

Cutaway

GUITAR MAGAZINE

NIR FELDER

- Especial hollow-body
- The Tone Maker
- Tu sonido de casa al directo
- Convulsión para guitarras

y además
trucos y ajustes,
didáctica, casi famosos y
mucho más...

04	Entrevistas <i>Nir Felder</i>
11	Guitarras <i>Mayones Maestro</i>
14	<i>Hagstrom HJ500</i>
16	<i>Gretsch G7593 White Falcon</i>
21	<i>Guild Starfire VI</i>
25	Amplificadores <i>The Tone Maker</i>
30	Sonido <i>Tu sonido de casa al directo</i>
34	<i>Convolución para guitarristas</i>
36	Luthier <i>El acabado, mitos y leyendas</i>
40	Multimedia
41	Didáctica

Editorial

El planeta sigue sumido en la incertidumbre creada a consecuencia del Covid-19 y el mundo de la guitarra no es ajeno a ello. Desde estas páginas queremos mandar nuestra solidaridad y apoyo a todas las personas, profesionales que trabajan en este sector (músicos, roadies, técnicos de iluminación, sonidistas, promotores etc.) que llevan sin trabajar varios meses y que por el momento no parece que su situación mejore a corto plazo. Mucho ánimo para todos ellos y que todo se solucione lo mejor posible y pronto.

En Cutaway hemos preparado para este número algunos contenidos para entretener a la afición dentro de nuestras posibilidades. Contamos con una entrevista exclusiva con el guitarrista neoyorkino Nir Felder habitual de los escenarios de La Gran Manzana. Tenemos un especial sobre la cadena desarrollada en RRSS "Tu sonido desde casa al directo" donde diferentes guitarristas y técnicos cuentan sus vivencias en este sentido.

En cuanto a reviews hemos seleccionado algunas de las hollow-body que más nos han sorprendido a lo largo de los años y que son poco vistas, de marcas como Mayores, Hagstrom, Guild etc. El Tone Maker es el amplio seleccionado.

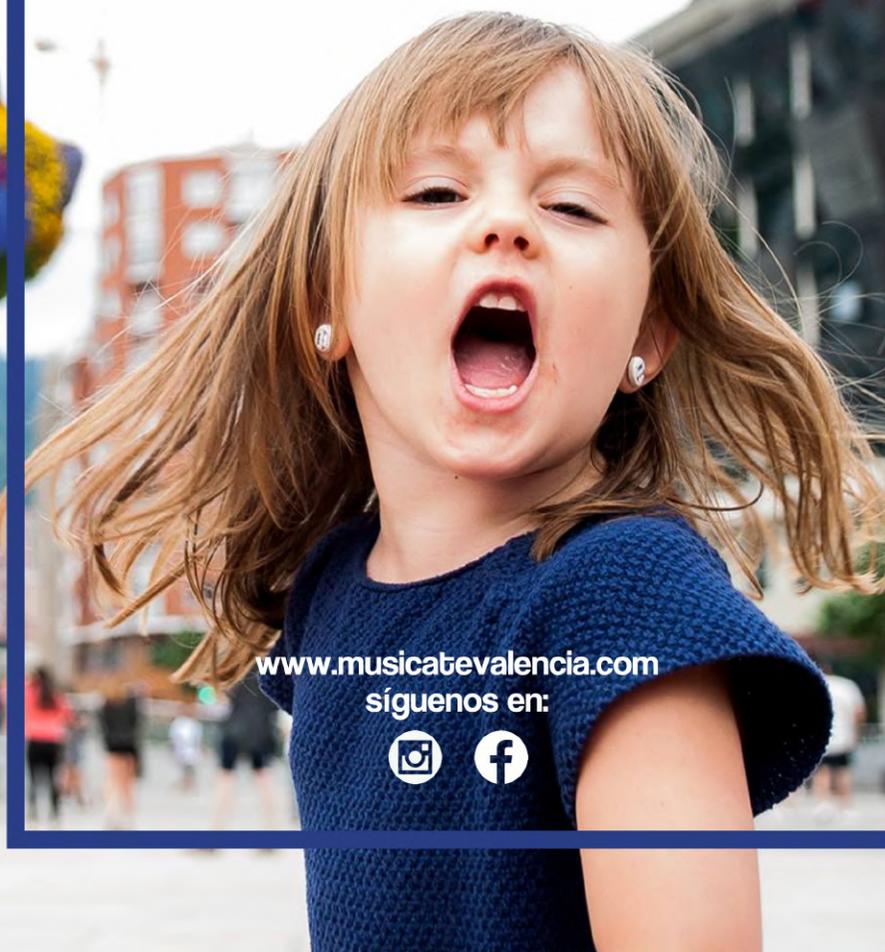
Queda completado el número con unos interesantes artículos de didáctica para diferentes estilos y el resto de las secciones habituales.

Gracias por estar ahí, cuidaros y mucho ánimo.

José Manuel López

MUSICATE

ACTIVIDADES EDUCATIVAS
MUSICALES



www.musicatevalencia.com

síguenos en:





NIR FELDER

Desde la ciudad de Nueva York

Nir Felder es un guitarrista bien conocido por su versatilidad, esta misma lo ha hecho uno de los imprescindibles en la escena musical de New York. Ha tocado con Esperanza Spalding, Bob Reynolds, Janek Gwizdala, por nombrar algunos. Recientemente fue sideman para Ben Platt – Live from Radio City Music Hall que ha sido transmitido en todo el mundo. Lo entrevistamos con ocasión de su segundo álbum como líder “II”.

Hola Nir! es un gusto tenerte en Cutaway Guitar Magazine, gracias por aceptar nuestra invitación.

Cuéntanos un poco de tus inicios:

¡Gracias a Uds por la invitación!

Inicié un poco tarde según ciertos estándares. En realidad es tan simple como que alguien fue a mi escuela a tocar guitarra eléctrica para los niños, yo tenía 13 años y tan pronto como lo escuché tocar pensé: "Eso... es lo que quiero hacer, eso!" Fue algo mágico para mí, de inmediato supe que quería hacerlo. Hay cosas que toman tiempo pero para mí, tan pronto como empecé ... eso fue todo, me enamoré de la guitarra.

Tomé lecciones con un tiempo con esa persona que fue a mi escuela pero después el ya no estaba entonces no tuve profesor por un tiempo por lo que aprendí por mi mismo, no había mucho en internet entonces aprendí de revistas, de vez en cuando un video, campamentos de verano, etc... tuve que entender y aprender muchas cosas yo solo, lo que puede

ser bueno y malo para los músicos jóvenes porque puedes descubrir cosas a tu propio modo y quizá ese modo no es el mejor... pero es como que te hace diferente.

En los campamentos de verano tuve muy buenas lecciones con músicos como Matt Smith y justo antes de ir al college estudié con Arlen Roth, tuve suerte y luego empecé a trabajar para la compañía de Arlen... Hot Licks Video. Aquí trabajaba haciendo transcripciones así que tenía acceso a mucho material y de paso podía ir a los Guitar Shows de la época, Arlen fue una persona que me apoyó mucho y estoy muy agradecido con el por todo el tiempo y las oportunidades que me dio, esto fue justo antes de ir al Berklee College of Music.

Hablando de eso, ¿cómo fueron tus días en Berklee?

Yo vivía en los suburbios de New York así que en realidad no conocía ningún músico profesional, habían algunos que eran cercanos a la música pero ninguno lo hacía seriamente, en ese

momento no tenía ningún tipo de contacto con el Jazz.

Llegar a Berklee fue la primera vez que estuve rodeado de músicos de todos los niveles, así que era increíble... como que podía sentir toda esa energía, esta misma como que te inspiraba y como que te alimentabas de ella. ¿Sabes? Siento esa misma energía cuando me invitan a enseñar a workshops, en estos lugares estás rodeado de músicos que como tu, solamente quieren tocar... así fue Berklee para mí, un lugar con grandes estudiantes y profesores, en realidad no sé que es lo que hace esa escuela tan especial pero musicalmente fue un gran tiempo para mí en el que mejoré muchísimo, el trabajo fue arduo pero en realidad creo que para todo debes trabajar tan fuerte como puedas.

Si estás lo suficientemente motivado puedes lograr lo mismo en cualquier parte, rodeándote de gente que te impulse a ser mejor; pienso que eso es lo principal.

¿Qué o a quién escuchas en estos días?

Toco con un montón de música distinta, encuentro inspiración en las demás personas con las que toco. Para mí el vínculo es más directo cuando tocas con alguien que cuando escuchas sus discos, en mi caso hago un montón de "gigs" y grabaciones y siempre trato de estar rodeado de gente que sea mejor que yo, de ese modo aprendo de los mejores.

Los últimos dos días estuve en sesiones de grabación y fue genial ver el flujo de trabajo de todos, muchas cosas fueron en una sola toma, todo muy rápido, fluido y de una calidad excelente... de allí es de donde saco la inspiración.

Y bueno, el nuevo disco de Bruce Springsteen me parece buenísimo, me gusta la música de personas que tienen su propia vibra, su propio sonido, que cuentan una historia sea en jazz o en cualquier tipo de música ya que de ese modo me conecto con sus personalidades y sus formas de

“...cuando hago un buen trabajo estoy muy feliz pero cuando siento que no fue tan bueno simplemente regreso a casa y trabajo en ello...”

tantes) pero de lo que más me preocupó es de la música y lo que quiero sentir es que le hago justicia, eso es algo que me gusta de esta ciudad... que tengo la oportunidad de intentarlo. Cuando hago un buen trabajo estoy muy feliz pero cuando siento que no fue tan bueno simplemente regreso a casa y trabajo en ello.

¿Cómo ha sido la cuarentena en la ciudad, que haces para mantenerte activo, en que has participado?

Bueno, al inicio de todo esto di un mes completo de clases gratuitas y fue algo muy interesante, me ayudó a conectarme con personas y pues todos estábamos en casa así que lo disfruté mucho.

Acá algunas cosas están empezando a suceder de nuevo, conciertos en lugares abiertos, algunas cosas son mi nuevo disco y bueno... claramente manteniendo todas las precauciones ya que esto es aun muy preocupante.

El tiempo libre ha sido bueno, usualmente viajo muchísimo así que he disfrutado reconectarme con mi casa, también ver la ciudad de un

narrar la historia, ese tipo de cosas son las que me mueven.

Eres un guitarrista muy activo en la escena de New York, con tantos músicos increíbles en la ciudad ¿Cómo lo logras?

En realidad me siento muy afortunado de poder hacer lo que hago, amo mi trabajo y amo tocar música. Me hace sentir feliz saber que estoy haciéndolo bien, ese es el lugar al que siempre trato de llegar, los gigs me ayudan a saber si en cierta noche y en cierta situación puedo llegar ahí.

Más allá de eso no se trata de conciertos, estatus o cosas financieras (obviamente esas cosas son impor-



modo distinto al de siempre y con esto quiero decir que generalmente es mi hogar y el lugar en donde trabajo.

Mantener un ritmo de trabajo más tranquilo con el cual puedo responder a mis obligaciones está bien para mí, tengo más tiempo para leer, para ejercitarme, para salir a caminar... trato de ver las cosas buenas de toda la situación, todo lo malo es muy obvio.

Es una oportunidad única de hacer ciertas cosas, como todos espero que esta tipo de situación no se repita pero mientras está aquí trato de sacar lo mejor de ello y me siento muy bien por eso.

Cuéntanos acerca de tu nuevo álbum
“ || ”

Quería grabar un álbum en formato trío pero también quería que fuera diferente, tenía un montón de creatividad que quería poner en otro momento de la grabación, así que eso hice.

Grabamos el álbum a trío como si estuviéramos tocando en algún lugar, luego de esto me metí en el estudio

“

...trato de volver a ser esa persona que tocó guitarra por primera vez solo que sumándole cosas, ya sabes... la vida pasa, cosas pasan, y aprendes a contar tu historia en maneras más profundas...

y simplemente empecé a sumarle cosas... más guitarras, teclados, plugins... mi objetivo era crear algo que no pudiera recrear en vivo... quería hacer un disco en el modo en que no fuera solo una captura de tres personas tocando en un estudio, como dije antes quise crear algo que no pudiera recrear en vivo.

Tenía muchas ideas en la cabeza así que quise ver si podía sacarlas. Algo con el nuevo álbum es que tiene una segunda parte, fue como crear dos discos al mismo tiempo, la segunda parte saldrá pronto aunque aún no sé cuando, en realidad son tiempos extraños para estrenar álbumes, usualmente tienes una noche de lanzamiento, tours, eventos en los

que la gente puede escucharte en vivo y comprar el disco, sé que no quiero esperar por siempre para lanzar la segunda parte porque siento que es la segunda mitad y pensando de ese modo creo es difícil ver el cuadro completo si aún falta una mitad. En definitiva quiero compartir con la gente el disco completo pronto y por supuesto que quiero tocar la música en vivo.

Con este álbum tengo una nueva historia que contar, lo grabé con los mismos músicos que me acompañaron en mi primer álbum "Golder Age", desde entonces siento que he absorbido muchísimas cosas gracias a los muchos proyectos en los que he estado, los lugares que

he visitado, las experiencias que he tenido, todo esto se imprime en tu música y como que soy una persona diferente contando una historia... eso es lo que está en mi nuevo disco.

Trato de volver a ser esa persona que tocó guitarra por primera vez solo que sumándole cosas, ya sabes... la vida pasa, cosas pasan, y aprendes a contar tu historia en maneras más profundas.

Si te doy a elegir entre un buen sonido y una buena melodía ¿Con qué te quedarías?

¡¡Eso es difícil! Tengo que decir que me quedo con el sonido... aunque amo las melodías creo que si el sonido no es bueno es difícil escuchar a la melodía cantar, es difícil escuchar lo que es.

Con un buen sonido ni siquiera necesitas una melodía puedes tener simplemente una nota y con esta puedes contar una muy buena historia, el sonido y tono son muy importantes para mí porque como digo puedes tener solo una nota y va a sonar increíble.

A veces simplemente con escuchar el hum del amplificador ya sabes que va a sonar genial, eso lo puedes sentir en tu cuerpo... así que aunque amo las dos cosas ... me quedo con el sonido.

¿Cómo te sientes ahora que el disco ya salió? ¿Cambiarías algo?

Siento que un disco es como un documento, tomas el momento, lo grabas y luego lo pones en un cd o vinilo, etc, no puedes volver en el tiempo y cambiar lo que fue. Algo que fue difícil para mi con este álbum fue estar seguro de que el orden de las canciones fuera el correcto, me

acerqué lo más que pude para a ello y quizá cuando la segunda parte salga puedo pensar: "Oh, hay algo en la segunda parte que debería estar en la primera" pero hasta ahora siento que todo quedó muy bien, en realidad solo quiero contar una historia... La historia que trato de contar es la historia de ese momento.

Has tocado con gente muy renombrada ¿alguna anécdota en particular?

Me encanta toda la música así que las cosas en general no cambian. Tratas de contar una historia, de apoyar la música, de ayudar al artista a que cuente su historia, piensas en sonidos y muchas otras cosas y quieres lograr que la música cobre vida. Eso requiere que estés en el momento, si estás en una ciudad y noche diferente ese momento es distinto así que tienes que hacer pequeñas cosas y lograr que la música viva cada momento.

Esto no tiene que ver con si tocas en un pequeño club de jazz o si estas grabando un concierto especial en el Radio City Music Hall, siempre estás tratando que la música viva... tú mismo, el público y todos en el

escenario lo sienten, eso resuena, comunica, no importa que tipo de concierto sea, siempre trato de hacer eso. Obviamente estar preparado, conocer el vocabulario, el estilo, conocer la música e interiorizarla es necesario pero tu trabajo siempre es el mismo... sacar el espíritu de la música ... hacerla vivir.

" II " es tu segundo album como líder pero tienes muchos más como sideman, cuéntanos un poco de ello.

Siempre quieres poner la música en primer lugar, también estar preparado y hacer que los demás a tu alrededor suenen mejor, con ese modo de pensar es que armo mi propia banda... ellos solos suenan muy bien pero me hacen sonar mejor, por eso los necesito en mi banda ya que sin ellos siento que no puedo tocar del mismo modo.

Eso es lo que quieres hacer para cada artista con el que tocas, hacerlos sonar bien, hacer que su música viva y como dije estar preparado es importante, también es necesario tener una buena actitud que le demuestre al artista que te interesas por su música... en realidad son cosas muy sencillas, las



cosas secretas son muy obvias y por eso algunas personas no las toman en cuenta... porque piensan que son muy obvias.

La música tiene mucho de eso, las cosas simples son olvidadas. Es como la pregunta que me hiciste antes del sonido y la melodía, claro que siempre lo tenemos presente pero cuando vamos a tocar nos olvidamos de esas cosas y muchas más, porque estamos pensando en buenos voicings, velocidad o buenas armonías... es como preguntar: ¿qué eliges? ¿Licks rápidos o mejores contruidos que se tocan despacio? Nadie hace esa pregunta porque a veces parece no tener importancia, pero algunas veces nos atrapan con esas cosas.

Es lo mismo al ser parte de la banda de un artista, hay que fijarse en todas las cosas simples y obvias.

¿Qué tienes en mente cuando abordas un solo?

Trato de no pensar en absoluto pero si quiero contar una historia, quiero conectar con la melodía de la canción, quiero ser parte de la canción.

Lo importante para mí es narrar una historia y que esa historia sea la historia de la canción.

Pregunta obligada: Cuéntanos un poco de tu gear

Mi guitarra principal y la que he tocado siempre es una Fender Stratocaster Mexicana del 95, ellos la llaman Tex Mex Strat, yo la tengo desde el 96. No le he cambiado nada, quizá algo que la hace un poco inusual es que uso cuerdas calibre .13, pero más allá de eso es una Stratocaster muy normal que en su construcción tiene algunas especificaciones más vintage.

Según escuché hace algún tiempo a estas guitarras se le pueden poner humbuckers o cualquier tipo de micrófono sin necesidad de perforarla ya que viene con un orificio más grande en la parte de los pickups, esto hace que tenga más espacio y quizá por esto da un tono un poco más a hollow body.

Esos modelos fueron así porque no sabían si tendría éxito, ni cuantos podrían vender (al menos eso escuché) Pagué algo como 250 dólares si

recuerdo bien y ha sido mi guitarra principal desde entonces, ahora que lo pienso he estado tocando con ella por 24 años.... Y de verdad la he tocado muchísimo, creo que las guitarras cobran vida a medida que las tocas y siento que esta tiene mucha vida en ella.

En cuanto a los amplificadores me gustan los Fender, en especial los pequeños ... El Fender Deluxe es un gran amplificador porque siento que rompe justo en el volumen en donde necesito, esto a diferencia del Twin que exige un poco más de volumen del que quiero usar, por eso usualmente no los prefiero aunque en ocasiones cuando toco en escenarios exteriores y se necesita más poder de salida si uso el Twin.

En el disco usé un mi Plexy, un Marshall Super Trem 1969 que me encanta. La pantalla que usé para la grabación es una que me prestó Adam Rogers, el solía tenerla en el 55 Bar y pude usarla varias veces, me encanta su sonido entonces le pedí el favor de permitirme usarla para la grabación, tiene un sonido muy natural que hace que el Marshall cante.

Los amplificadores Marshall son increíbles, pero no todos... es difícil encontrar el correcto, yo por suerte lo hice y me encanta el mío.

¿Qué haces en un día normal que no estés de gira o en un gig?

Me encanta la comida, sea que yo mismo la cocine o que visite algún restaurante. Durante la pandemia me he ejercitado en casa, he salido a correr, también me gusta leer, en ocasiones simplemente me subo a mi auto y me voy a explorar zonas. Si no estoy tocando guitarra puedo practicar piano, tengo uno en casa aunque no soy muy bueno (risas). De ese modo me mantenido ocupado y bueno... tratando de disfrutar la vida del modo más simple.

Cris: Gracias por tu tiempo Nir, ha sido un placer tenerte con nosotros. Te deseamos todo lo mejor con tu nuevo disco y en todos tus proyectos.

Nir: Gracias Cris, siempre es bueno conectar con gente de todas partes, he estado en España y me encanta, saludos a todos.

Cris Torres



LA AMERICAN ACOUSTASONIC[®] STRATOCASTER[®]

EL MIEMBRO MÁS RECIENTE DE LA FAMILIA ACOUSTASONIC OFRECE UN CONJUNTO ÚNICO DE SONIDOS ELÉCTRICOS INSPIRADOS EN LA STRAT COMBINADO CON EL ASPECTO Y LA SENSACIÓN INNEGABLES DE NUESTRA EMBLEMÁTICA FORMA DE CUERPO STRATOCASTER[®].

Fender[®]

FABRICADA EN CORONA, CALIFORNIA

LA SERIE AMERICAN ACOUSTASONIC:
ACÚSTICA. ELÉCTRICA. Y PARA TODO LO DEMÁS.

©2020 Fender Musical Instruments Corporation. FENDER, FENDER (letra cursiva), STRAT, STRATOCASTER y el clavijero distintivo que se encuentran comúnmente en las guitarras y bajos Fender son marcas registradas de FMI. Acoustasonic es una marca registrada de FMI. Todos los derechos reservados.

MAYONES MAESTRO

La guitarra que vino del frío

Mayones es una empresa polaca que empezó su andadura al inicio de la década de los ochenta, como un negocio familiar que realizaba instrumentos contruidos a mano bajo pedido de particulares. En un principio construían un sólo instrumento cada dos o tres meses pero en poco tiempo, su popularidad se extendió por Polonia de tal manera que llegó un momento en que había cola a la puerta de sus instalaciones para poder tener guitarra o bajo por parte de los clientes, todo ello en la época comunista.



Con la apertura del país al sistema de economía de libre mercado, la empresa decide explorar las nuevas oportunidades que se le presentan y ampliar su mercado objetivo, de manera que invierten en maquinaria de alta precisión y modernas instalaciones para acometer esa nueva singladura. Sin embargo el factor humano no ha desaparecido de Mayones y la compañía realiza todos sus instrumentos a través de un equipo de 20 ingenieros y luthieres que mantienen la impronta que ha caracterizado a la empresa: un trabajo artesanal, aporte de experiencia y especial cuidado en todos los detalles.

Vamos a analizar en este banco de pruebas el modelo Maestro, lo primero que nos llama la atención es el aspecto de la guitarra, es absolutamente llamativo, las fotos hablan por si mismas, aunque no acaban de hacer justicia al instrumento.

PALA Y MÁSTIL

En este instrumento todo es un trabajo de artesanía cuidado hasta el mínimo detalle. La pala es angulada un poco estilo Gibson, en ella se ve incrustado un inlay en madreperla con la figura de una rosa, recuerda al que llevan las L-5 y un binding

también en madreperla bastante ancho de unos 3 mm, que en este caso se aproxima al que llevan las D-45 de Martin en el diapasón.

En la pala se ve también el logotipo de la marca y la tapa que cubre el acceso al alma del instrumento, esta lleva el grabado el nombre del modelo con la misma grafía que el logotipo.

El clavijero es Schaller de bloqueo y está bañado en oro de 24 K, las clavijas está situadas tres en línea a cada lado de la pala, todo esto son detalles del nivel general de esta guitarra. Tanto la pala como el mástil están realizados en once piezas de madera que atraviesan el cuerpo de caoba, es decir el instrumento es "neck thru body", son de wenge, caoba, arce y amazaque le dan un aspecto impresionante y una estabilidad muy grande al instrumento.

Sobre el mástil cuya longitud de escala es de 646 mm. Se encuentra el diapasón de ébano y encastrados en él 22 trastes Schaller.

Los inlays son dibujos de flores en abalón y alrededor del diapasón en ambas partes se encuentra un binding en madreperla... todo en esta guitarra es un estupendo trabajo de ornamentación pulcro y



detallista que le da un aspecto realmente bonito. También tiene marcadores de posición en el lateral del mástil en forma de punto y la forma es en "D", algo achatado.

CUERPO Y ELECTRÓNICA

El cuerpo de esta Maestro es de caoba en su fondo y la tapa es de arce flameado, el acabado transparente en color red rose deja ver la veta de la madera. La tapa es la propia de una "archtop" con sus agujeros clásicos en "f" por donde respiran las cámaras tonales de la guitarra, al ser neck thru, se forma un bloque central que evita cualquier posibilidad de acople trabajando

a volúmenes altos. La forma del cuerpo tiene cierta semejanza al de una PRS con sus "cuernos" asimétricos y su doble cutaway que permite acceder a los trastes más altos con suma comodidad.

Por otro lado la unión del mástil con el cuerpo es un trabajo muy interesante por el hecho de su construcción del mástil a través. Tanto el puente como el cordal son Schaller otra vez en dorado y con baño de oro, tune-omatic y además con micro afinadores. En cuanto a las pastillas hay diferentes opciones, Seymour Duncan, Bartolini o Gibson. Nosotros en concreto probamos la que venía montando pickups



Duncan, en todos los casos las pastillas son humbuckers.

Los controles son los clásicos dos potenciómetros para el volumen y otros dos para regular el tono, además de un switch de tres posiciones típicas. La entrada de jack está ubicada en el lateral de la guitarra.

SONIDO Y CONCLUSIONES

El concepto de esta guitarra es clásico con alguna modificación, eso no lo podemos olvidar por lo que no podemos esperar tonos especialmente modernos.

La sensación que produce al tocarla es de mucha estabilidad, equilibrio entre las sonoridades que producen las posiciones que dan las combinaciones de pastillas.

Si estamos en la posición de mástil nos da un tono profundo, cálido y redondo, por otra parte lógico dada las combinaciones de maderas de este instrumento, ideal para fraseos jazzys y para rítmicas con fluidez, suena algo contenida.

En posición de puente la guitarra ofrece mayor pegada, mayor presencia de las frecuencias agudas como una 335 algo vitaminada, aquí se adentraría perfectamente

en sonoridades blues, blues/rock. Para mí este el contexto de este instrumento de tonos cálidos, suaves con mucha presencia armónica.

En conclusión, un gran trabajo de esta compañía polaca, al menos con este instrumento cocinado con mucho esmero, con ingredientes de primera calidad y por consiguiente un plato excelente para cualquier mesa, si a ello le sumamos el precio de algo más de 2000 euros, inevitablemente se nos despierta el apetito.

Will Martin





HAGSTROM HJ 500



Volvemos con un modelo de la marca sueca encuadrado en su Jazz Series, la Hagstrom HJ 500. Recordamos que los inicios de la compañía fueron en 1958 y continuaron ininterrumpidamente hasta el año 1983 en que paró la producción, retomándose en el 2006 reeditando los modelos primigenios a los que han ido incorporando avances tecnológicos que tratan de mejorar el resultado final.



Si hacemos memoria, D'Angelico y posteriormente D'Aquisto sentaron los valores de lo que sería una guitarra archtop de jazz y han sido la referencia en este tipo de instrumentos. Allá por los años 60 Hagstrom ya fabricó un diseño tipo D'Aquisto con la boca ovalada y humbucker flotante, parecida a la Epi Howard Roberts pero de precio menor, por lo que algo de "how know" tiene la marca.

CONSTRUCCIÓN, PALA, MÁSTIL

La HJ 500 es una guitarra orientada al jazz, al blues y demás estilos que necesitan sonidos clásicos. Tiene un aspecto bonito, la combinación del acabado cherry sunburst con el negro de la pala, del golpeador etc. y el blanco de la madreperla, resulta elegante. La guitarra es una Semi-Hollow con agujeros en "f" en la tapa y de construcción encolada. Ligera, se adapta bien al cuerpo al tocar, siempre teniendo en cuenta el tamaño de este tipo de instrumentos.

La pala es la típica de Hagstrom, asimétrica, con las clavijas de afinación tres en cada lado. Es de fondo negro y sobre ella se halla el logo de la marca y un adorno que

es una flor de lis, ambos en madreperla. Una plaquita de color negro con el nombre del modelo grabado en ella oculta el acceso al alma.

Las clavijas de afinación son Hagstrom 18:1 Die Cast, recuerdan a una versión más pequeña de las Grover Imperial pero con las barritas en forma de ola. En la parte posterior está estampado el número de serie.

La cejuela es Graph Tech Black Tusq XL de 43 mm. El tusq es una base de marfil impregnada en PTFE (teflón). El PTFE es un polímero similar al polietileno y tiene un coeficiente de rozamiento muy bajo, por lo que las cuerdas apenas tienen fricción con la cejuela, de manera que va a ayudar a mantener la afinación y además "despierta" algunos armónicos que permanecen ocultos, sobre todo tocando con las cuerdas al aire.

El mástil es de arce, concretamente Canadian Hard, el perfil es en "D" y resulta cómodo, agradable al tocar, está acabado en poliéster "hard grade" duro, liso y más denso que el poliuretano. Sobre el mástil

monta un diapasón de Resinator, ya hemos comentado en alguna ocasión que se trata de un compuesto llamado ebonol, que pretende sintéticamente imitar la sonoridad del ébano proporcionando además mayor consistencia, durabilidad y un tacto sedoso muy agradable al tocar. Es un tacto diferente en cuanto a sensaciones. Bloques de madreperla señalan los marcadores de posición. Monta 21 trastes tipo Jumbo, el radio es de 15"



y la longitud de escala de 24,75". El interior del mástil lo recorre un alma con el sistema "H-expansor" que reparte la tensión a lo largo de toda la varilla y por tanto de todo el mástil, permitiendo un ajuste de acción baja si se quiere, sin perder la estabilidad y sin que aparezcan zonas en el diapasón que suenen a diferente volumen o notas oscuras.

CUERPO Y ELECTRÓNICA

El cuerpo es "hollow body" de arce canadiense, es decir, la tapa, los aros y el fondo. Tanto la tapa como el fondo son curvados y esta tiene dos agujeros en "f". Tiene un bloque central de madera que le permite mitigar los acoples que se pueden producir por la vibración de la tapa cuando tocamos a un volumen elevado o estamos cerca del área sonora de influencia del bajo por ejemplo, algo que resulta muy incómodo.

El acabado es de color "cherry sunburst" y tiene un binding color crema de dos filetes en las uniones de los aros con la tapa y con el fondo. Monta dos pastillas humbuckers Hagstrom

modelo HJ-50. Los controles son cuatro potenciómetros dos de Volumen y dos de Tono en la clásica disposición Les Paul y el selector de pastillas es un interruptor de tres posiciones.

Al respecto del puente vemos que es un Ebony Jimmy con un tailpiece de trapecio Hagstrom, en el cordal se ve un placa con el logo de la marca en forma de escudo muy elegante.

La guitarra suena desenchufada con bastante potencia y sustain, si acaso el tono resulta algo metálico, una vez conectada la guitarra suena muy clara, se manifiestan todas las frecuencias, se parece el sonido más a una 335 que a una 175 para entendernos.

La pastilla del mástil se adapta perfectamente a sonoridades jazzys, incluso rockabillys, los acordes suenan claros. La pastilla del puente que suele ser la más "difícil" en este tipo de guitarras suena más punzante, más telecaster sin ser chillona.

Se puede concluir que estamos ante un buen instrumento, para competir entre las guitarras que están alrededor de los 600-700 euros, buenos

acabados, precisa y con un sonido bastante orgánico, perfecta como guitarra para iniciarse en el jazz y no peca de falta de versatilidad, se encuentran diferentes sonoridades ecualizándola que te acercan a espectros sonoros propios del rockabilly o el blues y además con un aspecto muy atractivo. Poco más se puede pedir.

José Manuel López





GRETSCH G7593 White Falcon

Seduciendo durante 63 años

En números anteriores de Cutaway ya hicimos una pequeña introducción sobre lo que es y significa Gretsch en la historia de la guitarra norteamericana y en consecuencia en la historia de la guitarra en general. Ahora en este número y con el mayor de los respetos puesto que se trata de un clásico sobradamente conocido por todos, vamos a dar nuestra visión de la White Falcon, desde el punto de vista de Cutaway y lejos de sentar cátedra.



De alguna manera porque ha sido un modelo que siempre nos ha gustado y nos ha llamado la atención. Gracias a Fender nos hemos podido permitir este pequeño lujo. “La guitarra más bonita que jamás se ha fabricado” rezaba su publicidad en 1962 y en realidad debe de ser algo así porque ha seducido a miles de músicos a través de los tiempos, desde Neil Young a John Frusciante por nombrar a sólo dos muy dispares.

Pero hagamos un poquito de historia. A principios del año 1954 Jimmie Webster, el músico y hombre de marketing de Gretsch por entonces, da vueltas a la idea de diseñar un modelo que pudiera competir

con la Gibson Super 400, un poco el buque insignia de la compañía de Kalamazoo en aquellos años. La idea de ornamentar el instrumento de forma llamativa utilizando “ingredientes” que ya usaban en la línea de producción de baterías, combinada con un enorme cuerpo culminó en la denominada “The Cadillac of guitars”: la White Falcon. Fue presentada en sociedad en la NAMM de ese mismo verano describiéndola como la guitarra del futuro.

Desde su presentación la guitarra ha ido sufriendo, o disfrutando, modificaciones, las más significativas han sido para el modelo 6136. En 1957, las pastillas De Armond que montaba inicialmente dieron paso



a las Filter-tron. En 1958, la tapa de arce, la marca del diapasón en la zona del pulgar, el logo de la pala horizontal, el puente roller y selector de tono reemplazan las especificaciones originales, así como la opción de salida estéreo.

En el 59, se ofrece la segunda versión con salida en estéreo y un selector de tono de tres posiciones. En el 62 se ofrece como opción un Bigsby tailpiece, algunos modelos llevan la "G" tubular en el trapecio del tailpiece y el modelo estéreo no tenía control de master. El selector de pastillas ocupaba su lugar. En 1963 los controles de mute se cambiaron por switches. En 1964, el logo "G" en el vibrato y "oval button tuners" reemplazan los anteriores. En 1966 se añade un "tuning fork bridge". En el 72 un vibrato Bigsby sustituye al Gretsch. Entre el 72 y el 81 el modelo pasa a llamarse 7594 en lugar de 6136. En 1980 los modelos que no son estéreos dejan de fabricarse.

Diversos modelos de la Falcon son comercializados, tienen algunas va-

riaciones en cuanto a las especificaciones en función del trémolo o el tipo de rounded que tienen, pero básicamente este puede ser un resumen.

En el 81 cesa la producción y se retoma ya en la década de los 90 con producción japonesa. El modelo que vamos a analizar nosotros es el G7593 White Falcon. La primera impresión que te causa la guitarra es que tienes algo serio entre manos, debido a su tamaño y a la robustez, equilibrada y cómoda siempre teniendo en cuenta las dimensiones del instrumento.

PALA Y MÁSTIL

La pala de dimensiones importantes -como casi todo en esta guitarra- es simétrica con los clavijeros de afinación tres a cada lado, estos son Grover Imperial y aguantan perfectamente la afinación. En ella se puede ver el logo de la marca en horizontal, en la parte trasera el serial number y su origen made in Japan.

Un fileteado en purpurina dorada finito, la bordea en su parte lateral. En el frente y siempre en el mismo co-

lor, gold sparkle, se encuentra la tapa que cubre el acceso al alma del instrumento. La pala, como el resto del instrumento, tiene un impoluto color blanco que contrasta con el dorado de los bindings, proporcionando la elegancia propia de los años 50.

Un mástil con perfil en forma de "D" cómodo, va a unirse la pala en un extremo y al cuerpo en el otro, Esta realizado en 3 piezas de arce y sobre él descansa un diapasón de ébano, 22 trastes, escala de 25-1/2" y marcadores de posición en los lugares habituales y con forma de bloque en madreperla. Pequeños puntos laterales también indican la posición, un binding en gold sparkle bastante ancho perfila el mástil por arriba y por abajo.

CUERPO Y ELECTRÓNICA

El cuerpo es un "hollow" single cutaway de arce laminado, con un ancho de 17" y una profundidad de 2'75". La tapa es arqueada y lleva los típicos agujeros en "f" que "airean" la cámara de resonancia, no lleva bloque central, así que mejor alejarse de los

focos de frecuencias graves. La parte trasera es igualmente arqueada, también en arce lo mismo que los aros laterales. Estos llevan un binding también golden en los extremos y la tapa un fileteado finito de dos líneas en negro.

La unión del mástil al cuerpo es encolada y el cutaway deja que lleguemos bien a los trastes más altos, siem-





El jack tiene una entrada por el lateral. Un golpeador golden sparkle con un halcón wimpreso acaba la descripción de esta guitarra.

SONIDO Y CONCLUSIONES

La guitarra en general tiene un sonido profundo, grande, muy bien definido. Es sorprendente lo bien que mutea las sonoridades al mutear las cuerdas. A pesar de parecer un instrumento muy enfocado al country o al rock más clásico, se defiende muy bien en sonoridades graves para acompañar estilos suaves como el jazz o bossanova. Tiene una buena pegada "stacatto" para country.

Se puede solear con cierta facilidad rollito "Setzer" y puede alcanzar áreas roqueras sin dificultad, pero pasando de ahí ya no la vemos llegar a terrenos más duros, de hecho el hollow la llevaría al feedback. Concluyendo, un instrumento muy noble, de un diseño y una imagen muy especiales. Es cierto que su tamaño característico mediatiza un poco al empezar a tocar, pero igual de cierto que te adaptas a él inmediatamente, te puede llevar a cualquier parte sin abusar y resulta altamente inspiradora, como decía su slogan primigenio, "El Cadillac de las guitarras"

José Manuel López



Ficha Técnica

Marca/modelo: Gretsch G7 593 White Falcon.
Cuerpo: Arce laminado en tapa, aros y fondo
Mástil: Tres piezas de arce
Diapasón: Ebano
Forma mástil: Tres piezas de arce (forma D)
Cejuela: Hueso
Trastes: 22 medium
Puente: Ebano tipo Adjusto Matic
Hardware: Dorado
Clavijero: Grover Imperial
Golpeador: Gold Plexi
Controles: Switch selector de pastillas, switch selector de tono y tres pots que controlan los volúmenes de cada pastilla y un máster de volumen
Entrada Jack: Lateral
Pastillas: 2 High Sensitive FilterTron
Acabado (Color): White

-  COUNTRY DELAY
-  ECO TAPE FUZZ
-  LONG DELAY SOLO
-  BLUES TAPE

GUILD STARFIRE VI



Vamos cuál es el estado de la marca norteamericana en su nueva andadura marcada por la reposición de algunos de sus modelos históricos aparecidos en la década de los 60. Esta vez vamos a abundar un poco más y vamos a visitar la Guild Starfire VI, el tope de gama en la serie Newark St. Esta suerte de buque insignia representa el modelo más avanzado entre las semi-hollow de Guild y el más selecto en cuanto a componentes y maderas se refiere. El cuidado en la construcción y acabados ya pudimos constatarlo en su hermana menor que revisamos hace un par de números, impecable.

CONSTRUCCIÓN, PALA, MÁSTIL

Como todos los modelos Starfire, la VI es una guitarra semi-sólida de construcción encolada y con bloque central, la unidad que tenemos pesa 3,800 kg con el sistema de vibrato incluido, no se siente pesada y colgada es estable, se adapta al cuerpo y no balancea.

Hay que destacar los acabados, están muy conseguidos y todo lo que son juntas y ensamblaje de los distintos elementos que la componen se observan cuidados al detalle.

El hecho de ser la más alta de la gama tiene que ver con esto y con la apariencia un tanto lujosa que propone, con los herrajes dorados y el acabado blonde que deja ver todo el rizado del arce AAA con el que está realizado la tapa, aros y cuerpo.

La pala es tipo "libro abierto" veneer en negro, que combina con las clavijas de afinación 3 a cada lado, estas son Grover Sta-Tite con el mecanismo al aire que le otorgan un aire vintagero a la guitarra.





El mástil es de tres piezas arce/nogal/arce onda "skunk stripe" (raya de mofeta) con un perfil vintage en "U" suave, la verdad es que junto al acabado gloss resulta muy cómodo y agradable al tacto, incluso tocando la posición del traste 17 ó 18... la cejuela es de hueso de 43 mm.

El diapasón de palorrosa de India, radio de 9 1/2, 22 trastes Jumbo Narrow y alma de doble acción. Los inlays son de bloque, como vemos, todo muy lujoso.

CUERPO Y ELECTRÓNICA

El cuerpo es de doble cutaway simétrico con tapa y fondo arqueados, agujeros en "f" y binding de triple fileteado marfil y negro. El puente es un Guild Tune-O-Matic con base de palorrosa y el tailpiece incluye un sistema de vibrato, una unidad tipo Bigsby.

La electrónica viene de la siguiente manera, dos pastillas LB-1 "Little Bucker" en las posiciones de mástil y de puente. Ambas son dual-coil, la del mástil tiene una resistencia de 7,2k y la del puente de 5.06k en base a buscar equilibrio sonoro en sus salidas.

Las LB-1 Little Bucker fueron ofrecidas por primera vez en 1962 y su objeto era mejorar a una single-coil. Se encuentran a medio camino entre una mini-humbucker y una humbucker en cuanto a tamaño y sonoramente aporta unas características tímbricas más jangle (típico sonido de guitarra de The Byrds, los Beatles de A Hard Day's Night...) y algo más de brillo que el que entrega la típica PAF. Las

pastillas se seleccionan con un switch toggle de 3 posiciones situado en la oreja de abajo del cuerpo.

Los controles se realizan desde 4 botones de 500k, uno para el volumen y otro para el tono por cada pastilla, a los que se suma un pote más pequeño que funciona como máster volumen, cerca del switch de cambio de pastillas.

Tienen un recorrido bastante largo lo que ayuda a ajustar con precisión el setting que queremos.

SONIDO, CONCLUSIONES

Esta guitarra es el flagship de las Starfire y se nota en todos los aspectos, como ya hemos comentado es excelente en playability, cómoda y confortable, muy cuidada en acabados, componentes y con un gran look vintage.

Tocando ofrece un gran sustain desenchufada, lo que a priori ya es una buena señal, proyecta con potencia el sonido. La palanca de vibrato funciona correctamente para crear matices, no pierde la afinación, salvo



que intentemos hacer “dive bomb” y frikadas similares porque no está pensada para eso. Al rasgar acordes suena muy abierta y con equilibrio de frecuencias, ya dispuestos a solear la pastilla del puente resulta punzante y definida, responde bien a la dinámica del ataque.

Es una gran opción que va entrar a competir en el entorno de las semi-hollow alrededor de los 1.500€ de pvp y donde sin duda va a dar la batalla. Como siempre acércate a tu distribuidor más a mano y pruébala, con ello sacas tus propias conclusiones. Mientras tanto aquí tienes un video con calidad de estudio para que te hagas una idea de cómo suena.

José Manuel López



JACOPO MEZZANOTTI

GUITARRIST | COMPOSER | PRODUCER



Centro de formación
para Guitarristas
¡Matricula abierta!
Plazas limitadas

CLASES **ONLINE** Y PRESENCIALES
en VALENCIA

- GUITARRA

jazz - rock - blues - fusion

- COMPOSICIÓN Y ARREGLOS

- TEORÍA MUSICAL Y ARMONÍA MODERNA

+ Preparación admisión conservatorios + Master class + Workshops



THE TONE MAKER

En este review vamos a analizar de primera mano un amplificador “Custom Made” de la mano del gurú de la electrónica Ángel Ruíz.

El amplificador en cuestión se llama “The Tone Maker” y se trata de una re-interpretación de un Dumble SSS al que se le ha añadido un canal de saturación y una serie de funciones adicionales

El amplificador es de 60W de potencia con 2 válvulas 6L6GC. Dispone de 5 válvulas de previo (4 de previo 12AX7 y una inversora 12AT7).

En el frontal nos encontramos la entrada de guitarra y justo a la derecha encontramos dos conmutadores que se desplazan verticalmente con las indicaciones "MID" y "STYLE". El primero es un booster de medios, con dos posiciones, y con el objeto de incrementar la ganancia del amplificador en una zona situada entre los trescientos y los mil hercios. El segundo cuenta con tres posiciones y también trabaja sobre la zona de medios pero de forma más compleja.

CANALES Y CONTROLES

Como su nombre indica, puede cambiar el estilo tonal del amplificador según la posición que se fije y está pensado para adoptar una respuesta en frecuencia en la gama de sonidos de un Fender Twin Reverb, en la posición superior y en la de un Dumble SSS en la inferior.

En la posición intermedia se consigue una respuesta intermedia entre ambos estilos. Estos controles afectan

igualmente a ambos canales, limpio y saturado.

Seguidamente nos encontramos los típicos controles de agudos, medios y graves comunes para ambos canales. Más a la derecha se encuentran las ganancias de cada canal, ambas completamente independientes siendo el "VOLUMEN" la ganancia del canal limpio y el "GAIN" la ganancia del saturado.

Ambos controles cuentan con su correspondiente interruptor de brillo activable mediante Push-Pull que además añaden un poco de ganancia extra.

Más hacia la derecha encontramos los controles de "REVERB" y "PRESENCIA". Este control de Reverb afecta solo al canal limpio disponiendo de otro control de reverb idéntico en la parte trasera del amplificador para el canal saturado.

A continuación nos encontramos los controles "LEAD" y "MASTER". El Master controla el volumen general del amplificador mientras que el control LEAD establece el nivel de volumen del canal saturado respecto al limpio.

Ambos controles disponen de una función extra que se activa mediante Push-Pull y que una actúa insertando

un "FUZZ" en el canal saturado y la del otro desconecta la realimentación negativa o NFB global con objeto de liberar los altavoces del típico damping o amortiguamiento que impone dicha NFB para que se adapten mejor a un determinado estilo musical o preferencia del usuario.

PANEL TRASERO

En la parte trasera del amplificador nos encontramos con la entrada de "Tensión de Red" junto con un Fusible General incluido en el propio conector.

A la derecha encontramos el interruptor general de potencia mientras que el de Standby lo tenemos en el frontal.



“...el peor escenario de seguridad que podría darse sería olvidarse de conectar el altavoz a cualquiera de las salidas y hacer funcionar el amplificador en vacío. Para ese caso, este amplificador incorpora una configuración de seguridad que evita daños en el mismo hasta que nos diéramos cuenta del error...”

Justo al lado nos encontramos con otro fusible destinado a proteger las válvulas finales de cualquier sobrecarga que pudiera aparecer en la etapa de potencia, incluido el transformador de salida, así como el resto de la fuente de alimentación en el supuesto de que cualquier válvula de potencia pudiera sufrir alguna avería de riesgo.

Más a la derecha encontramos un conmutador de Clase AB (hacia arriba) y Clase A (hacia abajo). Aunque pudiera parecer un conmutador de potencia de salida, no es ese su principal cometido sino el cambio de carácter tonal en el amplificador, de modo que en clase A y con la NFB desconectada (botón hacia afuera) se pueden conseguir tonalidades más brillantes y con más graves que las que encontraríamos con la combinación contraria.

Mientras que en Clase AB podríamos conseguir un máximo de 60W RMS, en Clase A sólo llegaríamos hasta unos 40w más o menos, en las mismas circunstancias.

No obstante, este aumento de potencia en Clase AB sólo se notaría en situaciones de potencia máxima o cercanas al máximo, pues para potencias menores observaríamos un mayor volumen de sonido en Clase A sin tocar ningún otro control del amplificador.

Siguiendo el orden de ubicación ahora nos encontramos con los conectores de altavoces que son dos jacks hembra, como el de entrada de guitarra, conectados en paralelo y con su correspondiente conmutador de impedancias a la derecha. El selector de impedancia es de 4, 8 o 16 Ohm. El peor escenario de seguridad que podría darse sería olvidarse de conectar el altavoz a cualquiera de las salidas

y hacer funcionar el amplificador en vacío. Para ese caso, este amplificador incorpora una configuración de seguridad que evita daños en el mismo hasta que nos diéramos cuenta del error.

Lo siguiente que nos encontramos son los conectores de la pedalera con la serigrafía de las funciones.

Se trata de 2 conectores Jack con 2 funciones cada una (Jack estéreo) que permiten desde una pedalera de 4 botones la activación y desactivación de 4 funciones.

PEDALERA

El primer pedal activa una función de Boost de estado sólido que se puede ajustar internamente hasta un máximo de 24db. Yo lo tengo ajustado a una ganancia de 10dB, pero dependiendo del gusto o necesidades de cada uno se podría ajustar a 6dB, 9dB, etc.

Una utilidad bastante práctica es la de equilibrar la ganancia de una guitarra con pastillas Single Coil a la de otra con pastillas Humbucker, para lo cual bastaría con aplicar una ganancia máxima de veintitantos dB. La respuesta de este booster es bastante transparente o lineal a excepción de un recorte poco pronunciado por la parte de graves.

El segundo pedal permite la conmutación entre el canal limpio y el canal saturado. El tercero de los pulsadores activaría el trémolo que incorpora el amplificador. Los controles del trémolo se encuentran al final del todo de la parte trasera del amplificador. Dispone de un control para la intensidad y otro para la velocidad. Este trémolo es totalmente vintage actuando sobre las válvulas de potencia y tiene un tono excepcional.

El último de los pulsadores de la pedalera activa otro Booster. Este es diferente del anterior ya que es fijo y produce un cambio de tonalidad importante ya que al activarlo desconecta el ToneStack y hace que la señal pase de largo obteniendo un sonido RAW o crudo. Cuando el amplificador se encuentra en este

modo se suele notar una bajada en el nivel de graves y una subida en los medios.

En este modo también apreciaremos que el conmutador que antes actuaba como booster de medios ahora lo hará como booster de graves. Ocurrirá lo mismo aunque de un modo más suave con el control de "Style".

Tanto este control como todos los demás contribuyen no sólo a sumar recursos para encontrar buenos e interesantes sonidos sino para facilitar la búsqueda de una ventana de frecuencias libre en la que la guitarra no se vea oprimida por otros instrumentos dentro del grupo o contexto musical.

Al lado de los Jacks de la pedalera hay un potenciómetro para ajustar el nivel de reverb del canal de saturación. Indicar que la calidad de la Reverb es muy buena y que a partir de ciertos niveles de la misma se produce un efecto de Chorus / Eco natural muy interesante que hace prácticamente innecesaria la utilización de pedales de Delay.

Después del control de Reverb nos encontramos con el Loop de Efectos

o "FXLOOP" con su correspondiente entrada "Return" y salida "Send". Es totalmente transparente y puede usarse como etapa de potencia conectando un previo o procesador al "Return" del mismo. Como detalles interesantes de diseño os comento que la etapa inversora de fase cuenta con un circuito "Current Sink" en lugar de la típica resistencia de cola o "Tale Resistor", lo que ayuda a la estabilidad y equilibrio armónico de toda la etapa de potencia.

Las dos válvulas más sensibles del previo V1 y V2 llevan sus filamentos alimentados con tensión continua proveniente de un regulador LM7806. Lo cual reduce al mínimo el ruido de fondo producido no sólo por las propias válvulas sino por toda la circuitería colindante.

El FXLoop que incorpora es totalmente transparente y está ajustado a un nivel universal para poder excitar cualquier dispositivo de pedal o rack

de la forma más simple de forma directa y automática sin necesidad de seleccionar niveles.

La construcción de este amplificador es totalmente punto a punto y este modelo ni siquiera lleva placas de componentes de ningún tipo.

La construcción es la misma que se hacía en los años 30, 40 ó 50. Se pueden contar con los dedos los amplificadores actuales que se hacen de esta manera. No obstante lleva una



pequeña placa de circuito impreso fabricada de forma completamente artesanal, y es la destinada para alojar los circuitos auxiliares del amplificador solamente y que funcionan con componentes de estado sólido, como la Reverb, el Trémolo y el Booster equipado con transistor JFET.

El diseño de este amplificador está realizado para que a pesar de su complejidad, los componentes ocupen un mínimo espacio y estén todos conectados entre el zócalo de una válvula y el de la siguiente con sólo un punto de apoyo intermedio.

De esta manera reducimos también al mínimo el uso de cables de unión entre puntos, permitiendo una buena circulación de aire entre componentes.

La distribución de puntos de masa ha sido estudiada para evitar bucles y reducir a un mínimo prácticamente imperceptible cualquier influencia de corriente alterna, así como para evitar auto-oscilaciones por realimentación.

Esto es fácil de comprobar si se giran todos los potenciómetros a tope y se dispone de una buena conexión de tierra en la instalación eléctrica. En esta situación sólo se oirá el soplado

típico de las válvulas funcionando a tope de ganancia en lugar del molesto ruido de 50 ó 60 hertzios proveniente de la red de alimentación.

Los componentes se han escogido todos para ofrecer el mayor grado de calidad y fiabilidad posibles. El chasis es completamente de aluminio y de 2mm de espesor.

Las resistencias son todas de un 1W como mínimo y se han utilizado de las antiguas, de compuesto de carbón como las que usaban los primeros amplificadores Fender, pero sólo en aquellos puntos donde su efecto "vintage" posibilidad de manifestarse y no afectan a la estabilidad o ruido del amplificador.

El transformador de alimentación es un modelo de fabricación alemana seleccionado por su gran eficiencia y una increíble e inusual característica que lo mantiene prácticamente frío durante horas y horas de funcionamiento.

El transformador de salida es también una pieza esencial en el tono final del amplificador. En este caso se ha usado uno de fabricación americana, concretamente un "ClassicTone"

de Magnetic Components, uno de los fabricantes más reconocidos a nivel mundial.

También fue minuciosamente comprobado y comparado con otros para asegurar que era el mejor, o uno de los mejores, antes de tomar una decisión.

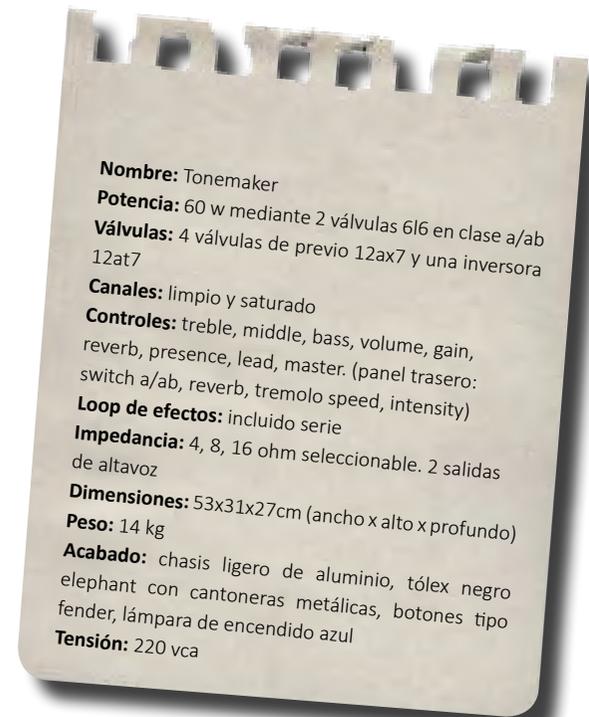
SONIDO

A nivel de sonido nos encontramos con un amplificador con unos tonos limpios increíbles en la línea de un Fender Bassman llegando a sonar más abiertos como un Dumble con el selector de carácter del amplificador.

En el terreno de la saturación es un amplificador que está pensado para obtener tonos bluseros aunque si utilizamos guitarras Humbuckers y ponemos ganancia sobre ellos obtenemos unos tonos rockeros densos con una buena componente de graves al más puro estilo de Joe Bonamassa o Robben Ford. Eso sin contar con el Fuzz que incorpora el amplificador el cual es muy sutil y no ensucia para nada el tono original del amplificador.

Como conclusión podemos decir que nos encontramos con un amplificador magnífico lleno de posibilidades tonales construido con los mejores componentes electrónicos y con un tipo de ensamblado custom.

José Rubio



TU SONIDO DE CASA AL DIRECTO



Durante el confinamiento decidí aprovechar las horas dedicando más tiempo a estudiar y intentar quitar ciertas taras que siempre me han acompañado como guitarrista. Quizás había dedicado mucho tiempo a tocar y preparar canciones por razones de trabajo. Vi muchos tutoriales de nuestros héroes y toqué y saqué canciones solo por el placer de tocarlas, analizando mis defectos y intentando sanarlos (tarea difícil).

Mientras recogía de todo ello nuevas reflexiones y ejercicios para preparar nuevas clases de guitarra, me di cuenta

que no había visto nada relacionado con muchas preguntas o conversaciones que tenemos entre músicos o que surgen de muchos alumnos. Es como que existe un vacío en como realmente utilizamos el instrumento de manera profesional.

Damos por supuesto que es algo que nos traen los años de experiencia. De ahí nació la idea de hacer un vídeo hablando de este tipo de cosas, pero bueno al fin y al cabo solo iba a dar una visión personal y también me apetecía saber que pensaban compañeros a los cuales admiro por su trabajo y su sonido en directo.

Así que me propuse que "Tu sonido desde casa al directo" fuera un vídeo en cadena con muchos de ellos. (Tony Martínez me echó un cable en como hacerlo).

En la cadena también buscaba músicos que dentro del sector fuéramos diferentes... acompañando artistas, compositores, grupos de diferentes estilos, de orquestas o grupos de versiones, un luthier... para poder sacar las máximas conclusiones posibles.

Algo que me ha impactado desde el principio de esta iniciativa es hablar con ellos y ver sus ganas de compartir su

experiencia con todos. Esto también nos enseña que de alguna manera estamos mucho más unidos de lo que parece y hay mucho respeto entre músicos.

Ha sido muy bonito ver cada uno de estos diez capítulos y muy enriquecedor.

Espero que os sirvan de ayuda estas reflexiones y ante todo dar las gracias a todos los que de alguna manera o de otra lo habéis hecho posible.

¡Muchas gracias y mucho ánimo!

David Lozano

DAVID LOZANO



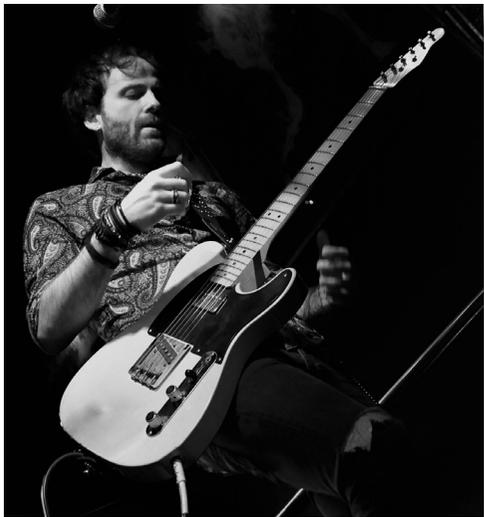
“Hay un 70% en el que creo que va a mandar más nuestra manera de pensar y tocar que el propio backline que llevemos”

TONI MARTÍNEZ



“La actitud es algo muy importante a la hora de afrontar un bolo o grabación, y ver cómo suena tu tono junto al resto de banda, ¡encontrar ese hueco!”

CHARLIE RODRÍGUEZ



“Como nuestros gustos y lo que escuchamos nos influencia, y el saber estar a nivel musical y personal”

ALBERTO ALBA



“Hablo entre otras cosas de cómo preparar un repertorio y adecuar efectos y sonidos, para que se acomoden en la mezcla con los demás instrumentos”

SERGIO SANCHO



“Conocer bien tu equipo es fundamental para poder sacarlo el mayor partido.... da igual en amplis, guitarras, pedales o in ear... y del status que sea... siempre conocerlo bien”

VICENTE MORELLA (BULL SKULL)



“Los amplificadores trabajan muy diferente dependiendo de guitarras, pedales, volumen e incluso la manera de ecualizar que utilices, por eso es importante que en el local de ensayo preparemos el sonido con mismo backline y volumen que vamos a tocar en directo”

NACHO MUR



“Mi objetivo con el vídeo después de ver los de mis compañeros, era reivindicar el trabajo de los técnicos de sonido como parte del resultado final.

Nuestro sonido no acaba en el amplificador. Hay un micrófono que lo recoge (también debemos conocer las diferentes opciones que existen) y una persona que hace que suene bien por la PA.

Sin ese escalón final no vale de nada todo el trabajo anterior”

NATXO TAMARIT



“Encontrar el plano en el que queremos sonar.”

Foto de Clara Muñoz para Baúl de Fotos

PAU MONTEAGUDO



“Para encontrar tu sonido es necesario experimentar con tu equipo, hacerte preguntas y buscar las respuestas. El técnico de directo es tu mejor amigo en un escenario, ayúdale a entender lo que estás buscando.

Un pedal buffer es el mejor protector del tono natural de tu guitarra, debería estar incluido en todas las cadenas de pedales”

CARLOS GÓMEZ



“El trabajo técnico y la práctica es la base principal de nuestro sonido, es muy importante trabajar un sonido personal, es lo mejor que tenemos y lo que nos diferencia de los demás, nuestro sello propio”



CONVOLUCIÓN PARA GUITARRISTAS

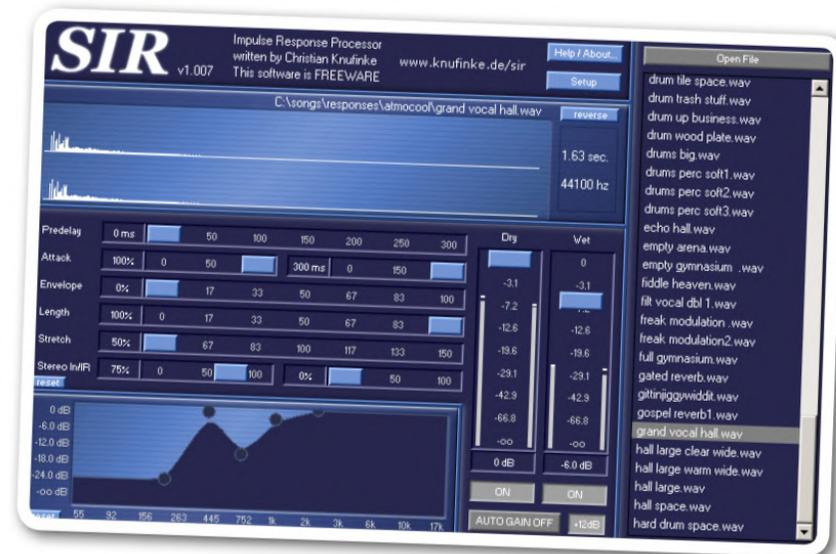
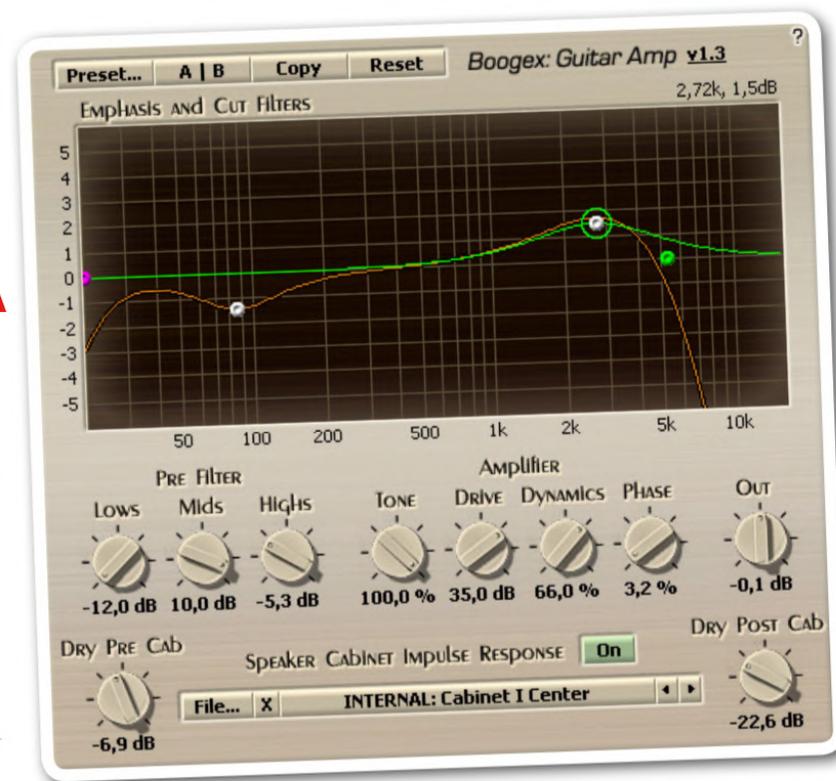
En este número vamos a averiguar en que consisten las técnicas de convolución y que es lo que puede ofrecer actualmente a guitarristas y bajistas. La utilización de la reverberación para añadir a la señal de los instrumentos grabados en estudio las reflexiones acústicas de diferentes entornos ha sido ampliamente utilizado desde hace ya más de 60 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 alcanzando 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 famosos 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 últimas 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 permitirá 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 postproducción 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



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

¡VISÍTANOS!



EL ACABADO, MITOS Y LEYENDAS



Hoy entramos en el mundo de lo desconocido, del mito y la leyenda. Cuántas veces hemos oído eso de que “una guitarra con laca nitro suena mejor” que otra con acabado diferente. Gracias a este famoso mito vamos a hablar hoy de los diversos acabados que podemos dar a nuestro instrumento y como esto afectara al sonido del mismo.

En lo referente al acabado de un instrumento encontramos diversos tipos según el material utilizado. Así, podríamos diferenciar entre barniz de poliuretano, barniz nitro celulósico, barniz acrílico y aceite. Una vez hecho este esquema general sobre los materiales vamos a analizar las características de cada uno de ellos.

El barniz de poliuretano está compuesto por 3 componentes y está dentro de los llamados acabados reactivos ya que necesita de un catalizador para cambiar su estado químico. Sus componentes son el propio barniz, un catalizador y un disolvente específico.

Cada uno de ellos debe ser mezclado en una proporción adecuada y siempre siguiendo las indicaciones del fabricante, sino corremos el riesgo de obtener un mal resultado.

Normalmente esta proporción es de 2 partes de barniz + 1 parte de catalizador + 1 parte de disolvente, aunque esto dependerá del fabricante.

Este barniz debe aplicarse en dos fases. La primera corresponde al fondo o tapa-poros. Su función es la de cubrir y tapar la superficie porosa de la madera hasta obtener el grosor de barniz deseado. Esto se puede hacer aplicando diversas manos de fondo hasta por ejemplo cerrar por completo el poro (es lo que se hace con los instrumentos que llevan un acabado high-gloss o que llevan un color sólido).

Después de aplicar el fondo y dejarlo curar (endurecer) como mínimo unos 12 días, es hora de matizar con una lija fina de entre 360-400 para aplicar a continuación el “acabado” en sí. Se trata de barniz de poliuretano de acabado, que puede ser satinado, brillante o mate según el look que



queramos para nuestro instrumento. Cabe destacar que el acabado de poliuretano es el más duradero y resistente a la fricción que podemos usar en nuestro instrumento y por tanto se convierte en la opción número uno si queremos proteger durante muchos años nuestro instrumento.

En un segundo apartado encontramos la laca nitro. Este tipo de “barniz” no debe confundirse con el poliuretano ya que tienen naturalezas y componentes diferentes. La laca nitro es un acabado llamado evaporativo ya que

endurecen por evaporación de su disolvente y esto hace que cada capa se sulte a la anterior.

Su naturaleza también es diferente ya que algunas marcas incorporan a la laca resinas de vinilo para facilitar su aplicación, el lijado y mejorar su dureza.

La forma de aplicar la laca nitro es más delicada ya que debe curar entre capas más tiempo antes de aplicar el acabado final, que también está compuesto de laca nitro y que puede ser natural o con color.

En el tercer apartado encontramos barnices llamados acrílicos o con base acrílica. Son barnices que se disuelven al agua, aunque no todos, y que resultan muy fáciles de aplicar a pistola.

Las ventajas medioambientales con el resto de barnices y lacas es evidente, pero el inconveniente es que los colores aplicados con tinte o las maderas con mucho dibujo natural no lucen tan bien ya que en la superficie del acabado siempre queda una capa blanquecina, no apreciable al ojo humano, que emborrona el acabado.

Estos tipos de barnices son más aptos para muebles y no para instrumentos musicales ya que con ellos podemos echar a perder por ejemplo un buen arce flameado o acolchado al que no se define bien la figura por culpa de esa capa blanquecina. En un cuarto apartado encontramos los acabados al aceite. Este acabado es el más fácil de aplicar ya que solo consiste en limpiar bien el instrumento y aplicar con un paño la cantidad de aceite deseada sobre todo el instrumento. Luego se quita el exceso de material y se deja secar. Se puede aplicar la cantidad de

capas de aceite deseadas y al final del proceso se puede rematar el tono del acabado con cera incolora para dar más lustrosidad al acabado.

Hay en el mercado muchos tipos de aceites como por ejemplo el de limón, de nuez, de linaza, de teka y muchos otros. Pero el mejor que hemos probado es el de tung. Este aceite proviene de un arbusto chino y hoy en día es fácil de encontrar.

Simplemente se disuelve con esencia de trementina o también llamado aguarrás puro, en una proporción del 10% y ya tendremos listo nuestro aceite para aplicar tanto al instrumento en general como a nuestro diapason.

Este tipo de acabado sin duda es el más fácil de aplicar pero también es el que está más expuesto al desgaste de la madera en sí. Es un acabado muy delicado y que requiere un constante mantenimiento ya que la madera solo tiene una pequeña capa de aceite que la protege de arañazos y rozaduras. Es recomendable una vez al año desmontar todo el instrumento, lijarlo bien y renovar el aceite de todo el instrumento.



Hay en el mercado muchos tipos de aceites como por ejemplo el de limón, de nuez, de linaza, de teka y muchos otros. Pero el mejor que hemos probado es el de tung.

Este aceite proviene de un arbusto chino y hoy en día es fácil de encontrar.

Una vez repasados los diversos tipos de acabados que podemos dar a nuestro instrumento es hora de hablar sobre el mito de “cómo afecta el acabado al sonido del instrumento”. Pues bien, como todos los mitos, encontraremos parte de verdad y parte de fantasía, sino no sería un mito. Con esto me refiero a que, indiscutiblemente, cualquier tipo de acabado que apliquemos a nuestro instrumento va a afectar a su sonido original pero lo que no sabemos es en qué medida lo hará o si ese cambio se debe solo al barniz o también entran en juego otros factores a tener en cuenta.

Evidentemente no será lo mismo un acabado al aceite, el cual deja el poro abierto en la madera para que

respire de forma natural, que un acabado high-gloss, el cual tapa por completo ese poro. He puesto estos dos ejemplos porque son los dos extremos que podemos encontrar y porque así se entenderá mejor lo que vamos a explicar a continuación: si dejamos el poro de la madera abierto, al tratarse de un material “vivo”, esta respirara mejor e ira evaporando la humedad que pueda contener en su interior hasta alcanzar una humedad estable y permanente. Esto se traduce en que con los años ese instrumento sonara incluso mejor que cuando fue fabricado y ayudara también a la estabilidad del mismo.

Hay que recordar que las vibraciones que recibe nuestro instrumento no

son buenas amigas de la humedad y por tanto contra más “seco” este nuestro instrumento más estable y mejor sonará. Si la humedad no se disipa con los años siempre tendremos un instrumento con una mala transmisión del sonido, pobre y no homogénea.

En cambio si cubrimos nuestro instrumento con un acabado que tape al 100% su poro, por ejemplo un acabado high-gloss transparente o con color, lo que hacemos es “plastificar” la madera y cerrando cualquier salida de la posible humedad que haya en su interior. Esto provoca que esa humedad, si es que la hay, no pueda ser liberada, pero también provoca un aumento de las frecuencias agudas del instrumento y la supresión de muchas otras, modificando de forma significativa el sonido real del instrumento.

También notaremos un leve aumento del volumen general del instrumento ya que las vibraciones de repente no tiene donde ir debido a esa capa de acabado y se multiplican en el interior del instrumento.

A grandes rasgos se podría decir que el mejor acabado para un instrumento es el que respeta mejor la naturaleza de los materiales con que está hecho, pero entonces no tendríamos espacio para el mito de “las guitarras con laca nitro suenan mejor que las de poliuretano”. Da igual que acabado usemos para nuestro instrumento, ninguno es mejor que otro, todos son diferentes y cada uno tiene sus cualidades e inconvenientes. Pero lo importante sobre ellos es que modifican el sonido según su densidad y dureza.

Así que la próxima vez que oigáis ese mito de que las guitarras vintage suenan mejor porque están acabadas con laca nitro, pensad que parte de ese gran sonido se debe seguramente, a la calidad y longevidad de sus maderas, y por supuesto a las manos del interprete.

Deseemos pues larga vida a mitos como estos ya que sin ellos el mundo del luthier no sería tan divertido y fascinante como lo es hoy en día.

Xavier Lorita



Multimedia

FINGER GYMNASTICS/ CHARLES CHAPMAN / MEL BAY



Existen muchos manuales de trabajo para desarrollar la precisión, la velocidad, para habilitar las manos en definitiva y con ello mejorar la calidad de nuestras interpretaciones.

La propuesta de Charles Chapman en ese sentido se plasma en este libro. Organizado en tres capítulos plantea una serie de propuestas relacionadas en primer lugar con el calentamiento y estiramientos de muñecas, manos y dedos sin instrumento, para pasar a digitaciones a través del diapasón.

Posteriormente el foco del trabajo son los estiramientos, donde los ejercicios van en ese sentido, para concluir con ejercicios que se trabajan con escalas. Se añaden digitaciones para dedos y púa con la mano derecha. Una práctica regular garantiza el progreso en poco tiempo, así que si te hace falta ya sabes, ¡Duro con ello!

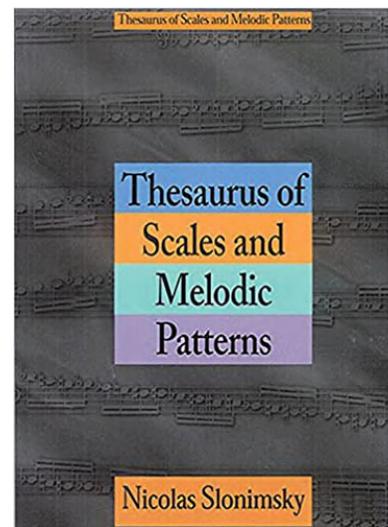
JIMI HENDRIX: BLUES/ HAL LEONARD



Jimi Hendrix es considerado como uno de los padres de la guitarra eléctrica moderna, alguien que redefine lo que es el instrumento y que marca un antes y un después con su corta carrera. Ya nunca las cosas fueron iguales. Su influencia en innumerables guitarristas es total y es uno de los pocos intérpretes en los que casi todo el mundo está de acuerdo, era buenísimo.

Todo esto nos lleva a enmascarar que fue un gran guitarra de blues, tanto tocando clásicos como en sus propias composiciones. Este libro es un compendio de transcripciones en esa onda, desde estándares a composiciones propias. Once temas que si te trabajas te pueden abrir mucho la mente a la hora de relacionarte con la guitarra y de donde sacarás ideas y fraseos que es muy probable que te acompañen toda tu vida musical.

THE SAURUS OF SCALES AND MELODIC PATTERNS/ NICOLAS SLONIMSKY



Antes que nada decir que estamos ante un libro de culto, hay comentarios por ahí que dicen que fue una “broma” del autor, otros como Steve Vai o Kurt Rosenwinkel lo recomiendan como fuente de inspiración melódica, es sin duda alguna un gran trabajo. Tiene críticas favorables y recomendaciones de gente de la talla de L. Bernstein, A. Schoenberg o Henry Cowell.

El objeto que persigue el libro es dotar al músico tanto ejecutante

como compositor de una serie de ideas, una inmensa serie, que ayuden a desarrollar su capacidad de hacer melodías en una tonalidad. Todo esto lo logra facilitando una interminable secuencia de patrones y escalas, contruidos usando unas técnicas de organización de notas basadas en divisiones, permutaciones, inversiones y todo tipo de combinaciones.

Manejando los conceptos de interpolación, extrapolación, infrapolación, inter-infrapolación, infra-ultrapolación e infra-inter-ultrapolación. Estos extraños nombres en realidad se refieren a ir añadiendo combinaciones de notas de paso y aproximaciones a unas notas principales dentro de una octava.

El libro es infinito, pero no es fácil de digerir puesto que es en realidad es un manual de consulta e inspiración y que puede dotarnos de ideas y técnicas para construir un fraseo original, diverso y personal. .

LA MISMA PENTATÓNICA

Hola Amigos espero que Uds y sus familias se encuentren muy bien. Para esta ocasión vamos a utilizar la bien conocida escala Pentatónica (la cual es tremenda y nos ha sacado a muchos de apuros). Lo que haremos es usar algunos Double Stops para así sacarle un mayor provecho. Este tipo de sonidos son usados por muchas personas entonces sin más hablar, vamos a ello.

Ex.1
Iniciaremos con la posición que seguramente todos conocen de la escala, partiendo de la 6ª cuerda y hasta la 1ª.

Ex.2
Lo que haremos ahora es usar algunos Double Stops para cambiar un poco la sonoridad.

Primero escucharan una frase nota por nota y luego usando 3as y 4as usando double stops para crear la sonoridad.

Ex.3
Ahora la misma figura, pero en double stops.

Ex.4
Este tipo de sonidos son muy usados por Mateus Asato, este en particular hace uso de un cromatismo ascendente/descendente para generar ciertas tensión.

La tensión se presenta cuando Bb y Eb entran, estas notas no son diatónicas de la tonalidad de C.

Ex.5

En este caso cambiamos un poco la posición de la pentatónica e incluimos el Eb que es la nota blues. Continuando con la misma comparación, primero vamos a escuchar la figura simple y luego con double stops.

Sin double stops.

Musical notation for Ex.5 without double stops. The top staff shows a melodic line in B-flat major with two triplet eighth notes and a final quarter note. The bottom staff shows the corresponding fretboard diagram with fingerings: 5, 4-3-1, 3-4-3-1, and 2-2.

Ex.6

Con double stops.

Musical notation for Ex.6 with double stops. The top staff shows a melodic line in B-flat major with two triplet eighth notes and a final quarter note. The bottom staff shows the corresponding fretboard diagram with fingerings: 4-5, 4-5, 4-3, 5, 3-4-3, 5-2, and 2.

Ex.7

Para finalizar, dejarlos con un ejemplo mucho más musical y seguir con la onda de Mateus Asato voy a mostrarles una sencilla parte de uno de sus videos mas vistos, "Don't dream it's over" que es original de Crowded House.

Musical notation for Ex.7. The top staff shows a melodic line in B-flat major with a complex rhythmic pattern. The bottom staff shows the corresponding fretboard diagram with fingerings: 6-8, 7, 8-10, 9, 5-7, 8, 7-5-5, 6, 6-8-10, 8-6, 8, 0-8-10, 9-7, 8.

Esta versión de Mateus es tremenda, les recomiendo a todos escucharla.... Y bueno si quizá quieren toda la transcripción por favor nos dejan saber. Para la grabación de los tracks utilicé el siguiente flujo de señal: Fender Stratocaster --- RC Booster --- Ibanez TS9 --- Fender Hot Rod Deluxe --- Suhr Reactive Load IR --- Apollo Twin --- Logic Pro X.

Como siempre espero que puedan aplicar estos conceptos a su sonido y proyectos, contáctenme si tienen algo en lo que les pueda ayudar.

Nos vemos la próxima, ¡Gracias!

Cristian Camilo Torres



LA COLUMNA INESTABLE (V) La bacanal del tritono

We Are The Champions (Estribillo) (análisis e idas de pinza)

A lo largo de estos meses, en los cuatro anteriores números, hemos tratado algunos de los diferentes tipos de acordes que contienen tritonos. Básicamente acordes dominantes y disminuídos.

Les hemos dado mil vueltas, inventado otras mil excusas para utilizarlos, en fin. Hemos situado el disminuido aprovechando sus inversiones y simetría, también movimos un acorde dominante una 5ªb por encima (reemplazo tritonal) y como digo, buscando mil excusas para hacerlo. Bien, se acabaron las excusas. Vamos con un tema que contiene todo esto.

Acordes dominantes secundarios, disminuídos que sustituyen a dominantes secundarios ¿o eran los dominantes secundarios los que sustituían a estos disminuídos?... Acordes dominantes una 5ªb por encima del inicial ¿o sería mejor llamarlos dominantes situados un semitono por encima del acorde en el que resuelven? Llega un momento, cuando todo esto lo tienes interiorizado, que te das cuenta de lo poco importante que es el analizarlo con uno u otro prisma, eso sí, a la hora de explicarlo, es mejor decantarte por una versión concreta, de lo contrario, puede haber serias confusiones para el alumno. La misión final, es que éste, sea consciente de que las cosas pueden tener diferentes puntos de vista o procedencias, y que todos son correctísimos.

Vamos con las últimas dos vueltas del estribillo de este grandioso tema.

En esta parte del tema, la tonalidad es la de Fa mayor, una de las varias en las que se mueve este tema (algo comentamos en el número anterior) Aclaro que en las primeras vueltas de estribillo del tema hay acordes que no vuelven a aparecer, y que son sustituidos por otros, como es el caso del F#dim, que en el compás ocho de este ejemplo ya no se ve reflejado, es cambiado por un D7 (dominante secundario) y que en la segunda y última vuelta es sustituido por un G#7 (Reemplazo tritonal) todos ellos, F#dim, D7 y G#7 comparten el mismo tritono, con lo cual, la función es la misma, tan sólo varía tímidamente el matiz que le da uno u otro bajo.

He mirado muchas partituras editadas de este tema, en ninguna he visto reflejado este apunte, en ese octavo compás del estribillo, siempre me aparecía el F#dim, y en las dos últimas vueltas del estribillo, al final de la canción, hay una pequeña pincelada de arreglos, que pueden pasar inadvertidos, son éstos los que hacen que me decante por estos cifrados. Tocad el tema con la original y lo veréis mejor.

Aquí os muestro, como digo, las dos últimas vueltas de la parte final del tema, que corresponden al estribillo. Todo lo que os comentaba, aparece señalado.

Muy buen resultado el acorde de intercambio modal Eólico del compás 15 (Ab6, 3er grado de la tonalidad paralela Fm (Fm Eólico)) por si el oyente creía que ya lo había escuchado todo.

Fig 1

We Are The Champions (Estribillo Final)

we - are the champions my friend

we'll keep on fighting till the end

we are the champions we are the champions

No time for losers 'cause we are the champions of the world

Harmonic Analysis:

- Line 1: F (I) / Am (III m) / Dm (VI m) / Bb (IV) C (V)
- Line 2: F (I) / Am (III m) / Bb (IV) / D7 (Dominante V/II) / G7 (Reemplazo tritonal)
- Line 3: Gm (III m) / C (V) / Bb (IV) / Eo (Terreno del dominante natural (V Grado))
- Line 4: F (I) / Gm (III m) / Ab6 (I.M) / Bb (IV) / C7 (Intercambio Modal Eólico)
- Line 5: C7 (II) / Fm (I m)

Annotations:

- 1ª VUELTA (red arrow pointing to D7)
- 2ª VUELTA (red arrow pointing to G7)
- Sustitutos del V7 grado (red arrow pointing to G7)
- Terreno del dominante natural (V Grado) (red arrow pointing to Eo)
- Intercambio Modal Eólico (red arrow pointing to Ab6)
- Cambio de tonalidad (Fm) (red arrow pointing to Fm)

Fig 1

En los compases 11 y 12, vemos los acordes Bbdim y Edim, como sabéis, las notas que contienen estos dos acordes son las mismas, sólo que cambiadas de orden. Si marcamos el Bbdim como acorde en estado fundamental, el Edim, sería su 2ª inversión.

Personalmente, las posibles inversiones o estados fundamentales de estos acordes simétricos me resultan anecdóticas, ya que los siento como una forma esférica en su conjunto ¿cómo sabes si la circunferencia comienza a ser trazada en una parte o en otra? Eso sí, a la hora de analizarlos y explicarlos, sí que hay que decantarse por un punto de partida, como acabo de hacer, marcando el Bbdim como acorde en estado fundamental. Lo que es cierto es que esos acordes pueden estar sustituyendo a un hipotético C7, que sería el dominante natural de la tonalidad (V7 grado). Eso sería el análisis de libro, por llamarlo de alguna manera. Pero ¿y si el que compone, por alguna razón tiene más presente el disminuido situado un semitono por debajo del acorde en el que resuelve?

Pues para esa persona, cada vez que vea un V7 grado, lo verá como el acorde que sustituye al tipo de disminuidos antes mencionado. Cualquier posible discusión sobre cuál sería el sustituto me resulta innecesaria. Pero entiendo que la manera en la que nos lo enseñaron en nuestra época de estudiantes, sí puede generar discusiones, pues para el método reglado, primero está el dominante de la tonalidad, lo cual es normal. Pero... cuando lo interiorizas todo, llegas a la conclusión de que el otro siempre ha estado ahí, solo que lo aprendimos después jaja

¡¡¡Un saludo a todos!!!

Nacho De Carlos

ARMONÍA PASO A PASO

En mi –humilde- experiencia primero como alumno y luego como profesor, siempre he notado una particularidad bastante común en el mundo de los guitarristas: la mayoría de conocimientos son “dogmas de fe”, es decir, cosas aprendidas de memoria (para hacer el acorde X se ponen los dedos así, para tal escala se tiene que tocar en estas posiciones y trastes...). Sin embargo pocas veces veo la respuesta a la pregunta clave, la más importante ¿Por qué? ¿Por qué pones los dedos de ese modo? ¿Por qué esa escala es así y no de otra forma?

Pues bien, la explicación a todos esos porqués es lo que se llama armonía.

Creo que para hacer bien las cosas hay que empezar por el principio, y voy a empezar por lo más básico, intentando hacerlo del modo mas sencillo posible. Sé que muchos ya conoceréis los conceptos de este primer capítulo, pero quizá echar un vistazo para contrastar opiniones también os merezca la pena.

Bien, comencemos: Antes de nada explicarte como funciona la guitarra. Seis cuerdas que se cuentan desde la más fina hasta la más gruesa, es decir, la más fina será la 1o, la más gruesa la 6o. Cada una de estas cuerdas cuando es tocada

“al aire” (sin apretar ningún traste –de ahora en adelante a apretar un traste lo llamaremos pisar-) produce una nota igual de válida que una pisada.

La 1 sería un Mi, la 2 un Si, la 3 un Sol, la 4 un Re, la 5 un La y la 6 un Mi de nuevo.

Es posible que en algún texto veáis letras para nombrar a las notas: es la forma anglosajona, donde Do significa C, Re =D, Mi=E, Fa=F, Sol=G, La=A y Si= B.

Comenzando:

El “esqueleto” o “vara de medir” de la música es la escala mayor, en concreto la escala mayor de Do, y la medida que se utiliza para contar son los llamados tonos y

semitonos. Para hacer un resumen rápido aplicado a la guitarra un semitono es igual a un traste y un tono a dos trastes. ¿Por que la de Do y no de otra nota? Porque es la única escala con notas sin alteraciones.

Primera pregunta que me puedes hacer ¿que es una alteración?

La escala mayor de Do es la sucesión de DO-RE-MI-FA-SOL-LA-SI-DO.

Sin embargo cuando las tocas en la guitarra no están situadas en trastes consecutivos, sino que hay trastes “vacíos” entre algunas de esas notas. Por ejemplo en entre DO y RE hay un traste vacío. Esa nota será o bien un DO# (sostenido, un semitono/traste mas) o bien un Reb (bemol, un semitono menos). La escala de Do mayor no contiene ningún sostenido ni bemol como habéis visto mas atrás.

Bien, concretamente en el mundo de la guitarra (ojo, con otros instrumentos no ocurre) lo más importante que nos indica esta escala son las distancias que tiene entre sus notas.

I-_-II-_-III-IV-_-V-_-VI-_-VII-I (VIII)

Como véis entre algunas notas hay trastes vacíos mientras que entre otras esto no ocurre. Contando con tonos y semitonos obtenemos que el “esqueleto”, las distancias de esta escala son de un tono (dos trastes) entre la 1 y la 2 (Do y Re), otro entre la 2 y 3, un semitono (un traste) de 3 a 4, un tono de 4 a 5, otro de 5 a 6, otro de sexta a 7 y de nuevo un semitono de la 7 a la 1o (también llamada octava) donde vuelve a empezar. Es decir, el esquema sería T-T-ST-T-T-ST. Pues bien, respetando estas distancias no importa desde que nota comencéis vuestra escala (da igual Do que Sol# que Mib), siempre será una escala mayor correcta.

Vamos a hacer un sencillo ejemplo: ponte en la sexta cuerda, la gorda. Vamos a ponernos en la nota G/ sol (tercer traste) y a hacer nuestra escala desde ahí. Simplemente hay que respetar el “esqueleto” que hemos visto, así que ya sabes: Si empezamos en Sol, entonces Sol es I. La siguiente nota (II) estará a un tono (2t) - A/La, la siguiente (III) a otro tono - B/Si, la siguiente (IV) a un semitono (1t) - C/Do, la siguiente (V) a un tono - D/re, la

siguiente (VI) a un tono E/mi, la siguiente (VII) a un tono F#/ Fa sostenido y la última a un semitono - G/Sol de nuevo.

Escala correcta. Esto ocurrirá en cualquier nota siempre que respetes las distancias.

Pero claro, esto de hacerlo en una sola cuerda es un poco tostón, tenemos seis cuerdas para hacerlo en vertical ¿Por qué hacerlo en una? Así nos movemos menos, pero claro, tenemos que saber cómo movernos.

Sencillo, coge una nota al azar, que será la I. Bien, la nota en la cuerda de debajo (físicamente, si estas en la 5 la de debajo es la 4 y la de encima la 6) será la IV de su escala, la nota en la cuerda de encima será la V. El resto es deducción aplicando el "esqueleto" (recuerda que también puedes contar hacia atrás):

AGUDO			GRAVE	
VI		V		6°
II		I	VII	5°
V		IV	III	4°
I	VII		VI	3°

Esta es la forma de medir distancias en la guitarra, aunque nos presenta un pequeño problema: por la afinación de la guitarra hay un "pero" para contar así. Es válido cuando contamos entre las cuatro cuerdas mas gruesas (6o, 5o, 4o y 3o) o cuando contamos entre las dos mas finas (2o y 1o) pero cuando pasamos de el primer grupo al segundo a la hora de contar tendremos que sumar un traste y a la de pasar del segundo al primero restar uno. Parece difícil pero es sencillo con un ejemplo:

Pon una nota en la 4o cuerda (I). La nota justo debajo (mismo traste, 3o cuerda) será su IV, la IV de su escala. Correcto porque estamos entre dos cuerdas del primer grupo.

Ahora vamos a hacer lo mismo pero en este caso poniendo la I en la 3o cuerda, la de debajo (2o) es del otro grupo. Pues para obtener la IV simplemente sumamos un traste. En lugar de estar inmediatamente debajo está sumando un traste, es decir:

Lo opuesto a la inversa, si estamos en IV para ir al I en lugar de estar justo encima está encima menos un traste. Esto ocurre únicamente cuando contamos una distancia desde una cuerda del primer grupo al segundo (+1 traste) o viceversa (-1 traste), y en ninguna otra circunstancia. En el resto, todo como en el primer esquema.

AGUDO			GRAVE	
II		I	VII	3°
	IV	III		2°
VII		VI		1°

Acordes:

Esta escala mayor que hemos aprendido hoy no solo nos sirve para tocar la escala nota a nota o para ayudarnos a contar distancias. También nos sirve para marcarnos dónde hacer los acordes. Cada una de las notas de la escala nos indica la tónica de los acordes de esa progresión (tónica, nota que da nombre al acorde, si es un acorde de DoXX, la tónica será Do), es decir, donde "empezarlos".

En el próximo número os explicaré los acordes, que son, cómo se hacen y por qué cada acorde es como es y se hace donde se hace, pero bueno, para que podáis practicar también con acordes os dejo un pequeño "dogma de fe". Cuando practiquéis vuestras escalas haced acordes mayores desde la I, la IV y la V. En el resto, menores.

Urko Castaños

RIFFSTORY 5 Riffs clásicos de los años 80 [2ª parte]

Después de repasar las décadas de los 60 y 70 en anteriores entregas de Cutaway Guitar Magazine, vamos ahora a seguir recordando los mejores Riffs de los años 80. Como siempre, con cada tema tenéis el Tab/Partitura y un vídeo con enlace directo a Instagram en el que toco el Riff.

RUN TO THE HILLS

Iron Maiden



Riff a dos guitarras en este tema extraído del famoso álbum "The Number Of The Beast". **Iron Maiden** lanzaron "Run to the Hills" como single el 12 de febrero de 1982.



RUN TO THE HILLS

Iron Maiden

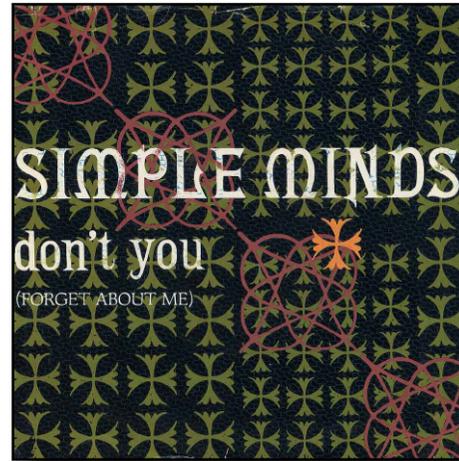
Standard tuning
♩ = 120

The image shows the musical notation for the 'Run to the Hills' riff. It consists of three systems of notation. The first system is the main riff, written in 4/4 time with a tempo of 120. It features a guitar part with 'full' annotations and a bass line with fret numbers. The second system shows the bass line with fret numbers. The third system shows the bass line with fret numbers.

DON'T YOU FORGET ABOUT ME TIME

Simple Minds

Esta canción compuesta por el productor **Keith Forsey** y por **Steve Schiff** se convirtió en uno de los grandes éxitos de la banda escocesa, además de formar parte de la banda sonora de la película "The Breakfast Club". **Simple Minds** lanzaron "Don't You (Forget About Me)" como disco sencillo el 20 de febrero de 1985.



DON'T YOU FORGET ABOUT ME

Scorpions



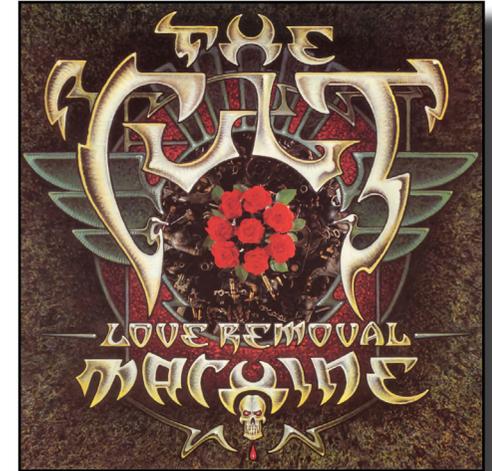
♩=124

Musical notation for the guitar part of "Don't You Forget About Me" by Scorpions. It features a 4/4 time signature and a tempo of 124. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4-measure phrase. The guitar part is written in standard notation with a capo on the 5th fret. The bass part is written in standard notation with a capo on the 5th fret. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4-measure phrase. The guitar part is written in standard notation with a capo on the 5th fret. The bass part is written in standard notation with a capo on the 5th fret.

LOVE REMOVAL MACHINE

The Cult

Potente Riff de **Billy Duffy** jugando con acordes de sus4. El single del grupo **The Cult** con el tema "Love Removal Machine" se puso a la venta el 16 de febrero de 1987.



LOVE REMOVAL MACHINE

The Cult



♩=132

Musical notation for the guitar part of "Love Removal Machine" by The Cult. It features a 4/4 time signature and a tempo of 132. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and an 8-measure phrase. The guitar part is written in standard notation with a capo on the 5th fret. The bass part is written in standard notation with a capo on the 5th fret. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and an 8-measure phrase. The guitar part is written in standard notation with a capo on the 5th fret. The bass part is written in standard notation with a capo on the 5th fret.

Os espero en la siguiente entrega. [Henry Amat](#)

Cutaway

78

Dirección

José Manuel López

Colaboradores

Cristian Camilo Torres

Henry Amat

Damian Hernández

David Lozano

Jacopo Mezzanotti

José Manuel López

José Rubio

Nacho de Carlos

Urko Castaños

Xavier Lorita

Diseño Gráfico

Isabel Terranegra

Nota Legal:

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