

- 10 DEDOS: NIMAS ... NI MENOS
- 10 INSTRUMENTOS VIRTUALES
- STEVE GADD: BATERIA 10
- 10 FRASES CELEBRES
- AGENDA

pag. 2



- RITMO AVANZADO: MESHUGGAH
- ¡AL 10 DE POTENCIA!
- COMO ESCUCHAMOS MÚSICA LOS MÚSICOS

pag. 3



- PERFILES: John Coltrane (y 3)
- LAFARMACIA DEL TONO
- TÉCNICAS DE ESTUDIO
- MASTERCLASSES DICIEMBRE 06

pag. 4

# Agenda de conciertos Noticias

• A partir de enero el luthier **Goiko** estará disponible con regularidad en nuestras instalaciones para resolver vuestras dudas con respecto a instrumentos, realizar reparaciones, recoger encargos, etc. Consulta días y horarios en la oficina.

• 24/11 **Compos de MrJam CMM**. Aula de Cultura de Larrabetzu.

• El grupo **P.E.S.C.H.**, con Kuen a la voz y guitarra, tocarán los días 23/12 en la sala Billypool (Deusto) y el 30/12 en la sala Edaska (Barakaldo). En ambos casos con otro grupo sin confirmar.

• El grupo **Compás de Más**, del que forma parte el teclista Mikel Gaztañaga, tiene las próximas fechas confirmadas: 23/11 y 24/11 en el pub Irish Stones (Av. Madariaga 4, Deusto), 1/12 en el pub Indian's de Sopelana, y el 3/2 en el Golfo Norte (Barrika).

• El técnico de sonido **Xabi Eguía** está actualmente grabando el segundo álbum de No Apto (de momento sin título confirmado). Entre sus próximos proyectos están la grabación de un nuevo disco de McEnroe en los estudios Tío Pete de Urduliz, y la gira de **Standard**, que les llevará hasta Groningen (Holanda) tras recorrer gran parte de la geografía española (Valencia, Zaragoza, Madrid, Santander, Granada, Murcia, Barcelona, etc.).

• El cantante **Alberto Nuñez** participará en la ópera Tannhäuser (R. Wagner) que tendrá lugar los días 18, 21, 24 y 27 de noviembre en el Palacio Euskalduna de Bilbao, así como en la zarzuela El Caserío (Guridi), que se representará el 29 y el 30 de diciembre en el Teatro Ayala (Bilbao), además de otros conciertos y galas líricas. Por otra parte, está finalizando la grabación de su primer disco, orientado al rock.

• El próximo día 24 de Noviembre, comienza la gira de presentación del disco del teclista **Mauri Sanchis** "Good Vibes" con Blas Fernández, que también grabó las baterías del mismo. Las primeras fechas confirmadas son: 24 de noviembre **Alcoy**, 15 de diciembre **Villena**, 20 y 21 de diciembre **Madrid**. Los tres primeros conciertos contarán con la presencia de Javier Vargas como guitarrista invitado. El día 21 de diciembre estará el guitarrista Francisco Simón, conocido por el programa Caiga Quien Caiga y su banda **Red House**.

• Javi Alzola sigue de gira por todo el estado con **Fito y Fitipaldis** presentando su nuevo disco "Por la boca vive el pez". Esta gira les acercará al BEC (Barakaldo) el próximo 22 de diciembre.



# Boletín nº 10

## 10 números de MrJam Berriak / Noticias

Con este número 10 del boletín MrJam Berriak / Noticias inauguramos el cuarto año de andadura del mismo. Como en todos los anteriores, intentamos que los contenidos sean variados e interesantes para todos vosotros. Obviamente, el énfasis está puesto en los artículos didácticos, como no podía ser menos tratándose de una escuela. No obstante, hay un aspecto de este boletín que pretende ser informativo, en una doble dirección: Una de ellas, bastante evidente, es que es un medio para que conoz-

cáis diferentes aspectos de la escuela y actividades de las que tal vez no érais tan conscientes. En sentido opuesto, pretendemos que este boletín informativo nos dé información sobre vosotros. Para ello nos es útil vuestra opinión sobre las diferentes secciones del mismo: qué contenidos os gustan más o menos, qué os gustaría incluir, etc. Os animamos a que nos hagáis llegar vuestros comentarios. Por otra parte, pretendemos que este boletín sirva de catalizador para que reflexionéis sobre los temas que se exponen, comentéis

entre vosotros. En este sentido, os recordamos que tenéis la posibilidad de colaborar en esta publicación con algún artículo que vosotros mismos elaboréis. ¿Cómo hacerlo? O bien de palabra (comentadlo a vuestro profesor o en la oficina) o bien a través del buzón de sugerencias. Ánimo, tenéis un espacio a vuestra disposición. Feliz curso y feliz año a todos.

Aprovechamos para dar la bienvenida a Miguel Salvador, Mikel Gaztañaga, Alberto Nuñez y Alberto Macías.

En las clases ocurre en ocasiones que un alumno se muestra reticente a realizar ciertas tareas, actividades o ejercicios propuestos por el profesor, arguyendo motivos como "es que ese tema no me gusta", "yo es que paso de la teoría", "a mí no me interesa la lectura", "no me gusta ese estilo" y similares. Ello supone la reclamación lo que podríamos llamar contenidos "personalizados": así, cada alumno haría solamente lo que le gusta, lo que le interesa, y no tendría por qué aprender nada de lo que él previamente decide que no quiere aprender. Ahora bien, ¿hacia dónde nos llevaría este planteamiento?

Consideremos la situación: alguien se matricula en un centro de enseñanza (ni siquiera la jerga didáctica políticamente correcta que está tan en boga se ha atrevido a llamarlos "centros de enseñanza-aprendizaje") porque reconoce en sí mismo ciertas carencias como pueden ser por ejemplo sus conocimientos en ciertas áreas o en la puesta en práctica de los mismos. Sin embargo, una vez que está dentro de ese centro pretende dirigir las clases hacia lo que previamente ha decidido que no le interesa, aunque lo desconozca y, lo que es más importante, desconozca qué es lo que le aportaría el conocerlo (aunque parezca

difícil de creer, hay alumnos que dicen "ese tema no me gusta, ¿por qué no me enseñan un tema que ya me sepa?"). Un ejemplo extramusical: si pensamos en el caso de alguien que en el colegio decide que no quiere aprender a leer, su pérdida no es solamente el hecho de no leer y las "conexiones" que se dejan de hacer en su cerebro, sino todo el mundo que se pierde por no saber leer (desde una novela al periódico o a las indicaciones de tráfico, por ejemplo): ¿qué valor tendría su opinión sobre el mundo?

Un pequeño paréntesis antes de continuar: ¿seguro que el anterior era un ejemplo extramusical? Esta situación, cuando se da en las clases y afecta a la marcha normal de las mismas, supone varias cosas: - Supone una falta de respeto personal al profesor. Además de a impartir las clases, los profesores dedican un tiempo considerable a prepararlas del mejor modo posible, teniendo en cuenta diferentes factores como el nivel de desarrollo de los alumnos, sus diferentes ritmos de avance, sus diferentes personalidades, sus intereses, condicionantes externos como conciertos, etc. No permitir al profesor impartir la clase tal como la ha diseñado (no confundir con las situaciones en las que el

### Editorial

## Enseñanza Aprendizaje

profesor puede decidir sobre la marcha realizar una actividad u otra) implica que ha desperdiciado su tiempo y su trabajo. - Supone una falta de respeto a la dignidad profesional del profesor y un desprecio de sus conocimientos. Los profesores son profesionales con una formación sólida adquirida a lo largo de mucho tiempo de estudio duro y constante, con una experiencia y una trayectoria estimables y, en todo caso, respetables. Pretender suplantarse su obligación de dirigir la clase supone un cuestionamiento de sus capacidades realizado además por una persona que por definición carece de ellas, de competencia suficiente y de madurez de criterio. Decir esto puede parecer extraño en una época en la que todo el mundo cree saber de música, pero es así, mal que nos pese: la música es algo tan grande que se puede decir que en música todos somos ignorantes, y el estudio solamente sirve para intentar paliar mínimamente esa ignorancia. ¿Qué valor objetivo tiene el criterio de quien ni siquiera quiere dar este paso?

- Supone un autoengaño por parte del alumno sobre lo que le conviene hacer. Cuando no tenemos suficientes conocimientos sobre algo (sobre cualquier cosa en la vida) y nos falta la visión global podemos creer, incluso sinceramente y de buena fe, que sabemos lo que nos conviene. Pretendemos, así, que el profesor nos lleve de la mano sobre el camino que, en el mejor de los casos, pero a veces ni eso, previamente le hemos marcado. Pero de este modo lo normal es que nos equivoquemos: solamente cuando hemos recorrido el camino y miramos hacia atrás tenemos la visión clara de las dificultades, no necesariamente cuando estamos en ellas. En este sentido, es habitual, a la vez que un poco triste, ver a alumnos que desperdician su talento (no hace falta dar nombres, pero hay casos muy cercanos) y sus energías por avanzar en una dirección que creen, equivocadamente, que es la adecuada, por no admitir la guía del profesor. En este sentido es muy curioso observar (fíjase en entrevistas a grandes músicos -nota: "grandes músicos" no es lo mismo que "grandes artistas") que los más grandes son siempre humildes y están siempre deseosos de participar en

nuevas experiencias para aprender. Una reflexión: ¿esa actitud es previa o posterior al hecho de "ser grandes"?

- Supone un desperdicio de dinero: es absurdo pagar una cantidad de dinero a un centro para que te proporcione un profesional cuyo trabajo no permites que sea desarrollado del modo adecuado.

Dicho lo anterior, hay que matizar: por supuesto, la actividad docente bien entendida implica flexibilidad y no rigidez: flexibilidad para adaptarse a cada persona, a sus intereses, de tal manera que el proceso de enseñanza-aprendizaje (ahora sí, denominado de este modo) sea ameno, y, por tanto, motivante, que es una de las condiciones básicas para su desarrollo eficaz. Pero no se puede confundir la flexibilidad con la falta de dirección, que es lo que ocurriría si se dejara en manos de quien, por definición, no sabe cuál es la dirección adecuada y los pasos a dar: el alumno.

Llegamos así al problema de fondo: en ocasiones, para poder avanzar hay que realizar ineludiblemente tareas (trabajos, actividades, ejercicios, pruebas, etc.) que a algunos les pueden parecer poco interesantes o simplemente, duras y difíciles (atención, he puesto "algunos", porque no a todos les ocurre lo mismo: hay mucha gente que sólo por el hecho de estar estudiando música disfrutan con todos sus aspectos, incluso con los que les parecen menos atractivos). Estas actividades más costosas son normalmente más productivas que las que resultan más sencillas y gratificantes a corto plazo: es claro que dominar cualquier rama del conocimiento humano o cualquier habilidad realizada solamente tareas gratas sería algo así como descubrir la piedra filosofal. Pero hay que tener en cuenta que si estas tareas son realizadas bajo la dirección, la guía y la supervisión de un profesor, existe la garantía de que el trabajo está bien encaminado, cosa que no necesariamente ocurre en caso contrario. Tened fe en vuestro profesor, él sabe lo que hace. Es más, vuestro profesor sabe lo que es bueno para vosotros, casi siempre mejor que vosotros mismos: por eso se dedica profesionalmente a esto.

En definitiva, pretender realizar solamente tareas agradables y sencillas y negarse a realizar las que nos resultan menos amenas a pesar de que un profesional cualificado nos las señale como necesarias significa, no nos engañemos, negarse a avanzar. Está bien, cada uno elige su propio camino, pero no dudéis ni por un momento de que, al menos en este centro, el profesorado está vigilante para que ello no ocurra, o por lo menos, para llamar a las cosas por su nombre. Por el bien de todos.

### Artículos | Artikuluak

## La importancia de aprender y el privilegio de enseñar canto



Alberto Nuñez es profesor de Canto en MrJam CMM

Cualquier músico debería tratar de dominar, al menos, un instrumento. Cuando una persona decide dedicarse profesionalmente a cantar tiene el deber moral y personal de hacer todo lo posible por llegar a dominar su instrumento. El problema, o la ventaja, según se mire, y en todo caso la diferencia, estriba en que el instrumento somos nosotros: nuestros pulmones, nuestra laringe, nuestra boca, nuestro paladar, nuestro diafragma, nuestro corazón y nuestro cerebro.

Por ello, dominar la propia voz pasa por hacer sonar (o re-sonar) todo nuestro cuerpo, y esto en un doble sentido: por un lado, a nivel de sonido (afinación, impostación, apoyo, dicción, claridad y dinámica) y de expresión (esto es, capacidad de transmitir,

comunicar, "llegar", "tocar", conectar con otras personas); y, por otro lado, hacer todo esto de un modo correcto, cuidando al máximo nuestro instrumento.

Al cantar, sin darnos cuenta, generamos tensiones. Es, por tanto, muy importante trabajar todos los temas de nuestro repertorio desde la relajación, la concentración y la autoconfianza en el trabajo técnico realizado. Todo ello hace de la enseñanza del canto un auténtico privilegio, no ya tanto para el alumno, para quien ha de ser una necesidad y un paso más en la búsqueda de su autoconocimiento artístico, sino, sobre todo, para el profesor, para quien es un motivo de inmensa satisfacción participar en el proceso de creación de un artista único e irreplicable.



Artículos |



# 10 dedos: ni más... ni menos

Iñigo Corcuera es profesor de Bajo Eléctrico en MrJam CMM

A veces podemos caer en el error de pensar que los dedos que utilizamos más activamente para tocar el instrumento (los cuatro de la mano del diapasón y los de la mano que pulsa las cuerdas) son los únicos importantes, mientras que los demás están ahí... estorbando, o casi. Nada más lejos de la realidad.

Si nos fijamos en la mano que se coloca en el mástil, la correcta colocación del pulgar hace que los dedos ejecutantes se coloquen del modo adecuado



sobre el mástil -paralelos a los trastes- para que de esa forma todos ellos estén disponibles para la ejecución en cualquier momento (así evitaremos la frase "... es que no me llegan los dedos...").

Por otra parte, con respecto a la mano que pulsa las cuerdas, tanto si elegimos púa o los dedos para tocar, los dedos que no están activos produciendo el sonido tienen muchas veces la función de mutear (apagar) las que no tienen que resonar para que de este modo la ejecución sea más limpia y clara.

Por ello, siempre debemos tener en cuenta nuestros 10 dedos a la hora de tocar.

Artículos | Artikuluak



# 10 Instrumentos Virtuales

José Ramón G. Hermida es profesor de Nuevas Tecnologías en MrJam CMM

Los instrumentos virtuales son programas que imitan, tanto en el funcionamiento como en el interfaz gráfico, a instrumentos musicales reales. Pueden funcionar como software independiente, o bien, dentro de otros programas. Los programas principales desde los que pueden utilizarse pueden pertenecer a las siguientes plataformas o sistemas de producción musical:

- **VST:** Sistema creado por **Steinberg**. Fabricante de origen alemán creador de Cubase, WaveLab y Nuendo.
- **DirectX:** Sistema distribuido por **Microsoft**. Utilizado en programas como Sonar o B&B.
- **TDM:** Propiedad de **DigiDesign** fabricante a su vez de ProTools. Herramienta de uso habitual en el estudio de grabación.

Por lo tanto, si queremos utilizar un instrumento virtual, debemos asegurarnos previamente de que es compatible con el programa de producción musical que estamos utilizando, o bien, de que es capaz de funcionar como programa independiente.

Para poder utilizarlos se instalan previamente y se eligen, si es el caso, desde el interior del programa que estemos utilizando. Las conexiones se realizan de modo virtual asignando canales y puertos midi.



1. **"Battery".** Fabricante **"Native Instruments"**. Es un reproductor de muestras batería.
2. **"Virtual Guitarist" de "Steinberg"**. Tocando el acorde en un teclado midi (o editándolo) permite reproducir gran cantidad de riffs para guitarra muestreados. La guitarra siempre ha sido un instrumento bastante difícil de reproducir por midi. Con este programa se consigue reproducir el riff completo con lo que el resultado es más realista.
3. **"Trilogy" de "Spectrasonics"**. Para reproducir sonidos de bajo. Usa tres gigabytes de muestras de bajo y contrabajo. Tiene un sonido grueso y muy realista.
4. **"Kontakt" de "Native Instrument"**. Es un sampler. Un sampler es un instrumento midi que permite grabar, editar y reproducir muestras por medio de mensajes Midi.
5. **"B4" de "Native Instrument"**. Si queréis ver lo que es la reproducción llevada al extremo de un instrumento hardware real, aquí tenéis un ejemplo. Es una reproducción fiel, incluso en su aspecto físico, de un órgano Hammond.
6. **"Edirol Orchestral" de "Edirol"**. Es un instrumento virtual que reproduce sonidos de orquesta. No es el mejor, pero sí es bastante completo, manejable y muy asequible.
7. 8. 9. **"D'cota" de Steinberg, "Reaktor" de Native Instrument y "Atmosphere" de Spectrasonics** son tres de los cientos de instrumentos virtuales dedicados a la síntesis de sonido que podéis encontrar en el mercado.
10. **"Reason" de "Propellerhead"**. No es sólo un instrumento virtual sino que además es una plataforma completa de producción musical, que a su vez se puede incorporar en otras (Nuendo, ProTools, etc.) por medio del sistema ReWire, creado por la propia empresa Propellerhead. Dispones de dos sintetizadores, dos cajas de ritmo y dos samplers, así como de múltiples efectos y procesadores de sonidos.

Artículos | Artikuluak



# 10 frases célebres

Mikel Gaztañaga es profesor de Teclado en MrJam CMM

1. **Cootie Williams** (trompeta): "No, nunca he visto a nadie bajo el efecto del alcohol que pudiera tocar realmente bien. Puede que crean que están tocando..."
2. **Lawrence Brown** (trombón), en 1965: "Considere usted los grupos vocales más populares ¡suenan muy mal! Alguien pensó en algo diferente, y el departamento de publicidad decidió que se trataba de una espléndida manera de ganar un millón de dólares. El negocio de la música nunca ha sido tan comercial como ahora."
3. **Sam Woodyard** (batería): "El percusionista puede tener asignado en un arreglo un break de cuatro compases, pero si alguien no entra después, algunos dirán que la culpa la tuvo el percusionista, [...] pero esos eran los cuatro compases del percusionista, y siempre que esté de vuelta para el primer tiempo del quinto compás se podría ir corriendo y dar la vuelta a la manzana. No es su culpa si otro no sabe contar."
4. **Duke Ellington** (compositor y pianista): "No necesito tiempo, necesito una fecha límite."
5. **Glenn Gould** (pianista): "Muchos compositores planean vivir hasta los 106 años, aunque yo proyecto retirarme a una airosa senilidad otoñal a los treinta."
6. **Erik Satie** (compositor): "Cuanto más músico se es, más loco se está."
7. **Wynton Marsalis** (trompetista): "La melodía no es la canción."
8. **Claude Debussy** (compositor): "Todo lo que se pueda decir de mi música me da completamente igual."
9. **Charles Mingus** (contrabajista): "No podría anteponer la música a las personas."
10. **Alessandro Baricco** (escritor): "Al mundo de la música culta le ha faltado desde siempre la posibilidad de imaginar la modernidad como placer. Se le ha enseñado a temerla. Nunca a desearla."

Artículos | Artikuluak



Blas Fernández es profesor de Batería en MrJam CMM

# Steve Gadd batería 10



Hablar de Steve Gadd es, sin lugar a dudas, hablar de una de las páginas más brillantes de la historia de la batería. Es el batería más influyente y respetado de los últimos treinta años. Su influencia es tan amplia, que de alguna forma todos nos hemos visto afectados por su extraordinario legado musical y creativo.

Gadd fue uno de los primeros en aplicar paradiddles a la batería en la forma en la que hoy utilizamos dicho rudimento y también en poner la mano izquierda en el charles, por citar sólo dos elementos de su estilo. Se cuentan por cientos los artistas que han solicitado sus baquetas: Desde Frank Sinatra hasta James Brown o desde Paul McCartney hasta Chick Corea. Se decía de él que coleccionaba discos de oro: Paul Simon, Steely Dan, Aretha Franklin, Ricky Lee Jones, Paul McCartney, James Brown, Joe Cocker, Bob James, James Taylor, Steve Wonder, han sido algunos de los artistas con los que Gadd colaboró en su época gloriosa de grabaciones en estudio. En el año 81 ya había grabado más de 25 discos de oro. Su contribución a la industria discográfica se traduce en su participación en más de 800 discos.

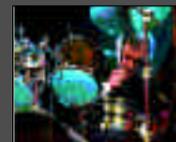


### ALGUNAS CLAVES DE SU EXITO

Sobre el trabajo en estudio Gadd comentó: "Es algo más que solamente tocar, es comprender cómo funciona todo el proceso de una sesión de grabación. Te contratan porque sabes que puedes tocar y además sabes aplicar tus conocimientos a cualquier situación sin tratar en ningún momento de implantar tu criterio. Hay que utilizar la intuición para comprender qué es lo que en esa determinada sesión se está intentando crear. Mi actitud es ir al estudio sin la idea preconcebida de lo que voy a tocar. Una vez allí, intento tocar la música sin obligarme a poner mi sello personal en ella. Mi forma de proceder es, primero escuchar y después encontrar algo que tocar que funcione, pero sin anticiparme pensando en lo que voy a tocar antes de que llegue el momento de tocar. La música te guía. Pero no puedes poner en ella tus ojos antes que tus oídos. La clave es saber escuchar". Que un músico con la personalidad de Gadd diga cosas así, nos debe de hacer pensar. La esencia es escuchar la música con la suficiente intensidad que nos permita tocar lo que mejor funcione en esa pieza musical, sin dejarse llevar por el ego. Definitivamente, "seremos mejores músicos en la medida en que seamos capaces de escuchar a los demás instrumentos y dejar el nuestro en un segundo plano". (Palabra de Gadd).



En cuanto a su sonido, siempre ha utilizado la marca Yamaha, en concreto la mítica Yamaha Recording, una batería que en su momento supuso una revolución tanto por su sonido como por su fabricación. También cambió las medidas estándares de los tímbrales, popularizó el timbal aéreo de 10" y también los tímbrales bases suspendidos en trípodes o soportes. En cuanto a parches, Gadd utilizó los parches de doble capa (los que se conocen como parches de aceite, ya que entre las dos capas existe una fina película de aceite), que a finales de los 70 eran la última novedad. El sonido Gadd, causó furor y todos los mejores estudios del mundo tenían una batería Yamaha Recording de medidas pequeñas y parches pinstripe.



### GADDISMOS

Se puede decir que existen una serie de elementos que hoy en día son considerados gaddismos y que son básicamente ingredientes que forman parte del estilo de este batería. Algunos podrían ser:

- Gran dominio de los rudimentos y de las marchas estilo militar. Hay que tener en cuenta que para evitar ser reclutado en la guerra de Vietnam, se alistó en la banda militar del ejército, donde toca la batería en una big-band hasta que se licencia en el año 1972.
- El uso de paradiddles y de la mano izquierda en el hi-hat para la construcción de beats.
- El uso de escobillas u otros sonidos alternativos como el de dos baquetas en cada mano.
- Influencia de ritmos afro como el Mozambique en un contexto pop.
- Su versatilidad. Suena con mucha credibilidad en estilos muy diferentes: jazz, pop, fusión, latin, etc.
- La simplicidad. Aunque es poseedor de una técnica excelente, siempre opta por tocar lo más sencillo.
- El groove. Siempre suena emocionalmente intenso, mágico, grandioso.
- Su equipo. Supo innovar respecto a lo que en su época se consideraba estándar. En fin, Steve Gadd, junto con algunos otros, ha sido el inventor de la batería moderna, "los papás" y de alguna forma todos estamos en deuda con ellos. Y aunque ya se habla de que estamos en la era post-Gadd, el gran maestro nos sigue poniendo la piel de gallina con su emotiva forma de llevar el ritmo.



### DISCOS RECOMENDABLES DE STEVE GADD

- Three Quartets* – Chick Corea
- Ways To Leave Your Lover* – Paul Simon
- Late in The Evening* – Paul Simon
- Aja* – Steely Dan
- Alive* – Chuck Mangione Quartet
- The right Stuff* – Stuff
- Still Crazy After All This Years* – Paul Simon

Para conocerlo todo sobre los Maestros de la Batería en sus mejores grabaciones os recomiendo encarecidamente el libro de José Bruno titulado BATERIAS Y CANCIONES. Magnífico y didáctico, entretenido, con muchísimos datos que han supuesto un gran esfuerzo y dedicación el reclutarlos. Es para mí un libro indispensable y seguro que para todos los amantes de los tambores.

**NUEVOS CURSOS**  
Enero 07  
**Pro Tools  
Cubase SX**  
Consulta requisitos, fechas y precios en la oficina.



Artículos | Artikuluak

Ritmo avanzado:

# New Millennium Cyanide Christ (Meshuggah)

Eugenio Fresco es profesor de Armonía en MrJam CMM

Es difícil encontrar en la música moderna actual una combinación tan explosiva de virtuosismo instrumental, agresividad sonora y conceptual como en el grupo sueco Meshuggah. Comenzaron a finales de los años 80 como un grupo más de death-metal técnico, pero a partir de mediados de los 90, con discos como None y, sobre todo, Destroy, Erase, Improve, dieron un importante salto cualitativo en todos los aspectos, y muy especialmente en los conceptos rítmicos, que hacen que su música trascienda el metal y se pueda emparentar en muchos sentidos con el jazz-rock de los años 70 y 80.

Uno de los aspectos más característicos de su estilo es el uso de las polimetrías, esto es, de acentuaciones que sugieren un compás diferente al realmente existente. De hecho, hablando con músicos aficionados a Meshuggah me ha ocurrido en numerosas ocasiones que mostraban una enorme sorpresa cuando les comentaba que prácticamente todos sus temas están en 4/4, sólo algunos en 3/4, y muy excepcionalmente en otros compases como 12/8, 5/4, etc. Ello es así porque las acentuaciones divergentes respecto al compás principal están tan reforzadas por todos los instrumentos que a veces se hace incluso difícil seguir el pulso básico del compás, y ello da como resultado que sus temas parezcan incluir constantes modulaciones métricas (cambios de compás) cuando no es así.

Un ejemplo representativo de la utilización de este procedimiento es el siguiente fragmento, extraído del tema New Millennium Cyanide Christ, del disco Chaosphere (1998), a partir del minuto 2:32. El pentagrama superior es la voz, y el inferior el esquema rítmico de guitarras, bajo y bombo (si un batería quiere tocarlo, no tiene más que añadir un charles en corcheas y la caja en el tiempo 3 de cada compás ... ¡y engrasar el doble pedal!).

## New Millennium Cyanide Christ - Meshuggah

Transcripción: Kuen

♩ ca 150. Half time feel

**Nota:** todas las notas del pentagrama inferior son semicorcheas. Las notas más largas que aparezcan son sólo para simplificar la escritura.

Por medio de un corchete se indica la célula rítmica que se va desplazando, que en este caso está formada por 9 semicorcheas (7 notas y 2 silencios) que se van desplazando dentro del compás de 4/4. Está, por tanto, sugiriéndose un compás "virtual" de 9/16 dentro del 4/4. Ahora bien, dado que la estructura de compases del compás original se respeta (observar que cada ciclo ocupa una longitud total de 4 compases, que coinciden con la letra D que indica el principio de cada frase vocal), este uso de las polimetrías obliga a realizar un pequeño ajuste (indicado con una línea punteada) al final del ciclo de 4 compases, realizado en este caso con tal habilidad que es apenas distinguible de la célula rítmica repetida: son 10 semicorcheas (8 notas y 2 silencios) en lugar de 9.

En cuanto a la instrumentación, solamente la voz y las manos del batería (charles a corcheas y caja en el tiempo 3 del compás) mantienen el pulso del compás original, mientras que el resto de los instrumentos (dos guitarras y bajo junto con el bombo) realizan la fórmula rítmica al unísono, realizando el efecto polimétrico.

### Ejercicios recomendados

- Practica las acentuaciones en cualquier parte del compás: no sólo es importante hacer corcheas, semicorcheas, tresillos, seisillos, etc. bien medidos, sino hacer CUALQUIER nota, tanto aislada como acentuada dentro de una serie de notas sin acentuar.
- Selecciona un tema de Meshuggah con tempo medio o bajo y trata de marcar el pulso con las manos sin dejarte llevar por las acentuaciones. Dependiendo del tema elegido, este ejercicio tan simple puede ser extremadamente difícil de realizar.
- Trata de realizar una transcripción del esquema rítmico de algún tema que suponga un reto para tí (aunque no necesariamente tan difícil como éste): por difícil que sea, siempre es productivo el esfuerzo de realizar transcripciones, y es una de las tareas más efectivas para desarrollar el oído.



Artículos | Artikuluak

# ¡Al 10 de POTENCIA!

Javier Vega es profesor de Guitarra Eléctrica en MrJam CMM

¿Cuál es la mejor configuración a la hora de tocar con un amplificador que tiene dos o más controles de volumen? ¿Y cuando nos encontramos con un sistema de audio compuesto por un previo y una etapa de potencia cada uno con sus respectivos volúmenes? La realidad es que ante un equipo con más de un master general, la mayoría de músicos intuitivamente tienden a buscar un compromiso entre el volumen de ambos y los ajustan según la presión de sonido que se busque (más alto, más bajo...).



Cualquier persona preocupada por su sonido debería explorar diferentes alternativas. Pero es cierto que hay una configuración en la que la respuesta en frecuencia se extiende desde lo más grave del espectro hasta lo más agudo (ya que el amplificador trabajará en el punto nominal para el cual ha sido diseñado) y en la que la dinámica de nuestro instrumento será mucho más perceptible. Dicha configuración requiere una máxima ganancia en la etapa de potencia (master general al 10) y un control de volumen en los masters de los canales. En el caso de tener un previo y una etapa, esta última debe ponerse siempre al 10 y controlar el volumen desde el previo.



Además de las razones expuestas existen otras que hacen de esta opción un imperativo: por ejemplo, las etapas de potencia con mecanismos de anti-clipeo y protección ante picos de señal que evitan daños en los conos a los que van conectados, sólo entran en funcionamiento efectivo cuando se las hace trabajar a máxima potencia. Esta filosofía requiere de un buen pareado entre etapa de potencia-pantalla en cuanto a la potencia eficaz (watt RMS) que la una puede generar y que la otra puede soportar y una apropiada selección de impedancia en ambas (ohmios).



Además de las razones expuestas existen otras que hacen de esta opción un imperativo: por ejemplo, las etapas de potencia con mecanismos de anti-clipeo y protección ante picos de señal que evitan daños en los conos a los que van conectados, sólo entran en funcionamiento efectivo cuando se las hace trabajar a máxima potencia. Esta filosofía requiere de un buen pareado entre etapa de potencia-pantalla en cuanto a la potencia eficaz (watt RMS) que la una puede generar y que la otra puede soportar y una apropiada selección de impedancia en ambas (ohmios).



Artículos | Artikuluak

# ¿Cómo escuchamos música los músicos?

Rober Caballero es profesor de Bajo Eléctrico en MrJam CMM

Estoy seguro de que os habrá ocurrido, como a mí, que en el momento en que empezamos a tocar un instrumento, en mi caso el bajo, cambia radicalmente nuestra forma de escuchar la música: todo se convierte en "bajo" (o en el instrumento que sea). Comenzamos a analizar, comparar, fijarnos solo en la técnica y en el instrumento que cada uno de nosotros hemos elegido. Hay un momento en el que somos incapaces de dejar de ser analíticos, de tratar de ser "objetivos" y perdemos la capaz de sentir, de dejar paso a las sensaciones, a lo intuitivo, y así conseguir que la música nos llegue como un todo completo. A esto debemos añadir que, progresivamente y casi sin darnos cuenta, elegimos escuchar solo la música de mayor lucimiento para nuestro instrumento, perdiendo interés por el resto.



Esta manera de escuchar música, tan centralizada en un único punto, llega a ser contraproducente. No solo no te deja percibir todos los matices que te ofrece el momento musical vivido, sino que además pierdes la capacidad de disfrutar, no te deja volver a ser un oyente más, anónimo, con la mente en blanco dispuesta a ser sorprendida por algo tan maravilloso como la música.

En cualquier caso, no tenemos que preocuparnos excesivamente. Este es un proceso normal (se llama deformación profesional) por el que todos hemos pasado y en su primera fase es necesario y bueno. Pero tenemos que conseguir superarlo y no cerramos a una única cosa, porque nos perdemos todas las demás y con ello todo lo que podríamos aprender de ellas: creemos que aprendemos más, pero aprendemos menos.

En resumen: la mente abierta y a disfrutar.

Os propongo un ejercicio: elegid un disco, ya sea uno que os guste o uno que no hayáis escuchado nunca. Escuchadlo una primera vez pensando en vuestro instrumento. La segunda vez escuchadlo en conjunto. Por último sacad vuestras propias conclusiones.

# la farmacia del tono

Por Goiko

Vamos a ver las diferencias entre pastillas activas y pasivas, así como entre las electrónicas activas y pasivas. En principio al hablar del término "activo" lo asociaremos a que necesita de una alimentación de 9v ó 18v mediante pila o pilas del tipo 6LR61.

## Pastillas activas. Ventajas:

- Bajo nivel de ruido.
- Eliminación de la pérdida de agudos al usar cables largos.
- Ampliación del rango de frecuencias, mayor flexibilidad para crear "nuevos sonidos".

## Pastillas activas. Inconvenientes:

- Autonomía limitada al estado de la pila, ya que dependemos de su duración.
- Percepción por algunos de un sonido menos cálido o más estéril comparado con las pastillas pasivas.



## Pastillas pasivas. Ventajas:

- No necesitan pila.
- Sonido más cálido.

## Pastillas pasivas. Inconvenientes:

- Mayor nivel de ruido.
- Pérdida de agudos al usar cables largos.

Tanto con unas como con otras es importante usar cables de calidad (con conectores tipo Neutrik, Swichcraft, etc.). No escatiméis, ya que aunque cuesten el doble o más que un cable "normal", duran más del doble de tiempo y generan menos ruido. Y un consejo: intentad pisar lo menos posible el cableado. Un problema particular de las pastillas activas es planificar dónde vamos a ubicar la pila y hacerlo de modo que se pueda sustituir con facilidad.

La duración de la pila dependerá del uso que hagamos del instrumento, teniendo en cuenta que mientras esté enchufado el cable hay consumo de pila. Cualquier pila de 9v que cuyo voltaje real baje de los 8v ha de ser desechada. Si el sonido se vuelve inestable o aparecen ruidos extraños debemos verificar el estado de la pila. En general, las pastillas activas ofrecen mejor rendimiento que las pasivas en situaciones donde se genera ruido (cadena de pedales, rack de efectos, ordenadores, etc.). Son menos sensibles a las fuentes eléctricas exteriores que las pastillas pasivas. Lo anterior no quiere decir que no podamos usar pastillas pasivas en rack de efectos o en cadenas de pedales, ya que tenemos soluciones para eliminar en gran medida el ruido de un instrumento con pastillas pasivas, incluso con pastillas de bobina simple, que son las que generan más ruido.

Las pastillas activas van a amplificar con más fidelidad el "sonido acústico" que nos da el instrumento aparte de ampliar el rango de frecuencias. Por contra, las pasivas tienden a "colorear" y darle un matiz más "cálido" al sonido (si os vale la comparación "digital-analógico" para hacernos una idea).

Las pastillas activas van a amplificar con más fidelidad el "sonido acústico" que nos da el instrumento aparte de ampliar el rango de frecuencias. Por contra, las pasivas tienden a "colorear" y darle un matiz más "cálido" al sonido (si os vale la comparación "digital-analógico" para hacernos una idea).

## Electrónicas activas y pasivas

Las electrónicas pasivas solamente filtran las frecuencias, es decir, nos quitan los agudos, como en el típico control de tono. En cambio, las electrónicas activas, además de filtrar las frecuencias incrementan o atenúan la ganancia de su respectivo rango (graves, medios, agudos), con potenciómetros que tienen un punto central a partir del cual incrementan o atenúan.

Con su espíritu ya tranquilo y sus cualidades mejor que nunca, en 1958 regresa a la banda de Miles Davis, asombrando al trompetista con sus nuevos recursos. El nuevo estilo de Coltrane, como el cubismo en el arte, pretendía mostrar múltiples puntos de vista del mismo sujeto al mismo tiempo. En palabras del propio Miles Davis, "lo que él hace, por ejemplo, es tocar una acorde de cinco notas y después quedarse intercambiéndolas, tratando de ver cuántas distintas formas tiene de hacerlas sonar. Es como explicar algo en cinco formas diferentes".

Este tipo de experimentación coincidía exactamente con la tendencia de quien se estaba dirigiendo en dirección opuesta al bebop, y tiene su culminación en el inigualable disco Kind of Blue (1959), considerado generalmente como una de las mayores obras de jazz de todos los tiempos, basado en composiciones de exquisita sencillez y, al mismo tiempo, de compleja estructuración, con una gran libertad improvisativa y unas ligeras progresiones armónicas. Aquel mismo año nació una de las piedras angulares de arte coltraniano, el álbum Giant Steps, donde recuperaba la fuerza del bebop para sus solos así como llevaba a sus más altas cotas el hard bop. El saxofonista tenía ya bien claro cómo expresarse, y en abril de 1960 fundó el John Coltrane Quartet, núcleo de su futura actividad musical, acompañado del pianista McCoy Tyner, que supo destacar su asombrosa capacidad rítmica manejando sin embargo los silencios que Monk había enseñado a Coltrane a aprovechar para sus solos. Junto al baterista Elvin Jones (encarcelado por algún tiempo por tráfico de estupefacientes), y al bajista Jimmy Garrison, Tyner construyó una estructura rítmica que soportó a la perfección las experimentaciones modales de Coltrane.

A la búsqueda de un siguiente paso en la elaboración de su sonido, Coltrane empezó a tocar el saxo tenor, logrando interpretaciones increíblemente renovadoras como la del standard 'My Favorite Things', tema que se hiciera famoso a partir de la interpretación de Julie Andrews en la película 'La novicia Rebelde'.

A partir de este tono, Coltrane comienza a acercarse más y más a la música africana, llegando a incluir recursos e instrumentos de este origen en grabaciones como Africa/Brass, de 1961. Esta tendencia, que no seguía un rastro étnico sino uno místico, continuó hacia la música de

## Perfiles

# John Coltrane

(y 3)



la India y siguió reforzando el perfil espiritual de Coltrane hasta llegar a su obra más famosa y exitosa, A Love Supreme, en 1964, una especie de canto estático de una intensidad excepcionalmente violenta, donde las líneas del saxo se elevan como las de una voz humana en oración, concentrándose en una auténtica explosión de fuerza vital. Algunos de los fanáticos de este disco quisieron elevar al músico a la categoría de santo, pero Coltrane, y más tarde su viuda, siempre se esforzaron en rechazar este concepto.



Al partir Elvin Jones y McCoy Tyner en Marzo del 66, disconformes con algunas decisiones de Coltrane (como incorporar un segundo baterista), el pianista fue reemplazado por la nueva esposa de Coltrane, Alice McLeod. La nueva for-

mación cambió rápida y radicalmente el sonido de la banda, aunque los solos de Coltrane mantenían el mismo criterio original.

En julio, el grupo realizó una gira por Japón, cosechando grandes éxitos: el día 22 fue grabado el concierto dado en Tokyo, que sería objeto de publicación póstuma. La música adquirió un carácter cada vez más libre, y, sin embargo, sumamente sencillo, estallando en auténticas descargas de energía, reforzadas sobre todo por la agresividad sonora del tenorista Sanders. Por otro lado, Rashied Ali, reciente incorporación al grupo, se preocupaba mucho menos que Elvin Jones por mantener con la batería un flujo rítmico determinado, y prefería adoptar una pulsación tensa, que subrayaba la más íntima dinámica del sonido coltraniano.

Eran aquellos los últimos años de vida para el saxofonista, que había vuelto al abuso de las drogas. Poco antes de morir, Coltrane grabó Expression tocando por primera y última vez la flauta, resultando uno de los álbumes más poéticos de toda su producción, proporcionando a la música imágenes de profunda belleza y serenidad; serenidad sólo aparente, que escondía en realidad una situación espiritual sumamente angustiada. Esta tensión, preparada para estallar con insospechada violencia, desembocando en el grito, en la liberación física como válvula de escape de la mente, se advierte, asimismo, en la última sesión discográfica de Coltrane, publicada después de su muerte, Interstellar Space, una serie de dúos de alucinante potencia entablados con el baterista Ali. El 16 de julio de 1967 Coltrane fue ingresado de urgencia en el Huntington Hospital: al día siguiente, a las cuatro de la madrugada, John murió a causa de un cáncer hepático terminal. En el funeral celebrado el 21 de julio en la St. Peter's Lutheran Church ante una enorme multitud, intervinieron muchísimos músicos, entre ellos Albert Ayler y Ornette Coleman, que tocaron durante toda la ceremonia.

La influencia de Coltrane se propagó por las siguientes generaciones de saxofonistas, sobre todo las de comienzos de los años 70, y muchas de sus innovaciones continúan vibrando en toda clase de instrumentos musicales.

## FUENTES:

• <http://www.mcnair.berkeley.edu/95journal/EmmetPrice.html>

• [http://home.att.net/~dawild/john\\_coltrane.htm](http://home.att.net/~dawild/john_coltrane.htm)

## Masterclasses Diciembre '06

Os recordamos que **las masterclasses son gratuitas** para todos los alumnos de MrJam CMM. Todas ellas están especialmente preparadas para abarcar temas complementarios a los de clase, o bien que requieren un tratamiento específico o diferenciado. Muchas de ellas las habéis solicitado vosotros, así que... **reserva tu plaza y ¡acude a todas!**



### "Acompañamiento de cantantes"

por Mikel Gaztañaga

Recursos y cuestiones a tener en cuenta a la hora de acompañar voces. Dirigido a todo tipo de instrumentistas acompañantes (piano, guitarra, etc.) y cantantes.

### "Técnica vocal"

por Alberto Núñez

Recursos y cuestiones a tener en cuenta a la hora de acompañar voces. Dirigido a todo tipo de instrumentistas acompañantes (piano, guitarra, etc.) y cantantes.

### "Creación de partes de guitarra rítmica"

por Ernesto Sabas

Utilización de diferentes recursos armónicos, melódicos, rítmicos y tímbricos para hacer partes rítmicas interesantes.

### "Pastillas para guitarra y bajo"

por Goiko

Ver la serie de artículos "La farmacia del tono" en este mismo número y en el número anterior.

### "Acompañamientos con arpeggios"

por Javi Vega

Diferentes fórmulas de acompañamiento utilizando arpeggios con técnica de dedos (fingerpicking), así como recursos para trabajarlos por medio de la variación rítmica, juego de acentuaciones, etc.

### "Técnica de caja y su aplicación"

por Txema Hernández

Cómo aplicar a toda la batería las técnicas básicas de caja.

### "Instrumentos virtuales"

por Joserra G. Hermida

Ver el artículo "10 instrumentos virtuales" en este número.

### "Arreglos en música moderna"

por José Luis Canal

Ejemplos prácticos de diferentes modos de enfocar un arreglo para una música de otro autor, y visión de los procedimientos de trabajo a utilizar, desde que disponemos de la melodía y el cifrado armónico hasta la finalización del arreglo.

## Artículos |

# técnicas de estudio

Txema Hernández es profesor de Batería en MrJam CMM

Todos los que hemos estudiado y estudiamos un instrumento nos organizamos el tiempo creándonos hábitos de estudio. Sin embargo, muchos tienen dificultades y obtienen resultados inferiores a sus esfuerzos porque trabajan de un modo desordenado y desperdician sus energías.

En primer lugar que tener una disposición adecuada frente al estudio, es decir, motivación. No se aprende por la fuerza, si uno no desea realmente aprender, no aprenderá, aunque esté rodeado de los mejores libros y maestros. Por ello, un primer paso que hay que dar cuando nos enfrentamos a los contenidos, es tener una actitud positiva, entusiasmo, voluntad de aprender y mejorar. Por otra parte, aprenderemos mejor aquello que tiene un significado para nosotros. Por ello, conocer la importancia de los contenidos a estudiar nos colocará en una posición más favorable al aprendizaje.

Realizada la primera etapa de sentirnos motivados a estudiar, en segundo lugar hay que revisar nuestros hábitos de estudio, que consisten en la repetición del acto de estudiar realizado en condiciones ambientales de tiempo, espacio y características iguales.

¿Cómo se pueden adquirir buenos hábitos de estudio? Con constancia y perseverancia, organización mental y física para lograr un fin determinado de modo eficiente. Algunos factores a tener en cuenta:

- Organizar el espacio: es decir, organizar el lugar donde vas a estudiar. Este espacio debe ser libre de elementos distractores, sin radio ni televisión encendidos. Bien iluminado, silencioso, procurando no ser interrumpido constantemente.

- Organizar el tiempo: cada persona posee un ritmo propio de aprendizaje. Por eso es importante, llegar a conocerse bien; una adecuada planificación del tiempo distribuida de acuerdo a nuestras propias capacidades para rendir en forma satisfactoria.

En cuanto a la organización del tiempo:

- Planificar las actividades en un horario nos permite crear un hábito ordenado y responsable. Para organizar nuestro tiempo de estudio es necesario considerar también los periodos dedicados al descanso, la diversión, el deporte, las obligaciones familiares y sociales.

- La confección de un plan de estudio la debes hacer en forma realista, nunca planifiques horarios irreales que no vas a poder cumplir.

- Una hora de estudio bien realizada es una hora totalmente aprovechada; si pasas tres horas con tu instrumento sin concentrarte, habrás perdido el tiempo y te engañarás a ti mismo pensando que "estudiaste toda la tarde".

- Si estudias de una hora a una hora y media diaria en forma constante y permanente tendrás tiempo suficiente para muchas otras actividades. Por eso, es mejor que estudies todos los días un poco, que mucha materia en pocos días.

En definitiva, los buenos resultados en el estudio los conseguirás con métodos y hábitos apropiados.

**GOIKO** 626 056 314

REPARACION DE GUITARRAS Y BAJOS

MODIFICACION PERSONALIZACION TRASTOS - ROTURAS AJUSTES - ELECTRONICA INSTALACIONES PUERTA & PUNTO...

**bilbason**

Centro de producción Acústica Digital Perfiles

bilbason.com