N°05 JUNIO-JULIO '08

Cutaway®

GUITAR MAGAZINE

ESPECIAL

Juanjo Melero+Jero

Asistimos al concierto en la Sala Heineken

Análisis:

- Fender James Burton Telecaster
- ESP SV Standard
- Francisco Esteve 50 Aniversario
- Leduc Masterpiece
- Diezel Einstein 100w

Entrevistamos a

Michael Landau

Philip Newell

Juanjo Llorente

Además: TRUCOS Y CONSEJOS, DIDÁCTICA, LIBROS, HOME STUDIO...

Hola amigos

Todos los guitarristas, bajistas y músicos en general, nos hemos visto envueltos en alguna ocasión en la llamada "crisis de sonido". No somos capaces de dar con ese sonido que tenemos en mente y pensamos que el hecho de conseguirlo nos ayudaría mucho a expresarnos e incluso facilitaría la ejecución de lo que tocamos, nos haría mejores músicos e intérpretes.

Esto nos lleva a una búsqueda permanente. Todo tipo de combinaciones de maderas para el instrumento, de pastillas, de añadir o quitar efectos, de modificar amplis e incluso en algunos casos ya extremos, de percibir diferencias de sonido por el uso de tal o cual cable jack. Posibilidades infinitas. Algunos lo buscamos en lo último salido de un fabricante de boutique, otros persiguiendo ese carísimo instrumento añejo.

Como consecuencia de esto, todos tenemos un "sonido" que vamos modificando constantemente para mejorarlo o adaptarlo a lo que queremos en el momento. Se me ocurren una serie de preguntas ¿el sonido es un fin en si mismo?, ¿es algo al servicio de la música? ¿es una excusa para justificar que no lo hacemos del todo bien?.

Es bastante recurrente la frase esa que empleamos muchas veces, "el sonido está en las manos" y ciertamente parece una explicación razonable sin embargo recuerdo una conversación con John Parsons en la que decía que eso no es cierto, que uno si dispone de un buen equipo suena mejor, a lo que yo añado que unas manos como las suyas también hacen lo suyo. A mi me parece muy interesante sufrir crisis de sonido de vez en cuando, siendo algo a priori desagradable, en realidad es la excusa perfecta para investigar, la motivación necesaria para esforzarnos en conseguir tal o cual guitarra o bajo, ir probando en definitiva, eso al fin y al cabo es estimular la creatividad. Yo prefiero considerarlo así, no como un lastre frustrante.

Sonar lo mejor que se pueda, sacando el máximo partido a nuestro equipo y sin olvidarse del estudio y la práctica que mejore nuestras manos, tal vez ese sea el equilibrio.

Un saludo para todos.

José Manuel López - LOPI
Director de Cutaway Guitar Magazine

Contenidos

NOTICIAS 04

REPORTAJE 06
Concierto Juanjo Melero+Jero Ramiro

GUITARRAS 10
Fender James Burton Telecaster
ESP SV Standard
Francisco Esteve 50 aniversaro

BAJOS 21
Leduc Masterpiece

AMPLIFICADORES 24
Diezel Einstein 100w

PEDALES Y EFECTOS 27
Uni-Vibe

ENTREVISTAS 30
Michael Landau
Philip Newell

LES LUTHIERS 44
Juanjo Llorente

TRUCOS Y CONSEJOS 50
Encordado en guitarras clásicas

DIDÁCTICA 54

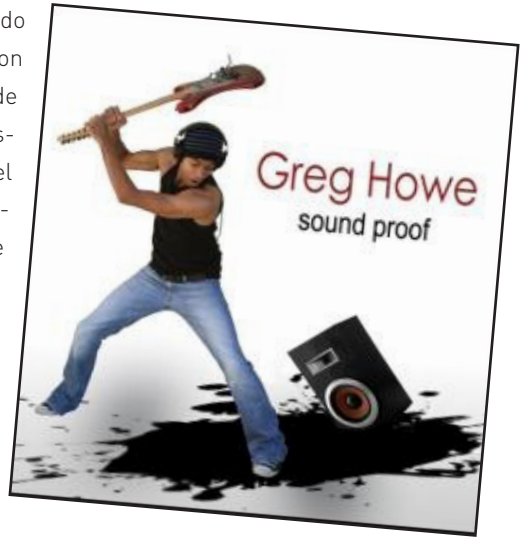
INFORMÁTICA MUSICAL 60
Convolución para guitarristas

BIBLIOTECA MUSICAL 62

DISCOCRÍTICA 63

CARTAS DE PLÁSTICO 65
Screamin' Jay Hawkins

Greg Howe despierta del letargo



Después de más de 5 años esperando material suyo, Greg Howe vuelve con fuerza y nos ofrece su nuevo disco de estudio, "Sound Proof", del que ya está disponible alguna demo en su myspace. Para el otrora guitarrista de Michael Jackson y Enrique Iglesias, parece ser que tanto tiempo de dedicación casi en exclusiva a los clinics le ha servido para regenerar energías y no le ha parecido suficiente el lanzamiento de un disco, sino que además está preparando para este verano una serie de seminarios online, en los que ofrece charlas de cómo conseguir tu propio sonido, composición, la industria musical... entre multitud de temas. En definitiva, la larga espera ha merecido la pena.

Digitech crea inteligencia artificial

Para que compres sus productos, los de Digitech no necesitan que tengas una licenciatura en teoría musical y no quieren ni que te molestes en sacártela, ya que con su tecnología llamada MusIQ aplicada en su nuevo pedal HarmonyMan, simplemente con tocar una progresión de acordes el propio aparato te la ¡¡armoniza correctamente!!. Contiene 4 pitch shifters diferentes que selecciona dependiendo de qué voz de las 42 es seleccionada. Combina 2 intervalos diferentes para cualquier señal: 3ª o 5ª por arriba o por abajo, octavas, 24 semitonos.... Se acabó el decidir qué armonía es la que funciona, Digitech lo hace por ti.

¿El NAMM sale caro? Vayamos a Londres pues...

Se acerca una nueva edición de la Feria de la guitarra más importante del mundo con permiso del NAMM, el London Guitar Show, esta vez integrado en el London International Music Show. Las grandes marcas de guitarra, bajo, batería, instrumentos clásicos y tecnología musical nos ofrecen sus mejores productos y novedades todo ello aderezado con música en directo por parte de Satriani, Sheehan, Jason Bonham, Chad Smith, Paul Gilbert, Richie Kotzen, Guthrie Govan entre muchísimos otros. Cutaway estará presente durante los 4 días del evento (del 12 al 15 de junio) para ofreceros un amplio reportaje. Atentos a él.

Akai nos hace las Backing Tracks

Impresionante aparato que se han sacado de la manga los de Akai. El nuevo nos permitirá crear loops, patterns de batería, percusión con EQ, compresión, efectos e instrumentos virtuales, incluso cuenta con un input de micrófono para poder crear y mezclar voces sobre lo que hayamos producido. En resumidas cuentas, podremos crear fácilmente y en cualquier lugar una Backing Track o demo sin necesidad de utilizar un ordenador. Su fácil manejo, multitud de prestaciones y precio nos invita a tener este producto seriamente en cuenta. ■

EGM ESTUDIO
C/ Hernán Cortés s/n (frente al nº4) 46910 Alfafar - Valencia
961.104.105 / 963.753.056 / 637.506.635
www.egmestudio.com

VENTA DE MATERIAL BOUTIQUE
Dr. Z Amplification
XOTIC
LOLLAR PICKUPS
FUCHS AUDIO TECHNOLOGY
CARL MARTIN
THE BEST MUSICAL PRODUCTS IN THE WORLD
Tokai
SINCE 1947
TOKAI GUITARS UK LTD
George L's Cables
Thunder Tomate
George
SPECTRAFLEX
Original Braided Cables

Una noche de leyenda

JUANJO MELERO + JERO RAMIRO

Mientras nos encaminábamos hacia la sala Heineken (antigua sala Arena) en Madrid, nada nos hacía pensar que ibamos a presenciar una noche memorable, llena de sorpresas y reencuentros. Una cita con el pasado, presente y futuro del arte de las seis cuerdas con mayúsculas.

Comenzó **Jero** ante una sala con poco público que, según fue avanzando en su actuación, fue llenándose con cierta pereza. Esta falta de público en los inicios del concierto hizo que el sonido no tuviera una calidad óptima para un estilo musical que necesita de cierta definición para poder apreciar todos los matices del virtuosismo. La sala estaba pecando de un exceso de reverberación en los primeros compases del concierto.

Este factor no impidió que Jero desgranase uno a uno los temas de su último disco en solitario, el instrumental "Tenbrarium", apoyado por una sólida banda de acompañamiento formada por Luisma al bajo (Arwen), Nacho a la guitarra (Beethoven R.) y Bumper (Ñu) a la batería.

"Al otro lado del mundo" fue el tema elegido para celebrar este regreso a los escenarios de Jero (hay que mencionar que se vió obligado a cancelar la gira que tenía programada por falta de afluencia de público, si ya es de sobra conocido lo dificil que resulta salir adelante con el rock en general, más lo es en su vertiente de música instrumental). A esta intro le suce-

dieron temas como la propia "Tenebrarium", "Loco idealista", "Tie" o "El Escarapión".

A continuación de esta andanada de riffs vertiginosos, Jero se lanzó a tocar "Marta", una canción dedicada su hija, que se encontraba entre el público, de la que aseguró que "se estaría poniendo como un tomate" después de dedicarle la canción. Jero demostró su apreció especial a esta canción en concreto, tocando cada nota con mucho mimo y dulzura.

Después de este paréntesis en la sucesión de escalas, tapping, sweep-picking y bendings salvajes, otra vez desplegó todo su virtuosismo en el pseudo-blues "Te echo de menos" (en memoria de Big Simon), "Borrico de Troya" y"El risco".

"fue una noche que nos regalo multitud de momentos especiales que convirtieron la cita en un gran encuentro entre amigos"

Para finalizar su impecable actuación escogió una versión de Gary Moore: "Over the hills and far away", donde no se echó en falta la ausencia de un vocalista. El público ya se encargó del papel de poner voz ala canción.

Una sesión de virtuosismo de una hora de duración en la que todos los componentes de la banda dieron lo mejor de sí mismos (Nos pareció que Nacho tuvo algunos problemas con el Roland GK-20 Guitar Synthesizer de su segunda guitarra). En resumen, un buen comienzo para la noche que se nos avecinaba.

A eso de las 22h **Juanjo Melero** abordó el escenario presentando su álbum en solitario "Filosofía Doméstica", inspirado en todo aquello que le rodea en su día a día.

Comenzó la actuación como power trio junto a José Gómez al bajo y David Hyan a la batería. Así dió paso al rock ubano que compone su disco con temas como "Señor juez", "Política conducta", "La memoria del tiempo" o "Tic-tac", a este último tema se apuntó Miguel Ángel Collado, el que fuera teclista de Ñu y Santa y primer aviso de la sucesión de amigos que se subirían al escenario acompañando a Juanjo.

Al igual que en la anterior actuación de Jero, Juanjo también dedicó un tema a un compañero desaparecido no hace mucho, Alberto Madrid. El tema era "Héroes", una canción de ritmo lento y tintes melancólicos.

"los músicos invitados y los viejos amigos se convirtieron en los grandes protagonistas de esta cita rockera"

"Carlos Raya disfrutó de los solos salvajes que no puede desplegar con Fito"

A continuación dió paso a "Mundo T.V.", una consecución de riffs dedicados a la caja tonta y aderezados con toques de hip-hop.

Fue a partír de ese momento cuando la sala se estremeció con una gran ovación para Carlos Raya cuando se subió a la tarima, presentado por Juanjo como "un hermano" seguido de un fuerte abrazo entre estos dos maestos de la guitarra. Un acompañamiento de lujo que se quedaría durante el resto de la actuación.

Apoyando también en los coros, Carlos y Juanjo tocaron "Como si fuera ayer", para dar paso los mienbros de Barón Rojo, Hermes y Sherpa, sustituyendo a José y David. Hubo un divertido intercambio de chistes de bajistas y guitarristas entre el bajista y Juanjo. Esta formación, un híbrido entre Santa y Barón Rojo, se marcó los temazos "Barón Rojo" y "El pobre".

Entonces llegó el momento más esperado de la noche, el momento en que los componentes del grupo llamado "Sangre Azul" se reunian de nuevo para descargar una vez más su potente repertorio. Tony, Juanjo Melero, Carlos Raya, Julio Díaz y Luis Santurde demostraron que la actitud se lleva dentro aunque los años puedan cambiar tu aspecto, así pues vimos a Carlos haciéndo los cuernos mientras se le veía disfrutar como un enano de los sólos salvajes que, por razones obvias, no tienen cabida en el universo musical de Fito.

Tony bien podría haber dejado el micrófono abierto al público y haberles cedido la labor de poner voz a las canciones pues no dejaron de corear cada uno de los temas que se sucedieron, "Cuerpo a cuerpo" y "Tal como soy". Suerte que no lo hizo ya que nos hizo disfrutar de una actuación soberbia en la que también quedó patente sus tablas como showman, con sus constantes guiños de complicidad con el público.

Así terminó el concierto, a pesar de las súplicas por parte del respetable porque continuaran con otra cnción más, no había tiempo para más y tampoco habían preparado ninguna otra canción. La noche dejó en el público un regusto mezcla de nostalgia y buenas canciones, donde los riffs se sucedieron uno tras otro en un alegato al Rock con mayúsculas. ■

Sandro Viano

Fender James Burton Telecaster

A ELVIS LE HUBIERA GUSTADO

Uno de los diseños más relevantes del siglo XX en el mundo de la guitarra es sin duda el de la Fender Telecaster. No sería decir mucho el hablar de una cierta revolución en la desarrollo de la guitarra eléctrica a partir de aquel 1950 año en el que Leo Fender realizó en una chabola de Los Angeles USA, una extraña guitarra con algo que parecía un tablón como cuerpo y un mástil de arce.

Esa idea primigenia se plasmó en la Esquire, la Broadcaster y finalmente en la Telecaster. Muchos años han transcurrido desde entonces y la Telecaster ha cambiado muchas veces de cara, de maderas, de electrónica...pero lo que no ha perdido nunca es su carácter, ese primer gran diseño de Leo Fender ha sido imitado, tratado de mejorar, modificado por la propia compañía y por muchos otros luthieres pero su esencia permanece.

No pretendemos repasar la historia de la Fender Telecaster algo casi inabordable por otro lado, pero vamos a hablar y pormenorizar de uno de sus modelos, la Fender James Burton Telecaster.

Burton es un gran guitarrista de sesión, ha trabajado con innumerables artistas tales como John Denver, Judy Collins, Gram Parsons, Buffalo Springsfield, Monkees entre muchos más, aunque tal vez su periodo con Elvis Presley desde 1969 hasta la muerte de El Rey del Rock sea lo que más destaque en su currículum.

Su desarrollo del estilo "Chicken Pickin" ya le ha hecho tener un lugar destacado entre los grandes intérpretes de la música country y de la guitarra en general.

Vamos a ver como es esta Artist Series.

Pala

En este modelo la pala es la clásica de una Telecaster, con seis clavijas alineadas en la parte superior Schaller Deluxe en acabado dorado, las palometas, están realizadas en nácar "Pearl Buttons". Lleva un tutor para que las cuerdas primera y segunda no pierdan su trazado desde la cejuela al clavijero, también en

dorado. Como siempre, el logo de la marca, el número de serie, el siempre cotizado "made in USA" y la firma de James Burton. El dorado y el nácar le dan un aspecto muy elegante a este instrumento que destaca sobre todo por la imagen.

Mástil y diapasón

El mástil es de una sola pieza de arce con la forma en "U" propia de los 60 y el acabado es satin finish en poliuretano, lo que le confiere mucha comodidad y buen agarre, todo ello siempre dentro del concepto Telecaster, llena la mano pero no llega al grosor de una Nocaster para entendernos.

El diapasón está hecho también en madera de arce y su radio es de 9.5", en él se encuentran 21 trastes vintage que facilitan la ejecución de bendings, los puntos que señalan la posición son negros, por lo que destacan bastante y facilitan la orientación al tocar.

CUERPO Y ELECTRÓNICA

Es obvio al ver el aspecto de esta guitarra que el acabado del cuerpo es una especificación de James Burton, dado lo especial del mismo, es difícil enjuiciarlo, es atrevido y desde luego que triunfaría en escenarios de música country, pero se hace difícil imaginarla lejos de ese entorno, este modelo que estamos probando es el Red Paisley Flames y la mejor manera de describirlo es remitirse a las fotografías. El acabado es en poliuretano, no lleva pickguard tal vez por no ocultar el dibujo de las llamas.

El perfil es el típico de una telecaster y está realizado en basswood, por lo que el instrumento es bastante ligero.

El neckplate de cuatro tornillos sirve para unir el mástil al cuerpo como es habitual en las teles, sin embargo este modelo difiere del clásico en su forma, recortada en su angulo inferior izquierdo, lo que hace que los tornillos de la parte de abajo estén más juntos. Se puede leer grabado el logotipo de la marca y el origen de fabricación de la guitarra en este caso en Corona, California. La longitud de escala de la guitarra es 25.5".

Otra característica que hace especial a este instrumento es la parte electrónica, que se aleja bastante de la tele clásica, una vez más aquí se observa las instrucciones de Mr. Burton.

La guitarra monta tres pastillas modelo James Burton, dos controles: master de volumen y el de tono, un selector de cinco posiciones y un conmutador S-1 que afecta a las posiciones dos, tres y cuatro.

Un puente Deluxe Hardtail también en acabado dorado como todo el hardware del instrumento y la entrada de jack lateral, terminan

"el acabado del cuerpo es una especificación de James Burton, dado lo especial del mismo, es difícil enjuiciarlo"

con la descripción del cuerpo, ahora vamos a ver como suena.

Sonido y conclusiones

La paleta de sonidos que nos ofrece esta signature es otro de los puntos fuertes de este instrumento, ya que su electrónica y configuración es especial, intuimos de entrada que las posibilidades que nos da son muchas por lo tanto la versatilidad va a hacer su aparición, vamos a ver si esto se confirma.

En la posición 1 se activa la pastilla del mástil, aquí se da un sonido de stratocaster en la misma posición, tonos algo gruesos, de perfil redondeado. En la posición 2 ya se puede usar el S-1, sin activar están las pastillas de mástil y central en serie igual que una stratocaster pero con el S-1 activado aquí ya nos aproxima a unas sonoridades propias de humbucker, nada chillona, con cuerpo, quizá algo mediosa incluso. En la posición 3 sin activar, es una telecaster en la posición central, sin embargo con las pastillas 1 y 3 en paralelo como resultado de activar el S-1 podríamos decir que casi, casi llega a ser una 335.

En la posición 4 sin S-1, sería sonido strat clásico ideal para funky y perfecto también para tonos country, está es la posición que particularmente más me gusta de la guitarra. De nuevo puesta en paralelo nos desplaza a áreas de sonido propias de humbuckers. Ya en la posición 5 vuelve a ser una telecaster aunque algo más gorda. Es muy apreciable la reducción del ruido de fondo que generan las singles coils, pero además también se percibe que no existe un decaimiento del volumen entre las diversas combinaciones de pastillas.

En conclusión, esta es una guitarra especial, siempre hablando que está basada en la Fender Telecaster pero que en realidad nos ofrece bastante más que los modelos clásicos de la misma.

La imagen es "dura", o te atrae o la rechazas, no hay términos medios, es evidente que la hay en dos acabados diferentes más, uno de ellos más discreto, pero hay que pensar que esas son las especificaciones de James Burton y se aceptan o no. En principio una guitarra diferente como esta pues no parece mal que tenga algún acabado poco convencional.

La amplia posibilidad de sonoridades que proporciona es un valor añadido a tener en cuenta, permite aproximarse a diferentes situaciones musicales y eso siempre es valorado positivamente, aunque supongo que no por los más puristas que casi seguro que rechazarán "modernidades".

La impresión con la que nos quedamos es la de haber tenido una gran guitarra entre manos, una telecaster modernizada. ■

David Maho

> "La amplia posibilidad de sonoridades que proporciona es un valor que siempre es apreciado positivamente"

FICHA TÉCNICA:

Fabricante: Fender
Modelo: James Burton Telecaster
Cuerpo: Tilo
Mástil: Arce en una pieza (forma "U")
Diapasón: Arce
Cejuela: Hueso
Trastes: Vintage
Hardware: Dorado
Clavijero: Schaller Deluxe con palometas en nácar
Puente: Deluxe Hardtail
Controles: Master volumen y master de tono
Entrada Jack: Lateral
Pastillas: 3 James Burton
Acabado: Red Paisley Flames

ESP SV Standard WH

PREPARADA PARA DAR CAÑA

La compañía que fabrica ESP tiene su origen en Japón a mediados de los setenta y su actividad primera era la distribución y venta de piezas para guitarras eléctricas. Es en la década siguiente cuando optan por ser ellos mismos los fabricantes de instrumentos.

El inicio de su producción estaba determinado por la fabricación de instrumentos realizados bajo las especificaciones de los clientes, una estrategia que aún muchas marcas realizan en la actualidad, para posteriormente dedicarse a la producción de los modelos más demandados. Ya situados en el año 1986 deciden abrir en Nueva York una sucursal dedicada a la producción de modelos signatures.

El abarcar un segmento de mercado formado por músicos con menor poder adquisitivo les obliga a sacar una segunda marca LTD, que en realidad lo que hace es fabricar los modelos de ESP en países con costes de producción menor, en el sudeste asiático.

Si tuviéramos que vincular a ESP con algún estilo musical, desembocaríamos necesariamente en el heavy metal y en sus variaciones más extremas: trash, death etc. porque las características tanto de maderas y diseño como de electrónica, se adaptan a estos estilos musicales perfectamente.

La nómina de usuarios de esta marca es muy grande y algunos de ellos son tan reconocidos como: Hetfield, Hammett, Cavalera o Mustaine. Con esta introducción queda más o menos definido el instrumento del que vamos a hablar, su orientación estilística y el target al que está orientado.Hablamos del modelo ESP SV Standard WH.

Pala

Nos encontramos ante una pala de arce formada por las mismas piezas que el mástil, el frontal es negro con un binding de color blanco y en el destaca el logo de la marca. Las clavijas son Gotoh Deluxe y en este modelo en concreto todo el hardware es dorado. Puesto que la guitarra monta un Floyd Rose en la pala está alojado el "bloqueador" para las cuerdas y el tutor que las dirige a las clavijas.

En la parte posterior esta el número de serie y su "made in Japan" correspondiente, así como el logo que indica la serie de que se trata.

Mastil y diapasón

El mástil de perfil en "D" es de tres piezas de arce y tiene un acabado "satin finish" que le confiere un tacto muy suave, aunque este tipo de acabado termina por ensuciarse bastante. El diapasón es de ébano con un binding blanco y los marcadores de posición son puntos en nácar, salvo el traste doce en donde hay una plaquita del mismo material rectangular y con las letras de la marca grabadas en ella. En el diapasón se encastran los 24 trastes tipo XJ y la guitarra tiene una longitud de escala de 25.5" lo que a priori hará que la guitarra sea blandita de tocar.

La mano se sujeta muy bien en el mástil que es algo más grueso de lo habitual en este tipo de guitarras, se parece más al de una LesPaul para entendernos.

Cuerpo y electrónica

La guitarra es neck thru de construcción característica, que se notará en el sustain ofrecido por el instrumento. Es un diseño atrevido estéticamente, de flecha con alas asimétricas siendo la de arriba mucho mayor, la accesibilidad a los trastes altos es muy buena y por lo tanto deja tocar cómodamente en esa parte de la guitarra. Por otro lado, tiene un rebaje trasero en la parte superior para dotarla de una mejor ergonomía que permita ejecutar de pie cómodamente puesto que sentado es casi imposible, pero ¿quién toca trash sentado?

La madera empleada en el cuerpo es aliso, lo que le da ligereza a la guitarra y un sonido equilibrado en toda la gama de frecuencias. El acabado es en blanco con algunas líneas rectas en negro a modo de decoración en la parte delantera, que dan sensación de "rapidez".

En la parte trasera se haya las tapas correspondientes al acceso a la electrónica de la guitarra. El jack se introduce por un lateral en el ala superior interna, al igual que los pivotes para la correa y el resto de partes metálicas todo es en dorado como ya comentamos antes.

La guitarra monta dos pastillas EMG 81 tanto en la posición de mástil como en la de puente, por lo tanto es activa y no debemos olvidar la pila de repuesto, lleva un solo control de volumen y un switch de tres posiciones para combinar pastillas, más sencillo imposible.

El puente es un Floyd Rose original, poco hay que decir de este tipo de "bridge" de sobra conocido por todos, si acaso recordar que a pesar de ser incómodo para cambiar cuerdas, compensa sobradamente el poder tirar de las cuerdas de manera extrema sin perder

" tiene un acabado 'satin finish' que le confiere un tacto muy suave, aunque este tipo de acabado termina por ensuciarse bastante."

en ningún momento la afinación ni la estabilidad.

Sonido y conclusiones

Como la señora parece que lo merece le hemos buscado un partenaire para probarla que le venga bien, hemos optado por un cabezal Diezel Einstein y una 4x12 de Bogie.

La electrónica activa de las EMG´s se caracteriza fundamentalmente por su gran salida, su pegada, eso es lo que se busca en un instrumento así por lo que encaja perfectamente en el concepto general del mismo.

Teniendo el amplificador en límpio y la pastilla de mástil activada, nos ofrece un sonido límpio, cristalino, podría estar incluso fuera de la onda metal, incluso algo funk, aunque claro la estética marca mucho.

Mezclando las dos aparece algo más de definición pero sigue siendo brillante, con la del puente se realzan más los agudos

Dándole algo de crunch, aquí la guitarra se pierde, es la parte más débil de la misma, se queda a medio camino de nada, es obvio que pide más ganancia, así que vamos a dársela.

Entramos en terrenos highgain. La pastilla del mástil suena contundente, aquí la guitarra ruge, aparece el sustain por todos los lados y es perfecta para solos y baladas onda death metal. En la posición intermedia la guitarra se vuelve a despistar, esta claro que no es lo suyo, así que pasamos a la siguiente y vamos al puente.

Aquí se reencuentra con ella misma, ofrece sonoridades muy cañeras puede llegar a cualquier extremo por mucho que le pidas, de nuevo ideal para solos y para interpretar trash de toda la vida. Tal vez este sea el territorio ideal para este instrumento, atacando con fuerza te lleva al límite que le exijas.

En conclusión dada la estética y el sonido que nos da esta ESP así como su "tocabilidad" parece una opción perfecta para metal y todas sus variantes, es cierto que las pastillas que monta mediatizan mucho el sonido pero en este instrumento esa es una característica necesaria, es una opción muy interesante para todo aquel que quiera un instrumento cañero, incluso agresivo y que a su vez tenga una estética atrevida, no se puede decir más. ■

José Manuel López

Instrumento cedido por **HVC Music Import**

"La electrónica activa de las EMG´s se caracteriza fundamentalmente por su gran salida, su pegada"

FICHA TÉCNICA:

Fabricante: ESP
Modelo: SV Standard WH
Cuerpo: Aliso
Mástil: Arce (forma "D")
Diapasón: Ébano
Cejuela: Metálica
Trastes: 24 XJ
Hardware: Dorado
Clavijero: Gotoh Deluxe
Puente: Flotante Floyd Rose Original
Controles: Potenciómetro de volumen y selector de pastillas en switch
Entrada Jack: Lateral en el ala superior
Pastillas: EMG 81 en mástil y puente
Acabado: Blanco

Guitarra Francisco Esteve 50 Aniversario

CONJUGA LA TRADICIÓN ARTESANAL CON LAS NUEVAS TÉCNICAS CONSTRUCTIVAS

La firma Francisco Esteve, situada en Alboraya (Valencia), es uno de los talleres artesanales de Guitarra Española más reconocido a nivel internacional. Fue en el año 1957 cuando Francisco Esteve, Manuel Adalid y Antonio Monfort deciden crear un taller de guitarras e iniciar así su andadura en la construcción de instrumentos musicales. Hoy en día ya nos encontramos con la segunda y tercera generación de artesanos que continúan la labor emprendida por ellos.

Desde hace ya algunos años, el maestro artesano Manuel Adalid, hijo de Manuel Adalid fundador de Francisco Esteve, comienza la difícil tarea de investigación y evolución de la guitarras que producen, para dar así un impulso internacional y a la vez, para competir mejor con los diferentes mercados. Todo ello sin dejar de lado la tradición artesanal, pero haciendo uso de las nuevas tecnologías y materiales de que se disponen

"... su sonido es redondo, cálido, con unos agudos claros y unos graves profundos, y cosa muy importante, equilibrados entre sí."

en la actualidad. En Francisco Esteve trabajan hoy en día 52 artesanos que elaboran distintos instrumentos con diferentes tipos de maderas, todas de gran belleza y calidad, y que colaboran estrechamente con otros luthiers españoles y extranjeros, además de con guitarristas concertistas que prueban los instrumentos y avalan las mejoras obtenidas.

Fruto de todo este trabajo y evolución es esta guitarra, el modelo 50 Aniversario, que conmemora una larga trayectoria, y que aúna la tradición artesanal de la guitarra española con nuevas técnicas de construcción.

Características de la guitarra

Lo primero que un músico profesional evalúa al probar un instrumento es su comodidad y facilidad de ejecución, así como su sonoridad. Este es un tema muy subjetivo, pues depende mucho de las "habilidades" técnicas de cada uno y del estado de ánimo (por decirlo de alguna manera) en el que uno se encuentre. Vamos, que es algo muy personal.

Por otro lado, no se suele tener la posibilidad de poder comparar con otros instrumentos in situ, para ver realmente qué diferencias hay. Yo os puedo asegurar que he tenido la posibilidad de hacer estas pruebas, y que los resultados obtenidos son óptimos.

La guitarra Francisco Esteve 50 Aniversario es un instrumento, en primer lugar y lo más importante, de una calidad tímbrica excepcional. Es decir, su sonido es redondo, cálido, con unos agudos claros y unos graves profundos, y cosa muy importante, equilibrados entre sí. Es un defecto muy común en las guitarras clásicas que los graves suenen mucho más que los agudos. A parte de la calidad del sonido que he comentado, hay que decir que tiene un volumen y proyección muy grandes. Muy superior a un instrumento convencional. Este es otro tema muy importante, pues

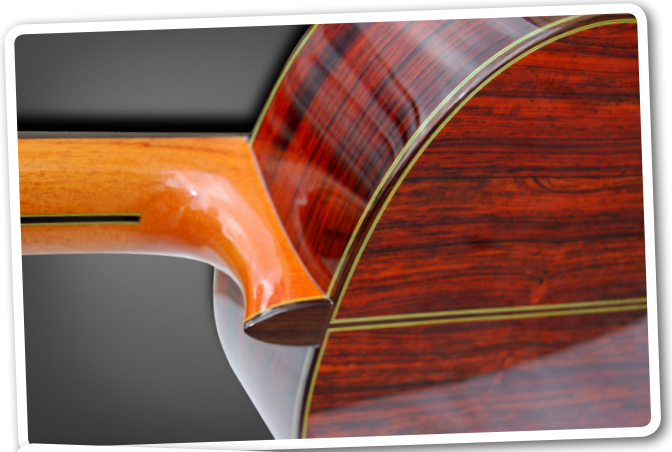
"el mástil es muy estrecho y con una ergonomía ideal: plano por la parte trasera y redondeado ligeramente en los bordes donde se une al diapasón"

la cantidad de volumen es algo que se está demandando en la actualidad en las guitarras clásicas para poder "competir" con otros instrumentos. Si a ello le unimos la calidad, tenemos la combinación perfecta. Además, la zona de los sobreagudos (a partir del traste XII) está equilibrada. No hay ninguna nota que suene más que otra, y todas proyectan un sonido potente.

El otro aspecto importante que he comentado es la comodidad, y debido al número de horas y a la dificultad técnica cada vez superior del repertorio de la guitarra española, es necesario que el instrumento esté perfectamente ajustado y sea muy manejable.

Sacar el sonido en esta guitarra es muy fácil, pues resuena ampliamente y con un pequeño gesto, el sonido sale sin esfuerzo. Además, el mástil es muy estrecho y con una ergonomía ideal: plano por la parte trasera y redondeado ligeramente en los bordes donde se une al diapasón. Esto hace que el pulgar de la mano izquierda sea muy fácil de apoyar y esto combinado con una altura de cuerdas óptima, provoca que no cueste esfuerzo tocar.

Hay otros detalles interesantes que me gustaría mencionar, como es el puente que consta de 12 agujeros. Esto hace que las cuerdas queden bien sujetas y con un ángulo mayor de entrada y por consiguiente, se produce una mayor transmisión de la energía de vibración de la



> "Las cuerdas desde que asientan en la silleta hasta que se enrollan en el clavijero no rozan la madera de la pala, evitando así vibraciones y rozaduras al enroscar las cuerdas."

cuerda a la tapa armónica de la guitarra. El clavijero es muy preciso y suave. Las cuerdas desde que asientan en la silleta hasta que se enrollan en el clavijero no rozan la madera de la pala, evitando así vibraciones y rozaduras al enroscarlas. El acabado y pulido de los trastes es excepcional, redondeados y brillantes, para producir una nota limpia y clara al pulsar con la mano izquierda. El acabado de los huesos, tanto del puente como la silleta es perfecto, están pulidos, bien tallados y acabados. Con la altura adecuada para cada cuerda. Fijaos en la inclinación que tiene el hueso del puente. Y otra cosa muy importante, las cuerdas. He probado infinidad de cuerdas en esta y otras guitarras, y me quedo con las Savarez Alliance de tensión media, que mejoran ostensiblemente el resultado final de esta guitarra.

Por último, las maderas y el acabado final, que como podréis comprobar en la ficha técnica son todas ellas de calidad y gran finura. Sólo con mirar las fotos veréis que se trata de un instrumento muy bello y con los acabados impecables. Los adornos en nácar completan este valioso instrumento y hace de él algo especial. Además, de ser, en principio, una edición limitada. ■

Toni Cotolí

Audio 01 Audio 02

FICHA TÉCNICA:

Modelo: **Francisco Esteve 50 Aniversario**
Sistema de construcción: Español
Tapa armónica: Sistema de "Doble Tapa" armónica en cedro (Cedrela Odorata).
Aros: Aros dobles, de cocobolo (Dalbergia retusa) el exterior, y el interior de ciprés (Cupressus sempervirens L).
Fondo: Cocobolo (Dalbergia retusa)
Interior de la guitarra: Interior, tacón interior y barras armónicas, de abeto, barnizado. Barras de refuerzo, tanto en los aros y el suelo. Sistema Manuel Adalid en las barras armónicas
Cabeza: En Cocobolo (Dalbergia retusa), Calada y abierta
Mástil: De cedro (Cedrela odorata) reforzado con fibra de carbono en el interior.
Diapasón: ébano (Diospyros ebenum)
Forma mástil: Plana por la parte donde se apoya el pulgar, y ligeramente redondeada en los extremos donde se une con el ébano
Cejuela y hueso del puente: hueso de vaca
Trastes: 20 trastes de alpaca
Puente: Puente especial de 12 agujeros con incrustaciones en nácar
Mosaico: incrustaciones en nácar
Clavijero: Tipo Schaller con paletas ébano
Barnizado: La tapa armónica en nitro y pulida a mano. El resto, aros y fondo con nitro
Cuerdas: Savarez Alliance tensión media
Precio: 5.000 euros (con estuche incluido)

Mientras algunos escriben titulares, otros escriben la historia...
MAKE HISTORY.™
Pincha aquí para recibir el catalogo Frontline en tu domicilio
Fender
FRONTLINE ONLINE
EL NUEVO STANDARD AMERICANO DE FENDER.
Tus héroes musicales han escrito la historia de la música con nuestros instrumentos desde hace años. Hoy es tu turno. ¿Estás preparado para hacer historia?
Echa un vistazo a las nuevas American Standard en…
www.fender.com/makehistory
Fender
www.fender.es
© 2008 FMIC. Fender®, Stratocaster®, Strat®, y los diseños exclusivos de pala y cuerpo de esta guitarra son marcas registradas de Fender Musical Instruments Corporation. Todos los derechos reservados.

Leduc Masterpiece

LA OBRA MAESTRA

Es una evidencia que el mercado de instrumentos musicales está en continuo desarrollo, los productos evolucionan y todos los fabricantes buscan atraer a los usuarios utilizando cualquier ventaja competitiva que se ponga a su alcance. Las grandes compañías utilizan su imagen de marca –conseguida a base de hacer bien las cosas y no pocos esfuerzos- y los pequeños fabricantes compiten con ellos como pueden. También es cierto que el usuario es cada vez más inquieto, más experto y está mejor informado. Es el signo de los tiempos.

Agitado todo esto en una cocktelera puede dar lugar a las soluciones más variopintas, una de ellas es la aparición del artesano y del concepto "boutique". Estos tratan de vender sus productos sustentados en un trabajo impecable, cuidadoso, con materiales de primera calidad o muy seleccionados y alguna solución técnica añadida. Entre ellos se encuentra Christophe Leduc.

Instalado su taller en el noreste de Francia, concretamente en Bassompierre, desde allí fabrica excelentes bajos y guitarras, a la vez que realiza las tareas propias de ajuste y reparación de un luthier.

Aquí vamos a analizar un bajo, concretamente el Leduc Masterpiece. La primera sensación que nos produce el tomar un bajo de estas características entre las manos es la de notar que estás ante un instrumento serio, profesional, se percibe que está muy bien balanceado, no cabecea lo más mínimo y da impresión de estabilidad. La imagen es la de un instrumento de corte moderno, huye de las referencias estéticas más clásicas y se observa una electrónica sofisticada... pero vayamos por partes.

Pala y mástil

La pala es de diseño propio y de forma asimétrica en este Masterpiece de cinco cuerdas. Estas se encuentran alojadas, en clavijas Gotoh de acabado brillante en color negro, tres en la parte superior y dos en la inferior. Las clavijas son de una precisión en el afinado importante.

La madera de la pala al igual que el mástil, es arce canadiense y tiene una tapa de la misma pieza que el diapasón, que es palisandro de Paraguay. Aquí el fabricante ofrece la opción de emplear palosanto de 125 años de antigüedad.

En la tapa de la pala está el acceso al alma del instrumento y el logotipo del fabricante en madreperla. Esas dos mismas piezas de madera van a componer el mástil en donde va encastrada la cejilla de éste cinco cuerdas, que tiene una anchura de 860 mm y está realizada en hueso.

El mástil está dotado de 24 trastes y el espesor del perfil varía en las siguientes proporciones, en el traste uno es de 21 mm y de 22.5 mm en el doce. Por otra parte la distancia entre cuerdas es 5 mm en la cejuela y de 18mm en el puente. En forma de D, da sensación de estabilidad y equilibrio cuando te desplazas por él. Acceder a los trastes más altos es muy fácil dado el perfil y es cómodo hasta para realizar acordes.

Cuerpo

Está confeccionado en bubinga, con un veteado paralelo muy bonito, concretamente en este modelo que tenemos entre manos en acabado estándar o cera natural. La forma del cuerpo es asimétrica y responde también a diseño propio. De aspecto moderno y doble cutaway, el "cuerno" superior es mucho mayor que el inferior y alcanza hasta el traste 12, mientras el inferior no pasa del 20 facilitando el tocar en la parte de sonoridades más agudas del instrumento.

En la parte posterior se observan las tapas que cubren las cavidades donde va alojada la electrónica del instrumento. Tiene también un rebaje en su parte superior para que resulte más cómodo al tocar de pie. Curiosamente, también encontramos aquí la entrada de jack que sería la típica de una stratocaster pero en la parte trasera en lugar de la delantera.

El puente es un ABM Gotoh, marca con la que Leduc lleva trabajando desde 1981, realizado en una aleación de aluminio.

"no es un bajo con mucha mordiente y eso nos lleva a pensar que es muy poderoso para acompañar. Tal vez sea ese su aspecto más destacado."

Electronica y sonido

Las pastillas que monta este Masterpiece son de alta impedancia y bobinado simple. Los imanes de samario-cobalto y el hilo que las embobina es de cobre con un revestimiento de plata. Se encuentran insertadas en una cubierta de palorrosa donde se ve una "L" de nácar.

La electrónica es una EL-5 de volumen activo y balance pasivo, así como controles de graves y agudos de banda ancha, es decir, de largo recorrido. Un switch permite corregir los medios a la inversa del reglaje fijado para los agudos. Y por último entre las pastillas se encuentra un "hum-cancelling" con una bobina "fantasma" que elimina todos los ruidos parásitos que pudieran ser captados por las pastillas single-coil

Al respecto del sonido, la primera percepción es que no es un bajo con mucha mordiente y eso nos lleva a pensar que es muy poderoso para acompañar. Tal vez sea ese aspecto el más destacable del instrumento. Si jugamos con el balance de pastillas, en la del mástil obtenemos sonidos rockeros y con la del puente nos aproximamos a terrenos fussion. Si combinamos las dos podemos adentrarnos en áreas más pop, jazz, funky...aquí tocaríamos slap perfectamente. Todo esto con el instrumento plano de graves.

Otra impresión que nos produce el bajo es en cierto modo lógica al tratarse de un cinco cuerdas es que se siente muy poderoso en graves pero a la vez suena equilibrado. Si accionamos el switch, le estamos dando un corte de medios y el bajo suena muy funky. Es importante a la vez trabajarnos los graves y agudos para encontrar las sonoridades que buscamos que seguro se hallan en este Leduc.

Conclusiones

Este bajo de cinco cuerdas nos parece perfecto para acompañar en cualquier estilo no nos resulta extraño que instrumentistas como Marcus Miller o Abraham Laboriel lo tengan entre sus opciones. Es un instrumento construido por un luthier artesanalmente y eso se nota en la minuciosidad de los acabados y en muchos detalles como la selección de las maderas empleadas.

Tiene una afinación muy buena y mucho sustain en todas las notas, las toquemos en la parte del diapasón donde las toquemos suenan todas definidas y equilibradas siendo esto, el sonar equilibrado lo más destacado de este gran instrumento.

Su precio de venta está alrededor de los 3.400 euros lo que no parece un disparate dados los tiempos que corren y para un instrumento de esta talla. ■

José Manuel LOPI

Instrumento cedido por **HVC Music Import**.

Diezel Einstein 100w

EL HIGH GAIN LLEVADO A LA BOUTIQUE

Una manera de clasificar los amplificadores, tal vez algo simple pero eficaz, sería dividirlos en amplis "de tono" y de "high gain". Cada uno de estos grupos estaría integrado por amplificadores de diferentes características pero unos buscarían un buen timbre, otros buenas respuestas a la hora de elevar la ganancia al máximo. Peter Diezel tuvo la necesidad como guitarrista de llegar a extremos que sus Marshalls no le daban, a partir de ahí empezó a buscar la fórmula para conseguirlo. La unión con Peter Stapfer, un músico con formación en marketing hizo que naciera una nueva compañía dedicada a la amplificación: Diezel Amplification.

La difusión de la marca en un principio estuvo limitada a Alemania y Austria, sin embargo el hecho de que un modelo VH4 se encontrara en un estudio de grabación de Los Angeles y que bandas como Guns & Roses o Metallica grabaran con él, le dio una popularidad mayor en el mercado USA.

Como la escena musical en el entorno del rock, estaba cambiando llegado el siglo XXI, el mercado empezaba a demandar unos sonidos más modernos y Diezel fue capaz de captar esto rápidamente y sacar modelos que se adaptasen a los nuevos tiempos. En ese concepto se mueve el amplificador que vamos a analizar, el cabezal Diezel Einstein de 100W.

Canales y controles

El cabezal tiene dos canales, no son exactamente clones, y un switch para seleccionar cada uno de ellos.

Controles de previo:

En el canal 1 tenemos los siguientes controles: Gain, Volume, Treble, Middle y Bass. En el canal 2, un switch que va a dividir el gain en tres modos: Clean, Crunch, Lead y los mismos potenciómetros de control para Gain, Volume, Treble, Middle y Bass.

Controles de etapa:

Presence para regular la respuesta en agudos y Deep para los graves, además de sus respectivos Masters.

Todo esto en el panel frontal junto a los interruptores de Stand by y de On/Of.

En la parte trasera vienen las entradas para los loops en serie y en paralelo con su control de mezcla, una salida de línea (compensated) para conectar a mesa y salidas para conectar a altavoz de de 4, 8 o 16 ohmios lo que habilita el cabezal a cualquier tipo de pantalla. Viene con un pedal incluido en el precio final, que conmuta el canal 1 ó 2 y el Master 1 ó 2 también.

Sonidos

Para probar este amplificador usamos una Gibson SG del 75 con diapasón de ébano conectándolo a una pantalla 4x12 Mesa Boogie Rectifier.

"el ampli empuja mucho y hace que la ejecución sea muy cómoda, es decir, ayuda a tocar."

En el Canal 1:

Modo 1 Clean. Obtenemos un sonido limpio obviamente. Saca bastantes graves, es un limpio comprimido y algo grueso, se podría tocar diferentes estilos con estas sonoridades no solamente hard.

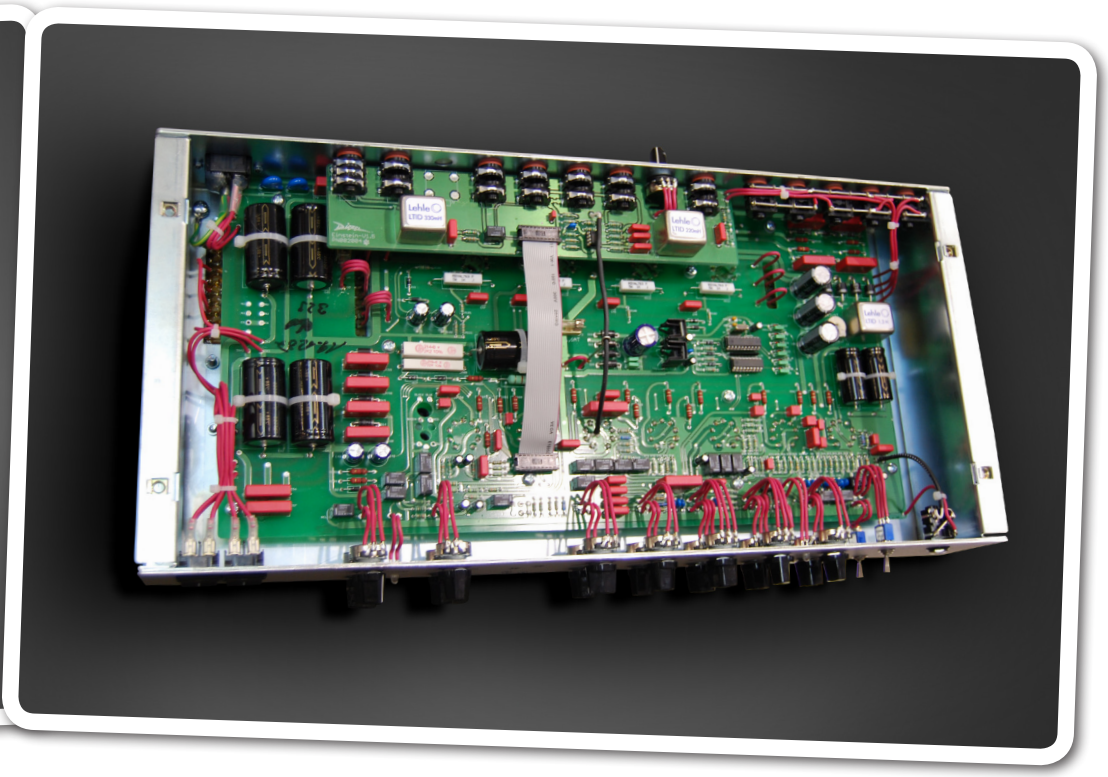
En el modo 2, el Crunch, suena algo grueso, moderno, con una dinámica que otros amplis de este concepto no poseen, bajando graves nos sitúa cómodamente en áreas de sonido blues/rock.

En el modo 3, el Lead, aquí al cabezal se le ve compensado, comprimido, el ampli empuja mucho y hace que la ejecución sea muy cómoda, es decir, ayuda a tocar. Los sonidos fluyen con enorme facilidad. No resulta para nada agresivo, al contrario es más bien redondito.

Tal vez esta sea una de las virtudes del amplificador, no se "desboca", esa especie de compresión que no resta para nada potencia, sin embargo si que facilita la ejecución. Las líneas melódicas en los solos resultan como muy legatto, líquidas.

Pasamos ahora al **Canal 2** manteniendo la misma ecualización para apreciar las posibles diferencias.

En este canal el ampli suena más gordo, cambiamos de guitarra y probamos con una Strato por ver el comportamiento con pastillas single coil, aún así da la impresión de que tuviera mayor ganancia y que recortara medios incluso volviendo a la SG.



"Es un amplificador cañero de concepto pero que se puede adaptar a diferentes estilos"

Aunque en realidad son sólo pequeños matices, el ampli responde tanto en rítmicas como en lead voice perfectamente.

En este canal hay que jugar con el potenciómetro de ganancia. Partimos de un crunch, porque no llega a limpio con el gain cerrado y desde ahí abriendo el control se llega a los tonos más "brutales", el manejar esto bien va a dar como resultado conseguir unas sonoridades u otras, alcanzar matices concretos etc.

Conclusiones

Nos encontramos ante el ampli de gama más accesible de Diezel y cumple las expectativas que teníamos más que de sobra. Es un amplificador cañero de concepto pero que se puede adaptar a diferentes estilos, eso sí, sonando moderno, no es onda vintage o clásica, nos parece perfecto para sonidos actuales en rock, metal e incluso se podría adaptar a tendencias de modern/pop.

Si tuviéramos que quedarnos con una característica tal vez sería que sonando bien, hace muy fácil la ejecución y es interesante no tener que "pelearse" con el amplificador arriba de un escenario, incluso en el local de ensayo. El concepto boutique alcanza a los amplis de high gain. ■

José Manuel LOPI

FICHA TÉCNICA:

Modelo: **Diezel Einstein 100W**
Formato: Cabezal a válvulas
Clase: A/B
Válvulas: **Rectificadora:** Philips ECG-JAN5U4GB
Potencia: 2 X 6L6 Groove Tubes
Previo: Previo, seis 12AX7C,
Potencia, cuatro EL34
Voltaje: Europeo
Distribuidor: **HVC Music Import**

Uni-Vibe

TODO UN CLÁSICO

¿Qué es esa oscilación que envuelve el sonido de la guitarra?... ¿es un phaser?... ¿es un trémolo?... ¿es una combinación de varios pedales?. Hoy vamos a hablar de todo un clásico en el mundo de los efectos. El Uni-Vibe.

En este nuevo número, vamos a hablar de un efecto muy particular. Tanto que, aunque podría englobarse dentro de la categoría de phasers, podemos decir que supone una categoría en si mismo. Nos referimos al Uni-Vibe.

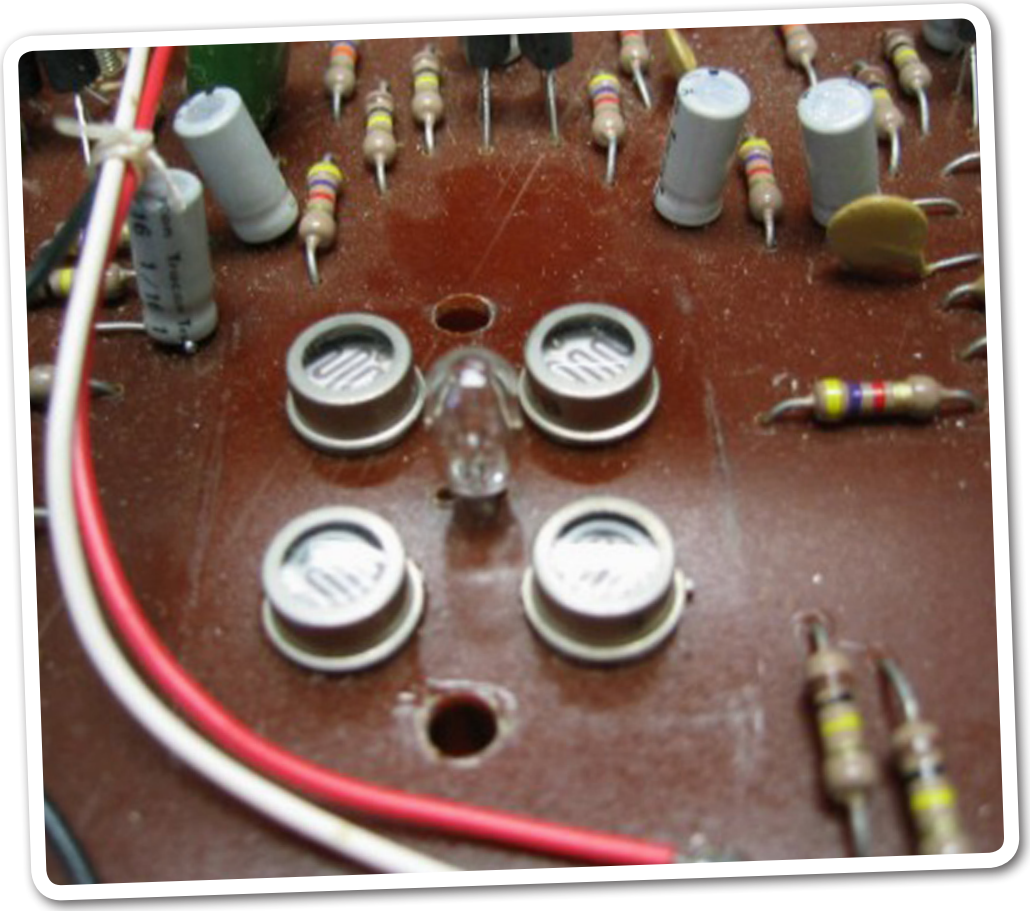
La fama de este efecto, creado en 1968, se debe a varios factores. Principalmente, un sonido con una profundidad característica que ningún otro phaser llega a alcanzar. Esta cualidad es consecuencia directa del curioso diseño de su circuito. Por otro lado, el que grandes guitarristas emplearan el efecto y dejaran ese tipo de sonido grabado en nuestros oídos para siempre, como es el caso de Jimi Hendrix, lo ha convertido en un efecto de los considerados clásicos.

El pedal original cuenta con dos potenciómetros que controlan el volumen (master volumen global del efecto) y la intensidad (nivel de profundidad del oscilador) del mismo. Sin embargo, una de las peculiaridades es que el control de velocidad del oscilador se acciona mediante un pedal de volumen (tipo wah-wah), de forma que se puede variar dicha velocidad mientras estamos to-

cando la guitarra, produciendo una oscilación característica. Además, el pedal lleva un conmutador que permite elegir entre el modo "chorus" o el modo "vibrato". El primero nos permitirá obtener una mezcla entre la señal original de la guitarra y la señal procesada por las 4 etapas de phasing del efecto. El modo vibrato, en cambio, ofrece únicamente un 100% de señal procesada, por lo que la sensación de profundidad del efecto se hace más presente. Podríamos definir este modo de selección como un control de "mix" entre la señal original de la guitarra y la señal procesada por el efecto, pero con 2 niveles prefijados de fábrica. Ambos niveles son altamente musicales y ofrecen características ligeramente distintas, por lo que es un control muy práctico para obtener distintos matices en nuestro sonido.

Pero, ¿qué tenemos dentro?

A nivel técnico, el circuito es realmente curioso y emplea algunos "trucos" que son los que le proporcionan ese sonido tan característico. Sin lugar a dudas, el oscilador de baja frecuencia (LFO) que "mueve" la lámpara (o bombilla) –lo que podríamos llamar el corazón del efecto- es uno de los responsables de esa singularidad. Según cuenta el inventor del circuito, Fumio Mieda, su idea inicial iba por otros caminos; pero, para conseguir un mayor rango dinámico en el efecto, decidió emplear una bombilla acoplada a varias fotorresistencias (en concreto 4, una por cada etapa de phasing). Debido a los problemas que encontró para conseguir bombillas con la respuesta adecuada a sus necesidades, hubo de desarrollar un oscilador propio, basado únicamente en resistencias, condensadores y transistores. En sus propias palabras, "este no era un método que los ingenieros emplearan usualmente, pero quería probar ya que me gustaba probar cosas nuevas". Desde luego, el resultado le dio la razón.



"hubo de desarrollar un oscilador propio, basado únicamente en resistencias, condensadores y transistores."

Esta peculiaridad del circuito es la que ha hecho que muy pocos clones del Uni-Vibe lleguen a ofrecer la calidad o, al menos, el sonido casi único del modelo original. El único de los constructores modernos que proclama haber conseguido una fidelidad total con el sonido del original es Mike Fuller, de Fulltone. Según explica en su **web**, hace construir sus fotorresistencias y sus bombillas a partir de las especificaciones de las que extrajo del interior de cuatro Uni-Vibe´s originales. ¿Mojo o realidad? Una vez más, dejamos la elección a los oídos de los lectores.

Otra de las curiosidades del modelo original es que no es True Bypass. De hecho, ni siquiera lleva un conmutador de pie, sino que lleva uno de mano que activa o apaga la

corriente. A diferencia de otros efectos que tampoco llevan True Bypass, el Uni-Vibe original no nos va a provocar pérdida de tono en nuestro sonido. Sin embargo, lo que sí que se aprecia es una ligera disminución del volumen total de la guitarra incluso cuando el control de volumen del pedal está al máximo. No todo iba a ser perfecto, ¿no?

¡¡¡Yo quiero uno!!!

Debido a la fama que alcanzó el Uni-Vibe original – y que lo ha situado como uno de los clásicos – han surgido multitud de circuitos tratando de simular el sonido del efecto original. Se da el caso de que algunos de los fabricantes reconocen haber seguido al pie de la letra las indicaciones del circuito, tratando así de conseguir un sonido lo más cercano posible al primigenio. Una política no tan común cuando hablamos de otros circuitos, en los que cada fabricante trata de demostrar la exclusividad y originalidad de su efecto. Por otro lado, algunos tratan de acercarse al sonido deseado intentando emular la dinámica y el efecto envolvente que daban los Leslies, dado que se cree que el sonido que trataba de conseguir el Uni-Vibe era exactamente ese. Desde luego, hay algunos que se acercan mucho... aunque no todos.

Siendo realista, está claro que conseguir un modelo original es, cuanto menos, complicado. Para todos aquellos que no se contenten con conseguir una reedición del original o adquirir uno de los efectos similares - que no idénticos- queda la alternativa del DIY. El proyecto está ampliamente documentado en la red aunque el referente en cuanto a información sobre este modelo es la web del gurú de los efectos analógicos **R. G. Keen**. Ahí podréis encontrar un detallado análisis del circuito así como un proyecto con toda la información necesaria para construir un clon. También tenemos el mismo proyecto, pero en castellano, en la magnífica web de **Pisotones**.

Sin embargo, a la hora de fabricarnos un clon –para uso casero- nos encontraremos con los mismos problemas con los que tropiezan los fabricantes actuales: la falta de disponibilidad de las piezas originales. En algunas tiendas dedicadas al DIY podremos encontrar repuestos con **características** similares a los de las piezas **originales**, con los que conseguir un sonido muy próximo al que buscamos. ¿Sonará igual? Prácticamente imposible. Estamos en uno de los pocos casos en los que hemos de reconocer que los componentes empleados en la construcción le dan magia –llámalo mojo- al resultado final. Todos tenemos nuestro punto débil. ■

David Vie

Michael Landau

COMO UN MÚSICO MANEJA LAS INTENSIDADES

Músico y compositor Michael Landau nació en Los Angeles, California y reside allí habitualmente, como muchos niños de su generación creció con la música de The Beatles, Hendrix, The Band o Cream, en su casa había cierto ambiente musical, su abuelo fue saxo en la época swing del jazz llegando a tocar en la orquesta de Dorsey o con el mismo Benny Goodman. Mike se interesó por la guitarra a la edad de once años y de ahí directamente al jazz eléctrico: onda Weather Report, Jaco Pastorius, Pat Martino etc.

Pasaría después por el aprendizaje que da el tocar en una orquesta de baile y giras con Robben Ford y Bozz Scagss posteriormente.

Es su amigo Steve Lukather quien lo introduce en el circuito de músicos de sesión, esto lo conduce a rodar y a grabar con artistas del pelaje de Pink Floyd, Miles Davis, Joni Mitchell, BB King, James Taylor, Rod Steward o Ray Charles, por nombrar a algunos de los más significativos.

En esa parcela de su trabajo ha registrado como sideman más de 600 discos. En 1993 es

nombrado mejor músico de estudio por los lectores de Guitar Placer USA.

Por otro lado tiene su propia banda con la que graba y da conciertos, aunque no con mucha asiduidad debido a su enorme dedicación como músico freelancer. Destacamos ahí "The Star Spangled Banner" álbum de estudio y el más reciente "The Michael Landau Group Live" grabado en directo.

Acaba de terminar su gira europea donde pasó por Madrid y Gran Canaria unos días antes de comenzar la gira concedió a Cutaway Guitar Magazine esta entrevista en exclusiva.

Hola Michael, antes que nada bienvenido a España y a nuestra revista, es un placer tenerte aquí ¿cómo empezaste en el mundo de la música y de la guitarra?

R: MI tío me enseñó los primeros acordes cuando tenía 11 años. Había mucha música en casa de mi abuela, estaban The Beatles, jazz y música pop, ese fue el comienzo.

¿Cómo descubriste que te dedicarías profesionalmente a la música?

R: Recuerdo que iba en el coche, con mi abuela conduciendo, tendría sobre 11 años y en la radio sonaban The Beatles, recuerdo muy bien lo que sentí entonces...eso es lo que quiero hacer pensé.

¿De dónde has tomado las influencias de tu estilo?

R: De muchos sitios diferentes, de la música pop de los 60, de Hendrix, Cream, de los Beatles, etc.....Más tarde me empecé a interesar por el jazz y el jazz electrónico grupos y músicos como Weather Report, Jaco Pastorius, Pat Martino y Alan Holdsworth.

¿Cómo es el proceso de composición para Landau? ¿Te queda algún tiempo libre después de trabajar tanto para otros artistas?

R: Toco mucho por la casa y en la carretera. Las canciones surgen cuando estoy tocando...

Cuando compones un solo, aparece una improvisación o un tema ¿qué tienes en mente, la melodía, los cambios para crear una buena atmósfera o una tensión?

R: Intento y me dejo llevar y toco lo que me viene a la cabeza, sin nada preconcebido.

Mike, ¿cómo has llegado a usar tan bien tu mano derecha? fingerpicking, picking o sólo dedos...¿qué hace que te decidas por una técnica u otra?

R: Siempre intento conseguir el mejor tono que pueda en el momento que estoy tocando... pasaré de mis dedos para conseguir un tono fat (grave) muy puro y usaré el pick para un tono más pointed (agudo). La técnica de pasar de dedos a pick surgió de una necesidad de hacer que cada nota contara y tuviera un buen sonido.

"Siempre intento conseguir el mejor tono que pueda en el momento que estoy tocando... pasaré de mis dedos para conseguir un tono fat (grave) muy puro y usaré el pick para un tono más pointed (agudo)"

"Tengo un par de favoritas, una Fiesta Red Stratocaster del 63, una SG del 63 con trémolo y una Les Paul Goldtop del 68...¡aunque me encantan todas!. Cada una cuenta una historia."

Echando la vista atrás y revisando tantas grabaciones, ¿alguna vez has pensado? "Debería de haberme quedado este solo para mí."

R: No, la inspiración va con esa música particular en su tiempo, las cosas suceden no se pueden guardar.

¿Cuáles son tus amplis preferidos y qué buscas en ellos, tienes GAS?

R: Sí, efectivamente sufro de GAS. Siempre estoy probando material nuevo...esto es lo que uso normalmente:

- Custom Audio OD100 "Classic Plus".
- Suhr 100 watt "Classic Plus"
- Dumble "Slide Winder"
- Phil Jameson custom 30 watt.
- Suhr "Badger" 18 watt.
- '67 Plexy Marshall head
- '64 Super Reverb with Dumble "Ultra Phonix" mod
- '64 Deluxe Reverb with Dumble "Ultra Phonix" mod
- 2x12 or 4x12 Kerry Wright open back cabinet w/Celestion "Heritage Series" G12-65s
- Bogner Straight 4x12 w/Celestion Vintage 30s.

Tocas diferentes tipos de guitarras, Les Paul's, Strato's, SG's. ¿Por qué decides tocar cualquiera de ellas? ¿ tienes alguna favorita?

R: Tengo un par de favoritas, una Fiesta Red Stratocaster del 63, una SG del 63 con vibrola trémolo y una Les Paul Goldtop del 68....¡aunque me encantan todas!. Cada una cuenta una historia.

Te agradecería mucho si me pudieras hablar del equipo para el directo ¿por qué lo has elegido?

R: Uso una pedalera pequeña, es fácil de manejar... Todos los pedales están antes del amp, son:

- Maxon SD-9 Sonic Distortion
- Roger Mayer Voodoo-1
- Real McCoy Wah Wah (red)
- Arion stereo chorus (in mono, true bypass mod)
- Roger Mayer Voodoo Vibe
- Boss volume pedal FV500H

También uso una Lexicon MPX-1 Processor por el loop de efectos del amplificador para reverb y delay, o bien microfoneo la pantalla y envió la señal a la Lexicon MPX-1 que luego va a un par de cabinets "dry" normalmente 2 Custom Audio 2x12 con Celestion Vintage 10.

Estas son las guitarras que principalmente uso en directo y en el estudio:

- Suhr Stratocaster con Suhr FL's mástil y centro, Suhr SSV en puente, Suhr Silent Single Coil System
- Suhr Telecaster with Suhr S-90 en mástil, Suhr Classic Tele en puente.
- '97 Fender Custom Shop Stratocaster con Suhr FL's en mástil y central, Suhr SSV en puente, Suhr Silent Single Coil System.
- Tyler Stratocaster con DiMarzio 2.2 mástil y central, Suhr SSV in bridge.
- Tyler Stratocaster with EMG pickups
- '69 Black Fender Stratocaster with Suhr FL's en mástil y central, Suhr SSV en puente, Suhr Silent Single Coil System.
- '68 Sunburst Fender Stratocaster with DiMarizo 2.2 mástil y central, Suhr SSV en puente
- '63 Fiesta Red Fender Stratocaster
- '63 Gibson SG
- '68 Gold Top Les Paul (with PAF humbuckers)

Me imagino que como todos los guitarristas estás buscando tu propio sonido a través del GEAR. ¿Cómo vas por ahora? ¿Estás bien?, o ¿aún estás buscando nuevos sonidos?

R: Normalmente estoy contento con mi tono. Ahora mi desafío es conseguir que sea lo suficientemente compacto para que pueda venir e ir de gira por Europa más a menudo.

Mike, esta es tu segunda visita a Europa, qué diferencias encuentras entre el público americano y el europeo? ¿Puedes sentirlo?

R: Sí el sentimiento es obvio, el entusiasmo está ahí. El público europeo tiene una gran energía. Siempre lo paso bien.

Por último, en tú opinión, ¿cómo crees que se debería desarrollar un buen aprendizaje para ayudar a esas jóvenes promesas que leen nuestra revista?

R: Yo recomendaría que intentaran desarrollar una voz, un sonido y un estilo propios, yo mismo aún estoy aprendiendo...el viaje de la música sigue... ■

Juanra Denia

"Normalmente estoy contento con mi tono. Ahora mi desafío es conseguir que sea lo suficientemente compacto para que pueda venir e ir de gira por Europa más a menudo."

Philip Newell

CO-FUNDADOR DE LA VIRGIN RECORDS

El nombre de Philip Newell te puede sonar a no, pero si te decimos que ha sido co-fundador de la Virgin Records junto con Richard Branson te quedas sorprendido. Como técnico, productor o ingeniero han pasado por sus manos los siguientes artistas (puedes frotarte los ojos, estás leyendo bien): Led Zeppelin, Jimmy Page, Rolling Stones, Frank Sinatra, Mike Oldfield, Queen, The Who, Tom Newman, Jethro Tull, Genesis, Duke Ellington Orchestra, Albin Lee, Royal Philarmonic Orchestra, etc. Philip es el creador del Minor Mobile Studio, el primer estudio móvil del mundo de 24 pistas para grabar directos. Además es miembro y congresista de la AES y del Institute of Acoustic (MIOA)

Philip, ¿En qué consiste tu trabajo?

R: Soy consultor e ingeniero acústico, diseño estudios de grabación, estudios para mezclar bandas sonoras de cine, escenarios, clubes de música, salas de conciertos, salas deportivas, diseño fábricas que necesitan tener un control sobre ruidos industriales, escribo artículos, escribo libros, hago investigaciones en universidades, diseño laboratorios en universidades, trabajo con arquitectos, cien-

tíficos, ingenieros, músicos, técnicos....me gusta este trabajo porque nunca hago dos veces la misma cosa. Trabajo en la confluencia entre la ciencia, la tecnología y el arte, es imposible aburrirse.

Supongo que en tu trabajo la experiencia lo es todo. ¿Te quedarías con un chico recién titulado en acústica o con un señor que no tiene título pero si muchos años de experiencia?

R: Como un capitán de un buque en medio de una tempestad, yo voy a confiar más en un capitán de 70 años, marinero desde muchacho, que en un capitán joven por muchos títulos que tenga. Mi trabajo no es intuitivo, muchas veces las soluciones no son obvias por lo que muchas veces es necesario confiar en la experiencia más que en los cálculos.

Me has comentado que colaboras e investigas con varias universidades. ¿Con qué universidades trabajas?

R: Sobre todo con la Universidad de Southampton en el Reino Unido y la Universidad de Vigo, pero estoy vinculado con muchas más investigaciones en otras partes del mundo, de manera más o menos formal.

¿Dónde te formaste Philip? ¿Dónde te curtiste tanto a nivel académico como práctico?

R: En colegio estudié sobre todo las ciencias, a pesar de que me apasionaba la música. Estudié electrónica al mismo tiempo que trabajaba en una tienda de equipos de alta fidelidad. Después trabajé como técnico de sonido en una de las salas de conciertos más grandes de Inglaterra, para una empresa llamada Mecca. Durante este trabajo pasaron por mis manos los grupos más importantes del mundo y aprendí muy rápido la diferencia entre trabajar con las superestrellas y trabajar con músicos más normales. Después pasé a trabajar en los estudios Pye Records, que fue de los más grandes en Gran Bretaña. Tenía una plantilla de gente muy profesional, nada menos que tres generaciones de técnicos e ingenieros trabajando lado a lado. Fue una forma de universidad para mi pero en una manera práctica. Pasé a trabajar con músicos de altísima calidad..... Wilson Pickett, The Who y muchísimos más, eran los años 60 y los mejores músicos venían al estudio. Sin esta oportunidad de trabajar con los mejores músicos y técnicos de aquellos años hubiese sido imposible adquirir los conocimientos que ahora tengo. Se juntaron muchísimos ingredientes. Date cuenta de que con sólo 23 años me convertí en el jefe de ingenieros de toda la Virgin Records y a pesar de ello yo ya tenía 7 años de experiencia. Por aquel entonces había mucho dinero en la industria, era muy profesional. Fue posible invertir dinero en equipo, mucho mejor equipo que el que es normal hoy.

¿Qué diferencia hay entre una superestrella y un músico profesional no tan conocido?

R: Hay buenos músicos profesionales pero les falta eso "algo" especial para ser una superestrella. Yo creo que es la calidad aliñada con ese carisma y presencia especial el que hace a una superestrella. Por supuesto la calidad de las canciones es muy, muy importante para triunfar. También hay malos músicos a los que la fama llega desde su aspecto o cómo actúa.

> "Hay buenos músicos profesionales pero les falta eso "algo" especial para ser una superestrella. Yo creo que es la calidad aliñada con ese carisma y presencia especial el que hace a una superestrella."

¿Qué opinas de la industria musical de hoy?

R: Es una pena cómo se ha perdido tanta profesionalidad. Ahora no tenemos los recursos que teníamos antes. Por aquel entonces si hacía falta comprar un equipo que costase lo que hoy valen cuatro casas se compraba y listo, no había ningún problema. Ahora es imposible pensar en esa proporción. Ayer mismo he estado hablando con un ingeniero de los Estudios Metropolis en Londres y hemos recordado viejos tiempos. Mis ganancias como ingeniero altamente cualificado de toda una semana no eran suficientes para pagar ni una hora de estudio en Pye Records, donde hace 35 años trabajamos juntos. Con este tipo de inversión en los estudios fue posible tener lo mejor de entre lo mejor.

Ahora todo el mundo puede grabar una maqueta en su casa y antes el acceso a los estudios era mucho más restringido, ¿No es así?

R: Fue un filtro natural. Si los músicos no fueran músicos de altísima calidad individualmente o parte de un grupo con mucho éxito era casi imposible pensar en grabar. Los músicos eran muy,

"Como con los futbolistas, no cualquiera puede ser entrenador del equipo y el capitán del equipo no es siempre el mejor jugador, es una persona con una visión más global, como el productor en el mundo de la música"

muy buenos. Hoy en día los músicos están confiando demasiado en el equipo. Yo tengo referencias sobre lo que es posible y lo que no es posible, se cómo llegar a los mejores resultados y el equipo no puede sustituir la habilidad de los músicos ni la calidad de sus instrumentos. Nunca ha habido ni de momento hay manera de utilizar los procesadores de grabación para cambiar el sonido de una guitarra barata en una Les Paul o Stratocaster, no se puede hacer. Todo el mundo está pensando en ecualizadores y cosas así pero estamos hablando acerca de respuestas de frecuencia. Sin embargo, cuando estamos hablando de cambios en la respuesta en tiempos, las llegadas de las resonancias distintas en un instrumento, no hay procesadores para cambiar esta parte del sonido. Ecualizadores no son soluciones universales.

O sea, que para sonar bien hace falta un buen instrumento y sobre todo un buen instrumentista....

R: Si, siempre. Lamentablemente hoy en día la gente no quiere aprender. "Huy, es duro", se dicen. Pero no hay alternativa. No obstante hay gente que nace con unas habilidades, creo que es igual que con los futbolistas, como Raúl, Ronaldinho, Samuel Eto´o. La mayor parte de la gente puede trabajar durante 10 o 25 años y practicar durante 10 horas al día, pero nunca podrán llegar hasta ese nivel de habilidad. Con los músicos pasa lo mismo. Todos los músicos tienen que estudiar y trabajar duro pero algunos nacen con una ventaja enorme, con una habilidad natural. Yo mismo quise ser músico y estudié piano durante 5 años, tengo certificados académicos y terminé los estudios. Pero muy rápido, a partir de trabajar con los grandes me olvidé de serlo porque para mi fue obvio, nunca llegaría a ese nivel. Así que me centré en la grabación y en aprender a "moldear" la música. Del mismo modo hay grandes músicos que no tienen ni idea de la Producción de la música. Como con los futbolistas, no cualquiera puede ser entrenador del equipo y el capitán del equipo no es siempre el mejor jugador, es una persona con una visión más global, como el productor en el mundo de la música, el Productor, y éste necesita de los demás jugadores.

¿Qué opinas de la música en España? ¿Por qué estamos a años luz de los países anglosajones?

R: Es curioso, hasta los países de la antigua Unión Soviética han dado músicos de una calidad buenísima... para ellos es una parte de la cultura tan importante como la que más. En Gran Bretaña la industria musical es la cuarta más grande para exportación del país, factura más de 10.000 millones de euros al año. Tenemos a Sir Elton John, Sir Mike Jagger, Sir Cliff Richard, Lord Andrew Lloyd Webber porque ser músico es una profesión tan bien vista como ser arquitecto, ingeniero, etc. Están al mismo nivel a los ojos de la gente de la calle. Hay más apoyo para músicos. En Escocia, al terminar los estudios los chicos

tienen 6 meses para encontrar trabajo si no quieren perder su subsidio del Estado. Bien, si puedes demostrar que perteneces a un grupo que toca en público por lo menos dos veces por semana es posible seguir cobrando el paro. ¡El gobierno les apoya!. En Irlanda, por ejemplo, los músicos casi no pagan impuestos. Es tan importante para el país, no solo para su promoción, sino para la entrada de dinero al país que apoyan a sus artistas. En España es totalmente distinto, la gente piensa en los músicos como en personas que no quieren trabajar o drogadictos. Para los países del norte y este de Europa la música es una parte superimportante de sus culturas.

¿Cómo ha cambiado el sonido a lo largo de tu trayectoria profesional?.

R: Verás, la pasada semana estaban hablando en la televisión sobre Alfredo Di Stéfano. Entonces, puesto al lado de Raúl es difícil decir quién fue el mejor porque estaban en culturas distintas con oportunidades distintas, con regímenes de entrenamiento distintos, con distintas tecnologías..... Creo que un campeón en cualquier época es un campeón. Del mismo modo la música está evolucionando, desarrollándose...es difícil decir cómo ha cambiado porque todo el mundo ha cambiado a la vez. No sé si es cuestión de mi edad o no, pero estaba viajando en un coche hace dos semanas y en la radio estaba sonando "Satisfaction" de los Rolling Stones, de 1966. Una chica que viajaba conmigo, que por aquella época no había ni nacido, decía que aún tenía un sonido moderno a pesar de que se grabó hace 42 años.

¿Analógico o digital?

R: A pesar de ser cosas totalmente distintas, a mi me da igual analógico que digital. Un buen músico va a hacer un buen trabajo de un modo u otro. Creo que hoy por hoy tenemos más posibilidades de hacer buenas grabaciones y actuaciones que antes, aunque como te dije se está confiando mucho en el equipo. Aún hay grandes, tan grandes como los de siempre aunque te hablo un poco desde la nostalgia.

¿Hacia dónde va la música? ¿Van a desaparecer las discográficas?

R: Hoy por hoy hay muchas más actuaciones en directo que hace 10 o 15 años. Estamos pasando por ciclos. Creo que hay muchos más directos porque muy poca gente tiene buenos sistemas de música en casa. Hoy en día la música se escucha en Ipods, MP4 etc, pero se pierde todo un rango de frecuencias y no es igual. Hay toda una generación de personas que no ha tenido equipos de alta fidelidad en su casa y por lo tanto no han escuchado la música como hay que escucharla. Por eso se van al directo, para sentir todo lo que te puede dar el buen sonido, igual que la gente se va al cine para ser envuelto por la película. No hay comparación posible entre una película en DVD y una película vista en el cine, se pierde mucha de la emoción. Y un resultado de los directos es que la gente quiere grabar de la misma manera. Hace años fue necesario tener salas grandes de grabación para grabar 20, 30, 40 músicos a la vez, no existía la forma de doblar los instrumentos. Para conseguir un sonido de 3 guitarras eran necesarios 3 guitarristas. A partir de la llegada del equipo basado en ordenadores para grabar en casa, los estudios pequeños presionaban a los músicos para adaptar su estilo de tocar a la capacidad del sistema de grabación. Muchos estudios caseros no tienen 20 micros, no pueden grabar un grupo de 5 músicos a la vez, entonces metían presión para grabar primero la batería, después el bajo, luego la guitarra, etc. Esta manera de grabación es muy fría, es mucho más emocionante tocar los 5 músicos a la vez. Los grupos, a partir de los directos se están dando cuenta de nuevo de que grabar tocando juntos es mucho más emocionante y los estudios vuelven a requerir espacios grandes para juntar a varios músicos y tocar en directo. Yo estoy construyendo muchos más estudios con salas grandes, como antaño, que hace 10 o 15 años. Como ves esto es cíclico. Debemos quedarnos con lo positivo de cada ciclo aunque como te digo se ha perdido mucho y se vuelve a lo de antes.

Y tanto han cambiado las cosas que llegó Internet y se armó el lío padre. ¿Qué opinas sobre Internet y el pirateo de canciones? Y sobre todo, ¿Qué opinas del canon digital?

R: Creo que el pirateo no es tan responsable del desastre como las empresas discográficas nos quie-

"a mi me da igual analógico que digital. Un buen músico va a hacer un buen trabajo de un modo u otro. Creo que hoy por hoy tenemos más posibilidades de hacer buenas grabaciones y actuaciones que antes..."

ren hacer pensar. Un gran hándicap de internet es la incapacidad para pasar música de alta fidelidad, la compresión de MP3 es fatal para la música. Me canso a los 10 minutos de escuchar MP3, frecuentemente no hay rango dinámico. Cosas muy importantes como el rango de armónicos, reverberación, espacio en el sonido, todo se está yendo a la basura. Un aspecto importante en la caída de las ventas de música grabada es la falta de calidad, como te dije hoy en día mucha gente no tiene buenos sistemas en casa para escuchar la música. No pueden disfrutar de una buena actuación o grabación porque no tienen qué lo reproduzca. También la sociedad ha cambiado, ahora se buscan varios estímulos a la vez, ver, escuchar, comer.....es una sobrecarga de sensaciones y creo que eso está cambiando la percepción de la música. Quizá la música no es tan importante en la vida de la gente de hoy en día como hace 20 años. Se disfrutan más los videojuegos, las cosas multimedia. Creo que las discográficas están buscando disculpas para las caídas en las ventas pero el mundo está cambiando, no es una cuestión del pirateo. Los CDs vienen con su folleto y los fans lo agradecen y lo pueden leer miles de veces si así lo quieren, pero una descarga de internet mp3 no tiene esa sensación de ser algo físico. El soporte físico está desapareciendo y la música se está convirtiendo en algo de usar y tirar. El consumismo es tremendo, la gente está esperando siempre una sensación nueva. Hace muchos años también existía el pirateo pero lo realmente importante era tener el original, no la copia.

"la sociedad ha cambiado, ahora se buscan varios estímulos a la vez, ver, escuchar, comer..... es una sobrecarga de sensaciones y creo que eso está cambiando la percepción de la música."

¿No crees que hay una sobreproducción de música, como en el caso cinematográfico, para mantener una industria que es enorme?

R: Si, por supuesto. Yo recuerdo cómo hace muchos años había dentro de las discográficas una ilusión enorme, lo importante era la música con mayúsculas tanto para los músicos como para los técnicos. Cuando estas pasaron a manos de las multinacionales lo único que las movía era el dinero. Es muy difícil pensar en cualquier cosa artística solo en términos de dinero, es fatal. Desde cierto punto de vista las multinacionales están siendo víctimas de su propia avaricia. Ahora no existe tanta originalidad y solo se busca el éxito a través de fórmulas exitosas que se comparan con las de la competencia. El arte no funciona así, no hay nada original en seguir el último éxito. Hoy en día no se quiere arriesgar dinero y sólo se invierte en fórmulas garantizadas, ¿qué tiene esto de artístico?. Nada.

De los guitarristas con los que has trabajado y a los que has conocido, ¿Cuál es el que más te ha impresionado?

R: He trabajado con Jimmy Page, Mike Oldfield, David Gilmour, Pete Townsend, Brian May, buff... montones de ellos. Es difícil decir quién es mejor,

"Los instrumentos buenos son muy caros. Hoy por hoy podemos encontrar instrumentos que valen un 15 por ciento de lo que cuesta un original y que nos ofrecen el 95 por ciento del sonido del original."

¿quién es el mejor futbolista del Real Madrid, Iker Casillas o Raúl?.Tienen trabajos distintos. Los guitarristas tienen estilos distintos. Por ejemplo, David Gilmour de Pink Floyd no es en mi opinión un guitarrista muy flexible. Hace lo que hace como nadie, es increíble pero tiene un estilo muy particular de tocar. Es difícil comparar porque nadie puede imitarle y él no puede tocar como otros guitarristas famosos. Mike Oldfield también es otro superdotado, pero no lo elegiría para tocar blues por ejemplo. Cada uno tiene sus particularidades. Al mismo tiempo los instrumentos musicales también las tienen y pueden cambiar la habilidad del músico para tocar, hay un feedback entre ambos. Los buenos guitarristas tienen montones de instrumentos distintos.

Una vez más hablamos de la calidad de los instrumentos, ¿una buena guitarra hay que merecerla?

R: Si, pero la gente está demasiado obsesionada con ellos, y un buen instrumento en las manos de un músico de poca calidad no va a hacer nada mágico. Los instrumentos buenos son muy caros. Hoy por hoy podemos encontrar instrumentos que valen un 15 por ciento de lo que cuesta un original y que nos ofrecen el 95 por ciento del sonido del original. Es el ejemplo de Gibson y Epiphone, la gente está obsesionada con tener una Gibson y quizá una Epiphone se acerque mucho a lo que está buscando. En las manos de un buen guitarrista estos instrumentos de segunda calidad suenan muy, muy bien. Si no suenan igual probablemente sea por la falta de experiencia y no por el instrumento. Se está confiando mucho en el equipo como te dije y lo que hay que hacer es estudiar mucho más. No obstante, los músicos buenos pueden llevar los instrumentos buenos a un nivel altísimo.

¿Los grandes guitarristas a los que has conocido estudiaban mucho?

R: Horas y horas cada día, todos los guitarristas famosos a los que he conocido. Pero no es un trabajo, es algo que les sale de dentro, necesitan hacerlo. Para algunos de ellos esta es la única manera de comunicarse con el medio exterior, no tienen otra manera tan directa. No es un pasatiempo, no es un trabajo, es la vida misma para ellos. De todos modos tenemos una imagen distorsionada del músico profesional dedicado sólo a la música, aparentemente no deberían de tener amigos y vida social pero la mayoría si la tienen y mucha, pero la música es el aspecto central de sus vidas.

¿Qué recomiendas a los músicos que entran en el estudio y que quieren ser profesionales?

R: Es difícil decirlo. En todo este tiempo nunca he podido hacer una grabación especial sin músicos especiales y sin buenos instrumentos. El equipo de grabación para mi no es tan importante, son pormenores. Con un buen músico y un buen instrumento tengo casi todo. Tengo muchísima experiencia como ingeniero de sonido pero todas mis mejores grabaciones han sido con buenos músicos y buenos instrumentos. En mi opinión deben buscar un ingeniero con mucha experiencia, pero deben ser conscientes de que no se puede convertir el plomo en oro, hay que valer y estudiar. Conozco a un ingeniero de masterización en Londres que tiene en su estudio un trozo de mierda dentro de una urna de cristal con un letrero que dice "No puedo pulir esto".

¿De todos los proyectos que has diseñado cuál es tu niña bonita?

R: Quizá el estudio de Pink Museum de Liverpool en 1988, que está en una antigua estación de autobuses. Montamos un edificio entero con fachadas y todo, dentro del edificio exterior, lleno de salas y nunca he tenido la oportunidad de repetir este concepto. Fue increíble en términos de diseño de estudios pero he hecho muchas cosas más muy interesantes. Como proyecto musical me quedo con uno que grabé con Tom Newman y sus amigos (Mike Oldfield entre ellos) en 1983, para mi fue una cosa muy completa. Las cosas más famosas no son necesariamente las que te dan más satisfacción. Y en directo supongo que trabajando con grupos en los años 60 porque fue una sensación nueva e inesperada, supongo que parecido a trabajar en Hollywood en los años 30. Me encontré en el sitio correcto en el instante correcto para disfrutar unas oportunidades increíbles y esto fue simplemente una casualidad. Es casi imposible que se repita esa época, los años 60 y 70 londinenses que a mi me tocó vivir y desde donde me tocó vivirlo. Durante mis años con Virgin

Records tuve mucho, muchísimo dinero. Ahora no lo tengo pero tengo algo mejor que son la experiencias que he vivido. Creo que era mucho más emocionante encontrarse 20 libras en el suelo en los años 60 que encontrarse 20.000 libras hoy en día.

Cuéntame alguna anécdota de tus 35 años de trabajo, que debes tener a patadas. Me han dicho que casi mueres devorado por un león en el jardín de Mike Oldfield.

R: (Risas). Mike Oldfield tenía un león en el jardín y estaba bastante lejos la cocina, decidí abrir la ventana para pasar algo de aire, pero unos segundos más tarde ¡estaba dentro de la cocina! me encontré luchando por mi vida contra un león, tuve cicatrices durante años en mi hombro. ¡He luchado mano a mano con un león y aún estoy vivo! En muchas maneras así ha sido mi vida. He sufrido tres accidentes de aviación. He sido piloto de aviación y muchas veces estaba probando los límites de los aparatos fue mi trabajo. Una de las veces me fui literalmente al fondo de un lago y estuve a segundos de morir ahogado. En fin, he vivido una vida muy interesante y quiero seguir aprendiendo, el dinero no es importante. Fíjate que hasta mi formación como piloto me vino muy bien para diseñar estudios de grabación porque como piloto estudié mecánica de fluidos e hidrodinámicos que tiene mucho que ver con aerodinámicos.

¿Dónde vives Philip?

R: El 80 por ciento de mi tiempo lo paso en hoteles. Tengo una casa alquilada de vez en cuando en Moaña (Galicia) pero casi no estoy allí, no tengo residencia permanente. Me paso la vida viajando, he estado en más de 30 países. No obstante en esta casa tengo tranquilidad, puedo escribir libros, ponencias, etc, con total tranquilidad, leer, ver la ría de Vigo.

Has escrito seis libros que son referencia en todo el mundo, das conferencias... parece que has aprovechado la vida a tope. ¿Qué te queda por hacer?

R: Si, pero creo que nunca he tenido un plano claro acerca de a dónde estoy viajando con la vida. Supongo que siempre he querido aprovechar las oportunidades porque las oportunidades pasan, no vuelven y no vale lamentarse, así que las he aprovechado. Estoy cambiando mucho la dirección de mi vida constantemente, sin olvidarme del pasado. Nunca compré una casa porque nunca se me pasó por la cabeza pensar "voy a vivir aquí los próximos 25 años". Tuve una familia muy temprano, me casé con 19 años y con 20 fui padre, pero nunca pensé en términos de una vida muy estable, había demasiadas cosas por hacer. Para mí, estabilidad quiere decir estancamiento.

Volviendo al tema de los músicos, parece que ves muchas diferencias entre los músicos de hoy en día y los de antes.

"Conozco a un ingeniero de masterización en Londres que tiene en su estudio un trozo de mierda dentro de una urna de cristal con un letrero que dice 'No puedo pulir esto'."

R: Hoy en día no estoy viendo en los estudios músicos con tantos instrumentos buenos como hace 30 años, ni músicos viviendo una vida casi al cien por cien para la música, invirtiendo todo lo que tienen en instrumentos, tocando todo el día sin pasar tiempo con los videojuegos o mandando correos electrónicos todo el día. Hay muchas distracciones. Y este fenómeno lo veo en todo el mundo en general, no sólo en España. La sociedad es mucho más materialista que antes. Recuerdo muchos músicos sin nada, sólo con sus instrumentos pero con una vida rica, con sus amigos, sin presión por tener este coche o este teléfono móvil. No estoy viendo tanta focalización por parte de los músicos en el instrumento. Parece que los músicos se están viendo afectados por lo que pide la sociedad de hoy en día.

¿Por qué dejaste de trabajar como técnico de sonido?

R: Ninguna de mis grabaciones favoritas ha sido fruto de mi trabajo como técnico de sonido. Siempre ha sido el resultado de los músicos. Esta fue una de las razones por las que dejé de ser técnico de sonido, porque no había una relación entre mi habilidad y la calidad de la grabación. Imagínate que soy leñador, el éxito de mi trabajo puede depender de mi habilidad, mi fortaleza, la calidad de mi hacha....en este punto yo estoy controlando el éxito de mi trabajo. Pero mirando atrás en todos mis trabajos como técnico de sonido, todos los grandes éxitos, todas mis grabaciones favoritas fueron un resultado de la calidad de los músicos. No tengo ningún disco favorito que sea resultado sobre todo de mis habilidades. He hecho trabajos para gente mediocre utilizando todas mis habilidades, trabajando a tope para intentar hacer otra vez oro de plomo y no he tenido ningún éxito. Llegué a un punto en el que me di cuenta de que mi trabajo no podía cambiar el resultado de una grabación. Cuando trabajaba con los grandes guitarristas fue tan fácil grabar un buen sonido....yo casi no era parte del proceso. Quise introducir una parte de mi mismo en cada grabación pero trabajando con los mejores fui un mero funcionario simplemente operando el equipo, lo único que tenía que hacer era no cometer errores.

> "Quise introducir una parte de mi mismo en cada grabación pero trabajando con los mejores fui un mero funcionario simplemente operando el equipo, lo único que tenía que hacer era no cometer errores."

Conociendo el panorama musical español, ¿Qué le recomiendas a un chico que quiera ser músico profesional en España?

R: La industria ha cambiado tanto... quizás no se están pidiendo buenos músicos sino gente capaz de vender una imagen. Todo esto de Operación Triunfo ha sido destructivo para la industria, incluso los profesores en los programas hablan acerca de cómo los músicos tienen que moldear su imagen. Para mi los músicos grandes están expresando solo sus emociones pero estamos en este mundo multimedia en el que escuchar sin ver no vale de nada. Sin embargo un grupo con determinación, siguiendo su camino y con buenas canciones, porque las canciones son súper importantes, tienen que obtener una cantidad de seguidores. Pero otra vez, con las discográficas en manos de las multinacionales, se está esperando al dinero instantáneo en vez de invertir dinero porque se tiene confianza en un grupo. Un grupo tiene que dar dinero en tres meses y no en tres años como sería lo normal. Los músicos tienen que confiar en si mismos, en su música, quizás ignorar a los críticos si ellos creen que están en su camino correcto y esperar, como es lógico, un poco de suerte. Siempre está el factor suerte en todo esto.

¿No crees que los grupos tienen que dejar la vanidad a un lado y concentrarse en transmitir en lugar de en ser famosos y vender muchos discos?

R: Richard Branson, mi ex-socio en Virgin Records y billonario, ha dicho muchas veces que en su opinión, entrar en cualquier negocio sólo pensando en ganar dinero conduce casi seguro al fracaso. Ahora está comprando bancos y todo pero para el, incluso a estas alturas, para entrar en cualquier profesión o negocio es necesario tener amor por lo que se ofrece. Primero hay que hacer las cosas porque se quiere hacerlo y después con suerte el éxito va a llegar. Pero pensar en el éxito antes de empezar es fatal. Esto es extrapolable a los grupos de ahora. El éxito es el resultado de un gran amor por la profesión. Una persona con mucha confianza en su arte tiene muchas más posibilidades de tener éxito que una persona que solo piensa en cómo llegar al éxito. Un músico vocacional va a seguir tocando y haciendo música aunque le toquen 15 millones de euros en la lotería. El dinero sería muy útil y

puede olvidar muchas preocupaciones pero no cambiaría la pista de su vida. La mayoría de los músicos famosos son primero músicos y a partir de ganar muchísimo dinero aún siguen tocando las mismas horas al día porque necesitan tocar. Los Rolling Stones siguen tocando aún sin necesitar para nada el dinero, no pueden dejar de hacerlo, es su vida. No están tocando con menos entusiasmo por tener dinero, están muy preocupados para hacer de cada actuación la mejor posible. No es una operación de marketing, ¿por qué? Tienen todo el dinero que quieren.

Ya, pero los músicos queremos tener chicas a nuestro alrededor...

R: Respecto al tema de las chicas, si es cierto que yo las he utilizado hace muchos años para motivar a los músicos, traía a chicas muy guapas al estudio, se las presentaba a los músicos y les permitía quedarse a la grabación. A partir de ese momento los músicos mejoraban mucho su actuación. Me acuerdo de una vez en que a Mike Oldfield se había bloqueado un poco. Fue durante la grabación de Tubular Bells. Entonces llegó una chica muy guapa al estudio para traer unos cafés, se la presenté y Mike grabó el trozo de un solo tirón. No sé si es un truco o una filosofía pero trabajando como productor sí lo hice muchas veces. A fin de cuentas la música es algo emocional y si puedo despertar las emociones de los músicos es posible llegar a un nivel más alto de actuación. ¿Por qué hay tantos cuadros de chicas desnudas a lo largo de la historia?. Porque fueron una inspiración para los artistas. Entonces, muchos chicos se motivan tocando si les pones a una chica delante, pero tocar para conseguir chicas no funciona. Seguro que no en el largo plazo.

"Richard Branson, mi ex-socio en Virgin Records y billonario, ha dicho muchas veces que en su opinión, entrar en cualquier negocio sólo pensando en ganar dinero conduce casi seguro al fracaso."

¿Qué pueden hacer nuestros amigos guitarristas, bateristas, etc. que se llevan mal con el vecindario para insonorizar algo sus locales de ensayo o habitaciones? ¿Existe solución fácil y barata?

R: El sonido no sabe por qué una persona toca. Si una batería va a generar 115 decibelios y hay un vecino al lado, no importa si es un estudio profesional o un músico estudiando. Necesita exactamente la misma cantidad de aislamiento. El precio del aislamiento no tiene nada que ver con el uso de la sala. Infelizmente la manera más eficaz para conseguir aislamiento es mantener todo el sonido en la sala no permitiendo que el sonido pase al exterior. Pero todo el sonido atrapado dentro de la sala es obviamente una cámara de reverberación por lo que funciona muy bien como aislamiento pero fatal en términos de acústica de la sala. Después necesitamos pensar en cómo absorber este sonido para volver a una acústica más natural. Necesitamos construir una sala de aislamiento y después dentro de la misma otra sala

para la absorción y acondicionar acústicamente la sala. Esto significa perder bastante área, si necesitamos una sala insonorizada de 30 metros cuadrados tendremos que empezar por una de 50 metros cuadrados. Estructura-aislamiento-acondicionamiento, esta es la fórmula. La gente suele confundir aislamiento y acondicionamiento y no tienen que ver. Las "cajas de huevos" funcionan en términos de acondicionamiento pero no hacen nada en términos de aislamiento. En un bunker de hormigón sería posible montar una estructura con cajas de huevos y controlar la acústica dentro de la sala pero no vale nada como aislamiento. Al mismo tiempo tiene que haber un espacio entre las cajas y la pared. Si pegamos las cajas directamente en la pared solo va a valer para eliminar algo de agudos. Montar una estructura de madera a 30 centímetros de la pared y después pegar las cajas de huevos en esta estructura va a controlar mucho las frecuencias, hasta graves incluso. No hay solución barata, hay mucha publicidad en revistas que son un engaño. Es casi criminal cómo están empleando la ignorancia de los compradores. En términos de aislamiento, la única solución práctica es peso y en una casa muchas veces los suelos no pueden soportar peso suficiente entonces puede ser imposible. Hace unas semanas recibí una llamada de unos estudios de Madrid que diseñé hace 6 años y me dijeron que tenían una reclamación de los vecinos por ruido. Al final se descubrió que era un vecino tocando el bajo el que generaba dicho ruido y no el estudio. O sea, que un músico sólo puede tocar en un sitio diseñado específicamente para ello. Es casi imposible en un edificio doméstico aislar graves.

"No hay solución barata (a la insonorización), hay mucha publicidad en revistas que son un engaño. Es casi criminal cómo están empleando la ignorancia de los compradores."

Para finalizar te voy a pedir que mandes un mensaje de alguien con mucha experiencia a todos los guitarristas lectores de Cutaway Guitar Magazine. ¿Qué quieres decirles?

R: Es necesario tener el corazón casi al cien por cien en la música, es algo que está dentro. Hay que querer ser buen músico pero no todo el mundo puede ser una superestrella como no todos podemos ser Ronaldinho. No es imposible ser músico con bastante éxito pero siempre es necesario tener el corazón en el trabajo, no es un pasatiempo, es algo mucho más importante que eso. Si quieres ser buen músico es casi como una religión. Todos los mejores no tienen otra dirección tan importante en la vida, están haciendo lo que hacen porque no tienen otra opción. Ser músico no es una diversión.

Gracias por tu tiempo Philip

Gracias a vosotros y un saludo. ■

Darío Carrera

Juanjo Llorente

EL ARTESANO DEL SONIDO

Enclavado en pleno corazón de La Mancha se encuentra el taller de Juanjo Llorente, Damaluthier. Se desconoce si fue él quien eligió la ubicación o fue ésta quien le atrajo a él. Lo cierto es que es el lugar perfecto para que este luthier, hecho a sí mismo, moldee, cual ingenioso hidalgo, sus sueños en forma de instrumento de cuerda. Juanjo Llorente ha conseguido que El Romeral se convierta en un lugar de peregrinación para músicos. Su taller tiene algo de litúrgico, mágico para todos aquellos que amamos la música. En él se amontonan cientos de piezas de madera esperando alcanzar el punto perfecto de secado. Otras comienzan a tomar forma de mástiles, cuerpos... Y, al final, como si de un museo se tratara, todo tipo de instrumentos -guitarras, bajos, violines- muestran orgullosos su belleza.

¿Cómo surge tu afición a la guitarra?

Hace mucho tiempo. Recuerdo que a un amigo de la infancia su padre le trajo de Estados Unidos una Telecaster en color crema con el mástil de arce y el diapasón de palo rosa y un amplificador Fender Twin Reverb. Fue mi primer contacto con el instrumento. Juntos comenzamos a buscar partituras y, sin darnos cuenta, la música entró en nuestras vidas.

Después vendría el siguiente paso, el interés por la luthería.

Cuando comencé a interesarme por la música ya contaba con bastante experiencia en el

“Descubrí que la madera no sólo se podía tallar, lijar, encolar... también sonaba. Y, además, cada tipo de madera tenía su propio sonido”

mundo de la escultura y la talla en madera. Esto, unido al hecho de que mi amigo tenía el poder mayoritario sobre el uso de la guitarra, me llevó a intentar hacerme mi propia Telecaster. En aquellos años suponía todo un reto ya que a la complejidad que ya de por sí entraña la construcción de la guitarra había que añadir la dificultad para encontrar accesorios y piezas para poder montarla. Fue una carrera de obstáculos pero, gracias a ella, encontré mi verdadera vocación. Descubrí que la madera no sólo se podía tallar, lijar, encolar... también sonaba. Y, además, cada tipo de madera tenía su propio sonido. Fui descubriendo día a día, de manera experimental, los secretos de mi profesión. Fue, simplemente, fascinante.

¿Cómo conseguiste hacer de esta aventura tu profesión?

La idea de dedicarme de manera profesional a la luthería se convirtió en una necesidad obsesiva. Con el tiempo y unas cuantas guitarras y bajos ya en mi curriculum conseguí entrar a trabajar en una de las principales tiendas de instrumentos musicales de Madrid, eso sí, como transportista. Mientras, continué fabricando instrumentos en un pequeño taller instalado en mi domicilio. Además, contaba con la ventaja que suponía trabajar en una empresa del gremio para conseguir los accesorios. Y, por si fuera poco, tenía un jefe al que admiraba y, no sólo a él, también a su hija, que posteriormente tomó las riendas de la empresa. Entretanto, la persona encargada del taller en la empresa cesó en el cargo y me propusieron ocupar su puesto. No dudé ni un instante y dije: “Sí, quiero”. A partir de ese momento asumí la responsabilidad de reparar todo tipo de instrumentos de cuerda a los músicos más importantes de la época. Fue un aprendizaje continuo que continué compaginando con la construcción de instrumentos en mi domicilio.

Llegó el momento de montártelo por tu cuenta.

Cuando me hice cargo del taller de la empresa para la que trabajaba el objetivo era terminar los trabajos que quedaban pendientes. La intención era cerrar la sección de luthería y mantener sólo la reparación de amplificadores y sintetizadores. Sin embargo, los clientes debieron quedar satisfechos ya que la sección de luthería que, hasta entonces arrastraba pérdidas, comenzó a tener éxito. Tanto es así que mis jefes optaron por mantenerla y potenciarla. Dos años después, decidí hacerme autónomo. Ese fue el momento en el que comenzó mi ‘carrera en solitario’.

¿Cómo fue tu aprendizaje?

A base de golpes.

¿Y tus maestros?

Mis clientes.

"Cada parte del instrumento requiere un tipo de madera que se obtiene de un lugar concreto del árbol"

¿En qué consistió tu primer trabajo?
Mi primer trabajo en 'solitario' fue un 'asesinato'. Transformé un Fender Jazz Bass de los sesenta en un 'engendro' por órdenes estrictas del cliente. Corté textualmente la pala a 4 centímetros de la cejilla y fabriqué un sistema de mi invención, a modo de presilla, para enganchar las cuerdas por la bola. Después recorté los cuernos del cuerpo hasta darle forma de laúd con forma de pepino. La parte en la que estaba situado el puente fue rebajada hasta conseguir espacio y grosor suficiente para poner el clavijero. De esta manera, donde antes estaba el enganche de la correa, ahora era el lugar donde se afinaba el bajo y el enganche pasó a la parte posterior del cuerpo. Después lo coloreé en rojo sangre metalizado y lo finalicé en nitro con brillo. ¿El resultado final? Un 'engendro'. Eso sí, con las felicitaciones del cliente y un buen sonido. Dejé claro que en mi taller no existía la palabra "imposible".

¿Cuál es el encargo más habitual?
El ajuste general del instrumento: curvatura de mástil, altura de cejilla, repaso de trastes, altura de puente, altura de patines, ajuste de alma; altura de pastillas, quintaje, restauración del largo de las octavas, retrasteado del diapasón... y, por supuesto, la fabricación de instrumentos a medida.

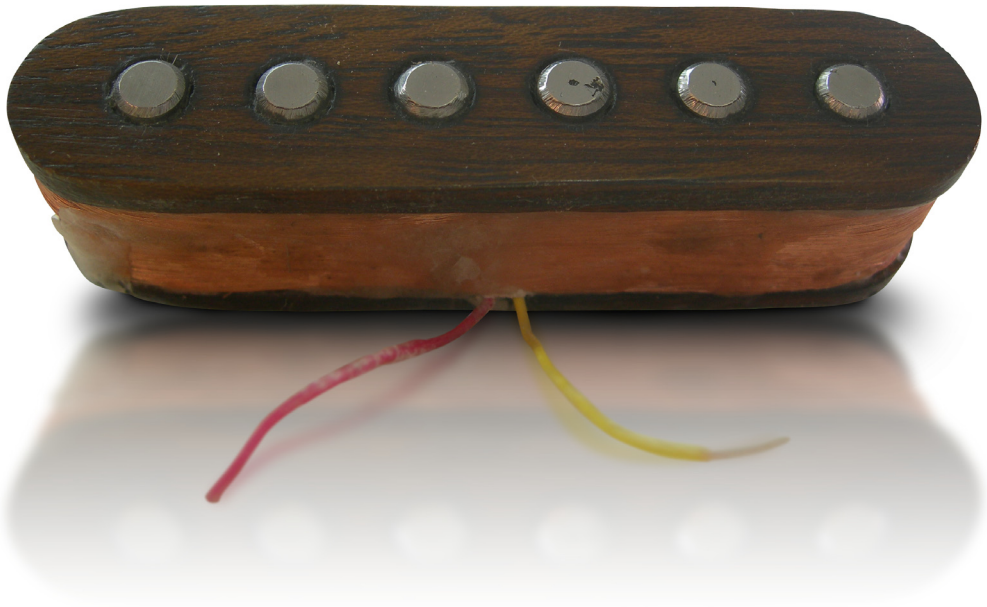
¿Cuál ha sido tu mayor reto?
Sin duda, mi onceavo violín: Dama A. Casals. Después de diez violines 'experimento' y de muchas horas de trabajo estudiando minuciosamente cada uno de los pasos, encontré la respuesta a las dudas que me habían planteado los anteriores. Fue el mejor y más satisfactorio trabajo que había realizado hasta la fecha.

¿Cuál ha sido el trabajo más extraño que has realizado?
He fabricado muchísimos instrumentos curiosos: un charango con caparazón de tortuga, una mandolina con una calabaza como caja sonora, una guitarra acústica con la tapa armónica de fibra de vidrio y con las ballestas de la armadura y zoques de bambú; una gui-

tarra clásica con la tapa abovedada de nueve cuerdas de nylon en madera de coral, cedro, abeto rojo y picea... Y, en cuanto a instrumentos eléctricos, guitarras con forma de águilas, arañas, peces, flechas, cabezas de serpiente con la cola de cascabel como clavijero y todo lo que al cliente se le haya podido pasar por la cabeza, desde los modelos más clásicos a los más inverisímiles.

¿Cuál consideras que es el trabajo más complicado para un luthier?
Lo más difícil es el trabajo personalizado, estudiar los 'vicios' y 'virtudes' de cada músico para sacar el mayor partido de su forma de tocar.

¿Cuál es la mejor guitarra que ha pasado por tus manos?
Recuerdo varias: una de las primeras strato en madera de aliso de Rosendo; la Gibson de caja ancha de Juan Cerro; la Gretsch de Carlos Raya; una Ibanez RG de Tony Carmona; la Guild de Manu Tenorio, la Dama de los 80 sin pala de Yaco Abel; también la Dama strato en madera de caoba y arce ojo de perdiz del 86 de Francisco Javier Coromes; la Hofner del 58 y la Rickenbacker del 61 de José María Toldos, la Ramírez del 32 de caja pequeña en madera de ciprés y clavijas de madera de Camarón y otras muchas que seguro que me dejo en la memoria. Sin embargo, siempre digo que la mejor está aún por llegar.



"He fabricado muchísimos instrumentos curiosos: un charango con caparazón de tortuga, una mandolina con una calabaza como caja sonora, una guitarra acústica con la tapa armónica de fibra de vidrio..."

Algunos trucos sencillos para el mantenimiento y mejor uso de la guitarra.
En primer lugar algo tan sencillo como limpiar las cuerdas y el diapasón de la guitarra después de tocar. Eso alargará la vida de las cuerdas y mantendrá más tiempo el brillo sonoro de las mismas. También es aconsejable lubricar cada tres meses el diapasón con algún producto que contenga cera natural. De esta manera impediremos los movimientos del mástil debido a los cambios de temperatura y humedad y evitaremos los tan molestos trasteos. Tampoco hay que descuidar la limpieza y lubricación del circuito eléctrico mediante un limpia contactos para impedir ruidos innecesarios. También es importante que el lugar donde guardemos el instrumento no esté sometido a temperaturas ni cambios de humedad extremos. Por ejemplo, una norma de obligado cumplimiento sería no dejar nunca una guitarra en el maletero de un coche. Y, por supuesto, de vez en cuando, es recomendable llevar la guitarra a un luthier de confianza para que realice un ajuste general. Una guitarra en malas condiciones 'perjudica gravemente la salud del músico'.

Han depositado su confianza en ti guitarristas como...
Sería fácil enumerar a músicos conocidos que

"Lo más difícil es el trabajo personalizado, estudiar los 'vicios' y 'virtudes' de cada músico para sacar el mayor partido de su forma de tocar"

pasaron por mi taller, pero para mí el que empieza es tan importante como el profesional. Por ello prefiero hablar de cifras: más de 250 instrumentos hechos a medida y miles de reparaciones de todo tipo de instrumentos de cuerda avalan el trabajo que llevo realizando desde los años 70.

¿Cuáles han sido tus principales aportaciones al mundo de la guitarra?

Cuando comencé a trabajar como luthier yo también tocaba la guitarra y pensaba que el resto de los músicos estaban equivocados. Tal vez, mi principal aportación se produjo cuando dejé de tocar para entender mejor las necesidades de otros músicos. Aquello me hizo peor músico, pero mejor luthier. Mereció la pena.

¿Cómo sería para ti la guitarra ideal?

La mejor guitarra es aquella que está fabricada a medida para un músico en concreto, en función de su estilo y prioridades con respecto al tacto, los vicios adquiridos a lo largo de su carrera, etc. No es lo mismo una guitarra para tocar Jazz, Heavy o Rock. En función del tipo de música se escogerán unos u otros materiales, e incluso se utilizará un tipo de barnizado u otro. Si por mejor guitarra entendiéramos la más versátil ésta podría estar realizada con un cuerpo de una pieza de madera de cerejeira vaciado en partes proporcionales para obtener una sonoridad concreta, respetando, eso sí, una parte longitudinal en la zona central del cuerpo para que la transmisión de las cuerdas al puente y a la madera se realice de forma directa. La tapa sería de fresno rizado para obtener armónicos ricos. El mástil tendría una escala de 62'8 y estaría realizado en arce ojo de perdiz con diapasón del mismo tipo de madera o ébano de gabón. El alma, de acero templado, con tapa de relleno en madera de coral por su dura veta y limpia sonoridad. Los trastes serían altos y no demasiado anchos, 140 X 240. Para la cejilla utilizaría asta de ciervo. Usaría un clavijero tipo vintaje de 14 X 1 a 18 X 1 con bloqueo. Pondría un puente tune o matic con patines cilíndricos y móviles con cordal sobre dos puntos de apoyo empotrados en el cuerpo. La terminación, ultravioleta. Por último, utilizaría dos pastillas Dama, de madera maciza de cerejeira en el mástil y de cerezo en el puente para obtener timbres diferentes; con bobinas separadas de diversos valores para conseguir 15 tipos de sonidos distintos con sus correspondientes matices.

La calidad de la madera es muy importante, pero también lo es cómo se realiza el corte.

Cada parte del instrumento requiere un tipo de madera que se obtiene de un lugar concreto del árbol. Por ejemplo, para el cuerpo, lo ideal es realizar el corte en la parte media baja del

tronco. Si queremos un cuerpo de una sola pieza porque el sonido que buscamos lo requiere habría que cortar la parte central del árbol, pero sin coger nunca el centro del mismo, cortando longitudinalmente y con la veta centrada. Si fuera de dos piezas o más se cortaría de centro hacia la corteza, cortando una sola pieza al hilo y después en dos o tres partes, en función del tipo de sonido que busquemos. Para el mástil, lo correcto es la parte media alta y rama. El importante que al cortar quede la beta con la cara a la vista y centrada a lo largo del diapasón. También hay que elegir, en la medida de lo posible, la parte del tronco que más se acerque al radio del diapasón, algo fundamental para conseguir una buena vibración y que ésta se transmita de la mejor manera posible al cuerpo. Esto, además, evitará movimientos bruscos del mástil debido a los cambios de humedad y temperatura que a su vez originarán los habituales trasteos, dureza de cuerdas, etc.

¿Cuál es para ti el mejor acabado que se puede aplicar a una guitarra y por qué?

El acabado que más respeta el sonido del instrumento es el que se realiza a muñequilla con goma-laca, pero es difícil de aplicar, además de costoso y delicado. Por suerte, hay técnicas que se acercan a este procedimiento y que respetan de manera similar las vibraciones de la madera y, además, son más fáciles y rápidas de aplicar. A mí, particularmente, me gusta el acabado en material ultravioleta, ya que sus propiedades se acercan a la goma-laca y cristaliza de manera similar.

¿Cómo surgió la idea de construir pastillas con madera y qué aportan a la guitarra?

Las pastillas de madera no surgieron como un fin en sí mismo. Nacieron gracias a una necesidad. En 1986, buscando nuevos sonidos, construí una guitarra con siete cuerdas. Añadí un bordón más por encima de la sexta cuerda afinado en SI. Por aquellos años no existían puentes de siete cuerdas, ni clavijeros ni, por supuesto, pastillas. Por ello me puse manos a la obra y, además de construir un puente de acero a base de lima y mucha paciencia, fabriqué el primer juego de pastillas de madera. Fue fascinante descubrir el sonido tan especial que provocaba la madera en contacto con el hilo de cobre barnizado y unos magnéticos de alnico. Después de varias pruebas presenté en el Expo Música de 1990 la que llamé Dama Ébano, de siete cuerdas. El paso siguiente fue realizar esas mismas pastillas para guitarras convencionales. Comencé a investigar las cualidades tímbricas que cada tipo de madera aportaba a la guitarra al ser utilizada en la fabricación de pastillas. Hoy en día dispongo de varios modelos clasificados por tipo de sonido: más o menos agresivas, más o menos dulces, etc. Pero, lo más importante de todo ha sido conseguir un sonido característico, el sonido DAMA.

¿Cómo es habitualmente tu forma de trabajo?

Lo habitual es trabajar por encargo, de acuerdo mutuo con el cliente. Es él quien plantea cómo le gustaría que fuera su instrumento, su aspecto y sonoridad. A partir de ahí, en función de su manera de tocar, comienzo a trabajar manteniendo siempre un contacto constante con el cliente para elegir las maderas y construir una nueva DAMA con una imagen, sonido y tacto completamente a medida. ■

Damaluthier
DIRECCIÓN: El Romeral, c/ La Robradiza Nº 20
TELÉFONO: 925126436
juanjo@damaluthier.es
www.damaluthier.es

Óscar Aranda
arandaoscar@telefonica.net

Encordado de guitarras

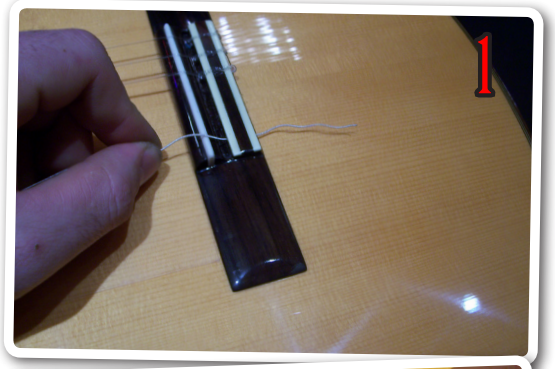
ESPAÑOLAS

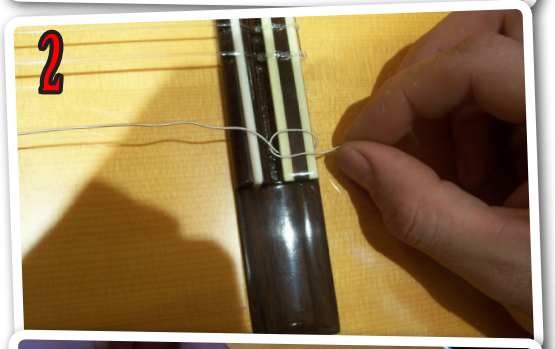
El encordado de una guitarra española, al igual que en las guitarras de cuerda de acero, es fundamental para su correcto funcionamiento. Un buen encordado deriva en un rápido templado (que las cuerdas se estabilicen en su tensión), un correcto sonido y la facilidad de quitar posteriormente las cuerdas cuando haya que cambiarlas de nuevo.

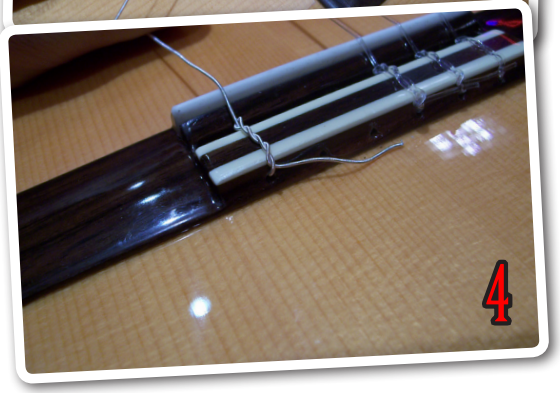
Las guitarras clásicas tienen la peculiaridad de que precisan de dos nudos para instalar las cuerdas: uno en el anclaje a la clavija y otro en su anclaje al puente. A continuación detallo por separado cada anclaje y unas consideraciones finales.

Anclaje al puente

Existen dos maneras de anclar las cuerdas al puente. El método 1º vale para todas las cuerdas y el método 2º es opcionalmente aplicable a las cuerdas 6ª,5ª y 4ª (mi opción personal, por cierto).







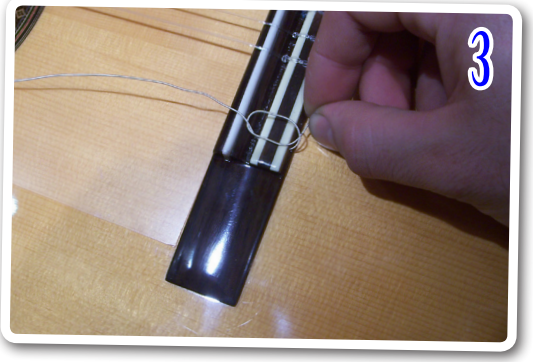
1er método

1-Introducir la cuerda por el agujero dejando un sobrante de unos 8 cm.
2-Pasar el sobrante alrededor de la cuerda.
3-Dar 2 o 3 vueltas a modo de nudo.
4-Apretar con mimo la cuerda para que el nudo se cierre, prestando atención a que el sobrante quede justo por debajo de la esquina del puente.

2º método

1 y 2-De igual manera que en el método 1º.
3-En lugar de hacer un nudo, simplemente pasar el sobrante justo por debajo de la doblez, prestando atención a que la cuerda esté por debajo de la esquina del puente.
4-Apretar con mimo la cuerda para que el nudo se cierre.

Éste método es aplicable a las cuerdas 6ª,5ª y 4ª, y deriva en un templado ligeramente más rápido que el método 1º. No recomiendo su aplicación a las cuerdas 3ª,2ª y1ª puesto que son más resbaladizas y podrían soltarse o perder tensión.



"existe una manera de encordar al puente en la que los resultados son muy estético"

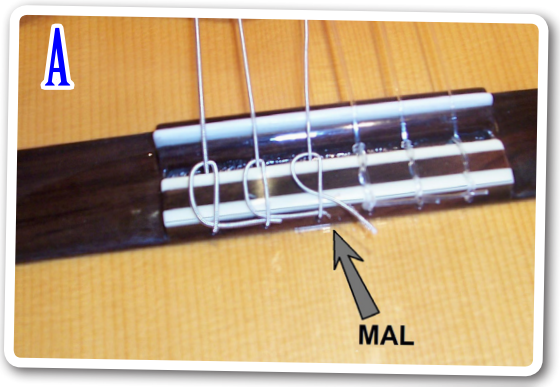
En común para los dos métodos, y reiterando lo anteriormente dicho, es de vital importancia que al apretar el nudo, el sobrante de la cuerda quede por detrás de la esquina del puente. Si no prestamos atención a este detalle, es muy probable que el nudo se suelte. En la foto A podemos ver que la cuerda 4ª de la guitarra está mal anudada, el resto están bien.

Para los perfeccionistas, existe una manera de encordar al puente en la que los resultados son muy estéticos puesto que no quedan sobrantes de cuerda desperdigados o rozando la tapa de la guitarra. Esto se consigue anudando el sobrante de la 6ª cuerda al nudo de la 5ª cuerda, y así sucesivamente, consiguiendo este bonito resultado. (FOTO B)

Hasta que cojamos práctica con éste método perfeccionista, deberemos cortar los sobrantes de cuerda para que éstos no toquen la tapa de la guitarra puesto que se pueden producir vibraciones indeseables al rozar la cuerda con la tapa.

Anclaje a la clavija

Existen infinidad de métodos para anclar la cuerda a la clavija, pero la mayoría de ellos o bien dan problemas para que la cuerda se temple, o bien producen que el retirar la cuerda sea un engorro. Entre estos métodos (que no recomiendo) se encuentra el método comúnmente utilizado de introducir dos veces la cuerda por el agujero de la clavija pues, si bien tiene un templado rápido, es un engorro retirar la cuerda.



El anclaje a la clavija se debe realizar con los siguientes pasos

1-Introducimos la cuerda por el agujero, que deberá estar orientado hacia la cejuela de la guitarra.

2-Por la parte que queda más lejos de la cejuela realizamos una vuelta con el sobrante de manera que abrace a la cuerda.

3-Hacemos un nudo con el sobrante de manera que el nudo se autoaprisione al tensar la cuerda.

4-Tensamos el sobrante para que se cierre el nudo y giramos la clavija.

Es importante que al enrollar la cuerda en la clavija elijamos la dirección acertada al lado del agujero, Nuestra finalidad es que las cuerdas vayan lo más rectas posible hacia la clavija. Además en el caso de las cuerdas 4º y 3º, debemos intentar que las cuerdas no toquen la madera del clavijero en su camino hacia la cejuela. También es importante que las cuerdas no toquen la madera junto al poste debido a que enrollemos demasiada cuerda en la clavija. Si esto sucediera, la clavija se sentiría dura y la cuerda se podría dañar. El método correcto se detalla en la foto C.

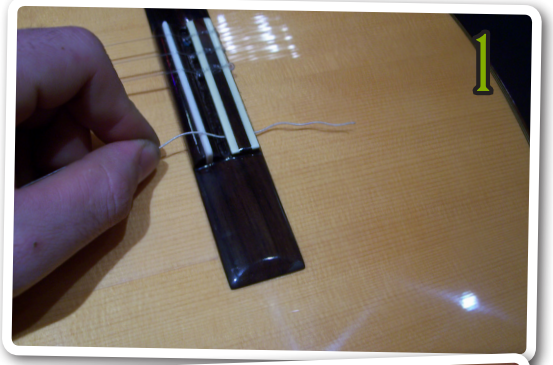
Asimismo, los sobrantes de la cuerda o bien los cortamos, o bien hacemos una caracola con ellos. En el caso de cuerdas de guitarras españolas (al contrario que en las guitarras de cuerdas de acero), considero aceptables las caracolas puesto que las cuerdas difícilmente pueden arañar el barniz de la guitarra.

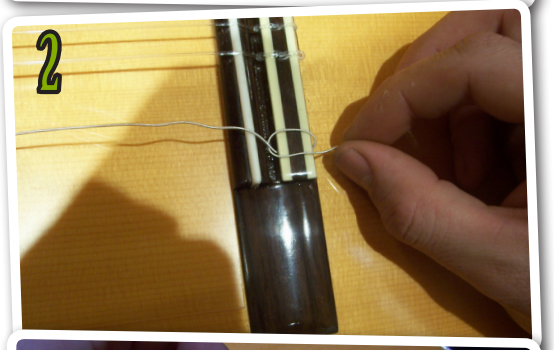
Consideraciones finales

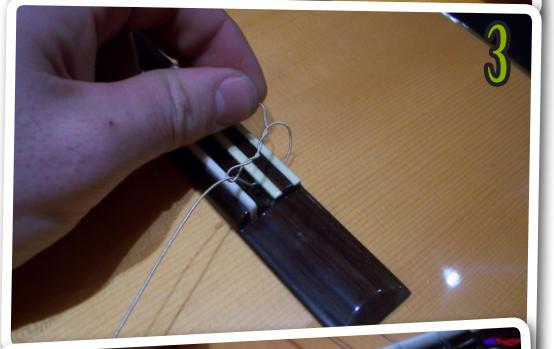
Las cuerdas de española requieren un periodo de temple muy superior al de las cuerdas de acero. Las cuerdas 6ª,5ª y 4ª no deben ser estiradas para acelerar el templado puesto que son extremadamente delicadas y aunque no se rompan, pueden dañarse por los estirones. Las cuerdas 3ª,2ª y 1ª se pueden estirar con mimo para acelerar el templado, aun así, puede que requieran 1 o 2 días y varias reafinaciones para estabilizarse correctamente.

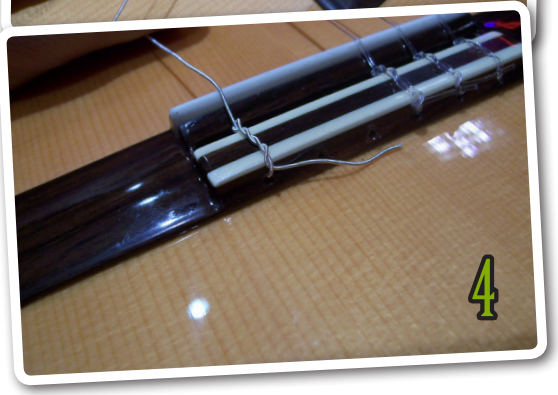
El desgaste de las cuerdas 6ª,5ª y 4ª es muy superior al de las 3ª,2ª y1ª. Las cuerdas de nylon se degradan muy poco y además tardan mucho más en templarse. Es una práctica habitual la de sustituir únicamente las cuerdas entorchadas (6ª,5ª y 4ª) para evitar problemas de afinación en un concierto con las cuerdas 3ª,2ª y1ª. Si fueras a cambiar las cuerdas de nylon, tómate un par de días o más de antelación para que se templen correctamente. ■

Juan Brieva









...OTRA VEZ DANDO QUE HABLAR

Music Import
www.hvcimport.com

Deslizandose por las cuerdas: el sweep-picking(I)

DESLIZÁNDOSE POR LAS CUERDAS

!Hola de nuevo!En los pasados números tratamos de hacer un breve repaso a las técnicas más habituales de tocar,como son el picado y el ligado,pero... como no hay 2 sin 3,aquí tenemos una nueva técnica que,trabajándola a fondo,nos salvará de aquellos "entuertos" donde no lleguemos con el picado o el ligado.

El sweep-picking es una técnica que se usa habitualmente para la ejecución de arpegios con mayor fluidez y velocidad y donde nuestra púa-contrapúa no llega. Lo normal es ejecutar un solo picado hacia arriba y otro hacia abajo,pasando por varias cuerdas, y en algunas ocasiones realizando Hammer-on,Pull-off y Tapping,para completar determinadas frases.

Apoyaremos nuestra mano derecha en el puente,para tener mayor control de la dinámica del ataque y apagar aquellos sonidos que no queremos que estén.Es importante trabajar los arpegios a velocidad lenta al principio,haciendo hincapié en la medida,hará que esto va que a mayor velocidad suenen bien ejecutados y con cada nota en su sitio.

Centrándonos en el 1er ejemplo,los arpegios se suelen dividir en grupos enumerados por dos cifras (al igual que las escalas).La primera nos dice la cuerda en la cual vamos a tocar y la segunda el dedo con el cual vamos a comenzar el arpegio.En el caso del primer ejemplo, empezaremos por uno de los más habituales y fáciles de ejecutar.

Es un arpegio de Mi Mayor 5-4 (quinta cuerda,empezando con el dedo cuatro),que está basado en la posición de Do Mayor abierto. Está grabado a 2 velocidades para que podais escuchar el efecto más lento o más rápido.Picaremos hasta la primera cuerda solamente con la púa hacia abajo,saltando de cuerda en cuerda,y al subir,haremos lo contrario,todo con contrapúa.El 2º ejemplo es la versión menor de este mismo acorde y de esta misma posición.

En los ejemplos 3 y 4,tenemos los arpegios de La Mayor y menor 6-1(basados en la posición de Mi abierto),donde tenemos una mayor dificultad,así que tendremos que practicarlos más lentamente todavía.

En los ejemplos 5 y 6,nos encontramos con los arpegios de Re M y m 5-1,basados en la posición de La Mayor abierto.Esta posición es parecida a la anterior,pero con una cuerda menos.

En los archivos de guitar pro, encontrareis la digitación correcta de todos los arpegios y del ejemplo,el cual contiene arpegios mas Pull-Off combinados.

Si habeis escuchado a Frank Gambale con su fraseo Sweep-Picking tan fluido, vereis la cantidad de ventajas que conlleva conocer esta técnica, entre ellas aportamos soltura a la hora de resolver nuestros licks preferidos.

En la grabación he utilizado Ableton 7.02,con el Plug-in Gtr3 Waves para añadir una pequeña saturación y una Fender Telecaster Richie Kotzen.

Espero que os sea de gran ayuda! Si teneis alguna duda,escribidme a: **manu_vick@hotmail.com**
Saludos guitarreros.

Manu Vicente

EJERCICIO LENTO 01
EJERCICIO RÁPIDO 01
EJERCICIO LENTO 02
EJERCICIO RÁPIDO 02
EJERCICIO LENTO 03
EJERCICIO RÁPIDO 03
EJERCICIO LENTO 04
EJERCICIO RÁPIDO 04
EJERCICIO LENTO 05
EJERCICIO RÁPIDO 05
EJERCICIO LENTO 06
EJERCICIO RÁPIDO 06
EJERCICIO DEMO 01
GUITARPRO 01
GUITARPRO 02
GUITARPRO 03
GUITARPRO 04
GUITARPRO 05
GUITARPRO 06
GUITARPRO DEMO 01

Enlazando Arpegios (parte II)

Este artículo es continuación del publicado en el número de abril de 2008 en Cutaway Guitar Magazine. Es imprescindible leer la primera parte para comprender esta, ya que allí se explica en detalle el ejercicio.

En esta segunda parte nos vamos a ocupar de enlazar arpegios menores, de nuevo centrándonos en la mano izquierda, siendo indiferente la técnica que empleemos con la derecha. Numeraremos los dedos de la mano como habitualmente, es decir, 1 para el índice, 2 para el medio, 3 para el anular y 4 para el meñique. Empezaremos con una tríada mayor compuesta por tónica, tercera y quinta. La tocaremos en forma de arpegio ascendente (C, E, G, E) y descendente (C, G, E, G).

Trabajaremos dos digitaciones para el arpegio ascendente (Fig. A y Fig. C) y otras dos para el descendente (Fig. B y Fig. D). En el Ej.1 tenemos de nuevo la típica progresión i-iv-i-v, esta vez con acordes menores, sobre la que practicaremos las digitaciones explicadas. Recordemos que los números sobre el tabulado corresponden a la digitación.

Para explorar las posibilidades de estas figuras tenemos el Ej.2a. Consiste en desplazarse a lo largo del círculo de quintas utilizando a voluntad las cuatro digitaciones propuestas. Como ya vimos en la primera parte, el ejercicio tiende a llevarnos en sentido ascendente (hacia las pastillas). Esto lo corregiremos siempre que queramos como se muestra en el Ej.2b. Con sumo cuidado, pasaremos de la digitación A a la D, lo que nos permitirá remontar el diapasón en sentido descendente (hacia la pala).

En el caso de los arpegios menores, el que aquí se trata, podemos introducir una figura o digitación de paso que también nos servirá en el momento de remontar el mástil hacia la pala. La digitación E supone una variante de la D, y nos sirve para enlazar con la B y luego con la A, como muestra el Ej.2c.

Desde luego, y aunque siempre resultará apropiado para calentar, por ejemplo, practicar arpegios mayores o menores recorriendo el círculo de quintas acaba resultando monótono llegados a un punto. Añadiremos variedad combinando ambos, en una típica progresión I-vi-IV-V. O mejor aún, en otra típica progresión ii-V-I-vi. Ésta última, en tono de G, es la elegida para el Ej.3. El ejercicio ilustra además una nueva situación, el cambio de I a vi, ya que hasta el momento habíamos cambiado de arpegio por intervalos de cuarta. De la misma forma podemos explorar otras progresiones para ir adquiriendo soltura.

Hasta aquí hemos extendido el ejercicio para incluir los acordes menores. De igual forma podríamos hacer con el resto de acordes: disminuidos, aumentados, semi-disminuidos, etc. Esto queda aquí propuesto como ejercicio.

Otro buen ejercicio sería retomar el anterior con acordes mayores y menores, pero comenzando por la tercera del acorde en lugar de por la tónica (p.e.: E, C, G, E). Y lo mismo empezando con la quinta. Eso nos vendrá de perlas cuando nos encontremos con inversiones de acordes o acordes barrados (p.e: C/E).

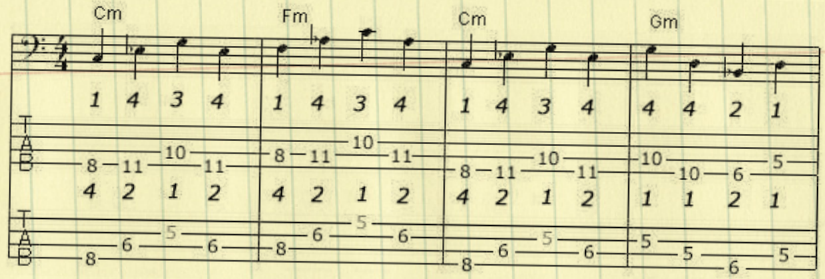
Construir los propios ejercicios puede ser una herramienta muy útil para aprender. Siempre es necesario manejar información de otros, pero también es sorpendente lo que uno se puede enseñar a sí mismo cuando se pone a ello. Al mismo tiempo es un desafío inventar algo que nos sirva para solucionar un aspecto de nuestra técnica. Como haría un monitor de gimnasio, diseñar el ejercicio adecuado para ejercitar ciertos músculos, o incluso para entrenar nuestro oído. Para esto es necesario, en primer lugar, delimitar o definir al máximo el objetivo. Tal vez "llegar a ser el mejor bajista del mundo" sea un objetivo demasiado amplio para empezar. Pero "enlazar cualquier tipo de acorde al instante", no lo es. Como tampoco mejorar la digitación de la mano izquierda o la pulsación de la mano derecha.

"Construir los propios ejercicios puede ser una herramienta muy útil para aprender."

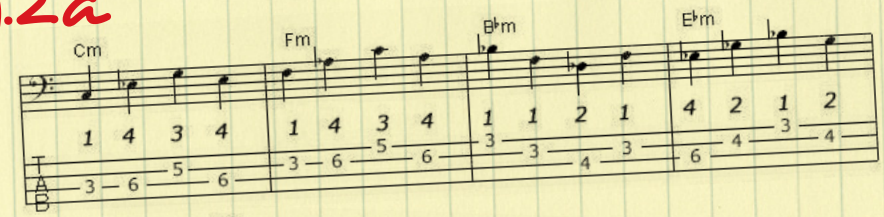
Después de los ejercicios anteriores podemos continuar pasando de arpegios a escalas, y si aprendemos a dominar cualquier tipo de cambio a cualquier tipo de escala o modo, realmente ampliaremos nuestras capacidades. Las posibilidades son infinitas. Todo esto nos dará rapidez para ejecutar un acompañamiento, para diseñar la estructura de un fraseo y para improvisar sin perder de vista el acorde o tonalidad en que nos encontramos. Munición que puede ser muy útil para un bajista.

Jóse Sala
Bajo Mínimos/MySpace

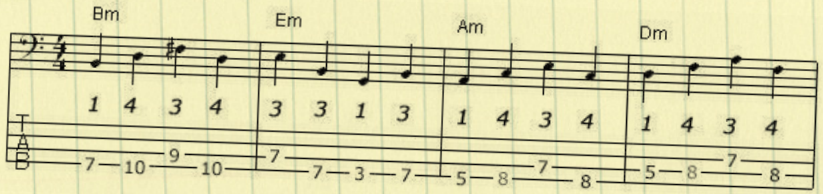
Ej.1



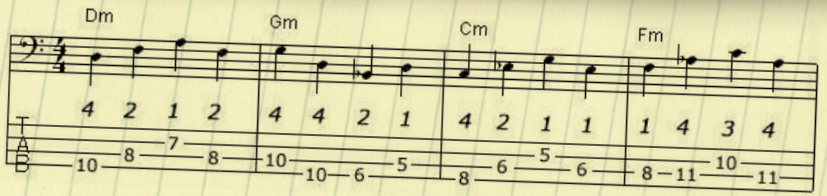
Ej.2a



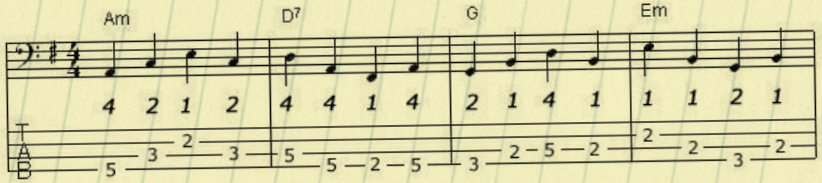
Ej.2b



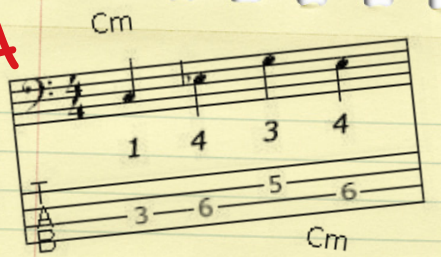
Ej.2c



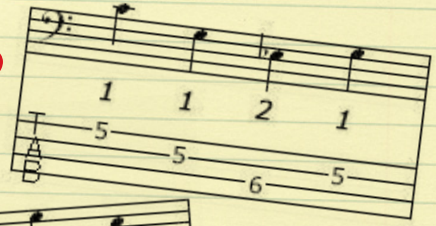
Ej.3



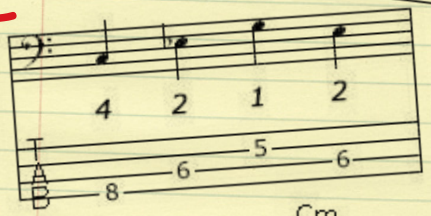
A



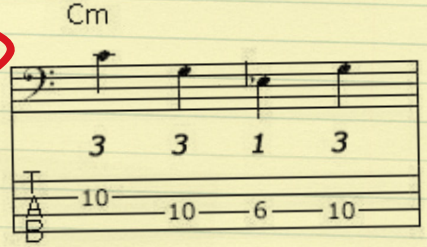
B



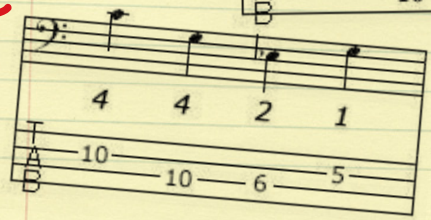
C



D



E



Drops (parte II)

Aquí viene la parte II de nuestro artículo de Drops. En esta ocasión aprenderemos como superimponer acordes de 7ª sobre bajos movibles para crear nuevos acordes. No sólo podemos utilizarlos como acordes, sino que podemos ir más allá y utilizarlos a modo de arpegio para añadir toques con cierta reminiscencia cordal en nuestras melodías y solos.

GUITARPRO Mp3

Espero que hayáis trabajado bien con las posiciones de Cmaj7que os facilitamos en el número anterior y que consiguierais montar con éxito vuestras propias posiciones de C7, Cm7 y Cm7b5. Pues bien, ahora las necesitaremos.

En la primera fila de las tablas que adjuntamos podéis observar las notas que componen los acordes de Cmaj7, C7, Cm7 y Cm7b5. La primera columna por la izquierda muestra la escala cromática de C, cada nota nos hará las veces de bajo una vez consigamos los nuevos acordes. Lo que estamos intentando conseguir es poner cada nota de la escala cromática en función del acorde de 7ª que queremos tratar, dando como resultado los intervalos que los separan entre sí. Como podéis observar, la mayoría de los acordes que se forman no son aprovechables, otros son simplemente inversiones, pero hay algunos que forman extensiones las cuales suenan bien tocadas al unísono. Eso será nuestro nuevo acorde.

Cojamos por ejemplo el nuevo acorde D13sus y veamos como lo tocamos a partir de un simple Cmaj7. Lo único que hay que hacer es ver desde que nota hemos partido, en este caso D y que intervalo ocupa C en relación a D (C es la b7 de D). Ahora tocamos la nota D en nuestro diapasón, preferiblemente cuerdas 5-6, y sobre ella tocamos cualquier posición de Cmaj7 de las que hemos visto. No te compliques mucho la vida, escoge la posición más cómoda de tocar y más cercana a ese D seleccionado. Tocando ese Cmaj7 con el bajo en D estamos formando un D13sus. Así de fácil.

Con un ejercicio muy simple vamos a usarlos y así los asimilaremos mejor. La progresión escogida va a ser el típico II-V-I de jazz. Los acordes serán Dm9, G7(#5b9) y Cmaj9. Con la ayuda de la tabla sabremos como formar esas nuevas extensiones, y el resultado es Fmaj7/D, Fm7b5/G y Em7/C. Lo que se busca en este tipo de secuencias es mantener las posiciones muy juntas buscando una buena melodía con la nota más aguda para ayudar al oyente a comprender lo que estamos tocando de una manera más fácil. Los primeros 4 compases del ejemplo de audio muestran una mezcla entre los arpegios de Fmaj7, Fm7b5 y Em7 (que nos darán el color de los acordes que buscamos reproducir), arpegio disminuido y alguna nota de paso perteneciente a D dórico, mientras que en los siguientes 4 compases podemos escuchar los acordes en sí.

Obviamente, este método no es exclusivo de los acordes de 7ª, sino que podemos usarlo con cualquier otro acorde. Por ejemplo, un m11 se consigue superimponiendo al bajo un acorde de m7#5. Hay miles de opciones.

Puede parecer muy complicado a la primera lectura, pero con este método se consiguen muy buenos resultados y muy pronto. Solo requiere un poco de paciencia.

Para cualquier duda no dudes en contactarme: **reallyslowmotion@yahoo.co.uk**

Suerte y... go for it! ■

Agus G.

TÓNICA	C	E	G	B	NOMBRE	FÓRMULA
C	T	3	5	7	Cmaj7	desde la tónica
C#-Db	7	b3	b5	b7	-	-
D	b7	9	11	13	D13SUS	Cmaj7 desde b7
D#-Eb	6	b9	3	#5	-	-
E					1ª inversión	-
F	5	7	9	#11	Fmaj9 (#11NO3)	Cmaj7 desde 5
F#-Gb	b5	b7	b9	11	-	-
G					2ªinversión	-
G#-Ab	3	#5	7	#9		-
A	b3	5	b7	9	Am9	Cmaj7 desde b3
A#-Bb	9	b5	13	7	-	-
B					3ªinversión	-

TÓNICA	C	E	G	Bb	NOMBRE	FÓRMULA
C	T	3	5	b7	C7	desde la tónica
C#-Db	7	b3	b5	6	-	-
D	b7	9	11	b6	-	-
D#-Eb	6	b9	3	5	-	-
E					1ª inversión	-
F	5	7	9	11	-	-
F#-Gb	b5	b7	b9	3	Gb7 (b5b9)	C7 desde b5
G					2ªinversión	-
G#-Ab	3	b6	7	9		-
A	b3	5	b7	9	-	-
A#-Bb					3ªinversión	-
B	b9	11	b6	7	-	-

TÓNICA	C	E	G	Bb	NOMBRE	FÓRMULA
C	T	b3	5	b7	Cm7	desde la tónica
C#-Db	7	9	b5	6	-	-
D	b7	b9	11	b6	-	-
D#-Eb	6	T	3	5	Eb6	Cm7 desde 6
E	b6	7	b3	b5	-	-
F	5	b7	9	11	F11=F9SUS	Cm7 desde5
F#-Gb	b5	6	b9	3	-	-
G					2ªinversión	-
G#-Ab	3	5	7	9	-	-
A	b3	b5	b7	b9	Abmaj9	Cm7 desde 3
A#-Bb					3ªinversión	-
B	b9	3	b6	7	-	-

TÓNICA	C	Eb	Gb	bb	NOMBRE	FÓRMULA
C	T	b3	b5	b7	Cm7b5	Desde la tónica
C#-Db	7	9	11	6	-	-
D	b7	b9	3	#5	D7(b9#5)	Cm7b5 desde b7
D#-Eb	6	T	b3	5	Ebm6	Cm7 b5desde 6
E	b6	7	9	b5	-	-
F	5	b7	b9	11	-	
F#-Gb					2ªinversión	-
G					-	-
G#-Ab	3	5	b7	9	Ab9	Cm7b5 desde 3
A	b3	b5	6	b9	-	
A#-Bb					3ªinversión	-
B	b9	3	5	7	-	-

Buciumeana Béla Bartók

ADAPTACIÓN PARA GUITARRA DE ESTA MELODÍA POPULAR RUMANA

Béla Bartók ha sido uno de los compositores más importantes del siglo XX. Muy significativa es su aportación como investigador de la música folclórico–popular de la Europa del Este. Se le considera uno de los fundadores del campo de la "Etnomusicología" . Además, fue un excelente pianista.

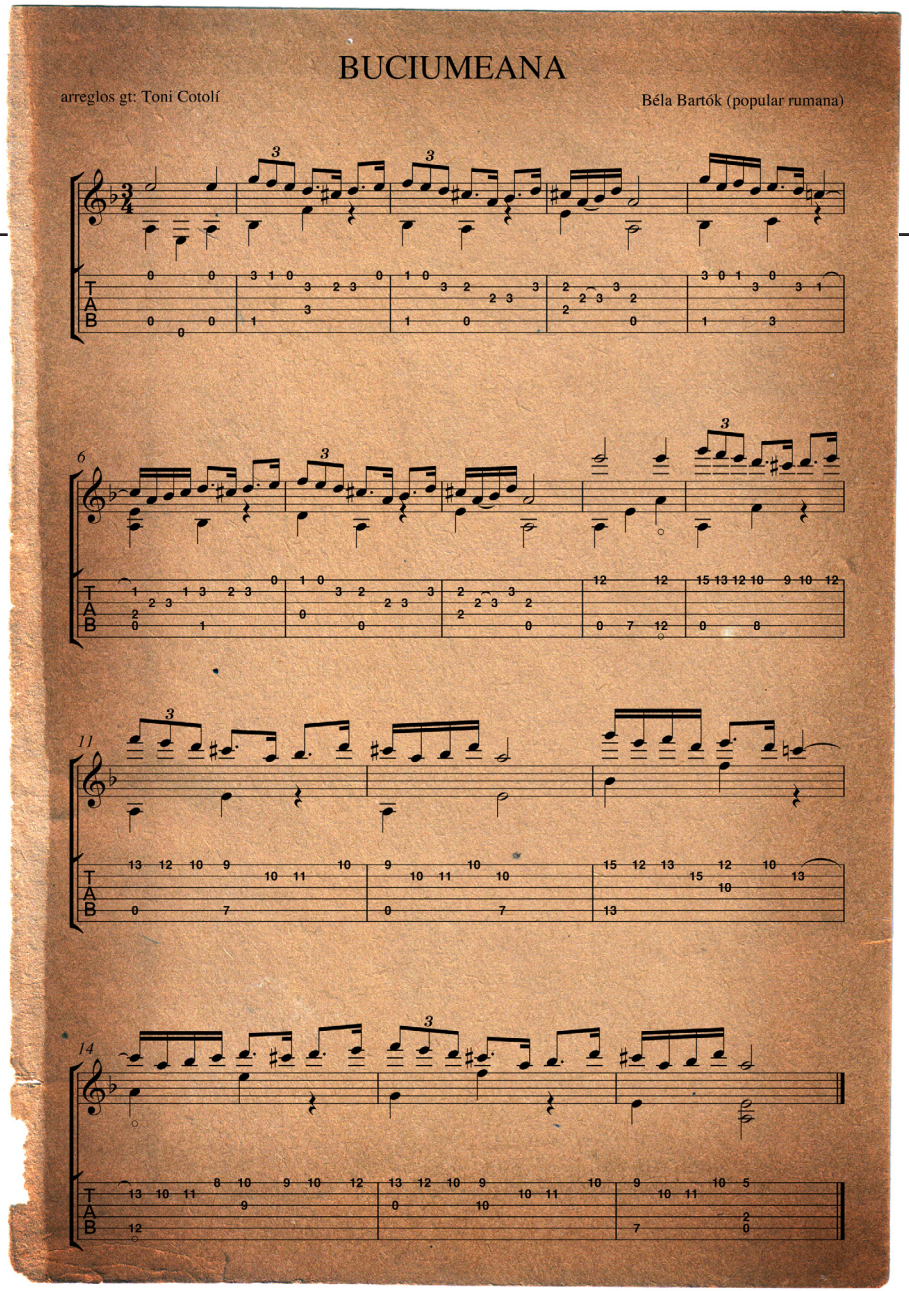
Buciumeana es una melodía popular rumana que forma parte de una de las siete danzas que componen las Danzas Rumanas, y que a modo de Suite, recoge diferentes melodías rumanas populares agrupándolas como un todo. Buciumeana es la número cinco, y tiene un carácter más lento y melódico.

Si analizamos un poco esta melodía, vemos que está compuesta de dos partes de cuatro compases cada una a modo de pregunta-respuesta. Los siguientes compases se corresponden a la repetición una octava superior. La escala que utiliza, re menor armónica para los clásicos, o la frigio mayor para los jazzeros, es muy propia de la música popular. Mirad el flamenco por ejemplo. El compás a tres también es otra característica muy habitual de la música folclórica.

Técnicamente, en los compases 9 y 14 he utilizado un armónico para producir el sonido que está escrito, ya que esto me facilita la ejecución del resto de notas. Por otro lado hay que procurar apagar los bajos para que no se solapen con el siguiente bajo. Y, en la parte aguda, a partir del compás 9 es muy complicado tocar la melodía cambiando de dedos en cada nota. Por ese motivo repito muchas veces en la región de los sobreagudos el dedo cuatro (melodía), hasta que aparece un bajo, que lo toco con el dedo uno, y la nota de la melodía con el dedo que corresponda.

Toni Cotolí

Mp3 PDF



Convolución

PARA GUITARRISTAS

En este número vamos a averiguar en que consisten las técnicas de convolución y que es lo que puede ofrecer actualmente a guitarristas y bajistas. La utilización de la reverberación para añadir a la señal de los instrumentos grabados en estudio las reflexiones acústicas de diferentes entornos ha sido ampliamente utilizado desde hace ya más de 50 años.

Desde la reverberación magnética, basado en la distancia entre cabezales de los magnetófonos, de los ahora primeros protohistóricos estudios, pasando por las cámaras de muelle y las placas de eco basadas en las propiedades físicas del metal para retardar el sonido, hasta las primeras unidades electrónicas de los 80, que posteriormente desembocarían en las unidades de procesamiento digital, ha habido sin duda una gran evolución.

Los resultados han mejorado sustancialmente en las unidades de procesamiento digital, sobre todo en las de gama alta. Pero a pesar de ello sigue faltando naturalidad en la reverberación y en ocasiones los resultados son excesivamente matemáticos y fríos.

En los últimos años ha surgido la reverberación por convolución alzanzando cotas de realismo hasta ahora desconocidas. Su funcionamiento se basa en la Respuesta a Impulsos (RI), que son las respuestas de un espacio acústico determinado (por ejemplo una catedral) a un estímulo sonoro. Esa respuesta es grabada y posteriormente podrá ser aplicada a lo que nosotros deseemos.

De esta manera y con el hardware o software adecuado podremos utilizar multitud de RI para utilizar en nuestras grabaciones. ¿Te gustaría escuchar como suena tu guitarra en La Scala de Milán?

Aún más interesante puede resultar para guitarristas y bajistas que podamos encontrar numerosas RI de pantallas acústicas de famo-

"la Respuesta a Impulsos (RI) son las respuestas de un espacio acústico determinado (por ejemplo una catedral) a un estímulo sonoro."

sos modelos de amplificadores, de micrófonos y de previos específicos para nuestros instrumentos. Para ello vamos a utilizar dos plugins Freeware: **Voxengo Boogex** y **SIR**

Voxengo Boogex es un plugin específico para guitarra y bajo que incorpora un amplificador capaz de ofrecer desde sonidos cálidos a altamente saturados y que trae una etapa de modelado de RI de pantalla acústica con algunos impulsos incorporados y lo que es mejor todavía, permite cargar impulsos en formato WAV.

Boogex ofrece una latencia extremadamente baja que nos permitirá utilizarlo en tiempo real. Entre los controles en las ultimas versiones del plugin se ha incorporado la posibilidad de mezclar la señal original con la procesada pre y post etapa de impulsos.

El plugin tiene bastante calidad de sonido, si cargas impulsos lógicamente variará dependiendo de la calidad de estos. Lo único reprochable suele ser algo común en la mayoría las emulaciones y es que si aumentamos la ganancia con el botón drive la señal de ruido aumentará nuestro sonido perderá definición.

El archivo con más de 600 RI de pantallas acústicas libres de uso que hemos recopilado para ti te garantizará buenos momentos de entretenimiento. El ideal sería añadir directamente una RI de reverberación para situar espacialmente nuestra señal. Para ello vamos a utilizar el plugin de reverb por convolución SIR.

SIR, al igual que Boogex, trabaja con RI y añade unas funcionalidades específicas para la aplicación de la reverberación. Nos pemiritá ajustar el predelay, el tiempo de ataque y la longitud y la amplitud de campo estéreo al que se aplica la RI.

También nos permitirá aumentar o reducir las RI, está dotado de una compensación automática de volumen y tiene un consumo de CPU dinámico que nos permitirá usarlo sin temer que colapse nuestros ordenadores.

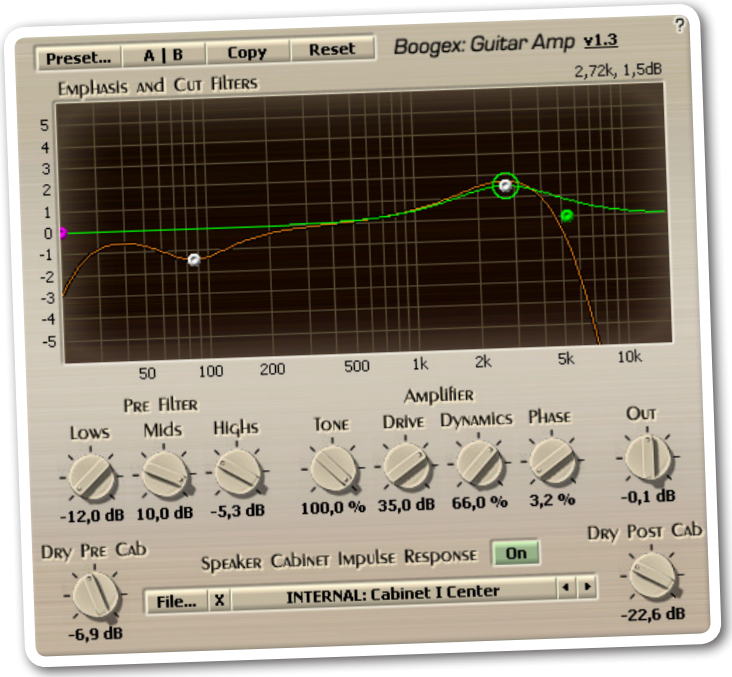
El único problema es que tiene una excesiva latencia, lo que nos imposibilitará usarlo en tiempo real junto a Boogex. Una buena solución puede ser grabar con otra reverb y posteriormente añadir en la posproducción SIR. La segunda versión de este plugin SIR2, de tipo comercial, ya no freeware, tiene una baja latencia que sí permite su uso en tiempo real.

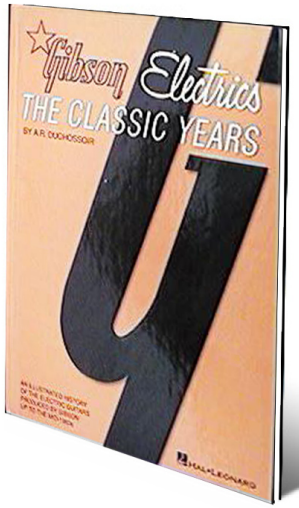
En Internet podrás encontrar multitud de impulsos listos para cargar.

En la página **WEB de Voxengo** podrás encontrar por ejemplo reverberaciones de la Iglesia de San Nicolás, la Scala de Milán, el interior de una cueva prehistórica entre otros muchos.

Otro lugar interesante para descargar impulsos de todo tipo es **Noisevault**. ■

Damián Hernández





GIBSON ELECTRICS

A. R. Duchossoir

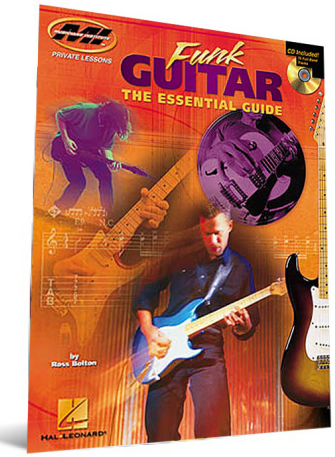
Hal Leonard

André Duchossoir es un conocido autor de libros relacionados con las guitarras y su historia, en este caso vamos a comentar su trabajo sobre las guitarras eléctricas fabricadas por Gibson desde sus orígenes hasta 1961.

Este es un libro con una cierta historia puesto que su primera edición data de 1981. Está estructurado en seis capítulos que guardan sus más de 190 páginas de contenidos, además de otras donde se encuentran tablas con todos los modelos, sus números de serie y fechas de fabricación.

Comienza con una introducción a los orígenes de Gibson como empresa fabricante de instrumentos y su evolución hasta la etapa Norlin de los ochenta.

Después desarrolla la misma evolución pero esta vez hablando de las guitarras y sus diferentes modelos y el desarrollo de cada uno de ellos, ilustrándolos con fotos en blanco y negro y color. Un excelente libro de consulta y disfrute para los amantes de la guitarra y de Gibson en particular. ■



FUNK GUITAR
The essential guide

Ross Bolton

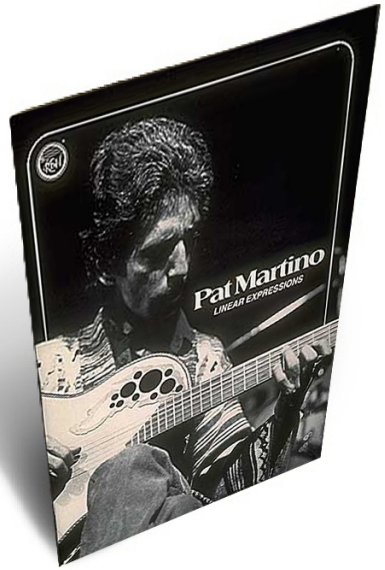
Hal Leonard

En esta ocasión nos acercamos al funk, para guiarnos nadie mejor que Ross Bolton. Este método consta de sólo 32 páginas pero contiene mucha y muy valiosa información.

Está compuesto de 14 unidades didácticas, cada una de ellas con sus correspondientes ejemplos que se pueden escuchar en el CD que acompaña al manual.

De lo más sencillo al comienzo -o no tanto- como es tratar rítmicamente las semicorcheas, la acentuación en cada una de sus notas, al final, en donde se pueden aplicar todas las técnicas vistas, va recorriendo por diferentes fases en las que se va añadiendo conceptos teóricos muy sencillos y aplicables de forma inmediata.

Un manual que engancha y que independientemente de que el funk no sea nuestro estilo musical es indudable que nos va hacer ser mejores rítmicamente y nos puede ayudar a tener un tempo mejor, eso en música es muy importante. ■



LINEAR EXPRESSIONS

Pat Martino

REH Editions

Este libro de "Mr. Semicorcheas" es un método indicado para ayudar en la creación de líneas melódicas bajo la particular visión de Martino. Para ello va a empezar a desarrollar el concepto que cualquier acorde con el que nos encontremos puede ser, a partir de sustituciones del mismo, transformado para tocar sobre él una línea menor.

No vamos a ver en este manual ningún acorde salvo el que nos sirve de referencia. Sobre las diferentes inversiones del acorde, Pat nos invita a trabajar con lineas melódicas (formas) que se derivan de escalas menores. Con ello conseguimos unir todo el diapasón "pensando" en menor.

Está compuesto de 64 páginas y diagramas para facilitar la comprensión de los contenidos puesto que carece de TABS. Un libro muy recomendable para acercarse al fraseo hardbop. ■

THE LONER

Tributo a Jeff beck

La gran leyenda de la guitarra eléctrica, se merecía un tributo como este.

Con una variedad especial de músicos, este tributo a Jeff Beck nos trae 13 temas suyos, interpretados por un listado impresionante de grandes talentos de la guitarra, aportando cada uno su toque especial a cada una de las versiones.

Desde el extravagante "Cause we ended as lover" interpretado por Alex Gunia, "Vicoden" por Brett Garsed & T.J. Helmerich, la magistral adaptación de Derek Sherinian en "Star cycle" o el consagrado dúo Richie Kotzen y Greg Howe tocando Led Boots, hacen de este tributo un excepcional álbum que abarca las composiciones e historias de Jeff Beck, plasmadas y llevadas al terreno de cada músico. ■

Imprescindible, os dejamos el listado:

1. Brett Garsed & T.J. Helmerich / Vicoden
2. Alex Gunia / Cause we've ended as lovers
3. Richie Kotzen & Greg Howe / Led Boots
4. Ray Russell / Snow
5. Fernando Pareta / Brush with the blues
6. Tribal Tech / Song Holy Hall
7. Rick Peckham / Head For A Backstage Pass
8. Derek Sherinian / Star Cycle
9. David Fiuczynski / My Heavy Heart
10. Niacin / Blue Wind
11. Trinity / Dinner For Jeff
12. Keith More / Farewell
13. Jeff Richman / Pygmy People

Music Import
Professional Bass Equipment EBS
GT GROOVE TUBES
RMV Limited Collection 2007
MD
ENGL
Anatolian
VHT AMPLIFICATION
Diezel
www.hvcimport.com

JULIÁN KANEVSKY

Julián Kanevsky

Partiendo esencialmente de un lenguaje musical, claramente enfocando en el Country y Blues, Julián Kanevsky nos presenta su primer disco en solitario.

Julián fusiona ambos estilos con gustosos toques jazzy muy agradecidos a la escucha y en los que podemos disfrutar de un gran sonido en su guitarra, manteniendo en todo momento un estilo tan marcado como definido.

Un trabajo en solitario con la colaboración de Javier Vacas al bajo y Antonio Alvarez "Pax" a la batería y percusión.

Un disco dirigido para seguidores del Blues/ Country, también con acertados toques de slide .

Recomendado . ■

THE WORLD ACCORDIG TO M.T.

Michael Thompson

De la brillante carrera como guitarrista y músico de sesión, al igual que en solitario, rescatamos un disco imprescinble en cualquier colección.

The World According to M.T, el segundo trabajo en solitario de Michael Thompson, brilla en cuanto a composición, interpretación y ejecución con luz propia.

Un disco que reunió todas las condiciones para convertirse en uno de los grandes trabajos de uno de los grandes guitarristas con mejor gusto, manteniéndose al margen de la gran oleada de propuestas al estilo "guitar hero", que inundó los 90's.

Acompañado por los mas grandes músicos de estudio, como Neil Stubenhaus al bajo, Gary Ferguson, Greg Bissonette o Walfredo Reyes Jr. a la batería y la colaboración de una de las grandes voces, como en el tema "Midwestern Sky" con Mark Spiro.

Una joya para tener en nuestra colección y disfrutar de cada uno de los temas, porque realmente merece la pena.

Imprescindible. ■

NOWHERE LAND

Mike Slamer

Impresionante el último trabajo de este grandísimo y reconocido guitarrista llamado Mike Slamer, titulado Nowhere Land (2006), mezclando un hard rock melódico con toques progresivos y A.O.R de una manera exquisita.

Mike deslumbra con su fraseo lleno de melodía, técnica y bends, dignos de las pizarras de las mejores aulas de guitarra.

Riffs cargados de energía y temas que brillan con luz propia, más todavía con la voz de Terry Brock.

Un disco con un protagonismo guitarrero evidente, como no podía ser de otra manera, pero siempre sabiendo contener su dosis en función del disco.

Gran disco, muy recomendado. ■

Screamin´ Jay Hawkins

EL TEATRO LLEGA AL ROCK AND ROLL

Iniciamos una nueva entrega de cartas plastificadas con una serie de héroes importantes en la nutrición del pop internacional en su vertiente más seminal. Icónos de serie B, súper héroes del grito, súper villanos del vinilo, joyeros de baratijas sónicas... este es su universo.

Nacido en Cleveland (Ohio), Jalacy Hawkins se convirtió en una de las leyendas más atractivas de la música popular. Fue el inventor junto a su amigo el locutor Alan Freed de la propuesta teatral dentro del rock and roll. Su estética, el uso del voodoo, las calaveras, los cetros africanos, inquietantes sarcófagos y mascotas con nombres como Mr. Gooch o Sir Henry junto a trajes de piel de cebra, turbantes y chisteraseran algunas de las demás ocurrencias de este espectacular cantante de blues. Se inició como Jalacy Hawkins en 1951 con la grabación del Coronet Boogie, una de las primeras muestras de rock and roll, aunque es en 1952 cuando registra su primer single con Tiny Grimes & His Rocking Highlanders. Durante esos años inicia

su proceso de cambio con diversas grabaciones hasta 1955, donde se rebautiza como Jay Hawkins hasta 1956... cuenta la leyenda que en un concierto una chica le chilló... !! grita, Jay grita !!.

A partir de ahí adoptó el nombre de Screamin´ Jay Hawkins y fue uno de los protagonistas del Rock and Roll Extravaganzas, el show de Alan Freed donde actuaban Jerry Lee Lewis, Carl Perkins, Chuck Berry, Little Richard, Bo Diddley, Bill Halley... y todas las verdades eternas del rock and roll.

En 1956 graba en Okeh su mayor éxito I put a spell on you, clásico del horror rock que registraría de nuevo para Decca en 1967. Sin duda la canción más versioneada del artista americano. El mismo Hawkins grabó en 1980 una versión disco.

Otros artistas posteriores utilizaron este clásico como fue caso de Nina Simone, Animals, la Creedence, Nick Cave o Bryan Ferry entre otros muchos.

Hasta su muerte en el año 2000 grabó discos y giró por todo el mundo desde principios de los 60, donde visitó Japón, Hawai, Inglaterra, Francia y el resto de Europa y Australia; incluso en USA se le retiró el permiso de trabajo por indecente a causa de sus irreverentes shows.

En Honolulu montó su propio local "Shout Hit Pat" donde se sucedían noches sin fin, incluidas agresiones de novias celosas con puñaladas incluidas.

Y se suceden una cantidad de discos que forjan la leyenda del padre del Horror Rock, con el seminal, At Home... (1958) su primer lp en estudio. Screamin´the blues es un excelente recopilatorio donde se encuentran sus obras más tórridas y pantanosas registradas en New York entre 1953 y 1970, incluida una versión del Monkberry moon delight de Linda y Paul McCartney. Inquietante es su álbum Real Life grabado en Paris en 1983 con una poderosa producción de rock oscuro y grasiento reinventandose de nuevo como El hombre de las mil caras y el Gurú del Voodoo. Durante su carrera, Hawkins grabó para Okeh, Apollo, Columbia, Phillips, RCA y muchos otros sellos por lo que su discografia es difícil de recopilar, aunque bien es cierto que existen excelentes reediciones de sus discos clásicos.

En los años 90 sigue girando por todo el mundo y grabando discos como el Black music for white people (1991) donde registra una nueva versión dance del I put a spell on you.

En 1993 y de nuevo para el sello Bizarre edita su álbum Stone Crazy, divertida obra trash donde rememora con sus mejores galas todos sus recursos mágicos, incluyendo una canción dedicada a la actriz Sherilyn Feen.

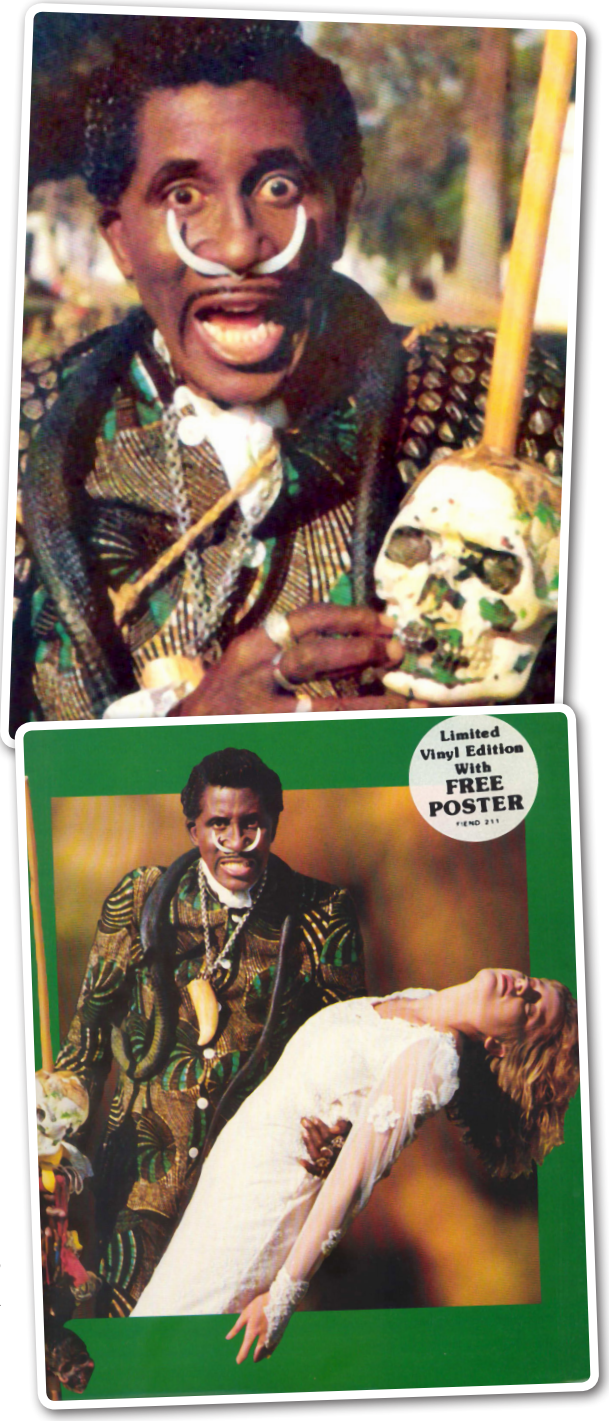
Su cancionero está repleto de himnos subterráneos como The Whammy (1964), Little demon (1956), Alligator Wine (1958), Africa gone funky (1973)... verdaderas joyas repletas de pequeñas perlas mágicas en vinilo.

A nuestro héroe se le puede ver en varios films como Mystery Train (1989) o Perdita Durango (1997).

En su juventud, mientras cursa sus estudios de piano y saxo, inicia una carrera en el mundo del boxeo ganando la Golden Gloves Competition de 1947 y los pesos medios de Alaska en 1949. Abandonando esta actividad definitivamente en 1953.

Alan freed y Fats Domino son sus grandes mentores, acompañando a este último en una gira por todo el continente americano.

La influencia de Hawkins es vital en la música rock, estrellas como Alice Cooper o Marilyn Manson le deben todo como precedente del horror rock. Nick Cave y The Cramps han reconocido su influencia desde aquella mítica gira por USA en 1984, The Fuzztones grabaron un disco en directo con el maestro en 1985, Screaming Lord Such generó su versión inglesa más cool, el simpático y pinturero Wee Willie Harris la más trash y el mago del fuego Arhur Brown la más psicodelica y progresiva. ■

Tony Garrido

Nota: Todas las fotografías han sido extraídas de la colección privada de discos del autor del artículo.