

Cutaway

Nº21 FEBRERO-MARZO

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

Especial:
VISITAMOS LA
FÁBRICA DE JASON
LOLLAR

Análisis:

- Gibson SG Standard
- Fender Precision 52 Original
- Fender Pro Junior III

Entrevistamos a

Marco Mendoza
Reggie Hamilton
Jeff Berlin
Doctor Divago



Hola amigos

Un número más fieles a la cita con los lectores. Este número está bastante enfocado al bajo, nos ha salido así, aprovechamos el Bass Day celebrado en Madrid y realizamos alguna entrevista con Reggie Hamilton y Jeff Berlin, a Marco Mendoza lo tuvimos en Londres en su momento. A esas tres entrevistas a bajistas sumamos a Doctor Divago que celebra sus 20 años en la carretera y su séptimo disco, además de un reportaje entrevista a Jason Lollar gurú de la fabricación de pastillas en la actualidad.

Hemos gozado de uno de esos instrumentos especiales, por lo que han significado en la historia de la música y por lo difi-

cil que resultan de conseguir: un Fender 52 Precision Bass 52 Original, nada mejor para celebrar nuestro número más bajista de los publicados hasta el momento. Dos amplificadores uno añejo un Champ y otro recién reciclado un Pro Junior III ocupan la parcela de la amplificación. Una fuerte sección de didáctica de diferentes estilos, más las secciones habituales cierran un número de lo más potente. Como siempre mi consejo es que visitéis las webs de nuestros anunciantes porque tienen cosas muy interesantes que ofrecer. Gracias por estar ahí.

José Manuel López - LOPÍ
Director de Cutaway Guitar Magazine





Contenidos

REPORTAJE	04	DIDÁCTICA	39
Visitamos la fábrica de Jason Lollar		TRUCOS Y CONSEJOS	50
GUITARRAS	12	Las guitarras ¿tiene alma? II	
Gibson SG Standard		INFORMÁTICA MUSICAL	54
VINTAGE	15	Addictive Drums & AdPaks	
Fender Precision 52 Original		BIBLIOTECA MUSICAL	56
AMPLIFICADORES	18	CASI FAMOSOS	57
Fender Pro Junior III		POSTALES ELÉCTRICAS	59
PEDALES Y EFECTOS	21	The Curse of Millhaven	
Mini pedales			
ENTREVISTAS	24		
Jeff Berlin			
Marcos Mendoza			
Reggie Hamilton			
Doctor Divago			

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



ZEMAITIS®

ART WITH STRINGS

¿CREES EN EL AMOR...



...A PRIMERA VISTA?

Madera, cuerdas y metal combinados con exquisitez. Zemaitis representa otro nivel en guitarras, creadas por Tony Zemaitis desde 1960 y completamente artesanales, ensambladas con los mejores materiales sin pensar en su coste. Y no solo la belleza es física, su sustain y tono ha enamorado a Ronnie Wood, George Harrison, Eric Clapton...

Ref. Z56ZE



encuentranos en **SUPROVOX.com**
Distribuidor exclusivo

Jason Lollar

EL GURÚ DE LAS PICKUPS

Cuando hablamos de pastillas para guitarra y lo asociamos al tono, inevitablemente uno de los nombres clave que nos viene a la mente es el de Lollar, con todo merecimiento. Hemos probado todo tipo de guitarras que montan estas pickups que así lo confirman. Marc Gras, factotum de Electronvolt Effects, nos sugirió la posibilidad de entrevistar a Jason además de un tour por su taller de Seattle, lo que nos pareció una excelente idea para acercar el trabajo de Jason a los lectores de Cutaway. Aquí está el resultado.

El primer día me invitan a navegar por el Puget Sound, el fiordo donde está Seattle. Volvemos al puerto y nos vamos en busca del ferry para Vashon. Cruzamos suavemente este pequeño trozo de mar y llegamos a la isla. Conducimos entre árboles que a mí se me parecen a las secuoyas pero que, me informan, son mucho más pequeños. ¿Cómo serán las secuoyas? De camino a las instalaciones de Lollar pickups me explican lo singu-

lar que es esta comunidad de Vashon, como las pastillas pienso yo. Llegamos a una típica casa made in USA con lo que parece un garaje de buen tamaño y un par de edificios auxiliares más pequeños. ¡Las pastillas se hacen en el garaje de casa! Es domingo, así que no hay nadie trabajando. Las instalaciones huelen a la cera de la sección de baños. Parece un taller de artesanía. Me explican que cada puesto monoplaza de trabajo corresponde a una sección:



pastillas tipo tele, strato, tipo P90, Humbucker (dos puestos) y un puesto para Jason, donde hace las pastillas más especiales y crea nuevos modelos.

**¿Cuánto tiempo llevas en la manufactura?
¿Cuándo empezaste el negocio?**

R: Desde 1979, pero no hacía muchas y solo usé unas 10 libras de cable de bobina desde el 79 hasta 1995 aproximadamente, lo que viene a ser unas 100 pastillas. Sobre 1996 escribí el libro que trata sobre cómo bobinar y a partir de ahí mucha gente me pidió que le hiciera pastillas. Dejé mi trabajo en el 2000 y desde entonces ya no construyo guitarras ni reparo amplificadores, estoy centrado en las pastillas. En los últimos 10 años he estado cada vez más ocupado y eso que intenté mantener el crecimiento del negocio. Ha sido un gran éxito.

He estado en el negocio desde que era adolescente y he probado de todo, desde reparar antigüedades hasta tocar por dinero, construir los muebles y pantallas, haciendo inlays, reparando guitarras... Lollar Guitars Inc. comenzó en 1990, bajo el nombre de Lollar Enterprises. Dejé de tocar y me apetecía más construir. Estuve mucho tiempo construyendo plantillas y preparándome para manufacturar múltiples 335 y aprendiendo sobre válvulas, simplemente aprendiendo de todo para ver qué buscaba la gente. Internet no era lo mismo que ahora y

“Salidas altas no es lo que busca la mayoría de la gente y no es siempre lo deseable si quieres escuchar lo que tocas, dependiendo del amplificador que uses.”

buscaba la manera de promocionarme yo mismo, así que escribí un libro sobre como construir pastillas. Aprendí lo básico en la escuela de Luthiers de Roberto Venn en 1978. El libro me mantuvo ocupado durante 2 años y a partir de ahí comenzó el negocio de pastillas. Después del año 2000 el nombre pasó a ser Lollar Guitars Inc.

Cuando escribí el libro apenas había gente

construyendo pastillas pero el libro se seguía vendiendo y la gente que lo compraba me preguntaba por distribuidores de partes de guitarra para comenzar a vender partes. Era imposible pensar en conseguir partes de guitarra a menos que las hicieras tú, incluso los materiales eran difíciles de encontrar. Toda vez que los distribuidores empezaron a vender partes el negocio despegó. Ahora hay cientos de personas haciendo pastillas y es muy difícil establecerse, por suerte yo lo hice en el momento correcto.

Qué referencias has tomado para desarrollar tus pastillas?

R: He estado construyendo pastillas desde finales de los 70 y entonces era un reto encontrar materiales. Así que al principio la idea era, únicamente, encontrar materiales que funcionaran. Pasé de intentar hacer pastillas que funcionasen a copiar pastillas vintage y de ahí a diseñarlas desde el origen. Ahora, me baso en todas las referencias que puedo, ya sea vintage, pastillas de otra gente y mis propias pastillas como base para nuevos diseños. El año pasado desarrollé la Regal, que está basada en la Fender Wide Range de los 70 pero mejorada, como





normalmente hago cuando actualizo un diseño. Estoy trabajando en una pastilla de bajo a partir de un Thunderbird de principios de los 60 y también tengo otros diseños que están en sus etapas más primigenias.

Aunque tus diseños están más centrados en sonidos vintage, ¿Tienen tus modelos más salida de lo usual?

R: Realmente no, unas tienen más, otras menos y otras clavan la especificación. Hacer pastillas más potentes que las originales no es algo que haga por norma. Salidas altas no es lo que busca la mayoría de la gente y no es siempre lo deseable si quieres escuchar lo que tocas, dependiendo del amplificador que uses. No llevarías una pastilla super potente y gruesa en un Tweed Champ. Si lo hicieras sonaría muy embarrado y probablemente quemaría el output del transformador. Debes encontrar el equilibrio entre el sonido distorsionado y el

limpio para escucharte en las mejores condiciones y ese equilibrio varía dependiendo de la manera que tiene de tocar cada uno. ¿Cuan distorsionado puedes tocar y, aún así, escuchar lo que tocas?

A la mañana siguiente estoy despierto a las 6 de la mañana impaciente por conocer a los trabajadores de Lollar Pickups. Me espera un día de sorpresas. A las 8 empiezan a llegar los trabajadores. Me sorprende ver al primer trabajador, solo, fabricando pastillas de telecaster. Stephanie me explica que cada trabajador escoge el horario y algunos hacen jornada intensiva. Los puestos son individuales y siempre ocupados por el mismo trabajador, que lo tiene a su gusto. Aquí, la fabricación en serie no tiene cabida, el que empieza una pastilla la acaba y la chequea. Cada trabajador sabe perfectamente como tiene que ser la pastilla que monta. El que ocupa el puesto de las P90 es

uno de los trabajadores que más tiempo lleva trabajando en Lollar. Es uno de los responsables de la que probablemente sea la más reconocida pastilla de Lollar, la P90.

¿Qué pastilla ha sido la que ha tenido una mejor acogida entre tus clientes?

R: Todas pero seguramente soy más conocido por las P-90 aunque creo que no es la más vendida. Eso ocurrió justo antes de que las pastillas se pusieran de moda otra vez, durante unos 5 o 6 años mucha gente probaba con las P-90. Otra vez, estuve en el sitio adecuado para conseguir reputación. Durante los 70 y 80 no era una pastilla muy popular, ahora se usa más.

La nueva Regal ha sido un hit y consigue críticas muy positivas, pero en realidad todas las reciben. Algunas pastillas que hago necesitan obra en la guitarra para instalarlas y te sorprenderías de la gente que está dispuesta a meterse semejante curro. He hecho miles de

pastillas Charlie Christian para Telecaster y todas necesitan una instalación especial. Incluso Fender me las ha pedido para algunos modelos bajo pedido especial o de algún artista. La primera vez que me llamaron me sorprendí, nunca pensé que grandes nombres requerirían de mis productos. Godin ganó el galardón de Guitar of the Year 2010 con un diseño especial que constaba de tres P-90 Lollar. Trabajando con constructores, grandes o pequeños, es la mejor manera de recibir críticas para mejorar el producto. Fender, Gibson, PRS, Collings, Heritage, Nash, National, First Act por decir unos cuantos... Cada día me sorprende más con la cantidad de artistas que las usan. Es todo un honor trabajar con ellos.

¿Cuál es tu modelo favorito?

R: Era un tipo de P-90 pero ahora hago muchos modelos y puedo escoger cualquier modelo y escucharlo. Ahora ya no tengo un modelo favo-

rito. La Regal es un buen punto de encuentro entre single coil y humbucker, me gusta mucho y probablemente me voy a construir una 335 para montarle ese modelo. Creo que se encuentran un paso por encima de lo que hacía Gibson en los 70 y obtuvieron mala reputación. Hubo un periodo de unos 5 años en los 70 en los que podías ver en directo a The Who cada año. Pete Townsend tenía 4 o 5 LesPauls con minibuckers con un gran sonido. Creo que las vi cada vez que vinieron. El diseño de la Supro,

con la cuerda a través de la pastilla, tiene una gran claridad en el tono y eso que tiene más salida que otras de mis pastillas. Todavía no ha llegado a su pico de popularidad, creo que por la placa que cubre las cuerdas no obtendrá un uso masivo, pero seguro que veremos a más gente con ellas en los próximos 5 años.

Jason me lleva al "garaje" donde tienen algunas herramientas especiales y empieza a explicarme como construían las pastillas

cuando empezaron. Cada pieza de celulosa comprimida, cada base de plexiglás, todo se cortaba a mano, Los imanes se colocaban uno a uno con un martillo y las primeras bobinadoras estaban hechas a medida con madera contrachapada, motores y poleas apañadas para la ocasión. Aún se usan algunas de estas para modelos especiales. Ahora se ha ganado en precisión y consistencia. La única maquinaria de este siglo que hay en el taller son las dos cortadoras láser. Si no fuera por ellas

estaríamos listos, me comenta Jason. Son las responsables de realizar todos los chasis de las pastillas y hacer grabados cuando hace falta. También han convertido una prensa de pie, debe tener 70 años por lo menos, en una práctica herramienta para colocar los imanes en su base, los 6 de golpe, aún así sigue haciendo pastillas que se montan los imanes de uno en uno. Vemos ejemplos de estas viejas herramientas adaptadas para Lollar en todas partes. Desde la herramienta que coloca los

eVe electronVolt effects

Lollar P90 Soapbar

Ven, acercate, escucha y verás

Tone Quest. La búsqueda del tono. Frase que describe alguno de los motivos, a veces compulsivos, por los cuales los amantes de la guitarra eléctrica se acercan a electronVolt effects.

eVe brinda a los guitarristas los ingredientes más seleccionados para conseguir el sonido más auténtico, único e innovador. Para conseguirlo no se puede ir a cualquier sitio. Hay que buscar entre los mejores productos para los guitarristas. Y es aquí, entre los guitarristas más exigentes donde hemos encontrado lo que de verdad suena. Ellos nos han indicado el camino a seguir.

Todos y cada uno de los productos que traemos han sido seleccionados por sus calidades en tono y fabricación.

remaches donde se soldarán los cables a las propias bobinadoras. Podemos ver bobinadoras originales de los años 40 y 50 con otras nuevas, que son idénticas y que se las ha fabricado la misma casa que las hacía, específicamente para Lollar.

¿De qué pastilla estas más orgulloso?

R: Cualquier producto que conllevó una búsqueda, dibujos y maquinaria. Sobretodo aquellos con muchas piezas metálicas como la Horseshoe o la Supro, la Regal... costaron mucho. También hago pastillas únicas para algo muy especial. Es muy difícil encontrar modelos vintage que puedo reproducir a partir de dibujos que hice reparando pastillas antiguas. Puedo reproducir cualquier tipo de pastilla aunque no esté en el catálogo, pero es muy caro construir una única pastilla desde el principio. No muchos se pueden permitir ese tipo de trabajo pero es divertido hacer pastillas a partir de celulosa de caparazón de tortuga, por ejemplo, para copiar una pastilla perdida de una guitarra de los 40.

Dejo a Jason que continúe con lo que estaba haciendo y sigo paseando por el taller con Stephanie, la señora de la casa. Como en un restaurante de alta cocina me explica lo importante que es el producto con el que trabajan. Aquí se hace slow food. Cada vez más han ido



utilizando proveedores americanos por proximidad y calidad. Además, cada vez son más las piezas que se fabrican exclusivamente para Lollar, el nuevo modelo de Lollar, las Regal Humbucker, son un ejemplo de ello. Años de desarrollo han llevado a realizar una pastilla de la que están muy orgullosos, hemos tenido que desarrollar todas y cada una de las piezas nosotros mismos. Debajo de uno de los puestos veo un ejemplo de cómo se trabaja, un montón de hilo de cobre se acumula en una caja. Cada

pastilla se revisa un buen número de veces a lo largo de su fabricación, numerosos parámetros eléctricos se miden para comprobar que todo está correcto. Ocurre de vez en cuando que imanes o cableado tienen ligeras imperfecciones y no es raro que tengan que tirar una bobina entera de hilo de cobre porque es defectuoso, de ahí que tengan cajas enteras de hilo para tirar. Esto hace el producto sensiblemente más caro pero aquí, lo que importa es la calidad. Una Lollar tiene que sonar a Lollar.

Es normal encontrarse guitarras con las cuerdas muy cerca de las pastillas. ¿Crees que es la mejor manera de encontrar una mejor respuesta de las pastillas?

R: En general, cuanto más acerques las pastillas a las cuerdas más color obtendrás en el sonido, y cuanto más lejos, el sonido de la guitarra prevalece, pero tienes que buscar diferentes posiciones para encontrar la que más se acerca a lo que buscas. Muchas de mis pastillas no tienen los imanes completamente cargados, así que si las cuerdas están muy separadas perderás el sonido vivo en el tono y las puedes acercar bastante más a las cuerdas que otras pastillas sin dañar el tono. Hay un video que hice en YouTube sobre estos ajustes. Algunas pastillas pueden llegar muy cerca de las cuerdas pero escucharás un sonido extraño. Las pastillas tipo Fender necesitan estar más lejos que las Gibson con los polos de tornillo. Depende nuevamente de lo fuerte que toques las cuerdas, la pastilla, el amplificador y el sonido que busques. Ajustar las pastillas en función de un número particular de vueltas no te garantiza un mejor resultado.

Es hora de cambiar de edificio. Me acompañan a un edificio que parece el mítico granero que podemos ver en las películas. Es un edificio que han hecho recientemente y que usan

de zona de pruebas. En una de las paredes hay unas cuarenta guitarras, todas ellas equipadas con diferentes pastillas Lollar, a cual más apetecible. En el suelo, un poco del santo grial en amplificación: Super Reverb Silverface, Bassman Blonde, Vox AC50, todos originales.

La primera sorpresa es la mesa que está preparada en la sala, hoy vamos a comer todos los trabajadores y yo juntos. El menú, nada americano. Ensaladas, tapas y jamón ibérico, esta gente sabe lo que se hace y he de recono-

cer que me ha "llegao". Después de una buena sobremesa llena de anécdotas, como el viaje que hicieron los Lollar cuando empezaban, recorriendo medio Estados Unidos con una vieja Pickup Chevy de los años '60.

¿Por qué te centras en tonos vintage?

R: La mayoría de mis modelos en catálogo fueron desarrollados a partir de escuchar lo que quería la gente durante años buscando un tono en particular, sobre los modelos que han probado y no les gustan, así que mi catálogo va en función de las peticiones de los clientes. Si mucha gente insiste en un modelo en particular al final lo acabo haciendo. Nadie me llama para hacer pastillas activas o de ganancia exagerada, aunque hay guitarristas de todo tipo que usan mis modelos, incluso grupos de heavy metal las tienen en todas sus guitarras. Querían un sonido un poco más vintage pero probablemente siguen sonando como siempre. Solo porque son vintage no significa que no puedas meter caña. Pastillas de salida media con un tono abierto pueden conseguir grandes sonidos distorsionados, le bajas el pote de volumen y tienes

grandes tonos limpios. Pastillas que tienen mucho bobinado no te harán eso.

Hace unos meses Juan Brieva, de Madrid Musical, me comentó que tenía clientes que querían comprar Lollar pero necesitaban algo diferente. Los clientes son guitarristas que tocan con niveles de distorsión alta y necesitan mantener la máxima definición. Quieren Lollar porque saben que Lollar tiene un tono excelente y muy buena definición pero las High Wind suenan oscuras cuando intentamos sacar el máximo de ellas. Jason, Greg Timmons (jefe de ventas) y Mike (jefe de taller) me dicen que tienen algo para mí, otra sorpresa. Las pastillas humbucker de Lollar buscan un sabor tradicional, esto significa un nivel importante de compresión de agudos cuando el nivel de señal es grande, este es el sonido del rock más clásico. Para conseguir lo que pedíamos han tenido que reinventar la humbucker, han probado realizar todo tipo de variaciones con la receta tradicional de humbucker pero se alejaban demasiado del sonido que toda Lollar debe tener. Así, lo enfocaron de forma diferente.

La PAF original consta de imanes de Alnico II mientras que tú usas Alnico V Es curioso que uses Alnico II para salidas más altas mientras que el Alnico V lo dejas para salidas más bajas ¿Hay alguna razón en concreto? Parece que



está de moda el uso de Alnico II desmagnetizado para un output elevado (Seymour Duncan lo utiliza) ¿Es cuestión de EQ?

R: Uso Alnico V y II en mis humbuckers y algunos sets tienen uno de cada dependiendo de si es para puente o mástil. Normalmente le quito carga a los imanes hasta cierto punto pero también uso imanes con carga completa dependiendo del modelo. Lo hago por frecuencia y respuesta dinámica ya que el Alnico V tiende a tener unos bajos más ceñidos y con más punch mientras que en el Alnico II es más suave, así que uso los imanes que mejor se adaptan para un diseño en concreto.

Me han pedido muchas veces pastillas de puente más gruesas pero suaves así que desarrollé la High Wind Imperial que es, sin duda, una pastilla con una salida muy alta y para conseguir ese sonido gordo y suave uso Alnico II con toda la carga. Varias compañías hacen humbuckers potentes con Alnico pero la tradición dice que se ha de usar imán de cerámica que es más fuerte que el Alnico. La cerámica, al no ser conductora, ayuda al bajo a no sonar embarrado y abrillanta las frecuencias agudas. El problema con este tipo de pastillas es que, por norma general, tienen un sonido unidimensional y cuando bajas el pote de volumen de la guitarra continua sonando "sucio". Hemos estado trabajando en una nueva pastilla con más salida que la High Wind pero tiene un sonido más

“No me atrevo a decir el porcentaje en concreto pero en la inmensa mayoría de casos una pastilla buena marca la diferencia.”

claro, como una single coil, y aclara la ganancia muy bien cuando bajas el pote de volumen. Es muy similar a las pastillas de los viejos la steel, que usaban un Alnico VIII bien fuerte con menos vueltas en la bobina que las comunes y usamos un cable de calibre más alto para que, aún con menos vueltas, se cubra la bobina. La pastilla es de 4K DCR pero es notoriamente más potente y con más punch que las High Wind y consigue traspasar mejor en la mezcla.

Me dejan probar una guitarra con 2 humbuckers completamente nuevas. El resultado es más que sorprendente, una pastilla que suena en limpio como una P90 con una dinámica

infinita y un brillo casi Fenderiano, pero doble y de alto nivel de salida. Conectamos a un amplificador tipo Marshall y la distorsión se antoja algo así como infinita. Viene a ser como tocar con una single y subir y subir y subir el volumen y conseguir más y más y más. Los graves, los más compactos que he oído nunca. Y todo con el increíble tono Lollar que nunca cansa al oído. ¿Qué puedo decir? gracias y espero poder disponer de uno de estos juegos cuanto antes.

¿Son tan importantes las pastillas para obtener un buen sonido final en una guitarra?

R: James Williamson me envió la guitarra que usó para grabar Raw Power de los Stooges. James quería que le reprodujera las T top y me llevó varios intentos pero al final lo conseguí. James Utiliza un amplificador de boutique moderno y aún así cuando le escuchas todavía puedes oír el disco original de Raw Power que grabó en el 73. Tiene un toque metálico en su sonido que le hace distinto. Lo que quiero decir con esto es que cualquier buen guitarrista tiene su tono propio y sonaran igual independientemente de lo que usen. Todo el mundo puede escuchar una pastilla cuando está tocada si la puedes comparar con otra. La pastilla puede tener un efecto sutil o dramático. Muchos matices son difíciles de diferenciar hasta que puedes compararlos con una pastilla mejor. Ahí te das cuenta que algunas pastillas suenan pequeñas,

más oscuras o no responden al guitarrista. De vez en cuando me cruzo con una guitarra que simplemente no mejora aunque tenga unas buenas pastillas, pero eso es muy raro. Muchas guitarras pueden ser modificadas a mejor para servir al guitarrista en mejores condiciones. El guitarrista, el instrumento y el amplificador influyen en el resultado final. No me atrevo a decir el porcentaje en concreto que se lleva la pastilla pero en la inmensa mayoría de casos una pastilla buena marca la diferencia.

El símil que más me viene a la cabeza, será por el país en el que vivo, es el de la alta cocina, otra vez. Producto, gente que le gusta con locura lo que hace, el sabor de la cocina de antes y el punto justo de innovación. Aquí no se bobinan las pastillas de 5 en 5, ni uno pone los imanes y el otro el baño de cera sin saber muy bien por que lo hacen. Aquí las pastillas van firmadas por su creador. Cuando uno recibe las pastillas o las ve en su guitarra podría pensar, vaya, como todas las demás. Cuando las escucha se da cuenta de su error. Y yo, además, he tenido el placer de ver todos los matices y entresijos de estas pequeñas píldoras de felicidad. Espero haber acercado un poco la realidad detrás de una Lollar. ■



• Entrada



• Contador de vueltas vintage



• Actividad, el jefe el que más



• Comenzando la fabricación de humbuckers



• El rincón de Jason



• Pre baño de cera

Gibson SG Standard

50 AÑOS HACIENDO ROCK AND ROLL

Con el paso de los años, determinados modelos de guitarra acaban por convertirse en clásicos, y porque no decirlo, en standards de sonido. Sin duda la Gibson SG se ha ganado un hueco dentro de este selecto grupo, utilizada por infinidad de guitarristas como Angus Young, Pete Townshend o Tommy Iommi por citar algunos de los más emblemáticos. En esta ocasión, analizaremos una Gibson SG Standard fabricada en el año 94.

En el año 1960, Gibson decide dejar de fabricar su entonces modelo Les Paul Standard para dar paso a una nueva guitarra, más ligera y con un diseño diferente, esto es debido en parte por el feedback que recibía el entonces CEO, Ted McCarty, por parte de músicos que demandaban una guitarra sólida con doble cutaway. También el éxito comercial cosechado por su mayor rival con la entonces novedosa Stratocaster, empujó a Gibson a buscar un nuevo diseño que fuera tan revolucionario como lo fue la Stratocaster unos

años antes. En 1961, se lanzaría la Les Paul SG (acrónimo de solid guitar) a un precio de 290\$, como nota curiosa, la Les Paul Standard se vendía a un precio de 265\$ el año anterior. En poco tiempo, se le cambió el nombre definitivamente a SG Standard, haciendo que Gibson reactivara sus ventas.

Construcción

Uno de los aspectos que más llaman a la vista sobre esta guitarra es lo cómoda y ligera que es, construida entera con caoba, mástil enco-





lado al cuerpo como ya es costumbre en Gibson. El doble cutaway característico con forma de cuernos de la guitarra permite una muy buena accesibilidad a la parte inferior del diapasón, ayudado también por el poco grosor de la unión mástil-cuerpo. El modelo Standard, monta un golpeador que cubre prácticamente la mitad del cuerpo de la guitarra, esta clase de golpeador permite instalar las pastillas sin la necesidad de ponerle marcos de plástico a las mismas. Originalmente en la primera versión del modelo, llevaba un golpeador mas reducido que el actual, dejando ver mas madera del cuerpo.

El puente que lleva es un ABR-1, mientras que los clavijeros son tipo vintage. La pala presenta el clásico logo de Gibson en madre perla y la inscripción "SG" en la tapa del alma. Acabada en nitrocelulosa en combinación con un heritaje cherry en cuanto al color, la hace tener ese look clásico tan imitado por muchos otros fabricantes. A decir verdad, la guitarra parece cambiar de tonalidad en el color según la cantidad de luz que reciba, algo que la hace un poco mas atractiva para el sentido de la vista. El tacto del diapasón es agradable, que junto con la comodidad que brinda el mástil, invita a tocar durante horas

"Jugando con los potenciómetros se obtiene una gran variedad de tonalidades, logrando bastante versatilidad sin perder ni un solo ápice de su propio carácter."

y horas seguidas, se presta sobre todo para hacer sonar acordes de forma muy definida y con pegada. Como contra, la guitarra tiene una serie de anomalías en el acabado, como por ejemplo, una pintura irregular en el binding del mástil, llevando pintura encima de este, o una gruesa capa de nitrocelulosa que hace que las tareas de limpieza del cuerpo sean mas laboriosas para obtener un resultado optimo,

aunque estos detalles no hacen desmerecer al resto de la guitarra.

Electrónica y sonido

La guitarra presenta 2 humbuckers, una 498T en el puente y una 490R en el mástil, con imanes de Alnico V y Alnico II respectivamente, y ambas pastillas con tapa cromada. Cada pastilla lleva asociados 2 pots, volumen y tono, y se pueden regular mediante un switch de tres posiciones. En líneas generales, se puede considerar a la SG Standard una guitarra todo terreno, pero sobre todo es ideal para rock. La pastilla del puente tiene un sonido afilado, ideal para combinarlo con un amplificador monocanal y saturarlo, obteniendo sonidos y matices muy identificables en rock de corte más clásico. Estos sonidos también se pueden obtener a través de un buen overdrive a válvulas. Utilizando esta misma pastilla sobre un canal de distorsión se logran sonidos más duros, ideales para géneros como el hard rock o incluso metal. La pastilla del mástil suena radicalmente opuesta a la anterior, muy cremosa y con mucho cuerpo, con unos graves definidos y redondos. Ideal para utilizarla sobre sonidos limpios, aunque también se desenvuelve estupendamente en ambientes más duros, incluido con distorsiones tirando hacia el fuzz. En la posición central del conmutador de pastillas es donde se obtienen



más registros, debido a la combinación de ambas pastillas. Jugando con los potenciómetros se obtiene una gran variedad de tonalidades, dotando a la guitarra de bastante versatilidad sin perder ni un solo ápice de su propio carácter. En todas las posiciones del selector, los acordes suenan claros y definidos, haciendo sonar muy nítidamente cada cuerda individualmente, dándole una gran sonoridad final. En terrenos más solistas, tiene un gran sustain, haciendo que las notas suenen prácticamente hasta el infinito, posiblemente para los estilos más extremos se queden algo cortas de ganancia las pastillas.

Conclusiones

En resumen, es una opción muy recomendable si buscas una guitarra que tenga carácter pero puedas moldearlo para el estilo que

quieras tocar, ideal para tocar en directo por su reducido peso y altamente manejable, tanto en el contexto de la guitarra en conjunto como a lo largo del mástil. Sonido clásico y moderno dentro de la misma guitarra, presentes en multitud de discos de los últimos 50 años, sin duda, Ted McCarty y su equipo, lograron su objetivo de crear una guitarra sólida con doble cutaway y más liviana que la Les Paul pero sin renunciar a ese sonido tan característico. Amigos, si podéis probar una de estas guitarras, no lo dudéis ni un segundo, ¡no os dejara indiferentes! ■

Luis Miguel Erro



FICHA TÉCNICA:

Fabricante: Gibson
Modelo: SG Standard
Cuerpo: Caoba
Mástil: Caoba, SG rounded
Diapasón: Palorosa
Cejuela: Hueso
Puente: ABR-1
Hardware: Cromado
Golpeador: Negro
Clavijero: Vintage
Pastillas: 498T y 490R
Controles: Volumen y tono para cada pastilla, switch 3 posiciones
Entrada de Jack: Frontal
Acabado: Herritage cherry



TEL. 937 299 755
693 803 322

INFO@RAMOSGUITARS.COM

Ramos Guitars
Luthier - Custom Shop



NUEVAS RAMOS PICKUPS
NO TE ARREPENTIRAS

-CONSTRUCCIONES DE GUITARRAS Y BAJOS CUSTOM
 -TODO TIPO DE REPARACIONES Y MODIFICACIONES
 -DISPONEMOS DE UN AMPLIO CATALOGO DE PIEZAS, LO QUE NO TENGAMOS TE LO BUSCAMOS.
 -REPARACION DE PASTILLAS Y FABRICACION A MEDIDA
 -CATALOGO ON-LINE

INFORMATE EN WWW.RAMOSGUITARS.COM

Fender Precision 52 Original

EL PRIMER BAJO ELÉCTRICO DE LA HISTORIA

Cuando en noviembre del 51 Fender introducía el Precision Bass, no creo que imaginara que iba a transformar el sonido de la música popular de manera tan importante, sin embargo así fue. Ese instrumento con aspecto de Telecaster iba a estar llamado a formar parte de discos legendarios en la historia de la música, en grabaciones de ídolos como Elvis Presley, ZZ Top, Police o Fabulous Thunderbirds por citar algunos. En su momento se dudaba incluso de la cordura de Leo Fender al desarrollar algo tan novedoso, a pesar de ello...



Como comentábamos en la entrada el Precision fue introducido por Fender en Noviembre de 1951, aunque la mayoría de los bajos vienen con fechas de 1952, es muy difícil encontrar alguno con fechas anteriores, Fender trabajaba las piezas por "batches" y es probable que los primeros bajos completos de línea no salieran a la venta hasta Enero-Febrero de 1952. En ese momento se convirtió en uno de los instrumentos más revolucionarios por ser el sustituto del contrabajo utilizado hasta entonces, algunos bajistas como James Jamerson doblaba contrabajo y bajo eléctrico en las grabaciones para Motown por ejemplo, pero el bajo eléctrico acabó imponiéndose en todos los terrenos a excepción del jazz más clásico, aunque Monk Montgomery hermano del gran Wes lo utilizó ya desde 1952.

La primera edición de estos bajos entre 1951 y 1954 tiene un cuerpo "slab" como las Telecaster de fresno y un acabado en el mismo color -de laca nitrocelulosa- blonde butterscotch que empleaban las mismas. A mediados de 1954 el estilo del cuerpo cambia y recibe los contours característicos de la Strat, aunque mantiene el blonde finish hasta 1958 y el black pickguard hasta final de año, cuando es sustituido por una nueva versión en PVC blanco -como en la Telecaster- que se mantendrá como estándar hasta ser reemplazado a su vez por el aluminio en 1957. Venían con fundas

blandas gig bag o estuches "poodle" fabricados por Bullwin en California, iguales a los de las teles de la época pero mucho más grandes. Hoy en día es prácticamente imposible encontrar esos estuches originales.

El bajo que analizamos nosotros tiene el número de serie 0105 y está fechado en 1952 en cuerpo y mástil. Es 100% original a falta de un tornillo en un clavijero y las soldaduras de las conexiones, aunque hablando de la electrónica la pastilla es original, de la misma manera que todos los componentes electrónicos. Veamos este interesante instrumento.

Pala y mástil

La pala es muy parecida a la de las Telecaster, puesto que es la referencia empleada en el desarrollo de este bajo, cuatro clavijeros en línea, en la parte delantera se ve el logo en un decall que fue el utilizado entre 1951 y 1961 y un tutor para dirigir el ángulo de las cuerdas desde la cejuela al clavijero. En la parte posterior se ve la ausencia de un tornillo en una clavija como ya hemos comentado. Una cejuela de hueso da paso al mástil, de arce, de escala 34" un tiro novedoso en la época y que acabaría convirtiéndose en un estándar también. El perfil es redondeado, cómodo, el tacto, con la nitrocelulosa casi desaparecida en muchos tramos, es muy suave. Sobre el diapasón, en la misma pieza de

“La primera edición de estos bajos entre 1951 y 1954 tiene un cuerpo “slab” como las Telecaster de fresno y un acabado en blonde butterscotch.”

arce, se insertan 20 trastes. Los marcadores de posición se encuentran en los lugares típicos y en este caso son "dots" de color negro que contrastan con la claridad del arce. En la parte posterior del mástil se ve la tira de nogal que protege de posibles variaciones en el alma. El mástil va atornillado al cuerpo a través de un neckplate y el acceso al alma está situado en la parte baja del mástil.



Cuerpo y electrónica

El cuerpo al igual que el de las Telecaster es de fresno y su figura es "slab" acabado blonde-butterscotch como hemos comentado anteriormente. Sin embargo las Telecaster son single-cut y este tiene un recorte añadido en la parte superior. Este cutaway es muy posible que se introdujera en el diseño debido a que un mástil más largo y unas clavijas más pesadas habrían desequilibrado un bajo con forma de Telecaster, inconveniente que se superó al extender el cuerno superior y resituarse a su vez el enganche para el strap.

El golpeador negro es de resina fenólica y viene lacado de la misma forma que las Telecaster de la época. Le falta el "thumb rest" que era de madera lacada en negro e iba atornillado al golpeador, Leo pensaba que el bajo se tocaría con el dedo pulgar y por ello lo situó allí.

El bajo monta una pastilla single que se controla desde un potenciómetro de tono y otro de volumen situados sobre una placa metálica ubicada debajo del puente. La pastilla viene protegida a su vez por una chapa metálica atornillada al cuerpo.

El puente lleva dos sillecas de fibra, que venían sin muelles de fábrica y que es muy difícil de encontrar en la actualidad así, puesto que se agrietaban al degradarse y eran sustituidas por las posteriores de latón que se incorpora-

ron después. Las cuerdas pasan a través del cuerpo y se anclan en la parte trasera.

Sonido y conclusiones

Siempre que te encuentras con un instrumento vintage, de los de verdad, de los históricos, de esos que forman parte de la leyenda y cuyo sonido está grabado en la memoria de los aficionados a la música, tienes una sensación de expectativa muy emocionante, es como si parte de ese cuajo, del mojo de esos instrumentos te alcanzara de repente. Esa emoción tan placentera hay que agradecerla a Tex-Mex por poner al alcance de Cutaway estos instrumentos y a su vez hacerlos accesibles a la compra en España y además pudiéndolos probar en su tienda.

Dicho lo cual, eso mismo hemos notado en este Precision, un bajo curtido en miles de actuaciones, algo que sus maderas sin duda han agradecido puesto que la sonoridad que ofrece, cálida y a su vez muy definida -algo propio de los primeros Precision- se halla aquí manifiesta en cada nota, incluso desenchufado, que sin duda dará una satisfacción tan importante a su dueño como para no pensar nunca en desprenderse de él. ■

José Manuel López

Asesoramiento histórico: Nacho Baños



FICHA TÉCNICA:

Fabricante: Fender

Modelo: Precision 52

Cuerpo: Fresno

Mástil: Arce, forma "C"

Diapasón: Arce

Trastes: 20

Cejuela: Hueso

Puente: De dos selletas de fibra

Hardware: Cromado

Golpeador: Negro de resina fenólica

Pastillas: Single coil original

Controles: 1 Potenciómetro de volumen y otro de tono.

Acabado: Blonde Butterscotch

Distribuidor: Tex-Mex Guitars



Cutaway

GUITAR MAGAZINE

+ QUE UNA REVISTA

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

Y si aún tienes dudas... en nuestro **foro** te las resolveremos ¡Te sentirás como en casa!



Fender Pro Junior III

PREPARADOS Y LISTOS PARA SONAR

Fender ha actualizado una de sus líneas más exitosas de amplificación la Hot Rod y a ella pertenece el ampli que nos ocupa, el Fender Pro Junior III. Esta nueva versión introduce algunas modificaciones que son mejoras de las versiones anteriores tanto a nivel de apariencia como a nivel electrónico, acercándose si cabe más, a las demandas de los usuarios. Ya no hacen falta “mods” a unos amplis que por otro lado son unos clásicos de los escenarios y estudios de medio mundo.

Nos encontramos ante un ampli ligero, manejable, de fácil transporte, con una carcasa robusta como es habitual en Fender y una apariencia estética propia de la casa, es decir acabado en tolex negro y con la rejilla frontal de vinilo texturizado negro/plata. Asimismo también en el frente se ubica la placa con el logo de la marca. El panel de mandos se encuentra en la parte superior

junto el asa tipo “dog bone” -de tacto consistente y muy agradable- para moverlo de un sitio a otro. Las medidas de este “pequeño” son 37 x 38 x 22cm.

Canales y controles

El amplificador es un combo monocal de 15W de potencia, los controles ahora puestos sobre una placa negra que los hace más visi-



ble, son muy sencillos como no puede ser de otra manera en un ampli de estas características y son de izquierda a derecha: la entrada de jack, un potenciómetro de volumen y otro de tono, el led rojo "jewell" indicador de conexión y el switch on/off. Los pots tienen un recorrido largo de doce puntos y son estilo "chicken head" resistentes y atornillados.

La construcción interna es moderna de PCB, muy limpia, muchos fabricantes se están poniendo a la altura en esto pero Fender lo ha hecho desde el principio de la era "producción en masa". Otra de las actualizaciones de este Junior consiste en que las válvulas de potencia llevan unos retainers con pirulillos de goma que reducen las vibraciones, muy buena idea sobre todo para los combitos pequeños cuando los aprietas de volumen.

Otra característica interesante es la PCB independiente para las válvulas. Alejada del resto de componentes evita que al ser una importante fuente de calor pueda deteriorar alguno "sensible" tras horas de uso, por lo tanto garantía de mayor duración.

Las válvulas son Sovtek, válvulas rusas muy robustas, chequedas por Fender y con la pegatina GT lo que implica una selección y por tanto indicio de calidad.



“Lleva EL84, así que implica más chicha que limpio porque saturan bastante pronto. La rectificación por diodos lo dota también de mayor pegada.”

En concreto lleva EL84, así que implica más chicha que limpio porque saturan bastante pronto. La rectificación por diodos lo dota también de mayor pegada.

El altavoz de 10" es diseño especial Eminence con cono vintage, 30 W y una impedancia de 8 Ohms.

Sonido y conclusiones

Hemos probado el Pro Junior III con una Fender Telecaster y con una Gibson 335.

Con el ampli a poco volumen tenemos un limpio algo oscuro, no tan brillante como alguno de sus hermanos mayores pero de impronta Fender, suena muy bien, si vamos aumentando el volumen pasamos por un tramo Crunch de rango no muy grande para llegar a una saturación muy potente en cuanto lo aprietas. Particularmente nos suele gustar Fender más con single-coils sin embargo con la Gibson y el volumen sobre el 6-7 toma una dimensión cañera muy a tener en cuenta, se nota el trabajo de las EL84.

A partir de ahí ya no gana apenas en volumen –algo serio por otro lado para ser un ampli pequeñito– si que aumenta la distorsión. El potenciómetro de tono ayuda a conseguir matices, tiene un recorrido largo también.

A destacar la dinámica y la respuesta al ataque, ahí es un campeón, así que deja mucho



de sus sonoridades en manos del guitarrista. Nos parece que el enfoque concreto de este ampli sería para músicos de blues, y onda roquera en cuanto lo subes un poco, por su mucha pegada. La opción de poder conectarlo a una pantalla externa es algo a tener en cuenta. Una más que interesante puesta al día de Fender en la serie Hot Rod. ■

José Manuel López

FICHA TÉCNICA:

Fabricante: Fender

Modelo: Pro Junior III Hot Rod Series

Formato: Combo a válvulas 15W

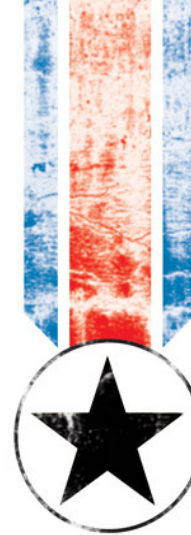
Canales: Monocanal

Altavoz: Eminence 10" "

Válvulas: Previo: 2 x 12AX7

Potencia: 2 x EL84

Dimensiones: 37x38x22



Designed and Engineered by
Blackstar Amplification UK



ELEGIDOS POR LOS GUITARRISTAS

Blackstar es la vanguardia en amplificación de guitarra y sus premiados amplificadores y pedales han asaltado la industria musical.

Con la **SERIES ONE** se ha creado un nuevo standard para tono de válvulas y flexibilidad. Su **Infinite Shape Feature (ISF)** te permitirá seleccionar el tono exacto que quieras, del sonido británico al americano y en cualquier punto medio. Después el **Dynamic Power Reduction (DPR)** te ofrece overdrive y compresión a cualquier volumen sin pérdida de tono o firmeza en las válvulas.

La serie **ARTISAN** de amplificadores cableados a mano representa el más absoluto standard de artesanía en el tono de boutique. Con el énfasis de simplicidad y pureza sónica, cada característica se ha acentuado para ofrecer al músico la gama más amplia posible de tonos vintage.

La serie de pedales overdrive **HT Range** tienen un circuito de voltaje real de 300V y están hechos con grandes innovaciones y tono. Estas mismas características tiene la serie **HT-5**, especial para estudio y ensayo.

Aún quedan muchos productos por llegar en los que estamos investigando. Usa Blackstar y descubre el sonido que tienes en la cabeza.



SuproVox.com

encontranos en



Mini pedales

EL TAMAÑO, ¿IMPORTA?

En las cada vez más pobladas pedaleras de los guitarristas actuales, el espacio es un bien muy apreciado. Pensando en esto, algunos fabricantes nos ofrecen cada vez efectos con un menor tamaño. Una interesante opción cuando disponemos de poco espacio libre o queremos un set-up sencillo y fácil de transportar.

Recién aterrizados en España de la mano de ElectronVolt Effects, los pedales **Malekko** disponen, entre otros modelos, de una serie denominada Omicron cuyo tamaño es inferior a los 10 cm. de largo y 4 cm. de ancho. La serie está compuesta por 6 efectos distintos (Trémolo, Phaser, Chorus, Vibrato, Fuzz y Reverb) y tienen en común un elegante diseño, el disponer de tan sólo dos controles y un precio inferior a los 145€ en todos los casos.

No dejemos que el reducido precio nos lleve a pensar en baja calidad. Ni mucho menos. Los Malekko están contruidos con componentes de montaje en superficie (**SMD**) para poder alojar todo el circuito en las pequeñas cajas. Como ya hemos comentado en otras ocasiones, el

empleo de SMD no supone una menor calidad, aunque si que es cierto que puede dificultar una futura reparación o modificación.

En el interior de los efectos nos encontramos con un trimmer que permite ajustar alguno de los parámetros de los efectos. Así, en el caso del Trémolo podemos ajustar el nivel de volumen de salida, en el del Phaser podemos ajustar el rango de frecuencias sobre el que va a actuar el efecto y en el caso del Fuzz nos encontramos con un selector de 3 posiciones que conmuta entre un sonido típico con octava, un tono más potente y una mezcla de ambas. Máxima versatilidad con los menores controles posibles.

El modelo Chicklet (emulación de reverb) es un pedal perfecto para emplear con amplificadores que no disponga de tanque de reverb.



Su mínimo tamaño nos permitirá colocarlo en nuestra pedalera por más repleta que esté, ofreciéndonos un tono cálido que no enmascarará el tono original de nuestra guitarra. El Trémolo ofrece una oscilación senoidal que proporciona un efecto clásico, altamente musical y muy cálido. Una alternativa interesante para aquel que busque un tono clásico y no quiera complicarse con multitud de controles y tipos de oscilaciones diversas.

En general, los Malekko destacan por su robustez y por la sencillez que ofrecen. Esto, unido a su pequeño tamaño y su bajo precio, los coloca en una posición muy interesante en la actual paleta de efectos existentes en el mercado. No dejéis de probarlos si tenéis ocasión.

Otra de las compañías que se embarcó en

la fabricación de pedales "diminutos" fue Xotic, que lanzó el año pasado -con evidente éxito- su modelo **EP Booster**. Basado en el circuito del previo del mítico eco de cinta EP-3, este booster ofrece hasta 20 dB de incremento de volumen y un tono que lo hace irresistible. En teoría, su uso lógico sería emplearlo para dar un empujón a nuestro volumen global en el momento adecuado. Sin embargo, es uno de esos efectos difíciles de apagar. Potencia y redondea tanto el sonido que muchos de sus usuarios lo tienen siempre conectado. Una vez has oído tu guitarra a través de este previo, no tendrás ganas de desconectarlo. No lo decimos nosotros... algunos de los ilustres guitarristas que llevan un EP Booster en su set-up son Joe Bonamassa o Allen Hinds. Palabras mayores.



de su reducido tamaño, es la incorporación de una batería de litio en su interior que permite recargar los pedales y evitar el uso de pilas reemplazables. Muy interesante.

Los siete modelos que aparecen "en desarrollo" son de tipo Standard (overdrive, distorsion, fuzz, trémolo, boost, compresor y delay) y, a falta de oírlos en directo, nos llama la atención el elegante diseño de las cajas empleadas -aparentemente, fabricadas específicamente para la compañía- y el que las conexiones de los jacks aparezcan en la parte superior de las mismas, como forma de reducir aún más el gasto de espacio en nuestra pedalera.

El precio propuesto (130\$) es más que razonable y, a falta de una review en profundidad, parece que esta serie de pedales puede suponer una pequeña revolución en el saturado mercado pedalístico.

Como casi siempre, menos es más. ■

David Vie

El EP dispone tan sólo de un control de ganancia, aunque en su interior encontramos dos microinterruptores que incrementan respectivamente las frecuencias graves y agudas. Esto nos ofrece un plus a la hora de focalizar nuestro sonido final y es especialmente interesante probar las distintas opciones en función de si nuestra guitarra viene equipada con pastillas singles o humbuckers.

Por último, queremos reseñar una de las novedades presentadas en el NAMM 2011. La compañía neozelandesa **Red Witch** presento una nueva serie de pedales denominada "**Seven Sisters**" cuya principal novedad, además



Custom Guitars

Construcción de guitarras custom
Reparación y modificación

Importador y distribuidor de:



Lindy Fralin



PICKUPS

NUEVA ROAD WORN™ PLAYER SERIES

LA POPULAR SERIE ROAD WORN HA CAUTIVADO A LOS GUITARRISTAS CON SU BIEN LOGRADO LOOK ENVEJECIDO, SU TACTO Y SOBRE TODO SU INCREIBLE VALOR. AHORA LAS NUEVAS GUITARRAS DE LA SERIE ROAD WORN PLAYER LLEVAN SU EXPERIENCIA UN PASO MÁS ALLÁ CON ALGUNAS MODIFICACIONES BÁSICAS PARA EL GUITARRISTA DE HOY, INCLUYENDO UNAS PASTILLAS MÁS AGRESIVAS, SONIDO ATREVIDO Y UN DIAPASÓN MÁS PLANO PARA QUE HAGAS BENDINGS SUAVEMENTE Y SIN NINGÚN ESFUERZO. ENVEJECIDAS LIGERAMENTE Y CON MUCHO MIMO, SENTIRÁS LOS INSTRUMENTOS DE LA SERIE ROAD WORN PLAYER COMO ALGO CÓMODO Y FAMILIAR, OFRECIENDO INTERMINABLES KILOMETROS DE INSPIRACIÓN MUSICAL.



Jeff Berlin

MAESTRO DEL BAJO ELÉCTRICO

Jeff toca con amplificadores Markbass y gracias a Mogar su distribuidor en España, tuvimos la oportunidad de entrevistarle en el contexto del Bassday celebrado en Madrid. Berlin es un maestro que ha creado escuela y que goza de un especial talento para crear fluidas líneas melódicas, fruto de su gran visión armónica de la música. Por otro lado es un reputado docente con una visión muy especial del aprendizaje y la enseñanza.

En ese tratamiento sobre el estudio se desarrolló la charla que tuvimos con él puesto que nos pareció bastante relevante su posición. Amigos, el maestro Jeff Berlin.

¿Puedes hablarnos del enfoque que tienes en la forma de tocar, en el aprendizaje del bajo?

R: Sí, lo interesante, todos los proyectos que te puedas imaginar: cocinar, aprender una lengua nueva, un deporte, cualquier cosa, un requisito es el tiempo...en la música se aprende llevando el tiempo que marca un metrónomo, hacer una ejecución en vez de tocar bien, por eso casi todo el mundo no puede tocar.

Yo pasé ahora por el Bassday y cada bajista me mostró dos cosas: uno, poder desarrollar su "tocar" para hacer algo significativo musicalmente y dos, ninguno lo hizo porque todos ellos imitan slapbass o Jaco Pastorius hasta este momento en el 2010, tocando clichés. Ahora llega el "bocazas" de Jeff Berlin gritando que el mundo del aprendizaje del instrumento está equivocado en la manera que quiere enseñar, así que están enfadados conmigo, pero nadie hace nada por cambiar, prefieren quedarse como están, aunque cada vez haya más gente que escucha mi mensaje que es simplemente aprender bien, nada más.

La manera normal de aprendizaje para un bajista o un músico en general puede ser: técnica, armonía.....pero luego cosas como la musicalidad por ejemplo, el trabajo auditivo, la lectura....no se trabajan tanto. ¿Qué queda debajo de esta técnica?

R: Bueno, técnica es un falso concepto a perseguir para aprender a tocar ¿Por qué? Porque cuando estas aprendiendo bien la armonía, las notas, la melodía, lo que está escrito incluido, necesitas usar tu técnica para tocar música, toda esta unido, nada está separado de la música, algo que casi todos los bajistas no saben.

La armonía no existe en el "Do Re Mi" que es tonalidad que existe "Do" y "Mi" es la llave



“El tempo es un concepto falso que solo se referencia al metrónomo. Yo digo públicamente que quien obliga a sus estudiantes a trabajar con el metrónomo está arruinando su oportunidad de aprender bien.”

para los bajistas con las cuerdas abiertas a "La" tal vez "Sol" pero hay otras claves otras armonías, pero la gente no lo sabe. Es como si yo sé las palabras carro, casa y selva y si no conversamos con esas palabras no tenemos nada que decir. Eso es lo que le pasa a muchos músicos que prefieren quedarse en tres palabras y ojala se presenten situaciones para utilizar esas palabras. Técnica es un concepto falso, metrónomo es un objeto falso para desarrollar tu tiempo, desarrollar tu técnica es un concepto falso...todo es hecho por hombres que no saben música o no se interesan por la música, punto.

Yo estoy interesado en la música, yo estoy interesado en desarrollar a los "bajistas" para que toquen mejor lo que tocan y por esa razón siento que soy un salmón nadando contra corriente.

Bueno pero la satisfacción personal de hacer algo diferente y que de alguna manera que pueda ayudar, es importante ¿no?

R: Bueno estoy satisfecho si lo puedo hacer entender. Un hombre para estar satisfecho necesita que por lo menos alguna persona vea ese camino. Yo estoy satisfecho por fin se entiende que la música, el arte y la enseñanza no están separados, hay escuelas que dicen que hay que estar en contacto con la emoción, dentro de ti y es la verdad no tiene que



pagar un DVD para aprenderlo. El problema es cuando por una lección hay gente que esta ganando dinero y están ofreciendo información que no sirve.

Todo el mundo toca con emoción, Tom mi niño de 17 años, que casi no puede coger las baquetas con su mano, cuando toca con su grupo esta tocando con emoción, todo el mundo toca con emoción, todo el mundo puede estar conectado con su música, es lo más fácil de

hacer. Pero en esta época los profesores insisten que tienen que aprender para conectarse con su emoción, pero es ridículo, es como si al despertarse te dijeran no olvides que para despertarte, no olvides abrir tus ojos, pero gracias, ¿tengo que pagar para saber esa información o es algo natural?

Me siento satisfecho cuando hay gente que por fin reconoce que el amplificador no, cuerdas no, guitarras no, pastillas no, técnica no... nada puede hacerme tocar mejor excepto saber la información. No hay nada en el mundo para prepararme para hablar contigo español, absolutamente nada, incluido mis errores, mi pronunciación, excepto saber las palabras y practicar meses y años y así desarrollo mi habilidad de explicarme así y esa es la prueba porque no hay trucos. Cuando estaba en clase: yo voy a la playa, tu vas a la playa, el va la playa...pero ¡no hay ningún latino en el mundo que hable así! Es pura información, esa es la prueba, sólo se sigue la información porque existe y va a multiplicar su nivel de interpretación, pero necesita un buen profesor o una buena escuela para hacerlo.

¿Cómo explicas esto a posibles alumnos?

R: Yo empiezo por valorar el nivel de cada alumno, uno está mejor que otro en alguna

“hay muchas escuelas
construidas con esa
fantasía del éxito en la
música, yo no garantizo
eso, pero que van a tener la
formación para conseguirlo,
absolutamente si.”

parcela pero todos necesitan aprender música...por ejemplo ¿tocas algo tú?

Yo toco guitarra

R: Ok. ¿Lees música también?

Mal.

R: Mal significa que no estudiabas y tocabas de oído imitando lo que oías. ¿Es correcto? Gracias

por ser sincero Hay información que podría ser interesante, armonía, acordes pero hay emociones en la música que es difícil comprender solo oyendo-comprendiendo- imitando, para eso es mejor leer música. Leer música sirve para pasar la información correctamente, vamos a empezar por leer a tu nivel y que pueda funcionar aunque tengas errores, después de un tiempo vas a desarrollar una relación entre lo que está escrito y lo que tocas y en semanas puedes doblar tu habilidad para entender armonía que en este momento es muy difícil porque no tienes la herramienta para poder hacerlo y también vas a aprender donde están las notas en el diapasón, por lo que verás que hay mucho beneficio si lees música. Si no quieres ser profesional no importa, es arte y el arte y la academia no están conectados, la gente se equivoca en esto.

Gandhi dijo: “Si un hombre dice la verdad, es la verdad” y hay gente que se enfada incluso me insulta porque yo declaro que conozco o se más con referencia a la enseñanza que casi todos en el mundo. La razón es que yo he estudiado durante diez años desde los seis, con los mejores profesores en jazz y en clásico del mundo por décadas y mi preparación es mejor...a lo mejor soy igual que otros tocando excepto que yo sé cual es la manera, leyendo música, practicando con errores y sin un método que puede arruinar su evolución to-

cando porque un metrónomo insiste en no darte tiempo para pensar despacio...eso es lo que hago con mis estudiantes.

Me estás diciendo que obligarte a mantener un tempo no facilita...

R: Mira no existe un tiempo obligado yo puedo tocar "Giant Steps" (Jeff la tararea marcando el tempo con sus manos lentamente y después mucho más rápido) si lo hago lento puedo sub-dividir los ritmos, para ver como encajan, es lo que necesito y todavía estoy en tiempo metronómicamente.

No está mal medido estás en un tempo lento....

R: Exacto lento, toda la música se aprende así. "Nunca hablan ustedes de esta manera cuando se expresan..." (pronuncia las sílabas como si fueran negras). El tempo es un concepto falso que solo se referencia al metrónomo. Yo digo públicamente que quien obliga a sus estudiantes a trabajar con el metrónomo está arruinando su oportunidad de aprender bien.

¿Das personalmente clases en tu escuela?

R: ¿En Players School of Music, mi escuela en USA? Si, yo enseño allá cuando estoy en Florida y tengo profesores que enseñan con el mismo método que yo, enseñamos batería, guitarra, bajo y piano. La idea es aprender contento, estilo no, nadie debe pagarme ni un cen-

tavo para aprender un estilo porque cada uno ya sabe que estilo representar. Disculpa que lo diga pero es una de las mejores escuelas del mundo, tenemos solamente 30 personas porque la gente no está interesada en la música.

Prefieren Berklee o GIT...

R: Porque yo no les prometo éxito o que van a tocar con gente importante, eso no se puede garantizar, yo les digo que van a mejorar como músicos y como instrumentistas eso seguro. Ellos quieren la fantasía del éxito en la música y hay muchas escuelas construidas con esa fantasía yo no garantizo eso, pero que van a tener la formación para conseguirlo, absolutamente si. La gente está interesada en la fantasía del éxito no en la música, eso es así.

Estoy muy orgulloso con la escuela que tenemos y cada alumno...tuve un alumno que llegó en octubre y en dos días por semana, en dos meses, tocó en la escuela en un combo en una graduación y tocó "Walkin Line" hizo un solo, cuando dos meses antes no podía leer ni una nota. Disculpa que esté orgulloso pero trabajé duro para conseguirlo.

¿Haces enseñanza online o solo en la Escuela?

R: Mi esposa quiso que hiciera lecciones online algo que nunca me interesó. ■

.....
José Manuel López

VULCANO

EXPLOSIÓN EXTREMA DE TONO Y FUERZA



ALBERTO MARÍN - HAMLET

George Tube Amps Dealers:

UME Muntaner (Barcelona) 93 200 81 00
Tube Sound (Barcelona) 93 217 10 60
Musicone (Barcelona) 93 446 33 82
Estudio 54 (Santiago de Compostela) 981 59 10 64
Musical Orotava (Tenerife) 922 32 32 33

Monster Guitars (Madrid) 91 725 98 72
AGL (Majadahonda - Madrid) 91 634 00 28
Organigrama (Málaga) 952 28 70 48
RockBox (A Coruña) 881 888 391
Txirula (Iurreta - Vizcaya) 94 681 14 43

George
www.georgetubeamps.com
Amptek
www.amptek.es



Marco Mendoza

LONG LIVE ROCK N' ROLL

Marco Mendoza forma parte de la vieja escuela de Rock. La que consiguió el sueño de recorrer las carreteras en un autobús de gira para visitar una ciudad diferente cada noche y estar meses fuera de casa. Whitesnake, Ted Nugent, Thin Lizzy, George Lynch o Derek Sherinian entre otros consiguieron contar con sus servicios.

Ahora nos trae en su funda del 4 cuerdas un nuevo vástago, "Casa Mendoza".
Señoras y señores: Marco Mendoza

sitaba bajista, así que fui con mi padre a una casa de empeño y ahí está... practicar, practicar y practicar.

¿Podrías decirnos como comenzó todo?

R: Crecí en una familia de tradición musical, mi abuela era profesora de piano.

¿Y por qué el bajo?

R: Una banda mejor de la que yo tenía nece-

Tu último álbum "Casa Mendoza" tiene un amplio rango de influencias: jazz, Rock, Hip-Hop, Funk, World Music... ¿Te lo tomaste desde la perspectiva de productor/músico mas que pensar en un disco de bajo?



Con toda la gente con la que has tenido el placer de tocar seguro que has extraído algo positivo de ellos...

R: Siempre que toco con alguien marcho con algo aprendido. Últimamente he trabajado con Neal Schon de Journey y lo hemos pasado muy bien siendo creativos. Todas las experiencias son buenas experiencias. Se aprende a estar centrado, acabar todo lo que empiezas y de-

jarte llevar.

R: Un poco las dos. Quería fusionar todos los estilos sin marcarme límites, música es música.

¿Destacarías algún aspecto en particular de este trabajo?

R: Diría que tuve mas tiempo disponible para llevar a cabo las mezclas. Suena más fácil de lo que es.

¡Vaya un guitarrista con el que cuentas en el disco! ¡Rafael Moreira!

R: Sí, estuvimos un tiempo hablando sobre un proyecto juntos y en un momento que estuvo disponible se pudo hacer.

¿Cómo decides en cada momento cual es la mejor manera de afrontar alguna línea que tienes que tocar?

R: El instinto toma el control e intento conseguir "feel" y tono.

Has tocado con infinidad de bandas famosas, pero seguramente hay algún momento que lo consideras crucial para lanzar tu carrera ¿Cual sería?

R: Trabajar con John Sykes y Blue Murder.

Musicalmente hablando eres uno de los grandes bajistas de Rock que ha habido, pero ¿Qué hay de otros aspectos de la industria como la tecnología? ¿Sigues los avances para no quedarte anticuado?

R: Es muy importante estar al tanto de lo que ocurre pero la prioridad es mantenerte fiel contigo mismo musicalmente.

Bajos de 4 cuerdas, de 5.... ¿Menos es más?

R: Siempre depende de lo que el momento requiera, aplicándote para tener disponibles esos bajos que se necesiten dependiendo del



momento. Por ejemplo, con Thin Lizzy no necesito un fretless de 6 cuerdas.

¿Siempre disfrutas todos los discos en los que participas?

Siempre los disfruto de una manera u otra, pero si que hay alguna que otra sesión de la

que podría haber prescindido pero ya no se puede hacer nada.

¿En qué te concentras durante la composición?

R: En los ritmos, en los cambios... Tengo en cuenta la melodía de voz o los solos. Siempre muy atento a mantener el swing y el



groove con la batería y a la posición de todos los instrumentos.

¿Llegaste a coger la guitarra en una sesión para David Coverdale!

R: Estábamos en el estudio y yo tenía una guitarra clásica. Estaba tocando sobre la canción que se estaba grabando. A David le gustó y me pidió que lo grabara.

Si alguien quiere introducirse en el rock ¿Qué le recomendarías?

R: ¡Consigue todos los discos de R&B que puedas!

¿Qué pedal te llevarías a una isla desierta?

R: ¡Unos cuantos! El acelerador, el freno y la bocina! JA!

¿Qué escuchas últimamente?

R: Kings of Leon.

¿Cómo seleccionas tus endorsements?

R: Siempre miro por lo que más me gusta personalmente. Busco sonido, tono, calidad, fiabilidad y soporte.

¿Para cuando un Tour por España?

R: ¡Lo antes posible! ¡Viva España! ■

Agus Gonzalez-Lancharro

CUB

La nueva línea todo válvulas CUB hunde sus raíces de forma sincera en los primeros comienzos de la amplificación de válvulas. En esos días no tenías opción sobre la capacidad de potencia de tu ampli, siendo los poco potentes los únicos disponibles.

Hoy la historia es diferente, eliges un ampli de válvulas pequeño y de baja potencia porque quieres "ESE" precioso sonido vintage. ¿Quién mejor para ofrecer esto que una compañía que lleva produciendo amplificadores de válvulas desde 1967?

Echa un vistazo a la línea CUB todo válvulas en www.laney.co.uk

Escúchalo en acción en www.youtube.com/laneytv



PANTALLA CUB

CUB 10

CUB 8

CUB 12 / 12R

CABEZAL CUB

Reggie Hamilton

CONTRATA TU SEGURO, CONTRATA A REGGIE

Es el paradigma de bajista versátil, un freelance de alto vuelo que interpreta con la misma destreza un pasaje clásico, un estándar de jazz, hip-hop, música country o trabaja en una banda sonora de una producción de Hollywood. En todos los casos entrega su dosis de sentimiento –desde lo más duro a lo más sensible– que hace que la música lleque plénamente orgánica al oyente y le contagie un buen número de sensaciones.

Compartimos una agradable comida oriental y aprovechamos para charlar con él. Debo agradecer a Fender Ibérica y a Salvador Poquet en concreto, todas las facilidades dadas para la realización de esta entrevista.

Comenzaste a tocar a los 11 años. ¿Qué instrumento?

R: Mi primer instrumento fue la guitarra. Mi madre me compró una guitarra a los 5 años, se la compró a un yonki en Nueva York por 15 dólares. A los 17 me dieron clases durante una temporada. En Nueva York se comenzaron a impartir clases de guitarra por primera vez en escuelas primarias así que todo el mundo tocaba guitarra, el bajo nadie lo tocaba. Escuché su sonido y me gustó muchísimo, así que me



cambié al bajo. Ninguno de mis amigos guitarristas de aquella época es profesional.

Entonces ¿Cuándo te diste cuenta de que podías ser bajista profesional?

R: Supe que viviría de la música a los 12 años.

¿Cómo?

R: ¡Por que los niños son tontos! Digamos que tienen su creatividad muy abierta. Si un niño cree que va a ser el primer hombre en la Luna y nadie le dice que eso no es posible, él lo va a seguir intentando. Siempre les digo a mis hijos que pueden llegar a ser lo que quieran. Cuando les digo que pueden hacer algo, aunque realmente no puedan, ellos piensan que sí. Mi madre nunca me dijo que no sería bueno, simplemente no decía nada.

¿Tuviste educación formal?

R: Tuve profesores privados. Me concedieron una beca para la universidad, pero la misma gente con la que yo trabajaba por las noches era la que daba clases allí, así que ¿Para qué iba a pagar para que me dieran clases? Yo trabajaba 4 veces más que ellos. Estudiaba a partir de escuchar. La bajista de Joe Henderson y Defunkt, Kim Clarke, fue mi primera profesora. Luego un amigo mío, Craig Thomas después Neil Courtney de la Philadelphia Orchestra me enseñó durante año y medio.

“Un profesor que tuve en la banda del instituto, Jill Brown, decía que cualquier cosa que aprendiera la olvidara en el escenario y tocara con el corazón.”

Estuve otro año con Dennis Sandole, quién enseñó a John Coltrane. Ojalá hubiera estado más con él, pero estuve el tiempo suficiente como para saber cómo fastidiarla. Intentaba pasar el tiempo con toda la gente que podía... Fred Tinsley de la LA Phil, mi amigo de París, Vincent Pasquier, Chris Hanulik también de la LA Phil... clases de piano... siempre que puedes estudiar, cualquier oportunidad es una gran oportunidad.



¿Sentiste vértigo ante tu primer gran gira?

R: Nunca lo he tenido. Primero hacía giras de Jazz, pero mi primer tour de pop fue con este artista New Age llamado Kitaro, era muy conocido en varios lugares, fue interesante. Dejé ese proyecto y me uní a Johnny Gill, que por aquel entonces era enorme, tocábamos para 18.000-20.000 personas.

En términos comerciales, de los tours más grandes que he hecho podría ser el de Seal,

acababa de salir "Kiss from a Rose", tocábamos en recintos muy grandes y consiguió el galardón de Canción del Año, Mejor Artista Masculino, 3 Grammys, un MTV Unplugged, escribí una canción para su siguiente disco. Nos agradeció en directo por televisión nuestra colaboración como banda y fue bonito como 40 millones de personas supieron quienes éramos. La audiencia más grande fue con Johnny Hollyday, tocamos tras la Torre Eiffel ante 1.100.000 personas y trabajábamos continuamente en recintos muy grandes. El Stade de France con 85.000 colgando el cartel de "Sin entradas" durante 3 días seguidos. Una de esas noches se tuvo que cancelar por mal tiempo ya que el seguro no estaba en regla. Lo volvieron a programar para otra noche, ya con seguro y esa noche hubo una gran tormenta, pero tocamos bajo la lluvia. Probablemente es el mejor concierto que he hecho jamás.

Teníamos una orquesta de 60 personas, un coro de 400, una banda de 17 miembros, 5 coristas, 17 artistas invitados.

¿No hubo problemas con tanta gente?

R: Bueno, con el sistema de cableado sí. Nosotros estábamos completamente empapados, pero fue genial.

Si tuvieras que trabajar con un bajista ¿Qué requisitos le demandarías?

R: Tendría que ser capaz de leer, tocar el contrabajo, bajo eléctrico, fretless, dominar varios estilos, tener un buen oído, gran sonido y estar dispuesto a cambiar. Debe tener talento y poder tocar con cualquiera. Estar deseando tomar riesgos cuando toca, aunque no lo haya tocado nunca y aprenderlo pronto.

¿Qué te pasa por la cabeza en el momento de solear?

R: Un profesor que tuve en la banda del insti-

tuto, Jill Brown, decía que cualquier cosa que aprendiera la olvidara en el escenario y tocara con el corazón. Todos los chicos tocaban de manera salvaje, sin melodía. Cuando empecé a escuchar más y más, construía melodías a partir de mis solos, básicamente componiendo una canción en ese mismo momento, algo que la gente pueda recordar. Eso es lo que hago siempre, no he intentado ser técnico en mi vida. Hay muchos bajistas por ahí, muy buenos, pero ¡intenta cantar alguno de sus solos!

muchas notas sin groove, sin dinámica, nada.

Marcus Miller nos contaba en Cutaway que hay dos clases de músicos: el músico y el que hace clinics en la NAMM...

R: ¡Tiene toda la razón! Aunque él también tiene muchos clinics en la NAMM (risas).

¿Qué nos puedes contar sobre tu equipo?

R: He tenido y probado muchos bajos, hay gran cantidad de ellos en el mercado pero yo uso el

Fender Reggie Hamilton Signature, normalmente un Custom y también un Upright que construí yo mismo y lo uso muchísimo, un fretless Custom Shop de 5 cuerdas con mi nombre también que un amigo mío me hizo hacer en su tienda, un RoadWorn Jazz modificado, otro Jazz del 67 para el estudio y directo. De cabezales uso de 600 y 1.200W, pantallas de 8x10 y 6x10. También me gustan los 2x15 mucho. Uso un mix por línea en directo. Para bolos pequeños tengo un combo Fender de 600W.



Si esto te gusta, las tenemos de seis cuerdas

TEX-MEX
la tienda de
guitarras con historia



compraventa de guitarras vintage

www.texmexguitars.com

C\ Sueca 10, Bajo 46006 Valencia - 963 422 381 - info@texmexguitars.com

Para el Upright uso el nuevo Fender Rumble 350 1x12, es genial para contrabajo. El DI es un A-Designs llamado Reddi que he usado por 6 años, también sus pre-amps de micro, un compresor... AudioTechnica 40/50 a través del pre-amp de A-Designs. Grabo también mi contrabajo por ahí. Un Fishman BP100 en el puente y un micro Crown más un Pocket Blender que va al Reddi, de ahí a un A-Designs mic pre-amp, directo al compresor. Grabo mi bajo eléctrico de manera similar.

¿Tienes técnico?

R: Sí, tengo uno, pero soy muy específico con todo.

¿Te consideras coleccionista?

R: Tengo cosas vintage, pero la mayoría los dí o vendí muy barato. Tengo mi JazzBass del 67, un Gibson Ripper del 75, uno de los últimos con arce. Todos mis arcos son modernos, tengo un par franceses.

Tu relación con Fender es muy larga...

R: Estoy con ellos desde el 95, mi modelo Signature salió en 2001.

Según dicen, les has aportado mucho a la hora de progresar con nuevos sonidos...

R: Cuando llegué a Los Angeles empecé haciendo muchas sesiones, necesitaba 4 bajos

para hacer todo el trabajo. Hice una sesión para Billy Idol y el ingeniero me estaba dando la tabarra porque no tenía un bajo pasivo. Fue curioso porque yo sustituí a uno, que sustituía a otro, y este a otro a su vez....a mi también me sustituyeron por que buscaban un sonido muy específico y ahí comprendí la importancia del sonido en la música. Quise hacer un bajo que me permitiera hacer lo que quisiera y necesitaba mucha variedad. Puedo tocar muchos estilos muy bien pero no soy el mejor en ninguno, solo toco el bajo. Necesito un bajo que pueda ir conmigo a cualquier sitio. El Signature Reggie Hamilton tiene pastillas P Bass, pero no son las standard porque quería más armónicos en el mástil, un sonido parecido a un piano. Es también pasivo con todos los controles que necesitas, trastes vintage... Cuando no tocas en limpio se nota, así que a veces quiero tocar limpio, otras ocasiones sucio... tengo esa opción. Cuando está en modo activo mis frecuencias medias y agudas son diferentes a lo común. Al tener 21 trastes, movimos el puente y el sonido es diferente. Es como tener un Precision activo y pasivo y un JazzBass activo y pasivo en un único bajo.

¿Qué opinas de tus amplificadores?

R: El jefe custom de Fender, Petrillo, me invitó a trabajar con ellos. Tenían el 800 solid state y el 1.200 que es genial, así que nos senta-



“Yo uso el Fender Reggie Hamilton Signature, normalmente un Custom y también un Upright que construí yo mismo y lo uso muchísimo.”

mos y decidimos hacer un pre-amp mejorado de esos que la gente ya amaba. Dimos con el TBP-1 y también desarrollamos los nuevos 600 y 1.200. Los amplis suenan igual sin importar la distancia a la que te encuentres de ellos. Me

encanta el sonido de mis amplis Fender, siempre es todo perfecto. Me encanta el Rumble, el combo... son muy ligeros. ■

.....
José Manuel López



Doctor Divago

VEINTE AÑOS DE BAGAJE Y EN PLENA FORMA

Doctor Divago es un grupo valenciano que, a pesar de llevar más de veinte años en activo, o quizá precisamente por ello, posee un lugar irremplazable y un peso específico propio en la escena del rock valenciano y español. Pasa el tiempo, su trabajo sigue teniendo hueco en las típicas listas de “Lo mejor del año” y sus directos se cuentan siempre en tono entre elogioso y asombrado.

De ellos se ha dicho que son a la vez clásicos y punteros dentro de nuestra escena, cosa cuanto menos curiosa en un grupo tan longevo. Hablamos con Manolo Bertrán, cantante, guitarra y compositor de Doctor Divago.

que viene”, vuestro disco de 2008, hasta “La belleza muda de los secretos del mar”, el disco que acabáis de editar?

R: Bastantes cosas. Hicimos las presentaciones y toda la promo de rigor del disco anterior, llegaron nuevas canciones y nos metimos en el local a arreglarlas, la dinámica habitual. El pasado marzo hicimos un alto en nuestro tra-

¿Qué ha pasado desde “Las canciones del año

bajo de arreglos para celebrar nuestra fiesta 20 aniversario con un concierto especial. Ya habíamos empezado a trabajar en el estudio un poco antes. Entre tanto, fichamos con La Produktiva, nuestra nueva discográfica. En agosto liquidamos las mezclas definitivas y en septiembre enviamos el disco a fábrica...

En cuanto a la formación actual, hubo una época en la que se produjeron cambios en vuestras filas, pero ya desde hace mucho tiempo os vemos siempre salir a los mismos a escena. Y esa estabilidad se nota.

R: Sí. Asensio Ros Wally en la batería, Antonio Chumillas Chumi en la armónica, Edu Cerdá al bajo y coros, David Vie a la guitarra y Manolo Bertrán, voz y guitarra. Wally, Chumi y yo desde el principio y Edu y David desde hace ya muchos años. De hecho, los tres últimos discos los hemos hecho con este equipo humano, cosa que redondea una especie de trilogía discográfica. Y a estas alturas muchos dicen que es la mejor formación del doctor que nunca se ha subido a un escenario. Se puede decir que cumplir años nos ha sentado bien. También incorporar sangre nueva, claro.

Como elemento clásico en las grabaciones, Dani Cardona dirige de nuevo la producción, esta vez en El Sótano...

R: Dani es un excelente productor, aparte de un

gran músico y un gran amigo. Desde "El loco del chándal" ha producido todos nuestros discos. Éste es el séptimo disco que nos produce, es fan del grupo desde primeros de los 90. Estamos muy contentos y a la vez acostumbrados a su manera de trabajar. Sabe hacer que cada vez la grabación sea igual que antes pero diferente. Respeta la esencia y la personalidad del grupo pero también sabe potenciarlas proponiendo cosas nuevas.

Sin embargo, ahora grabáis con un sello nuevo, La Produktiva Records, de Barcelona. Esto ha cambiado.

R: Es el sello de Nando Caballero, seguidor del grupo desde hace años. Lo conocíamos porque nos había entrevistado muchas veces en su programa "L'altra cara de la lluna". Me enteré de que había montado un sello, contactamos por facebook y nos pusimos de acuerdo. Nos gusta el trabajo que está haciendo hasta el momento y es un lujo hoy en día contar con su respaldo.

He de daros la enhorabuena. Creo que este disco tiene algunas de vuestras mejores canciones, al menos a la altura de los dos discos anteriores y de algunos clásicos más antiguos. ¿Tú destacarías alguna entre todas las de este disco?

R: Gracias, a mí también me lo parece. Bueno, destacaría cada una de ellas por un motivo, pero





“Dani es un excelente productor, aparte de un gran músico y un gran amigo. Desde “El loco del chándal” ha producido todos nuestros discos.”

no sabría decir cuál destacaría entre todas. Por poner dos ejemplos, “Silencio”, que es una canción de un solo acorde, algo que me apetecía mucho hacer, y de la que tiene que ponerse en circulación un videoclip dentro de poco y “Las especies del abismo”, por los contrastes y los diferentes ambientes marca de la casa que presenta la canción. Podría seguir poniendo ejemplos, pero nos recortarán la entrevista...

La portada es preciosa, muy bien trabajada y de nuevo obra de Chumi.

R: Sí, es otra cosa que tienen en común nuestros tres últimos discos. Desde “Revuelta ele-

mental”, Chumi se hace cargo de las portadas con muy buena aceptación, siempre con ilustraciones. Suele trabajar primero escuchando las canciones, prestando especial atención a las letras, que le dan mucho juego, y a partir de ahí, surge una idea y empieza a dibujar.

¿Qué proyectos tenéis a la vista?

R: Aparte de presentaciones en directo, hacia mayo sacaremos un ep. Grabamos un total de 15 canciones, de las que 12 han ido a parar al nuevo álbum y las otras 3 se reservan para ese futuro disco que también presentaremos convenientemente.

¿Preparáis ya el décimo disco? Es un número redondo...

R: No, no. De momento tenemos bastante con ensayar las canciones de éste, preparar un buen set-list, actuar en directo, atender los compromisos promocionales, etc. Lo demás ya se verá. Nunca hemos hecho planes a tan largo plazo. Paso a paso.

Bueno, ésta es una revista de guitarristas, ¿Qué guitarras utilizáis en Doctor Divago? ¿Pedales?

R: David toca un Gibson ES-335 y yo mi Telecaster del 70 de siempre. También usamos una Danelectro 12 cuerdas, sobre todo para grabar

algunos detalles, y de guitarras suplentes tenemos una Les Paul Studio y una Gretsch. Desde que lo conozco, Edu toca un Fender Precision que suena de lujo. Respecto a pedales, por ejemplo, yo no uso ninguno pero el asombroso sonido de David lo consigue pisando los modelos de su propia marca de pedales hechos a mano, Vie Pedals. Y en amplis, David usa un Mesa Boogie F30 mientras que yo he tenido siempre un antiguo Vox AC50, aunque actualmente estoy gastando un Vox ACHH 50 aniversario, ya que el AC50 está muy mayor para salir de gira. ■

Will Martin

NUEVOS AMPLIFICADORES **MUSTANG**TM

GRATIS!
Ableton® Live
Lite 8
Fender Edition
Software de grabación
con calidad de estudio



- **100 PRESETS**
- **37 EFECTOS INCORPORADOS**
- **CONECTALO A TU ORDENADOR**
incluye el software gratuito Fender® FUSE™
para disponer de efectos adicionales,
almacenamiento ilimitado de presets, intercambio
online de presets con la comunidad Fender FUSE
y presets gratuitos de artistas Fender.

TRES NUEVOS MODELOS:

- 100-watt **MUSTANG III** • 150-watt **MUSTANG IV**
- 150-watt **MUSTANG V Cabezal y 412 Cabinet**

ALTA VELOCIDAD, AMPLIFICADOS Y POTENTES

Análisis de géneros II



David "Buke" Vila comienza sus estudios musicales a los 12 años con la guitarra española y la música folklórica hispana, para después a los 16 introducirse en el mundo del blues y el rock con la guitarra eléctrica. Está a punto de terminar los estudios superiores de guitarra moderna en el ICMP de Londres, y es también licenciado en Filología Hispánica.

ENTENDIENDO EL BLUES

Si ya te has familiarizado con las formas más habituales del Blues, sientes el cambio de acordes dentro de ti, sabes que el turnaround está a punto de suceder... Si todo esto ya es algo natural para ti, entonces, significa que ya estás más que preparado para dar el segundo paso hacia el universo del Blues.

En este nuevo número, continuamos hablando de este estilo que ha sido base de tantos otros y agrupando sus rasgos más característicos. Después de haber hecho un repaso a las formas estándares más habituales, vamos a pasar a hablar de la armonía y melodía, del ritmo y de los estilos más significativos. Si alguna vez te has preguntado por

qué un acorde suena bien en el blues a pesar de que no encaja en la tonalidad en la que se supone que estamos, porque hay blueses en los que los tres acordes son dominantes etc. vamos a intentar dar respuesta a todas estas dudas y otras más en esta segunda parte. Sin más preámbulos, comenzamos con la segunda parte de este estudio.

Imagen 1

Blues 12 compases

Armonía

Existen dos tipos básicos de blues:

- 1) El blues en tono mayor.
- 2) El blues en tono menor.

Ambos se basan en los grados y las cadencias características de la música tonal: I (Tónica), IV (Subdominante), V (Dominante). En el blues menor, la armonía funciona de la misma manera que lo hace en cualquier tipo de música en tonalidad menor, con una excepción de la que hablaremos más adelante. El blues mayor, sin embargo, no es completamente diatónico a la armonía tonal mayor y toma notas tanto de la escala mayor como de la escala de blues (1,b3,4,b5,5,b7).

1- Blues Mayor

A la hora de añadir extensiones a los acordes triada que surgen en la tonalidad mayor, el blues mayor utiliza las notas de la tonalidad,

más las de la escala de blues. Teóricamente, serían válidas cualquiera de todas las extensiones que nos diera la superposición de la escala mayor y la escala de blues sobre las tríadas. Sin embargo, hay unas que son más usadas tradicionalmente y aportan un mayor sonido bluesero. De esta forma, a cada uno de los grados de un blues mayor les correspondrían las siguientes extensiones:

1- Superponiendo la escala de blues sobre las 3 tríadas mayores (I,IV,V).

I-b7, #9 IV-b7, 9 V-b7, #9, b13

2- Las extensiones diatónicas en tonalidad mayor.

I-9,13 IV-9,13 V-9,13

Es muy común utilizar una b9 en el quinto grado también a pesar de que no pertenezca ni a la tonalidad ni a la escala de blues, tratando este como un acorde alterado V que vuelve al I.

Imagen 1

Estas son algunas de las posiciones más utilizadas en un blues mayor para los acordes extendidos: **IMAGENES 2, 3, 4, 5 Y 6**

2) Blues Menor

El blues en tono menor, como ya hemos dicho, toma su armonía de la tonalidad menor, y estos son sus acordes básicos: **IMAGEN 7**

Sin embargo, existe otra variante que es la progresión más común dentro del blues menor: **IMAGEN 8**

El grado bVI al que le correspondería una 7 mayor, es dominante porque toma la b7 de la nota blues b5 de la tonalidad. Es la única característica distinta en el funcionamiento armónico del blues menor en relación a cualquier otra música en tono menor.

Melodía

El rasgo más característico de la melodía en el blues, es el hecho de que en el blues mayor pueden concurrir la 3ª mayor y la menor, la 5ª justa y la disminuida y la 7ª mayor y la menor. Ya hemos comentado en el apartado de armonía que en el blues mayor concurren las notas de la escala menor pentatónica y las de la mayor. En la melodía ocurre otro tanto de lo mismo. En el blues menor también se da el mismo caso con la 5ª.

En cuanto a su distribución sobre los acordes, podemos distinguir dos líneas melódicas básicas.

Estas líneas coinciden con las melodías vocales improvisadas más tradicionales del blues. También coinciden con la estructura AAB.

En el blues de 12, la primera línea ocupa los dos primeros compases, dejando el tercero y el cuarto libres. En la segunda línea se repite la primera sobre el acorde IV. Esto ocurriría de nuevo en los dos primeros compases dejando el séptimo y octavo libres. Del compás nueve al diez tendríamos la línea de resolución que marca el final de todo el ciclo para después volver a empezar tras la cadencia. Los compases vacíos eran un recurso para pensar en la siguiente línea que vamos a improvisar.

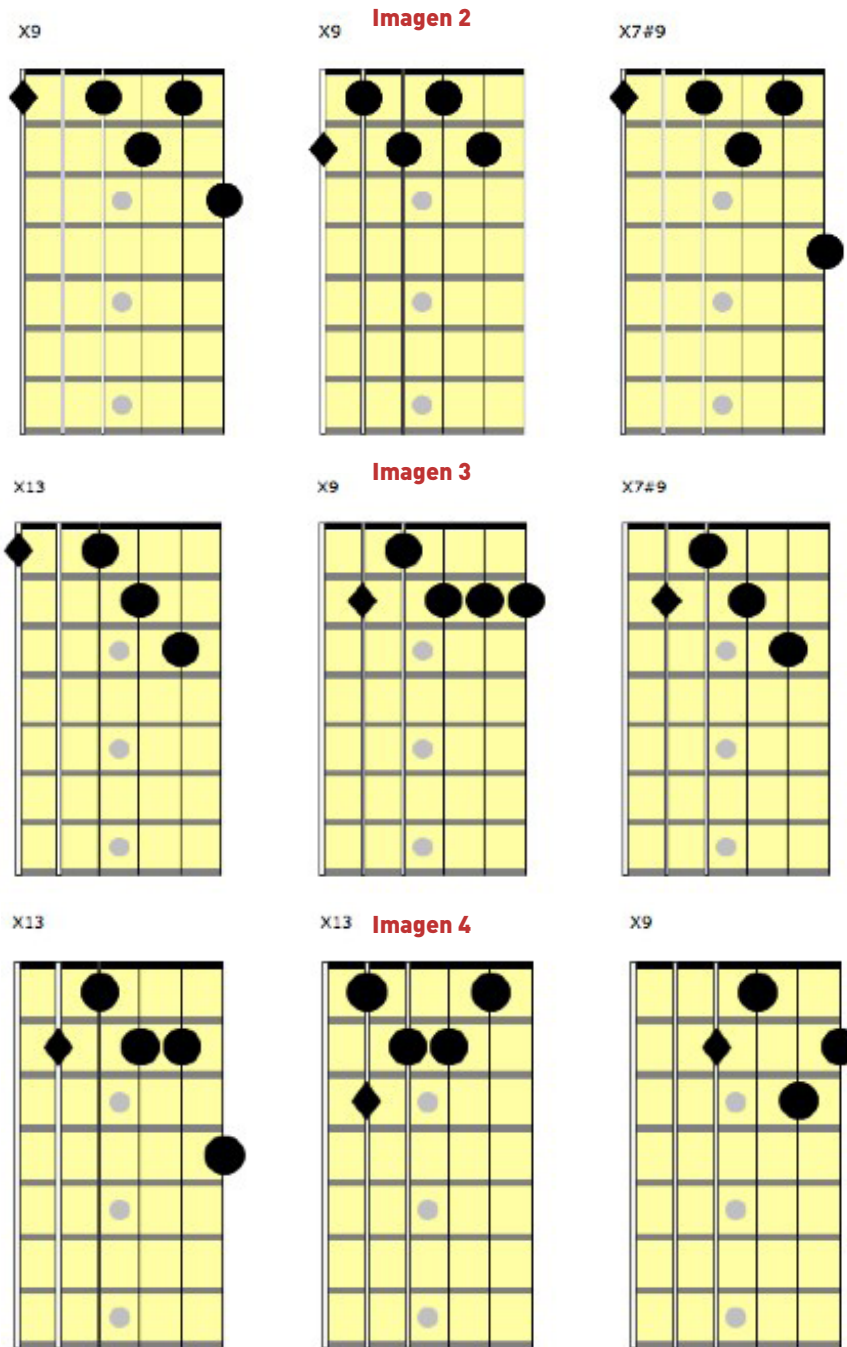
Aquí podemos ver la distribución de las líneas melódicas en un ciclo completo. Es muy importante tener esto en cuenta en la creación de nuestros solos. Le dará un sonido totalmente bluesero. **IMAGEN 9**

En el blues de 8 compases las líneas melódicas ocuparían las siguientes posiciones: **IMAGEN 10**

Existe una tendencia a comenzar las líneas melódicas en anacrusa, sobre todo en el blues de 8 compases.

Ritmo

Una vez sabemos qué tipo de blues estamos tocando (estructura y si es mayor o menor) nos falta saber qué tipo de ritmos le podemos aplicar. A lo largo de la historia, se han aplicado una infinidad de ritmos a las armonías y



estructuras de blues que ya hemos estudiado.

Estos son los ritmos más comunes:

1) Shuffle:

Es probablemente el ritmo más característico del blues. Está basado en un ritmo a corcheas en el cual la primera dura más que la segunda. Podría interpretarse como un ritmo de tresillo de corchea de una negra+una corchea:



Sin embargo, no es una medición exacta, y una vez más depende del feeling de cada artista. Algunos prolongan más la primera corchea, otros menos. Ejemplos:

- Sweet Home Chicago – Robert Johnson**
- Pride and Joy – Steve Ray Vaughan**

2) Straight-four o “corcheas rectas”

Las corcheas son tocadas de manera igual, se tocan tal y como se leerían. Ejemplos:

- The thrill is gone – B.B. King**
- Crossroads – Robert Johnson Tocada por Eric Clapton**

3) 12/8 Blues:

Normalmente se da en blueses de tipo lento, balada. Consiste en lo que su propio nombre indica, una estructura de blues normal pero en 12/8. Ejemplos:

- Texas floods – Larry Davies**
- Red House – Jimi Hendrix**

4) Two-beat:

Es un ritmo usado normalmente en canciones rápidas y de carácter muy vivo. Proviene de ritmos de Jazz y Dixieland. Ejemplos:

- Cry for me baby – Elmore James**
- Mojo working – Muddy Waters**

5) 16 funk feel.

Como su propio nombre indica es un ritmo de funk basado en semicorcheas. Ejemplos:

- Messing with the kid – Junior Wells**
- I wanna know – Luther Allison**

Sub-estilos

Estos son algunos de los estilos y características más representativos:

1) Delta blues:

Es uno de los blueses más primitivos. No busca una labor de guitarra solista, y se centra sobre todo en el ritmo para acompañar a la voz. Es muy común el uso del “slide”. Se toca con guitarra acústica, y se tiende a utilizar muchas tonalidades abiertas. El nombre hace referencia a la Delta del Mississippi, porque es donde se supone que surgió. Sin embargo, ha habido artistas en muchas otras zonas que también han desarrollado este estilo.

2) Piedmont blues o East coast blues

Se caracteriza por tocarse con dedos en un

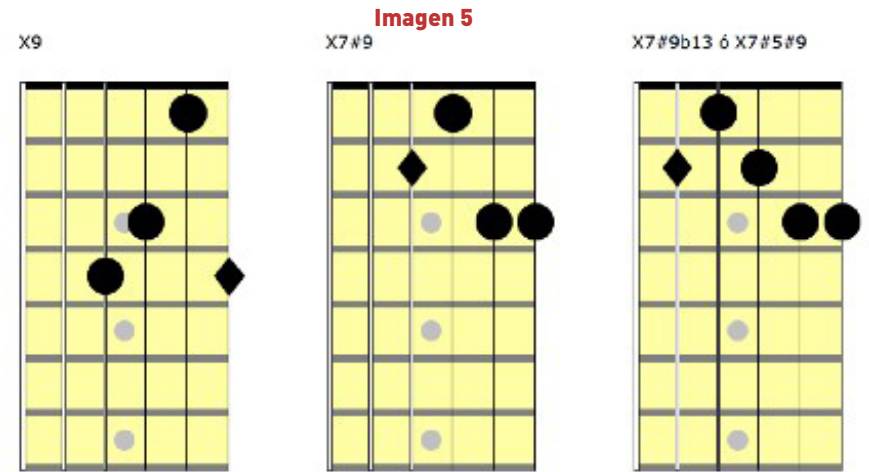


Imagen 5

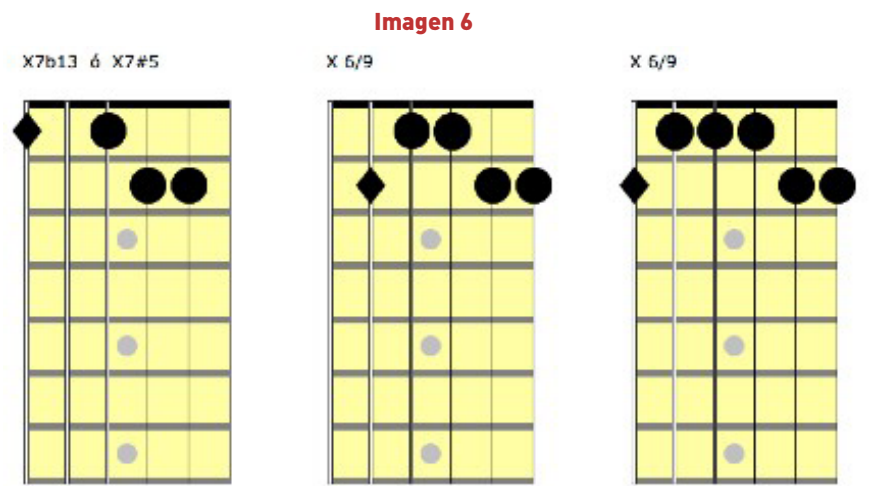


Imagen 6

Imagen 7

Blues 12 compases (menor)

La partitura muestra tres líneas de guitarra en un sistema de 12 compases. El primer compás está etiquetado como Imin (b7,9,11). El quinto compás está etiquetado como IVmin (b7,9,11,13). El noveno compás está etiquetado como V (b7,b9,9,11,b13). Los compases restantes están etiquetados como Imin (b7,9,11).

estilo de tipo ragtime, en el cual el bajo lleva una base rítmica y se alterna con las cuerdas más agudas haciendo melodías. Este estilo evolucionó en una dirección más cercana a la música folk, distanciándose del blues.

3) Memphis blues

Es un blues similar al del Delta pero con una peculiaridad, la influencia de las Jug Bands. Las Jug bands eran bandas formadas por gente que tocaba instrumentos hechos por ellos mismos con lo que tenían a su alcance en su entorno rural. Tenían banjos, mandolines, guitarras e instrumentos de viento, como la armónica, hechos de forma casera.

4) Boogie-woogie

La principal característica de este estilo es su continuo ostinato en el bajo. Es muy fácil de reconocer. Nació como un estilo tocado en piano, en el cual la mano izquierda tocaba este ostinato, mientras la derecha hacía adornos. La guitarra intentó imitar esto con pequeños arreglos entre las partes del ostinato tocado en las cuerdas más graves.

5) Jump blues

Es un blues muy vivo, cercano al rock and roll, en el que se introducen elementos de big band, como vientos. Los saxos toman el mando de los solos y la mayoría de los arreglos. También se conoce a este estilo, como Rhythm and blues.

6) Electric blues

Se introdujeron amplificadores, bajos eléctricos, baterías y armónicas, y se creó el nuevo movimiento de blues, que también es conocido como "Chicago blues". Este estilo se dio tanto en Chicago, como en Detroit y St. Louis. Sin embargo, Chicago fue sin duda, donde más se explotó. Esta muy influenciado por el blues de Mississippi, tanto del Delta como de Memphis. Muchos artistas de Mississippi se mudaron a Chicago y electrificaron la tradición de blues que ya traían. La armónica toma un gran peso en este estilo.

7) British blues

El blues era una música que aún a mediados del siglo pasado, sólo era tocada por músicos negros. Sin embargo alrededor del año 60 hubo un movimiento de blues en Gran Bretaña en el que músicos blancos recuperaron temas de la época del Delta blues, y lo abrieron a un mayor público. El estilo British fue una evolución del eléctrico en el que se añadió más distorsión e incluso, a veces, rasgos psicodélicos. Hay que tener en cuenta que en Gran Bretaña estaban surgiendo ya los primeros pasos del heavy metal.

8) Texas blues

Tuvo una gran influencia del blues de Chicago y de Gran Bretaña. Los miembros de la banda en este estilo se redujeron todavía más, y estaba

normalmente basado en guitarra, bajo, batería y voz. La guitarra llevaba el mayor peso y se encargaba tanto de la parte de rítmica como de la solista. Se vuelve todo mucho más crudo y directo

Imagen 8
Blues 12 compases (menor)

Imagen 9
Blues 12 compases

Imagen 10

a diferencia del British blues donde por ejemplo aún se oían también teclados o más arreglos. ■

Agrupaciones impares de notas

REMODELA TUS ANTIGUOS LICKS Y HAZLOS PARECER SOFISTICADOS

A pesar de que todos los guitarristas buscamos tener un lenguaje de improvisación lo más amplio posible, en ocasiones es fácil terminar cayendo en los mismos recursos, especialmente cuando la base sobre la que improvisamos nos es ya muy familiar. Hoy exploraremos las posibilidades crear patrones repetitivos de 5, 7 y 9 notas, para darle un nuevo punto de vista rítmico a nuestros licks.

Crear patrones que se repiten es una forma magnífica de mantener la energía de un solo. Todos tenemos en la mente frases rápidas en que las voces de un arpeggio se suceden velozmente, o frénéticos licks pentatónicos llenos de ligados. Vamos a intentar darle una vuelta más de tuerca utilizando patrones rítmicos menos usuales, que van a dar una dimensión muy especial a nuestra interpretación. Concretamente nos referimos a asociar notas de 5 en 5, de 7 en 7 o incluso de 9 en 9, que tocaremos de forma repetida para dar más consistencia a dicha asociación. Patrones impares como

estos son perfectos para crear sensación de inestabilidad y desplazamiento, que podremos mantener o resolver cuando deseemos.

Comencemos viendo un patrón de 5 notas muy sencillo representado en la figura 1. Lo utilizaremos para estudiar la púa alterna: como muchos ya sabréis, repetir un grupo de notas impar con púa alterna hace que los sentidos de la púa se inviertan en cada repetición. Si por el contrario no estáis familiarizados con este fenómeno, este ejercicio puede ayudarnos a comprenderlo mejor. Prestar atención a los símbolos de la púa es esencial:

Figura 1: Lick 1. Tempo 75. Patrón de 5 notas en 4/4. Nota: El patrón de púa es 0-1-2-3-4-5-0-1-2-3-4-5-0-1-2-3-4-5.

Ahora ya estamos preparados para trabajar en el primero de los licks, basado esta vez en una agrupación de 5 semicorcheas. Como habréis observado en el ejercicio anterior, no sólo la púa se invierte, sino que además el inicio de cada compás recae cada vez en puntos distintos del lick debido a su desplazamiento, por lo que será necesario poner especial atención en la acentuación.

Figura 2: Lick 2. Tempo 100. Patrón de 5 notas en 4/4. Nota: El patrón de púa es 7-7-7-5-7-7-5-5-8-5-8-5-8-7-8-5-8-7-5.

Sigamos con otra idea muy similar, ésta vez se trata de un patrón repetitivo de 7 semicorcheas. Una buena estrategia a medida que el grupo de notas que debemos manejar aumenta es crear subgrupos más pequeños. Por ejemplo en ésta ocasión es más fácil pensar en grupos de 3+4 notas que contar grupos de 7. También es importante notar que se ha incluido la técnica del Palm Mute, para

exagerar aún mas la percusividad del lick, y por lo tanto sus características rítmicas.

Figura 3: Lick 3. Tempo 100. Patrón de 9 notas en 4/4. Nota: El patrón de púa es 8-3-7-8-3-7-5-8-3-7-5-10-8-9-10-8-9-10-8-9-7-5-7-5.

Para finalizar tenemos otro divertido ejemplo, en el que nos enfrentamos al reto de crear frases de 9 notas. Aquí es más importante que nunca respetar el sentido de la púa alterna en todo momento. En él, también se propone otra idea: tocar el mismo lick en dos octavas diferentes. Ello nos permite utilizar licks de repetición, pero al mismo tiempo, dar un toque de variedad que man-

Figura 4: Lick 4. Tempo 100. Patrón de 7 notas en 4/4. Nota: El patrón de púa es 7-7-7-5-7-7-5-5-8-5-8-5-8-7-8-5-8-7-5.

tenga la atención y lleve el lick a otro nivel. Una buena manera de comenzar a integrar este tipo de líneas de improvisación en tu forma de tocar habitual puede ser jugar a restar o sumar notas a tus licks de repetición habituales. Es muy probable que la mayoría de ellos esté formado por bloques de 4, 6, 8, o 16 notas. ¡Son víctimas perfectas para tus ex-

“Todos tenemos en la mente frases rápidas en que las voces de un arpeggio se suceden velozmente, o frnéticos licks pentatónicos llenos de ligados. Utilizando patrones rítmicos menos usuales van a dar una dimensión muy especial a nuestra interpretación.”

perimentos! Es el momento de crear nuevas y atractivas mutaciones con ellas. ¡Suerte! ■

Micky Vega

EJERCICIO 1	EJERCICIO 2
EJERCICIO 3	EJERCICIO 4
EJERCICIO 1 GP5	EJERCICIO 2 GP5
EJERCICIO 3 GP5	EJERCICIO 4 GP5



MICKY VEGA

Micky Vega, nacido en Barcelona, es guitarrista del grupo de metal catalán Sargon, y además vocalista de los grupos Arborea y Old Star Covers. Compagina la docencia de guitarra con las actuaciones en directo y su afición por la grabación.

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

II-V-I 2ª Parte

En el **Número 19 de Cutaway** cubrimos el uso de las notas guía y algunas ideas sobre arpeggios y arpeggios sustitutos para la improvisación sobre la progresión II-V-I en tonalidad mayor.

En este número continuamos usando la progresión II-V-I como base y añadiremos algunas de las posibilidades dadas por el uso de:

- Acercamientos a las notas de los acordes por medio de notas situadas muy cerca de ellas (tono o medio tono de distancia) y que pertenezcan o no a su tonalidad → Acercamiento Diatónico y Cromático.
- Ideas rítmicas para enriquecer y añadir variedad a nuestro fraseo.
- Acercamiento Diatónico y Cromático:

El Acercamiento Diatónico consiste en tocar una o varias notas de paso que pertenecen a la tonalidad o al acorde en el que nos encontremos para acercarnos o "rodear" una nota del acorde.

Hay numerosas posibilidades pero la teoría del concepto es más sencilla de lo que parece, veamos dos ejemplos:

Al analizar ambos ejemplos vemos que:

- Las notas del acorde caen en los tiempos fuertes del compás (en círculo).
- Las notas que se acercan a las del acorde caen en los tiempos débiles y están muy cerca de las notas que tenemos como objetivo. Vemos que están a un tono o medio tono de distancia de la nota de destino.

*Como ejercicio, propongo la construcción de tres frases usando esta técnica, cada una en una tonalidad y en diferente registro y posición en el instrumento.

El Acercamiento Cromático consiste en la misma idea que el Acercamiento Diatónico pero incluyendo el uso de notas que están fuera de la tonalidad y, frecuentemente, a una distancia de medio tono de las notas del acorde.

Como en el caso anterior, las notas del acorde caerán, por lo general, en los tiempos fuertes del compás y podrán ser 'rodeadas' por notas de paso que estén fuera de la tonalidad.

En el uso de este recurso hay aún más posibilidades. Veamos algunos ejemplos:

Aquí vemos el ejemplo más básico. Vemos que la tercera del acorde es precedida por una

nota ajena a la tonalidad (A#), que se encuentra a medio tono de distancia de la nota que tenemos como objetivo (B).

En esta línea podemos ver un uso claro del acercamiento cromático.

La frase comienza con la tercera de Dm7, F, seguida de un acercamiento cromático a su quinta, A, por medio de G#.

En el último tiempo del primer compás vemos como se produce un acercamiento diatónico y cromático, C - A# - B que se traduce en un "rodeo" de la nota B en el siguiente compás, de nuevo en tiempo fuerte, siendo ésta la tercera de G7.

En el segundo compás, podemos observar un descenso cromático que termina resolviendo en la tercera de CMaj7 en el tercer compás. El descenso comienza con G, descendiendo hasta D de manera cromática, y como podemos ver, las notas del acorde caen en los tiempos fuertes del compás a excepción del Eb, que funciona como una tensión (b13) y el D, que sirve de acercamiento diatónico para rodear a E y que ésta caiga en tiempo fuerte en el tercer compás.

Esta frase es otro buen ejemplo de cómo usar notas de paso, ya sean o no cromáticas,



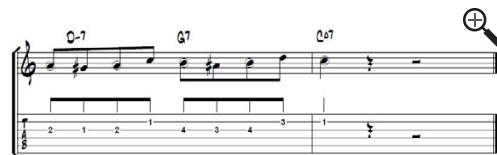
para acomodar las notas de tal forma que las notas de los acordes caigan en los tiempos fuertes.

La línea empieza con un descenso cromático desde la oncena de Dm7 para caer en la tónica del dicho acorde.

En la segunda mitad del primer compás vemos como esa porción de la frase rodea de forma diatónica a la tercera de G.

Después, en la segunda mitad del segundo compás, vemos un acercamiento cromático entre F# y F, que culmina rodeando la tercera de CMaj7 con Eb, teniendo como claro objetivo de resolución la nota E.

Aquí vemos otro ejemplo muy claro del acercamiento cromático.



Si analizamos la frase, nos damos cuenta de que la principal melodía es A – B – C, todas notas de acorde y/o guía de los acordes de la progresión.

Esa simple línea de tres notas, que destacan los cambios, se transforma en una idea común en el idioma del jazz después de haber añadido cromatismos para conectar esas notas guía y/o de acorde. La idea del acercamiento cromático produce una sensación de tensión y resolución que ayuda a que nuestro fraseo sea impredecible al oído del oyente y cobre más interés.

En este último ejemplo, en la segunda parte del primer compás, vemos un descenso cromático que destaca la tónica y la séptima me-



nor del acorde, seguido de un acercamiento diatónico (A) hacia B, la tercera de G7.

Después, en la segunda mitad del segundo compás, vemos un giro similar: G, F, D, D#, resolviendo en E pero no terminando la frase, ya que continúa con algo similar, haciendo uso de acercamiento cromático y diatónico para caer en E, finalizando la frase.

Ideas Rítmicas

La síncopa y los contratiempos son una parte muy importante de la improvisación y se producen cuando se acentúan ciertos tiempos del compás que no suelen acentuarse.

En el jazz, los acentos suelen marcarse en la corchea que precede a los tiempos 1 y 3. Ésto provoca la sensación de que la improvisación empuja hacia adelante. Además, es común anticipar la armonía del acorde siguiente en esos acentos.

El Ejemplo 7 es buen ejemplo ya que comienza a contratiempo, en la segunda corchea del primer tiempo, y termina en la segunda corchea del tercer tiempo.

Vemos más ejemplos:

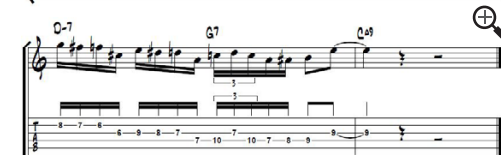


El Ejemplo 8 es una frase que no se caracteriza por su interés rítmico. Vemos que finaliza "a tierra" y no hay contratiempos.



El Ejemplo 9 demuestra justo lo contrario. Predominan los acentos, contratiempos, síncopas y anticipación de la armonía (B en el primer compás).

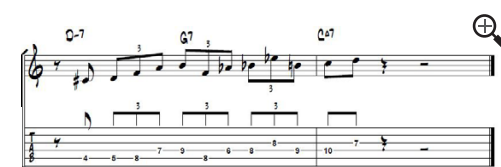
Otro recurso es el de introducir subdivisiones del tiempo en forma de semicorcheas, tresillos de corchea, semicorchea y de negra.



El ejemplo 11 es un buen ejemplo sobre el uso de semicorcheas y acercamientos cromáticos.



El ejemplo 12 es una frase en el estilo de Bill Evans y hace uso extenso de los tresillos de negra, creando contratiempos y tensión rítmica.



Aquí vemos un ejemplo de un uso extenso de tresillos de corchea, en este caso en grupos de 4 notas. Hablaremos en extensión sobre recurso en el futuro próximo.

Para finalizar, propongo tres ejercicios:

- 1- Practicar todos los ejemplos en todas las tonalidades y usando diferentes posiciones y registros de la guitarra.

“El Acercamiento Cromático consiste en la misma idea que el Acercamiento Diatónico pero incluyendo el uso de notas que están fuera de la tonalidad”

2- Usando los conceptos vistos, crear nuestras propias frases, modificar los ejemplos y aprender directamente de solos de los 'masters' de la improvisación.

estos recursos en situaciones reales, canciones, standards de jazz etc.

A practicar! ■

3- Poner en práctica y contexto el vocabulario e ideas aprendidas, es decir, hacer uso de

Álvaro Domene

EJERCICIOS



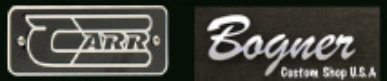
Algunas recomendaciones de discos:

- Keith Jarrett Trio** "Up for it"
- John Coltrane** "Crescent"
- Kenny Garrett** "Pursuance"
- Paul Motian Trio** "On Broadway Series"
- Elmo Hope** "The All-stars Session"



ALVARO DOMENE

Guitarrista, arreglos y composición. Nacido en Madrid, tras realizar estudios en varias escuelas y tocar en diferentes grupos de la capital, continúa su formación en Inglaterra, donde actualmente combina diversos proyectos con su último año de la carrera de Jazz en la Middlesex University de Londres."



CENTRO AUTORIZADO EXCLUSIVO EN VALENCIA



C/ Hernán Cortés, s.n. (Frente nº 4)
 46910 ALFAFAR (VALENCIA)
 Teléfono. 96 / 110 41 05
 Teléfono. 637 50 66 35
 Mail. info@egmestudio.com
 Web. www.egmestudio.com

American Roots Series: Slide in standard tuning

Buenas. Este mes vamos a adentrarnos en el mundo de la guitarra slide, utilizaremos la afinación standard.

Alo primero que nos tenemos que enfrentar a la hora de utilizar el slide, es que a diferencia de tocar a la manera convencional, el tubo se coloca encima de la barra de traste. Hay que tener especial cuidado con esto, ya que un pequeño movimiento con el tubo, y la afinación de la nota que queremos dar va a variar.

Otro de los factores importantes de la técnica slide es la de mutear bien las cuerdas que no queremos que suenen, ya que solo la fricción del tubo hace sonar todas las cuerdas que alcance. Vamos a utilizar dos técnicas, el muteo con por detrás del slide. El tubo normalmente se usa en los dedos anular o meñique, por lo tanto los dedos que nos quedan por detrás, harán de sordina, apoyándolos en las cuerdas. También mutearemos con la palma de la mano derecha, ó izquierda si eres zurdo.

Yo siempre recomiendo que se toque con los dedos y no con púa cuando utilizemos el slide. Esto también nos ayuda a utilizar los dedos que nos sobran, para apoyar en las cuerdas que no queremos que suenen. Normalmente, yo utilizo los dedos índice y pulgar para atacar las cuerdas, y el resto de dedos de mi mano derecha, los utilizo para bloquear las cuerdas que no deben sonar.

Hay diferentes tipos de tubos y cada uno de ellos nos da un sonido diferente. Los hay de metal, cristal, cerámica, cobre... y de diferentes grosores. Contra más gordo sea el slide, más grave es su sonido, también depende del tipo de tubo, si es de metal es más agudo que uno de cristal. Cada uno elije el tipo de tubo que más le guste, experimenta con varios y escoge para cada situación el más idóneo. Por suerte es un artículo que no es muy caro,

Figura 1

The musical score for Figure 1 is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of 11 measures of music, each with a corresponding guitar tablature line below it. The tablature uses numbers 1-12 to indicate fret positions and includes symbols for slides (wavy lines) and muting (wavy lines above or below the staff). The notes are primarily in the first position, with some higher fret slides in measures 9, 10, and 11.

“ Recordad mutear bien las cuerdas que no queremos que suenen.”

por lo que nos permite tener varios modelos.

Al utilizar la afinación standard, nos permite ya conocer las formas de las escalas a utilizar. Pero nos vamos a centrar en las formas de A de los tres acordes principales del Blues para empezar a dar a cada acorde su escala y así poder transportar con más facilidad las frases de un acorde a otro.

Para poder tocar los acordes con el slide, utilizaremos la forma de A de los acordes, tocando con el tubo la 4ª, 3ª y 2ª cuerda, ya que así obtenemos la triada completa del acorde.

A continuación he transcrito unas frases en los diferentes acordes de un Blues en E. Pero recuerda, que todas las frases son transportables al resto de los acordes.

Utiliza el backing track para ir combinando diferentes frases e ir cogiendo el rollo al slide. Fíjate bien en los arrastres del slide hasta llegar a la nota que queremos tocar, utiliza el audio de las frases para captar el efecto.

Figura 1. Frases sobre E7.



A los 8 años comienza a tocar la guitarra. Realiza estudios superiores en la Escuela de Música Creativa, El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en el Ateneo Jazz Madrid. Trabaja en Giras nacionales, musicales y como Jefe de estudios en el Instituto de Música y Tecnología de Madrid, (IMT). Actualmente terminando la grabación de su proyecto en solitario con el Sergio Sancho Trío.

Estas frases están creadas a partir de la forma de A del acorde de E. Las frases sobre los acordes de A7 y de B7, están basadas en sus escalas pero con proximidad a la forma de A del grado I, es decir E7.

Figura 2. Frases sobre A7.

Figura 3. Frases sobre B7.

Espero que os haya gustado la lección y os sirva. Para cualquier duda poneros en contacto conmigo en el mail. Salud!!! ■

Sergio Sancho

BT BLUES EN E  EJEMPLOS 

Figura 2



Figure 2 shows guitar tablature and standard notation for phrases over A7. The tablature includes fret numbers (9, 10, 8, 7, 6, 7, 8, 9) and standard notation with accidentals (sharps and naturals) and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#).

Figura 3



Figure 3 shows guitar tablature and standard notation for phrases over B7. The tablature includes fret numbers (7, 8, 9, 10, 11, 12, 10, 9, 7, 12, 9, 12, 10, 7, 8, 9, 7, 8, 7, 7, 8, 9, 7, 8, 7, 7, 8, 9, 7, 7, 7, 7, 11) and standard notation with accidentals and slurs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).



Las guitarras ¿tienen alma?

FUNCIONAMIENTO Y PARTICULARIDADES

De nuevo nos encontramos en nuestro rincón, siguiendo el hilo del anterior número, en el que hablamos sobre el alma en las guitarras con la intención de conocer su funcionamiento y particularidades, creo que es interesante conocer como se solucionan los problemas “serios” derivados de una rotura de esta.

Hablaba sobre diferentes formas de solucionar la rotura de un alma, no pretendo que este artículo sea un tutorial de reparación de este tipo de problemas ya que para realizar esta clase de arreglos hay que conocer bien muchos factores como serían, el tipo de alma que lleva el instrumento, el problema por el que puede haberse roto, la posible solución y además de esto habría que saber las técnicas de trabajo y materiales teniendo la herramienta necesaria. Lo mejor es dejar el tema en manos de alguien cualificado

si no tenemos conocimiento y control de todos estos factores.

La idea es ilustrar y explicar de una manera simplificada como reparamos estos problemas.

Como muchos conoceréis hay instrumentos que llevan el alma insertada por la parte trasera, guitarras y bajos tipo Fender suelen llevar la típica “cola de mofeta” detrás del mástil, es una tira de madera oscura que cubre el canal por donde se insertó el alma en el mástil, normalmente de madera de nogal o de paferro. En estos instrumentos se puede realizar la repa-

“La razón de que estas reparaciones sean costosas es la laboriosidad que llevan aparejadas ciertas partes del proceso.”

ración extrayendo el alma por la parte trasera, esto supone una ventaja ya que no habría que levantar el diapasón para acceder al alma, tal y como os mostraré algo más adelante en una reparación realizada a un bajo Fender Jazzbass.

El otro ejemplo es una reparación sobre un bajo Pedulla que llevaba el alma insertada debajo del diapasón con lo cual para la reparación hubo que levantar y sustituir el diapasón por uno nuevo.

Llegó hasta mi taller un Jazzbass con la varilla del alma partida en la zona donde se coloca el tornillo de ajuste, se había partido a ras de la madera. Podéis ver la **FOTO1** donde se puede ver como estaba partida. En algunos casos si el alma funciona correctamente se puede reparar haciendo que la varilla asome un poco sobre la madera que la envuelve y logrando que rosque de nuevo el tornillo, pero en este caso después de hacer algunas pruebas resultó que seguramente la causa de la rotura era fruto, por un lado de que el mástil estaba bastante curvado y requería tensar bastante la varilla para volverlo al sitio, por otro lado a que el alma estaba pegada al canal que la aloja, debido seguramente a

un exceso de adhesivo, esto hizo que al intentar tensarla y no obtener resultado se sobretensara demasiado, al final después de apretar en exceso se partió la varilla .

Después de desmontar el mástil del cuerpo y quitar todas las piezas del clavijero, había que acceder al alma. Con una fresadora tipo Dremel fuimos eliminando parte de la madera de la “cola de mofeta “ que cubre el canal del alma, es una tarea delicada ya que en un descuido o si se nos va de la mano la fresadora podemos dañar la parte trasera del mástil lo cual sería difícil de reparar. Podéis ver en la **FOTO 2** como queda el mástil cuando se va eliminando esta tira de madera, la idea es quitar la mayor parte de ella y después retirar con mayor cuidado los restos que están adheridos en el lateral del canal.

Una vez retirada, accedimos al alma y como suponía estaba pegada debido a que el adhesivo había rellenado la ranura de la varilla, después de pelear un rato por fin sacamos el alma **FOTO3**.

Lo siguiente era limpiar bien la ranura y los laterales del canal donde se alojaría la





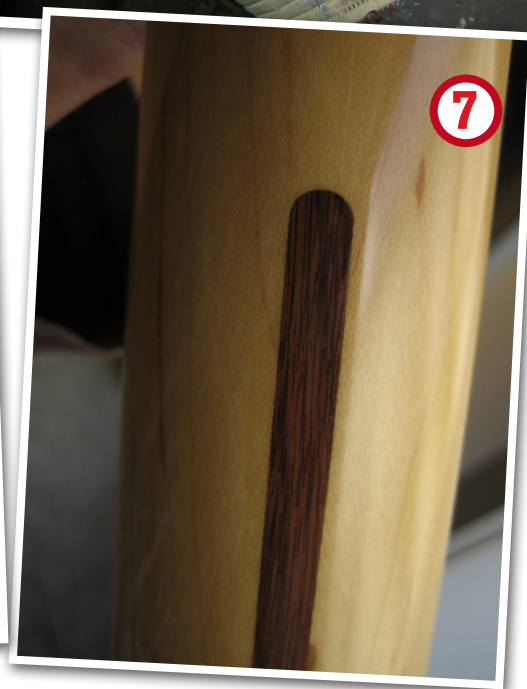
4



5



6



7

“este tipo de reparaciones es delicado dado que el mástil es una de las partes más importantes de guitarras y bajos”

nueva alma, después preparar un alma nueva del tipo vintage, como hablamos en el número anterior es el alma sencilla que lleva un tope en el extremo.

También era necesario hacer una nueva tira de madera para reemplazar la tira original que habíamos destruido previamente para poder sacar el alma rota, con una lámina de madera de palorrosa calibrada al espesor necesario, recortamos uno de los lados con forma curva ya que el fondo de la ranura del alma en el mástil es curvada, el extremo que esta mas cerca de la pala se redondeó para que casara perfectamente con el final de la ranura, después de las oportunas pruebas para ver que casara bien ya estaba lista.

Con todo ya preparado **FOTO 4**, el siguiente paso era colocar el alma en el canal y ver que ajustaba bien, preparar la tira de palorrosa con adhesivo, con mucho cuidado de no poner exceso de este y evitar así que se quedara pegada de nuevo el alma, colocar la tira con gatos de apriete y dejarla el tiempo necesario para que el adhesivo se seque correctamente.

Después de esperar el tiempo necesario retiramos los gatos y rebajamos el exceso de palorrosa que sobresalía del mástil hasta dejarlo liso, al tacto, a ras de la madera del mástil **FOTO 5**. En esta operación además decapamos el mástil lijándolo por completo excepto la pala por su parte delantera para así conservar el logo original.

Con el mástil ya totalmente lijado, el diapason y la pala tapados con cinta, ya estaba listo para ser repintado y dejarlo inmaculado, después del proceso de barnizado, posterior secado, lijado al agua y pulido el mástil estaba ya listo **FOTO 6 – FOTO 7**.

Este mástil en cuestión, también requirió un nivelado de trastes ya que la deformación del ultimo tramo del diapason era grande y los últimos trastes hacían como rampa hacia arriba y las ultimas notas se apagaban incluso con el bajo ajustado con una acción tirando a alta, después del nivelado quedó perfecto. En algunos casos no se requiere nivelar los trastes ya que el diapason y el entrestado están bien.

El segundo caso era una Bajo Pedulla en el cual el alma se había deteriorado en el extremo desde donde se ajustaba, se había quedado como bloqueada y después de probar todos los recursos posibles y no obtener resultados, hubo que tomar la decisión de levantar el diapasón para cambiar el alma. Esta operación también es delicada ya que para desencolar un diapasón se requiere usar calor para ablandar el adhesivo que se usó para encolarlo, con lo cual hay que aplicar el suficiente calor para ir reblandeciendo la cola pero sin dañar el mástil, con la ayuda de una fina espátula y mucha paciencia se va desencolando el diapasón procurando que no se deforme el mástil con el uso del calor.

Una vez retirado el diapasón la mecánica de extracción del alma era la misma que en el caso anterior ya que el alma también llevaba una tira de madera cubriéndola, así que el proceso fue idéntico al anterior caso. Lo siguiente era preparar un diapasón nuevo, preparar el alma una vez reparada para colocarla de nuevo y preparar también la tira de madera que la cubriría. El proceso de colocar el alma y el filete de madera y posteriormente rebajar el sobrante era el mismo que en el caso del Jazzbass.

Era hora de colocar el nuevo diapasón, **FOTO 8** dejándolo encolar con los gatos colocados durante unos días, después de repasar el diapasón y comprobar su radio y superficie llegó la hora de colocar trastes nuevos **FOTO 9**, nive-

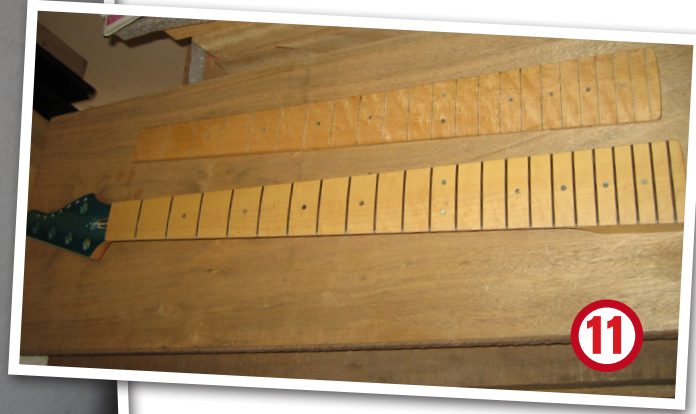
larlos y barnizar el mástil para dejarlo acabado **FOTO10- FOTO11**.

Como podéis imaginar este segundo caso era mas complicado y costoso de reparar que el primero, en cualquier caso este tipo de reparaciones es delicado dado que el mástil es una de las partes más importantes de guitarras y bajos, dependiendo de cómo este el entrastado y como funcione el alma, los instrumentos se pueden ajustar mejor y dejar más cómodos para el interprete, permitiendo usar el instrumento con comodidad.

La razón de que estas reparaciones sean costosas es la laboriosidad que llevan aparejada, debido a que se requiere mucho cuidado y paciencia para ciertas partes del proceso, la necesidad de repintado con lo que eso supone en cuestión del tiempo que se necesita en este proceso y además en muchos casos la necesidad de hacer trabajo de trastes bien nivelando o cambiados. Si todo esto se realiza correctamente nuestro instrumento quedará igual e incluso mejor que nuevo.

Espero que todo esto os pueda servir para conocer más sobre nuestros instrumentos y comprender mejor el funcionamiento, los posibles problemas que se pueden presentar, así como las diferentes soluciones que se pueden dar a dichos problemas. Nos vemos muy pronto. ■

Toni Fayos



Addictive Drums & Adpaks



BATERÍAS PARA TODOS LOS ESTILOS

Addictive Drums es un instrumento virtual en formato plug-in dedicado a la emulación de baterías. Para funcionar necesita un secuenciador anfitrión.

Las muestras incluidas son los kits completos de las baterías Sonor Designer, DW Collector's Series y Tama Starclassic. Adicionalmente incluye algunos elementos extras de Pearl, Sabian y Paiste.

Todos los sonidos han sido sampleados utilizando una configuración de micrófono multicanal, tal y como se realizan las grabaciones de batería en un estudio.

La capacidad multicapa del instrumento, es decir, las veces que se ha sampleado cada elemento de la batería, está compuesto entre 12 y 16 capas verticales. Aunque en un principio pueden parecer pocas capas, comparado con otros instrumentos actuales, XLN Audio ha desarrollado un sistema de capas horizontales que ofrecen 5 ó 6 capas alternativas para cada golpe, lo que ofrece un planteamiento diferente sobre cómo abordar el realismo de sonido.

Si lo pensamos detenidamente, existen algunos instrumentistas en el panorama musical

para los que incluso 6 ó 7 golpes con intensidad diferente están lejos de su alcance. Seguro que todos hemos visto más de un concierto en el que el batería golpeaba la caja como si estuviera picando piedra o, como sucede en muchos conciertos de hard rock, atizando unos impactos repetitivos con una ira desmedida. Pero por otra parte hay grandes instrumentistas con una intensidad que parece ilimitada.

Tras analizar las distintas posibilidades multicapas y la intensidad utilizada por todo tipo de instrumentistas, XLN llegó a la conclusión de que ofreciendo esta distribución de capas se alcanzaría un mayor realismo.

Una de las funciones más interesantes de AD es el hincapié que se ha hecho en los aspectos de producción. Más de 100 presets organizados en categorías nos permitirán trabajar rápidamente en las pistas de batería.

En caso de no ajustarse a lo que buscamos, podremos fácilmente, además de cambiar los

elementos de nuestro kit, conseguir prácticamente cualquier sonido de batería gracias a los efectos de inserción, dos tipos de reverb y ecualización y a las posibilidades de edición de cada elemento del kit por separado que nos ofrece: afinación, volumen, filtro, panorama, posicionamiento de micrófono, compresión, distorsión, ecualización de 3 bandas y limitador de saturación.

En el apartado Beats, se puede acceder a la librería midi, con más de 3000 loops que se encuentran clasificados por nombre, estilo, tiempo, compás y número de compases de duración.

En el reproductor podremos escuchar directamente cualquiera de los ritmos y con la flechas de selección avanzaremos o retrocederemos entre la multitud de ritmos de la librería.

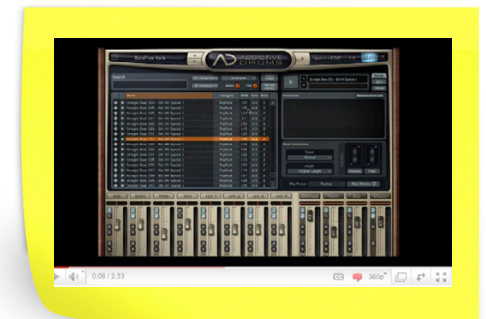
Con la función Host podremos sincronizar el tiempo a nuestro secuenciador y habilitar que

la reproducción del beat seleccionado comience y se detenga a la vez que éste.

Cuando hayamos elegido un ritmo, simplemente tendremos que arrastrar y soltar el archivo midi en nuestro secuenciador.

Una herramienta realmente digna de tener en cuenta es Beat Transformer. Antes de soltar el ritmo elegido, nos permitirá su modificación a través de cambios de velocidad, duración, intensidad y filtro.

Lo mejor es ver su funcionamiento a través de un video de demostración para darse cuenta realmente del alcance que tiene:

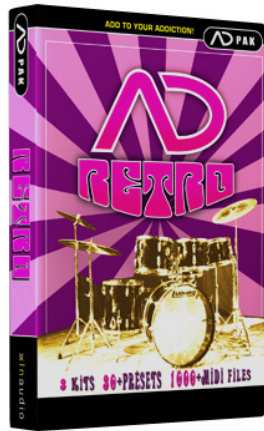


Retro ADpak

Esta librería de AD está repleta de sonidos vintage que se inspiran en canciones clásicas, pero también ofrece presets modernos y actualizados que pueden alcanzar sonidos absolutamente psicodélicos.

Incluye cajas, platos y percusión de baterías Ludwig, Paiste, Sabian y Meinl.

ADpak Retro incluye 1300 loops midi y 70 presets que van desde sonidos Motown hasta heavy Rock y diversos sonidos experimentales de Rock'n'Roll.



Modern Jazz - Brushes ADpak

Ofrece multitud de matices y expresiones permitiendo reflejar desde una batería minimalista hasta sonidos más amplios y ambientales.

Está formada por un kit Jazz de 12 Piezas tocadas con escobillas, 350 ritmos tocados en directo, ofreciendo una gran cantidad de

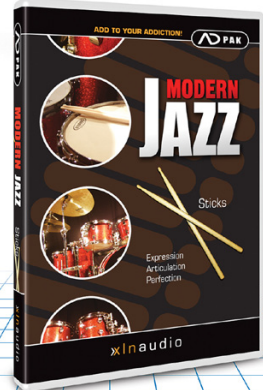


tiempos y estilos con diferentes duraciones y variaciones naturales. Se incluyen 30 presets de producción.

Modern Jazz - Sticks ADpak

Una librería en la que podemos encontrar sonidos desde delicados hasta gruesos, con ambientes cerrados o realmente espaciosos y en la que podremos realizar todo tipo de cambios gracias al motor de AD.

Ofrece un kit Jazz de 12 Piezas tocadas con baquetas, 300 ritmos grabados en directo y 30 presets de producción.



Funk ADpak

En esta librería encontramos el kit completo de la batería Pearl Referente Series y platos Sabian y Paiste. Está enfocada a los ritmos contemporáneos funk ofreciendo 400 ritmos con diferentes grooves y 30 presets de producción.



Reel Machines ADpak

Supone el aporte electrónico a AD. Han sido sampleados por completo 5 kits electrónicos de los 80. Todos los samples fueron grabados utilizando cinta analógica. Adicionalmente ofrece un reverb plate y ambiente real para añadir a los kits y poder aportarles un estilo más moderno si se desea. Están incluidos una colección de presets con diferentes estilos desde pop de los 80 hasta house, dubstep, drum & bass y techno. También se incluyen secuencias midi listas para utilizar.

Conclusiones

Sin duda Addictive Drums y sus librerías constituyen una herramienta perfecta para la programación de ritmos en cualquier estilo. En su última versión se añade soporte para E-drums y compatibilidad completa con GM.

Una utilidad que puede resultar de gran ayuda para la conversión entre diferentes for-



matos de librerías midi de baterías es MIDI File Mapper que se puede descargar gratuitamente [aquí](#).

En cuanto al uso de AD con E-drums la respuesta es altamente realista. En un principio las 16 capas verticales pueden parecer poco, pero puede servir como ejemplo comenzar golpeando una caja con una baqueta desde la mínima intensidad e ir incrementando la intensidad mientras contabilizamos hasta 16 para darse cuenta de que si a esto le sumamos las capas horizontales de 5 ó 6 golpes de variabilidad por cada uno de los golpes verticales, nos encontramos ante un alto grado de realismo.

En definitiva, AD ofrece gran calidad de sonido, una alta flexibilidad de configuración y un uso sencillo y directo.

Para más demostraciones de sonido, videos y demos, visitad la página oficial de [XLN Audio](#).

A continuación os ofrecemos unas demostraciones con diferentes presets de batería en diferentes contextos musicales. ■

Damián Hernández

MODERN JAZZ BRUSHES DEMO.MP3



FUNK ADPACK DEMO.MP3



ADDICTIVE DRUMS DEMO.MP3



TRADITIONAL, COUNTRY, AND ELECTRIC SLIDE GUITAR

Arlen Roth

Oak Publications

La didáctica de este número está dedicada a la técnica del slide aplicada tanto a la guitarra acústica como la eléctrica. Una de las mejores maneras es comenzar con este método de Arlen Roth, conocido intérprete y autor de innumerables manuales y videos didácticos.

Este es un método introductorio que alcanza niveles de bastante exigencia. A través de frases y temas de conocidos intérpretes de música de raíces norteamericana, expone toda una serie de conceptos y técnicas en diferentes afinaciones para avanzar en el dominio del slide, 127 páginas con un CD con acompañamientos que pueden ayudarte a trabajar en ello durante bastante tiempo. ■



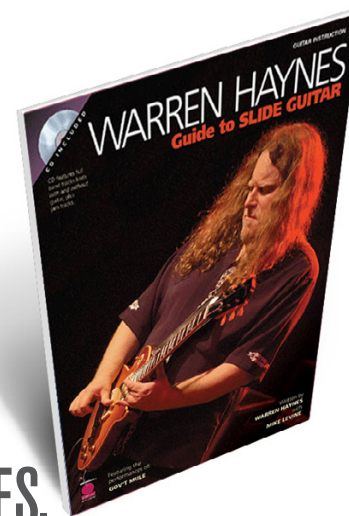
WARREN HAYNES. GUIDE TO SLIDE GUITAR

Warren Haynes

Cherry Lane

Este es un manual realizado por Warren Haynes que nos sirve de aproximación a su manera de ejecutar la guitarra usando el slide como elemento principal.

Warren es un guitarrista que forma parte de la leyenda de este instrumento a través de sus contribuciones en Gov't Mule, Phil Lesh and Friends, Allman Brothers Band o The Grateful Dead. Warren explica su técnica de mano izquierda y derecha, como tocar rítmicamente y como solear en contexto blues entre otras consideraciones. Viene acompañado de un CD con backings tracks tocadas por el mismo Warren Haynes con la banda al completo que sirven para poner en práctica los ejercicios. Una buena manera de estudiar con el maestro. ■



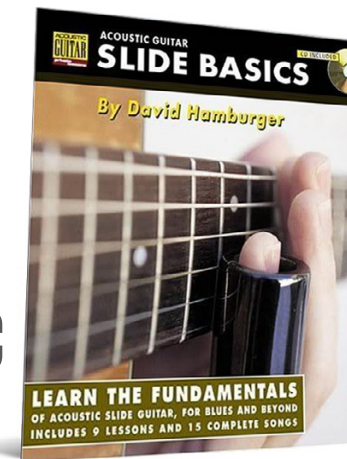
SLIDE BASICS FOR ACOUSTIC GUITAR

David Hamburger

Hal Leonard

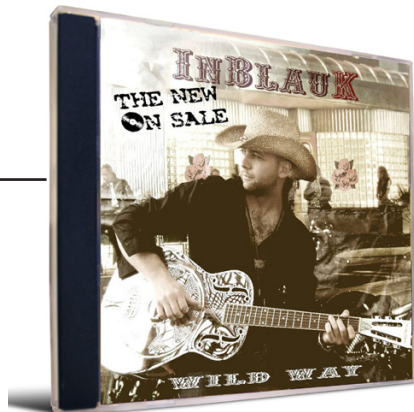
En este método de 74 páginas en inglés, Hamburger intérprete solista, profesor habitual en la National Guitar Summer Workshop en USA realiza un manual para iniciarse en el uso del bottleneck para tocar la guitarra.

Desde lo más sencillo a lo complejo va dando un repaso a los diferentes contenidos como son las diferentes afinaciones, la técnica de dedos, como desplazarse por el diapasón con el slide, Travis Picking, turnarounds y algunas canciones completas. El método viene acompañado de un CD con los ejemplos grabados a un tempo más lento y al real así como la notación en solfeo y tablatura con diagramas para los acordes que facilitan su comprensión. ■



Casi Famosos

Con esta sección intentamos mostrar el trabajo de bandas que por el momento no son aún muy conocidas. No se pretende realizar una crítica de discos al uso, únicamente, en la medida de lo posible, apoyar su música desde estas páginas. Si queréis participar en esta sección podéis contactar con Cutaway a través de info@cutawayguitarmagazine.com y hablamos.



Inblauk Inblauk es una banda de Salamanca de estilo country-rock acústico. Desde verano del 2009 hasta la actualidad van realizando conciertos para cuajar su sonido.

En su haber queda el segundo premio del concurso de grupos Ciudad de Salamanca con una curiosa formación de guitarra, voz y batería. Acaba de publicar su primer trabajo "Wild Way". Toda una declaración de principios,

canciones de carretera, la acústica y el resonador siempre presentes creando un aire que nos transporta a los States más countrys. [Facebook](#) ■

Toni Cotoí

El Concertista valenciano de guitarra Toni Cotoí, nos presenta su tercer trabajo discográfico con el título "Puesta de Sol", donde estrena la obra del nuevo compositor valenciano Luis Nuño.

El CD tiene 20 piezas para guitarra sola de marcado carácter popular – boleros, vales, sambas, bossa nova, habanera, tango, balada, cumbia y muñeira – con un toque clásico de exquisitez. Toni Cotoí, poseedor de una desarrollada técnica y de buen gusto interpretativo, con un sonido claro, cristalino y limpio, nos descubre en este nuevo trabajo discográfi-

co una música rítmica, melodiosa, visceral y a la vez romántica, con un toque de latinidad presente en la mayoría de las obras. El tratamiento de los ritmos, así como la elegancia en fraseos, melodías y armonías, hacen que la música de Nuño vaya pasando como bonitos colores que se mantienen etéreos mientras transcurre su audición. [web](#) ■



Santi Picó y Adrià Grandia

Bajo el nombre de Loop Projet se encuentra este proyecto de Santi Picó

Conocido guitarrista de larga tradición que va desde los años 60 hasta la actualidad y Adrià Grandia que interpreta con la viola de rueda, instrumento que aparece en la baja Edad Media. De esta curiosa alianza sólo puede surgir una hermosa música experimental como resultado de la unión de la guitarra eléctrica a la zanfona mezcladas a su vez con

bases electrónicas creadas con efectos de modulación como el delay, que generan loops sobre los cuales van creando líneas melódicas. Siete temas, seis propios más una versión y un videoclip, se pueden encontrar en el trabajo de este dúo que en sus presentaciones en vivo se acompaña de imágenes proyectadas creando un engranaje audiovisual. [Web](#) ■

Rubén Rubio

Rubén Rubio es un bajista que comenzó a tocar el instrumento de manera autodidacta tratando de encontrar su propio sonido a través de la asistencia a numerosos seminarios y masterclasses

A sí como recibiendo clases de algunos de los bajistas más importantes del panorama nacional como puede ser Carlos Benavent. Es músico profesional y por lo tanto realiza diversas grabaciones y giras tanto por España como por Europa con artistas como Juanjo Melero, Raimundo Amador o Chenoa por citar algunos.

Ahora presenta su primer disco "Biondo" trece temas con diferentes instrumentaciones con muchos colaboradores (José de Castro, Woody Amores, Carles Benavent...) y con el bajo como eje principal sobre un fondo a veces funk, a veces jazzy, a veces new age...una interesante mezcla de ambientes. Se le puede escuchar en su [web](#). ■



Qkino

La pasión por la música y fe en sus canciones es lo que ha impulsado a Lorenzo González y Woody Amores a luchar contra todo tipo de adversidades para que "La Vida es tu Comedia", trabajo autoproducido y autoeditado, viera la luz el pasado día 22 de Septiembre.

Un álbum ecléctico que no admite etiquetas y donde se concilian con armonía estilos tan variados como Rock, Jazz, Funk, Reague o Hip Hop . Doce canciones originales donde descubrimos hermosos textos, cuidados arreglos vocales y un excelente trabajo guitarrístico.

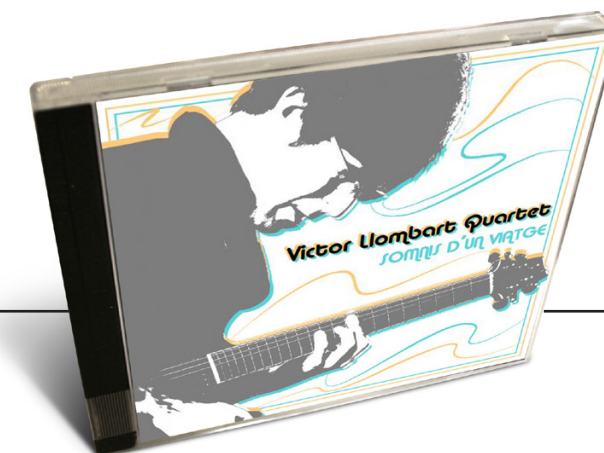
La banda extremeña Qkino ha contado con lo más selecto de la escena musical de su región para este trabajo, con colaboraciones como la de Handfree, cantante de los Niños de los Ojos Rojos, o el flautista Diego Antúnez. [Web](#). ■

Victor Llombart

Somnis d'un viatge es el primer trabajo de Victor Llombart. Con un formato de cuarteto presenta seis temas de su propia música en un entorno jazzero moderno.

Frases de inspiración hardbop flotan por encima de bases rítmicas de corte vanguardista con el objeto de ser el vehículo de transmisión de escenas, sensaciones, sentimientos...

Un trabajo muy en la onda de los jóvenes guitarristas de jazz que funcionan en el área de Nueva York y que propone una fusión muy atrayente. [Myspace](#). ■





MATTHEW RUTLEDGE

The curse of Millhaven

Los días pasaban con tranquilidad en la gasolinera de Kurt y el tiempo además deambulaba en un continuo ir y venir de tormentas a claros con verdadera frecuencia.

El trasiego de la clientela del polígono era otra cosa y casi siempre eran camiones que se dirigían a otros parques industriales.

JW y Kurt pasaban las horas charlando tras las cristaleras mientras observaban la lluvia entre cafés, cigarrillos y alguna copa de licor para entrar en calor, además la radio siempre les acompañaba.

En un momento de aburrimiento, decidieron revisar un baúl situado en el enorme trastero que se escondía en el fondo de la trastienda de la oficina. Según Kurt, todo eso ya estaba cuando él llegó y aún no había pegado un vistazo en serio.

-Aquí hay muchas cosas, tío -comentaba casi absorto JW.

-¡Uf... ya lo sé! -murmuraba Kurt mientras se rascaba la cabeza.

De nuevo, un trueno retumbaba y la bombilla de aquel habitáculo flaqueaba por unos segun-

dos, dando un aspecto fantasmal a aquel lugar repleto de todo tipo de objetos.

JW se lanzó sobre un jergón cubierto de osos de peluche sintético y empezó a saltar mientras los lanzaba contra el techo.

-Es posible que los vendieran aquí en los setenta y aquí siguen -dijo en tono pensativo Kurt.

-¡Ja! Parece un batallón de osos psicodélicos, ¿no? -exclamaba JW algo excitado.

Los había rosas, amarillos, azules, naranjas, verdes, todos de colores muy chillones y todos con una leve sonrisa de quietud y silencio.

“Como un leve y sensual lamento en medio de aquella tormenta y en aquel extraño lugar, el The curse of Millhaven de Nick Cave & The Bad Seeds salió de aquel viejo aparato.”

-¡Mira esto! -exclamó Kurt, mientras arrodillado hurgaba en el fondo del baúl.

-Y dime, ¿de qué se trata? -contestó JW mientras perezosamente miraba al techo desde el camastro con las piernas cruzadas y un osito sobre su pecho.

-Son recortes de prensa almacenados en varias carpetas perfectamente conservadas... son recortes... son recortes del caso del que hablamos hace unos días.

-¿Qué caso?

-¡Joder!, está todo, es increíble... -susurraba Kurt mientras hojeaba una de las carpetas que abrió con sumo cuidado. Las otras las iba colocando ordenadamente una sobre otra hasta completar un total de cinco.

-Hey, John... mira esto -volvió a requerir Kurt.

JW se levantó con intriga y al acercarse, vio extendido sobre el suelo una de las carpetas con todos los recortes al descubierto... Alan Connducci y El caso del humanoide de cantaba Flip, Flop and Fly.

-¡¡¡Por los clavos de Cristo!!! -exclamó JW.

-Está todo ordenado cronológicamente, mira... desde los avistamientos de ovnis en Cincinnati en el verano de 1965 y los distintos informes de Connducci sobre estos hechos, las conferencias del profesor Frank Colombini, la aparición de los nazis esotéricos en este caso y una foto del extraño humanoide de latón junto a Connducci -relató Kurt.

-Esto se pone interesante -susurraba JW mientras se incorporaba junto a su amigo frente a aquella colección de informes.

Abrieron la segunda carpeta y continuaron con las noticias sobre el caso del humanoide donde aparecían más personajes de aquel curioso entramado, incluso se detallaba el recuento de muertos y desaparecidos a causa de las tremendas explosiones de ovnis acontecidas aquel verano.

La colección de recortes finalizaba con un par de entrevistas a Connducci posteriores a todos aquellos sucesos.

-Todo lo aquí recopilado sobre este caso data de 1965 y 1966, después nada, Connducci ya no apareció hasta diez años después en este polígono y con otro famoso caso -decía Kurt en tono misterioso mientras abría la tercera carpeta.

-¡¡¡Bingo, bingo!!! -exclamó JW.

-¡¡El caso del polígono magnético!! -exclamó de nuevo Kurt.

El segundo entramado que le llevó a la prensa a mediados de los setenta ocupaba las tres siguientes carpetas con todo tipo de detalles... al parecer, en el invierno de 1975 se detectaron sobre la zona unas sorprendentes apariciones de ovnis que durante muchas noches volvieron locos a la gente del parque industrial, al ejército y al propio Connducci.

En uno de los artículos volvía a salir el singular investigador, pero esta vez junto a un militar en una calle del polígono y con una cementera al fondo.

-Esta cementera todavía existe, abandonada claro... como aquí indica, durante varios meses ocurrieron sucesos muy extraños en esa zona en particular... muchas máquinas y sistemas se ponían en marcha solas sin ningún tipo de lógica ni explicación -comentaba Kurt.

En ese momento unos violentos y secos golpetazos se escucharon desde la puerta de la entrada, ambos chicos salieron corriendo hasta la oficina. Un viento iracundo se había vuelto

de repente, Kurt echó un vistazo a la gasolinera y todo estaba en orden, volvió a entrar y cerró la puerta con llave.

-Si viene alguien que llame, se acerca otra tormenta y ésta con viento -comentó.

En aquellos momentos de incertidumbre se quedaron observando cómo el viento arrastraba matorrales y latas por la árida calle en dirección a ninguna parte, formando con el paso de los minutos una enorme batahola cada vez más intensa y espesa.

Como sabiendo e intuyendo que algo pasaba aún ahí fuera, JW miró con cierto temor aquella ventisca de misterios y preguntas.

-¿Crees que todavía estará por aquí? ¿En algún rincón de este parque? -preguntó con un ligero tono de angustia JW.

-No lo sé amigo, tal vez esté en algún resquicio de la mente de gente como nosotros, en algún lugar desconocido -susurró con pena Kurt.

Las dudas invadían a los dos chicos y decidieron ir a la estación termoeléctrica que se encontraba en el otro extremo del parque, según el dossier, fue uno de los lugares donde desaparecieron varios vigilantes y trabajadores en aquellos meses entre 1975 y 1976. Incluso el mismo Connducci aseguró a la prensa de la época que fueron abducidos.

JW y Kurt pasaron por delante de la cementera, una estructura totalmente abandonada con un aspecto tétrico, casi demoníaco. La mi-



raron ligeramente y continuaron por una calle contigua llena de cipreses donde al final se encontraba la estación.

El lugar llevaba abandonado desde hacía ya años, todos se fueron yendo de ese parque maldito poco a poco después de aquellos tenebrosos sucesos.

La puerta metálica estaba abierta, el viento la golpeaba con insistencia produciendo un sonido hiriente y molesto. Kurt la sujetó con unos ladrillos que yacían en la entrada.

El lugar era tan solitario como la cementera que habían dejado unos metros más abajo, además el recinto que rodeaba la factoría producía escalofrío por su estampa yerma y vacía. Se adentraron con lentitud mirando hacia todas direcciones, era un lugar amplio y penumbroso donde se respiraba humedad, unas oficinas que se encontraban a la derecha de la entrada les llamaron la atención.

Lo primero que vio JW fue una extraña baraja de arlequines sobre una de las mesas, la cogió con cuidado y la barajó con suavidad, como tocando algo de mucho valor.

-Es increíble, está fría como la muerte, pero sin embargo me transmite algo potente -comentaba mientras observaba una radio que reposaba sobre un mueble junto a una maceta con un cactus totalmente fosilizado.

Kurt empezó a manipular la radio con extremo cuidado, intentando acertar la tecla correc-

ta y al final, como un leve y sensual lamento en medio de aquella tormenta y en aquel extraño lugar, el The curse of Millhaven de Nick Cave & The Bad Seeds salió de aquel viejo aparato, manteniendo la respiración de JW unos instantes, a la vez que un relámpago iluminaba la entrada de aquel antro industrial.

El chico apretó con fuerza casi mística la baraja que acababa de encontrar y se la metió en el bolsillo de su camisa sudista.

Entre tanto, los acordes de aquella enigmática canción deambulaban por las gélidas es-

tancias, y una sombra, cruzó con vertiginosa rapidez la habitación del fondo.

JW y Kurt, se miraron con cierto aire de inquietud y otro relámpago iluminó la entrada de aquel lugar.

Kurt seguía toqueteándolo todo y descubrió que, debajo de una de las mesas, aún subsistía un pequeño bar de metacrilato muy coqueado con algunos vasos de vidrio de color verde transparente muy elegantes. Pegados a ellos, reposaba una botella de Jack Daniels y otra de Van Winkle casi llenas.

-¡¡Hey!! ¡¡Bebamos whiskey de 1975!! -exclamó JW a la vez que llenaba dos vasos con suma delicadeza.

Los dos chicos sorbieron aquel manjar que les esperaba desde hacía más de tres décadas, encendiéndose al mismo tiempo, unos crujientes cigarrillos con un Zippo que portaba la cara de Elvis.

Después, decidieron probar el bourbon al amparo de aquella maliciosa tormenta que no cejaba en su empeño de golpear sin reparos aquellos parajes abandonados a su suerte.

-Whiskey de Tennessee y bourbon de Kentucky, la mejor combinación posible... ¿no te parece amigo? -dijo en tono satisfecho JW.

-Sí, así es -contestó Kurt mientras hacía círculos con el humo del Marlboro.

-Todos los niños de Dios... todos tienen que morir -susurró lenta y parsimoniosamente JW.

-Eso decía la canción -contestó Kurt mirando hacia la puerta.

JW volvió a sacar su baraja y empezó a manipularla con maestría de una forma obsesiva, no tenía prisa, ni siquiera advirtió que otra nueva sombra sesgaba, de forma rectilínea, el fondo de aquella habitación iluminada por algún relámpago de forma regular.

El silencio lo penetraba todo, no había duda de equivocación, no había ningún tipo de salida. ■