

Cutaway®

Nº30 AGOSTO - SEPTIEMBRE '12

GUITAR MAGAZIN

Además:
TRUCOS Y CONSEJOS
PEDALES Y EFECTOS
HOME STUDIO

Entrevistamos a:

Steve Van Zandt

Sacri Delfino

Robert Rodrigo

Análisis:

- Zemaitis GZMF-300
- LsL The Topanga
- ENGL Powerball II





ToneTrunk

PEDAL BOARD & GIGBAG

- Fija los pedales rápidamente con velcro
- Diseño en ángulo para un acceso más fácil
- Construcción de aluminio ligero
- Funda acolchada con correa y asas
- Pies de caucho antideslizante



SUPROVOX.com
Distribuidor exclusivo

Ref. 313TR

Editorial

Este verano está siendo especialmente caluroso, la temperatura está alta, la prima de riesgo también y nosotros estamos aquí un número más para intentar refrescaros con los contenidos de Cutaway. Tenemos unos artículos variados y a la vez interesantes, comenzando por las entrevistas donde contamos con Steve Van Zandt, Sacri Delfino y Robert Rodrigo, diferentes artistas de estilos variados. Un par de guitarras especiales como son la LsL Topanga y una Zemaitis Greco Metal Front, junto con el ENG Powerball II y el T-Rex Hobo ocupan el apartado de reviews. Todas las secciones habituales están presentes en este número: Casi famosos, Software, Trucos y Ajustes,

Biblioteca Musical, Postales Eléctricas, así como los artículos de didáctica. Si te encuentras de vacaciones o en casa, sáltate toda la extraña onda que genera la crisis, porque hay más cosas en la vida o al menos debemos intentar que las haya, este número es nuestra contribución a ello. Desde este editorial recomiendo que visitéis las páginas de nuestros anunciantes, siempre tienen propuestas interesantes que ofrecer, sus precios son iguales o mejores que en otros países y los tienes al lado de tu casa, no se es más 'cool' por comprar en Alemania. Gracias por estar ahí.

José Manuel López - LOPI
Director de Cutaway Guitar Magazine





Contenidos

GUITARRAS

04

Zemaitis GZMF-300
LsL The Topanga

AMPLIFICADORES

11

ENGL Powerball II

PEDALES Y EFECTOS

14

T-Rex Hobo Drive

ENTREVISTAS

18

Steve Van Zandt
Sacri Delfino
Robert Rodrigo

DIDÁCTICA

30

TRUCOS Y CONSEJOS

40

Apantallando nuestra guitarra

HOME STUDIO

42

Convoluciones
Guitar Rig Pro5
Orchestral String Runs 2.0
y Symphonic Sphere

BIBLIOTECA MUSICAL

47

CASI FAMOSOS

48

POSTALES ELÉCTRICAS

49

I put a spell on you

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.

CUB 10

CUB 8

CUB 12 / 12R

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

Zemaitis

GZMF-300 Metal Front

ARTE PARA EL ROCK EN TUS MANOS

Antanus Casimere Zemaitis o “Tony”, nació en Londres en 1935. Ya de joven tuvo interés por el diseño y pasó por diferentes gabinetes donde aprendió distintas técnicas y habilidades para trabajar la madera, diseño, decoración etc. Ya en la década de los 50 se convirtió en guitarrista y como sucede tantas veces, no se encontraba satisfecho con los instrumentos que tenía a su disposición, así que tomando la guitarra de un amigo de referencia decidió fabricar la “primera guitarra Zemaitis”.

Sus primeras creaciones llamaron la atención de los integrantes de la escena blues y folk de la época y fueron tocadas por artistas como Davey Graham, Long John Baldry o Spencer Davis coincidiendo todos en el buen sonido y “tocabilidad” de los instrumentos.

Trabajando siempre para mejorar sus diseños, se encontró con una innovación, su fa-

moso Zemaitis Metal Front. Originariamente ideado para reducir zumbidos, la primera guitarra con este diseño fue fabricada para Tony McPhee de los Groundhogs y no solo redujo los ruidos si no que la decoración de la tapa metálica -individual y artística para cada una de ellas- la convirtieron en una pieza de arte para la élite del rock. Posteriormente surgieron las



Pearl Front con un mosaico de madreperla en la tapa, además de otros diseños más accesibles, pero siempre bajo la premisa de la calidad tonal y la facilidad para tocarlas.

En todo caso Tony, solo fabricaba pocas unidades al año que realizaba el mismo, usando materiales de calidad y técnicas tradicionales de luthier, como mástiles y cuerpos de tres piezas y construcción encolada para conseguir estabilidad, etc. Podríamos considerarlo el padre del concepto de guitarra "de boutique".

Tras 40 años fabricando guitarras, Tony se jubiló en el 2000, falleciendo posteriormente en el 2002.

Greco, con el apoyo de Tony Zemaitis Jr. y la viuda de Zemaitis, Ana, pone el legado de Zemaitis al día y se prepara para iniciar una nueva andadura más adaptada a los tiempos que corren, contando para ello con todas las especificaciones de Tony y trabajando con Danny O'Brien, el maestro grabador de Zemaitis, inicia una nueva etapa a la cual pertenece el modelo que vamos a analizar al estilo Cutaway, en concreto la Zemaitis GZMF-300 Metal Front.

Construcción, pala y mástil

Lo primero que hay que reseñar es el impresionante aspecto que tiene la guitarra como consecuencia de los acabados y todo el trabajo de ornamentación diseñado por O'Brien y que hemos visto en guitarras tocadas por Ronnie



Wood, Rich Robinson, George Harrison o Eric Clapton, entre muchos otros artistas. Todo cuidado hasta el mínimo detalle. Es de construcción encolada en base a obtener un buen sustain y puede tener de referente la Gibson Les Paul en cuanto a concepto de base como instrumento.

El acabado tanto para el mástil como el cuerpo y la pala es "satin" de color negro y de laca nitrocelulosa, muy agradable al tacto. La pala es casi simétrica de tres clavijas a cada lado. En realidad la descripción del instrumento no le va a hacer justicia y desde luego va a ser mejor fijarse en las fotografías, pero diremos que tiene un rombo con el logo de la marca en la parte delantera atornillado -puesto que es plaquita metálica- todo con motivos de adorno grabados en él, de la misma manera que la placa que protege el tornillo de acceso al alma. Los clavijeros cromados, son unos Schaller M6 y lleva una cejuela de hueso.

El mástil es de una pieza de caoba hondureña, con un perfil en "D" tipo Slim y sobre el se halla un diapasón de palorrosa, aunque en algunas especificaciones lo indican como de ébano, este modelo en concreto no, la madera es de una veta muy igual, vistosa y en ella se hallan 22 trastes tipo medium jumbo y unos puntos de madreperla en los lugares habituales donde se ubican los marcadores de posición, además alrededor del inlay del traste

“La guitarra suena muy definida, como si se tratara de un instrumento con single.coil pero sin chillidos ni microfónías indeseadas, suave pero para nada fangosa, Se pone cañera solamente con un buen ataque de púa.”

doce, cuatro rombos adicionales lo destacan. La longitud de escala es de 25.5”.

Cuerpo y electrónica

El cuerpo es tipo Les Paul, es decir single-cut, con cutaway en la parte inferior. El cuerno del cutaway tiene un ligero rebaje en la madera para facilitar el acceso a los trastes más altos y es de caoba de una sola pieza. Aquí hay que destacar la tapa de duraluminio sólido atornillada en la parte delantera, donde se observa un grabado artístico con motivos florales diseñado por Danny O’Brien y que le da toda la impronta de las metal-front históricas de Zemaitis, entre las dos pastilla se observa el logo de Greco. La tapa le da un look difícil de igualar y una onda totalmente rockera e impactante.

La parte trasera también lleva dos plaquitas de duraluminio lisas para tapar los accesos a la electrónica de la guitarra. La entrada de jack es lateral.

La guitarra monta dos pastillas DiMarzio PAF DP103 para mástil y puente, controladas por un miniswitch en la parte superior del cuerpo, estilo Gibson, también se puede elegir Seymour Duncan de manera opcional. El resto de controles son cuatro potenciómetros metálicos tipo “top hat”, con un puntito en rojo que indica la situación que marcan, dos para volumen y dos para todo, lo clásico. El puente es un Zemaitis GZ-BR en duraluminio sólido, con unas aspas en forma de rueda para regular la altura y el cordal, también en duraluminio sólido, es Zemaitis GZ-TP3.



Sonido y conclusiones

Podemos concluir que estamos ante una guitarra muy especial, algo que viene determinado por el look imponente de la misma, para salir con ella en la foto vamos. Los acabados, la construcción y los componentes están cuidados hasta el mínimo detalle, no olvidemos que es la herencia del primer fabricante boutique de guitarras y eso se nota. Es ligera, no te va a matar la espalda como una Les Paul en un bolo de dos horas, colgada se siente liviana, equilibrada y sin cabeceos. Se toca muy cómoda, los potenciómetros tienen mucho recorrido, en concreto los de tono alcanzan una buena orquilla entre graves y agudos.

En cuanto a sonido las DiMarzio ofrecen un

FICHA TÉCNICA:

Fabricante: Zemaitis Guitars

Modelo: GZMF300 MBK

Cuerpo: Caoba de Honduras

Tapa: Duraluminio sólido

Mástil: Caoba de Honduras. Perfil “D”

Diapasón: Palorrosa

Cejuela: Hueso

Puente: Zemaitis GZ-BR de duraluminio sólido

Hardware: Cromado

Clavijero: Schaller M6

Pastillas: DiMarzio PAF (DP-103)

Controles: 2 x Volumen y 2 x Tono

Entrada de Jack: Lateral

Acabado: Negro satin en nitrocelulosa

Distribuidor: Suprovox

sonido vintage humbucker de lo más acertado, un timbre dulce con un balance preciso entre lo efusivo y la claridad. La guitarra suena muy definida, como si se tratara de un instrumento con single.coil pero sin chillidos ni microfónías indeseadas, suave pero para nada fangosa, Se pone cañera solamente con un buen ataque de púa. Rotunda y roquera.

Si andas buscando un sonido onda rock se-tentero, clásico, con una imagen especial, atractiva y un gran sonido, deberías probar esta Zemaitis Metal Front, resulta inspiradora a más no poder. ¡Ah! No es una guitarra para el escaparate, está pidiendo a gritos caña y escenario, afortunado será quien se la pueda dar. ■

José Manuel López



LsL Instruments The Topanga

A LA ANTIGUA USANZA

En la localidad de Van Nuys en California se hallan las instalaciones de LsL Instruments o lo que es lo mismo el taller-factoría de Lance Lerman, constructor de guitarras norteamericano que realiza sus modelos enteramente a mano, con ayuda de un pequeño equipo, de manera casi artesanal como se realizaban en los 50 y que recrea algunos de los modelos claves de la historia de la guitarra eléctrica.

Lerman basa su producción fundamentalmente en dos modelos, 'Bone' inspirada en la Telecaster y 'Saticoy' basada a su vez en la Strat, a partir de ahí hay diferentes variaciones en maderas, acabados, niveles de envejecimiento etc. Cada una de ellas está bautizada con un nombre de mujer. También construye otros modelos como 'The Mongrel' que combina características de los dos anteriormente citados. El surtido se ha comple-

mentado con la primera guitarra fabricada por Lance utilizando la técnica set-neck, es decir, con el mástil encolado en su unión al cuerpo, este modelo es el 'The Topanga' y es el que vamos a analizar como siempre estilo Cutaway, sin sentar cátedra.

Contrucción, pala y mástil

The Topanga como decíamos, es la primera guitarra encolada que fabrican en LsL y está

“No es un instrumento que nos de una versatilidad de sonidos muy grande pero los que nos proporciona son puros, bien estructurados, sin aristas.”

basada en la Gibson Special de 1955. No resulta pesada y no cabecea. El instrumento tiene toda la pinta de un 'new old stock' con un envejecido muy tenue que aparenta uno antiguo muy bien conservado. La pala es simétrica de diseño propio -hay que tener cuidado con las patentes- y no pierde la onda de la original en que se inspira. Es de color negro y se advierte el "crackelado" de la nitrocelulosa en ella, viene estampado el logo de la marca y una plaquita tipo elipse protege el acceso al alma. Ya entrados en materia comentaremos que el acabado es ciertamente a la nitro con una capa muy finita. Las clavijas de afinación están situadas tres a cada lado y son unas Gotoh estilo "Kluson Vintage" con las palometas nacaradas 'aged', suficiente para mantener perfectamente la afinación. La cejuela es de hueso tallado y la unión de la pala al mástil está realizada con una voluta inspiración 'The Johanssen' como comentaba el propio.

Lerman en la NAMM, por lo que acomoda muy bien el pulgar de la mano izquierda al to-

car en los trastes más bajos.

El mástil es de caoba, el perfil es en "C" suave y como en todas las guitarras LsL la forma se consigue lijando a mano, sobre el mástil se halla un diapasón de palorrosa con un radio de 12", una medida que facilita la ejecución en la guitarra. Encastrados sobre el diapasón encontramos 22 trastes 6105 que sería el equivalente a los "Narrow Jumbo", este tipo de trastes facilitan el sustain y sus características los hacen especialmente eficaces para la guitarra solista, aunque funcionan mejor con un radio de 9.5", para gustos colores. Todo el trabajo realizado sobre los trastes para que queden perfectamente puestos y limados esta realizado manualmente.

Los marcadores de posición son tipo "dot" y se ubican en los lugares habituales.



Cuerpo y electrónica

El cuerpo enteramente en caoba es de inspiración también Gibson Special, asimétrico de doble cutaway. Como ya hemos comentado la unión entre mástil y cuerpo esta realizada de manera encolada, set-neck, dotando la guitarra de un buen sustain y estabilidad. Otra opción para esta Topanga radica en el hecho de pedirla o no con placa protectora, pickguard, la unidad que nosotros analizamos si que lo lleva, es negro de cuatro capas. El acabado es en sunburst de dos tonos y a la nitro, como la guitarra recrea un instrumento de los años 50, se ve el crackelado propio que tendría un instrumento de esa década en la actualidad, le da un aire estético muy bonito, clásico.

Seguimos echando un vistazo al cuerpo y vemos las pastillas que monta en primer lugar, son unas estilo P-90 realizadas por la propia LsL y están bobinadas a mano, un poco con el objeto de recuperar la manera más tradicional y clásica de construir una guitarra, hay que tener en cuenta que todo este tipo de detalles van a tener influencia en el resultado final sonoro de la guitarra. Bien, tenemos dos P-90 y un switch para seleccionarlas de tres posiciones, lo que nos facilita elegir la de mástil, la de puente o la mezcla de ambas. Cuatro potenciómetros CTS dos para tono y dos para volumen servirán para controlar el 'seteado' de la guitarra. Buscando los mejores componentes



para la electrónica se eligieron capacitadores 'paper in oil'. La entrada de jack está ubicada en el lateral del cuerpo y ahora solo nos queda para acabar con la descripción del cuerpo, hablar del puente que para esta Topanga es un Graph-Tech "Reso-Max", tal vez el radio del diapasón este relacionado con este tipo de puente instalado en la guitarra. Los cantos son redondeados de manera que el palm muting resulta cómodo de realizar, proporciona unos armónicos por encima de lo habitual en cada nota y tiene un 'AutoLock magnetically locking' que evita el uso de llaves para tener que ajustarlo.

En la parte posterior de la guitarra se ve una tapa de baquelita negra que cubre la cavidad donde se encuentra la electrónica.

Sonido y conclusiones

Para concluir comentaremos que nos hemos encontrado con una guitarra muy cuidada en su construcción y en los componentes empleados, como suele ser habitual en los instrumentos realizados de manera casi totalmente manual como es esta Topanga. A nivel sonoro se ve el compromiso de todos los factores implicados en él. La guitarra desenchufada ya otorga una buena dosis de volumen y sustain, que se ve enriquecido cuando la conectamos a un buen amplificador. No es un instrumento que nos de una

FICHA TÉCNICA:

Fabricante: LsL Instruments

Modelo: The Topanga

Cuerpo: Caoba

Mástil: Caoba. Perfil "C" Suave

Diapasón: Palorrosa

Cejuela: Hueso

Puente: Graph-Tech "Reso-Max" wraparound

Hardware: Cromado

Clavijero: Gotoh con palometas nacaradas

Golpeador: Negro

Pastillas: LsL bobinadas a mano

Controles: 2 x Volumen y 2 x Tono

Entrada de Jack: Lateral

Acabado: Sunburst dos tonos

Instrumento cedido por: EGM Guitar Shop

versatilidad de sonidos muy grande pero los que nos proporciona son puros, bien estructurados, sin aristas. Responde muy bien a la intensidad con la que atacas y desde luego en áreas rockeras o de rhythm & blues funciona como pez en el agua, no tocarás bossa nova con ella pero ¿Quién la necesita para eso? Si la prueba Joan Jett seguro que se encuentra con un dilema. Un gran trabajo de Lance Lerman que nos deja con ganas de probar otros modelos. ■

José Manuel López

Royal Atlantic™



“ES EL AMPLIFICADOR
DEFINITIVO”

“El Royal Atlantic me ha proporcionado una nueva perspectiva en mi tono, sonidos rítmicos contundentes, solos profundos y limpios cristalinos. Además es muy fácil de usar.”

— MARK MORTON
LAMB OF GOD

Mark & Lamb of God

continúa subiendo el listón en el Metal moderno. Nos enorgullece ser la marca de amplificador que utilizan tanto Mark como Willie y John .

Grabando el nuevo disco de Lamb of God, Mark descubrió su nuevo sonido con el Royal Atlantic RA100. Como tú, no podemos esperar a escuchar el nuevo album.

www.lamb-of-god.com

◀ Royal Atlantic™ RA-100 Head Incluye la nueva función Multi-Soak™, un Atenuador de Potencia Asignable por Canal.



Sadepra

C/ Eraso, 6 28028 Madrid Tel: 91 724 28 00
www.sadepra.com



ENGL Powerball II

VERDADERO 'POWER'

Cuando hablamos de amplificación para guitarra podríamos dividir el concepto en dos grandes bloques, uno formado por los amplificadores “de tono” generalmente de uno o dos canales y centrados en pocos sonidos y por otro lado los de enfoque “high gain” con un mayor número de canales y que llevan la señal a áreas sonoras más extremas. A este segundo grupo pertenece el Engl Powerball II.

No va a ser necesario hablar de la marca alemana que comenzó su andadura en 1983, porque su prestigio y posicionamiento en el mercado es de sobra conocido por todos, incluso el Powerball es un modelo ya clásico dentro de su surtido. Vamos a ver el Powerball II, evolución del anterior y vamos a comentar algunas características y atributos del modelo.

Construcción, canales y controles

El ampli se presenta en formato cabezal de 100 vatios de potencia, todo a válvulas, alojado en un sólido mueble forrado de tolex negro. Cantoneras metálicas cromadas protegen las esquinas y un asa situada en la parte superior ayuda a moverlo. Los controles se encuentran situados en el frontal y en la parte trasera. La



rejilla metálica de la parte frontal - formada por eslabones de una cadena le confiere un aire que ya es una declaración de principios de lo que nos va a proporcionar sonoramente el amplificador- deja pasar la luminosidad de las válvulas cuando se ponen incandescentes del uso, le da un punto estético. Sobre ella se encuentra una placa con el logo de la marca.

El amplificador es de cuatro canales, vamos a describir los controles que sirven para gobernarlo. En el panel frontal nos encontramos de izquierda a derecha primero una entrada de jack convencional de 1/4", a su lado cuatro potenciómetros estilo chicken head para el control de la ganancia de cada uno de los canales. A su lado hallamos cuatro botones, los dos de arriba Bright y Bottom se encargan el primero de realzar las frecuencias más agudas y el segundo las más graves de los canales 1 y 2 de forma compartida. Los otros dos, Lead 3 y Lead 4 realzan los graves de manera independiente para cada canal.

A su derecha dos líneas de cuatro potenciómetros, cada una conforman el set de ecualización, aquí vemos también algunas particularidades. En la línea de arriba compartida por los canales 1 y 2, tenemos control de graves y de medios y luego de manera independiente para cada canal control de agudos, en la línea de abajo, control de graves y de medios para cada canal 3 y 4, un booster de medios acti-

vable y un control de agudos. Todas estas opciones de ecualización van a permitir intervenir en el sonido a buscar en cada canal ofreciendo muchas posibilidades para definirlo.

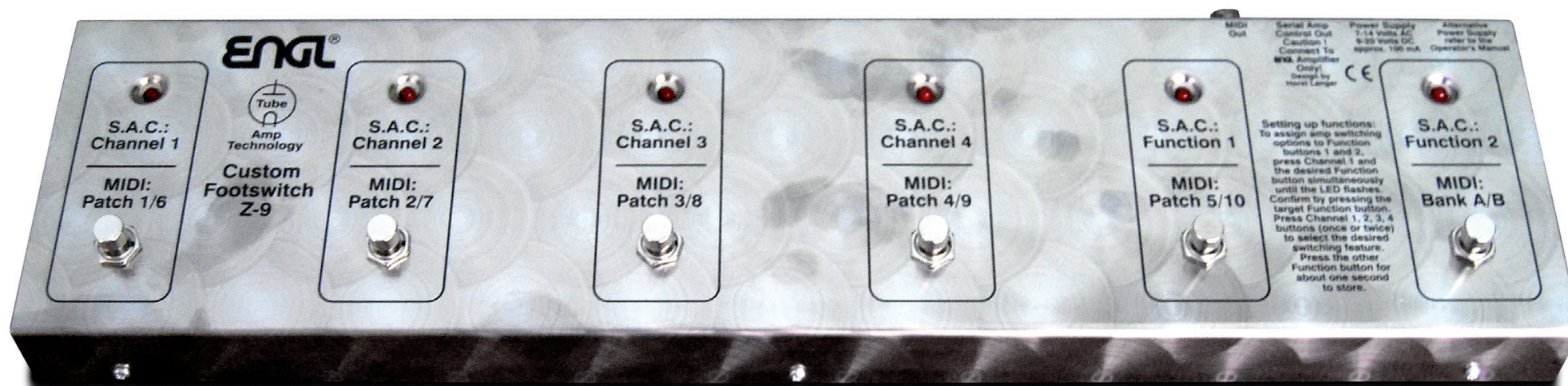
A continuación cuatro potenciómetros controlan el volumen de cada uno de los cuatro canales. Más a su derecha una línea de leds 'Power Tube Monitor' nos avisan del estado en que se encuentra el rendimiento de las válvulas por si hay algún fallo detectarlo. Debajo de ellos tres botones más sirven, el primero para activar el Booster de medios que comentábamos antes y los otros dos para seleccionar el canal que queremos activar.

Continuamos describiendo el panel y nos encontramos un control de presencia para los cuatro canales, Presence y otro de profundidad. Depth Punch. A continuación dos controles Master de volumen uno que actúa antes del loop de efectos y otro que lo hace después, estos se conmutan desde la pedalera en este caso una Z-9 de ENGL que a su vez permite cambiar de canales entre otras funciones.

Los interruptores de Stand By y de Power cierran los controles del panel frontal, en la parte trasera nos encontramos las conexiones para la pedalera Z-9 -un puerto SCA- la puerta de ruido y el Booster, las funciones Master



“Es evidente su orientación metalera o hardrockera, pero no descuida el resto de áreas.”



A/B, selector de canales y loop de efectos así como un pote para regular el nivel de corte de la puerta de ruido. Por último salidas de potencia para conectar las cajas de altavoces (2x40-hm, 2x80hm, 1x160hm).

Sonido y conclusiones

El amplificador a pesar del gran número de opciones que propone, resulta de un manejo intuitivo bastante sencillo, solo hay que dedicarle un rato para ir descubriendo las posibilidades que ofrece. El canal 1 nos da un sonido limpio, claro, resulta interesante aumentarle los graves para que coja cuerpo, para mantenerlo limpio y evitar que distorsione, como siempre bajar la ganancia.

El canal 2 es un canal Crunch de lo más real, te lleva a sonidos perfectos para el blues-rock con unos tonos de 'blues tejano' auténticos, aumentando la ganancia resulta perfecto para el 'comping' en esa onda. Pide realzar los medios para optimizar el sonido.

Con el canal 3 entramos en los terrenos de alta ganancia del cabezal y aquí la cosa se pone seria. Muchísima potencia de graves y presencia de frecuencias agudas y medias, compensado. Ya el canal 4 suena algo más comprimido, en ambos canales las opciones de ecualización que da el Booster de medios amplía la paleta de sonidos muchísimo, cambia los tonos de manera que puede variar entre sonoridades stoner, hard-rock densas y pasto-

sas hasta áreas sonoras heavys e incluso más extremas, thrash, death etc. Además suena definido en esas alturas. La opción de la puerta de sonido aquí resulta interesante para evitar cualquier 'hum' indeseado.

Creemos que este Powerball II es un amplificador de grandes prestaciones, atractiva estética y buenos acabados. Los cuatro canales le confieren una versatilidad innegable y no es una frase hecha. Es más que evidente que su orientación metalera o hardrockera es la idónea, pero no descuida el resto de áreas. Una puesta al día del Powerball más que interesante por parte de Engl. ■

Will Martin

FICHA TÉCNICA:

Fabricante: ENGL

Modelo: Powerball II

Formato: Cabezal

Potencia: 100W

Canales: 4 (Clean, Crunch, Lead 3 y Lead 4)

Válvulas: **Previo:** 4 x ECC83 (12AX7)

Potencia: 4 x 6L6GC

Controles: 4 x Gain, 2x Botton Sound, 4x Volumen, EQ, 2 x Master, Presence y Depth Punch.

Loop: Con Nivel de Balance

Extras: Noise Gate, Control de estado de Valvulas

Dimensiones: 71 x 27 x 27 cm

Peso: 21 kg

Distribuidor: Suprovox



T-Rex Hobo Drive

LA ÚLTIMA NOVEDAD DE T-REX

Una pieza más en la amplia colección de overdrives / distorsiones que presenta el catálogo de la compañía danesa.

Si visitamos la [web de T-Rex](#), veremos que disponen de al menos 9 modelos distintos tanto de overdrives como de distorsiones para guitarra, sin contar los nuevos modelos de la serie Tonebug -de los que hemos hablado en [números anteriores](#)-. Así que la pregunta que se nos plantea al tener en nuestras manos un nuevo modelo es... ¿realmente pueden aportar algo distinto a su extenso catálogo? Parece que los ingenieros de T-Rex sí que han encontrado un hueco por cubrir en el mercado actual y a

partir de ahí han desarrollado el **Hobo Drive**. Veamos con detalle qué es lo que nos ofrece este pedal.

En primer lugar, hemos de hacer notar que se trata de un modelo dual -dos efectos en uno-, lo que siempre va a ampliar las posibilidades del pedal y a incrementar su valor añadido. En este caso en concreto, nos encontramos con un Booster independiente adicional al OD/Dist.

El formato del pedal es el standard de **T-Rex**, con los jacks y la entrada de alimentación en la parte superior de la carcasa, facilitando

el ahorro de espacio al colocarlo en una pedalera. El OD/Dist consta de tres controles, Preamp, Tone y Master. El Preamp controla la ganancia, de forma que si lo situamos al cero, no obtenemos saturación pero sí un realce de los armónicos globales. A niveles bajos tenemos un overdrive muy manejable y conforme aumentamos el control vamos obteniendo una saturación cada vez más comprimida. El control de Tone regula el tono global del sonido. No tenemos los detalles del circuito, pero a nuestro oído nos da la impresión de que se trata de un filtro para agudos, de forma que cerca del cero estamos filtrando casi todas estas frecuencias agudas y a medida que abrimos el control obtenemos cada vez un tono más afilado. El Master actúa como un control de volumen de salida. Con la combinación de estos tres elementos podemos conseguir desde overdrives bastante bluesys hasta una distorsión con mucha pegada, muy rockera, pero siempre controlable.

Hay dos elementos que caracterizan el sonido global del pedal, así que trataremos de explicarlos desde un punto de vista técnico. En primer lugar, el pedal trata de mantener un tono neutro respecto al sonido de nuestra



“Es difícil describir el sonido ya que va a depender mucho de nuestro ataque, pero nos quedamos con la transparencia tonal sobre la que está diseñado y la elevada dinámica en la respuesta.”

guitarra. Significa que los ingenieros que lo han desarrollado han montado un previo en la etapa de saturación del pedal que trata de afectar por igual a todas las frecuencias. En nuestra opinión, esto es una gran ventaja ya que el pedal no ofrece un tono “característico”, si no que basa su respuesta en la gama de frecuencias con las que le alimentamos, es decir, respeta el tono original de nuestro instrumento. Y en segundo lugar, el pedal ofrece una elevada dinámica. Significa que la saturación va a depender fuertemente de nuestro ataque. Otra gran ventaja ya que, con una posición fija de Preamp podremos conseguir distintas saturaciones en función de lo despacio o fuerte que toquemos. Ideal para usuarios iniciados. Nos da la impresión que consiguen esto aumentando el rango dinámico en el que trabaja el circuito, así que es muy posible que, a pesar de que el pedal se alimente a 9V, disponga de algún doblador de voltaje en el interior del circuito que permita este aumento de dinámica. Otra gran idea.

El Booster que incorpora el efecto es completamente independiente, de forma que lo podemos emplear de forma aislada. Dispone de un único control de Boost que regula cuanto queremos aumentar el volumen. Como

comentábamos antes, esto es un valor añadido del pedal, ya que nos permite disponer de 3 sonidos independientes a golpe de pie. Por un lado, el OD/Dist, por otro el Boost y la combinación de los dos, ideal para dar un impulso extra en los pasajes en solitario, por ejemplo. Y aquí es donde los ingenieros de T-Rex han dado un punto adicional a un montaje, hasta ahora, bastante standard. Han colocado un switch que permite "mover" la colocación del Booster. Así, si lo tenemos en "post", tendríamos los dos efectos en cadena, primero el OD/Dist y en segundo lugar el Booster. Esto nos permitirá conseguir el tono que queramos con el primero de ellos y tener un aumento de señal disponible cuando pulsemos el boost. Sin embargo, si lo colocamos en el modo "pre", colocamos el Booster antes de la etapa de ganancia del pedal, de modo que lo que conseguiremos es un incremento de ganancia -y por tanto, de sustain- manteniendo el nivel de salida global

del pedal. Para comprender esto, sólo tenemos que imaginar que es lo que ocurre al colocar un Booster a través del canal saturado de un amplificador... aumentamos la saturación del previo pero no conseguimos saturar la etapa. Pues esta opción trabaja con el mismo concepto.

En líneas generales, es un pedal ideal para un guitarrista que este contento con el tono global de su guitarra y amplificador, pero que quiera disponer de una versátil herramienta para bien saturar su sonido, bien saturar su amplificador, disponiendo de múltiples posibilidades en un solo pedal. Es difícil describir el sonido ya que va a depender mucho de nuestro ataque, pero nos quedamos con la transparencia tonal sobre la que está diseñado y la elevada dinámica en la respuesta. El tono comprimido que ofrece al incrementar el Preamp (lógico, por otro lado) será más del gusto de unos que de otros, pero se queda en los límites del buen gusto y tiene un rango suficientemente amplio



para encontrar el punto dulce que se ajuste a nuestra forma de atacar el instrumento. En definitiva, una buena herramienta para oídos exigentes. Y sí, parece que efectivamente

aún quedaba espacio para incorporar un nuevo OD/Dist al catálogo de T-Rex. ■

David Vie



Ramos Guitars & Basses

Rps
Pickup Systems

Buzz Feiten
Tunning System

Rebobinado
de pastillas

Cursos de
construcción

Construcción
Custom



PURE VINTAGE

REFERENTES HISTÓRICOS

AMERICAN ORIGINALS



facebook.com/fenderiberica



twitter.com/fender_es



©2012 F.M.I.C. FENDER®, JAGUAR® y los diseños exclusivos de la pala y cuerpo de estos instrumentos son marcas registradas por Fender Musical Instruments Corporation. Todos los derechos reservados.

ALL-NEW! **Vintage** AMERICAN
SERIES ●●●●●

1965 JAGUAR® EN 3-TONOS SUNBURST
HECHAS A MANO EN U.S.A.
FENDER.COM/AMERICANVINTAGE

Fender

Steve Van Zandt

UNA VIDA DEDICADA AL ROCK AND ROLL

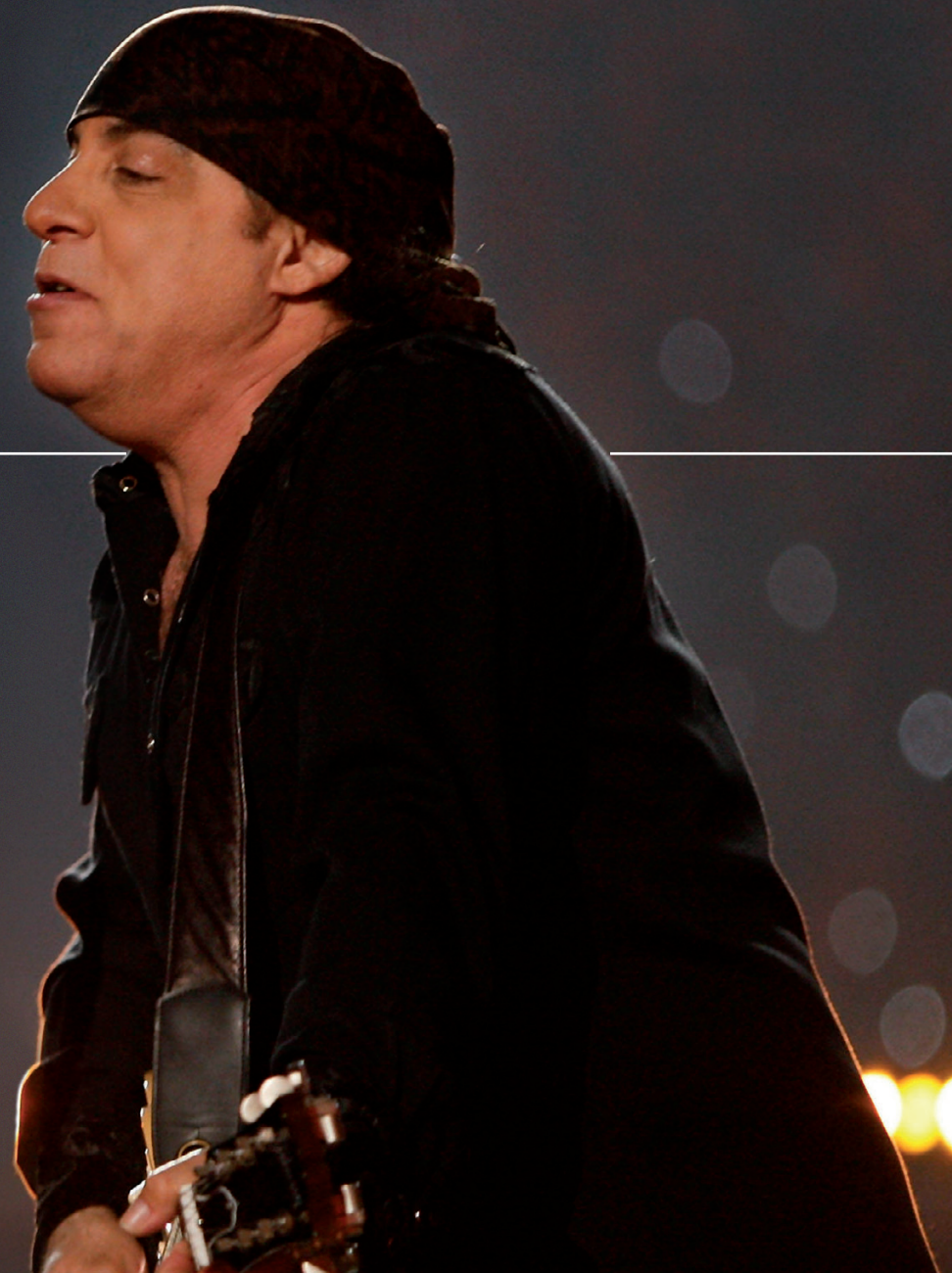
Detrás de Steve Van Zandt está Little Steven, músico, compositor, productor, arreglista y artista polifacético donde los haya e historia y leyenda del rock and roll durante las últimas cuatro décadas. Nacido en Boston a los 7 años se traslada a New Jersey donde comenzaría su carrera musical. Fundador de Southside Johnny & The Asbury Jukes es conocido sobre todo por ser el guitarrista de la E Street Band, grupo habitual de Bruce Springsteen para quien realizó tareas de productor y arreglista.

Reconocido activista político, desde el proyecto "Sun City" y junto a 49 grandes nombres de la música, entre otros Springsteen, Bob Dylan, U2, Joey Ramone o Pete Townshend, luchó por los derechos humanos y contra el apartheid en Sudáfrica.

Fue fundador de "Little Steven and the Disciples of Soul" su grupo y también compositor

y productor de temas para series de TV y películas, como Los Soprano en la cual participó exitosamente como actor.

Desde hace 10 años dirige, presenta y produce "Little Steven's Underground Garage" su programa de radio, muy famoso en los Estados Unidos, en el que dedica todo su esfuerzo a preservar el rock and roll, que según é





“esta en peligro de extinción”. Tiene su propio sello discográfico desde donde apoya nuevas bandas. Está girando ahora mismo con Bruce Springsteen y aprovechamos su paso por Madrid para charlar un ratito con él.

¿Cómo está siendo tu experiencia con el “Hard Rock Rising”?

R: Ha estado muy bien porque es algo muy entusiasta, algo muy importante. No existen muchos sitios en los que ayuden a bandas nuevas, pero para mi es algo natural, una cosa natural. Hard Rock está esponsorizando mi programa de radio, es un programa en el que programamos bandas antiguas pero nuevas también; pues entre la programación de bandas antiguas incluimos bandas nuevas. Somos el único

lugar donde puedes escuchar bandas nuevas en la radio y ahora, lo que hacemos es animar a la gente a que vaya a verlas en directo, lo cual es muy importante.

¿Piensas que puede salir un Little Stevens de este concurso?

R: Oh no creo, sólo hay un Little Steven (risas).

¿Estás detectando bandas auténticas, es decir que crean en su música pase lo que pase y no quieran el camino corto hacia la fama?

R: Para hacer rock and roll tienes que estar totalmente dedicado a ello y por eso quiero apoyarlos, porque cualquiera en una banda de rock and roll, ahora no tiene infraestructura para soportar ser famoso, ser rico ¿Ok? Cualquiera que actualmente haga rock and roll,

“Por el rock and roll, quiero usar toda mi energía y esfuerzo para apoyar y cuidar del rock and roll por que creo que esta en peligro de extinción.”

especialmente rock and roll, no tanto hip-hop, no tanto pop...

Cuando nosotros crecimos era duro pero teníamos la infraestructura para conseguirlo, si tenías suerte y escalabas posiciones; tenías éxito. Entonces podías ganarte la vida con ello, hoy en día es casi imposible. Pienso que hoy en día estas bandas están más apasionadas y dedicadas de lo que estábamos en mi generación y sin embargo no tienen razones para hacerlo.

Ahora no existe una razón lógica para crear una banda de rock and roll, es complicado, difícil, imposible ser una banda de rock en este momento, en cualquier parte del mundo. En America también. Si tienes suerte puedes ganarte la vida tocando en directo, no vas a vender discos, pero si tienes suerte y eres realmente bueno en directo, puedes ganarte un público, una audiencia. Puedes controlar tu propia vida.



En 1985 era Sun City ¿Cual es el Sun City actual para la gente?

R: El mundo entero es muy diferente ahora a como era en el 85. Sudáfrica ha sido liberada, así que la gente es bienvenida y está dispuesta a ir a Sun-City y pasárselo bien. La gran diferencia es que Sudáfrica es libre.

De tus facetas como guitarrista, arreglista, compositor...¿ En cual te sientes más cómodo?

R: Me gusta hacer muchas cosas diferentes y todas ellas se complementan entre si: escribir, producir, tocar y actuar. Todas se ayudan unas a otras y realmente no tienes que escoger.

Sin embargo, a mi, de manera natural, lo que me sale mas es estar detrás, escribiendo y produciendo, pero me gusta todo.

¿Cuándo fue el día en que te diste cuenta que ibas a ser músico y en concreto guitarrista?

R: No creo que haya elección para estas cosas. ¿Realmente tú crees que es algo que se elige? Yo no lo creo, todo el mundo en mi entorno que tenía una oportunidad la aprovechaba: ir a la

universidad, ir al ejército, trabajar o trabajar en el negocio de tu padre. Todo el que tenía oportunidades las aprovechaba...después estaban los raros, los frikis, los místicos y los bandarras que se convertían en rockeros.

Próximamente traerás tu programa de Radio "Little Steven's Underground Garage" a España, ¿Es así?

R: Si así es, a partir de septiembre mi programa sonara en Rock Fm, una emisora de vuestro país.

Billy Gibbons me comentó a la pregunta, de por qué está en la carretera después de 40 años... Por el Blues, estoy por el Blues. ¿Por qué está Steven Van Zandt?

R: Por el rock and roll, quiero usar toda mi energía y esfuerzo para apoyar y cuidar del rock and roll por que creo que esta en peligro de extinción.

Gracias y buena suerte Steven...

R: Ok, gracias a ti y buena suerte también. ■

Yosune Malave

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

Sacri Delfino



DE LA MANO DEL JAZZ

Sacri Delfino es un guitarrista argentino afincado en Madrid, está considerado como una de las revelaciones del panorama jazzístico español de los últimos años. Los conciertos en directo son un derroche de energía, sutileza y virtuosismo.

Su sonido homogéneo y elegante suele cautivar a las audiencias muy receptivas a la música que expone. Hablamos con él y nos ha contado su visión de la música, el jazz, la docencia...

Cuéntanos como fueron tus inicios en la música...

R: La música me gusta desde que nací. Los instrumentos siempre me llamaron la aten-

ción, e incluso me recuerdo desde muy niño emocionándome con cosas que escuchaba.

Pero no fue sino hasta entrar al colegio secundario que comencé a tocar. Era una excelente época del rock argentino; a mi criterio la mejor. Con grupos como Spinetta Jade y Serú Girán a la cabeza. Si bien me gustaba el piano, comencé con la guitarra porque era el único instrumento que había en algún rincón de mi casa.

Y luego lo de cualquier pibe: formar una banda con amigos y empezar a tocar en los recitales que se hacían en el colegio. Romanticismo en estado puro.

¿Cuál fue tu primera guitarra? ¿La conservas aún?

R: La primera guitarra que compré con dinero ahorrado durante años y alguna ayuda, fue una acústica Yamaha FG 345. Era hermosa. Lamentablemente la tuve que vender. Tenía 16 años y había empezado a tocar en una Big Band, necesitaba una guitarra eléctrica y no podía comprarla. La vendí y compré una Ibanez CN 250 que tenía algo de uso; era la buena época de Ibanez.

Años después fui a grabar a un estudio y me encontré con que tenían mi vieja y querida Yamaha, fue un momento muy emotivo.

Háblanos de tu formación como músico, ¿Practicabas mucho diariamente? ¿Aún lo haces?

R: Sí, practicaba mucho, era un "guitarrómano". Además siempre estaba juntándome a tocar con alguien; eso es fundamental, es una de las cosas que más rescato de aquella etapa, tenía una avidez desbordante. Como eran otros tiempos y no había internet, tenías que salir de tu casa para conseguir las cosas. Eso nos hacía darle más valor a todo y además nos estimulaba a escuchar más música en directo. Yo a veces asistía a tres conciertos en el mismo día y cuan-



SACRI DELFINO • Fotografía de Sergio Calzanillas, Madrid, 2009.

do llegaba ya de madrugada a mi casa me ponía a tocar y cuando cantaba el gallo, trataba de pillarle el tono y acompañarlo (risas).

Con el tiempo fui estudiando también armonía, arreglos y composición.

Si bien el hacer profesional a veces te condiciona, sigo practicando todo lo que puedo y me encanta investigar y descubrir cosas nuevas. Nunca dejo de practicar y componer. Este es un camino tan interminable como apasionante...

¿Cómo llegas al jazz?

R: Casi de manera natural. Era algo que me atraía, tanto en los discos como en las películas. Apenas empecé a tocar tuve la suerte de escuchar algo de Joe Pass y Wes Montgomery y poco a poco me fui introduciendo. Pero para mí fue clave escuchar a Weather Report (la época con Jaco Pastorius al bajo; mi favorita) y al Pat Metheny Group. Había allí una energía y un sonido que me cautivó. Si bien en aquel momento no entendía todo, me dieron la sensación de que la música no tenía límites. Otro con el que me ocurrió eso (y me ocurre) es con John McLaughlin. Estamos hablando de gente que es poseedora de un espíritu exquisito y un compromiso artístico más allá de un nivel técnico superlativo.

A partir de eso fue comenzar a investigar y enamorarme de guitarristas como Jim Hall, Joe Diorio, Pat Martino, Lenny Breau, Billy

Bean. Y no puedo dejar de mencionar a otros maestros como John Coltrane, Miles Davis -por cuyos grupos pasaron la mayoría de las figuras del jazz contemporáneo- Bill Evans, Joe Henderson, Michael Brecker.

¿Cómo es una rutina de estudio correcta para ti?

R: Durante muchos años tuve una rutina de estudio bastante estricta y organizada. Actualmente voy alternando el estudio de acuerdo a la necesidad de lo que esté tocando o componiendo. Para mí es muy importante en estos momentos darle a mi práctica un perfil lo más creativo posible.

Si estás con un estándar, a la hora de solear ¿Donde te enfocas, en la conducción melódica, la melodía del tema, pensando en los cambios...?

R: Hacer un solo es algo parecido a pintar un cuadro. No vale enfocarse tan sólo en un objeto. Todos los elementos son importantes y hay que atender la obra en su totalidad.

Hacer un solo no depende solamente de conocer escalas y arpeggios. Y hay que entender que la improvisación no se construye de la nada, que no es un acto de magia.

A mis alumnos les remarco que lo primero es saber bien la melodía y no como quien



lee algo textual. El punto es hacer un trabajo de interpretación ya desde la melodía y por supuesto conocer bien la progresión de acordes, a partir de ahí es que se empieza a abordar la improvisación.

Por otra parte, además de conocer los elementos melódicos y la armonía funcional es fundamental transcribir frases y solos de intérpretes de distintos instrumentos. Ahí es donde se aprende un estilo y dicho sea de paso se potencia nuestra capacidad de es-

cucha. Uno va asimilando no sólo los recursos melódicos sino también aspectos fundamentales como la articulación, el sentido del tempo, la acentuación y el desarrollo rítmico. Algo que suelo trabajar a fondo y que puedes escuchar en mis solos es el desarrollo de motivos. Es algo que practico continuamente y trato de llevarlo casi hasta el límite del hartazgo cuando estudio. Luego, en el momento de tocar, uno elige hasta dónde llevarlo para que no pierda interés.

Hablemos de guitarras, cuéntanos con que tocas últimamente, tu disco Jairanía suena a 175 por los cuatro costados...¿Es tu sonido favorito?

R: Es un sonido que me encanta. En Jairanía utilicé mi Gibson ES 175 con un Polytone en todos los temas, salvo en "La Strada" que usé mi Gibson Es 335 Dot con un ampli Fender valvular de los '60. El distorsion que suena en el solo es un RAT.

Actualmente estoy más centrado en la 335 porque me da algo más de ductilidad en algunas cosas que estoy haciendo. Tengo varias guitarras más que utilizo de acuerdo a lo que tenga que tocar o grabar: Fender Telecaster con un mic Seymour Duncan 59 en el grave; Höfner Verythin JS (bellísima guitarra, descatálogada desde hace un par de años), Godin Multiac Nylon SA; acústica Álvarez Yairi DYC84; Peerless Wizard Custom; Epiphone Sheraton; española Ignacio Rozas con sistema Fishman. Hasta tengo una Steinberger Spirit Silver -edición limitada ideal para viajes...

Guitarristas como Rosenwinkel o Scofield procesan mucho más el sonido que el clásico 175/ Polytone, por poner un ejemplo ¿Qué opinión tienes sobre esto?

R: Me parece perfecto. En definitiva se trata de

tener una voz propia, si bien el mismo Scofield dijo hace muchos años que el sonido está en los dedos y en la mente, cosa que es cierta, echarle mano a los efectos sirve de mucho en la búsqueda de un sonido propio. Fíjate que me has citado dos guitarristas que uno los reconoce no sólo por sus ideas musicales sino también por su sonido.

¿Puedes comentarnos al respecto de tu amplificación? ¿Usas pedales?

R: Actualmente uso un Koch Studiotone con el que estoy muy a gusto. Sigo conservando también mi Polytone Mini Brute IV, también tengo dos Fender ensamblados en México, uno de 90 w y otro de 30 w para uso casero.

Hablando de efectos, tengo una Alessis Miverbll y una Lexicon LXP-1, también un sintetizador Roland GR-33 que lo disparo con la Godin. En cuanto a pedales tengo varios, incluso algunos clásicos de BOSS que compré hace como 25 años cuando todavía se hacían en Japón. Me sorprende que me los quieran comprar ofreciéndome más del doble de lo que pagué en su momento.

Con respecto a las distorsiones tengo un Ibanez Tube Screamer TS10, un RAT2 y un Turbo Distorsion BOSS DS-2. Elijo entre ellos de acuerdo a lo que tenga que hacer.

Soy de la idea que los efectos son como los condimentos de la comida, hay que usarlos con criterio y en su dosis justa.

“el guitarrista debe acompañar bien; debe desarrollar recursos para poder rendir tanto en dúo como en una banda y saber cómo y cuándo utilizarlos.”

La docencia juega un papel importante en tu vida como músico ¿Qué es lo que te aporta?

R: En principio felicidad. Si no, no lo haría. Siempre consideré la docencia como una de las tareas más nobles del ser humano. Lo primero que me planteé al comenzar mi trabajo fue el tratar de enseñar como me hubiese gustado que me enseñaran a mí. Dedicé muchísimas horas a formatear mi método de enseñanza tratando de ahorrarle tiempo al alumno y a la vez mantener la seriedad y la profundidad. Me gusta incentivarles la creatividad. Hoy en día trabajo tanto con profesionales como aficionados y en ambos casos me resulta muy gratificante.

¿Cuáles serían los consejos para un guitarrista que se quiere introducir en el jazz y se encuentra con una montaña delante de él?

R: Le diría que el camino de mil millas comienza con el primer paso. El secreto está en dis-

frutar los pequeños progresos que haga día a día. Como todo aprendizaje, debe ser placentero. Le diría que practique todo lo que pueda, que escuche muchos discos y muchos conciertos, que no tenga miedo de preguntar y que ponga el corazón en todo lo que hace.

¿Qué discos consideras imprescindible escuchar para enriquecer tu conocimiento jazzero o por que te resulten inspiradores?

R: Creo que esta es la pregunta más difícil. Empezando porque no sólo escucho jazz, me nutro de muchos estilos. Me encanta también conocer el folklore de distintos países del mundo pero ahí va un listado centrado en el jazz: **The Jazz Guitar Master** (Wes Montgomery); **Coltrane's Sound** (John Coltrane); **Telepathy** (Jim Hall-Ron Carter); **Heavy Weather** (Weather Report); **Standards 1 Y 2** (Keith Jarrett); **Still Life (Talking)** (Pat Metheny Group); **The Bridge** (Sonny Rollins); **Footprints** (Pat Martino); **Solo Guitar**

(Ted Greene); **Joe Diorio Trio:live** (Joe Diorio). Y la lista continúa...

Imagina por un momento que no eres guitarrista y necesitas contratar un guitarra para tu grupo ¿Qué cualidades pedirías que tuviera?

R: Lo primero y más importante es que “escuche”. En esta música es fundamental poder interactuar con el resto del grupo a veces si uno no está conectado se pueden perder momentos maravillosos que son irrepetibles.

Sus solos deben estar al servicio del tema, su acompañamiento debe servir para apuntalar y apoyar al solista y no para condicionarlo. Insisto en que el guitarrista debe acompañar bien; debe desarrollar recursos para poder rendir tanto en dúo como en una banda y saber cómo y cuándo utilizarlos.

Finalmente, por mi manera de trabajar, sería importante que sepa leer música.

Cuéntanos algo al respecto de tu trabajo en trío ‘Jairanía’

R: Sin duda es exactamente el disco que quería grabar en ese momento. Entramos al estudio muy preparados y en un clima de mucho disfrute, realmente tocamos “muy juntos” y con la idea de dejar un registro luego de tres años de actuaciones en directo. Tuvimos algunos invitados de lujo que le dieron aún más realce a la música.

Se grabó en dos días de manera muy fluida. Entre cosas propias y colaboraciones he grabado una veintena de discos y te aseguro que no recuerdo un clima de trabajo tan agradable como el que se dio en Jairanía.

En mi caso personal, representa un buen resumen luego de haber tocado en varios países y haber interactuado con músicos de diversas nacionalidades y estilos. Es una buena combinación entre mis orígenes y mi búsqueda.

Sí debo confesar con total sinceridad que las buenas críticas de la prensa especializada superaron mis expectativas. Estoy más que feliz y muy agradecido.

Por último ¿Cuáles son tus planes a corto plazo?

R: Seguir preparando nuevo material con el **Sacri Delfino Trío** con vistas a un próximo trabajo discográfico. Continuar las actuaciones con **Madrid Jazz Project**, proyecto que me da

muchas alegrías y me abre a otras cosas. Y seguir trabajando con el grupo de tango **Malevaje**, actualmente en formato de trío y del cual soy el director musical.

Si bien mi próximo disco va a ser de temas propios, estoy comenzando a concebir la idea de hacer un cd de temas standards y otras perlas, alternando la guitarra eléctrica y la acústica. Allá vamos. ■

.....
José Manuel López



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

Robert Rodrigo

HARD-ROCK EN ESTADO PURO

Robert Rodrigo guitarrista del grupo vizcaíno Airless, nos presenta su nuevo disco en solitario "Wrath" con una paleta de sonidos que van desde el hard-rock, pasando por el blues, al metal más contundente.

Robert sigue apostando por el Rock sin concesiones a pesar de la escasa difusión y ayuda de los medios generalistas de nuestro país, pero apoyado por una gran compañía norteamericana "Grooveyard Records"

También ha colaborado junto a grandes nombres del rock internacional en diversos proyectos a lo largo de su carrera. Sigue la estela de que "nadie es profeta en su tierra"

pero no se rinde y en "Wrath" nos transmite con fuerza y emoción, sus más de 20 años al servicio de su pasión: La guitarra eléctrica.

¿Por qué empezaste a tocar la guitarra y que fue lo que te llamó la atención de ella?

R: Mi padre y hermano mayor ya tocaban la guitarra española, así que no dejaba de oír-la y siempre había guitarras a mi alrededor, con ellos como profes empecé a tocar la





guitarra clásica desde muy temprana edad, a los 6, 7 años, más tarde me entró la vena rockera, no podía dejar de pensar en esa guitarra eléctrica que siempre escuchaba en mis ídolos, así que me puse a currar y me pillé mi primera guitarra.

¿Cuales son los músicos o bandas que más te han influido?

R: Van Halen, quizás haya sido lo que mas me ha marcado. Yngwie, White Lion; Jeff Beck, cosas más crudas como ZZ Top, Rainbow, Jimi Hendrix y luego discos en concreto de algunas bandas como el "Mood Swing" de Harem Scarem o el "Scratch n Sniff" de Fate...no sé hay muchas cosas.

¿Como se lleva lo de fichar con tu grupo Airless por una gran discográfica, de reconocido prestigio mundial dentro del rock y que en España el rock sea el gran olvidado?

R: Bueno viendo que la música no pasa por su mejor momento, creo que podemos sentirnos afortunados de que sigan apostando por nosotros y podamos seguir expresándonos con nuestra música. A mi personalmente que en este país no sea donde más vendemos y nuestra música interese más bien poco, me da igual, con que nos escuchan nuestros seguidores y la gente que se interese por esto...

Que el rock aquí es el gran olvidado...pues sí, pero bueno al fin y al cabo es la gente la que se deja llevar por lo que interesa a los que tienen el poder.

Has participado junto a grandes músicos en el CD recopilatorio "Singing to the World" en memoria de las personas fallecidas en las torres gemelas con gente como Jason Becker, Tesla, Bonnie Tyler, Doro, Paul Gilbert, Paul Nelson y Kane Roberts entre otros y también en un cd destinado a recaudar fondos para Japón, también junto a grandes nombres del rock... que bueno ¿Verdad?

R: Si la verdad es que cuentan contigo para es tipo de cosas, te den la oportunidad de poder participar y aportar tu granito de arena como mejor sabes hacerlo, es un orgullo.

A la hora de encarar un solo... ¿En qué piensas, en la melodía, en los cambios, patrones...?

R: Para mi hacer un solo es como escribir una historia, nunca se como va a acabar, todo tiene que tener un porqué y que el desarrollo sea de forma natural, coherente, interesante, sorprendente y limpio, si es así habré conseguido hacer un buen solo.

Y a la hora de componer... ¿Cuál es el proceso? ¿Partes de una idea la desarrollas?

R: Prácticamente para mi es igual que para



componer una canción, un solo, lo que sea, arranco desde una idea y la voy desarrollando, haciendo lo que me pide y lo que a mí me gustaría escuchar.

¿Tienes conocimientos de armonía y si es así, los usas para resolver situaciones o te dejas llevar por la intuición?

R: Para mí va unido, yo siempre me dejo llevar por la intuición, pero sí que al tener conocimientos, estos ayudan a ir directamente al grano y así poder interpretar lo que mi oído quiere oír en ese momento. Todo lo que me parece bueno me sale siempre de forma natural, nunca fuerzo nada.

¿Tienes alguna técnica de interpretación favorita, bendings, sweep picking...?

R: No en concreto, para mí lo más importante y lo que siempre busco es la expresión, lo demás, el condimento, sea lo que sea, que esté bien ejecutado.

¿Qué piensas de la industria musical? ¿Es cierto que te han pedido dinero por tocar en algún festival?

R: Sí, así es. Por desgracia esto se ha puesto feo, ya no es que no te paguen, es que en muchos sitios te piden pasta para tocar, en "Wrath" tengo una canción dedicada a ello "They call it stage renting".

¿Hacia donde crees que derivarán estilos como el heavy metal, se mantendrán?

R: Yo creo que sí, lo clásico es lo que perdura, lo demás va y viene.

¿Y como ves la figura del 'guitar-heroe', crees que desaparecerá?

R: Bueno quizás desaparezca el término, pero gente buena tocando la guitarra habrá siempre.

Que pautas has seguido para componer Wrath?

R: Ninguna en concreto, todo lo he hecho de forma natural, sin fijarme en el estilo, formas etc... Cuando algo lo tenía que forzar lo dejaba para otro momento, sin prisa, hasta que saliera algo interesante. Si se notan muchos diferentes estados de ánimo, ya que muchas canciones van compuestas hacia algo o por algo en concreto.

Háblanos de tu equipo en directo, ¿que es lo que llevas?

R: No llevo mucha historia... me gusta el sonido lo más puro posible.

No utilizo ni previos, ni pedales ni nada, voy de la guitarra al ampli directo.

La guitarra con la que siempre suelo tocar es una Ibanez rgt 3020 con pastillas DiMarzio paf pro y el ampli un Orange Rockverb 100 con 2 pantallas de 4x12, cada una colocada a un lado de el escenario.

Luego siempre llevo otras 2 guitarras, una rg 2620 de segunda guitarra y una rga 321 que tiene puente fijo para algunas canciones que llevan distinta afinación.

Creas que es imprescindible la figura del maestro de guitarra?

R: Sí claro, muchas veces necesitamos a alguien que nos guíe, que nos informe, que nos transmita sus conocimientos para seguir creciendo, como en todo vamos!

¿Cuales son tus próximos proyectos?

R: Ahora mismo estoy con la grabación del próximo disco de Airless, que verá la luz a principios del 2013, nuestro cuarto disco ya!!!

Luego ya veremos, paso a paso... ■

Yosune Malave



SONIDO INNOVADOR



CENTROS FENDER PRO AMP

UNA EXCELENTE OFERTA DE AMPLIFICADORES PROFESIONALES FENDER PARA EL ESCENARIO O ESTUDIO. PERSONAL EXPERTO QUE RESPONDERÁ A TODAS TUS PREGUNTAS. EL MEJOR SERVICIO Y LA MEJOR SELECCIÓN DE AMPLIFICADORES, TODO EN UN SOLO LUGAR. ¡NO QUERRÁS SALIR DE AQUÍ!

**PRUEBA HOY MISMO EL NUEVO FENDER MACHETE™
EN TU CENTRO FENDER PRO AMP MÁS CERCANO**

©2012 FMIC. Todos los derechos reservados.

Síguenos en [facebook.com/fenderiberica](https://www.facebook.com/fenderiberica)



FENDER.COM/MACHETE

Acordes cuatríadas esenciales

PON LA SÉPTIMA Y ¡A JUGAR!

En numerosas ocasiones nos encontramos con guitarristas que les cuesta estructurar el estudio de los acordes de un modo ordenado y progresivo. Una vez superada la frontera de acordes tríadas, se abre todo un mundo de colores con los acordes cuatríadas al incorporar la séptima en la disposición. En éste artículo vamos a ver los que aparecen en el modo Jónico, cómo se estructuran y se comportan en el más-til con la fundamental en el bajo y un ejemplo práctico con un Standard para estudiarlo en un supuesto real.

Como bien sabéis, los acordes tríadas que aparecen en una escala mayor (modo Jónico) son fruto de la unión en vertical de notas desde una tónica por intervalos de tercera, manteniendo las alteraciones que surgen al generar dicha escala. Vamos a ver un ejemplo en una escala de D Mayor Natural. Para construir una escala de D, sabemos que necesitamos la famosa relación interválica con la siguiente distancia en-

tre tonos: 1 tono, 1 tono, 1/2 tono, 1 tono, 1 tono, 1 tono y 1/2 tono final para la resolución a la tónica. De éste modo, en un contexto de D mayor, resultan las siguientes notas: D, E, F#, G, A, B, C#, D. **(Ver EJEMPLO 1).**

Una vez construida, solo tenemos que colocar las correspondientes notas ordenadas por terceras desde cada grado de la misma, manteniendo las alteraciones obtenidas al realizar la escala. **(Ver EJEMPLO 2).** De ésta manera

tenemos los acordes tríadas sin ninguna inversión y con la tónica en la nota más grave. Fijaros que si analizamos cada grado, vemos que en el II, III y VI, aparecen acordes menores. En éstos la distancia que hay entre la tónica y su tercera es de tono y medio (tercera menor) en lugar de 2 tonos completos (tercera mayor). Fijaos en el Em, por ejemplo. Para ser de 2 tonos completos tendría que aparecer un G# en lugar de un G natural, pero recordad que estamos en contexto de D Mayor y hemos visto en el **EJEMPLO 1** las notas en concreto que pertenecen a ésta escala. Por último mencionar que el grado VII es disminuido ya que a parte de la tercera menor, la quinta disminuida está a 3 tonos exactos de distancia. La quinta justa estaría a 3 tonos y medio.

Cuando tenemos asimilados los acordes tríadas y su formulación, ya podemos dar el siguiente paso que es analizar la inclusión de la séptima. En el **EJEMPLO 3** vemos que los

acordes séptimas incluyen la base del acorde tríada (T,3,5), pero esta vez sumando la séptima correspondiente a cada grado. Muy fácil: en los grados I y IV, obtendremos un XMaj7. Acorde mayor con séptima mayor. En los grados II, III y VI, obtendremos el Xm7. Acorde menor con séptima menor. En el grado V aparece el dominante, acorde mayor con séptima menor. Por último, en el VII obtenemos un semidisminuido, acorde disminuido con séptima menor.

A nivel teórico no hay mucho más que comentar. Para quien quiera agilizar la construcción de acordes en el pentagrama, mi consejo es que en primer lugar tenga claras todas las armaduras. Eso nos da la velocidad necesaria para construir un acorde de inmediato y a la inversa, la facilidad para contextualizar y visualizar un grupo de notas en el pentagrama. Para ejercitarlo solo tenéis que decidir cualquier centro tonal, generar la escala y subir los acor-

des. Tan solo con la repetición y la constancia semanal ya nos servirá para irnos familiarizando con las alteraciones de cada tonalidad.

Hablando ya en un sentido guitarrístico, vamos a ver las disposiciones de acordes cuatrías mas comunes, básicamente las esenciales con tónica en la sexta, quinta y cuarta cuerdas. En la **IMAGEN 1** tenemos los acordes XMaj7, X7, Xm7 y Xm7b5 con la tónica en la cuerda 6. Se ordena de la siguiente manera: Tónica en sexta cuerda, séptima mayor en la cuarta cuerda, tercera mayor en la tercera cuerda y quinta justa en la segunda cuerda. Lógicamente, y siguiendo el proceso, si bajamos medio tono la séptima convirtiéndola en b7, automáticamente obtendremos un acorde X7, al igual que si seguidamente hacemos lo mismo con la tercera y la pasamos a b3, generamos un acorde Xm7. Si con la disposición Xm7, la quinta justa la bajamos a quinta disminuida, el acorde obtenido será el Xm7b5.

Éste orden al pasar de un acorde XMaj7 hasta llegar al Xm7b5 lo podéis visualizar también en la **IMAGEN 2** e **IMAGEN 3**. Consiste en el mismo movimiento de intervalos pero sencillamente nos cambia la situación del acorde y sus respectivos grados. En un acorde con tónica en la quinta cuerda (**IMAGEN 2**), tenemos el quinto grado en la cuerda 4, la séptima mayor en la cuerda 3 y la tercera mayor en la cuerda 2. Cuando el acorde tiene tónica en la cuerda 4, la disposición más común aparece con la quinta

en la cuerda 3, la séptima mayor en la cuerda 2 y la tercera mayor en la cuerda 1 (**IMAGEN 3**).

Una vez vista la formulación en el mástil, sólo tenemos que intentar ejecutarlos con un Standard que pueda ser adecuado a nuestro nivel. En éste caso para ilustrar un posible caso práctico he decidido incluir un coro del tema de Jerome Kern y Oscar Hammerstein II; All The Things You Are, pero podéis intentarlo con cualquier otro Standard del Real Book que sea de vuestro interés. Sencillamente tenéis que buscar la disposición que creáis más adecuada en cada acorde cifrado en la partitura. Es cuestión de tomar decisiones y concretar en cada compás el acorde que tocaremos, ya sea con tónica en la sexta, quinta o cuarta cuerda. Los diagramas los tenéis escritos en la **IMAGEN 1, 2 y 3**, así que en éste sentido lo podéis usar a modo de consulta si tenéis dudas al respecto.

A parte de tocar estos acordes y hacer una buena práctica para que suenen correctamente, es muy interesante intentar visualizar los grados de cada digitación cuando los estudiéis. Esto servirá para hacer un trabajo de consolidación harmónica, agilizar el razonamiento lógico en la aplicación de las disposiciones y a la vez obtener un conocimiento del mástil de un modo mucho más específico, ya que mas adelante habrá que tenerlo asimilado para la incorporación de las tensiones. ¡A jugar amigos! ■

Albert Comerma

All The Things You Are

Music by Jerome Kern
Lyric by Oscar Hammerstein II

Med. Swing

Fm7 Bbm7 Eb7 AbMaj7 DbMaj7 Dm7 G7

Cm7 Cm7 Fm7 Bb7 EbMaj7 AbMaj7

Am7b5 D7 GMaj7

Ejercicio 1

Ejercicio 2

D Em F#m G A Bm C#o D

Ejercicio 3

DMaj7 Em7 F#m7 GMaj7 A7 Bm7 C#m7b5 DMaj7

Imagen 1

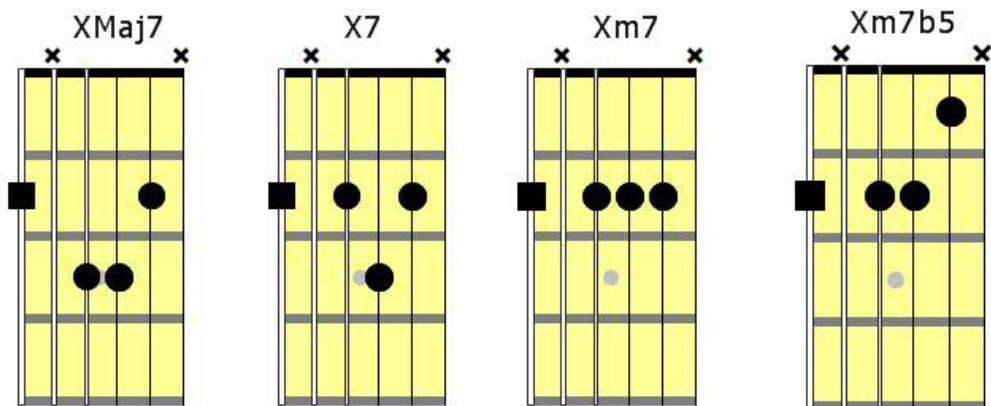


Imagen 2

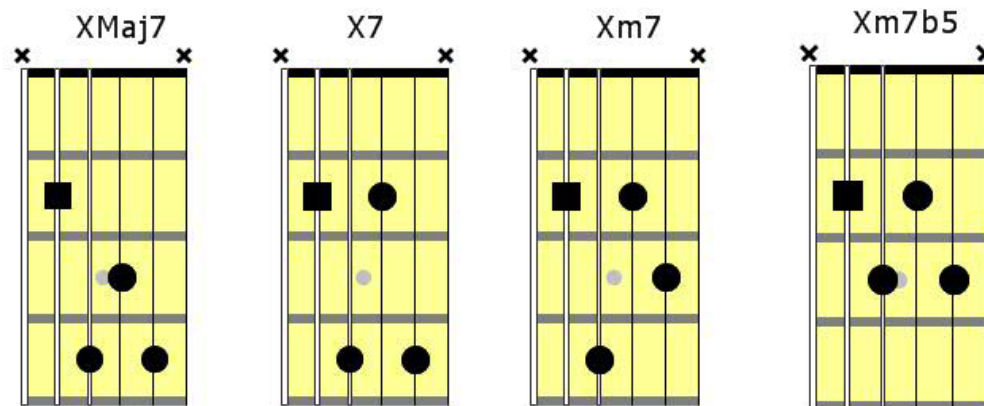
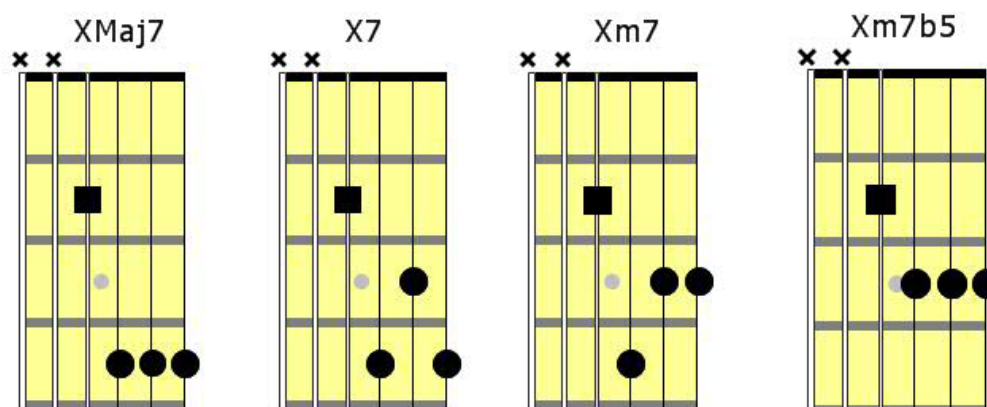


Imagen 3



Análisis de géneros: La música pop

A pesar de que a la mayoría de músicos actuales, sobre todo a los guitarristas, les salgan sarpullidos al oír la palabra “pop” y se les empiece a llenar la boca de gusanos y culebras ansiosos por salir a maldecir el día de su nacimiento, la música pop, no es más que música popular, es decir, la que a la gente le gusta.

Últimamente ha tenido una muy mala fama y se le relaciona con todo tipo de música oportunista y comercial usada para vender en los chiringuitos de verano. Sin embargo, si analizamos bien lo que es verdaderamente la música “pop” encontraremos grandísimos artistas como los Beatles, los Beach Boys, Oasis, Coldplay, The Killers, Amaral, Los secretos, La Oreja de Van Gogh y un muy largo etcétera. Una de las cosas que tenemos que tener en cuenta es que, pueden gustarnos o no, pero algo han de tener para que tengan tanto éxito y sus canciones sean tan pegadizas. Los teóricos de las conspiraciones me vendrán

con el cuento de que nos engañan para que nos gusten bla, bla, bla... pero la verdad es que escriben temazos increíbles y punto.

En este análisis de hoy vamos a hacer como siempre y estudiar la estructura, armonía y melodía, ritmo y estilos, pero el peso principal va a caer sobre el aspecto de composición de estos temas. Lo interesante después de este artículo es que sepamos qué cosas hacen de estas canciones temazos y los podamos llevar a nuestro terreno.

Estructura

Una canción tiene tres partes básicas: Estrofa, estribillo y puente. Alguna gente los llama

A, B y C y utiliza A', B' para las partes repetidas. Por ejemplo, el primer estribillo podría ser una B y la segunda vez que se toca el estribillo sería una B'.

Además de esto, también podemos encontrar otras partes secundarias como intros, outros, pre-estribillos y partes instrumentales.

Después, a la hora de poner todas estas partes en orden para crear canciones, no existe ninguna regla específica. Encontramos ejemplos desde lo más básico con solamente estrofas, hasta canciones con mil partes distintas como puede ser **“Bohemian Rhapsody”** de Queen.

Lo importante a la hora de componer la estructura de una canción es tener en cuenta dónde está el gancho de la canción y no hacer demasiado largas las partes que tienen una menor relevancia. **“Bohemian Rhapsody”** funciona porque su relevancia reside exactamente en la variedad y en la no repetición. Sin embargo, pensemos por ejemplo en temas como **“Yellow submarine”** u otras canciones en las que un estribillo pegadizo es lo más relevante. En estas canciones el estribillo aparecerá muy al principio de la canción. Si por ejemplo hablamos de canciones con aires de country o corridos, donde estamos contando una larga historia, entonces quizá la estrofa sea lo importante, y a lo mejor ni siquiera haya un estribillo.

Por lo tanto, lo que hay que tener en cuenta es saber dar a cada parte de la canción la longitud y presencia necesaria, dependiendo de su relevancia dentro de la canción. Así encontraremos muchas estructuras como las siguientes:

Estrofa-estrofa-estrofa-estrofa

Esta estructura se suele dar en temas en los que las letras son las que tienen mayor relevancia. Bob Dylan es un gran ejemplo de ello: **“Simple twist of fate”** o **“Mr. Tambourine man”**.

Intro-estrofa-estrofa-puente-estrofa-puente-estrofa

Una estructura muy utilizada por los Beatles más tempranos y en la que, de nuevo, la relevancia recae sobre la estrofa. Un ejemplo sería el tema **“Love, love me do”**. En este ejemplo vemos que el último puente es instrumental, así que no deberíamos pensar que por repetir las partes tenemos que hacer exactamente lo mismo que en la anterior. También hay que destacar lo cortas que suelen ser las intros de los Beatles puesto que no tiene un gran peso en la canción y el hecho de que no tienen estribillo, ya que no hay un punto más alto que la estrofa donde el tema llega a un éxtasis mayor y resultan innecesarios.

Intro-estrofa-estrofa-estribillo-estrofa-estribillo-puente-estribillo

Otro ejemplo muy típico. Temas como **“Rosita”**, primer gran éxito de Amaral, siguen esta estructura. De nuevo vemos que no han de ser todas cantadas y tenemos un puente que es puramente instrumental.

Y como estos ejemplo podemos encontrar un montón más. Lo ideal es que tengáis claro dónde está el gancho de vuestra canción y por lo tanto, dónde recae el peso del tema y cuál es la relevancia de sus partes, y las mezcléis de la manera adecuada al confeccionar la estructura completa para que puedan ser tan pegadizas como las que hemos visto.

Armonía

En este apartado vamos a hablar del tipo de progresiones y acordes que han sido tradicionalmente utilizados en este estilo, y sobre todo de aquellas progresiones o acordes originales y distintos que han conseguido de una canción normal hacer un gran tema. Hablaremos en profundidad de aquellas progresiones que son menos obvias y que quizá no se nos ocurran tan fácilmente.

Siguiendo lo que hablamos sobre “American roots music” en el **número anterior** vamos a hacer, antes de nada, un cuadro con los acor-

des que tras el choque de culturas que fue Estados Unidos, pasaron a formar parte de nuestras progresiones más comunes a pesar de ir contra lo que dicta la armonía tradicional y el resto de las que entran dentro de esta armonía y que ya se venían utilizando desde siempre. Después este cuadro será nuestro gran recurso, y acudiremos a él a la hora de buscar acordes para crear progresiones.

Los veremos como acordes de la tonalidad y los de fuera de la tonalidad:

EN LA TONALIDAD	FUERA DE LA TONALIDAD				
I (maj7) II (m7) III (m7) IV (maj7) V (7) VI (m7) VII ° or VII m7b5	Intercambio modal	Cambio de cualidad	Dominantes secundarios	Acordes disminuidos	Acordes aumentados
	bIII bVI bVII	II III VI IV	Cualquiera (en contexto)	Cualquiera (en contexto)	Sustituyendo a un Dominante V-I

Vamos a empezar ahora a hablar sobre los distintos tipos de progresiones, empezando por los más básicos:

Progresiones de un acorde:

Es bastante inusual encontrar temas con progresiones basadas en un solo acorde, aunque podemos encontrar algunas como **“Exodus”** de Bob Marley. Lo más importante para que una progresión de un solo acorde funcione es que tiene que tener una melodía magnífica sobre ella.

Progresiones de dos acordes:

Ahora tenemos ya la opción de escoger un acorde en una tonalidad y yendo al cuadro de arriba añadir el que nos plazca. Dependiendo de la melodía y de nuestra intención conseguiremos un tipo de sonido u otro. Podemos escoger acordes dentro de la tonalidad o fuera. El ejercicio que os propongo es escoger una tonalidad, DO mayor por ejemplo, y utilizando el cuadro ver qué progresiones de dos acordes se os ocurren. Ejemplos de este tipo:

- I-II: “Something in the air”**
- I-III: “The Universal”**
- I-IV: “My girl”; “Paperback writer”; “Respect”**
- I-V: “Yellow submarine”**
- I-VI: “You really got a hold on me”**
- I-bVII: “Whole lotta love” ; “My generation”; “You really got me”; “We can work it out”**
- I-bIII: “Children of the revolution” (chorus)**

Como veis hay muchos y muy variados ejemplos. Y sólo lo hemos hecho en tono mayor, también podéis hacer lo mismo en tono menor. Haced ahora lo mismo partiendo de LA menor, y a ver qué se os ocurre. Tened en cuenta que al utilizar el cuadro de arriba los acordes seguirán teniendo el número que le corresponden en la tonalidad mayor, por lo que adaptarlos a la menor para utilizarlos. El vi sería el i en

tono menor, el vii m7b5 el ii etc. Si necesitáis más información sobre esto, buscad cualquier tratado de armonía moderna donde expliquen la armonía en tonalidad menor. Sigamos con lo nuestro.

El truco de los tres acordes:

La música se ha basado en tres movimientos principales desde tiempos inmemoriales, el I-IV-V, combinados a gusto del consumidor. Por ello, para componer progresiones de tres acordes, sería una buena idea basarnos en estos movimientos, pudiendo también sustituir alguno de los acordes por los que tenemos en la tabla.

Si tomamos por ejemplo la estrofa de Maggie May (V-IV-I), Twist and shout (I-IV-V), La Bamba (I-IV-V) Spanish stroll (I-IV-V), **Agárrate a mi María, Quiero beber hasta perder el control**, y sustituimos sus acordes por otros o añadimos acordes nuevos, podemos sacar otro gran puñado de progresiones. Así conseguiríamos otras canciones como:

- I-V-II:** Sustituyendo el IV por el II. **“Knocking on heaven’s door”**
- II-IV-I: “High and dry”**
- I-bIII-IV:** Sustituyendo el V por el biii. **“Magical mystery tour”**
- I-VI-V: “Still waters run deep”**
- I-II-IV: “Cigarettes and alcohol”**

Y así muchas otras. Ahora vamos a llevarlo un paso más allá y en vez de hablar de sustituir hablaremos de añadir más acordes. Vamos a hablar de las progresiones de 4 acordes, las más utilizadas en la historia de la música moderna, por antonomasia.

Progresiones de 4 acordes:

I-II-IV-V: “Love is all around” de The Troggs; **“99 Luftballons”** de Nena y muchas otras.

I-III-IV-V: “Lets get it on” Marvin Gaye.

I-VI-IV-V: Esta es la reina de las progresiones, hay cientos de canciones que la tienen. **“Stand by me”** de Ben E. King, **“Every breath you take”** de The Police.

I-VI-V-IV: “Purple rain”.

I-IV-vi-V: “More than a feeling” de Boston.

Y ahora sustituyendo y añadiendo de la tabla:

I-VI-II-V: “You are gonna lose that girl” de los Beatles o **“This boy”** de los Beatles también.

I-VI-V-III: “She loves you” de los Beatles también.

I-III-VI-IV-bVII: “Help!”.

II-V-I-VI-IV-II-bVII-V: “All my loving” [primera parte de la estrofa].

Y cómo veis las posibilidades se multiplican. Vamos a ver ahora algunas progresiones menos comunes pero que también han tenido gran éxito.

Progresiones menos comunes pero efectivas:

“Just” de Radiohead tiene una intro que es I-bIII-II-IV (todos mayores), la estrofa VI-bVI-bIII-IV/ VI-bVI-bIII-bVII/VI-bVI-V-bV-IV y un estribillo que mezcla la progresión de la intro+ un I-bV-IV.

Como podéis ver son acordes en los que la tonalidad y la melodía de la canción parece perderse totalmente, pero aún así es una canción que ha sido muy exitosa y que al oírla, seamos sinceros, funciona.

Otro ejemplo clásico es **“Night boat to Cairo”** de The Madness donde encontramos las siguientes progresiones: V-iv, i-biii-i-bVI, iii-V, que si no fuera por el biii menor podría ser una progresión normal en tono menor pero con ese acorde rompe todo lo esperado y vuelve a ser un movimiento muy poco común.

Tenemos otro ejemplo más de The Madness que también es muy conocido, **“Baggy trousers”** que tiene un estribillo donde pasan de mayor a menor dos acordes seguidos haciendo IV-IV-I-I.

Otra progresión extraña es la que utiliza George Harrison en **“I’d have you anytime”** donde hace Imaj7-bIIImaj7-IVm7, y una vez más, estamos todos de acuerdo que funciona.

En el tema de David Bowie **“Absolute beginners”** encontramos la siguiente progresión para la estrofa I IV Vmaj7, en vez de un V7 que es lo más normal, y vaya si funciona...

Así que lo que podemos sacar en claro de aquí es que, si bien hay algunas progresiones y fórmulas que funcionan, es muy interesante seguir progresiones que no atienden a ninguna lógica, a lo mejor encontramos magníficas ideas que nadie antes ha utilizado en la historia de la música. Al fin y al cabo así es como ha evolucionado la música. Eso sí, lo de tocar cosas raras por el mero hecho de ser raras, mejor no... Recordad que el último fin es hacer temas.

Vamos a hacer un pequeño resumen de lo que hemos hablado hasta ahora en este apartado a manera de recursos para componer canciones de pop:

- Usar un solo acorde con una muy buena melodía.

- Usar dos acordes en loop.

- Usar los acordes I-IV-V

- Usar los acordes I-IV-V sustituyéndolos por otros o añadiendo más entre ellos.

- Usar progresiones típicas de cuatro acordes.

- Usar progresiones típicas de cuatro acordes sustituyendo o añadiendo otros acordes.

- No seguir ninguno de estos pasos y hacer lo que sea, después ver si funciona.

Y recordad, al sustituir o añadir acordes, echad un ojo a la tabla dónde aparecen los acordes más comunes.

Hablemos ahora de otro aspecto interesante: las modulaciones y los tipos de modulaciones más utilizadas.

Relativa mayor o menor:

Si estamos en una tonalidad mayor, modular a su tonalidad relativa menor es tan sencillo como comenzar a tocar en la tonalidad menor del acorde en el sexto grado. En DO mayor- La m; En SOL mayor-Mim; en FAmayor-Rem etc.

Si estamos en una tonalidad menor modulamos a su relativa mayor comenzando a tocar en la tonalidad mayor del acorde en el grado bIII. En Lam- DO mayor; en Mim- SOL mayor; en Rem- FA mayor etc.

Esta modulación es la más sencilla porque lo hacemos a una tonalidad con la que compartimos todos los acordes. Veamos ahora otras algo más elaboradas.

Utilizando el V7

La forma más sencilla de modular a otras tonalidades es utilizando un dominante secundario que resuelva a la tonalidad a la que queremos modular. Estando en DO mayor por ejemplo, si queremos modular a SOL mayor podemos incluir un RE7 en la progresión y cambiar a SOL mayor. Si por ejemplo tocamos: DO-FA-SOL-RE7----SOL-DO-RE-DO, después del RE7 modulamos a SOL mayor.

Acordes comunes como pivote

Si modulamos a una tonalidad con la que compartimos algún acorde, podemos utilizarlo como un acorde pivote que ejecuta dos labores distintas en esas dos tonalidades, la que estamos y a la que modulamos.

Lam es un acorde que pertenece a la tonalidad de DO mayor pero también a la de SOL mayor. En DO mayor sería el sexto grado y en SOL mayor el segundo. Pues si tenemos una progresión en DO mayor donde tocamos Lam, este último puede funcionar como el VI de DO mayor pero también como el II de SOL mayor, y tras este podemos tocar una progresión en SOL mayor en vez de en DO. Por ejemplo: DO-SOL-FA-Lam----SOL-Mim-Dom-RE.

II-V-I s

Este es un recurso muy típico del jazz pero que también se utiliza en la música pop. En realidad este recurso es una mezcla de los dos anteriores, pero desde una nueva perspectiva. Se trata de hacer un ii-V relativos al I al que vamos a modular, por lo tanto sería igual que la modulación con el V7 añadiéndole un ii relativo también.

Además, este ii puede ser un acorde común a la tonalidad de la que venimos y a la que modulamos y entonces estaríamos utilizando la técnica del V7 más la de un acorde común como pivote. Ejemplo de este tipo de modula-

ción; **“Don´t worry baby”** de los Beach boys. El uso de la modulación es muy interesante aquí pues lo hace para que el estribillo sea en otra tonalidad y es de los cambios más suaves que he oído. Ejemplo:

DO-FA-Lam-D7---SOL-RE-DO-RE

Acordes de séptima disminuidos:

Cada una de las notas de estos acordes puede funcionar como la sensible a medio tono de la tónica a resolver. Simplemente introducirlo antes del acorde de la tonalidad a la que vais a modular. Por ejemplo:

DO-FA-SOL-doº7---RE-LA-SOL-LA

Ahora vamos a hablar de dos modulaciones muy típicas:

Modulación de semitono

Este es el recurso más utilizado y que todos hemos oído en innumerables canciones. Se trata de subir directamente un semitono para evitar caer en la monotonía. Suele hacerse al final de la canción para repetir el estribillo y dar algún toque distinto.

El cambio se puede hacer de manera abrupta simplemente subiendo un semitono o utilizando alguna de las técnicas anteriores para

hacerlo algo más suave. Por ejemplo, para pasar de DO a DO#: DO-Mim-MI-La-SOL#7—Do# ; DO-Mim-MI-FA#-SOL#7-DO#. Las posibilidades son infinitas y depende de nuestra perspectiva, ya que cada acorde puede tener la función que le adjudiquemos.

Algunos ejemplos de canciones: **“Baby love”**; **“Glad all over”**; **“I got you babe”**; **“I hear a symphony”**. Esta última lo hace varias veces dentro de la misma canción.

Modulación de un tono:

Es el mismo concepto que el anterior pero con un semitono más. Es simplemente una sensación distinta, cada uno que elija lo que le parezca.

Ejemplos: **“Don´t worry baby”**; **“So lonely”**.

Sin embargo, no hay reglas definitivas para modular, si funciona pues funciona. De hecho, el reto podría ser intentar que funcionen modulaciones que a priori no parecerían hacerlo. Si hacéis esto, os podéis dar una palmadita en la espalda.

Melodía

Sobre la melodía, cabe más destacar las melodías vocales o digamos aquellas que llevan el peso de la canción en sí, más que los de un solo de guitarra, puesto que lo que importa en estas canciones es que funcionen y a ningu-

na persona de a pie le importa si has utilizado la escala alterada o la escala chiritifláutica.

Hay que buscar melodías memorables y con gancho. Se nos puede ocurrir una melodía bonita y después buscarle unos acordes o sino, podemos intentar crear una sobre una progresión de acordes que ya tengamos. El único consejo en esto es que tengáis claras las notas guía de cada acorde y que veáis qué nota de todas las que pegan sobre cada uno de ellos es aquella que produce mayor placer al oído. Para esto puede ser una buena idea grabar los acordes y escucharlos una y otra vez viendo que melodías os vienen a la cabeza.

Si lo que queréis es investigar más sobre los solos, echad un ojo al apartado de melodía del artículo anterior: **“American roots music”**; y aplicad los conocimientos normales de armonía. Yo os recomendaría manteneros bastante simples y no utilizar demasiadas notas alteradas y menos, tocar fuera de tono, pero depende. Si queréis que suene más jazz, pues mejor hacerlo, si queréis que suene más rock, utilizad pentatónicas etc. A gusto del consumidor. La única regla de oro que yo mantendría es que busquéis melodías con gancho y memorables y que no os intentéis lucir con el instrumento. Si queréis investigar más sobre solos melódicos echa un ojo a los solos de Brian May.

Ritmo

A diferencia de la música clásica, la música moderna tiene un ritmo muy explícito marcado por instrumentos de percusión o la batería. Esto se debe a que buscan ser fácilmente identificados para poder bailar o mover la cabeza y el pie al ritmo de la música.

Esto es una característica muy importante de la música moderna puesto que lo que se busca es que empuje a bailar al oyente. Una vez más, la principal regla será esa, que el ritmo enganche al oyente. Para esto, normalmente, será mejor utilizar compases sencillos y ritmos constantes. Sin embargo, ahí está el reto de nuevo, utilizar ritmos más complejos y conseguir que caminen y hagan que el oyente mueva la cabeza al ritmo sin problema.

Los típicos loops que escuchamos en innumerables canciones son un claro ejemplo de todo esto. Si escuchamos las canciones de AC/DC también veremos esta característica. La batería es constante y no muy variada, pero consigue que todos movamos nuestra cabeza al compás.

Lo mismo ocurre con ritmos como la rumba, que enseguida asimilamos el tipo de ritmo interior que lleva acentuando las contras y nos ponemos a bailar. Fijaos en cualquier bar que pongan una rumba, como la gente empezará a dar palmadas a la contra, acentuando este tipo de ritmo, sin ni siquiera pensar en términos

musicales. Conseguir que ocurra esto es una victoria desde el punto de vista del compositor de música pop.

Fijaos también en ese pesado ritmo de reggaetón, y del éxito que tiene esa música para bailar. Fijaos también el funk, y en sus ritmos. Todos son distintos, comparando el funk con el reggaetón o la rumba por ejemplo, el primero acentúa normalmente los pulsos fuertes mientras que los otros las contras, pero todos ellos funcionan. Lo que hay que conseguir es que el oyente haga suyo un ritmo interior constante para que pueda llevar el ritmo oyendo la canción. No hay nada más placentero que poder hacer eso con una canción, de la misma manera que no hay nada más fastidioso que no poder llevar el ritmo de una canción que tienen puesta en un bar.

Investigad sobre distintos ritmos y loops. Fijaos en música de tipo tribal o más percusiva y copiad patrones rítmicos pasándolos a canciones de pop. Leed partituras de baterías y otro tipo de recursos rítmicos. Es muy importante expandir el conocimiento rítmico de los guitarristas que suele estar a años luz del de los baterías, normalmente.

También es otro recurso interesante utilizar distintos compases. Mezclar compases haciendo por ejemplo la estrofa en 12/8 y el estribillo en 4/4 o las estrofas en ¾ y los estribillos en 4/4 etc.

Y también tened en cuenta la velocidad de las partes. Es interesante mezclar velocidades. Acelerar el estribillo, ir acelerando poco a poco las estrofas para llegar al estribillo con más intensidad etc.

Y recordad, todo esto siempre al servicio de un propósito dentro de la canción y no simplemente porque sí.

Sub-Estilos

La música pop sea quizá la que más mezclas de estilos ha tenido puesto que se le ha añadido características de todos los otros estilos dando lugar a estilos como el pop-rock, el country-pop, el latin-pop, el tecno-pop etc. Podríamos decir que cualquier estilo de música que se ha modificado para hacerlo más accesible al público mayoritario, ya sea añadiendo ritmos más pegadizos u otras características que lo hagan más fácil de escuchar, es una mezcla con el pop, o lo que es lo mismo, con lo popular. Veamos algunos ejemplos:

-Country-pop: Brad Paisley “**Who needs pictures**”, “**Holdin’ on to you**”, “**I’ve been better**”, “**Little moments**” y un largo etcétera.

-Latin-pop: Los Rodríguez “**La milonga del marinero y el capitán**”, “**Sin documentos**”; Julietta Venegas “**Me voy**”, “**Limón y sal**”; Maná “**Justicia tierra y libertad**”; Shakira

“**Loca**”; Juanes “**La camisa negra**”, “**Me enamora**”, etc.

-Punk-pop: Green day “**Basket case**”, “**Wake me up when september ends**”; Blink 182 “**All the small things**”, etc.

-Flamenco-pop: Estopa “**Vino tinto**”, “**Me falta el aliento**”; Melendi “**Caminando por la vida**”; “**Con la luna llena**”; El barrio “**Calla**”, “**Querida enemiga**”.

Y un montón más y más. Creo que ya entendemos todos lo que es darle rasgos pop a una canción de otro estilo. Como ya hemos dicho antes, si a un estilo de música cualquiera se le añaden características que subrayan la importancia de que la canción tenga gancho y sea pegadizo para el público, estamos dando un carácter pop a esa canción. Sin embargo, si aún alguien tiene alguna duda, que escuche a los Beatles y vea qué tocan ellos. Si después encontramos ese sonido en cualquier otro estilo, están añadiendo características pop. Porque me voy a despedir abriendo un debate: yo digo que el pop es los Beatles y que los Beatles son los creadores del fenómeno conocido como música pop o popular, ¿qué opináis vosotros? ■

David “Buke” Vila

Descifrando el enigma frigio

La mayoría de guitarristas de metal, especialmente los más jóvenes tienen una gran inquietud por conocer cuáles son las escalas más utilizadas en el metal. Muy pronto descubren la gran importancia de las pentatónicas, pero poco después es frecuente que el guitarrista comience a percibir colores que no se corresponden con las pentatónicas, y que tienen gran parte de la culpa a la hora de justificar el sonido del metal. Una de ellas es la famosísima escala menor, pero hoy hablaremos de la escala frigia y la frigia española que, como veremos, le sientan como un guante a los riffs más cañeros.

En la sección de hoy, nos centraremos en ser capaces de improvisar utilizando la escala menor, la escala frigia y la escala frigia española. Una explicación hecha en profundidad, haría hincapié en que las tres son modos; dos de ellas son modos de la escala mayor (VI en el caso de la menor, y III en el caso de la frigia) y la última lo es de la escala menor armónica (V). Es posible que no estés familiarizado con los mo-

dos y por esta razón no hayas entendido esto último. No te preocupes, ya que en este ejercicio intentaremos estudiarlas de una forma superficial a modo de introducción, en que sólo se pretende que seas capaz de apreciar los diferentes colores que ofrecen, sin ser un experto en la materia. Sin embargo, y ya que es algo muy recomendable, en próximos artículos funcionamiento general de los modos la importancia que merecen.

En primer lugar aprenderemos a tocar una de las escalas que posiblemente ya conozcas, la escala menor. La escala menor es el modo que surge del sexto grado de una escala mayor, y también la encontrarás bajo el nombre de escala eólica o modo eólico. Su estructura es Tono, Semitono, Tono, Tono, Semitono, Tono y Tono. Aquí ofrecemos sólo una de las digitaciones posibles que el mástil ofrece, en este caso concreto, la escala de mi menor, que tiene las notas Mi, Fa#, Sol, La, Si, Do, Re, Mi.

Ejercicio 1

En segundo lugar hablaremos de la escala frigia. Es el tercer modo de una escala mayor, y su estructura es Semitono, Tono, Tono, Tono, Semitono, Tono, Tono, Semitono. Como ves, comienza por un semitono, y sigue por un tono, lo cual no sólo la diferencia del modo menor (fíjate, es la única diferencia!) sino que le da un



sonido incómodo y amenazador. En este caso concreto usaremos Mi Frigio, que tiene las notas Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi.



Ejercicio 2

Por último, tenemos la más compleja de las tres. La escala frigia española, también conocida como frigia dominante, es el quinto modo de la escala menor armónica, y tiene el sonido más característico de todas. Es ampliamente utilizada en todos los estilos de metal, especialmente por guitarristas neoclásicos como Yngwie J. Malmsteen, pero también por bandas de Death Metal y extremo en general, por su sonido dramático y a veces agobiante y apocalíptico. Su estructura es Semitono, Tono y medio, Semitono, Tono, Semitono, Tono, Tono.

“Es ampliamente utilizada en todos los estilos de metal, por su sonido dramático y a veces agobiante y apocalíptico.”

De forma que la escala Frigia Española de Mi tendría las notas Mi, Fa, Sol#, La, Si, Do, Re. Como en los dos casos anteriores, te ofrecemos una de las muchas digitaciones posibles.

en todos los contextos, más bien es al contrario, tendrás que estudiarlas bien y afinar el oído para juzgar cuáles funcionan mejor.



Ejercicio 3

En los archivos de audio adicionales podrás encontrar tres pistas de ejemplo en que se improvisa en menor, en frigio y en frigia española (**ejercicios 4, 5, y 6**) y también tienes tres pistas de acompañamiento (Backing tracks) con los tres riffs repetidos de forma continua, de manera que puedas poner en práctica las escalas recién aprendidas. Te recomiendo utilizar púa alterna y tender a utilizar frases que impliquen pocas notas al principio. Te ayudará a progresar mucho antes. Además, tendrás que empezar a tantear qué canciones de las que conoces se llevan mejor con la escala menor, cuáles con la frigia y cuáles con la frigia española, ya que la idea no es en absoluto que las tres funcionen siempre y

Hay muchísimos recursos y herramientas de armonía que te ayudarían a detectarlo rápidamente, pero si no tienes esos conocimientos, mi consejo es que comiences simplemente experimentando. Eso te ayudará cuando llegue el momento de estudiar cuándo y porqué unas escalas funcionan a veces sí y a veces no. ¡Todo tiene su respuesta! Seguiremos investigándola. ■

Micky Vega



Ejercicio 1

♩ = 120

Ejercicio 1

Musical notation for Ejercicio 1. It consists of a treble clef staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody starts on G4, moves to A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and ends on G5. The TAB below shows the fretting: 12-14-15, 12-14-15, 12-14, 11-12-14, 12-13-15, 12-14, 15.

Ejercicio 2

♩ = 120

Ejercicio 2

Musical notation for Ejercicio 2. It consists of a treble clef staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody starts on G4, moves to A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and ends on G5. The TAB below shows the fretting: 12-13-15, 12-14-15, 12-14, 15, 12-14, 12-13-15, 12-13, 15.

Ejercicio 3

♩ = 120

Ejercicio 3

Musical notation for Ejercicio 3. It consists of a treble clef staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody starts on G4, moves to A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and ends on G5. The TAB below shows the fretting: 12-13-16, 12-14-15, 12-14, 15, 13-14, 12-13-15, 12-13, 16.

Apantallando nuestra guitarra

O COMO EVITAR RUIDOS INDESEADOS

Una de las cosas más desagradables que nos pueden suceder a la hora de tocar es que aparezcan ruidos de fondo que no necesitamos. El origen de estos puede tener diversas fuentes y una de las más habituales es no tener el bajo bien apantallado.

En este número vamos a hacer un buen apantallado que nos evite esos parásitos ruiditos tan molestos, lo haremos en el bajo pero también es aplicable a la guitarra, algo que no le vendrá mal a nuestro compañero de grupo.

Lo vamos a realizar con pintura de grafito, lo podríamos hacer también con cobre pero como no trabajamos con ganancias altas el grafito va a resultar perfecto.

Como siempre el primer paso es buscar los materiales que vamos a necesitar:

Un destornillador -para desmontar el golpeador, el controlplate, el puente etc.- un pincel pequeño, cinta de carroceros, soldador, estaño, cobre adhesivo, cable y algún terminal para unir las masas. La pintura de grafito y el cobre adhesivo se puede adquirir en Stewart McDonald.

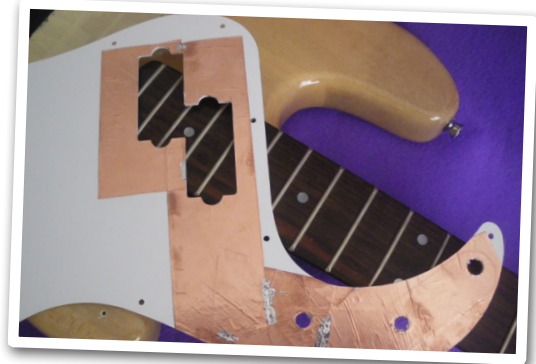
Pues al lío, primero desmontaremos el golpeador y toda la electrónica y dejaremos el



routing de las pastillas y controlplate sin nada, una vez lo tengamos hecho, comprobaremos si los huecos están lacados o no, si lo están es conveniente pasar una lija para que la pintura "agarre" mejor, ya que sobre la laca puede que no o haga como necesitamos además de tardar mucho más en secar.

A continuación taparemos todos los huecos con cinta de carroceros y recortaremos con un cúter el hueco a pintar. Ya listos los huecos cogemos la pintura y la agitaremos para que resulte compacta, con la ayuda de un pincel procederemos a pintar las cavidades. Debemos comprobar que la capa sea uniforme y cubra bien todo el hueco, si no es así, dejaremos secar una hora y procederemos a darle una segunda capa.

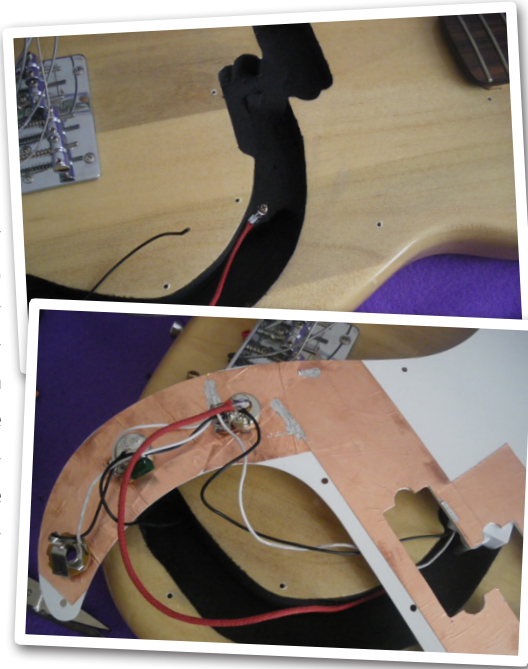
Mientras seca, tomamos el cobre adhesivo y lo ponemos en el golpeador tapando el hueco de la pastilla y el routing del controlplate (en este caso ya que se trata de un Precision Bass). Soldaremos la union del cobre.



Una vez tenemos el golpeador listo y el grafito seco, cortaremos unas tiras de cobre que pegaremos al routing de la pastilla para que haga contacto con el grafito y el cobre del golpeador, pondremos a su vez otro trocito en el routing del controlplate.



Por último cogeremos un cable y le pondremos un terminal para atornillarlo al cuerpo, lo soldaremos después a masa. Como tenemos pintura le daremos una manita al terminal y al tornillo para asegurarnos que está todo bien conectado a masa. Con la ayuda de un tester comprobaremos que existe continuidad en todos los puntos, de manera que nos confirme que el trabajo realizado es eficaz y cumple su objetivo.



Ya sólo nos queda montar todo de nuevo y tenemos el bajo listo para ejecutar una buenas líneas sin tener ningún molesto parásito molestado en el fondo. ■

Ángel Jover



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

Ladrones de almas y los usos de la convolución

Éste bien podría ser el comienzo de una historia de terror de lo más esotérica. En cambio, nuestro objetivo es bien distinto, vamos a intentar desmenujar los “secretos” de una serie de simuladores de salas y efectos musicales que consiguen resultados sorprendentes basándose en un proceso para muchos un tanto misterioso: la convolución.

El potencial de esta operación para la acústica ha cambiado la forma de crear todo tipo de sonidos virtuales, desde motores de reverberación hasta instrumentos sintéticos. Por ello, explicaremos qué es lo que se esconde detrás de todo esto, describiendo tanto sus ventajas e inconvenientes así como algunas curiosidades.

¿Podemos decir que una sala tiene ‘alma’?

Antes de entrar en detalles acerca de los usos de la convolución tenemos que aclarar a qué nos referimos cuando hablamos de “alma”. Temas paranormales aparte, definiremos el alma de una sala como la forma en la que un sonido cambia desde que es creado hasta que lo escuchamos. Esta es una caracte-

terística muy particular asociada a la geometría, materiales y distribución de la propia sala, que además depende en qué parte nos encontremos situados. Para capturar toda esta información es necesario medir la “respuesta al impulso” (en inglés “Impulse Response” o IR) producida para nuestra posición de escucha. Y como bien describe su nombre, esto no es más que el comportamiento que presenta el habitáculo una vez que es excitado durante un periodo muy corto de tiempo.

Uno de los métodos más comunes de llevar esto a la práctica es grabando el sonido producido por un estallido, como por ejemplo el de un globo, un disparo de fogeo o un petardo.

El comportamiento cambia dependiendo de dónde se produzca el impulso y dónde nos posicionemos para escucharlo. Por tanto, la

grabación de respuestas al impulso nos proporciona una idea muy realista acerca del comportamiento único de una sala para una posición concreta, capturando parte de su “alma”.

Suplantando identidades: la convolución

La palabra “convolución” es un término cuyo significado es normalmente malentendido o simplemente desconocido. Aplicado al mundo del audio nos aporta muchas posibilidades por lo que es interesante entender un poco más acerca de este proceso. A pesar de que la convolución como operación matemática fue introducida ya a comienzos del Siglo XX, los amantes de la música hemos tenido que esperar hasta principios de los 90 para poder empezar a disfrutar de sus posibilidades. Poco a poco han

ido surgiendo programas que incorporan esta tecnología como motor interno para simular ciertos entornos acústicos o incluso cambiar el carácter de un instrumento musical.

Pero... ¿Qué es lo que hace tan especial la convolución? Su habilidad para fusionar las características de dos grabaciones totalmente independientes. Y es aquí donde la “respuesta al impulso” cobra un papel protagonista, porque actúa como una unidad fundamental, el “alma” que describe el comportamiento de una sala ante una excitación simple. Convolucionando el sonido de nuestro instrumento con una respuesta al impulso de una sala convertiremos cada muestra, cada segmento mínimo de nuestra grabación, en un impulso que experimentará un comportamiento marcado por el “alma” de dicha sala. Por tanto, es posible



transportar virtualmente nuestra grabación a otra sala completamente diferente convolucionando el sonido producido por nuestro instrumento con una "respuesta al impulso".

De la teoría a la práctica

Aunque el uso de la convolución se presente como una solución ideal para conseguir efectos impresionantes, debemos aclarar una serie de detalles:

- La grabación de nuestro instrumento es crítica. La convolución es un proceso con el cual es posible fusionar dos señales, con todo lo que ello conlleva. Cuando grabamos nuestra guitarra, batería,...el micrófono recoge el sonido de nuestro instrumento mezclado con la acústica del local. El resultado de convolucionar nuestra grabación con una respuesta al impulso de otra sala será una mezcla del sonido original del instrumento en conjunto con la acústica de las dos salas. Por ello, es siempre recomendado grabar los instrumentos en entornos "secos", con poca reverb, para poder añadir a posteriori el ambiente que más nos guste sin que la grabación original nos limite.

- Una respuesta al impulso corresponde a una medida en unas condiciones muy concretas. Las respuestas al impulso no sólo son usadas para simular reverberación sino también para capturar las características de ecualiza-

dores, compresores, pre-amplificadores, etc. El problema es que no es posible extraer todo lo que nos puede dar cada uno de estos elementos. De la misma forma que para las salas las variaciones serán diferentes dependiendo de dónde nos posicionemos, una sola respuesta de un compresor nos puede ayudar a simular el hardware original, pero de ninguna manera caracteriza por completo el comportamiento que tendríamos en realidad.

- Maximizar el realismo de nuestra grabación no siempre conlleva al éxito. De nada vale obsesionarse con obtener los efectos más "realistas" si tenemos en cuenta que en una grabación musical lo que tiene que primar es que el resultado final encaje con nuestra mezcla. Y para ello muchas veces hasta a los simuladores más simples se le puede sacar mucho juego.

En resumidas cuentas, si combinamos la respuesta al impulso de una sala con el sonido de nuestro instrumento, grabado en un ambiente con poca reverberación (anecoico), podremos conseguir efectos muy realistas.

Softwares comerciales

En el mercado hay varios tipos de reverberaciones que hacen uso de la convolución. Simplemente cargando respuestas al impulso de diferentes salas podrás sonar como si estuvieras dentro de ellas.

Uno de los primeros paquetes software de reverberación realizada con respuestas impulsivas fue proporcionado por Ease Audio y se llama **Altiverb**. En su web proporcionan las respuestas al impulso de todo tipo de salas y lugares, desde el estadio de Wembley hasta las pirámides de Giza, aunque su precio es algo prohibitivo.

Otras compañías como Waves también disponen de reverberaciones que usan la convolución en formato plugin como es el caso de su afamado IR-1.

También existen plugins que usan las respuestas al impulso de unidades famosas de reverb en formato hardware como por ejemplo el Lexicon 300. Por lo tanto, podrás recrear de una forma más barata las reverbs que se usan en los estudios profesionales.

Existe en Internet un gran número de diferentes respuestas al impulso que pueden ser encontradas fácilmente. La mayoría de plugins pueden utilizar dichas respuestas impulsivas (IR) en múltiples formatos (WAV, FLAC, OGG,...)

Curiosidades: usos de la convolución

En los últimos años se han llevado a cabo investigaciones sobre la posibilidad de usar la convolución desde un punto de vista más creativo: ¿Podemos modificar una respuesta al impulso de manera que nos permita obtener un sonido único y diferente? ¿Qué pasaría si convo-

lucionamos la respuesta al impulso de dos instrumentos? A pesar de que la propuesta pueda sonar bastante atractiva, hoy en día todavía no se ha explotado todas las posibilidades que nos puede aportar el uso de la convolución y respuestas al impulso en un futuro no muy lejano.

En el ámbito de la industria también se hace uso de la convolución. El diseño de un coche es un proceso muy complejo que requiere integrar todo tipo de expertos, incluidos los ingenieros acústicos. Para los automóviles de gama media-alta es de vital importancia cuidar cada detalle. Desde garantizar el confort minimizando el ruido durante la conducción, hasta conseguir transmitir sensaciones de calidad y robustez cuando escuchamos cerrar una puerta. Para ello, han sido desarrollados todo tipo de complejos simuladores, muchos de los cuales, hacen uso de la convolución para permitir obtener una idea aproximada de qué sucederá cuando se construya un vehículo.

Espero que este artículo os haya sido de ayuda, o por lo menos lo hayáis encontrado interesante. Si tenéis cualquier pregunta u os gustaría que habláramos de otros temas que os interesan, ¡no dudéis en contactar con nosotros (traquerdani@gmail.com), ¡Somos todo oídos! ¡Un saludo! ■

Daniel Fernández Comesaña
Paúl Rodríguez García

Guitar Rig 5 Pro

TODO EL TONO A UN CLICK DE DISTANCIA

Native Instruments alcanza la quinta versión de su afamado software para guitarra eléctrica con Guitar Rig 5 Pro. Podrías prestarle tu equipo a Jimi Hendrix, Eddie Van Halen o Brian May y todos (unos mas que otros) conseguirían su bien amado tono tras unos minutos con esta potente arma virtual.

Guitar Rig 5 es, probablemente, el más versátil y flexible programa virtual de recreación de tono de guitarra de entre todos los existentes en el mercado y en esta última versión, nos añade a su gama 2 nuevos amplificadores, el Van 51 (Peavey 5150) y Hot Solo+ (Soldano HotRod 50), así como 6 nuevos efectos, el revolucionario Control Room Pro y otras pequeñas mejoras.

Trabajando con software de este tipo te pasas la mayor parte del tiempo pensando que no sueña a ampli de verdad. Aunque con Guitar Rig 5 todavía no llegamos a querer sustituir nuestro cabezal de 2.000 euros por un modelaje virtual que no alcanza los 200 euros, esos momentos de duda delante de la pantalla de nuestro ordenador son menos. Con Guitar Rig 5 nos encontramos ante una buena arma que recorre de

extremo a extremo la paleta tonal y el abanico de efectos necesarios para una buena producción.

Su funcionamiento es muy intuitivo y es fácil sonar bien con solo 2 minutos cacharreando entre la variedad de amplis, pantallas, posiciones de micro, efectos y demás enseres. Ese tiempo puede ser reducido drásticamente con la cantidad de presets que vienen incluidos, muy bien organizados, todo sea dicho.

¿Se puede obtener calidad profesional con Guitar Rig 5? Sí. ¿Grabaría Steve Vai su próximo disco con Guitar Rig 5? No. Este producto puede asentarse a la perfección en una mezcla con varios instrumentos cuando lo guitarra no es la protagonista ya que ahí es cuando quizá sobresaltan más las diferencias con un amplificador a válvulas real. No obstante, unas buenas manos y oídos con la mezcla y el



Control Room Pro (todavía disponible la antigua versión Control Room) pueden perfeccionar esos pequeños fallos que a priori nos puedan decepcionar. Una vez dicho esto una cosa puede quedar clara al potencial comprador: No hay excusa para sonar mal con Guitar Rig 5 Pro.

Otra parte que no defrauda son los efectos. Múltiples y divertidos delays, filters, diversos wah y autowah, armonizadores, manipuladores de pitch y todas las modulaciones comunes como phaser, flanger y chorus, así como los pedales de distorsión más legendarios como el RAT, TubeScreamer y SansAmp de Tech 21, aunque obviamente les cambian la nomenclatura por motivos de copyright.

No podemos olvidar que Guitar Rig 5 Pro puede ser manipulado desde su pedalera Kontrol, que no viene incluida con Guitar Rig 5 Pro. Esta pedalera pondrá a nuestros pies todo el control MIDI que hayamos programado desde la comodidad de una pantalla.

Uno de los puntos fuertes de Guitar Rig 5 es el Container, una buena herramienta si quie-

res utilizar este software en directo. Una vez creados tus módulos de sonido puedes añadirlos al Container y asignar diferentes parámetros a controladores por separado, hecho que simplificará su control ya que podremos manipularlos en cadena una vez agrupados como deseemos.

Por su precio, ronda los 150 euros, no podemos pedir más,

Conclusión

4/5. Native Instruments le pone mucho mimo a todos sus productos pero normalmente su caballo ganador suele ser la versatilidad y la flexibilidad y, como no podía ser de otra manera, con Guitar Rig 5 Pro siguen esta línea comercial. A la gente le suele gustar la variedad de posibilidades y el poder hacer todo o casi todo con lo que compramos y para eso está concebido este tipo de software. Con Guitar Rig 5 Pro llegas a todo y llegas bien. ■

Agus González-Lancharro

Orchestral Tools

ORCHESTRAL STRING RUNS 2.0 Y SYMPHONIC SPHERE

La compañía creada por el jovencísimo alemán Hendrik Schwarzer se ha hecho un hueco en el corazón de los compositores/productores más exigentes gracias a sus visión comercial de ofrecer lo que no ofrece nadie más y a una calidad altísima y para el standard de la industria, Kontakt.

¿Qué hacer cuando todo el mercado se mueve en la misma dirección y se mueve muy bien? Si eres inteligente no intentarás competir con ellos, deberás complementarlos. Existen infinidad de librerías de calidad excepcional, pero siempre nos falta la típica articulación que deseamos. Orchestral Tools se centró en rellenar ese hueco existente en otras librerías para ofrecer a los consumidores esas pequeñas cosas que, o bien no existían, o bien no estaban del todo definidas. En eso basó Schwarzer el concepto de sus dos primeras librerías, en la complementación.

Orchestral String Runs 2.0 es un magnífico recogimiento de lo que librerías más gran-

des dejan fuera por falta de tiempo, o ganas, en programación (tampoco se puede estar a todo, ¿no?). OSR2.0 es un constructor de frases rápidas para cuerdas, el primero de este tipo. En esta librería podemos encontrar transiciones pre-grabadas aunque totalmente programables, figuras en loop, trills y articulaciones básicas como staccatos con repetición, todo ello grabado por más de 50 músicos en conjunto, disponible en tres posiciones de microfónica diferentes. La ventaja de OSR2.0 es que nos ahorrará infinidad de dolores de cabeza intentando programar y producir con calidad diversas articulaciones de otros samples. Un sample de trills o una frase rápida

de violines no va a sonar nunca igual de bien que si fuera grabado exactamente interpretando esas articulaciones, así de simple. La programación es simple pero bien pensada. Por ejemplo en los trills podremos pasar de mayor a menor moviendo la rueda de modulación (CC1). El patch de Run Transitions es un patch pensado para añadir notas cortas a los legatos en pasajes rápidos, que grabados por 2 grupos de músicos diferentes harán que los Round Robin alternados (se grabaron 4 diferentes por nota) realicen su trabajo dando un realismo impensable en otras librerías. El máximo potencial de este patch se muestra en las frases cromáticas.

El "producto estrella" de OSR2.0 es el Runs Builder, en el cual encontraremos varios tipos de figuras que podremos asignar a diferentes notas a nuestro antojo. Tresillos, semicorcheas, hacia arriba, hacia abajo, trills con sfor-

zando, diferentes escalas... Harán falta unos minutos para tomar la GUI por la mano, pero los resultados merecen la pena.

En cuanto a Symphonic Sphere podemos decir que es todavía un paso más hacia esa complementación de la que hablábamos. Por ejemplo en los Trills. Ya no estamos tratando con simplemente unos trills pre-grabados, sino que podremos tocar nosotros los trills que nos apetezca fácilmente nada más tocando las 2 notas en las que queremos oscilar realizando el trill. Entre lo que nos podemos encontrar en Symphonic Sphere están 16 violines, 10 violas, 8 cellos, 6 contrabajos, conjunto de vientos, harpa ¡¡qué harpa!! y percusión.

SSP es un compendio de otras articulaciones que necesitan un mejor desarrollo, como los utilísimos trémolos con pizzicato, inéditos hasta la fecha, o notas interpretadas solamente con cuerdas al aire.



Y llegamos al harpa. Por primera vez nos encontramos con un harpa en la que puedes programar sus pedales. Por si alguien no está familiarizado con este instrumento, el harpa no es capaz de crear sostenidos y bemoles si no se manipula la longitud de sus cuerdas mediante un pedal. ¿Qué significa esto? Que programando nota por nota con el pedal del GUI podemos crear los famosos barridos tan característicos del harpa haciendo un barrido al más puro "hammond-style" en nuestro teclado y sonará a la escala que hayamos programado previamente. Este es sin duda un paso adelante en la programación de harpas, que anteriormente se limitaban a pre-grabar barridos (que aquí también encontramos). Orchestral Tools da un paso más en este aspecto.

Conclusión

5/5 Aunque nos encontramos ante unos productos con los que no podremos programar desde cero nuestra música, si que se mostrarán vitales para llevar a cabo todas nuestras ideas y puntuamos en función a eso. Muy buena programación, pensada para cubrir los huecos existentes, la calidad de sonidos es muy buena y nos hace esperar con ansias sus nuevos lanzamientos, como el recién estrenado Berlin Woodwinds. Estaremos atentos. ■

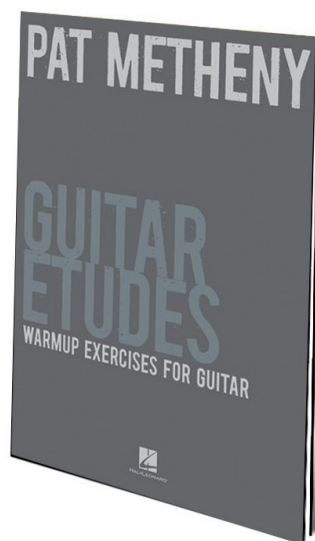
Aguo Gonzalez-Lancharro



PAT METHENY GUITAR ETUDES

Pat Metheny

Hal Leonard



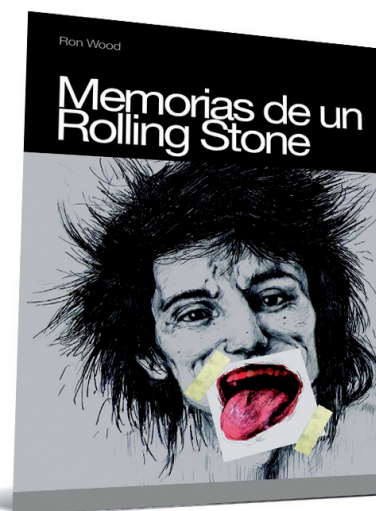
Una de las preguntas más comunes que se le realiza a Pat Metheny por parte de los estudiantes que participan en los clinics que suele impartir es la siguiente: ¿Qué tipo de cosas haces para calentar antes de un concierto?

Esto le ha ocurrido a Pat durante muchos años y en cualquier parte del mundo. Bueno, pues aquí tenemos parte de la respuesta esperada, este manual de 96 páginas de tapa blanda contiene el tipo de entrenamiento diario que Metheny realiza. Este libro incluye una recopilación de 14 estudios de guitarra que permiten calentar y mejorar la técnica de picking, así como la independencia de dedos. Una buena forma de mejorar la destreza en general, en el caso de incluirlos en la práctica diaria. ■

MEMORIAS DE UN ROLLING STONE

Ron Wood

Global Rhythm Press



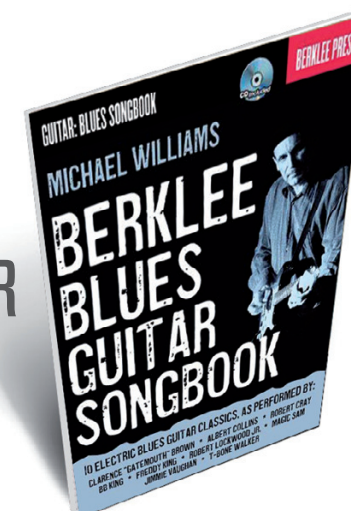
Este libro es una autobiografía de Ron Wood en la que el autor nos adentra en su mundo de rockstar donde la música, la pintura, las drogas, la familia o los amigos, forman ese universo, en cualquier orden.

Wood está ligado a la música desde niño cuando su padre montaba jams en casa después de cerrar el pub del barrio. Ya adolescente, se ve imbuido en la escena londinense de los 60 y ya no parará. Diferentes bandas —entre ellas The Faces— serán antecesoras a su ingreso en The Rolling Stone, banda en la que permanece hasta la actualidad. Es un libro sincero y divertido, explicativo del mundo de un guitarrista en una de los grupos más grandes de la escena rock y que ayuda a comprender ese estilo de vida que todos imaginamos, una crónica de los mejores años del rock and roll. ■

BERKLEE BLUES GUITAR SONGBOOK

Michael Williams

Berklee Press



No es necesario comentar lo que significa Berklee en el mundo de la docencia cuando hablamos de música, es de sobra conocido por todos, de su editorial viene este manual que nos puede ayudar a tocar blues partiendo del estilo de los grandes guitarristas del género.

Todo ello de la mano de Michael Williams reputado guitarrista y docente. Para ello contamos con diez temas clásicos a través del análisis de los cuales revela las técnicas y el estilo de cada uno de los artistas, así como su sonido particular. Las canciones son: Okie Dokie Stomp, The Last Time (I Get Burned like This), Frosty, The Woman I Love, San Ho Zay, The Sad Night Owl, Worried Life Blues, I Need You So Bad, Wait on Time y Papa Ain't Salty. Todo un repertorio para mejorar nuestro conocimiento del blues. ■

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.



Gatos locos

Este grupo es todo un clásico, la banda lleva más de 25 años en la carretera y más de 20.000 copias vendidas de su primer álbum "Prende una vela por mi", once discos en el mercado, un disco de oro por "Cruce de caminos" y un sin fin de conciertos por todo el país desde el año '86 hasta el día de hoy. Fernando Lavado y sus Gatos Locos forma parte de la historia del rock & roll en España. Con formación estable desde 2011 acaban de sacar su nuevo disco 'Canciones de bolsillo', once canciones que harán las delicias de los fans a lo largo de toda la geografía nacional, apoyado con una gira repleta de fechas, no dejes de verlos si van por tu ciudad. Rock and roll en estado puro y repleto de energía. Los puedes seguir de cerca en [facebook](#). ■



Rasen

Rasen se forma en el año 2004 pero no es realmente hasta el 2011 que completa su actual formación y toma forma. La banda consta de Batería, Guitarra, Bajo, Voz y Teclado. El grupo ha actuado en diversas ciudades a nivel nacional y ha compartido escenario con grupos internacionales de la talla de EthS (Francia), Calmando Cual (Japón) o Lacrimas Profundere (Alemania), habiendo recibido magníficas críticas en diversos medios, incluida la aclamada revista Kerrang. Al grupo no lo rige un estilo marcado, si no que absorbe influencias de una gran variedad de géneros musicales que se reflejan a lo largo de su repertorio musical. Para bien o para mal, Rasen no deja indiferente a nadie. En este momento se encuentran de gira por Japón presentando su música. Puedes informarte más en su [web](#). ■



Sandford Music Factory

Esta banda gallega es la continuación de la primigenia Sweet Oblivion Band formada en 2005 y que por temas de copyright ha cambiado su nombre a Sandford Music Factory aprovechando la salida de su segundo trabajo 'Awen'. En este Cd se puede encontrar temas con toques de rock setentero, arreglos de folk americano, toques de punk rock, potencia Stoner y reminiscencias del rock de los noventa todo ello masterizado por Alan Douches (Mastodon, Pete Townsend, Clutch...). La banda suena a un encuentro entre Led Zeppelin y Alice In Chains, a una jam de The Who con Pearl Jam o un choque entre los QOTSA y Beatles. El disco ha tenido excelentes críticas en los medios nacionales desde que salió al mercado. Para seguirles mejor date una vuelta por su Facebook [Facebook](#). ■

I put a spell on you

Me llamo Ronnie Valmo y presumiblemente moriré muy pronto... Eso pensaba, mientras acariciaba el tallo caliente de un cactus que se alzaba justo delante de él... desde algún lugar creía escuchar los coros angelicales del "Sweet Home Alabama" y su moto seguía brillando tras la lluvia unos metros más allá, como el arcángel Gabriel...

Podría ser una visión bíblica o tal vez una revelación como tantas otras...

Me llamo Ronnie Valmo y creo que de ésta no salgo...

Recordó a Ugarte, su cara de buenos y muchos amigos, su aspecto de buen hombre en busca de un chico perdido por el mundo.

Ronnie se preguntaba si para ese chico perdido podría darse la posibilidad del perdón...

Y, ¿quién le iba a perdonar?

Era un camino de no retorno, John, Ugarte y él lo sabían, cada uno por su lado, cada uno, sí...

Sus dedos sangraban mientras se clavaba de manera anárquica las espinas... la sangre brotaba empapando en un pequeño círculo la base del succulento tallo.

Me vais a soñar, hijos de puta... -pensaba con pugnaz desprecio.

Ahora sentía la necesidad de devolver al mundo y a todos aquellos que le desdeñaron alguna vez, todo su dolor... Se sentía como un desesperado, sin raíces ni concierto en su vida... huyendo hacia la nada como su amigo...

El tema era, si, uno... empezaba un nuevo camino hacia el caos que le había señalado su amigo John, o, dos... volver a su tienda con los licores, Nancy Sinatra y demás vicios terrenales.

No es que le diera demasiada importancia a todas esas cosas, tampoco a una vida entregada al caos y al vacío. Sinceramente, solo tenía por leal y hermosa compañera a su Triumph, con la que recorría los amarillentos caminos del desierto. Era su verdadera y única amante... con ella podía conocer todos los bulevares de la perdición y descubrir sin ninguna duda, que la libertad solo está en algún lugar escondido de nosotros mismos. Llegando hasta ese lugar, encontraríamos el elixir de la verdad.

Ronnie no se inmutaba ante tales pensamientos, pero no dejaba de observar el horizonte... un enorme camión de largo recorrido pasaba por la autopista más cercana, desde su punto de posicionamiento a un par de kilómetros, advertía una polvareda que como una red envolvía a aquel dinosaurio de metal entre sus luces de cruce que se entremezclaban con el fulgor de la tarde al ponerse el sol.

Tras él, se alzaba una urbanización de aspecto ultramoderno, algunas veces la había recorrido con su motocicleta, aquel lugar le transportaba por onduladas calles de cierto aire purificador, a ambos lados se alzaban encantadores chalets y coquetas mansiones con grandes piscinas. En cada jardín, se podía ver algún pequeño grupo de erguidas palmeras que como sensuales sirenas, despuntaban hermosos chispazos reflectantes en el ocaso del día.

Era raro encontrarse con alguien, solo algún deportivo o todoterreno aparcado en la entrada de alguna casa, te advertía de la existencia de algún vecino.

Ronnie echó la vista atrás y arrastró sus manos por la rojiza tierra mientras un leve aliento le brotaba todavía de su reseca boca.

Se levantó de forma lastimera, caminó unos metros con alguna torpe oscilación y montó en su moto, que arrancó con rabia, una enorme ventisca de partículas telúricas surgieron tras la máquina, que, con enorme potencia se adentró por las arterias de la urbanización.

El sonido del motor retumbaba con fuerza por las solitarias rúas que doblaba una y otra vez acompañado de aquel sonido futurista que expulsaban con dinámica fluidez el motor y el tubo de escape, hasta que algo llamó la atención de su mirada ida y visionaria.

Un solitario Ford destartado, rompía el

paisaje de perfecciones que era aquella urbanización de ensueño.

Frenó en seco, y se quedó dubitativo unos instantes mientras se cercioraba...

-¿Qué cojones hacía Ugarte en este lugar?

-pensaba Ronnie mientras se levantaba encima de la moto.

Dejó su máquina aparcada entre dos enormes palmeras que decoraban la acera de enfrente de la casa y se encaminó hacia la puerta de aquella mansión... La noche caía, aunque, los últimos rayos del sol aún flotaban en el ambiente cuando abrió aquella puerta de bronce y extrañas figuras.

Ante él, emergía una hermosa piscina de formas sinuosas y aguas extremadamente azuladas... a su alrededor, gigantescos maceteros repletos de yucas y cactus de un verde irreal abrigaban aquel lugar lleno de vida y misterio. Al otro lado de la piscina se erguía una fastuosa mansión Art Decó de color pastel y ventanas blancas. Una hermosa muchacha apareció por la amplia balconada que se situaba en la parte central del edificio, portaba un minúsculo bikini que casi se fundía con el color de su oxigenada piel... Ronnie la contemplaba desde la orilla de la sugerente alberca que sobre sus aguas de sensuales transparencias reflejaba su imagen, el chico la miró fijamente creyendo adivinar sus pensamientos.

-¿Estabas invitado? -preguntó con cierta sorna.

-No, no lo creo -contestó.

-Pero busco a Ugarte... Norberto Ugarte.

-¿Quién eres?

- Ronnie Valmo.

Hubo un pequeño silencio, Ronnie esperaba una respuesta.

-Soy Lucy Bloomfield...

-Tú no me conoces, muchacho... pero yo sé quién eres, Ronnie Valmo.

Ronnie dejó caer sus brazos, tal vez como muestra de rendición mientras miraba a su alrededor. No lograba entender muy bien aquello... solo sentía un ardiente deseo de conocer todo sobre aquella mujer.

Se adentró por la puerta de la casa... el salón era ampliamente sugestivo, un lugar agresivamente ultramoderno con cristaleras por todas partes y figuras decorativas metalizadas, todo estaba metódicamente ordenado, limpio e inmaculado.

Por la escalera del primer piso apareció la chica... sonriente, tranquila.

-¿Entonces?... buscas a Ugarte -dijo ella.

Ugarte apareció por detrás de Lucy, con el mismo aspecto que en la tienda de licores.

-Hola Valmo, muchacho... ¿Qué te trae por aquí? ¿Sabes?, esta hermosa nereida que contemplas es Lucy Bloomfield, conoció a nuestro amigo John en un campamento de

Columbia Británica, aquel era un lugar singular lleno bosques, montañas y ríos donde las historias y leyendas sobre criminales campan con sigilo... qué coincidencia, ¿no crees, Valmo? Parece que Wesley solo lleva sus pasos por lugares... digamos... donde la maldad ha hecho acto de presencia. De alguna forma él ya es una leyenda urbana como Bloody Mary o... Roy Gallup.

Tras aquel nombre un pétreo silencio se adueñó del salón. Solo algún destello brotaba de los niquelados objetos metálicos al amparo de los últimos rayos de sol.

-Me suena.

-Es una de las muchas leyendas urbanas de las que se habla alrededor de las hogueras en los campamentos de verano en Norte América.

-Su alma quedó allí, perdida entre los bosques y lo más inquietante es que... nunca más se sabe de ellos. Yo anduve un tiempo buscando su rastro, sintiendo su leyenda... pero... no encontré nada -dijo Lucy.

-Eso es algo normal en este tipo de asuntos.

-Cierto muchacho, cierto -dijo Ugarte mientras bajaba las escaleras.

-¿Preparáis algo de beber mientras me cambio? -dijo Lucy en tono divertido.

-Claro, la noche ya ha caído... es tórrida y calurosa. Tomemos unos gin-tonics bien fríos -dijo en tono pícaro Ugarte.

Una enorme cristalera pegada a la pared se abrió por arte de magia, dejando ver un bar repleto de botellas y copas... presidiendo aquella suerte de bebidas espirituosas, una copia del American Gothic de Grant Wood saludaba desde el más absoluto reposo y circunspección.

Ronnie se quedó fascinado ante aquel cuadro instigador...

Ugarte llenó por la mitad dos copas y un vaso de tubo alto de ginebra.

-Sí, amigo Valmo... ginebra Xoriguer... proviene de Mallorca, perla del cálido Mediterráneo... y para la señorita Bloomfield un Tom Collins... cóctel de ginebra, soda, azúcar y hielo.

-¡Ohh sí, Norberto eres un ángel! -exclamó Lucy, mientras bajaba con unos ajustados shorts y unas delicadas sandalias de tacón muy alto.

La muchacha agarró el tubo con húmeda sensualidad y los dos hombres sus dos copas.

-¡Brindemos! -exclamó de nuevo Lucy.

-Por nosotros y por John... y por esta noche... ¿no? -dijo en tono de traviesa inocencia.

En ese momento y por el equipo de música del salón comenzaba su danza siniestra el "I put a spell on you" de Screamin' Jay Hawkins.

La noche... había comenzado. ■