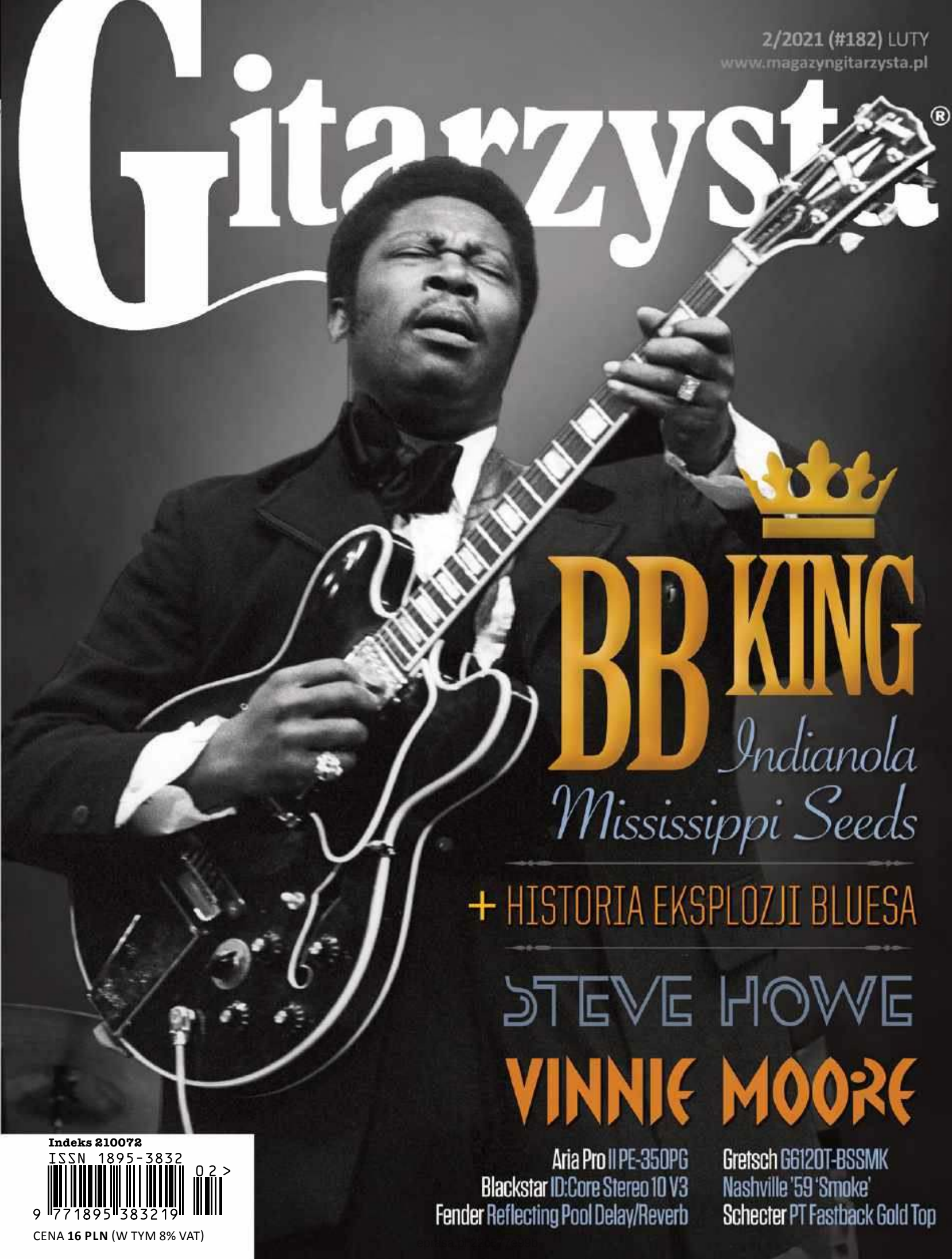


Gitarzysta®



BB KING

*Indianola
Mississippi Seeds*

+ HISTORIA EKSPLOZJI BLUESA

STEVE HOWE

VINNIE MOORE

Aria Pro II PE-350PG
Blackstar ID:Core Stereo 10 V3
Fender Reflecting Pool Delay/Reverb

Gretsch G6120T-BSSMK
Nashville '59 'Smoke'
Schecter PT Fastback Gold Top

Indeks 210072

ISSN 1895-3832



9 771895 383219

CENA 16 PLN (W TYM 8% VAT)

ID: CORE
PROGRAMMABLE AMPLIFIER

V3



FOR THE WAY YOU PLAY TODAY.

8 HIGH DEFINITION VOICES & 12FX IN
WIDESTEREO



LIVE STREAM
READY

CAB RIG 
SIMULATOR LITE



6 HIGH DEFINITION VOICES ■ 12 PRO EFFECTS IN SUPER WIDE STEREO ■ USB RECORDING INTERFACE ■ PATENTED INFINITE SHAPE FEATURE (ISF) ■ STEREO LINE IN
■ PATCHES ■ NEW FREE ARCHITECT DEEP EDITING SOFTWARE ■ BATTERY PORTABILITY USING PB-1 (SOLD SEPARATELY) ■ BUILT-IN TUNER ■ FREE ONLINE GUITAR TUITION

#FORTHEWAYYOUPLAYTODAY
www.blackstaramps.com/ranges/idcore

 Designed & Engineered
by Blackstar Amplification UK

Blackstar[®]
AMPLIFICATION

the sound in your head



Sound Service European Music Distribution
www.sound-service.eu

eprasa.pl 22c577e99b

POKÓJ NAUCZYCIELSKI



Nowa fala bluesa Blues

W tej lekcji staramy się odświeżyć bluesową mądrość Gary'ego Clarka Jr., Erica Galesa, Chrystone „Kingfish” Ingrama, Any Popowicz, Samantha Fish, Joanne Shaw Taylor i Kinga Solomona Hicksa, a także pokazujemy kilka przykładowych zagrywek w stylu każdego z muzyków, które pomogą Wam zastosować ich techniki we własnej grze... **s. 42**



Bridget Mermikides Gitarą klasyczną

Händel „Jak Piękne Są Stopy”
W tym miesiącu rozpisalam na gitarę klasyczną tę piękną arie pochodzącą z oratorium Mesjasz... **s. 103**



Piotr Słapa Gitarą akustyczną Zabawa fłażoletami

W dzisiejszym odcinku chciałbym pokazać Wam oryginalny sposób na wykorzystanie fłażoletów naturalnych... **s. 104**



Piotr Lemański Jazz

Słowo o akordach
Ile razy sięgam po którykolwiek podręcznik z akordami, zaczynam odczuwać pewien dyskomfort... **s. 106**



Sławomir Sobczak Metal

Tłumione powerchordy
W tym miesiącu wrócimy do podstaw, a mianowicie do tłumienia strun... **s. 108**



Tomasz Fulara Gitarą basową

Motyw kończący frazę
Mam nadzieję, że z powodzeniem gracie techniką slap rozbudowane formy w skali frygijskiej durowej... **s. 110**



Marcin Pendowski Gitarą basową

Roy Ayers
Tematem dzisiejszych warsztatów jest pewna legendarna postać z lat 60... **s. 112**



Czy jest druga taka muzyka na świecie, która kocha każdego gówniarza i się na niego nie obraża gdy ten ją zdradza z hip-hopem? Czy jest druga taka stylistyka, która daje artyście nieograniczoną wolność tworzenia? Czy jest druga taka rytmika, która nie naraża się na śmieszność niezależnie od ilości przetańczonych wiosen? Czy jest druga taka dźwiękosfera, która potrafi starzeć się z godnością po obu stronach sceny? Czy są takie tony, które scalają całe plutony pokoleń w każdym rzeczonym wymiarze? Czy jest wreszcie taka platforma, która pozwala na porozumienie artystyczne ponad podziałami? Otóż jest i od połowy XIX wieku ma w nazwie własnej wyraz BLUES. Co więcej ten gościnny mianownik wyznacza porządek



naszej estetycznej egzystencji pod warunkiem, że wyrażamy głód błękitu. Stosując własne standardy widzę to tak: BLUES - korzenie RNR (przyspieszenie) JAZZ (komplikacja) ROCK (zaostrenie) METAL (zagęszczenie). Muddy Waters w utworze „Got My Mojo Working” śpiewał, że „Blues miał dziecko, któremu na imię dano Rock and Roll” i po dziś dzień ta fraza ojca chicagowskiego bluesa pozycjonuje ważność gatunku. To jedno zdanie pozwala dostrzec szlachetność ewolucji w kierunku współczesnego fusionbluesa, którego wciąż niedoścignionym wzorem pozostaje Scott Henderson! A przecież

pół wieku temu na bluesie swoje kariery zbudowały takie ikony muzyki jak: Jimi Hendrix, Elvis Presley, The Rolling Stones, The Animals, Cream, Fleetwood Mac, Led Zeppelin i wielu innych gigantów, bo jak głosi branżowe porzekadło – z bluesa powstałeś i do bluesa wrócisz – choćbyś go przeklął w rozpacz, że nie generuje godnej kasy.

W minionym stuleciu różne mody i style przemijały, a niektóre jak np. punk nawet nie przetrwały roku, a blues nadal trwa i stabilizuje nasz gust niezależnie czy mamy 6 czy 66 lat. Pomimo globalnej niechęci mediów, jest wciąż bardzo żywotnym gatunkiem, z pasją penetrowanym, niezmiennie kochanym, o potężnej sile sprawczej, co nieraz w wywiadach podkreślał jego orędownik John Scofield. Dostrzega się nawet eklektyzm stylistyczny, bo Artyści bardzo chętnie importują bluesa do obcych mu rejonów muzycznych jak np. udana kolaboracja bluesa z rapem i hip-hopem dokonana przez Chrisa Thomasa Kinga na albumie „Dirty South Hip Hop Blues” z 2002 roku czy też obecne dokonania syna Texasu – Gary Clark Jr. Takich manierystycznych kolaboracji odnajdziecie więcej we współczesnej przestrzeni, bo np. Harry Manx łączy bluesa z muzyką hinduską, po którą równie chętnie sięga w swoich improwizacjach genialny Derek Trucks czy Jimmy Herring. Wszystko to co najlepsze w muzyce rozrywkowej zawdzięczamy bluesowi i jego całemu klanowi poczynając od Sonny'ego House, Roberta Johnsona, Johna Lee Hookera, Jamesa Browna przez wielkość dokonań trzech królów: B.B. Kinga, Alberta Kinga, Freddiego Kinga, niesamowitego Howlin' Wolfa, Alberta Collinsa, aż po Wintera, Gallaghery, Claptona i Vaughana. Dzięki tym prekursorom i nowatorom blues ewoluował i zachował swoją atrakcyjność w osobach: Kenny'ego Wayne'a Shepharda, Anthony'ego Gomesa czy Philipa Sayce'a. Ale żeby wykazać poprawność polityczną to należy również docenić wielkie cesarzowe bluesa, które wniosły niemały potencjał do celebrowanej struktury, bo gdzie dzisiaj byłyby takie córy jak: Ana Popovic, Susan Tedeschi, Joanne Shaw Taylor, Erja Lyytinen, Samantha Fish gdyby nie sprowokowały ich Bessie Smith, Memphis Minnie, Ruth Brown, Koko Taylor, Aretha Franklin, Tina Turner, Janis Joplin, czy Bonnie Raitt. Zatopcie zatem śmiało zęb ciekawości w te bluesowe świętości, a nuż odnajdziecie zaginioną kompozycję Roberta Johnsona. Warto samemu się przekonać, że prawda w muzyce to rzecz święta o czym zawsze warto pamiętać, bo BLUES to ten rodzaj wiecznej młodości, która ma donośny ton jak zygmunowski dzwon i nigdy nie zdradza.

Victor Czura



WYWIADY, HISTORIE

28

PIONIERZY BLUESA

Na ośmiu stronach przyjrzymy się muzyce i artystom, którzy wprowadzili bluesa do powszechnego obiegu, dając tym fundament pod całą muzykę rockową, która nadeszła potem...

36 EKSPANSJA BLUESA

Po tym jak pionierzy Deltę położyli fundament pod rocka, młode pokolenia przejęły bluesa na własność, odwracając porządek na muzycznej scenie...

48 BB KING & INDIANOLA MISSISSIPPI SEEDS

Przyćmiona przez przełomowy hit B.B. Kinga – 'Completely Well' – kolejna jego płyta pod tytułem 'Indianola Mississippi Seeds' pozostaje zapomnianym arcydziełem, nadal czekającym na uznanie, na jakie zasługuje...

54 KIRK FLETCHER

Weteran bluesowych scen, koncertowa podpora Bonamassy i sensacja targowych prezentacji – Kirk Fletcher zdradza nam swe najgłębiej skrywane przemyślenia dotyczące muzyki instrumentalnej...

58 CHRISTONE 'KINGFISH' INGRAM

22 letni czarodziej bluesa rodem z Clarksdale, w stanie Mississippi, zdradza nam pięć riffów, które najbardziej wpłynęły na jego styl gry...

60 VINNIE MOORE

Vinnie Moore opowie nam o pięciu utworach, z których jest najbardziej dumny i które najlepiej oddają jego styl i inspiracje muzyczne...

66 STEVE HOWE

Legendarny gitarzysta zespołu Yes, Steve Howe, wciąż nagrywa i koncertuje. Jest ostatnim członkiem tej formacji z pierwotnego składu – z lat 70. i albumu Fragile...

Spis treści

2/2021



80 Aria Pro II PE-350PG

84 Gretsch G6120T-BSSMK Nashville '59 'Smoke'

86 Schecter PT Fastback Gold Top

90 Blackstar ID:Core V3 Stereo 10

94 Fender Reflecting Pool Delay/Reverb

Redakcyjne

- 3 Wstępniak
- 3 Pokój nauczycielski
- 6 Spis treści
- 8 Mikstura
- 22 Felieton: Adam Fulara
- 24 Felieton: Daniel Popiałkiewicz
- 26 Felieton: Wojciech Wytrzązek
- 72 Galeria: Another Pink Floyd
- 111 Prenumerata
- 114 Stopka redakcyjna

AMERICAN ACOUSTASONIC[®] STRATOCASTER[®]

NAJNOWSZY CZŁONEK RODZINY ACOUSTASONIC OFERUJE
WYJĄTKOWY ZESTAW BRZMIEN INSPIROWANY STRATEM ORAZ JEDYNY
W SWOIM RODZAJU KSZTAŁT KULTOWEJ GITARY STRATOCASTER[®].



Fender[®]

WYPRODUKOWANE W CORONIE W KALIFORNII

SERIA AMERICAN ACOUSTASONIC: AKUSTYCZNA. ELEKTRYCZNA. I WSZYSTKO POMIĘDZY.

©2020 Fender Musical Instruments Corporation. FENDER, STRAT, STRATOCASTER, ACOUSTASONIC, logotyp FENDER i charakterystyczna główka wykorzystywana w wielu gitarach i basach Fender są znakami towarowymi FMC zarejestrowanymi w Stanach Zjednoczonych i innych krajach.

MEDIA GITARZYSTY



Możesz pobrać pliki multimedialne do tego wydania magazynu Gitarzysta:

1. Wejdź na stronę:
www.media.avt.pl
2. Zarejestruj się i zaloguj
3. Wybierz wydanie Gitarzysty, które chcesz dodać do swej multimedialnej biblioteki
4. Odpowiedz na proste pytanie dotyczące bieżącego numeru
5. Ściągaj pliki!



DO BIEŻĄCEGO NUMERU MAGAZY-
NU GITARZYSTA MOŻESZ POBRAĆ
NASTĘPUJĄCE PLIKI AUDIO:

LEKCJE

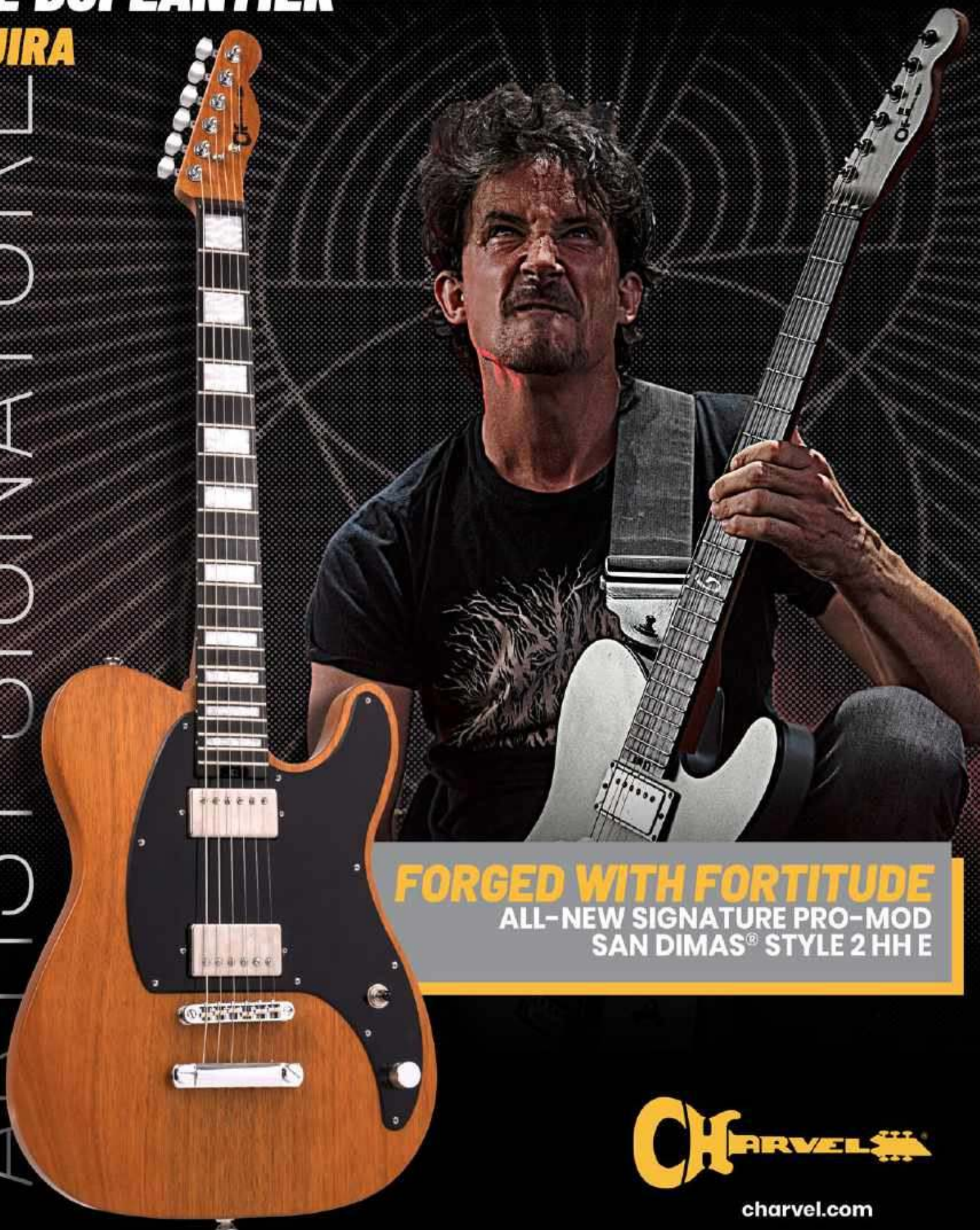
- warsztat klasyczny [1 track]
- warsztat akustyczny [2 tracki]
- warsztat jazz [9 tracków]
- warsztat blues [9 tracków]
- warsztat metal [4 tracki]
- warsztat Fulara [1 track]
- warsztat Pendowski [3 tracki]



JOE DUPLANTIER

GOJIRA

ARTIST SIGNATURE



FORGED WITH FORTITUDE
ALL-NEW SIGNATURE PRO-MOD
SAN DIMAS® STYLE 2 HH E



charvel.com



Fender Parallel Universe Vol II Strat Jazz Deluxe

Seria Parallel Universe pojawiła się po raz pierwszy w ofercie Fendera w 2018 roku i składała się z dziewięciu gitar, które były nie tylko limitowane, ale przede wszystkim hybrydowe. Seria powróciła z nową odsłoną w 2020 roku, jako Parallel Universe Vol II i zgodnie z zapowiedziami składa się z instrumentów jeszcze bardziej unikalnych niż wcześniej, a przy tym najbardziej ekscytujących i najrzadszych w całej tegorocznej ofercie marki. W ramach Parallel Universe Vol II zaprezentowano już modele Jazz Strat, Maverick Dorado, Uptown Strat, Troublemaker Tele Deluxe, Troublemaker Tele Deluxe Bigsby oraz Tele Mágico. Kolejnym instrumentem jest Strat Jazz Deluxe. Nazwa modelu mówi sama za siebie - instrument posiada offsetowy korpus i główkę, pożyczone od Jazzmastera. Olchowy korpus z topem z klonu płomienistego został wykończony w kolorze Transparent Faded Seafoam Green. Połączono go z litym, palisandrowym gryfem i podstrunnica z tego samego drewna. Gryf cechuje się profilem Modern "C", a podstrunnica promieniem 9,5" (241 mm). Mieści ona 22 wysokie i wąskie progi oraz prostokątne markery z białego pearloidu. Gitara posiada siodełko z kości, złoty pickguard, klucze Fender ClassicGear oraz dwupunktowy mostek tremolo American Pro Strat z vintage'owymi siodełkami z giętej blachy. Sercem instrumentu jest układ trzech przetworników Custom Shop Texas Special Single-Coil Strat. Ich pracą steruje pięciopozycyjny przełącznik ślizgowy oraz potencjometry Master Volume i Master Tone. Gitara oferowana jest z certyfikatem autentyczności oraz futerałem Surf Green Parallel Universe II Deluxe Hardshell.

www.fender.com

Washburn Deep Forest Ebony

Rodzina akustycznych modeli Washburna powiększyła się o nową serię Deep Forest Ebony obejmującą trzy modele. Jak zapewnia Washburn, brzmienie instrumentów Deep Forest Ebony jest "bogatsze, pełniejsze i głębsze" niż w przypadku innych gitar tej samej klasy, a także cieplejsze w porównaniu z modelami wyposażonymi w świerkowe topy. Gitary Washburn Deep Forest Ebony posiadają wyróżniające się ciepłym brzmieniem korpusy z drewna okoume oraz topy z paskowanego hebanu, który ma odpowiadać za głębsze i mocniejsze basowe tony niskiego pasma, przy jednoczesnym zachowaniu klarownej góry i zwartego środkowego pasma. Korpusy cechują się matowym wykończeniem. Gryf wykonano z mahoni, a podstrunnica i mostek z kompozytu o stosowanej przez markę nazwie engineered wood. Instrumenty wyposażono w siodełka z tworzywa ABS oraz chromowane klucze Die-Cast. W modelach Deep Forest Ebony ACE i FE zamocowano ponadto pokładową elektronikę Barcus Berry LX4 Active z wbudowanym tunerem. Mierzala gitar Deep Forest Ebony wynosi 25,5", a szerokość siodełka 43 mm.

www.washburn.com

www.musicinfo.pl





Nowości ESP E-II na 2021 rok

Linia E-II firmy ESP została na początku 2021 roku rozwinęta o aż 15 nowych modeli gitar. Linia ESP E-II zastąpiła istniejącą wcześniej ESP Standard. Instrumenty powstają w fabryce ESP w Tokio i są dedykowane dla „profesjonalnych gitarzystów, którzy nie akceptują żadnych kompromisów w kwestii brzmienia, komfortu i niezawodności.” Na początek cztery całkiem nowe modele E-II Eclipse. E-II Eclipse Full Thickness z pełnym, grubym korpusem w dwóch wersjach wykończenia i zestawów przetworników. Tobacco Sunburst posiada na pokładzie humbuckery Fishman Fluence Open Core Classic, Vintage Honey Burst uzbrojono w set pickupów Seymour Duncan '59 Chrome i JB Chrome. E-II Eclipse DB Granite Sparkle zwraca uwagę nietuzinkowym iskrzącym wykończeniem

i posiada aktywne humbuckery EMG 66TW (gryf) i EMG 57TW (mostek). Jedną z ulubionych wersji wykończenia ESP, Reindeer Blue, wraca z modelem E-II Eclipse i bardzo dobrze prezentuje się na topie z klonu wzorzystego, który wieńczy mahoniowy korpus. Nowy model E-II EX NT oferowany jest w dwóch kolorach Black i Snow White. Na pokładzie zestaw humbuckerów EMG 60 (gryf) i EMG 81 (mostek) w szczotkowanych puszkach Black Chrome. Na miłośników wyrazistego, brutalnie metalowego wyglądu czeka nowy E-II FRX Black Satin wyposażony w mostek Floyd Rose Original i nowy zestaw przetworników obejmujący gryfowy EMG 60TW-R oraz agresywny EMG 81 przy mostku. 2021 przynosi cztery nowe gitary ESP E-II Horizon. E-II Horizon-III, w porównaniu z innymi modelami z tej serii, cechuje się wydłużonym górnym rogami i skróconym, bardziej zaokrąglonym dolnym. Modele E-II Horizon FR-II

oferowane są w dwóch wersjach wykończenia klonowego topu - See Thru Black Cherry Sunburst i Tiger Eye Sunburst - z analogicznym do Horizon-III osprzętem i wykorzystanym do budowy drewnem. Dla miłośników szerszych możliwości brzmieniowych ESP przygotowało model E-II M-II 7B Baritone EverTune w dwóch typach wykończenia: Granite Sparkle i Pearl White. Jak wskazuje nazwa, instrumenty te charakteryzują się m.in. siedmioma strunami, barytonową menzurą 27" oraz mostkiem Evertune. Nowy E-II M-I Thru NT zwraca uwagę wykończeniem Deep Candy Apple Red Satin i minimalistyczną stylistyką z pojedynczym przetwornikiem EMG 81 i potencjometrem głośności. Nowy E-II SN-2 to olchowy korpus oraz klonowy wzorzysty top w wykończeniu Nebula Black Burst z naturalnym bindingiem.

www.espguitars.com

www.sound-service.eu

Ibanez jak Tele - nowa seria AZS

Po pierwszych siedmiostunowych modelach serii AZ oraz nowej odsłonie AZ-N, Ibanez pozostaje w klimacie vintage, prezentując kolejną, tegoroczną nowość - serię AZS. Istniejące w niej modele zwracają uwagę nowym kształtem korpusu z pojedynczym wcięciem, który przywołuje skojarzenia z Telecasterem. Skojarzenia wzmożone jeszcze bardziej charakterystyczną konstrukcją przetwornika mostkowego, umieszczonego na stalowej płytce, zaprojektowanej specjalnie z myślą o serii AZS. Co więcej, płytka ta występuje zarówno w modelu wyposażonym w mostek hardail, jak i w wersji tremolo, co nie jest rozwiązaniem typowym dla tego typu gitar. Jednocześnie fani oryginalnej serii AZ znajdą tu znajome rozwiązania, w tym gryf o tym samym profilu Oval C i podstrunnice o promieniu 12", wykonane z klonu przypiekanego z wykorzystaniem technologii S-Tech, co zwiększa stabilność i odporność drewna na insekty, wodę oraz wahania wilgotności i temperatury. Podstrunnica mieści 22 progi jumbo wykonane ze stali nierdzewnej i wykończone zgodnie ze standardem Prestige. Wyposażenie obejmuje m.in. impregnowane olejem kości słoniowe, boczne znaczniki pozycji Luminlay i blokowane klucze Gotoh Magnum H.A.P. (czyli z regulowaną wysokością kołków). Ibanez AZS cechują się pasywnymi przetwornikami Seymour Duncan z magnesami Alnico, zamocowanymi w układzie HS - humbuckerem Magic Touch-mini przy gryfie oraz mostkowym singlem Alnico II Pro Custom umieszczonym na wspomnianej, stalowej płytce. Za kontrolę brzmienia pickupów odpowiadają potencjometry Volume i Tone oraz dwa przełączniki - trójpozycyjny przełącznik przetworników i dwupozycyjny mini przełącznik "Alter switch" charakterystycznego dla serii AZ systemu dyna-MIX. Tym razem system dyna-MIX5 pozwala na uzyskanie pięciu typów brzmień.

www.ibanez.com

www.meindistribution.pl



EVH: nowe modele 5150

Serię EVH 5150 zasilają na początku 2021 roku trzy nowe modele w kilku wersjach wykończenia. Pod koniec 2020 roku pożegnaliśmy zmarłego Eddiego Van Halena, jednak założona przez niego firma EVH ma się dobrze i zaprezentowała właśnie kilka nowości na 2021 rok. Jedną z nich są nowe modele gitar w serii 5150. Modele 5150 Series charakteryzują się lipo-wymi korpusami w zmodyfikowanym kształcie Stratocastera z głębszymi wyprofilowaniami oraz charakterystycznymi, dopasowanymi kolorystycznie główkami EVH Hockey Stick. Przykręcany gryf zbudowano z klonu wyciętego metodą quartersawn i wzmocniono grafitowym prętem. Gryfowi nadano profil EVH Modified "C" zgodny z preferencjami Eddiego Van Halena. Wykończono go ręcznie kładzionym, satynowym lakierem poliuretanowym. Podstrunnica o zmiennym promieniu 12"-16" (304,8 mm - 406,4 mm) mieści 22 progi jumbo. Regulację krzywizny gryfu umożliwia śruba umieszczona na końcu podstrunnicy przy przetworniku gryfowym. Za brzmienie odpowiadają humbuckery EVH Wolfgang przykręcane bezpośrednio do korpusu.

www.evhgear.com



■ CORT model CR300 ATB



■ CORT model G290 AVB



■ CORT model G200 DX



■ CORT model G280 DX



■ CORT model CR250 DBB

Cort®



■ CORT model G250 ATA



■ CORT model KX500 Etched EBK



■ CORT model G260 CS OW

Przetworniki Seymour Duncan Joe Bonamassa Signature Bonnie Strat

Seymour Duncan i Joe Bonamassa przedstawiają limitowany zestaw przetworników wzorowanych na oryginalnych pickupach zainstalowanych w "najlepszym Stracie" należącym do Bonamassy – 'Bonnie'. Uwaga, jaką Joe Bonamassa poświęca brzmieniu przeszła już do legendy. Zatem kiedy Bonnie – Fender Stratocaster z 1955 roku z mostkiem hardtail, określany jest przez Bonamassę jako jego "najlepszy Strat", Seymour Duncan w pełni się z tym zgadza. Tak jak w przypadku każdej vintage'owej przystawki od Seymour Duncan, zestaw Joe Bonamassa Signature Bonnie Strat single-coil to wierne brzmieniowe i wizualne odwzorowanie pickupów ulubionego Strata Joe Bonamassy. Przystawki posiadają vintage'owe, materiałowe przewody, czarną płytkę z forbonu, prętowe magnesy Alnico IV, a także rezystancję 5,96K. Co więcej, zastosowano tu wierne oryginalnym przystawkom obudowy, wyprodukowane z postarzanego plastiku. Wyprodukowano tylko 550 zestawów tych pickupów na cały świat, więc wszyscy chętni powinni się pospieszyć. Wersja Loaded Pickguard posiada dodatkowo specjalnie dobrane kondensator "Phone Book" .1uF/150V, 5-drożny przełącznik (taki sam jaki posiada Bonnie), a także gałki potencjometrów typu mini skirt, wszystko tak jak w oryginalnym instrumencie artysty. Pickguard wyposażono także w trzy wysokiej klasy potencjometry 250K CTS. Wersja na pickguardzie, z kompletną elektroniką, limitowana jest wyłącznie do 100 sztuk.

www.customshop.seymourduncan.com

www.seymourduncan.com

www.w-distribution.de



Blackstar i Carmen Vandenberg prezentują CV30

Blackstar i gitarzystka Bones UK, Carmen Vandenberg, przygotowali sygnowany model wzmacniacza gitarowego CV30. Carmen Vandenberg to bez wątpienia jedna z wschodzących gwiazd gitarowej sceny, wyróżniająca się swoim unikalnym stylem - mocno osadzonym w bluesie, ale pełnymi garściami czerpiącym z współczesnych rozwiązań. Bluesowe korzenie Carmen zainteresowały samego Jeffa Becka, co przełożyło się na wspólnie napisany i nagrany album "Loud Hailer" (2016) oraz trasę koncertową. Blackstar CV30, zaprojektowany we współpracy z Carmen Vandenberg (związaną z firmą od 2016 roku), ma za zadanie oddać różnorodność jej stylu, od czystego, melodyjnego brzmienia po industrialną agresję. Blackstar CV30 to dwukanałowy, 30-watowy wzmacniacz pracujący na lampach 2 x ECC83 (przedwzmacniacz) i 2 x 6L6 (końcówka mocy), wyposażony w głośnik Celestion V-Type 12". CV30 dysponuje czterema typami voicingu: American Clean, British Clean, Classic Overdrive i Modern Overdrive. Ponadto wzmacniacz posiada gniazda pętli efektów, footswitcha oraz Speaker Emulated. Panel kontrolny zdobi podpis gitarzystki. Powstanie jedynie 130 egzemplarzy wzmacniacza Blackstar CV30, a każdy oferowany będzie z certyfikatem podpisanym osobiście przez Carmen Vandenberg oraz dwuprzyciskowym footswitchem w komplecie.

www.blackstaramps.com

www.sound-service.eu



Schechter PT Special w nowym wykończeniu

Do serii Schechter PT Special dołączył model w nowej wersji wykończenia - Purple Burst Pearl. Od momentu premiery w latach '80 roku (jeszcze pod nazwą Saturn), gitary Schechter PT stały się w ofercie marki w różnych seriach. Instrument o kształcie wyraźnie nawiązującym do Telecastera, to hołd dla Pete Townshenda - stąd skrót PT - wzbogacony o nowe rozwiązania konstrukcyjne i brzmieniowe. Linia PT Special to unowocześniona interpretacja klasycznego Tele, wyposażona m.in. w klasyczny mostek Vintage Ashtray. Do istniejących już w ofercie kolorów Black Pearl i 3-Tone Sunburst Pearl właśnie dołączył trzeci - Purple Burst Pearl z kremowym bindingiem topu, czarno-białym pickguardem i niklowanym osprzętem. Schechter PT Special posiada korpus z jesionu bagiennego i przykręcany klonowy gryf o profilu C. Na palisandrowej podstrunnicy, ozdobionej kremowym bindingiem, umieszczono 22 progi extra jumbo oraz znaczniki pozycji z masy perłowej. Promień podstrunnicy wynosi 12" (305 mm), a menzura oczywiście 25,5" (648 mm). Za brzmienie odpowiada para przetworników Schechter Diamond - VT-1 przy mostku i V-90 przy gryfie, regulowanych trójpozycyjnym przełącznikiem oraz potencjometrami Volume i Tone. Funkcja push/pull w pokrętle barwy pozwala na przełączanie między szeregowym, a równoległym ułożeniem cewek. Poza wspomnianym mostkiem Vintage Ashtray z regulowanymi mosiężnymi siodełkami i strunami przechodzącymi przez korpus, gitarę wyposażono również w klucze Grover Vintage oraz siodełko Graph Tech XL Ivory Tusq o szerokości 42 mm.

www.schechterguitars.com

www.megamusic.pl



Charvel Angel Vivaldi Signature Pro-Mod DK24-6 Nova

Wcześniejszy model Angel Vivaldi Signature DK24-7 Nova dostępny jest w dwóch opcjach kolorystycznych Satin Black i Satin Sage Green. W tym roku po raz pierwszy światło dzienne ujrzy sześciostunowa wersja Pro-Mod DK24-6 Nova, która będzie dostępna w kwietniu 2021 w wykończeniu Lucerne Aqua Firemist z dopasowaną kolorystycznie, odwróconą główką Fendera Stratocastera, podstrunnica z karmelizowanego klonu i złotym osprzętem obejmującym również przetworniki. Gitara posiada lipowy korpus o nieco zmodyfikowanym profilu Dinky. Gryf wykonano z trzech kawałków karmelizowanego klonu, nadano mu customowy profil zgodnie ze wskazówkami Angela Vivaldi i przykręcono do korpusu czterema śrubami. Gryf posiada grafitowy pręt i satynowe wykończenie. Podstrunnica o zmiennym promieniu 12"-16" cechuje się zaokrąglonymi krawędziami. Mieści ona 24 progi jumbo, boczne znaczniki Luminlay ułatwiające grę w ciemnościach, świetnie wyglądające, kaskadowo ułożone markery w postaci czarnych kropek o różnych rozmiarach oraz siodełko Graph Tech TUSQ XL. Menzura gitary wynosi 25,5" (648 mm). Układ elektryczny tworzą para humbuckerów Di-Marzio - DP193 przy gryfie i The Tone Zone DP155 przy mostku, pięciopozycyjny przełącznik oraz regulatory Master Volume i Master Tone. Na osprzęt klasy premium składa się ponadto mostek Gotoh Custom 510 Tremolo z ramieniem Gotoh oraz blokowane klucze Die-Cast Charvela.

www.charvel.com



ESP wraca z modelem Kirk Hammett KH-3 Spider

Trzy dekady od premiery, ESP powraca z jubileuszową edycją modelu Kirk Hammett KH-3 Spider, który ukaże się zarówno z logo ESP jak i LTD. W 1991 roku Kirk Hammett z Metalliki zwrócił się do ESP z prośbą o nową gitarę z pojedynczym wcięciem, ale z elementami wziętymi z jego modelu KH-2. Nadworny grafik Metalliki, Pushead, zaprojektował grafikę pajaka specjalnie dla tego nowego instrumentu. Kirk używał KH-3 w latach '90 podczas tras koncertowych promujących legendarny Czarny Album. ESP i LTD Kirk Hammett Signature Series 30th Anniversary KH-3 Spider to reedycje oryginalnego modelu KH-3 z kilkoma ulepszeniami. Oprócz konstrukcji neck-thru-body, mostka Floyd Rose, szybkiego, bardzo cienkiego gryfu o profilu U z hebanową podstrunnicą, dodano żłobienia podstrunnicy (scalped) między progami 17-24. Oba nowe modele są również wyposażone w sygnowane przez Kirka przetworniki EMG BoneBreaker. Wykończone na czarno instrumenty posiadają olchowy korpus oraz gryf wykonany z trzech kawałków klonu. Na pokładzie znalazły się 24 progi extra jumbo, markery w kształcie pajaków, blokowane siodełko oraz klucze Grover. Parze humbuckerów EMG BoneBreaker towarzyszą dwa potencjometry Volume, pokrętło Tone oraz trójpozycyjny przełącznik. Menzura wynosi 24,75", a promień podstrunnicy 350 mm. W komplecie z gitarą oferowany jest również futerał.

www.espguitars.com

www.sound-service.eu

Grunge wiecznie żywy: nowe modele Gretsch Vintage Select '89

Gretsch prezentuje dwa nowe modele z linii Vintage Select, tym razem inspirowane klasycznymi konstrukcjami marki z późnych lat '80. Nowe modele - G6129T-89 Vintage Select '89 Sparkle Jet with Bigsby oraz G6128T-89 Vintage Select '89 Duo Jet with Bigsby - są "hołdem dla klasycznego projektu z końca lat '80, który wstrząsnął ruchem grunge'u na północno-zachodnim wybrzeżu Pacyfiku, który całkowicie opanował świat muzyki na początku lat '90". W istocie Chris Cornell użył modelu 1989 Gretsch G6128T Duo Jet w wersji Silver Sparkle do nagrania przełomowego albumu Soundgarden "Superunknown" z 1994 roku. Natomiast model Gold Sparkle można zobaczyć w psychodelicznym teledysku do hitowego utworu z tej płyty, "Black Hole Sun". Instrumenty posiadają mahoniowe, komorowane korpusy solid body zgodne z historyczną specyfikacją. Wypukłe topy z laminatu klonu obwiedzione są białym bindingiem z ożyłkowaniem. Do charakterystycznych elementów należą: srebrny pickguard z logo marki, czarna główka w kształcie z późnych lat '80 z białym bindingiem, logo Gretsch i inkrustacją w kształcie podkowy oraz niklowany osprzęt. Wklejany gryf o profilu Standard U wykonano z klonu i wykończono na wysoki połysk. Palisandrowej podstrunnicy towarzyszy biały binding, 22 progi medium jumbo, pearloidowe markery w kształcie "garbatych" prostokątów oraz boczne znaczniki pozycji w czarnym kolorze. Jej promień wynosi 12" (305 mm), a menzura instrumentu to 24,6" (625 mm). Obydwa modele wyposażono w kościane siodełko, klucze Gotoh Die-Cast, mostek Adjusto-Matic umocowany do palisandrowej podstawy oraz strunnik Bigsby B3C Vibrato z logo Gretsch. Gitary napędza para przetworników TV Jones TV Classic Plus przy mostku i TV Jones TV Classic pod gryfem, które replikują niepowtarzalne pickupy Filter'Tron. Kontrola następuje za pomocą trójpozycyjnego przełącznika, indywidualnych pokręteł Volume oraz potencjometrów Master Volume z układem treble bleed i Master Tone.

www.gretschguitars.com



Aria

EST. 1956

Fiesta

Aria Fiesta

Jedna z
najlepszych
gitar dla
początkujących w
tej półce
cenowej.

Dostępna w
wielu
rozmiarach!



MUSIC INFO
professional audio systems & musical equipment





Sterling by Music Man Jason Richardson 6 Cutlass

Ubiegłoroczna siedmiostrunowa sygnatura Jasona Richardсона marki Sterling by Music Man będzie teraz dostępna również jako wersja ze standardową ilością strun. Oryginalny model aktualnego gitarzysty All That Remains, który ukazał się w 2019 roku w linii Artist Series posiadał między innymi piękny top Buckeye Burl, klucze Schaller i przetworniki Music Man Custom 7 z aktywnym preampem Custom Music Man i układem Silent Circuit. Instrument spotkał się z dobrym przyjęciem i pod koniec 2020 roku pojawiła się jego wersja sześciustrunowa, dedykowana dla graczy preferujących tradycyjne konstrukcje. Ta sama zmiana będzie teraz dostępna z logo tańszej marki Sterling by Music Man. Podobnie jak w swoim poprzedniku, Sterling by Music Man Jason Richardson 6 Cutlass posiada olchowy korpus i fornirowy, wzorzysty top z drewna topoli z dużą ilością sęczków (Poplar Burl), a jego wykończenie nazwano Natural Poplar Burl Burst. Instrument charakteryzuje się customowo wyprofilowanym dolnym wcięciem korpusu, które pozwala na jeszcze lepszy dostęp do wszystkich progów. Gryf, przykręcony pięcioma śrubami do korpusu, wykonano z przypiekanego klonu, a podstrunnicę z palisandru (w przeciwieństwie do hebanowej wersji Music Mana). Promień podstrunnicy wynosi 16" (400 mm). Umieszczono na niej 24 progi medium jumbo oraz markery w postaci białych kropek. W gitarze zainstalowano parę humbuckerów Sterling by Music Man Designed JR o dużej mocy wyjściowej, których pracą steruje trójpozycyjny przełącznik oraz potencjometry Volume i Tone, obydwa w wersji push-pull. Pierwszy z nich w górnej pozycji podbija sygnał, aktywując boost +12 dB, podczas gdy górne położenie potencjometru Tone odpowiada za rozłączanie położonych bliżej środka cewek w pozycji przełącznika 1 i 3. Osprzęt uzupełniają mostek Modern Tremolo oraz blokowane klucze Sterlinga.

www.sterlingbymusicman.com

www.musicinfo.pl

Tuner BOSS TU-02

BOSS prezentuje TU-02 - nowość dla gitarzystów poszukujących wszechstronnego tunera przypinanego do główki instrumentu. BOSS TU-02, dysponując jasnym, kolorowym wyświetlaczem, regulacją obrotu i czterema trybami do wyboru, oferuje niezawodne strojenie gitary, basu, ukulele i innych instrumentów strunowych. Kolorowy wyświetlacz o wysokim kontraście w TU-02 zapewnia dokładne i widoczne ustawienia, bez względu na warunki w jakich jest używany. Wytrzymały klips z podkładkami bezpiecznie przylega do główki instrumentu, a regulacja obrotu umożliwia ustawienie wyświetlacza pod optymalnym kątem. Wszechstronne tryby i wygodna konstrukcja tunera dają możliwość nastrojenia różnych instrumentów. Użytkownik może wybrać spośród standardowych trybów strojenia dla gitary, 4- i 5-strunowego basu i ukulele lub trybu chromatycznego dla alternatywnych strojów i innych instrumentów strunowych. Możliwość płaskiego strojenia w zakresie dwóch półtonów w dół idealnie sprawdzi się w przypadku graczy lubiących niższy strój i cięższy dźwięk. Regulowana kalibracja w zakresie od 430 do 450 Hz, pozwala w razie potrzeby na ustawienie referencji tunera na inną, niż domyślny standard 440 Hz.

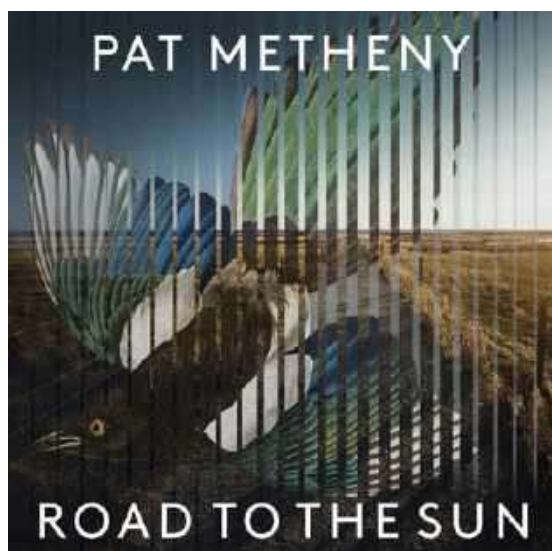
www.boss.info



Jackson Pro Series Christian Andreu - sygnatura gitarzysty Gojira

Jackson ponownie nawiązał współpracę z gitarzystą Gojira, Christianem Andreu nad sygnowanym modelem, tym razem z linii Pro Series. Jackson Pro Series Signature Christian Andreu Rhoads RRT z linii Artist Signature cechuje się charakterystycznym dla gitarzysty Gojira, ostrym, metalowym kształtem korpusu Rhoads. Gitara posiada klonowy gryf w konstrukcji Neck-Through-Body, topolowy korpus i jasny top z klonu płomienistego, a jej naturalne wykończenie prezentuje się bardzo interesująco w połączeniu z dopasowaną główką z czarnym bindingiem, czarnymi ścięciami krawędzi korpusu oraz pickguardem i osprzętem - również w kolorze czerni. Satynowo wykończony gryf posiada grafitowe wzmocnienie. Gładka, pozbawiona markerów, wykonana z hebanu podstrunnica o zmiennym promieniu 12" - 16" (304,8 mm - 406,4 mm) mieści 24 progi super jumbo oraz białe kropki bocznych znaczników pozycji. Na pokładzie instrumentu znajdziemy czarne, plastikowe siodelko, blokowane klucze Jacksona oraz mostek Jackson TOM-Style ze strunami przechodzącymi przez korpus. Za brzmienie odpowiada prosty układ złożony z pojedynczego, osłoniętego high-outputowego humbuckera oraz pokrętła głośności.

www.jacksonsguitars.com



Pat Metheny zapowiada album "Road To The Sun"

5 marca 2021 ukaże się najnowszy album Pata Metheny'ego, zatytułowany "Road To The Sun". Na swoim najnowszym albumie, "Road To The Sun", Metheny po raz kolejny zaskakuje nas swoją – wydawałoby się – niczym nieograniczoną zdolnością do malowania nowych pejzaży, w których jednak zachowuje swoje charakterystyczne brzmienie. Album zawiera kompozycje wykonywane przez pięciu czołowych gitarzystów świata, które na nowo zacierając granice między gatunkami, jednocześnie odkrywają nowe aspekty osobistego języka kompozytora. Wykonanie czteroczęściowej solowej suity na gitarę klasyczną, zatytułowanej "Four Paths Of Light", Metheny powierzył Jasonowi Vieaux, zdobywcy nagrody Grammy. Centralnym elementem albumu jest natomiast sześcioczęściowy utwór "Road To The Sun" w wykonaniu Los Angeles Guitar Quartet (LAGQ), również laureatów Grammy. Według Metheny'ego to "jeden z najlepszych zespołów na świecie". Wydając ponad czterdzieści albumów w całej karierze, 20-krotny zdobywca nagrody Grammy, Pat Metheny jest jedynym artystą, który otrzymał tę nagrodę w 12 różnych kategoriach, w tym między innymi w kategorii Best Rock Instrumental, Best Contemporary Jazz Recording, Best Jazz Instrumental Solo i Best Instrumental Composition.



Sterling by Music Man Mariposa

Mariposa - model sygnowany przez Omara Rodríguez-Lópeza - będzie w tym roku po raz pierwszy dostępny również pod szyldem Sterling by Music Man. Music Man Mariposa, sygnowany przez gitarzystę The Mars Volta i At the Drive-In trafił debiutował w 2019 roku i charakteryzował się m.in. nowym, offsetowym kształtem korpusu, z niesymetrycznymi wcięciami, bogatym osprzętem, a także ozdobionym, kwiatowym ornamentem i dopasowanym kolorystycznie do wykończenia pickguardem. Teraz instrument ten będzie dostępny również w tańszej wersji z logo Sterling by Music Man i w dwóch opcjach wykończenia Dorado Green i Imperial White. Sterling Mariposa zachowuje opracowany wspólnie z Lopezem kształt korpusu, przykręcany gryf z przypiekanego klonu oraz dopasowaną kolorystycznie główkę. Korpus wykonano z drewna Nyatoh, a podstrunnice z palisandru. Mieści ona 22 progi oraz duże, prostokątne markery z białego pearloidu. W porównaniu z modelem Music Man, którego promień podstrunnicy wynosi 10", wersja Sterlinga liczy 12" (305 mm). Menzura to 25,5" (648 mm). Za brzmienie odpowiada para dynamicznych, customowych humbuckerów sterowanych dedykowanymi im, dwoma potencjometrami Volume oraz trójpozycyjnym przełącznikiem. Osprzęt obejmuje ponadto mostek Vintage Tremolo z logo Sterlinga i blokowane klucze.

www.sterlingbymusicman.com

www.musicinfo.pl

EarthQuaker Devices Astral Destiny

EarthQuaker Devices przedstawia najnowszy efekt - pogłos oktawowy Astral Destiny, który ma za zadanie zabrać użytkownika w "nieziemską podróż przez czas i przestrzeń". EarthQuaker Devices Astral Destiny to kompaktowy i potężny pedał pogłosowy z oktawerem, który posiada 8 trybów pogłosu z 8 edytowalnymi presetami, możliwość podłączenia pedału kontroli ekspresji, funkcję Tails (pozwalającą naturalnie wybrzmieć efektowi po przełączeniu urządzenia w tryb bypass), a także funkcję Stretch, która podwaja długość pogłosu dodając ciekawy efekt pitch bendingu. 8 trybów reverb to brzmienia od dużego pogłosu bez oktawy (Abyss), po reverb z dodaną wyższą, niższą lub dwoma oktawami (Shimmer, Sub, Sub Shimmer), czy brzmienie z niższą i wyższą oktawą w połączeniu z odnawiającym się "ogonem" (Astral), pogłos z dolnokierunkowym czy górnokierunkowym efektem pitch bending (Ascend, Descend), a także reverb z odnawialną kwintą w ogonie (Cosmos). Wszystkie ustawienia presetów są w pełni konfigurowalne, a funkcja sterowania za pomocą ekspresji czy CV może być przypisana do każdego z parametrów.

www.earthquakerdevices.com

www.w-distribution.de





Nowa, jubileuszowa seria Fender 75th Anniversary

Fender prezentuje najnowszą, jubileuszową serię 75th Anniversary, w ramach której światło dzienne ujrzą modele Stratocastera, Telecastera, Precision Bass i Jazz Bass. Założona przez Leo Fendera w 1946 roku firma wkracza w 2021 roku w 75 rok działalności. "Wkraczając w 2021 r. wprowadzamy ekskluzywny, bardzo kolekcjonerski wybór instrumentów we wszystkich kategoriach - w tym gitary elektryczne i akustyczne, basy, wzmacniacze, instrumenty marki Squier, akcesoria i nie tylko - dedykowanych zarówno dla profesjonalistów jak i wszystkich nowych gitarzystów uczących się w domu. Część gitar elektrycznych wyprodukowanych w tym roku zostanie ozdobiona pamiątkową sztabką na tylnej części główki, a płytka łączenia gryfu będzie udekorowana nowym, jubileuszowym grawerunkiem". Każdy instrument z limitowanej edycji przyniesie klasyczny styl i brzmienie Fendera w ekskluzywnym pakiecie, który obejmuje m.in. customowy, twardy futerał Inca Silver z pluszowym wnętrzem Lake Placid Blue, certyfikat autentyczności, sztabkę z okazji 75 rocznicy umieszczoną na tylnej części główki oraz wygrawerowaną rocznicową płytkę łączenia gryfu. Wszystkie modele są dostępne z jesionowym korpusem w 2-kolorowym wykończeniu Burbon Burst na wysoki połysk, złotym osprzętem, trójwarstwowym pickguardem Mint Green, jednoczęściowym gryfem z klonu w satynowym wykończeniu "Super-Natural", podstrunnica o promieniu 9,5" (241 mm) i z zaokrąglonymi krawędziami, siodełkiem z kości, ściętą płytką łączenia gryfu, a także przetwornikami z Custom Shopu. Seria Fender 75th Anniversary obejmie również tańsze modele zbudowane w Ensenadzie w Meksyku. Instrumenty charakteryzują się wykończeniem Diamond Anniversary z dopasowaną kolorystycznie główką, czarnym pickguardem oraz osprzętem w niklu i chromie. Wszystkie modele posiadają jesionowy korpus, satynowo wykończony, klonowy gryf o profilu Modern "C", klonową podstrunnicę o promieniu 9,5" (241 mm), siodełko z syntetycznej kości, czarne markery, 22 (gitary) i 20 (basy) progi medium jumbo oraz wygrawerowaną rocznicową płytkę łączenia gryfu. Komplet obejmuje futerał deluxe.

www.fender.com

ROCKSOUND

CUBE BABY



- ★ 9 modeli przedwzmacniaczy, obsługuje importowanie z komputera
- ★ 8 symulacji kolumn IR, obsługa IR innych firm
- ★ Wysokiej jakości: Reverb, Delay, Chorus, Phaser i Tremolo
- ★ Tryby pracy Live / Preset, 3 edytowalne ustawienia wstępne
- ★ Audio USB, bezprzewodowe wejście audio
- ★ Gniazdo do nagrywania przez smartphone
- ★ Wbudowany tuner
- ★ Wbudowany akumulator

Niezwykły multieffekt oferujący doskonałej jakości efekty, oraz symulacje kolumn IR, zapewni Twojej gitarze odpowiednie brzmienie podczas prób i koncertów.

Kiedy nie grasz z zespołem jego niewielki rozmiar, wbudowany akumulator i wyjście słuchawkowe pozwoli Ci wykorzystywać to urządzenie jako treningowy wzmacniacz słuchawkowy w domu i podróży.



Jackson Pro Series Signature Marty Friedman MF-1

Cztery lata po premierze sygnowanego przez Marty Friedmana modelu Jackson MF-1, firma wraca z kolejnym, tym razem z linii Pro Series. Pierwsze, po wielu latach przerwy (debiutancką sygnaturą Friedmana z logo Jacksona był model Kelly z 1996 roku) sygnatury Jackson USA Signature Marty Friedman MF-1 oraz X Series Signature MF-1, ujrzały światło dzienne w styczniu 2017 roku, wkrótce po dołączeniu byłego gitarzysty Megadeth i Caphony do grona oficjalnych artystów marki. Cztery lata później fani otrzymują znacznie przystępniejszy cenowo niż wersja z linii USA model MF-1, dostępny w ramach linii Pro Series i charakteryzujący się między innymi ciekawym wykończeniem Purple Mirror, stylizowanym na pęknięte lustro. Instrument, o wymiarach 24,75" (629 mm) posiada mahoniowy korpus w kształcie Monarch a fioletowemu topowi Cracked Mirror towarzyszy trójwarstwowy binding (biały/abalone/biały). Mahoniowy, wklejany gryf z grafitowym prętem napinającym, połączony z główką metodą scarf joint, został - podobnie jak tylna część korpusu - wykończony na czarno (Gloss Black). Hebanowa podstrunnica o promieniu 12" (305 mm) mieści 22 progi jumbo, prostokątne markery z białego pearloidu oraz biały binding, który obejmuje także odwróconą główkę Jacksona. MF-1 napędzany jest przez sygnowaną przez Friedmana parę pasywnych humbuckerów EMG MF z magnesami Alnico 5, umieszczone w preferowanych przez Friedmana, szczotkowanych puszkach black chrome.

www.jacksonsguitars.com

Nowa seria gitar i ukulele Ortega Gaucho

Bardzo bogata kolekcja nowości firmy Ortega Guitars na 2021 rok przynosi m.in. nową kolorową serię Gaucho, w której znalazły się cztery modele gitar i ukulele. Pochodzące z języka hiszpańskiego słowo 'gaucho' oznacza południowoamerykańskiego cowboya, zajmującego się wypasaniem bydła na rozległych, trawiastych równinach Argentyny, Paragwaju i Urugwaju. Zastosowanie tego określenia do premierowej serii gitar i ukulele Ortega podkreśla "ducha przygody i wolności", do którego odnoszą się nowe instrumenty niemieckiej marki. Zarówno gitary, jak i ukulele dostępne są w czterech barwach: Platinum Gray, Green Apple, Orange i Sky Blue, w wykończeniu na wysoki połysk, z kolorową główką, bindingiem w kolorze kości słoniowej i białym pickguardem w kształcie łezki. Komplet obejmuje również dopasowany kolorystycznie pokrowiec. Gitary Ortega Gaucho Series odchodzą od klasycznego projektu gitary akustycznej z nylonowymi strunami. Instrumenty posiadają mały korpus typu parlor wykonany z mahoniem oraz świerkowy top. Mahoniowy gryf wieńczy orzechowa podstrunnica z ciekawymi markerami z klonu. Z orzecha wykonano również mostek. Menzura wynosi 650 mm (25,59"). Ukulele Ortega Gaucho Series charakteryzują się korpusem z drewna agatisu, gryfem i forniem główki z drewna okoume oraz orzechową podstrunnica i mostkiem. Ukulele posiadają także klonowe markery, czarne kropki bocznych znaczników pozycji, binding z tworzywa ABS, chromowane klucze z białymi główkami oraz struny Ortega UWN4-TE. Menzura wynosi 432 mm (17").

www.ortegaguitars.com

www.meindistribution.pl



Liquid Tension Experiment wraca na scenę

Formacja Liquid Tension Experiment z Johnem Petrucci w składzie ogłasza powrót na scenę z nową wytwórnią i nowym albumem. Legendarna supergrupa, w skład której wchodzi Mike Portnoy (Transatlantic, Sons of Apollo), John Petrucci (Dream Theater), Jordan Rudess (Dream Theater) i Tony Levin (King Crimson, Peter Gabriel) podpisała kontrakt z InsideOutMusic na wydanie trzeciego albumu. Płyta ukaże się wiosną 2021 roku, 22 lata po ostatnim studyjnym krążku zespołu - "Liquid Tension Experiment 2" z 1999 roku. "Co się stanie, kiedy umieścisz czterech najbardziej utalentowanych muzyków na świecie w jednym pomieszczeniu? LTE. Wszyscy od długiego czasu czekaliśmy na ten album i jesteśmy bardzo dumni, że ukaże się on pod naszym szyldem." - mówi szef i założyciel InsideOutMusic, Thomas Waber. John Petrucci dodaje: "Znamy Thomasa Wabera od bardzo dawna, a Jordan i ja przekonaliśmy się niedawno, jak doskonale było wspólnie pracować, kiedy kilka lat temu Dream Theater dołączył do rodziny InsideOut. Naprawdę nie ma lepszego domu dla LTE i z nie możemy się już doczekać wspólniały rzeczy, których razem dokonamy." "Ja i John znamy Thomasa Wabera, odkąd spotkał się podczas pierwszej europejskiej trasy Dream Theater w 1993 roku. Od tego czasu współpracuję z nim i InsideOut przez ostatnie 20 lat z Transatlantic, The Neal Morse Band i Sons Of Apollo. Kiedy tego lata LTE w końcu wróciło do aktywności, wiedzieliśmy że nie ma innej wytwórni, którą moglibyśmy nazwać domem." - kontynuuje Mike Portnoy.



Nowy adres sklepu stacjonarnego GuitarCenter – Gdańska 54, Łódź

Łódzki sklep Guitar Center informuje o nowym adresie sklepu stacjonarnego, w którym realizowane będą zakupy stacjonarne oraz odbiory osobiste zamówień internetowych. „Przenieśliśmy nasz sklep stacjonarny na ulicę Gdańską 54. Wierzmy, że ta lokalizacja będzie dla Was bardziej dogodna. Na ulicy Zbąszyńskiej pozostaje nasze biuro i magazyn wysyłkowy.” Na stronie internetowej sklepu GuitarCenter znajdziecie też informacje o dostępności produktów w sklepie dzięki czemu będziecie mogli się upewnić, że poszukiwany przez Was sprzęt można zakupić również stacjonarnie. Zapraszamy i pamiętajcie - Gdańska 54 w Łodzi to nowy adres sklepu Guitar Center!

www.guitarcenter.pl



Epiphone Nancy Wilson Fanatic

Gitarzystka i współzałożycielka zespołu Heart, Nancy Wilson, debiutuje z pierwszym sygnowanym modelem z logo Epiphone. Epiphone Nancy Wilson Fanatic dostępny jest w wykończeniu Fireburst, a kształt jego korpusu oparty jest na designie modelu Gibson Nighthawk, który został zaprezentowany po raz pierwszy w 1993 roku (i pięć lat później wycofany z produkcji). Wilson zazwyczaj sięgała po Les Paule, jednak preferowany przez nią Nighthawk posiada korpus, który - wciąż zachowując rockowy charakter solid body - ma nieco mniejsze rozmiary, lepiej dopasowane do kobiecej sylwetki. Instrument charakteryzuje się mahoniowym korpusem z fornirem z klonu wzorzystego na topie i białym bindingiem, który znajdziemy również na podstrunnicy. Wklejany przy 16 progu, mahoniowy gryf o zaokrąglonym profilu C zestawiono z hebanową, 22-progową podstrunną. Za brzmienie odpowiadają humbuckery ProBucker - umieszczony pod kątem, mostkowy ProBucker 3 Slant z odkrytymi szpulami oraz gryfowy ProBucker FB720 w niklowanej osłonie. Epiphone Nancy Wilson Fanatic oferowany jest z logo gitarzystki na tylnej części główki i z twardym futerałem a także certyfikatem autentyczności w komplecie.

www.epiphone.com

www.lauda-audio.pl



Słuch

Jednym z najważniejszych narzędzi muzyka obok sprawności technicznej i świadomości jest słuch połączony z wyobraźnią muzyczną. Dziś opowiem o tym, co jest ważne w naszym rozwoju jeśli chodzi o słuch **Adam Fulara**

Jak dowodzą badania naukowe potencjalny słuch muzyczny ma prawie każdy. Różnimy się jednak we wrażliwości na różne informacje, które niesie ze sobą muzyka. Wiąże się z tym różne poczucie rytmu, timingu, różna szybkość uczenia się rozpoznawania interwałów, akordów itp. Jednemu akordy nie sprawiają problemu w czasie, gdy ciągle gra koślawo i tego nawet nie słyszy, inny od dziecka gra nadzwyczaj równo, choć odróżnienie akordu durowego i molowego nawet po fazy ćwiczeń to czarna magia. Jest jednak pewna wspólna grupa czynników słuchowych, które w pracy dzisiejszego muzyka są nieodzowne, ale często nawet edukacja muzyczna nie do końca mówi jak to wykorzystać. Spróbuję naświetlić trochę ten problem. Przede wszystkim mamy różne rodzaje słuchu. Paradoksalnie jednym z najłatwiejszych jest słuch melodyczny – czyli zdolność „grania melodii ze słuchu” zwłaszcza dla muzyków grających na instrumentach klawiszowych w przypadku prostych melodii. Inny rodzaj słuchu to słuch harmoniczny pozwalający rozpoznawać współbrzmienia, jeszcze inny to poczucie timingu – pozwalający słyszeć kiedy ktoś gra równo, ale też gdy ktoś gra przed lub za beatem i ocenić wykorzystywaną odległość czasową między beatem i melodią. Jeszcze inny rodzaj słuchu to słuch polifoniczny, który pozwala śledzić kilka melodii jednocześnie (i np. potem powtórzyć rytm każdej z melodii) – wykształcenie tego rodzaju słuchu dziś rzadko się zdarza, nie jest też to umiejętność konieczna dla każdego gitarzysty. Wniosek stąd płynie prosty: jedni słyszą więcej, inni

mniej, ale nie wszystko słyszymy niezależnie od wykształcenia i doświadczenia. Na niektóre rzeczy po prostu nie zwracamy uwagi. Co jednak każdy gitarzysta powinien słyszeć? Pierwsza umiejętność to rozpoznawanie progresji i funkcji. Jestem zdumiony, jak niewielu dobrych gitarzystów ją posiada. Ta umiejętność pozwala zidentyfikować progresję użytą np. w radiowej piosence (bez instrumentu) i skojarzyć ją z innymi utworami, w których też ta progresja jest użyta. Aby to usłyszeć, trzeba śledzić odległości między kolejnymi dźwiękami w basie. Po krótkim treningu wszystko zacznie się składać w jedną całość. Popularnych progresji jest około dziesięciu, a więc niewiele, a korzyść z ćwiczenia tego rodzaju słuchu jest nieoceniona. Dobrą ilustracją znaczenia progresji dla muzyki jest kabaret Axis Of Awesome w programie „Four Chord Song” – zachęcam do obejrzenia. Ta powtarzalność schematów w muzyce jest powszechna i wszechobecna. Komponowanie piosenek to znacznie bardziej „warsztat” niż „sztuka” w tym sensie. Inną kompetencją słuchu jest rozpoznawanie składników akordowych – a więc w przybliżeniu interwałów jakie harmonicznie tworzy melodia główna z basem. Tutaj jest cały sens ćwiczenia rozpoznawania interwałów harmonicznie. Wbrew pozorom to też nie jest takie trudne – dla każdego akordu mamy zaledwie pięć lub sześć składników (pryma, tercja, kwinta, septyma, nona, czasem seksta, kwartę możemy sobie darować). Na dodatek nad każdym rodzajem akordu (durowym czy molowym) nona brzmi tak samo i sprawa tego,

czy jest to nona wielka czy mała załatwia za nas funkcyjność – nie trzeba się na początku tym przejmować. Nie musimy odróżniać tercji małej od wielkiej – wokalista śpiewa tercję nad trzecim akordem piosenki – to wystarczy. Trzeba tu zaznaczyć, że nie każdy dźwięk melodii jest jednakowo ważny – te ważniejsze (podkreślane na różne sposoby) jazzmani nazywają „target notes” a klasycy „punktami węzłowymi frazy”, tworzą one pewną historię opowiadaną przez melodię, więc jeśli ktoś wykształci ten rodzaj słuchu – rozumie opowieść jaką niesie ze sobą melodia. Nona jest składnikiem budzącym napięcie, a tercja jest ładna, więc melodia wygląda np. tak: dźwięk ładny staje się kontrowersyjny (napięty), a ten z kolei znowu staje się ładny i tak dalej. Dookoła tych dźwięków budowane są frazy złożone z mniej istotnych dźwięków. A więc dochodzi nam ćwiczenie rozpoznawania „targetowanych” nut. Te dwa rodzaje słuchu są kluczowe jeśli chodzi o praktyczne wykorzystanie kształcenia słuchu – jeśli ktoś potrafi rozpoznać na ucho tercję małą, a nie słyszy funkcyjności i składników akordowych – maruje czas poświęcony na naukę interwałów. Gdy to słyszymy mamy pewnego rodzaju władzę nad muzyką, stajemy się lepszymi kompozytorami, aranżerami ale też wykonawcami. Nie ma przy tym znaczenia gatunek – tak samo tercja w melodii działa u Chopina, w hip-hopie, metalu i jazzie. Wielu muzyków niesłusznie wierzy, że gdy dopasuje jakość melodii do podkładu na ucho, to w jakimś cudownym splocie tam te składniki się znajdują, tak jednak nie jest. O ile może się tak zdarzyć, ale też nie na

bardzo wysokim poziomie – w przypadku wokalistów, gdzie naprawdę rzeczy muszą dziać się na ucho – to w przypadku gitary, gdy muzycy wychodzą od schematów np. skal, a tylko twierdzą, że robią to na ucho, na próżno szukać jakości znanej np. z melodii Chopina. Nie trzeba też żadnej analizy – wystarczy posłuchać fragmentu kompozycji lub improwizacji, aby wiedzieć kto słyszy, a kto tylko próbuje komponować.

Do tego dochodzi jeszcze słuch rytmiczny, w praktycznym zastosowaniu w piosenkach najważniejsze jest rozpoznanie „siatki rytmicznej” (ang. subdivision), którą posługuje się wykonawca do budowania fraz. Każdy beat piosenki, czyli „tupnięcie” można podzielić na 2 równe nuty (ósemki), trzy (triole) i tak dalej. Można też zrobić to nieregularnie (np. swing lub rytm synkopowany). Na słuch rozpoznajemy te siatki i nazywamy je, oraz określamy dla różnych instrumentów i wokali. Kolejnym etapem wtajemniczenia jest określenie kształtu fraz, a potem timingu (czy melodia ósemkowa lekko przesunięta jest w czasie do tyłu?). Jeszcze do tego wszystkiego dodałbym wrażliwość na inne elementy muzyki. Muzycy często są głusi np. na dynamikę gitary (np. wydaje im się, że gitarzysta jazzowy gra wszystkie nuty z jednakową głośnością, a jedynym momentem gdy myślą o dynamice jest ten, gdy mówią realizatorowi aby zrobił gitarę głośniejszą na przodach), na częstotliwości wykorzystanych barw, nie zauważają pewnych zabiegów artykulacyjnych itp. To wszystko oczywiście też jest ważne, ale tamte trzy zdolności opisane wcześniej czyli: określanie progresji (funkcji), określanie składników akordów, oraz siatek rytmicznych i fraz są fundamentalne jeśli chodzi o „władzę nad muzyką”. Jak widzicie wcale nie chodzi o rozpoznawanie akordów, przewrotów, ani interwałów ze słuchu jak często się podaje nie wskazując jednak praktycznego zastosowania. Słuch to potężny oręż i główne narzędzie kształtowania świadomości bez którego teoria muzyki nie istnieje. Słuch, świadomość i sprawność to narzędzie dające władzę nad muzyką. ♫



SOUND OF HONOR

65410T ELECTROMATIC® "RAT ROD" HOLLOW BODY

GRETSCH

GRETSCHGUITARS.COM



GDZIE JEST UTWÓR?

Jak może istnieć coś, co nie jest ani niczym psychicznym, ani fizycznym, i to istnieć nawet wtedy, gdy się nim nikt świadomie nie zajmuje?

Daniel Popiałkiewicz

Problemowi podstawy bytowej utworu dzieła muzycznego Roman Ingarden poświęcił książkę, dla takich nudziarzy jak ja niezwykle frapującą, pt.: „Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości”. Pozycja ta sprawiła, że siedząc w zaciszu przymieszkalnej komórki zachodzę w głowę: co sprawia, że pomimo różnicy w wykonaniach konkretnej sonaty słyszymy w niej nie tylko taką samą, ale tę samą sonatę? Czy to nie złudzenie, że obcujemy zawsze z tą samą sonatą? Zdawać się może, że sprawę rozwiązuje zapis nutowy, do którego można się

odwoływać. Jednak stosunek muzyki do jej notacji jest taki, jak obrazu do słownych lub graficznych wytycznych jak go namalować.

Rozkoszować się taką instrukcją może jedynie ten, kto patrząc nań potrafi sobie w wyobraźni przetransponować takie polecenia na efekt dźwiękowy, względnie wizualny. To dlatego jedno dzieło muzyczne może być zapisane w różnych systemach notacji, która do tego jest schematyczna, zważywszy na mnogość możliwości wyznaczonych przez miejsca niedookreślone w partyturze.

Może zatem istnieją tylko poszczególne wykonania, a nie żadna samoistna sonata. Ale przecież nie można byłoby mówić o wykonaniu, gdyby nie było czego wykonywać. Czy

przypadkiem nie jest tak, że samo słowo „wykonanie” lub „sonata” to pozbawione rzeczywistego istnienia fikcje języka, mające ułatwić nam życie praktyczne? Fakt ten uzmysławiamy sobie dopiero podczas filozoficznej analizy dzieła, natomiast w codziennym obcowaniu z nim absolutyzujemy jego postać, czyli stosujemy taką koncepcję, że jest to jeden i ten sam trwający jakoś w czasie historycznym przedmiot. Choć trzeba tu dokonać pewnego rozróżnienia. Stosunek czasu do utworu jako bytu nie jest ten sam, co do utworu podczas słuchania. Samo dzieło muzyczne nie jest procesem, gdyż po napisaniu istnieją wszystkie jego części i odcinki. Raz rozmyślając o tym w komórze, przypomniał mi się włoski muzykolog Fausto Torrefranca, który powiedział, że

być możemy więc ująć w ten sposób, że jest to zbiór faktów psychicznych uwarunkowany bodźcami fizycznymi. Zbiór ten formuje się w taki sposób, że w wymianie poglądów na temat różnych wykonanych na temat danego dzieła, a tym samym intersubiektywny przedmiot estetyczny. Wówczas dzieło staje się składnikiem świata, w którym żyje dana społeczność. W tym sensie podstawą bytową dzieła muzycznego są opinie, jakie sobie o nim wyrabiamy i które sugerują następnym słuchaczom, jak należy ich słuchać, a wykonawcom, jak je grać. Zmiany w konkretnym kanonie wykonywania jednego dzieła sprawiają wrażenie jakoby

sze. Dane wykonanie w różnych epokach jest narzucane przez wybitne indywidualności wykonawców i uzależnione od ogólnego smaku artystycznego danej epoki. Tak właśnie zmieniał się sposób wykonywania Chopina. Dziś gra się go mniej uczuciowo niż kiedyś, co podstawnym czyni stwierdzenie, że w pewnym sensie Chopin został odromantyzowany. Nie mówiąc o wpływających na wykonanie przemianach samego instrumentu, będących rezultatem technicznych udoskonaleń. Właściwie, to nawet gdybyśmy słyszeli grę samego Chopina, nie mielibyśmy pewności, czy gra swoje utwory dobrze. Już nie wspomnę o tym, że, grał je wiele razy i zapewne nie zawsze identycznie. Jak tu więc wybrać oryginał? Jako

przeciętną statystyczną, czy wybrać jedno wykonanie? A jeśli mielibyśmy wybrać jedno najlepsze, to na jakiej podstawie? I jak to rozstrzygnąć, skoro właśnie rzecz w tym, że samego dzieła nigdy nie poznajemy, tylko jedynie pośrednio przez wykonania.

Technologia, póki nie wymyśliła MP3, częściowo

rozwiązała ten problem, stwarzając błogosławioną możliwość nagrania utworu na fizyczną płytę. Wprawdzie jest on zarejestrowaniem tylko jednego z wykonanych, ale w przeciwieństwie do tych „na żywo” nie tylko może trwać, lecz bez wątpienia również JEST, i to – w odróżnieniu od symbolicznych nut – jest tam bardzo realnie, a do tego niezależne od opinii kolektywu. To dlatego lubię deliberować nad tym wszystkim siedząc w komórze, gdzie głaszcząc z namaszczeniem piętrzące się stosy pudeł moich niesprzedanych płyt utwierdzam się w przekonaniu, że robię w życiu coś konkretnego. ☺



ZAGADNIENIE MÓWIĄCE O TYM, W JAKICH GRANICACH MOŻNA BY PRZEKSZTAŁCAĆ UTWÓR, BY WCIĄŻ ZACHOWYWAŁ SVOJĄ TOŻSAMOŚĆ, JEST NIEROZWIĄZYWALNE

utwór istnieje w jednym momencie jako „istotowa teraźniejszość”. W rzeczy samej, dopiero w wykonaniu bądź odsłuchiwaniu nabiera on charakteru wielofazowego. Utwór jako taki zatem nie jest przedmiotem czasowym w takim sensie, jak jego poszczególne wykonania. Te są procesami, a utwór nie. Innymi słowy wykonanie trwa, a utwór jest, nie do końca wiadomo tylko w jaki sposób. Bo szkodził w tym, że nie istnieje on jako przedmiot realny, jak obraz czy rzeźba w sztukach plastycznych, lecz jako czysty przedmiot intencjonalny. Nie ulegając tym nieścisłościom potocznego języka, utwór muzyczny jako

to samo dzieło się zmieniło z biegiem czasu. Zagadnienie mówiące o tym, w jakich granicach można by przekształcać taki utwór, by wciąż zachowywał swoją tożsamość, jest nierozwiązywalne.

Lecz czy dzieło takie, jakie jawi się w naszej głowie na podstawie poszczególnych wykonanych, jest przedmiotem artystycznym zgodnym z intencją autora? Muzyka jazzowa, zwłaszcza improwizowana, w której punkt ciężkości przeniesiony został z kompozycji na jednostkowe wykonanie, jeszcze ten problem wyostroiła. Ale w muzyce poważnej rozwikłanie tego bynajmniej nie jest prost-

ENG

FIREBALL 25 E633



Zapraszamy do nowego sklepu stacjonarnego
GuitarCenter: ul. Gdańska 54, Łódź

Guitar Center

Sklep Muzyczny
Guitar Center
ul. Gdańska 54, Łódź
www.guitarcenter.pl

Biurowy Obsługa Klienta
+48 (42) 280 71 33
+48 (42) 280 71 37
guitarcenter@guitarcenter.pl

Realizacja Zamówień
+48 (42) 280 71 38
zamowienia@guitarcenter.pl

Serwis
+48 (42) 280 71 39
reklamacje@guitarcenter.pl

Marketing
+48 519 443 757
marketing@guitarcenter.pl



Dzieło muzyczne a utwór

Dyskutując o muzyce podświadomie wiemy, o co nam chodzi – o dźwięki w jakiś sposób zorganizowane w czasie i relacjach między sobą, zazwyczaj wykonywane na instrumentach, bądź głosem ludzkim **Wojciech Wytrążek**

Niemal wszystkie opracowania literatury, zarówno te z muzykologii, jak innych dziedzin odnoszą się do kategorii dzieła muzycznego, o którego istotę nieodmiennie trwa spór. Wyjaśnienie i pewne ustabilizowanie tego pojęcia ułatwia spojrzenie na kulturę muzyczną, tak od strony twórczości, wykonawstwa, jak odbioru muzyki. Przyjmujemy powszechnie, że coś jest dziełem muzycznym (np. utwór muzyczny), a coś innego nie jest, chociażby sygnały dźwiękowe na skrzyżowaniach czy stacjach kolejowych (abstrahując od sytuacji, gdy David Gilmour swoim telefonem nagrał na dworcu dzingiel, który stał się osią piosenki „Rattle That Lock”, a jednocześnie częścią tego utworu). Bazując na obecnie już klasycznym artykule Zofii Lissy, O istocie dzieła muzycznego („Muzyka” 1968, nr 1, s. 3-30), będącym krytyką teorii Romana Ingardena, możemy wskazać kryteria, dzięki którym możemy określić co jest dziełem muzycznym. Dzieło – jako twór indywidualny albo jako reprezentacja gatunku, stylu, twórczości, epoki – jest wynikiem indywidualnego działania twórcy – jest tworem indywidualnym. Kompozytor wyraża w dziele swoją osobistą wypowiedź – „utwór muzyczny to określone ukształtowanie przebiegu czasowego, to twór dźwiękowy wypełniający jakiś wycinek kontinuum czasowego o określonym następstwie i charakterze swych faz czasowych” (s. 88-89). Dzieło stanowi pewną całość i jest zintegrowane

w czasie – ma początek, rozwinięcie, zakończenie. Jest wynikiem intencji twórczej, wypowiedzią przeznaczoną dla odbiorców. Dzieło można, a ze względów prawnoautorskich nawet trzeba, utrwalić w notacji lub w postaci nagrania (do zgłoszenia ochrony utworu ZAiKS od kilku lat nie wymaga już „fortepianówki”, czyli fortepianowego wyciągu utworu z zaznaczoną harmonią, rytmem, melodią, ewentualnie słowami). Dzieło muzyczne ma pewną „trwałość” – jedno dzieło może mieć setki różnych wykonania. Notacja nie utrwała wszystkich właściwości dzieła, sposoby notacji są różne, coraz częściej odchodzi się od niej na rzecz uproszczonego schematu i zapamiętania linii melodycznych, których można nauczyć się chociażby z nagrań. Tego typu ujęcie jest charakterystyczne dla nowożytnej cywilizacji zachodniej, jednak muzyka istnieje na całym świecie w różnych formach, by przywołać chociażby szeroko pojęty folklor, śpiewy obrzędowe i tradycje związane z muzyką. Tyle jeśli chodzi o podstawy od strony muzycznej. W tym miejscu musi odezwać się prawnik, który na muzykę patrzy przede wszystkim przez pryzmat pojęcia utworu, określonego w art. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.), który przytoczę w całości: „1. Przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (utwór). 2. W szczególności przedmiotem prawa autorskiego są utwory:

1) wyrażone słowem, symbolami matematycznymi, znakami graficznymi (literackie, publicystyczne, naukowe, kartograficzne oraz programy komputerowe); 2) plastyczne; 3) fotograficzne; 4) lutnicze; 5) wzornictwa przemysłowego; 6) architektoniczne, architektoniczno-urbanistyczne i urbanistyczne; 7) muzyczne i słowno-muzyczne; 8) sceniczne, sceniczno-muzyczne, choreograficzne i pantomimiczne; 9) audiowizualne (w tym filmowe). 21. Ochroną objęty może być wyłącznie sposób wyrażenia; nie są objęte ochroną odkrycia, idee, procedury, metody i zasady działania oraz koncepcje matematyczne.

3. Utwór jest przedmiotem prawa autorskiego od chwili ustalenia, chociażby miał postać nieukończoną.

4. Ochrona przysługuje twórcy niezależnie od spełnienia jakiegokolwiek formalności”.

W tym momencie znów odzywa się muzyk, przypominając, że podstawowe elementy utworu muzycznego to rytm, harmonia i melodia. A prawnik na to – rytm i metrum zasadniczo nie podlegają ochronie samodzielnie, ale jako swoisty materiał twórcy odnoszący się do osadzonej w nim melodii. Pewnym wyjątkiem są utwory na instrumenty perkusyjne o nieokreślonej wysokości dźwięku. Podobnie, prawo autorskie nie chroni samych tylko przebiegów harmoniczych, czyli współbrzmień dźwięków o określonym charakterze, tworzących pewne napięcia – są one traktowane jako idee. Może to być progresja 12-taktowego bluesa, jazzowa progresja II-V-I, czy niezwykle popularna progresja czterech akordów I-V-VI(m)-IV

(czyli dla tonacji G-dur: G, D, e, C), na której oparte są dziesiątki hitów i tysiące mniej znanych piosenek (co też było wielokrotnie tematem dowcipów i skeczy, np. Four Chords Axis of Awesome). Są też pewne wyjątki, gdzie odpowiednio rozbudowana progresja i sposób rozłożenia akordów mają unikalny charakter, jak chociażby Preludium C-dur z cyklu Das Wohltemperierte Klavier Jana Sebastiana Bacha.

Melodia, będąca oryginalną sekwencją dźwięków, podlega ochronie jako element składowy utworu. Ochrony prawnoautorskiej są pozbawione melodie i utwory ludowe – jako przekazywane w sposób tradycyjny z pokolenia na pokolenie nie mają ostatecznie ustalonej postaci. Są one traktowane jako twory społeczności, a nie indywidualnych twórców, których wskazanie najczęściej jest niemożliwe. Dopiero włączenie motywu ludowego do utworu konkretnego twórcy umożliwia korzystanie z ochrony, która jednak nie dotyczy samego tylko motywu, ale całości jako takiej.

Ochronie może też podlegać kolorystyka, czyli barwa dźwięków związana z określonym przebiegiem melodycznym lub harmonicznym. Pozostałe elementy utworu stanowiące o jego oryginalności to dynamika (zmieniająca się głośność poszczególnych głosów lub części), agogika (czyli tempo), budowa formalna (części utworu). Istotne dla oryginalności utworu (lub jego wykonania) jest także faktura (relacja między głosami), artykulacja (sposób wydobywania dźwięków), oraz topofonia (roz rozmieszczenie przestrzenne głosów i instrumentów).🎧

AUTOR JEST RADCĄ PRAWNYM, CZŁONKIEM OIRP W LUBLINIE

HEADRUSH[®]

LOOPERBOARD



Od idealnej pętli dzieli Cię tylko dotyk

Looper z 4 wejściami i 4 wyjściami,
z inteligentnym dopasowaniem tempa
i wbudowanymi efektami

www.headrushfx.com

www.audiostacja.pl

audiostacja



PIONIERZY BLUESA



NA KOLEJNYCH STRONACH PRZYJRZYM SIĘ MUZYCY ARTYSTOM,
KTÓRZY WPROWADZILI BLUESA DO POWSZECHNEGO OBIEGU,
DAJĄC TYM FUNDAMENT POD CAŁĄ MUZYKĘ ROCKOWĄ, KTÓRA
NADESZŁA POTEM...

ROBERT JOHNSON, Son House, Lead Belly, Memphis Minnie, Charley Patton, John Lee Hooker, Howlin' Wolf... historia zadbała, abyśmy wymawiali te nazwiska z należnym im szacunkiem, z powodu innowacji, jakie ludzie ci wnieśli do muzyki i wpływu jaki wywarli na kolejne pokolenia. Jedno jest pewne, to właśnie ci ludzie stali się założycielami-architektami rock'n'rolla i całej muzyki popularnej jaką dziś znamy. Bez nich nie byłoby artystów takich jak Chuck Berry, Keith Richards, Eric Clapton, Jeff Beck, Jimmy Page, Duane Allman, Samantha Fish czy Gary Clark Jr., by wymienić tylko kilku gitarzystów, dla których stali się zmieniającą życie inspiracją.... Podziwiani są nie tylko za swoje dźwięki, talenty gitarowe czy umiejętności pisania zgrabnych piosenek, ale także za niezwykle trudne życie, jakie z reguły wiedli,

odbijające się wyraźnie w ich muzyce. Te legendy bluesa pracowały nad swą sztuką w najbrzydszym okresie amerykańskiej historii, naznaczonym rasizmem i biedą, a okraszonym alkoholem, narkotykami i masową przestępczością. Lead Belly był skazany za morderstwo i osadzony w więzieniu w Teksasie, Robert Johnson był patologicznym kobieciarzem, uwikłanym w kilka równoległych związków, Son House był mocno nadużywającym alkoholu eks-skazańcem, a alkoholiczka Memphis Minnie znana była z tego, że nie ustępowała w bitce pola nawet facetom. Tylko głupiec zadzierzałby z którąkolwiek z tych postaci. Muzyka często pisze swe własne żywoty świętych, w pewnym sensie wygładzając ich dziedzictwo i ignorując niewygodne fakty. Figury takie jak Lead Belly zostały wyświecone na ludowych bohaterów przez kaznodziejów takich jak Bob Dylan, a także niezliczone rzesze młodych wyznawców bluesa, którzy chętniej sięgają

do korzeni bluesa, uznając je za bardziej autentyczne i surowe od późniejszej fali blues-rocka, która przyszła po latach 60. Nirvana skutecznie zachęciła młodzież wychowaną na MTV do sięgnięcia po bluesa Deltę, wykonując 'In the Pines'/'Where Did You Sleep Last Night?' Lead Belly'ego. Lecz artysta taki jak on nie starał się być ani czysty, ani surowy. Po prostu pracował z takimi narzędziami, jakie wówczas miał pod ręką, tak jak współcześni muzycy, tworzący jeszcze przed erą stacków Marshalli i Fenderów Stratocasterów. Jest niemal pewne, że gdyby Robert Johnson czy Blind Lemon Jefferson mieli dostęp do elektrycznych gitar, ich wzmacniacze rozkręcone byłyby na '11', podobnie jak u rockowych gwiazd, które miały nadejść później. Tym właśnie byli mężczyźni i kobiety opisani na kolejnych stronach: pionierami bluesa i rock'n'rolla - tak, ale również pierwszymi gwiazdami 'rocka'.





John Lee Hooker podczas sesji
nagraniowej w 1967 roku.

LEAD BELLY

PRAOJCIEC ROCK'N'ROLLA

LEAD BELLY urodził się jako Huddie Ledbetter, w roku 1885, w Mooringsport, w stanie Louisiana, niedaleko jeziora Caddo, spokojnym miejscu, do którego nie sięgały światła Shreveport - najbliższego dużego miasta. Jego rodzice byli farmerami i jak mówią wszelkie głosy, Huddie był trudnym dzieckiem, który potrafił pomimo to zbierać więcej bawełny niż ktokolwiek inny. Bardzo szybko zagustował w kobietach, likierze kukurydzanym i kłopotach - w równych proporcjach. Lubił szwendać się po 'czerwonej dzielnicy' Shreveport i już w wieku lat 16 zyskał reputację niezłego 'ogiera', jednocześnie osłuchując się z grającymi w spelunkach pianistami, których basowe linie walkingu stały się później trademarkiem jego gitarowego stylu. Kiedy miał 33 lata, był już mistrzem w grze na gitarze 12-strunowej, a po spotkaniu z pieśniarzem znanym jako Blind Lemon Jefferson zaczął regularnie występować na lokalnych potańcówkach i w smażalniach ryb/frytek. Niestety wkrótce wpakował się w poważne problemy - po skazaniu za napaść spędził rok pracując w tzw. „łańcuchowym-gangu”, jak określało się grupę więźniów skutych łańcuchami, pracujących fizycznie poza więzieniem. Udało mu się jednak zbiec, po czym przybrał imię 'Walter Boyd'. Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy USA przystąpiły do I Wojny Światowej, Walter Boyd wybierał się na potańcówkę z dwoma kumplami. Po awanturze z kobietą w tle, jeden z nich wyciągnął pistolet, ale Boyd był szybszy - trafił go w czoło, zabijając na miejscu. Sześć miesięcy później, w roku 1918, został osadzony z 30-letnim wyrokiem w więzieniu stanowym w Teksasie.



Wdzięk osobisty i szczęście - cechy, które pomagały mu wydostawać się z kłopotów od urodzenia - zadziały i tym razem. Po siedmiu latach, Lead Belly (bo tak był teraz nazywany) napisał piosenkę o naczelniku więzienia, Pacie Neffie. To załatwiło mu zwolnienie warunkowe, ale ciemna strona jego natury wkrótce wciągnęła go w kolejne problemy - około roku 1930 znów trafił za kratki - tym razem do Angoli w Luizjanie. W roku 1933, John Lomax odwiedził go w więzieniu, chcąc nagrać piosenki więźniów dla Biblioteki Kongresu. Po raz kolejny, Lead Belly zaśpiewał wzruszającą pieśń o naczelniku więzienia i nie minął rok, a stał z powrotem

na wolności. Miał życie, które zdecydowanie można by nazwać „barwnym”, ale prawo do zajęcia miejsca w historii bluesa dał mu szeroki repertuar kompozycji, od kowbojskich ballad (jak 'Out on the Western Plain', grany później przez Rory'ego Gallaghera) po stare angielskie melodie (jak utwory 'Gallows Pole' uwieczniony przez Led Zeppelin, 'Where Did You Sleep Last Night?' skowerowany przez Nirvanę czy 'Black Betty' zaadaptowany przez Ram Jam). Jego finalnym występem był show w Carnegie Hall w roku 1949. Zmarł w tym samym roku, w wieku 61 lat.

POPULARNY UTWÓR: "IN THE PINES"

ROBERT JOHNSON

WALTER TROUT OPOWIADA O BLUESMANIE, KTÓRY WG LEGENDY ZAPRZEDAŁ DUSZĘ DIABŁU, LECZ B.B. KING BYŁ INNEGO ZDANIA...

Osiągnięcie biegłości w grze na gitarze przez Roberta Johnsona owiane jest tajemnicą, wokół której krążą rozmaite, soczyste opowieści. Eric Clapton powiedział kiedyś, że jego wokół jest „najpotężniejszym płaczem, jaki nieś może ludzki głos.” 'I Believe I'll Dust My Broom', 'Sweet Home Chicago', 'Terraplane

Blues', 'Love in Vain Blues', 'Hellhound on My Trail, czy 'Traveling Riverside Blues' to tylko kilka z tytułów, które stały się rockowymi standardami, granymi przez późniejsze zespoły takie jak Led Zeppelin, Fleetwood Mac, Rolling Stones, przez Claptona, Lucindę Williams czy obecnie młody duet Larkin Poe. Ironią losu utwory Johnsona zyskały znacznie większą popularność w postaci współczesnych coverów, niż ta którą cieszył się za swego życia sam artysta - urodził się w roku 1911 a zmarł w wieku 27 lat - ale na szczęście katalog jego kompozycji został 'zakonserwowany' w postaci kompilacji 'The Complete Recordings', wydanej w roku 1990. „Robert Johnson” był niesamowitym gitarzystą i śpiewakiem.” - mówi muzyk bluesowy

Walter Trout - „Na tych nagraniach brzmi jak trzech gości naraz, bo oprócz linii wokalu słychać też bas, akordy i wstawki slide. Są teraz ludzie, którzy potrafią to skopiować nuta w nutę, ale nigdy nie brzmi to tak jak w oryginale.”

„Jednakże wg mnie powodem zapisania jego nazwiska w historii muzyki - obok innych pionierów, takich jak Blind Lemon Jefferson, Blind Willie McTell, Charley Patton czy Blind Willie Johnson - są same piosenki, które przetrwały próbę czasu, stały się klasyką i grane są po dziś dzień. W kanonie bluesowym te melodie to sam top. Moją ulubioną jest 'Love in Vain'. Zawsze mnie rozczuła. Wyciska łzy. 'Cross Road Blues' także jest niesamowity - zarówno gitara jak i śpiew. Cała ta histo-

SIOSTRA ROSETTA THARPE

PRZETARŁA SZLAK DLA CHUCKA BERRY'EGO...

...i fali rock'n'rolla, lecz nigdy nie doczekała się zaszczytów, które zgarniali biali muzycy inspirowani jej muzyką... Annały gitarowej historii zdominowane są przez nazwiska takie jak Jimi Hendrix, Eric Clapton, Jimmy Page i Chuck Berry, ale Siostra Rosetta Tharpe - matka chrzestna rock'n'rolla - zdobywała sceny na długo zanim im przyszło to do głowy. Mimo to nie była rozpoznawana jako gitarzystka właściwie aż do śmierci w wyniku udaru, w wieku lat 58. Jej nekrolog opublikowany w dzienniku New York Times mówił o 'topowej piosenkarce gospel'.

Jako wokalistka gospel, Rosetta zainspirowała przyszłe gwiazdy takie jak Aretha Franklin, ale jej spuścizna gitarowa jest równie znacząca. Jako jedna z pierwszych intencjonalnie przesterowywała swoją gitarę, a Clapton, Beck i Page podkreślali jak wielkie wrażenie zrobił na nich jej występ na koncercie 'Blues and Gospel Train' w roku 1963, który transmitowany był w Wielkiej Brytanii. Tharpe przyszła na świat na plantacji bawełny w roku 1915 i już w wieku 4 lat zaczęła występować jako Little Rosetta Nubin. Jej matka, ewangelikalna kaznodziejka także zajmowała się muzyką i była dla niej wielką inspiracją. Już w wieku 6 lat Rosetta występowała u boku mamy, podróżując od kościoła do kościoła. W wieku lat 20, Tharpe przeprowadziła się do Nowego Jorku, podpisując kontrakt z wytwórnią Decca. Lecz tam jej muzyka zaczęła grawitować w coraz

ria o pójściu na skrzyżowanie i sprzedaniu duszy diabłu. Kiedy gadałem z B.B. Kingiem, powiedział mi: 'Nie, to jest ściema. Blues jest piękny, a piękno nie pochodzi od diabła.'"

"Te utwory odegrały kluczową rolę w formowaniu się rock'n'rolla. Ale to co naprawdę powala mnie na kolana to fakt, że grają je gwiazdy takie jak Clapton czy Stonesi, a sam autor zarobił na nich jakieś gówniane grosze. Dostał w sumie 38 dolarów. Tyle kasy przyniosły mu te legendarne kawałki. Mam nadzieję, że przynajmniej jego rodzina dosta-

je teraz jakieś tantiemy. To jeden z wielu pionierów bluesa, którzy zeszli z tego świata bez grosza przy duszy. [Został otruty przez zazdrosnego męża jednej z kobiet, z którą miał romans.]

"Tak więc tutaj widać absurd tego świata. Muzyka wywarła wpływ na cały świat, ale jej twórcy nigdy nie dostali tego na co zasługiwali. Umierając nie mieli nawet świadomości, że ich muzyka stanie się nieśmiertelna."

POPULARNY UTWÓR:
„CROSS ROAD BLUES”



bardziej świecką stronę, co wraz z jej grą na gitarze przesądziło o spadku zainteresowania wśród publiczności gospel.

Bez Siostry Rosetty Tharpe muzyka rockowa jaką znamy dziś mogłaby się nigdy nie wydarzyć. Chuck Berry, Elvis Presley, Carl Perkins, Little Richard i wiele innych gwiazd pierwszej fali rock'n'rolla zawdzięczały jej bardzo wiele. Z kolei te postaci były inspiracją dla kolejnych dzieciaków, które dorastając same zaczęły tworzyć muzykę i są dziś znane jako The Beatles, Led Zeppelin, Queen, The Who czy The Rolling Stones. „To w sklepie z płytami o nazwie 'Home of the Blues' kupiłem swoją pierwszą płytę Rosetty

Tharpe, śpiewającej te wspaniałe pieśni gospel.” - powiedział Johnny Cash podczas uroczystości wprowadzania do Rock and Roll Hall of Fame w roku 1992 - „Niektóre z moich wczesnych utworów były bezpośrednio zainspirowane artystami takimi jak Siostra Rosetta Tharpe.”

Sama Rosetta nie doświadczyła tego szczytu co Cash aż do roku 2007 - 'wprowadzono' ją do Rock & Roll Hall of Fame w Cleveland... 34 lata po jej śmierci.

POPULARNY UTWÓR:
„UP ABOVE MY HEAD”



WILLIE DIXON

PRODUCENT, BASISTA, A PRZED
WSZYSTKIM NIEZWYKLE PŁODNY
KOMPOZYTOR, ODPOWIEDZIALNY
ZA WIELE ZNACZĄCYCH, BLUESO-
WYCH HITÓW...

Czy kiedykolwiek zdarzyło Ci się przejrzeć listę nagrań, w jakich maczał palce Willie Dixon? To niezwykle otrzęwiające doświadczenie - Kamień z Rosetty muzyki popularnej, na którym wyryta jest rzeka jego kompozycji rozpoznawalnych dla każdego fana bluesa, soulu, rocka, popu czy nawet punka: 'You Shook Me', 'I Just Want to Make Love to You', 'Hoochie Coochie Man', 'Bring It On Home', 'Talk to Me Baby', 'You Need Love' (przerobiony przez Jimmy'ego Page'a na 'Whole Lotta Love'), 'I Can't Quit You Baby', 'Evil', 'Back Door Man'... to są kawałki, które stały się nieśmiertelne za sprawą Zeppelinów, Fleetwood Mac, Muddy'ego Watersa, Etty James, The Doors, Canned Heat, UFO, Grateful Dead, Johnny'ego Thundersa, Toma Petty'ego, New York Dolls i wielu innych artystów. Można z tym dyskutować, ale to Stonesi zwrócili uwagę wielkiego świata na jedną z lepszych piosenek Dixona. 20 listopada 1964 roku Rolling Stones pojawili się w brytyjskiej TV w programie Ready Steady Go!, gdzie wykonali swój dziewiąty singiel 'Little Red Rooster'. Występ ten dość szybko stał się sławny a dziś jest to prawdziwa rock'n'rollowa ikona. Wiele słuchaczy, którzy nie grzebią w temacie głębiej nie zdaje sobie jednak sprawy, że za Rolling Stonesami kryje się czarnoskóry kompozytor Willie Dixon. Jako producent, basista i jeden z najbardziej płodnych twórców bluesowych, Dixon przywykł do tego, że jego kompozycje osiągały wyższy status niż on sam. Przez długie lata kręcił złoto dla chicagowskich artystów takich jak Muddy Waters, Howlin' Wolf, Bo Diddley i wielu innych. Jego bas sły-
chać



też w wielu - dziś podziwianych - projektach z rejonu Chicago. W ogarniętej blues-rockową obsesją Wielkiej Brytanii lat 60. niemal każdy zespół podrasowywał swe playlisty jego kawałkami. Można by przypuszczać, że Stonesi i inne angielskie zespoły ściągały utwory Dixona z importowanych 45-tek Muddy'ego Watersa, Howlin' Wolfa czy Little Waltera. To oczywiście miało miejsce, ale jak zdradził sam Willie w swej biografii 'I Am The Blues' - nagrywał taśmy ze swoją muzyką, by pomóc

Brianowi, Mickowi czy Keithowi w ich studiach. „Dzieciaki przychodziły do mnie mówiąc, że uwielbiają moją muzykę i chcą ją grać.” - mówił Dixon - „Czasem zapisywałem im dźwięki, a czasem nagrywałem taśmy, z których mogli się uczyć. Tak właśnie dostali swoje piosenki.”

Ten wspaniały artysta zmarł na serce w Kalifornii, 29 stycznia 1992 roku. Nigdy nie zyskał takiej sławy jak artyści, którym pomógł nagrać ich najlepiej sprzedające się płyty. Dobrze przynajmniej, że niemal wszyscy znają jego piosenki. Nawet jeśli o tym nie wiedzą.

🔊 POPULARNY UTWÓR: „EVIL”

BLIND LEMON JEFFERSON

Urodzony w roku 1880 jako Lemon Henry, w rodzinie polowników, przyszły Ojciec Tekskańskiego Bluesa zaczynał od grania na ulicy. Szybko stał się rozpoznawalny za sprawą charakterystycznej barwy głosu i solidnego warsztatu gitarowego. Lemon był ślepy, ale to nie powstrzymało go od uprawiania hazardu i nałogowego picia z Leadem Bellym, kiedy jeździli razem w trasy po spelunach i salonach gry. Po latach występowania na rogach ulic został jednym z pierwszych czarnoskórych



muzyków, którzy z sukcesem nagrywali dla wytwórni płytowych.

🔊 POPULARNY UTWÓR:
„MATCHBOX BLUES”

MUDDY WATERS

Muddy był kluczową postacią dla rozwoju sceny bluesowej Chicago w latach 50. Urodził się w roku 1913 w Mississippi jako McKinley Morganfield. Pierwsze jego nagrania zarejestrowano dopiero w 1941 r., ale ich odbiór był na tyle dobry, że dało to Watersowi pewność siebie potrzebną do podboju Północy. Po podpisaniu kontraktu z wytwórnią Chess Records dał światu wiele piosenek, które po dziś dzień są standardami - wystarczy



HOWLIN' WOLF

NAJWIĘKSZY I NAJGROŹNIEJSZY
GŁOS SCENY BLUESOWEJ CHICAGO,
KTÓRY ZAWŁADNĄŁ WYOBRAŹNIĄ
MUZYKÓW NA KOLEJNE DEKADY...

Ze swym mrużącym głosem, figurą jak wieża i zdecydowanym zachowaniem, Howlin' Wolf zbudował definicję tego, czym później byli rockowi frontmani. Jakkolwiek odszedł od nas w roku 1976, w wieku 67 lat, nie da się przecenić wpływu jaki wywarł nie tylko na scenę bluesową, ale też na całą muzykę rozrywkową XX wieku.

„Kiedy pomyślisz jak Wolf robił swoje płyty, zdasz sobie sprawę, że nie miał przy boku menadżera, czy wydawcy, który by mu podpowiadał jak powinien grać i śpiewać.” - mówi folk-bluesowy gitarzysta M. Ward – „Kiedy słuchasz tej muzyki, czujesz jakby jego głos wchodził do twojego wnętrza.”

Nowojorski gitarzysta Robert Quine zauważył kiedyś, że „kiedy już wejdiesz w muzykę Wolfa i dojdiesz do momentu, kiedy ją rozumiesz, to emocjonalny jej składnik jest ciemniejszy i smutniejszy niż cokolwiek co blues stworzył.” W przypadku tego artysty nie jest trudno dociec przyczyn tych emocji. Urodził się 10 czerwca 1910 roku w White Station, w Mississippi, jako Chester Arthur Burnett. Pseudonim 'Wilk' (ang. Wolf) nadał mu dziadek, który raczył go opowieściami o tym, że wielki, zły wilk może go porwać za

złe zachowanie. Matka wyrzuciła go z domu kiedy był jeszcze dzieckiem, zmuszając go do długiej drogi boso po zamrzniętej ziemi, aż do domu wujka – którego kiedyś określił „najbardziej wrednym człowiekiem między ziemią a piekłem”. W końcu uciekł do domu swego ojca, gdzie było mu nieco lepiej. Kiedy miał ok. 20 lat, Sonny Boy Williamson II nauczył go grać na harmonijce. Przez całe lata 30. parał się pracą na farmie, a w przerwach poznawał bohaterów bluesowej sceny Deltę i grał w spelunkach razem z muzykami takimi jak Son House, Johnny Shines, Honeyboy Edwards i Willie Brown. Wielu ludzi chwaliło się tym, że grało z Robertem Johnsonem, ale Howlin' Wolf jest jednym z niewielu, którzy naprawdę (!) z nim grali. Dopiero po śmierci ojca w 1949 skupił się całkowicie na muzyce, a w roku 1951 spo-

tknął gitarzystę Ike'a Turnera, który poznał go z Samem Philipsem z Sun Records. W 1952 roku Wolf przeniósł się do Chicago, gdzie jego pełne głębi 'zawodzenie' i rozrywająca żyły ekspresja zwróciły uwagę młodej, białej publiczności, zapewniając mu miejsce w pantheonie największych gwiazd bluesa jakie kiedykolwiek stapały po tej planecie.

POPULARNY UTWÓR:
„SOMESTACK LIGHTNING”



wymienić 'Mannish Boy' czy 'Got My Mojo Workin'.

POPULARNY UTWÓR:
„MANNISH BOY”

SKIP JAMES

Pierwsze nagrania Skipa zostały wydane mniej więcej w tym samym czasie, kiedy w Stany uderzył Wielki Kryzys. Gdyby nie to niefortunne zdarzenie, ten gitarzysta, pieśniarz i pionier mrocznych strojów Open-Dm stał by się znany dużo szybciej. Niestety, pozostawał ukryty poniżej radaru aż do lat 60., kiedy to odkryto jego muzykę ponownie w dekadzie bluesowego renesansu. Jego twórczością inspirowały się całe rzesze muzyków od bluesa po rocka, których znamy i podziwiamy dzisiaj, choć Skip nadal pozostaje nieco w cieniu.



POPULARNY UTWÓR:
„DEVIL GOT MY WOMAN”

MEMPHIS MINNIE

TRZEBA SIĘ POSTARAĆ, BY ZASŁUŻYĆ NA MIANO RENEGATA BEALE STREET, ALE TEJ GWIEZDZIE SIĘ TO UDAŁO...

Nie można mówić o korzeniach bluesa bez wspomnienia Memphis Minnie. To zarówno niezwykle płodna kompozytorka jak i charakter, który w sensie dosłownym 'nie brał jeńców'. Miała trudne życie, które potrafiła przelać na dźwięki. Jak to kiedyś opisał mistrz gitary slide Homesick James: „Żuła tytoń praktycznie bez przerwy, nawet podczas grania na gitarze i śpiewania, a obok siebie miała zawsze kubek, na wypadek gdyby chciała sobie splunąć.”

Urodziła się w roku 1897 w Luizjanie jako Lizzie Douglas. W wieku 13 lat uciekła z domu, by grać na gitarze na ulicach Memphis. Kiedy było wyjątkowo ciężko, parała się prostytutką, a kiedy już była kompletnie bez grosza, wracała na rodzinną farmę. Pomiędzy 1916 a 1920 zjeżdżała amerykańskie południe z grupą Ringling Brothers Circus. Ale przełom w jej karierze nastąpił dopiero kiedy zaczęła występować z pierwszym mężem, Joe McCoyem, w roku 1929. Łowca talentów z Columbia Records usłyszał ich na ulicy i zatrudnił, nadając im pseudonimy Kansas Joe i Memphis Minnie, pod którymi grali aż do roku 1935.

Sposób gry i śpiew Minnie wyrobiły jej solidną reputację i uznanie. Miała 32 lata, kiedy nagrała pierwsze dźwięki z McCoyem - była kilka lat starsza niż Son House i Skip James. 20 lat później, kiedy większość pionierów bluesa została już zapomniana, Minnie nadal potrafiła zapełnić publicznością kluby i nadal nagrywała. Nie ma drugiej takiej postaci we wcześniejszej historii bluesa, z którą można by porównać jej niezwykle bogaty dorobek.

Jak brzmiała można usłyszeć na kompilacji z roku 2016 - 'Keep On Going: 1930-1953'. Posłuchaj jej intrygujących duetów z McCoyem z wczesnych lat 30.; małych składów z końcówki dekady; elektrycznych sesji z 1941 z drugim mężem Ernestem 'Little Son Joe' Lawlarsem - szczególnie hitu 'Me and My Chauffeur Blues'; także muzyki nagranej w latach 50., przykładowo 'Kissing in the Dark' i 'Broken Heart'.

To co ją charakteryzowało, to umiejętność dostosowania się do zmieniających się trendów. Wspominał o tym Big Bill Broonzy, którego pokonała w konkursie, który odbył się w roku 1933 w klubie nocnym w Chicago. Słuchała nowych brzmień i zauważała dokonujące się w muzyce zmiany, podążając za nimi i zmieniając własną muzykę. W latach 60. Minnie czerpała profity z zainteresowania bluesem, jakie rozkwitło wśród młodej generacji muzyków i entuzjastów. Jej wpływ na rozwój bluesa był dostrzegany i doceniany. W roku 1971 Led



Zeppelin przerobiło jej piosenkę 'When the Levee Breaks' (na płycie 'IV'), wzbogacając i zmieniając kompletnie aranż, łącznie z dodaniem monumentalnych bębnow Bon-

hama. Utwór zagrany genialnie i z dostrzegalnym cieniem charakteru Minnie w tle.

POPULARNY UTWÓR: "BUMBLE BEE"

SON HOUSE

PRZYGODNY KAZNODZIEJA, BYŁY SKAZANIEC, ALE PRZED WSZYSTKIM MISTRZ SLIDE'U, KTÓRY ZAINSPIROWAŁ MILIONY...

Ze wszystkich postaci pojawiających się w opowieściach o korzeniach bluesa, gitarzysta i pieśniarz Son House jest jednym z najczęściej przytaczanych przez współczesnych entuzjastów. W pewnym sensie nie jest to jednak oczywisty przykład. Son nie miał może tak doskonałych umiejętności jak inni, nie był nawet pierwszy w tym co robił, a jednak pozostaje popularny i jest niezwykle ceniony. Jack White powiedział nawet kiedyś, że utwór a capella 'Grinnin' in Your Face' jest jego ulubioną piosenką. „Zanim skończyłem 18 lat ktoś puścił mi Sona House'a” - powiedział White w dokumencie z roku 2008 pt. 'It Might Get Loud' - „To było to. Poruszyło mnie to na tysiąc różnych sposobów. Nie wiedziałem, że tak się w ogóle da: po prostu śpiewać sobie i stukać. A jednak było tam wszystko o rock'n'rollu, ekspresji, kreatywności i sztuce. Jeden człowiek, z tą jedną piosenką, naprzeciw całego świata. Nieważne, że stukał trochę nierówno; nieważne, że w tle nie było żadnego instrumentu. To co się liczyło to przesłanie, jakie niosła ta piosenka.” W pewnym sensie, Son House miał po swojej stronie długowieczność. Faktycznie, jedną z cech odróżniających go od pozostałych pionierów było to, że nie umarł za młodu. Odszedł w październiku roku 1988, w wieku 86 lat, mając wystarczająco dużo czasu, by przenieść swe bluesowe wspomnienia na taśmę, czego nie mogli dokonać inni muzycy. Jak już wspomnieliśmy, nie był nadzwyczajnym 'technikiem' gitary, ani nie był pierwszym bluesmanem Deltę, jak można by było określić muzyków takich jak chociażby Charley Patton. Niemniej w jakiś sposób, jako wykonawca, zapadał słuchaczom w pamięć za sprawą jednego z najbardziej ekspresyjnych głosów Mississippi i żywiołowych fraz slide. Eddie James "Son" House Jr. urodził się w Mississippi w roku 1902. Jego ojciec był muzykiem grającym w zespole na tubie. W młodości Eddie zajmował się pracą fizyczną, głosząc w wolnym czasie Słowo Boże. W pewnym momencie został nawet pełnoetatowym pastorem w kościele,

ale nie potrafił odstawić ze swego życia kobiet i whisky. To była ta dychotomia, widoczna w całym jego życiu: modlitwa i alkohol, Bóg i diabeł, gospel i blues. W okolicach roku 1927 usłyszał gitarę slide i postanowił poświęcić się całkowicie muzyce bluesowej. Jak wielu muzykom w tamtych czasach, Wielki Kryzys porządnie dał mu w kość. Kiedy kluby zamknięto a sprzedaż płyt zapikowała, popadł w skrajne ubóstwo. Son House nie wrócił na afisze aż do

jego ponownego odkrycia w latach 60. Dopiero w roku 1965 zostały nagrane klasyki takie jak 'Grinnin' in Your Face' i 'Death Letter Blues'. Ten drugi kawałek oparty był na starych nagraniach Sona z lat 30.: 'My Black Mama, Part 2'. Dzięki nagraniom audio i TV z lat 70. jego spuścizna mogła trafić do kolejnych generacji...

POPULARNY UTWÓR:
„DEATH LETTER BLUES”





EKSPANSJA BLUESA



PO TYM JAK PIONIERZY DELTY POŁOŻYLI FUNDAMENT POD
ROCKA, MŁODE POKOLENIA PRZEJĘŁY BLUESA NA WŁASNOŚĆ,
ODWRACAJĄC PORZĄDEK NA MUZYCZNEJ SCENIE

„Blues miał dziecko” - jak mówi linijka tekstu Muddy’ego Watersa - „które zostało nazwane rock’n’rollem.”

We wczesnych latach 60., rodzinne drzewo zaczynało się już robić dość hermetyczne, kiedy szumiące nagrania Delty były kopiowane po obu stronach Atlantyku. Młodzi artyści dodawali do tego stylu szybkość, wyzywające postawy i głośność. Blues spotkał się z rockiem i był to początek pięknej przyjaźni.

Wiadomo powszechnie, że szczyt rozwoju blues rocka przypadł na drugą połowę lat 60. Tylko w trakcie tych pięciu lat powstały albumy zespołów takich jak Cream, Led Zeppelin, Rolling Stones, Jimi Hendrix Experience i Fleetwood Mac Petera Greena, które

wstrząsnęły całym światem. Jeśli tego nie pamiętasz to są tylko dwie opcje: albo nie było Cię wówczas na świecie, albo byłeś/-aś wtedy na haju.

Kiedy dekada zbliżała się do końca, napędzana bluesem klubowo dancin-gowa energia początku lat 60. została wymieniona na wyluzowany, spowity ‘ziołowym’ dymem vibe. Kluczowi architekci gitary tamtego okresu, jak John Mayall, Eric Clapton czy Peter Green, stanęli na rozstaju dróg, a scena podzieliła się na bluesowych purystów i tych, którzy grawito-wali coraz bardziej w stronę rocka. Jednocześnie zespoły takie jak Free, Humble Pie, Led Zeppelin i Jethro Tull, coraz śmielej wspinały się po swych drabinach do sławy.

Na kilku kolejnych stronach przyjrzymy się niektórym brytyjskim, irlandzkim i amerykańskim bohaterom, którzy wzięli bluesa, uczynili go swą własnością, po czym przerobili go na bezkompromisowego rocka. Z tego rozkwitło bogactwem odmiennych stylów całe to muzyczne drzewo, jakie znamy i podziwiamy dziś. Niezależnie od tego jednak jak bardzo współczesna muzyka rockowa różni się od bluesowych pionierów, jedna jest prawda: jeśli coś nie ma w sobie elementów bluesa, nie nazywa się rockiem. „W jakimkolwiek kierunku rozwinie się rock, musi być wierny bluesowi” - powiedział kiedyś Eric Clapton - „ponieważ to jest jego kręgosłup i ciało.”

CREAM

ERIC CLAPTON, JACK BRUCE I GINGER BAKER POŁĄCZYLI SIŁY, BY WSPÓLNIE OSWOIĆ BLUESA...

Pierwsza na świecie supergrupa - CREAM - oficjalnie istniała jakieś dwa lata, od lipca 1966 do listopada 1968, ale przez ten czas udało się zespołowi nagrać aż cztery płyty. Gitarzysta Eric Clapton, basista Jack Bruce i bębniarz Ginger Baker byli pionierami fuzji bluesa z rockiem, która wywarła wielki wpływ na całą generację muzyków w kolejnej dekadzie. Przed nimi, większość brytyjskiej muzyki popowej ograniczała się do schematu 'zwrotka-refren', a jeśli już nagrywano jakieś instrumentalne solo, było ono jedynie powtórzeniem melodii. Cream to zmienił. Przykładowo, wzięli dwudźwiękowy riff z piosenki 'Spoonful' Williego Dixona i rozciągnęli go z 2,5 minut do ponad sześciu - a była to jedynie wersja studyjna. Improvizując wokół głównego tematu zrobili coś co wcześniej zdarzało się jedynie w jazzie (stylu, o którym w połowie lat 60. Frank Zappa powiedział: „nie jest martwy, po



prostu pachnie dziwnie”). Ta cecha zespołu wynikała wprost z jazzowych korzeni Bakera i Bruce’a, zmieszanych z bluesowymi wpływami Claptona. Ten ostatni nie miał może takiej wiedzy i techniki jak jego kompani, ale nadrabiał to talentem, który w zupełności usprawiedliwiał nazwę zespołu. „Wypełniały mnie pomysły co do tego, co możemy wspólnie robić.” - wspomina Bruce - „To było jak pisanie bluesa zupełnie na nowo. Czułem, że z tym zespołem możemy stworzyć wspólnie nowy muzyczny język.” Wyczucie muzyków potwierdziła wkrótce

publiczność. Pierwszy album Cream, wydany pod koniec roku 1966, trafił do Top10 w UK i trzymał się tam przez 4 tygodnie. W ciągu roku napędzane bluesowym paliwem kapele takie jak Ten Years After, Fleetwood Mac Petera Greena i Jeff Beck Group odcinały już kupony od nowego trendu. Płyty Cream sprzedawały się w USA w olbrzymich nakładach, a wszystkie

koncerty były wypchane ludźmi po brzegi. Lecz intensywnie trasy koncertowe miały swą cenę - relacje pomiędzy Bakerem i Bruce’em padły na twarz. Ponad pięć dekad później płyty nagrane przez zespół nadal są w obiegu. „Myślę, że byliśmy jednym z pierwszych heavy-metalowych zespołów, nawet o tym nie wiedząc.” - powiedział Eric Clapton - „Kiedy się rozstaliśmy, Led Zeppelin wypełnił pustą przestrzeń.”

POPULARNY UTWÓR:
„CROSSROADS”



FLEETWOOD MAC

Powstały w Londynie w roku 1967, Fleetwood Mac wziął swą nazwę od nazwisk bębniarza Micka Fleetwooda i basisty Johna McVie. Ale prawdziwą gwiazdą tamtego składu był gitarzysta i wokalista Peter Green, który był tak dobry, że został podebrany, by zastąpić Erica Claptona w Bluesbreakers Johna Mayalla.

POPULARNY UTWÓR:
„THE GREEN MANALISHI (WITH THE TWO PRONG CROWN)”



THE ROLLING STONES

Żaden z zespołów nie zrobił tyle co Stonesi, by utrzymać bluesa przy życiu, zarówno poprzez granie klasyków z labetu Chess, jak i ich własne kawałki, takie jak 'Midnight Rambler' czy 'Stray Cat Blues'. Co niezwykle ważne, zespół zawsze pokazywał skąd się wywodzi upewniając się, że bohaterowie tacy jak Muddy Waters czy B.B. King zostaną w ich wydawnictwach podpisani.

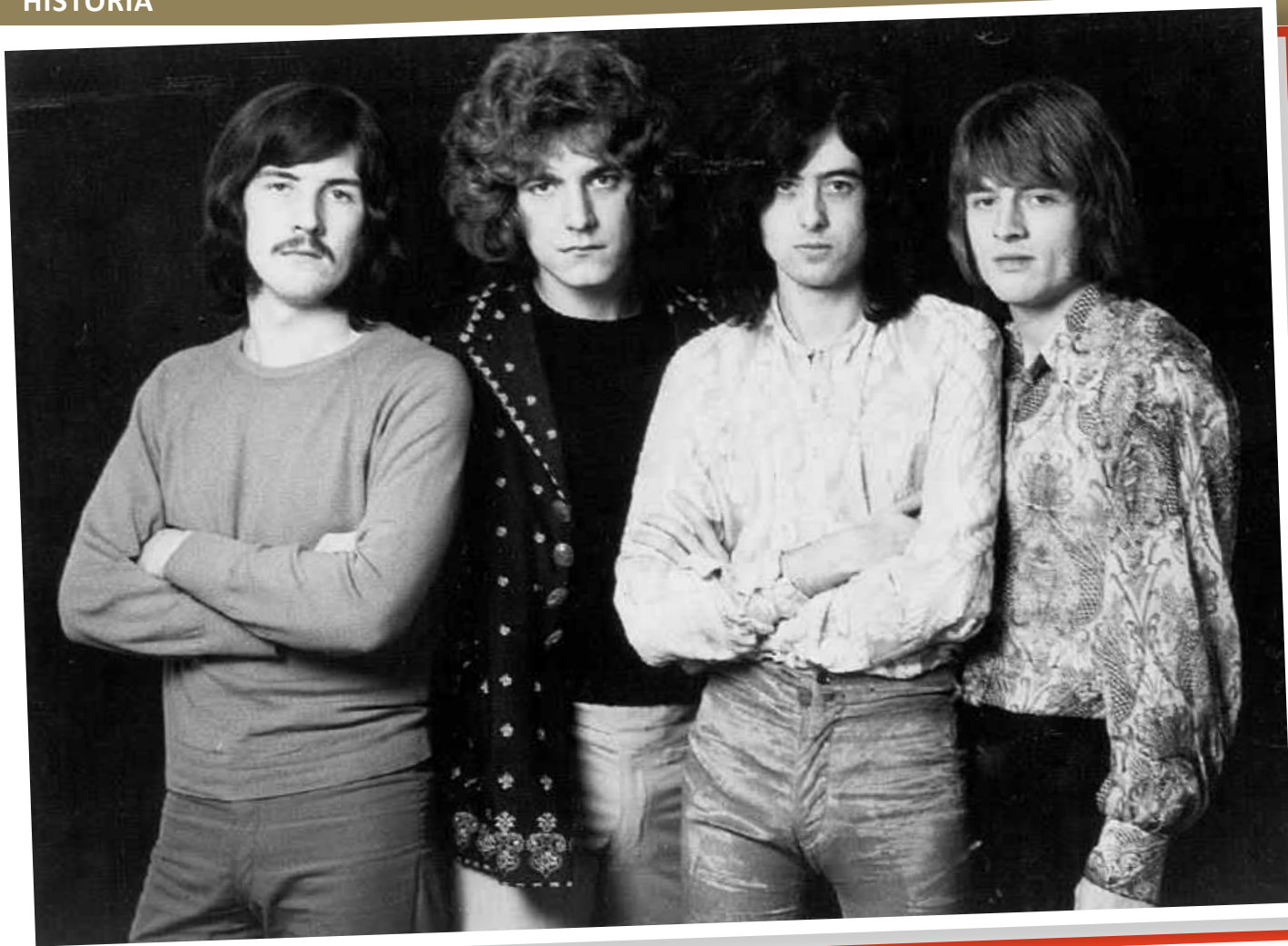
POPULARNY UTWÓR:
„MIDNIGHT RAMBLER”



HUMBLE PIE

Steve Marriott, Peter Frampton, Jerry Shirley i Greg Ridley osiągnęli sukces już wraz z debiutem w roku 1969, ale prawdziwe szaleństwo zaczęło się w roku 1971. 'Rock On', gdzie Marriott śpiewał w stylu R&B do ciężkich riffów i występ 'Rockin' the Fillmore' - jedna z najgorętszych płyt koncertowych tamtego okresu. Nikt nie wymieszał tak w jednym kotle rocka, bluesa i soula jak Humble Pie.

POPULARNY UTWÓR:
„I DON'T NEED NO DOCTOR”



LED ZEPPELIN

JIMMY PAGE OPOWIADA NAM JAK MIŁOŚĆ DO BLUESA PODTRZYMYWAŁA OGIEŃ W JEDNYM Z NAJSŁYNNIEJSZYCH ZESPOŁÓW ROCKOWYCH...

„Blues jest straszny.” - mówi Jimmy Page - „Jest przerażający. Mówi: idę cię dopaść!” I faktycznie, każdego wcześniej, czy później dopada. Twarszy, cięższy, głośniejszy niż cokolwiek przed nim, LED ZEPPELIN wstrząsnął sceną bluesową, robiąc z Roberta Planta prawdziwą gwiazdę rocka, z Page’a gitarowego boga, a z tandemu Bonham/Jones najbardziej efektywną sekcję rytmiczną jaką świat słyszał. „Blues to coś niezaprzeczalnego.” - dodaje Page - „Był niezaprzeczalnym fundamentem wszystkiego co działo się w Led Zeppelin. Jeśli nie wydarzyłby się ten Revital w Chicago w latach 50. i w świat nie poszłyby te wszystkie rify, nie byłoby ani nas, ani wielu innych kapel, które przyszły potem. W tamtych czasach wszyscy gitarzyści uczyli się prosto z płyty. Ja miałem dużo

szczęścia, bo moim kolegą był Dave Williams, kolekcjoner bluesa. To dzięki niemu usłyszałem ludzi takich jak Elmore James. Tego nie dało się złapać w radio.” Biorąc pod uwagę dźwięki jakie ofiarował światu, Page nie jest nic nikomu winien. Niemniej nie ukrywa wdzięczności odczuwanej do pionierów bluesa. „Tak właśnie się uczyłem. Wielkim przełomem było opanowanie gry slidem. To wtedy po raz pierwszy zetknąłem się z otwartymi strojami. Bum! To było to. Cały świat otworzył się przede mną. Ale nie starałem się grać nuta w nutę tego co stworzyli inni.” Nie da się przecenić wpływu, jaki pierwszy album Led Zeppelin wywarł na świat. „Jeśli chodzi o materiał z pierwszych Zeppów, wiedziałem dokładnie co chcę osiągnąć.” - wspomina Page - „Chciałem zagrać w ten sposób ‘I Can’t Quit You Baby’ i ‘Dazed and Confused’. Pozornie nie jest to blues. A jednak jest! Jeśli zagrasz ten riff na harmonijce, od razu wiesz, że to blues. Także ‘Babe I’m Gonna Leave You’, wszystkie te smaczki. Mógłbym wymieniać bez końca. To wszystko było zamierzone i przemyślane. Miał to być zdecydowany pokaz bluesa, ale z dodanym charakterem Led Zeppelin.” A jak różniło się podejście Zeppów od - po-

wiedzmy - tego co zrobili John Mayall i Eric Clapton trzy lata wcześniej? „Hmm, chodzi o klimat i podejście w stylu ‘Standing Around Crying’ Muddy’ego Watersa.” - mówi Page - „To tak jak z Howlin’ Wolfem: słyszysz go i wiesz, że się nie ociąga, i już po ciebie idzie. To jakby ostrzeżenie: ‘Idę po ciebie i dostanę co chcę’. Uwielbiam to u niego.” „Powiedzmy to tak: czy to był pierwszy album, czy ‘Since I’ve Been Loving You’ [z Led Zeppelin III], czy ‘Tea for One’ [z Presence], kiedykolwiek robiliśmy bluesa, było to jedyne w swoim rodzaju. Co ciekawe, Page mówi, że sam nie był największym fanem Led Zeppelin. „Wszyscy mieliśmy własne korzenie.” - wyjaśnia - „Każdy z nas grał bluesa na swój sposób. Robert kochał ten styl, ale skłaniał się bardziej ku folkowej odmianie bluesa. Był cholernie dobrym harmonijkarzem, ale chciał to robić akustycznie. Ja z kolei chciałem go skłonić do grania przez wzmacniacz. Tak czy inaczej, kiedy słuchasz rzeczy takich jak ‘When the Levee Breaks’, szczerka opada ci na głowę z powodu tego co wyczynia tam na harmonijce.

POPULARNY UTWÓR:
„SINCE I’VE BEEN LOVING YOU”

RORY GALLAGHER

TEN GITARZYSTA TO DUMA NARODOWA IRLANDII. NIE BEZ POWODU - ŁA-TWOŚĆ KOMPONOWANIA PIOSENEK, BIEGŁOŚĆ TECHNICZNA, ŻYWIOŁOWY IMAGE, TO WSZYSTKO ZAPEWNIŁO MU NIEŚMIERTELNOŚĆ...

Był to typ muzyka, który pozwalał dźwiękom mówić za niego. Na scenie zawsze nosił ten sam sprany t-shirt i dżinsy, w których chodził do pubu. Jego ulubiony instrument, podobiany Stratocaster z 1961 roku, wyglądał jak starość kupiony na pchlim targu. Uważny obserwator widział w nim jednak pot, krew i łzy włożone w muzykę. Dla Gallaghera liczyło się jednak nie to jak wyglądasz, ale jak grasz. I trzeba przyznać, że bez względu na sceniczny image, był jednym z najlepszych gitarzystów jacy kiedykolwiek żyli.

Był tak dobry, że w 1975 roku pracę zaoferował mu zespół Rolling Stones, jeszcze zanim Ronnie Wood został wybrany na zastępcę Micka Taylora. Ale Gallagher nigdy nie miał zamiaru grać drugich skrzypiec u Jaggera i Richardsa - urodził się, by być liderem, wirtuozem gitary i ekspresyjnym wokalistą. Co więcej, miał gdzieś nagrywanie hitów i nie myślał jak nagrać płytę, która dobrze się sprzeda. Chciał po prostu pisać dobre piosenki dla ludzi i wykonywać je na żywo. Wytwórniom odmawiał wydawania singli, nigdy nie zrobił prawa jazdy i żył prostym życiem w Londynie. Znałby był z miłego obycia i tego, że zawsze znajdował czas dla fanów.

„Był kompletnym purystą” - powiedział kiedyś Gary Moore - „Nie chciał się sprzedać. Ilu znasz ludzi w muzycznym

biznesie, którzy mieli taką postawę? Gdyby nie było takich ludzi jak Rory, oznaczałoby to, że nadszedł kres dobrej muzyki.” Urodził się 2 marca 1948 roku w Ballyshannon, w hrabstwie Donegal, jako William Rory Gallagher. Był samoukiem, ale nigdy nie przestawał słuchać, uczyć się, szlifować, internalizować i personalizować tego co go inspirowało. A ciekawiło go niemal wszystko: country, country & western, folk, jazz, boogie, rock’n’roll, a przede wszystkim, pozbawiony nonsensownych wycieczek na boki, oparty na riffach ROCK.

Gallagher udzielał swych talentów kilku dość średnim, lokalnym zespołom, zanim odnalazł swe prawdziwe powołanie jako gitarzysta/wokalista blues-rockowego trio Taste. Pomiedzy rokami 1966 a 1970 zespół nagrał dwa, świetnie przyjęte albumy, zagrał jako support przed Cream w Royal Albert Hall, otwierał występy dla Blind Faith w Ameryce, a także

pojawiał się na Isle of Wight Festival obok Jimiego Hendrixa i The Who. Pomimo sukcesów Taste, Gallagher rozwiązał zespół w roku 1970, by nagrywać i koncertować pod swym własnym nazwiskiem. I to właśnie jako artysta solowy nagrał swe najlepsze rzeczy. Blues zawsze był w krwioobieg jego muzyki, ale jej stylistyka sięgała od ciężkiego rock’n’rolla po folk. Pozostał purystą do końca życia, co nie przeszkodziło mu sprzedać ponad 30 milionów płyt w czasie 25 lat. Miłość Rory’ego do bluesa zaczęła się dość wcześnie. Początkiem było nastroszenie odbiornika na fale radia American Forces Network. „W jakiś sposób zdobył rozpiszkę programów.” - wspomina Donal, jego brat i menadżer - „Pamiętam jak włączał radio w odpowiednim czasie na ‘Godzinę Jazzu’. To było jego obsesją. W tym programie zawsze pojawiała się trochę bluesa. Od czasu do czasu pojawiała się też coś w BBC - był taki program o nazwie „Serwis Światowy”. To tam Rory karmił się tymi dźwiękami. Potem przeprowadziliśmy się do Cork City. Chodził tam do biblioteki i wypożyczał książki o muzyce, w tym wszystko co tylko mu wpadło w ręce o bluesie. Podejrzewam, że dostrzegł pokrewieństwo tego stylu z tradycyjną muzyką irlandzką. Był to okres formowania się różnych ruchów społecznych i myślę, że Rory po prostu zaadoptował bluesa jako swoją własną muzyczną tożsamość.”

Gallagher zmarł 25 lat temu, w 1995 roku, z powodu komplikacji po przeszczepie wątroby. Miał 47 lat. Pozostawił po sobie ocean kompozycji, z których czerpią i czerpać będą kolejne pokolenia. Został uhonorowany statua z brązu w Ballyshannon, a w Dublinie jest jego ‘zakątek’ - Rory Gallagher Corner - gdzie na ścianie zobaczyć można rzeźbę jego gitary. Rory Gallagher był i zawsze będzie prawdziwym irlandzkim bohaterem ludowym.



POPULARNY
UTWÓR:
„PISTOL SLAPPER
BLUES”

JOHNNY WINTER

W SZCZYTOWYM OKRESIE BLUESOWEGO BOOMU PODPISAŁ JEDEN Z NAJBARDZIEJ LUKRATYWNYCH KONTRAKTÓW W HISTORII BIZNESU MUZYCZNEGO I ZAPEŁNIAŁ CAŁE ARENY...

Jak Robert Johnson żył bluesem, tak Johnny Winter spędził w bluesie swe życie. Rodząc się albinosem, Winter dość wcześnie odkrył, że jedne kultury otaczają takich jak on boskim kultem, a inne pogardą i ostracyzmem. Jego talent onieśmiał najlepszych gitarzystów, a skrząca się polotem wirtuozeria powodowała opad szczęki nie tylko u fanów, ale też łowców talentów z dużych wytwórni, czym pomógł utrwalić miejsce na scenie dla elektrycznego bluesa w późnych latach 60. i wczesnych 70. Jakkolwiek jego muzyka była genialna, jego karierę plugawili chciwi menadżerowie, uzależnienie od narkotyków i przemysł muzyczny, który widział w nim dziwoląga. Tym co przetrwało wszystkie te turbulencje, była jego miłość do bluesa. Urodzony w Beaumont w Teksasie, w roku 1944, Winter zaczął grać na gitarze kiedy miał 11 lat, zainspirowany bluesowymi artystami takimi jak Muddy Waters i B.B. King. Po nagraniu pierwszej płyty w wieku 15 lat, całkowicie postawił na karierę muzyczną. „To był bardzo ekscytujący czas.” - wspominał w 2008 roku - „Nagrałem swój pierwszy album i występowałem w nocnych klubach, gdzie spróbowałem pierwszego w życiu drinka. Wszystko wydawało mi się nowe i świeże. Mogłem sam jechać na swój własny gig, a w radio leciały moje kawałki.”

Winter grał w klubach w Houston i Austin, imponując fanom elektrycznego bluesa swoimi gitarowymi frazami, w których łączył rockowe i bluesowe zagrywki w sposób wcześniej niesłyszany. Przełom nastąpił w grudniu 1968 roku, kiedy magazyn Rolling Stone napisał na temat muzycznej sceny Teksasu. Rozdzwoniły się telefony od dużych wytwórni płytowych, co wkrótce zaowocowało podpisaniem kontraktu dla Columbii, z astronomiczną wówczas 'zaliczką' w wysokości 600 tysięcy dolarów. W roku 1969 pojawiły się płyty 'Johnny Winter' oraz 'Second Winter', które ugruntowały jego pozycję. Jako dziecko, Johnny marzył o zagranii z Muddym Watersem. Szansa przytrafiła się w roku 1974, kiedy wraz z innymi młodymi gitarzystami bluesowymi wybrał się do Chicago, by pograć z przedstawicielami tamtejszej sceny. W efekcie Winter zaangażował się w produkcję kwartetu płyt dla Watersa, pomagając mu zdobyć Grammy i dając jego karierze boost na jaki zasługiwała. Niestety jego własna kariera podupadała co-

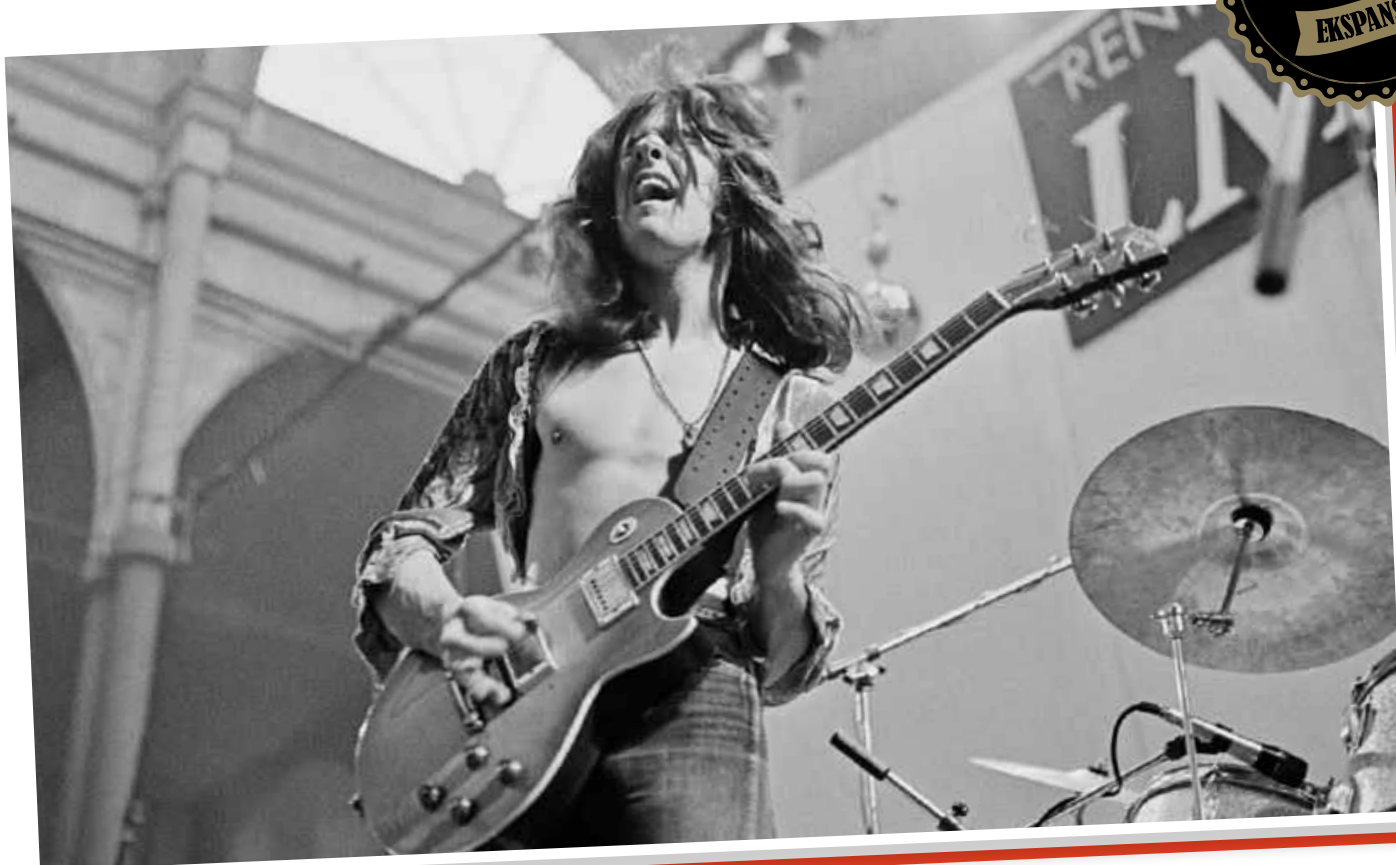


raz bardziej. Para jego wcześniejszych menadżerów zamieszała w papierach tak, że zbili na płytach grubą forszę, a artysta nie zobaczył z tego ani grosza. Dodatkowo w latach 70. zmagał się z uzależnieniem od heroiny, które odbijało się na jego zdrowiu do końca życia. Próbował się odbić w latach 80., nagrywając dla wytwórni Aligator Records, a w latach 90. skupił się głównie na koncertowaniu, gdzie udowodnił, że nie stracił nic ze swego wcześniejszego blasku.

Był fenomenalny w grze slidem, który sam wyciął sobie z kawałka metalowej rurki, kupionej w sklepie z artykułami hydraulicznymi. Chyba żaden inny utwór nie pokazuje lepiej jego sposobu gry slidem niż cover

'Highway 61 Revisited' Boba Dylana z płyty 'Second Winter'. W swej karierze grał na wielu instrumentach, ale najbardziej lubił Gibsona Firebirda, w szczególności model 1963 Firebird V. „To był pierwszy jaki kiedykolwiek kupiłem. Obecnie mój ulubiony, bo grałem na nim bardzo długo i się przyzwyczaiłem.” - powiedział Johnny - „Nie ma nic, czego ta gitara nie potrafiłaby zrobić.” Jeśli jesteś przy bluesie, to to samo powiedzieć można o Winterze - nie było nic, czego nie potrafiłby zagrać. Jak mawiał: „To żywa muzyka. Dla mnie, blues jest koniecznością”.

POPULARNY UTWÓR:
„HIGHWAY 61 REVISITED”



GARY MOORE

DOŚĆ DŁUGO NIEDOCENIANY GITARZYSTA, KTÓRY WZNIÓSŁ BLUES ROCKA NA ZUPEŁNIE NOWY POZIOM ROZWIJAJĄC GO ZARÓWNO BRZMIENIOWO, JAK I HARMONICZNIE...

W latach 90. stała się rzecz niezwykła. Pośród bolesnej śmierci w męczarniach tzw. hair-metalu i radosnych narodzin nonszalanacji grunge, z boku zaszedł wszystkich eks gitarzystą Thin Lizzy - Gary Moore - wydając płytę, która ku zdziwieniu wszystkich zdobyła wszystkie listy przebojów na całym świecie. Album nosił tytuł 'Still Got the Blues', wypełniony coverami i kompozycjami własnymi autora, a przede wszystkim - co zapowiadał tytuł - zakotwiczony w bluesie. „Zrobiłem 'Still Got the Blues' w wieku 37 lat i powróciłem do muzyki, którą zawsze kochałem.” - wyjaśnił Moore w magazynie Classic Rock w roku 2007 - „Nie była to komercja, a jednocześnie mogła się podo- bać. I nikt za żadne skarby nie przewidział- by jak wielki odniesie sukces.” Moore był gościem z Belfastu, który miał swoje momenty w Thin Lizzy, ale którego ko- rzenie dotąd były zaledwie lekko zarysowane

w tym co grał. Pierwszy raz pojawił się na radarach w latach 70., grając w rockowej grupie Skid Row, ale z pewnością nie był jeszcze wówczas tym, czego oczekiwali od niego fani w latach 90.

Nie jest zaskakujące, że Gary zafascyno- wał się muzyką opartą na bluesie. „Była dość prężna scena bluesowa w Belfaście.” - wspominał - „Wszyscy ci gitarzyści, jak Rory Gallagher, przyjeżdżali do Cork. Za chwilę usłyszeliśmy o istnieniu czegoś takiego jak 'brytyjski blues’.”

Faktycznie, to nie powojenni muzycy z Delt Mississippi inspirowali gitarowe frazy Mo- ore'a. „Oczywiście słyszałem nazwisko Ro- berta Johnsona.” - mówił - „Ale akustyczny blues do mnie nie przemawiał. Nie chodziło o same piosenki i ich teksty, ale o emocje kry- jące się w elektrycznej gitarze.”

Wszystko zaczęło się od albumu Johna May- alla z 1966 roku - Bluesbreakers z Erikiem Claptonem. „Ta płyta była dla mnie punktem zwrotnym.” - wyjaśnia Moore - „Mój kumpel miał ją w swojej kolekcji i spędzałem w jego domu niemal cały czas. To nowe brzmienie stało się moją pasją. Pożyczyłem w końcu od niego ten album i zdarłem go kompletnie, słuchając bez przerwy. Wracalem do domu ze szkoły i uczyłem się wszystkich brzmień, fraz, niuansów, aż opanowałem wszystkie piosenki nuta w nutę. W jakiś

sposób się z nimi utożsamiałem.”

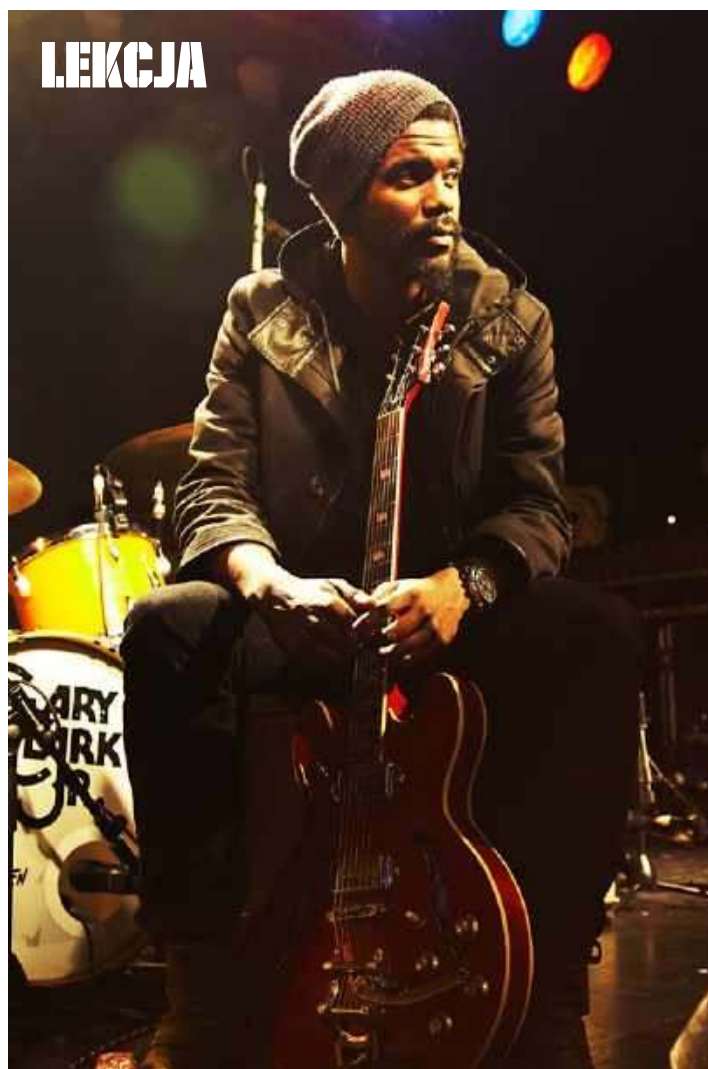
Fakt, że to Clapton stał za tymi brzmieniami, miał ogromny wpływ na Moore'a. Nie tylko czuł do niego szacunek, ale także chciał iść w jego ślady. „To zmieniło moje życie.” - mó- wił - „Grałem już trochę wcześniej, ale coś się we mnie zmieniło, kiedy usłyszałem tę płytę. Byłem wstrząśnięty już po 2 sekun- dach pierwszego utworu.” Gary uczynił z Gibsona Les Paula swą główną broń, a de- cyzja ta wynikała zarówno z naśladowania Claptona, jak i jego drugiej fascynacji, Petera Greena z Fleetwood Mac.

Opierając się na tych dwóch filarach, który- mi byli Clapton i Green, Moore wydestylo- wał ich stylistyczną esencję, po czym dodał ją do wysokooktanowej, ognistej mieszanki, która charakteryzowała jego gitarowe po- czynania w Thin Lizzy. Był nawet bardziej imponujący na żywo, bo to na scenie poka- zywała swoją siłę cała jego pasja. „To jest właśnie tajemnica bluesa.” - powiedział - „Nawet jeśli grasz rockowe rzeczy, blues zaszczepia w tobie zmysł emocjonalny, który odmienia twoją grę.”

Niestety, mistrza zabrał nam stosunkowo niedawno atak serca - Gary Moore zmarł 6 lutego 2011 roku, w wieku 58 lat.

**POPULARNY UTWÓR:
„STILL GOT THE BLUES”**

NOWA FALA BLUESA



Dla gatunku tak głęboko i tragicznie zakorzenionego w historii, sięgającej półtora wieku wstecz, w 2020 roku blues znajduje się w wyzywająco niepokornym stanie zdrowia. Świat jest teraz zupełnie innym miejscem i wciąż daleki jest od doskonałości, ale siła oddziaływania pentatonicznych skal, 12 taktów i kwinty zmniejszonej na ludzkie umysły nigdy nie osłabła, dzięki muzykom wciąż utrzymującym tę formę ekspresji żywą

W tym wydaniu magazynu chcemy uhonorować gitarzystów, którzy zaliczają się do tego grona, czy to poświęcając swoje życie wiernemu odtwarzaniu tego brzmienia z przeszłości, czy też znajdując nowe sposoby na ponowne odkrycie tej klasycznej formuły poprzez wprowadzenie elementów country, jazzu czy hip-hopu. Jako forma sztuki blues nigdy nie był bardziej zróżnicowany i bogaty muzycznie, co oznacza, że nie brakuje w nim brzmień i talentów, z których możemy czerpać inspirację i uczyć się. W tej lekcji staramy się odsłonić

bluesową mądrość Gary'ego Clarka Jr., Erica Galesa, Chrystone „Kingfish” Ingrama, Any Popović, Samantha Fish, Joanne Shaw Taylor i Kinga Solomona Hicksa, a także pokazujemy kilka przykładowych zagrywek w stylu każdego z muzyków, które pomogą Wam zastosować ich techniki we własnej grze.

GARY CLARK JR.

Byłoby uczciwym powiedzieć, że wokalista/gitarzysta i wielokrotny zdobywca nagrody Grammy Gary Clark Jr. ma dosyć skomplikowane relacje z bluesem. Z jednej strony, nauczył się praktycznie wszystkiego co wie o muzyce, dorastając w Austin w Teksasie, zaczynając od gry w miejscowym kościele baptystów, gdzie wspierał chór, a później w Antone's, tym samym klubie, w którym Stevie Ray Vaughan i jego starszy brat Jimmie szumnie zdobywali szlify kilka dekad wcześniej. Te wczesne lata były kluczowe dla ukształtowania Clarka w jednego z najbardziej uznanych przez krytyków, różnorodnych muzycznie i odnoszących jednocześnie komercyjny sukces gitarowych bohaterów nowych czasów – człowieka, który grał ze wszystkimi, od BB Kinga i Jeffa Becka po Alicję Keys i Foo Fighters, oraz zawsze zachowywał swój styl.

„Po raz pierwszy kiedy wszedłem do Antone's, zważyło mnie z nóg” - powiedział Clark po wydaniu swojego albumu *The Story of Sonny Boy Slim* z 2015 roku. „Było to uczucie, które nadało głębi mojemu życiu. Clifford Antone [właściciel klubu] wziął mnie pod swoje skrzydła. Przedstawił mnie Jimmiewi Vaughanowi, Hubertowi Sumlinowi, Calvinowi „Fuzz” Jonesowi, Pinetop Perkinsowi – wszystkim tym wspaniałym gitarzystom, którzy grali z Muddy Watersem czy Howlin' Wolfem.” „Dowiedziałem się wiele o historii i o sobie jako czarnym człowieku funkcjonującym w białej kulturze. Zrozumiałem skąd wzięły się te wszystkie rzeczy w procesie ewolucji gry na gitarze, która zaczęła jako instrument akompaniujący, a dotarła na sam szczyt podium, dzięki Chuckowi Berry'emu i Jimiemu Hendrixowi. To otworzyło mi oczy i było wspaniałym doświadczeniem, które ukształtowało to, kim jestem dzisiaj. Jestem za to

bardzo wdzięczny.” Przenieśmy się kilka lat do przodu do okresu komponowania ostatniego albumu Clarka, *This Land* z 2019 roku, oraz postrzeganiu go jako wybawcy współczesnego bluesa, co wcale mu nie odpowiadało. Clark poczuł, że utknął twórczo, zasznurowany w jednej roli, nie mogąc pozbyć się wrażenia, że znalazł się w stagnacji w gatunku, który zbyt często był obwiniany z powodu sztywnego trzymania się sprawdzonych i jedynie słusznych reguł. Zdobył nagrody, podpisał kontrakt z dużą wytwórnią, grał w Białym Domu dla prezydenta Baracka Obamy i otrzymał list od Erica Claptona, który napisał: „Dziękuję. Sprawiasz, że znowu chcę grać.” Ale to nie wystarczyło. Aby posunąć się do przodu, Clark musiał przemyśleć, ponownie ocenić i odkryć na nowo siebie, a ostatecznie zacząć czerpać ze swoich inspiracji soulem, funkiem, i hip-hopem bardziej niż wcześniej. „Ten cały wpływ soulu pochodzi od moich rodziców” - wyjaśnił. „Zespoły i artyści jak Temptations, Spinners, Parliament, Maze, Al Green, Marvin Gaye i Jackson 5.” Pamiętam, jak widziałem Tito

Jacksona z [Gibson ES-] 335 i długimi włosami i myślałem, że jest naprawdę fajny. Również Curtis Mayfield – stary, te dźwięki rozbrzmiewały i rezonowały we mnie. Jedną z piosenek, które naprawdę kochałem jako dziecko, szczególnie z powodu gitary, była „With a Child's Heart” z jednego z pierwszych solowych albumów Michaela Jacksona. Brzmienie gitary było piękne, z mnóstwem subtelnych uderzeń hammer-on nad tymi wspaniałymi zmianami akordów. Pamiętam, jak sobie pomyślałem: Łał, chcę kiedyś zagrać na gitarze i tak brzmieć”. Los chciał, że nadzieje i marzenia młodego Teksasńczyka stały się rzeczywistością. Dziś Clark jest nie tylko jednym z najważniejszych artystów ucieleśniających bluesa, ale także tym, który jest najlepiej przygotowany do wyniesienia go na nowe płaszczyzny. „Robisz różne rzeczy muzycznie, sięgając wstecz i czerpiąc z podstawy, aby wszystko popchnąć do przodu” - mówi. „Taki właśnie jestem w życiu i taki jestem jako osoba. Dorastałem w domu, w którym nauczono mnie szanować starszych i to skąd pochodzisz – pa-

miętać, kim jesteś – ale także patrzeć w przyszłość. Zachęcaj sam siebie do przekraczania granic i zobacz, jak daleko możesz się posunąć.” To połączenie szacunku dla przeszłości przy jednoczesnym parciu naprzód jest widoczne w stylu muzycznym Clarka, jak również w brzmieniu jego gitary elektrycznej, gdzie fuzz i sprężynowy pogłos napędzają jego retro, ale jednak współczesny vibe. Przykład 1 jest prostym riffem opartym na pentatonice molowej, ale ponieważ gra Clarka jest pełna niuansów, zwróćcie uwagę na szczegóły, jak skrócona artykulacja staccato (wskazywane przez kropkę nad nutą lub akordem) i bluesowo brzmiące ćwierćtonowe podciągnięcia. Riff w Przykładzie 2 zawiera unisonowe podciągnięcia, które są typowe dla stylu Clarka. Jego gra solowa w dużym stopniu dotyczy feelingu i dynamiki oraz tego, jak efekty takie jak fuzz, distortion czy octavia kształtują końcowe brzmienie. Dodajcie subtelne vibrato małym palcem do podciąganych nut na strunie G, aby uzyskać bluesowy dysonans w stylu Clarka.

PRZYKŁAD 1

N.C.(Am)

PRZYKŁAD 2

♩ = 80
N.C.(Am)



ERIC GALES

„Z jakiegoś powodu bardzo lubię frazy grupowane po pięć nut” - wyjaśnia Gales. „Chociaż jest to liczba nieparzysta i ludzie mogą pomyśleć, że cztery dźwięki mają więcej sensu, może to zabrzmieć bardziej unikalnie. Jeśli połączysz czwórki i piątki, nie zabrmi to powtarzalnie. Lubię przeskakiwać od grupowania pięciu nut do czterech, do dwóch, do trzech i mieszać je wszystkie bez określonego schematu. To właśnie sprawia, że Twój riff lub zagrywka będą brzmiały nieco inaczej. Nie przypisuję tego sobie, a raczej słuchaniu takich gitarzystów jak Frank Marino, Eric Johnson czy SRV. Zwłaszcza Eric robił to w sposób, jaki naprawdę wywarł na mnie wrażenie. Jeśli chodzi o inne rzeczy, które stosuję, aby zabrzmieć bardziej unikalnie i mniej przewidywalnie, to na pewno są to mniej oczywiste skale i akordy. Nie mogę powiedzieć, że zawsze w 100 procentach wiem, po jakim modusie lub skali gram. Po prostu wiem, kiedy to dobrze brzmi. Dlatego wam pozosta-

wiam nazwanie tego wszystkiego – jak ‘używanie E frygijskiej dominantowej w bluesie A!’” „Lubię mieszać ze sobą różne „przepisy”. Rozszerzone akordy – wszystko to pochodzi ze słuchania muzyków gospel, zwłaszcza klawiszowców i organistów, którzy używają wielu przejściowych akordów. Było to dla mnie niezwykle inspirujące. Chciałem spróbować i włączyć to do mojego gitarowego słownictwa, i w jakiś sposób sprawdza się to w mojej grze wyjątkowo dobrze. Kiedy jestem w domu, w każdą niedzielę staram się chodzić do kościoła i wsłuchiwać w kolejne akordy. To dla mnie świetny punkt odniesienia. Lubię wybierać różne przewroty, modusy i ozdobniki, ponieważ dla mnie brzmią niesamowicie.” „Ostatecznie, możesz się o tym przekonać tylko próbując. Obawa przed eksperymentowaniem nie pomoże ci się rozwinąć. Zwracałem uwagę na różne style, od jazzu, przez country i rock, po gospel. Wszystkie wnoszą różne niuanse do mojej gry. Cała moja muzyka pochodzi z wnętrza. Przeszedłem przez sporo rzeczy. Grając mam je wszystkie z tyłu głowy, więc czasem jest to dość głębokie. Jestem szczery

w tym co robię. Mam nadzieję, że to widać!” Zamiłowanie Galesa do rozszerzonych akordów jest podstawą dla Przykładu 3. Podobnie jak Jimi Hendrix, Jimmy Page i inni gitarzyści blues-rockowi, którzy urodzili się z dużymi dłońmi, Gales świetnie wykorzystuje technikę przyciskania dźwięków na niskiej strunie E za pomocą kciuka, co skutecznie uwalnia pozostałe palce, by rozbudować grane akordy o dodatkowe dźwięki i „rozszerzenia”. Plik audio dla tego przykładu zawiera gitarę graną przez efekt wirującego głośnika Leslie, jednak chorus z ustawionym szybkim tempem i średnią głębokością wyczaruje podobny klimat. Gales lubi też używać pedału wah Dunlopa, zaprojektowanego przez Boba Bradshawa, by dodać ekspresji swoim zagrywkom. Przykład 4 jest tu dobrą okazją do wykorzystania własnej ‘kaczki’. Gales opisuje swoje wah jako Cry Baby-esque, „nosowe ‘weeeeh’ raczej niż ciemniejsze ‘waaaargh’”. Zróbcie z tym co chcecie, ale wystarczy powiedzieć, że tutaj używamy naszego wah do akcentowania dłuższych dźwięków w zagrywce. Oznacza to brak rytmicznego „łaka-łaka”. Po prostu grajcie z wyczuciem, w stylu Galesa.

PRZYKŁAD 3

♩ = 95

Gadd9 G Aadd9 A E9 E13 E9

TAB

3 5 5 3 X X 7 7 7 5 5 5 7 7 9 7

*fret 6th string w/thumb

PRZYKŁAD 4

(Gadd9) (G) (Aadd9) (A) (E9) (E13) (E9)

w/wah

TAB

10 8 5 8 5 7 7 5 8 5 5 6 5 7 (7) (7)



CHRISTONE "KINGFISH" INGRAM

Oprócz współczesnych herosów, takich jak Gary Clark Jr. czy Lauryn Hill, wśród gościnnych muzyków biorących udział w nagraniu albumu Middle of the Road Erica Galesa, uważanego za najlepsze wydawnictwo bluesowe 2017 roku, pojawiło się jedno mniej znane nazwisko. Był to Christone „Kingfish” Ingram, który mimo, że miał zaledwie 16 lat w momencie

nagrywania swojego wkładu do utworu „Help Yourself” - grał z przekonaniem i autorytetem starego bluesowego mistrza, podobnie jak sam Gales. Niedługo później został zauważony podczas promowania serii Vintera Fendera w 2019 roku, grając przebieg „Screamin’” Jaya Hawkinsa „I Put a Spell on You” na Stratocasterze w wykonczeniu Seafoam Green, i rozpoczynając

swoją pierwszą trasę koncertową, promującą jego debiutancki album Kingfish z 2019 roku. Pochochodzący z Clarksdale w stanie Mississippi – miejsca narodzin bohaterów bluesa, takich jak Son House i Muddy Waters – Kingfish to gitarzysta, który jest gotowy by przenieść starą tradycję w nowe czasy. Poza tym, że Kingfish jest ognistym solistą, doskonale wie

jak zagrać solidny shuffle’owy riff, co jest niezwykle istotnym elementem w bluesie. Klasyczny riff zaprezentowany w Przykładzie 5 oparty jest na trzech niższych nutach akordu E, ale to otaczające go dźwięki sprawiają, że brzmi autentycznie. Zwróćcie uwagę na subtelne użycie niskich ćwierćtonowych podciągnięć czy tłumione lewą ręką dwudźwięki (oznaczone przez X).

PRZYKŁAD 5

$\text{♩} = 120$ $\text{♩} = \text{♩} \text{♩}$
(E7)

PRZYKŁAD 6

$\text{♩} = 120$
N.C.(Cm7)



ANA POPOVIC

Bluesowy as, Ana Popović, uważa, że tajemnica bluesa polega na tym, by „starać się pozostać w ustalonych granicach, a jednocześnie przesuwając je, aby wprowadzić coś nowego”. Urodzona w Serbii, amerykańska gitarzystka wierzy, że trzeba trzymać się istotnych ograniczeń wprowadzając zmiany w bluesie, ponieważ jego esencja – progresja I-IV-V i pentatonika – są

jego tradycją. „Jeśli nagniesz to za bardzo, zmieni się to w coś innego” – mówi. „Ale jest sporo rzeczy, które można zrobić, aby brzmieć bardziej niepowtarzalnie. Mogę przejść od używania kostki do gry palcami, aby trochę bardziej „poczuć” nuty i znaleźć odpowiednią teksturę, zastosować slide, ponieważ wiele się nauczyłam od Elmore’a Jamesa, Roya Rogersa czy Johnn’ego Wintera. Mogę też dodać nuty

spoza pentatonicznej struktury, używając wszelkiego rodzaju dźwięków – non, sekst, septym zwiększonych itd. Mogłabym użyć skali alterowanej na dowolnym akordzie dominantowym.” „Ale co najważniejsze, nigdy nie myślę o skali, kiedy gram. Myślę o klimacie, istocie piosenki oraz groove. Więc moją radą byłoby mniej myśleć i pozwolić przemówić swojemu wewnętrznemu ja, aby znaleźć

swój własny, charakterystyczny styl gry.” Jednym ze sposobów, w jaki Popović wychodzi poza konwencję pentatoniki, jest dodawanie innych nut spoza pentatoniki molowej dla wprowadzenia kolorów tonalnych. W Przykładzie 6 używamy molowej pentatoniki C (C, Eb, F, G, Bb) jako podstawy i dodajemy nonę D i sekstę A. Teraz spróbujcie zagrać bez myślenia o skali, podobnie jak robi to Ana.



JOANNE SHAW TAYLOR

Wśród wkładu Wielkiej Brytanii w nową falę artystów bluesowych, niezwykle utalentowana Joanne Shaw Taylor była jedną z najbardziej ekscytujących bluesowych 'nowości', kiedy to została gitarzystką prowadzącą w zespole Annie Lennox. Dziś należy do grona najbardziej szanowanych muzyków tego gatunku, podpisując też kontrakt z dużą wytwórnią na swój szósty

PRZYKŁAD 7

♩ = 120

(D $\flat$) (E $\flat$) (B $\flat$)

*strum or hybrid pick

album, *Reckless Heart*, wydany w 2019 roku. Nie zapomniła również o swoich korzeniach, przywołując swoją pierwszą gitarę elektryczną – Fendera Esquire z 1966 roku. „Nie sądzę, żebym był tradycjonalistką, ale nie powiedziałbym, że przekraczam granice jak Jack White” – przyznaje Taylor. „Myślę, że jestem mieszańką różnych wpływów. Nie jestem głównie muzykiem bluesowym, ale oczywiście blues wywarł na mnie ogromny

wpływ. Podobnie jak rock i klasyczny rock – Free, Paul Kossoff, Gary Moore, Clapton i wszystkie te rzeczy z lat 60. Daje mi to szeroką paletę środków, z których mogę wybierać. Jako kompozytor słucham wielu różnych rzeczy – soul, Prince, Motown. Staram się adoptować do mojego stylu wszystko co kocham.” Inspirowane Motown frazowanie Taylor pokazuje Przykład 7, w którym znajduje się kilka soulowych, przesuwanych

seksutowych kształtów w stylu Steve’a Croppera. Można ich użyć do rzadszego, ale efektywnego zarysowania progresji, używając kwinty i tercji każdego z akordów, tak jak w przypadku akordów D $\flat$ i E $\flat$ w takcie 1 (pomyślcie o „Soul Man”, nagrany przez Sam & Dave oraz Blues Brothers) lub w bardziej melodyjny sposób, jak pokazane jest w takcie 2. Spróbujcie przesunąć te kształty po całej podstrunicy.

PRZYKŁAD 8

♩ = 125

(A7)

KING SOLOMON HICKS

Mimo że ma zaledwie 25 lat, King Solomon Hicks od dekady aktywnie działa na nowojorskiej scenie bluesowej. „Miałem w życiu wielu mentorów” – mówi. „Nowy Jork nie jest tak naprawdę wielkim miastem bluesowym w porównaniu z Chicago, Teksasem czy Memphis, więc wiele moich inspiracji pochodziło ze słuchania płyt. Dzięki YouTube spędziłem niezliczone godziny, oglądając trzech ‘King’ów [B.B.,

Albert i Freddie King], a także współczesnych gitarzystów, którzy są równie niesamowici, jak Eric Gales, Joanne Shaw Taylor czy Tyler Bryant. „Choć staram się za bardzo nie myśleć o harmonii i chromatyce, wydaje mi się, że jest to ciągle widoczne. Możesz wziąć frazę i odbiec w górę lub w dół chromatycznie, nawet jeśli niekoniecznie jest to w tonacji. Istnieje wiele sposobów na poszerzenie pentatonicznej skali, aby nadać jej nowe kolory, przez podciągnięcie

dźwięków tu czy tam, lub zastosowanie innych patentów. Lubię też używać kciuka [prawa ręka], tak jak robił to Wes Montgomery, aby uzyskać cieplejsze brzmienie o łagodniejszym ataku”. Zanim przejście do trudniejszych zagrywek chromatycznych, opanujcie kilka prostszych zagrywek po pentatonice, jak schodząca fraza oparta na skali pentatonicznej A-moll (A, C, D, E, G) pokazana

w Przykładzie 8, który wykorzystuje kwintę zmniejszoną E $\flat$. Aby uzyskać więcej opcji chromatycznych, dodajcie jedną lub dwie nuty spoza układów pentatoniki i zastanówcie się, która kombinacja palców zapewnia łatwiejsze wykonanie. Często, jak pokazuje ten przykład, przesuwane slide’y stanowią doskonały sposób na dodanie różnych odcieni do melodii, jednocześnie ułatwiając zmianę pozycji ręki na podstrunicy.

PRZYKŁAD 9

$\text{♩} = 100$
N.C.(E)

SAMANTHA FISH

Urodzona i dorastająca w Kansas City w stanie Missouri, Samantha Fish, ze swoim uwodzającym, klasycznym rockowym stylem gry i wokalu, stała się współczesnym mistrzem wszystkiego, co kojarzone jest z południowym stylem. „Pamiętam, że wiele lat temu miałam poważne problemy z ręką, ponieważ podchodziłam do gitary zbyt agresywnie i wkładałam za dużo energii w grę” - wspomina Fish. „Lżejszy atak nie wydawał się zbyt pasować do mojego odczuwania muzyki. Kiedy jestem na scenie, naprawdę pochłania mnie to, co robię. Więc odpowiedzią było znaleźć jakieś rozwiązanie pośredku. Istnieje równowaga pomiędzy emocjami a wewnętrzną harmonią”. „Pentatonika jest najważniejszą rzeczą w graniu muzyki rockowej i bluesowej. Na początku dużo o niej myślisz, ale z czasem staje się twoją naturą. Przekonałam się, że jest więcej dobrych, niż złych nut na gitarze. Jeśli trafisz w niewłaściwy dźwięk, podciągnij go do czegoś pasującego. Mam obsesję na punkcie tego całego brzmienia North Mississippi, ale mam też swoich bohaterów w obszarze nowoczesnego bluesa. Myślę, że Jack White to cholernie bluesowy gitarzysta. Wszystko, co robi, to blues i wprowadził to brzmienie w nowe pokolenie słuchaczy. To samo dotyczy się Dana Auerbacha czy Gary’ego Clarka Jr. Uwielbiam też Dereka Trucksa. Nikt na świecie nie brzmi jak on, i jest to coś do czego dążę”. Oczywiście Fish potrafi utrzymać zwarty i osadzony groove – grała przez dwa lata na perkusji, zanim sięgnęła po gitarę. Zainspirowany jej stylem gry i kompozycji Przykład 9 oferuje prosty, ale solidny i funkowy riff oparty na pentatonice molowej E (E, G, A, B, D). Jest to również często używany układ dźwięków, który warto zapamiętać. 🎸





FOT. KEITH MORRIS/REDFERNS/GETTY IMAGES



BB KING & INDIANOLA MISSISSIPPI SEEDS

PRZYĆMIONA PRZEZ PRZEŁOMOWY HIT B.B. KINGA – ‘COMPLETELY WELL’ – KOLEJNA JEGO PŁYTA POD TYTUŁEM ‘INDIANOLA MISSISSIPPI SEEDS’ POZOSTAJE ZAPOMNIANYM ARCYDZIEŁEM, NADAL CZEKAJĄCYM NA UZNANIE, NA JAKIE ZASŁUGUJE

1970 miał być rokiem B.B. Kinga. Wydany rok wcześniej album „Completely Well” szedł coraz wyżej w notowaniach, a przebojowy „The Thrill Is Gone” trafił do pierwszej trójki na liście najlepiej sprzedających się singli soulowych Billboardu i osiągnął 5 miejsce na liście Billboard Top 100. Reinterpretacja tego hitu Roya Hawkinsa z 1951 roku pomogła Kingowi wygrać tegoroczne Grammy w kategorii Najlepszego Męskiego Wykonania Wokalnego R&B. „The Thrill Is Gone” zaskoczyło wówczas orkiestrowymi smyczkami, które były wprawdzie obecne

na płytach country i pop w latach 60., ale w bluesie były czymś świeżym i niespotykanym. Ten kawałek zmienił życie Rileya B. Kinga i z czasem stał się jego trademarkiem. Po wielu latach tułania się po scenach, na których pozwalano grać czarnoskórnym muzykom, imię Króla Bluesa przebiło się do szerszej publiczności. Nie zamierzając jednak spoczywać na laurach, B.B. wybrał się w maju do Los Angeles, by nagrać kolejny krążek: „Indianola Mississippi Seeds”.

„Indianola Mississippi Seeds” był pierwszym albumem Kinga, który zrobiłem po przeprowadzce do Los Angeles z Nowego Jorku” – mówi Bill

Szymczyk - „Nie próbowałem robić niczego nowego. Chciałem po prostu, aby to była najlepsza płyta jaką można nagrać było w tamtym czasie. Coś w rodzaju „Completely Well”, ale odświeżona i udoskonalona.” Okładka Indianoli jest dość zwyczajna, delikatnie mówiąc. Przedstawia gitarę z korpusem z arbuza, w którym osadzono mostek, pickup i pokrętła, z podłączonym do gniazda kablem i starym wzmacniaczem w tle, wyglądającym jak weteran południowoamerykańskich klubów. Jeśli chodzi o tytuł, to Szymczyk przypomina sobie rozmowę, którą odbył kiedyś z B.B. - „Podczas jednej z sesji zapytałem B. skąd



pochodzi. Odparł, że z Indianoli w Mississippi. Zdziwiłem się, że tak wielki talent pochodzi z tak małego miasteczka. Spontanicznie zapytałem więc, czy ma kopię swojego aktu urodzenia. I ku mojemu zdziwieniu... miał! Wykorzystaliśmy to. Nasiona w tytule oznaczają piosenki, które B. dał światu.”

Właściwie to B.B. sam uczynił Indianolę swym rodzinnym miastem. Urodził się bowiem 20 mil dalej na plantacji bawełny Berclair, niedaleko Itta Bena, miasteczka w hrabstwie Leflore, w Mississippi, 16 września roku 1925, ochrzczony jako Riley B. King. Kilka lat przed śmiercią, B.B. szukał dokładnego miejsca swych narodzin, kierując się wskazówkami zostawionymi mu przez ojca na kasecie magnetofonowej. Scena została uwieczniona przez Jona Brewera, w jego dokumencie z roku 2014 zatytułowanym „B.B. King: The Life of Riley”.

Dziś, Indianola nie różni się od innych małych miasteczek Mississippi. Jest główny deptak, gdzie znajdziesz budki z fast-foodami, przedzielone meksykańskimi kantynami, stacjami benzynowymi i marketami. Dopiero na starówce, z dala od hałasu, są miejsca nieróżniące się niczym od tych, które oglądał młody Riley, grając na rogu ulic Kościelnej i Drugiej – do dziś jest tam na chodniku pamiątkowy mural z jego gitarą „Lucille”. W roku 1946 B.B. podążył za swym kuzynem – Bukka Whitem – do Memphis w Tennessee, ale wrócił do domu po 10 miesiącach, z mocnym postanowieniem doskonalenia swej gry na gitarze. Dopiero za drugim podejściem, w 1948 roku, B.B. złapał kontakt z braćmi Bihari, którzy byli właścicielami wytwórni płytowej i rozpoczął swą drogę ku sławie. Stał się Bluesowym Chłopcem z Beale Street – po angielsku Blues Boy, co skrócone zostało w końcu do „B.B.”. W roku 1975 zamieszkał w domu w Las Vegas, gdzie rezydował do końca życia, ale nici łączących go z Mississippi oraz Indianolą nie zerwał nigdy. Kiedy w roku 2005 senat Mississippi ustanowił 15 lutego Dniem B.B. Kinga, ten nie potrafił ukryć emocji i łez: „Nigdy nie nauczyłem się mówić zbyt dobrze bez mojej Lucille” – stwierdził, nawiązując do swego legendarnego Gibsona ES-355 – „Lecz dziś próbuję powiedzieć, że tylko Bóg jeden wie co czuję.



FOT. MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES

Bill Szymczyk w roku 1974.

Jestem tak bardzo szczęśliwy. Dziękuję!” Wyznał też, że ostatni raz płakał na pogrzebie Raya Charlesa. „Wówczas były to łzy smutku - dziś są to łzy radości.” Trzy lata później, w odrestaurowanej przetwórni bawełny na Drugiej ulicy w Indianoli, otwarte zostało Muzeum B.B. Kinga oraz Centrum Interpretacyjne Delt. Kiedy zjawił się na inauguracji, King wyznał, że pracował w tym miejscu w latach 40. W roku 2015, został pośmiertnie mianowany Sekretarzem Stanu Bluesa. Ogrom miłości i szacunku, z jakim B.B. spotkał się pod koniec swego życia, stał w tak wielkim kontraście z jego przeżyciami młodości, że nie dziwi zupełnie fakt łez pojawiających się w jego oczach. Kiedy dorastał, doświadczył głębokiej biedy, porzucenia przez własną matkę w wieku 4 lat, życia w ciągłym strachu przed przemocą ze strony białych rasistów. Był nawet świadkiem powieszenia młodego, czarnoskórego chłopaka, którego następnie wykastrowano i wleczono po mieście Lexington za samochodem. „Tam skąd pochodzę, wieszano afroamerykanów co tydzień.” – powiedział w wywiadzie dla Blues Magazine w roku 2012 – „Nie było to więc coś, co zobaczyłem

Koncert w Central Parku, Nowy Jork, 13 czerwca 1969 r.

po raz pierwszy w życiu. To była tylko jedna z wielu dziwnych rzeczy, jakie robili tam biali. Zwykle z białymi rodzinami nie było większych problemów. Ale młodzi, wyrostki, lubili sobie zatłuc jakiegoś czarnego chłopca przynajmniej raz na tydzień. Dorastałem ze świadomością, że nie mam imienia. Byłem po prostu 'chłopcem'. Mówili: 'Chodź tutaj, chłopcze. To twoje imię.' Były pewne zasady, które sobie przyswajałem dorastając. Przykładowo, jeśli zobaczyłem białego mężczyznę, którego nie znałem, schodziłem z ulicy i pozwalałem mu przejść obok.” Parafrazując jedną z jego piosenek, B.B. King zapłacił swą cenę za pozycję bossa. Niezmordowanie koncertował, grając czasem po 350 koncertów rocznie. Ale w latach 60. nadeszła stagnacja, kiedy wciąż i wciąż nagrywał po-

dobne płyty. Potrzebował czegoś świeżego, a ratunek przyszedł w osobie Billa Szymczyka, wówczas młodego producenta płyt. „Słuchałem B. od kiedy byłem nastolatkiem.” – mówi Szymczyk – „Dokładnie znałem jego reputację. Potrafił włożyć więcej duszy i serca w jedną nutę, niż inni wkładali w dwanaście. Był jedynym w swoim rodzaju gitarzystą.” Sam Szymczyk nie był muzykiem. Oglądając migawki z jego młodości zobaczylibyśmy jak pracuje jako operator sonaru dla amerykańskiej marynarki wojennej. Życiorys jego staje się ciekawszy dopiero później, kiedy odchodzi z nowojorskiego Hit Factory i trafia do pracy w ABC Records, co umożliwiło mu nie tylko zajęcie się produkcją, ale przede wszystkim współpracę z jego idolem - B.B. Kingiem.



FOT. DAVID FENTON/GETTY IMAGES



„Czułem, że jestem bardziej niż gotów.” – stwierdza z przekonaniem – „Zrobiłem już sporo płyt i demówek, zbierając sporo doświadczenia. Ale prawda jest taka, że nikt nie może nauczyć cię, jak być producentem. Albo masz w sobie to coś, albo nie.” Dziś, Szymczyk jest chyba najbardziej znany ze swej pracy z The Eagles, łącznie z epickim albumem ‘Hotel California’, ale pracował także z artystami jak Joe Walsh, J. Geils Band czy Johnny Winter. Jednak kiedy spotkał się z B.B. po raz pierwszy, miał świeże ucho i kilka dobrych pomysłów do wypróbowania w zanadrzu. To Szymczyk namówił Kinga, by kolejną płytę nagrać z młodymi muzykami, a nie z zespołem, z którym zazwyczaj koncertował. Pierwszym krokiem w tym kierunku był album „Live & Well”,

na którym znalazło się pięć koncertowych tracków oraz kolejne pięć studyjnych, nagranych z młodymi, zdolnymi muzykami, takimi jak basista Arethy Franklin – Gerald ‘Jerry’ Jemmott, czy Al Kooper, współpracujący z Bobem Dylanem. Utwór ‘Why I Sing the Blues’, umieszczony na samym końcu tracklisty, szybko stał się wielkim przebojem. To zachęciło wytwórnictwo płytowe, aby pójść dalej tym śladem. Efektem pracy była płyta „Completely Well”. Podczas tej właśnie sesji, Szymczyk wpadł na genialny pomysł dodania do ‘The Thrill Is Gone’ smyczków. „Muzykami zatrudnionymi przeze mnie do nagrania tego materiału byli Herbie Lovelle na bębnach, Gerald Jemmott na basie, Paul Harris na klawiszach oraz Hugh McCracken na gitarze.” – przypomina sobie Szym-

czyk – „Rasowo był to idealnie zbalansowany zespół. Połowa białych i połowa czarnych, ale wszyscy młodzi. Od razu pojawiła się pozytywna energia i kiedy B.B. zaczął grać jakiś swój riff w molowej tonacji, Paul momentalnie podłapał temat i zaczął grać na elektrycznym pianie Wurritzera. W mgnieniu oka pojawił się ten magiczny groove, a ja wręcz oszalałem. To było TAK dobre! Potem pomyślałem, że idealnie byłoby dodać jakiś element spoza tej stylistyki – smyczki. B.B. był co do tego pomysłu sceptyczny, ale ja ściągnąłem genialnego aranżera – Berta ‘Super Charts’ DeCoteaux – który napisał te hipnotyczne frazy i tak to nagraliśmy. Płyta osiągnęła ogromny sukces.” Nie jest więc dziwne, że kiedy przyszedł czas nagrania kolejnego krążka, Szymczyk zdecyd-

wał się ponownie skorzystać ze sprawdzonej już receptury. Kiedy w maju 1970 r. King pojawił się w studiu Record Plant w Los Angeles, znów spotkał się ze stadkiem młodych lwów. „Musiałem zmontować nowy zespół” – mówi Szymczyk – „Odkąd przyjechałem do L.A., współpracowałem z basistą Brianem Garofalo i bębniarzem Russem Kunkem. To była moja robocza sekcja rytmiczna na długo zanim Russ stał się rozchwytywany. Do tego Carole King w kilku kawałkach zagrała na klawiszach. Znałem ją jeszcze z Nowego Jorku, więc zadzwoniłem zapytać, czy nie chciałaby dołączyć do sesji. Złapała tę okazję. Przedstawiając ich sobie, powiedziałem: ‘B.B. King, poznaj Carole King - możliwe, że jesteście spokrewnieni.’ Okazało się, że muzycznie mają tę samą krew ponad wszelką wątpliwość. Całości dopełniali Leon Russell, James Gang i Joe Walsh, który kilka lat później nagrał słynny hit ‘Hotel California’. Russell był tym, który skomponował utwór ‘Hummingbird’ - to był potem jeden z singli, świetny kawałek.” Piękno tej kompozycji uwydatniają piękne chórki, śpiewane – jak mówi opis płyty – przez ‘Chór Anielski’, składający się z Sherlie Matthews, Merry Clayton, Clydie King i Venetty Fields. Każda z tych osób ma spory wkład w historię muzyki, przykładowo Clayton znana jest z ‘Gimme Shelter’ Rolling Stones. „Wspañale było moc pracować z B.B.” – wspomina Sherlie Matthews – „Wiedział czego chce, ale zachęcał nas do kreatywności i był bardzo otwarty na pomysły.” Indianole otwiera utwór ‘Nobody Loves Me But My Mother’, prosty blues, w którym jest tylko wokół Kinga i lekko odstrojone piano. Tytuł ‘Nikt mnie nie kocha, oprócz mojej matki’ uzupełnia linia „Ale być może ona też mi ścieśnia”. Jak widać, B.B. z żartobliwym dystansem podchodził do swej traumatycznej przeszłości. Podczas sesji był w doskonałym nastroju i pełen pozytywnej energii. „Czułem się w studio bardzo komfortowo” – wspomina Szymczyk – „Podszedłem do tej pracy na luzie, pozwalając się B. oswoić



King w Londyńskim studio Olympic, 18 października 1971 r.

FOT. KEITH MORRIS/REDFERNS/GETTY IMAGES

z muzykami, by potem wspólnie mogli pracować nad aranżami. Rozluźnił się, kiedy już poznał swych sesyjnych partnerów.” Słychać to na tej płycie wyraźnie w grze lidera, szczególnie we wspaniałej solówce utworu ‘Chains and Things’. Kompozycja ta utrzymana jest w tonacji molowej, a w tle słychać smyczki. Można by więc podejrzewać o świadome nawiązanie do ‘The Thrill Is Gone’. Tak jednak nie było: „Szczzerze mówiąc” – zastanawia się Szymczyk – „Nie przypominam sobie, abym choć przez chwilę porównywał te dwa kawałki.”

King i Szymczyk nagrali razem jeszcze jeden album, niezwykle popularny – ‘Live in Cook County Jail’, wydany w 1971 roku. Płyty, które wyprodukował ten tandem należą do najwyżej ocenianych w całej dyskografii bluesmana. 14 maja 2015 roku nadszedł ten smutny dzień, w którym Król odszedł w wieku 89 lat. Został pochowany w jego muzeum w Indianoli, jakieś 20 mil od miejsca, w którym urodził się blisko 9 dekad wcześniej. Jeśli chodzi o Szymczyka, to oprócz wspomnianych już wcześniej projektów pracował także z artystami takimi jak REO Speedwagon, Rick Derringer, Elvin Bishop, Wishbone Ash, Johnny Winter, Santana, Bob Seger czy The



Who. W roku 1990 zrezygnował z dalszej pracy w biznesie muzycznym, ale od czasu do czasu wraca do studyjnego ekosystemu. W powszechnej świadomości ‘Indianola Mississippi Seeds’ już zawsze będzie w cieniu wcześniejszego, doskonałego ‘Completely

Well’, ale przez wielu muzyków album ten jest prawdziwym, bluesowym arcydziełem. Są nawet tacy, którzy uważają, że Indianola jest lepsza. A co myśli człowiek, który produkował ten krążek? „Arcydzieło to słowo bardzo dużego kalibru.” – mówi zamyślony Szymczyk – „Dla mnie osobiście,

najważniejszym momentem kolaboracji z B.B. jest ‘Completely Well’. To była płyta, na której moja wizja idealnie zgrała się z zamierzeniami artysty, czego skutkiem były wysokie notowania i naprawdę niezłą sprzedaż. Wystarczy wspomnieć mega-hit ‘The Thrill Is Gone’.”

Oczywiście rozsądniej jest obstawiać oba te albumy. Czemu wybierać jeden z nich, skoro oba są świetne. Oprócz wydanego w 1956 r. ‘Singing the Blues’, ‘Live at the Regal’ z 1965 i oczywiście ‘Completely Well’, obowiązkowym doświadczeniem każdego blues-fana powinna być właśnie płyta ‘Indianola Mississippi Seeds’. B.B. King powiedział kiedyś, że udało mu się przenieść bluesa z brudnych, śmierdzących knajp do wielkich sal koncertowych. Kontynuując barowe skojarzenia można by rzec, że blues jest stylem, który jest jednocześnie surowy, ale i dobrze wysmażony, i ‘Indianola Mississippi Seeds’ zaskakuje słuchacza połączeniem obu tych cech. 🍷

blues attack

2 godzinna dawka fusionbluesa, na którą w każdy wtorek po godz. 19 zaprasza Victor Czura



www.radio.rzeszow.pl
www.facebook.com/victor.czura1





KIRK FLETCHER

Weteran bluesowych scen, koncertowa podpora Bonamassy i sensacja targowych prezentacji – Kirk Fletcher zdradza nam swe najgłębiej skrywane przemyślenia dotyczące muzyki instrumentalnej...

Co przemawia do ciebie w instrumentalnych utworach gitarowych?

To, co jest tak wspaniałe w gitarze, to stopień kontroli, jaką możesz mieć nad dźwiękiem. Możesz zaatakować nutę mocno lub lekko, używać vibrata, slide, lekkich podciągnięć i tak dalej. Najbardziej kocham to, że gitarzysta może frazować jak wokalista. I naprawdę sprawić by dźwięk śpiewał. Na przykład tacy muzycy jak BB King, Larry Carlton, Otis Rush i Michael Landau mają tak wiele ekspresji w swojej grze. To bardzo ekscytujące!

Co utwór instrumentalny może zaoferować słuchaczowi, czego nie może dać piosenka z wokalem?

Cóż, jedną z rzeczy są na przykład szybkie techniki kostkowania. Oczywiście grając więcej niż jedną nutę. Czasami czuję, że nie potrzebuję nawet słów, aby wyrazić swoje uczucia lub nastawienie. Gitara ma tak wiele tekstur, które można łączyć w utworze instrumentalnym. Możesz w nim dograć na przykład gitarę dobro z gitarą barytonową, aby uzyskać zupełnie nowy klimat w muzyce.

Są jakieś szczególne elementy związane z utworami instrumentalnymi, które starasz się stosować bądź ich unikać?

Właściwie zazwyczaj staram się, aby moje utwory instrumentalne miały taki wokalny charakter. Jeśli jest to powtarzająca się melodia, zawsze staram się ją uprościć, tak by nie muzycy mogli ją śpiewać. Zawsze skłaniam się ku naprawdę prostej formie i polegam na solidnym groove sekcji rytmicznej. To, czego osobiście unikam, to pisanie piosenek ze zmianami akordów, do których nie potrafię dobrze zagrać sola. I nie lubię utworów ze zbyt dużą liczbą sekcji lub części.

Czy typowa struktura utworu jak intro, zwrotka, refren itp. zawsze sprawdza się przy komponowaniu utworów instrumentalnych?

Czuję, że tak nie jest, przynajmniej jeśli chodzi o muzykę opartą na bluesie, którą gram. Można na to spojrzeć na wiele różnych sposobów. Może być jakiś wyjątkowy solista, a ty komponujesz utwór opierając się na jego niesamowitej wirtuozerii. Może być też najprostsza melodia i naprawdę potrzebujesz takiej formy, aby to razem zadziałało. Albo może to być bardziej swobodna forma w stylu jamowania na scenie. Lub też, w moim przypadku jest to melodia oraz bluesowa forma przez większość czasu.

Czy znajomość podejścia wokalistów jest przydatna przy tworzeniu gitarowych melodii?

Uważam, że przy muzyce instrumentalnej opartej na klasycznych korzeniach jest to niezbędne. Czuję, że dzięki temu czyni cię to lepszym słuchaczem. Weź na przykład takiego gościa jak Derek Trucks; jest w tym niesamowity! Wydaje mi się, że w przypadku wielkich muzyków bluesowych gitara była tylko przedłużeniem ich głosu. Zawsze zastanawiam się, jak mogę poprowadzić frazę w wokalny sposób. Dorastałem w kościele gospel, więc wszyscy śpiewali, a ty grałeś na zasadzie wołania i odpowiedzi.

Jak zaczynasz pisać utwór instrumentalny? Masz jakieś typowe podejście lub pomysły?

Zwykle po prostu gram na gitarze a jakaś sekwencja akordów dłużej się utrzymuje. Albo gram coś rytmicznego. W przypadku mojego utworu Dupree stałem przed lustrem i wyobraziłem sobie coś, co mógłby zagrać Cornell Dupree. Zazwyczaj najpierw są to akordy, a potem melodia.

Co chcesz osiągnąć kiedy grasz numer instrumentalny na scenie?

Na pewno chcę utrzymać uwagę publiczności. Robię to bardzo często za pomocą dynamiki. Staram się też wciągnąć publiczność ze sobą do piosenki. Jeśli naprawdę wierzysz w utwór, który grasz, myślę, że publiczność też w to uwierzy.

Wiele utworów wokalnych zawiera gitarowe solo, które zaczyna się nisko i wolno, a następnie kończy się wysoko i szybko. Czy takie podejście jest przydatne dla tworzenia instrumentalnych kompozycji, zmian tempa i dynamiki podczas trwania utworu?

Cóż, to zdecydowanie jeden ze sposobów. Mam utwór zatytułowany The Answer i solo jest tam grane w ten właśnie sposób. To tak, jakbyś zabrał słuchacza na przejażdżkę. Jeśli umiesz zastosować dowolny poziom dynamiki w utworze instrumentalnym lub solówce, będzie to na pewno bardziej ekscytujące.

Jakie brzmienie gitary preferujesz w utworach instrumentalnych?

Niemal zawsze wybieram bardziej czyste brzmienie. Zwykle preferuję rodzaj 50-watowego wzmacniacza lampowego bez master volume, jak Fender Super Reverb, Fender 59 Bassman lub coś w tym stylu. I wpinam w wejście jakiś niewielki boost. Bardzo często operuję pokrętką głośności w gitarze. Zmieniam również atak dla uzyskania różnych kolorów.

Czy masz ulubione tonacje lub tempa przy komponowaniu lub podczas grania?

Myślę, że to zależy od stylu muzycznego. Jeśli chodzi o blues, bardzo lubię Bb i C. Czuję, że najlepiej mogę wyrazić siebie w wolnym bluesie. Jednak muszę mieć sekcję rytmiczną, która dobrze rozumie ten





gatunek. W muzyce bluesowej jest kilka niepisanych zasad akompaniowania soliście. Jeśli grasz z zespołem, który naprawdę wie jak wspierać solistę, jest to niesamowite doświadczenie. Jestem pewien, że jest tu dużo podobieństw do klasycznego jazzu; kiedy sekcja rytmiczna jest czujna i zwarta, solista może wznieść się naprawdę wysoko.

Uważasz, że łatwiej jest komponować w tonacjach durowych czy molowych?

Cóż, tak naprawdę kocham obie. Kiedy komponuję w molowych tonacjach, myślę zazwyczaj bardziej bluesowo. Przy tonacji durowej prawdopodobnie myślałbym bardziej w stylu gospel lub soul. Wydaje mi się, że częściej piszę w tonacjach molowych. Gram głównie

bluesa, więc te dwa tryby dobrze pasują do siebie.

Masz jakieś ulubione skale, które stosujesz przy komponowaniu lub graniu?

Z jakiegoś powodu, jeśli nie jest to pentatonika durowa lub molowa, lubię brzmienie trybu miksolidyjskiego, który jest po prostu skalą durową zaczynającą się od 5 stopnia. Po prostu zawsze uwielbiałem to jak brzmiały te dźwięki, nawet jeśli nie używam ich zbyt często.

Co sądzisz o modulacjach do innych tonacji w utworze?

Cóż, nie stosuję tego zbyt często. Ale zawsze uwielbiałem słuchać jak BB King robił to na koncercie lub na nagraniach. W utworze Don't Give Up Larry'ego Carltona zawsze eks-

cytujące dla mnie było gdy Larry zmieniał tonację.

Czy postrzegasz zespół grający instrumentalnie inaczej niż akompaniujący wokaliście?

Odkąd śpiewam i gram na gitarze, tak naprawdę nie. Po prostu chcę, aby zespół akompaniujący grał mocno i z przekonaniem. I słuchał, w jakim kierunku chcę pójść. Chodzi o pewność siebie, która wynika z dobrej znajomości utworu. I znowu bardzo ważna jest dynamika. Tak więc zarówno w utworze instrumentalnym jak i wokalnym chodzi mi o to samo.

Co sądzisz o harmonizowaniu melodii?

Nigdy nie robiłem tego w mojej własnej muzyce. Ale uwielbiam kiedy słyszę, jak robią to moi ulubieni gitarzyści. Goście tacy jak Larry Carlton i Jay Gray-

don. Oczywiście zespoły Allman Brothers i Steely Dan.

Możesz wymienić trzy instrumentalne utwory gitarowe, które są twoim zdaniem kultowe lub były dla ciebie inspiracją?

The Waffer z albumu On Solid Ground Larry'ego Carltona. Jest to prawdopodobnie jeden z najwspanialszych przykładów kogoś, kto łączy bebopowe frazowanie z niezwykłym feelingiem. Ciężko byłoby mi wskazać bardziej liryczną solówkę. Rascal Balls z albumu Michaela Landu'a The Star Spangled Banner. Ma taką nawracającą melodię, która wciąga cię do środka. I to jest po prostu idealny numer Landau'a, który zabierze cię na jego melodyjny i pełny emocji plac zabaw. I trzeci, My Mood BB Kinga, z Live & Well. W tym kawałku jest tyle serca i duszy. Powiedziałbym, że jest to utwór instrumentalny, w którym gitara sama śpiewa." 🎸

schecter
guitar research®

**NADESZŁA
ERA
SCHECTERA!**

Synyster Gates



CHRISTONE 'KINGFISH' INGRAM

22 letni czarodziej bluesa
rodem z Clarksdale, w stanie
Mississippi, zdradza nam
pięć riffów, które najbardziej
wpłynęły na jego styl gry...



Kingfish opanował swe pierwsze bluesowe frazy na zajęciach pozalekcyjnych w Delta Blues Museum w swym rodzinnym Clarksdale, w którym wiele rozstajów dróg uważanych jest przez fanów tego stylu za nawiedzone. Jakkolwiek znamy już go z podtrzymywania tradycji delta-bluesa, jest to tylko połowa jego historii. Drugą są jego fascynacje sięgające psychodelicznego funky, gospel i hip-hopu, które także grają tu swą rolę. Poniżej znajdziecie pięć momentów z historii muzyki, które Ingram uznaje za szczególnie ważne...

'I PLAY THE BLUES FOR YOU' **ALBERT KING**

„Nauczyłem się tego kawałka w Delta Blues Museum od moich nauczycieli, którymi byli Daddy Rich i Howlin' Madd (Richard Crisman i Bill Perry - przyp.red.). Uczyliśmy się tam różnych klasycznych utworów, w tym właśnie 'I Play the Blues for You' i jedna z zagrywek z niego zmieniła sposób w jaki gram - to było po pentatonice i sporo radości dało mi to, że wreszcie znam jakiś konkretny sposób użycia tej skali. Potem zacząłem rozwijać samodzielnie podobne pomysły.”



'HIT IT AND QUIT IT'

FUNKADELIC

„Eddie Hazel jest dla mnie wielką inspiracją. Uwielbiam jego granie. Słuchałem płyty 'Mag-got Brain' niemal każdego dnia, a 'Hit it' jest jednym z moich ulubionych utworów. Myślę, że Eddie jest jednym z najbardziej niedocenianych gitarzystów. Dla mnie jest jednym z ulubionych. Funk rock jest obecny w mojej grze, a wszystko to zawdzięczam właśnie jemu.”

'CATFISH BLUES'

ROBERT PETWAY

„Ten kawałek ważny jest dla mnie w dwóch wykonaniach. Pierwsze to Muddy Waters. Drugie to Hendrix, który całkowicie odmienił tę piosenkę. Lubię przeskakiwać pomiędzy obydwojema tymi wersjami - tradycja kontra nowoczesność. Inspiruje mnie wiele rzeczy, ale blues jest moją pierwszą miłością. Oprócz niego lubię rocka i wiele innych rzeczy. Grałem na basie, a na gitarze gram od 12 czy 13 roku życia. Wtedy właśnie dostałem od mamy 'Smash

Hits' Hendrixa. Stamtąd doszedłem aż tu, gdzie jestem dziś.”

'NEVER LEAVE ME ALONE' NATE DOGGA

„Jestem zagorzałym fanem Nate Dogga. Pochodzi z tego samego miasta co ja - Clarksdale, Mississippi. Potem przeprowadził się do Long Beach w Kalifornii. Wsłuchiwałem się intensywnie w linie basu i gitary w tym kawałku. Ciekawe jest jak to wszystko układa się w aranżu. Moja miłość do Nate Dogga to miłość do muzyki jako całości. Uwielbiam jego styl śpiewania. Zawsze był jednym z moich ulubionych wokalistów. Staram się uzyskać wibrato takie jak on - bardzo długie i bujające. Lubię to naśladować.”

B.B. KING

...I JEGO FRAZY

„B.B. ma te swoje zagrywki, które brzmią jak podpis - słyszysz te dźwięki i od razu wiesz, że to on. Nie można tego pomylić z niczym innym. Kocham to. Można tego patentu użyć w dowolnej solówce granej do 12-taktowego bluesa. Działa za każdym razem. Lubię dodawać jego frazy do mojej własnej gry.”



WINNIE WOODRIDGE

Pięć najważniejszych
utworów w mojej
karierze



Vinnie Moore opowie nam o pięciu utworach, z których jest najbardziej dumny i które najlepiej oddają jego styl i inspiracje muzyczne

Z Vinnie Moorem spotykamy się w grudniu 2019 roku. Jak na kogoś kto słynie z ostrych i ciężkich zagrywek, Vinnie jest zaskakująco łagodny, zrelaksowany i sympatyczny. Jesteśmy umówieni za kulisami St. George Theatre w Nowym Yorku. Zespół UFO, pionierzy heavy metalu, z którymi Moore połączył siły w 2003 roku, rusza w swoją trasę pożegnalną. „Bardzo chciałbym, żeby moja przygoda z zespołem UFO trwała nadal, ale rozumiem, że Phil Mogg (lider i założyciel zespołu) ma prawo przejść na emeryturę. Nie dziwię mu się, ponieważ on jest aktywny zawodowo od lat 60... To zdumiewające, że wielu wokalistów z wiekiem traci głos, jednak w przypadku Phila jego wokal stał się głębszy i bardziej bluesowy. Moim zdaniem teraz śpiewa nawet lepiej niż kiedykolwiek wcześniej.”

Przejście grupy UFO na zasłużoną emeryturę może wywoływać smutek wśród fanów, ale też umożliwi Moore'owi skoncentrowanie się na karierze solowej, którą muzyk prowadził jednocześnie z działalnością w zespole. Kariera solowa muzyka zaczęła się na łamach pisma Guitar Player, kiedy Mike Varney napisał o nim w swojej kolumnie Spotlight poświęconej młodym talentom. Był rok 1985 i Moore wkrótce potem podpisał kontrakt z wytwórnią Shrapnel należącą właśnie do Varney'a. Z tej współpracy powstał album Mind's Eye, który odniósł wielki sukces i zapewnił Moore'owi zajęcie miejsca wśród najlepszych shredderów drugiej połowy lat 80. Moore dał się poznać nie tylko jako demon szybkości, zasłynął też ze swoich melodyjnych partii prowadzących, spójności i lekkości kompozycji, a także dużej różnorodności stylu. Zanim wstąpił do zespołu UFO, miał szansę zagrać w kapeli Alice'a Coopera – jego partie gitarowe pojawiły się na płycie Hey Stoopid. Lista zespołów i artystów, z którymi

grał, jest bardzo długa. Znaleźli się na niej między innymi: Vicious Rumours, Destruction, Jordan Rudess, Glen Drover i Michael Angelo Batio. Najnowszy i zarazem dziewiąty album w karierze Moore'a, Soul Shifter (Mind's Eye Music), obfituje w emocjonujące, wysmakowane i pełne wirtuozerii partie gitarowe, które na nowo definiują gitarową muzykę instrumentalną wychodząc poza ramy neoklasycznego shredu. Płyta wkrótce doczeka się promocyjnej trasy koncertowej po Europie. Kiedy pytamy Vinnie'go o pięć utworów, które najlepiej odzwierciedlają jego styl i definiują go jako gitarzystę, ma spory problem z odpowiedzią: „Jakbyście chcieli wiedzieć, które kawałki zainspirowały mnie jako gitarzystę, mógłbym wymieniać bez końca. Pull-offy grane na pustych strunach przez

choć jego kompozycja jest stylistycznie zupełnie inna. Przy tym utworze eksperymentowałem z częstymi zmianami skal: kawałek przechodzi ze skali G eolskiej do F miksolidyjskiej, później do skali A alterowanej dominantowej i F eolskiej, a to wszystko jeszcze w ciągu pierwszych 45 sekund! Za to w solówce zaczynam od skali B eolskiej, by później przejść do E eolskiej. To było na pewno nowe doświadczenie – mam tu na myśli granie linii melodycznej z ciągłymi zmianami harmonicznymi. Pomiędzy tego, że Daydream to utwór instrumentalny, ma jednak wpadającą w ucho melodyjną zagrywkę w refrenie, którą można bez problemu zanucić. Podczas komponowania bardzo ważne dla mnie jest to, żeby utwór miał spójną strukturę i melodyjne, wpadające w ucho zagrywki.



PRZY TWORZENIU OPIERAM SIĘ W DUŻEJ MIERZE NA INTUICJI I TWORZĄC NIE JESTEM ŚWIADOMY SKĄD POCHODZĄ MOJE INSPIRACJE

Van Halena w kawałku I'm The One, harmoniczną solówkę w Highway Star Deep Purple czy frazowanie i liryzm Samba Pa' Ti' Santany – wszystkie w jakimś sensie ukształtowały mój styl. Dużo trudniej mówić mi o swoich własnych utworach. Przy tworzeniu opieram się w dużej mierze na intuicji i tworząc nie jestem świadomy skąd pochodzą moje inspiracje. Postaram się jednak nie zawieść czytelników i odpowiedzieć na to pytanie.” I oto lista utworów, które artysta dla nas wybrał:

DAYDREAM (MIND'S EYE, 1986)

Ten kawałek z debiutanckiej płyty gram na koncertach do dzisiaj, bo zawsze wywołuje entuzjastyczne reakcje publiczności. Tytuł zapożyczyłem z piosenki Robina Trowera,

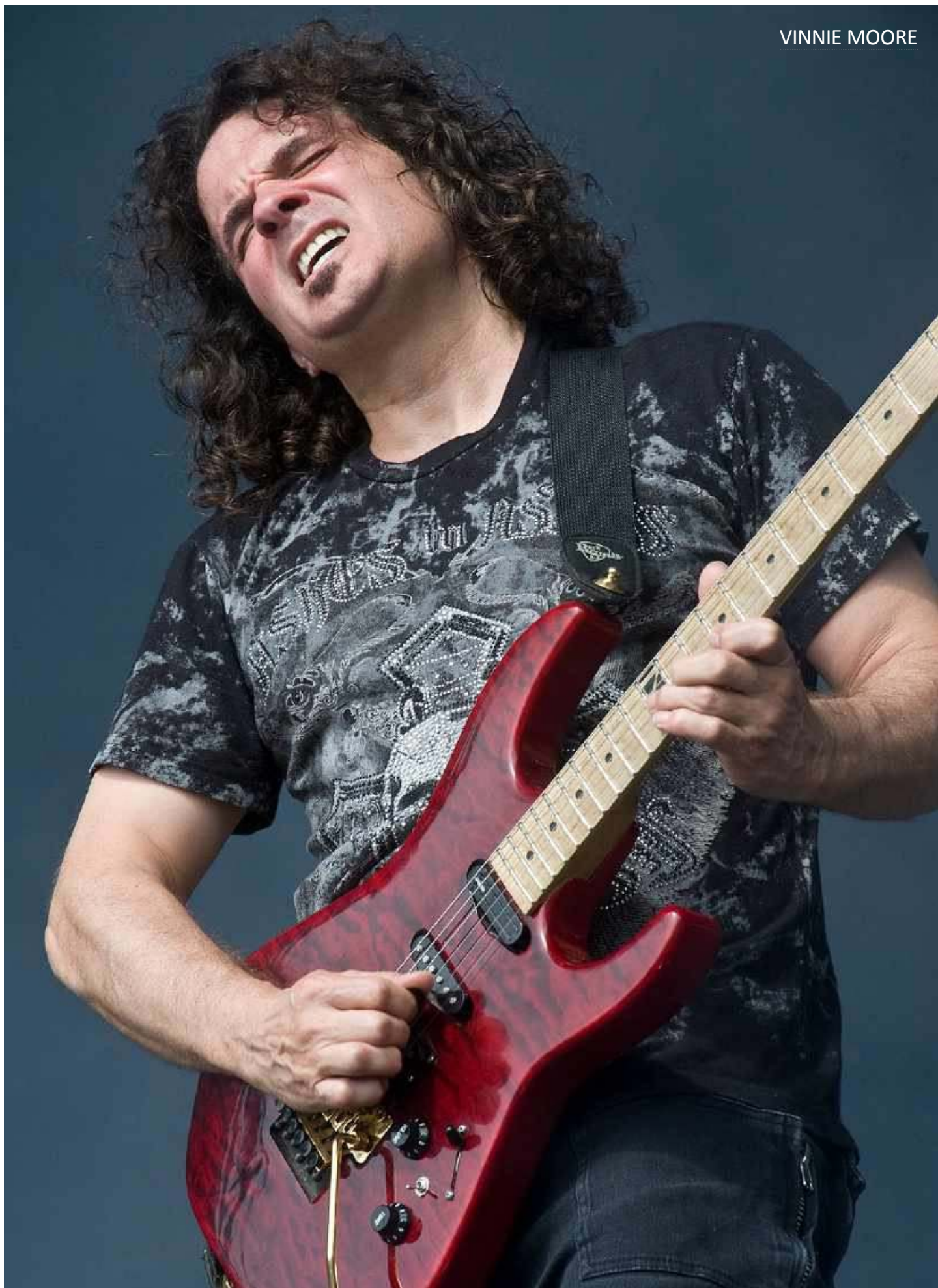
AS TIME SLIPS BY (TIME ODYSSEY, 1988)

Napisałem w swoim życiu tyle ballad, że trudno byłoby je wszystkie zmieścić na płycie. Ten utwór znalazł się na drugim krążku i należy do moich ulubionych. Jest niezwykle melodyjny, zresztą pisząc go

prawie na pewno inspirowałem się frazowaniem Carlosa Santany. Dominuje w nim skala E-dur, używam tu dużo więcej rozbudowanych akordów nadających całości jazzowego charakteru. Często dodaję tu seksty, septymy i nony, które przy rozbudowanych arpeggiach brzmią rewelacyjnie.

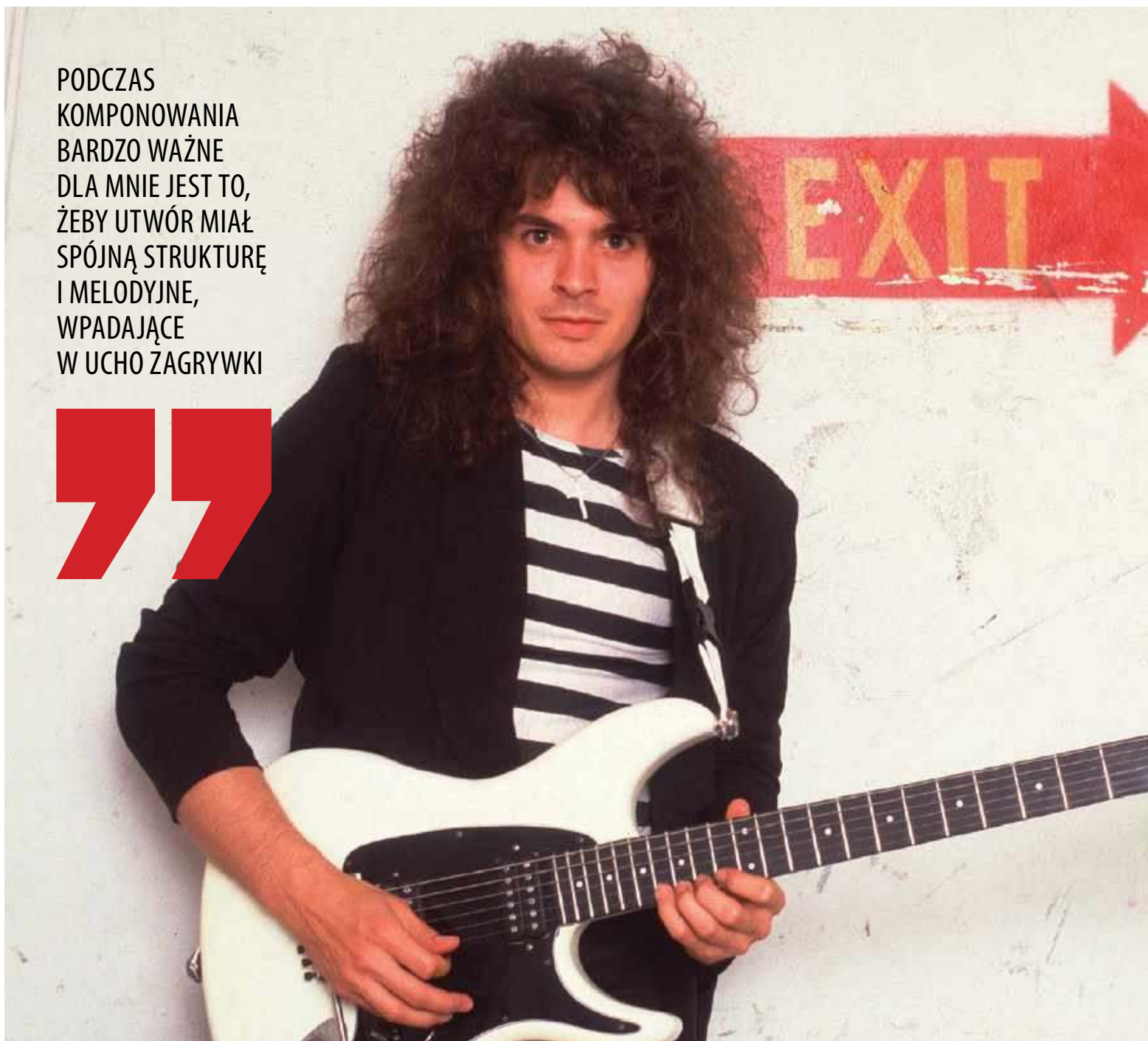
MELTDOWN (MELTDOWN, 1991)

W utworze tytułowym z płyty Meltdown nieco zmieniłem styl. Ten kawałek jest dużo bardziej bluesowy, ponieważ położyłem w nim nacisk na klasyczne, sprawdzone motywy i proste granie rytmiczne. Brzmi jak utwór zespołu rockowego, tylko że bez wokalisty. Ta kompozycja otworzyła dla mnie drzwi do poszukiwań nowych



PODCZAS
KOMPONOWANIA
BARDZO WAŻNE
DLA MNIE JEST TO,
ŻEBY UTWÓR MIAŁ
SPÓJNĄ STRUKTURĘ
I MELODYJNE,
WPADAJĄCE
W UCHO ZAGRYWKI

”



kierunków w muzyce instrumentalnej. Zaczęłem świadomie eksperymentować i szczerze mówiąc nie byłem pewien, jak ludzie to odbiorą, ale w końcu postanowiłem zupełnie się tym nie przejmować. Wyobrażam sobie jak słuchacze mogą reagować na dany utwór, ale nie poddaję się temu i nie pozwalam, żeby opinia publiczności miała mnie w jakimś stopniu ograniczać. Nie tworzę pod wpływem czyichś inspiracji, tylko bardziej organicznie, naturalnie. Mój proces tworzenia wygląda tak, że biorę do ręki gitarę i gram do momentu, aż wymyślę riff, który mnie zainspiruje. Wtedy mam wrażenie, jakby pękła tama i wprost zalewają mnie pomysły. Czyli u mnie to jest wszystko albo nic – czasami jest posucha,

a innym razem nie mogę nadażyć za spisywaniem pomysłów. Nie można ich wszystkich zmieścić w jednym utworze. Mój proces tworzenia ewoluował przez te wszystkie lata i teraz podejmuję decyzje dużo szybciej niż kiedyś. Dawniej potrafiłem eksperymentować z całą gamą modulacji i kombinacji, żeby refren gładko przechodził do zwrotki. Mam trochę obsesyjną naturę i jeśli się jej poddam, mogę spędzić całe godziny nad jednym szczegółem. Teraz jednak bardziej ufam swojemu instynktowi.

FLY (TO THE CORE, 2009)

Kiedy powstawała ta płyta, słuchałem dużo muzyki techno, co wyraźnie słychać

we wszystkich utworach. Ciągłe poszukiwanie wokół siebie inspiracji i staram się je wkomponować do swojej twórczości. Ta piosenka jest oparta na funkowym groove z nutą pedalową na najgrubszej strunie Eb z wykorzystaniem kostkowania naprzemiennego. W przeciwstawie do nuty pedalowej gram trójdźwięki na trzech strunach wiolinowych. Potem dodałem akordy septymowe z prymą na najgrubszej strunie, do grania której wykorzystałem palec wskazujący. Kwintę i oktawę gram o dwa progi wyżej na dwóch kolejnych strunach palcem środkowym, a najwyższe dźwięki – na strunach wiolinowych kolejne dwa progi wyżej. Można więc powiedzieć, że jest to całkiem dobre ćwiczenie na rozciągnięcie palców.

13 kwietnia 2019 do fanów zespołu dotarła tragiczna wiadomość: na atak serca zmarł Paul Raymond, klawiszowiec i gitarzysta rytmiczny UFO. Zespół zakończył właśnie koncerty w Wielkiej Brytanii w ramach Last Orders Tour – swojej trasy pożegnalnej na pięćdziesięciolecie twórczości. Aby grupa mogła dokończyć trasę, miejsce Paula zajął Neil Carter, długoletni przyjaciel zespołu. Z powodu pandemii koncerty w Centralnej i Południowej Ameryce oraz Europie zostały przeniesione na wiosnę i lato 2021 roku.

się jego grą pisząc ten utwór. Jego struktura harmoniczna jest w dużym stopniu oparta na akordach septymowych w D-dur. Granie tego sprawiło mi bardzo dużo frajdy, bo całkowicie dałem się ponieść emocjom. Nigdy wcześniej nie tworzyłem kompozycji w taki swobodny sposób. Myślę, że słysząc tutaj też inną inspirację. Za młodu byłem wielkim fanem Larry'ego Carltona, szczególnie podobał mi się album Larry Carlton i utwór Room 335. Osoba, która zna ten kawałek, usłyszy podobny klimat w utworze Brother Carlos. Nigdy osobiście nie poznałem Carlosa Santany, ale dostałem od niego wspaniały komplement.

Nagrałem utwór Se a Cabo na płytę pod tytułem Viva Carlos! A Supernatural Marathon Celebration (Shrapnel Records) jako swoisty hołd dla tego artysty. Po kilku dniach od ukazania się płyty na rynku dostałem bukiet białych kwiatów i karteczkę, na której było napisane: „Dziękuję, że podzieliłeś się swoim sercem i talentem nagrywając kompilację Viva Carlos!. Chcę, żebyś wiedział, że jestem twoim wielkim fanem, podziwiam twoją grę a twoja obecność na tej płycie jest dla mnie bardzo ważna. Z miłością, szacunkiem i podziękowaniami – Carlos Santana”. Ten mały liścik znaczył dla mnie bardzo wiele. ♡

A TERAZ O WIOSŁACH...

CZYLI PIĘĆ GITAR W ŻYCIU MOORE'A

W szkole średniej grałem na gitarze Gibson ES-335 z 1965 roku i Fenderze Stratocasterze. W 1982 roku kupiłem sobie Kramera Pacera, który był moim podstawowym instrumentem przez następne trzy, cztery lata. To była moja pierwsza gitara z mostkiem tremolo Floyd Rose, na której dużo grałem i nagrywałem. Już nie mam swoich dwóch pierwszych gitar, ale mam jeszcze korpus Kramera, do którego od kilku lat poszukuję nowego gryfu. Gibsona ES-335 sprzedałem za 550 dolarów. Za te pieniądze kupiłem sobie swojego pierwszego czterośladowca, który był kluczowym elementem dla rozpoczęcia kariery w czasie, kiedy zaczynałem. Jednak gdybym miał możliwość, chętnie odzyskałbym swojego starego Gibsona...

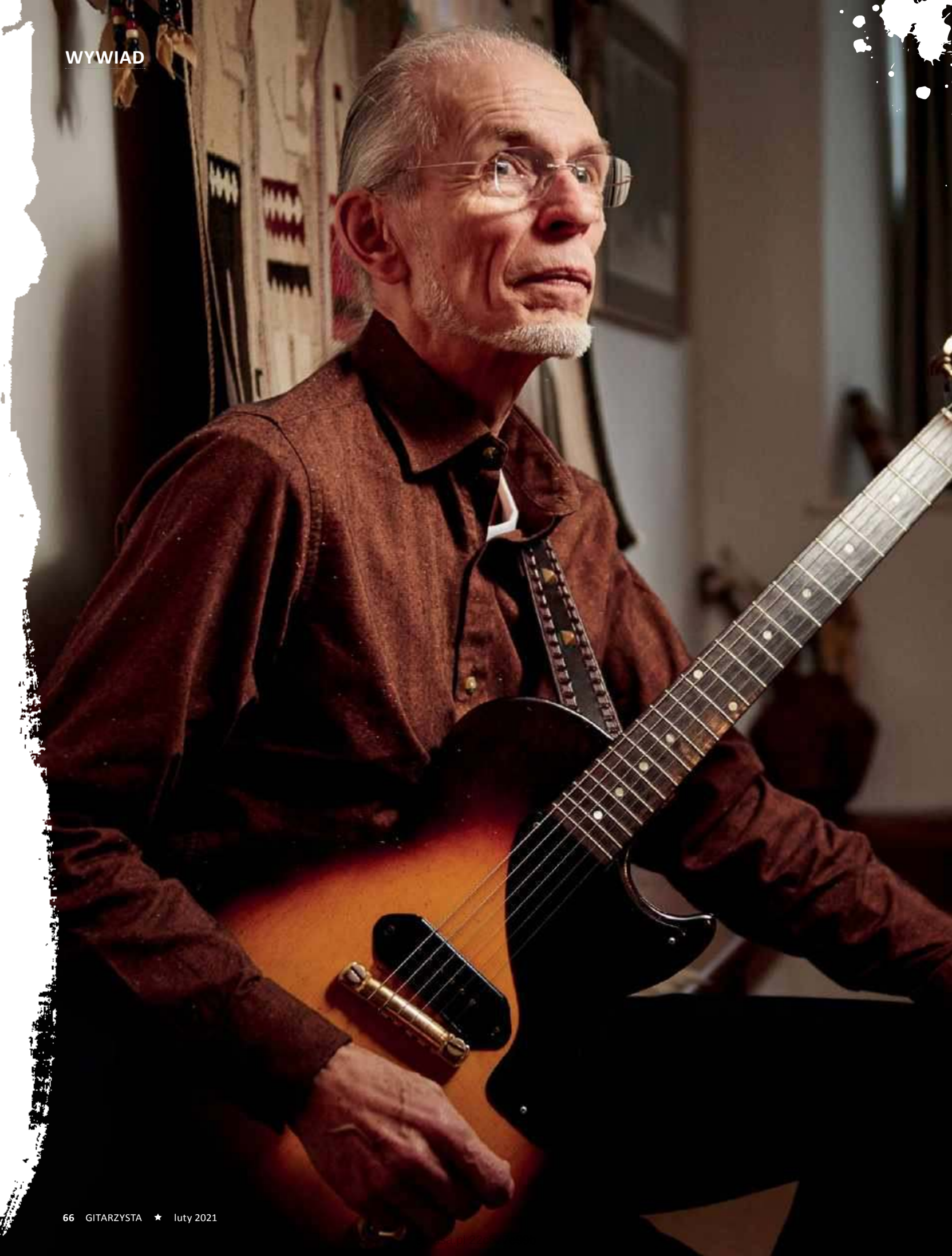
Jedną z moich ulubionych gitar akustycznych jest Washburn Stephens Extended Cutaway. Połączenie gryfu z korpusiem jest w niej bardzo dobrze wyprofilowane, dzięki czemu mam łatwiejszy dostęp aż do 24 progu. Słysząc to wyraźnie na krążkach The Maze z 1999 roku i Defying Gravity z 2001 roku. Dzisiaj moją główną gitarą jest sygnowany przeze mnie model Vinman z 2000 roku, którą robi dla mnie firma Dean. Zawsze byłem miłośnikiem korpusu w stylu Stratocastera i ta gitara właśnie taka jest. To, co sprawia, że instrument jest tak wyjątkowy, to specjalnie dla mnie zaprojektowane przetworniki Shredhead, mostek Floyd Rose i podstrunnica z 12-calowym promieniem. Nie mam zbyt dużych dłoni, dlatego to dla mnie takie ważne.

Mam też w swojej kolekcji zrobionego na zamówienie Vinmana z zamocowanym mostkiem Wilkinson, który nie jest obecnie dostępny na rynku. Początkowo używałem go do nagrywania partii rytmicznych, ponieważ stały mostek zapewnia większą stabilność stroju niż konstrukcje ruchome. Tak bardzo spodobało mi się brzmienie tej gitary, że nagrałem na niej również kilka solówek na płycie Soul Shifter.

BROTHER CARLOS (SOUL SHIFTER, 2019)

Brother Carlos to jeden z moich ulubionych kawałków z najnowszego albumu. Kiedy byłem młody, czasami nagrywałem podkłady oparte na prostych progresjach akordów na kasecie magnetofonowej, a potem do tego improwizowałem. Często używałem skali durowej i molowej z dodaną septymą, co jest raczej rzadko spotykane w muzyce rockowej. Carlos Santana jest mistrzem tego rodzaju improwizacji i jak pewnie się już domyśliliście, inspirowałem







STEVE HOWE

Legendarny gitarzysta zespołu Yes, Steve Howe, wciąż nagrywa i koncertuje. Jest ostatnim członkiem tej formacji z pierwotnego składu – z lat 70. i albumu *Fragile*. Od wielu lat ma napięty grafik, gra z zespołem Asia, a także Anderson Bruford Wakeman Howe. Wystąpił też gościnnie na wielu płytach i dodatkowo z powodzeniem rozwija swoją karierę solową



STEVE HOWE LOVE IS

Jego najnowszy album solowy, *Love Is*, zawiera dziesięć utworów, z których połowa to kompozycje instrumentalne, natomiast druga połowa to piosenki, w których śpiewa sam Howe. Artysta gra na gitarze elektrycznej, akustycznej i steel, poza tym gra na klawiszach, perkusji i gitarze basowej. W chórkach i na basie pomaga mu Jon Davison, obecny wokalista Yes, a na perkusji gra Dylan Howe, syn gitarzysty.

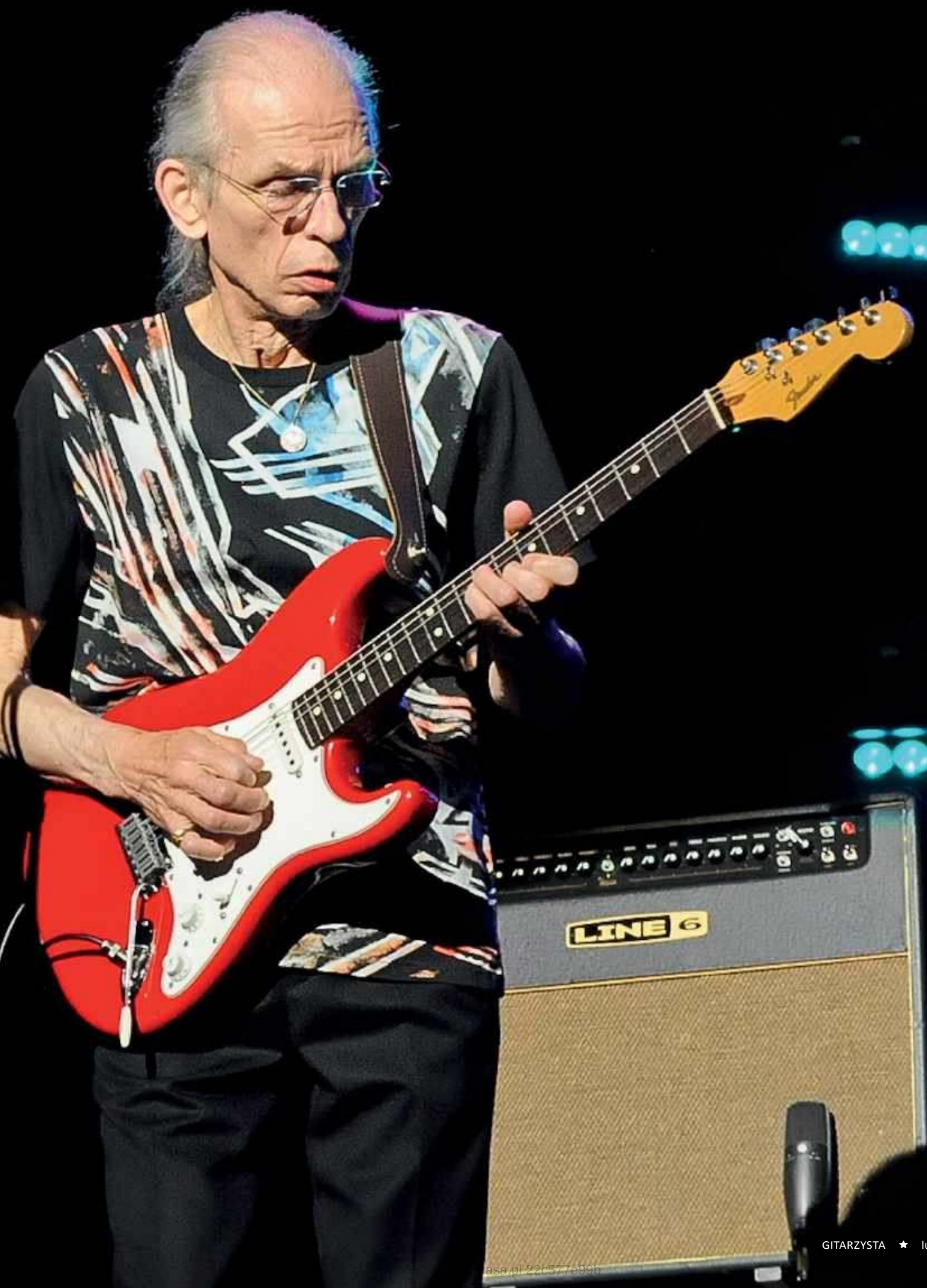
FULCRUM

Płyta zaczyna się partią na gitarze akustycznej, ponieważ ten instrument jest dla mnie bardzo ważny. Większość moich kawałków zaczyna się od partii na gitarze akustycznej, czy to od luźnego pomysłu, czy akordu. Tak więc zaczynam od luźnych motywów granych na gitarze akustycznej, a później stopniowo dodaję do tego dwie gitary steel, które grają górną linię melodyczną oraz dodatkowo frazy wzbogacające całość. Myślałem tu o utworze *Sleep Walk Santo & Johnny*, który ma świetną melodię. Oni mają takie melodyjne intro i potem w tle dużo subtelnych rozwiązań harmoniczych i przyjemnych w odbiorze, dopracowanych brzmień. Potem przechodzimy do zwrotki, która była nagrana na MiniDiscu w Szwajcarii. Wziąłem ten kawałek, nagrałem go na ścieżkę i potem zbudowałem wokół niego całą resztę. Wstęp w tym utworze gram na sygnowanej przez siebie gitarze Martin MC-38 Steve Howe, zresztą gitarę tę później cały czas słycać w tle w całym utworze. Potem melodia jest grana na dwóch strunach na gitarze Steinberger GM4T, która – to muszę przyznać – jest wspaniałym instrumentem. To wysokiej klasy, bardzo starannie wykonana gitara o uniwersalnym brzmieniu. Potem przechodzimy do łącznika, gdzie słycać dźwięk dwóch przetworników – to mój stary dobry Les Paul. To jedno ze źródeł moich brzmień rezerwowych, które ma wyjątkowo przyjemną barwę i głębię, która tak bardzo mi odpowia-

da. Na Les Paulu gram melodyjne wstawki, które mają bardzo swobodny i luźny charakter. Dźwięki nie są tworzone w pośpiechu, nie są efekciarskie, lecz raczej lekkie i refleksyjne. W końcu w utworze znowu wracamy do gitary akustycznej...

SEE ME THROUGH

Ten utwór ma na pewno więcej energii i drive'u. Tak jak poprzedni, również rozpoczyna się od motywu granego na gitarze akustycznej. Główny riff jest jednak grany na przesterze, głównie na strunie A5. Potem kawałek nabiera rozpędu, na pierwszy plan wchodzi gitara steel, ale w nieco odmienny sposób, ponieważ mamy tu raczej ciężkie motywy okraszone delayem oraz grane techniką slide. Tekst w tej piosence jest bardzo prosty. Przejrzyj mnie na wskroś / do jutra / daj mi siłę, jakiej potrzebuję / aby podążać, aby podążać. Słowa miały być oszczędne i czytelne. Trzeba pamiętać, że prostota może być źródłem prawdziwego szczęścia. W utworze jest pojedyncza partia gitarowa grana na Les Paulu Junior – to Les Paul z 1955 lub 1956. To wyjątkowy instrument, który traktuję dosłownie jak przedłużenie mojej ręki, na którym mogę grać bez żadnych ograniczeń. Pod koniec kawałka naprawdę dobrze się bawię, bo całość stopniowo przyspiesza i czuć coraz większą energię. Używam tu zarówno motywów granych na gitarze akustycznej, jak i mocniejszych fraz przesterowanych na elektryku.



BEYOND THE CALL

Tu znowu zaczynam od delikatnych partii na akustyku. Przechodzę do sekwencji akordów, gdzie używam Steinbergera wpiętego do pedału głośności. Dzięki temu udało mi się uzyskać brzmienie, jakie słyszałem w młodości u gitarzystów grających na gitarze typu steel. Moją wielką inspiracją był Chet Atkins, który potrafił używać tego efektu w niezwykle płynny sposób. Czasami stosował to tak, jak robili to muzycy grający na gitarach steel, kiedy kompletnie nie da się usłyszeć najmniejszego ataku. Dlatego kiedy zaczynam grać tę melodię, to tak naprawdę nie słychać pełnego ataku w struny, bo wyciszam je przez użycie właśnie pedału głośności. Bardzo podobają mi się takie stylistyczne sztuczki. Jeśli chodzi o tytuł utworu, *Beyond The Call*, miałem na myśli moment, kiedy wymaga się od nas więcej, niż się spodziewaliśmy. Utwór instrumentalny można zatytułować nawet *Cheese And Eggs*.

LOVE IS A RIVER

To na pewno mocny punkt na całej płycie. Nie jest to typowa cukierkowa ballada o miłości, a raczej historia opowiadająca o wzlotach i upadkach z nią związanych. Użyłem tu porównania do rzeki, bo każdy z nas płynie przez życie i unosimy się na jego falach, czasami spokojnych, czasami wzburzonych i pełnych dramatyzmu, innym razem kąpiemy się w ciepłych wodach i grzejemy w słońcu. Miłość to fala, płynie, podlega przyptywom i odpływowi, ciągle się zmienia. Poza tym oczywiście potrafi też uszczęśliwiać (*śmiech*).

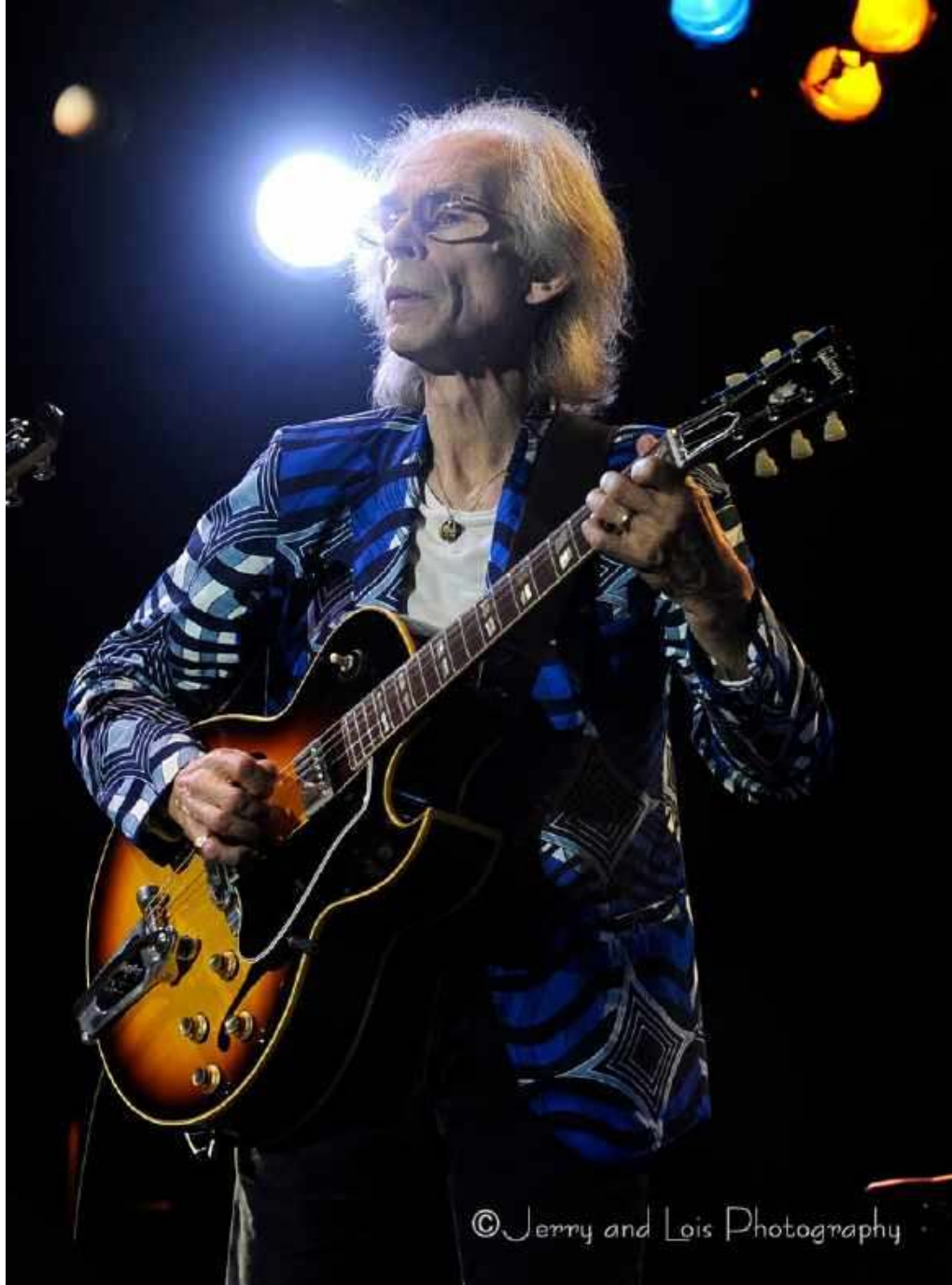
W warstwie gitarowej słychać tu dwunastostrunową gitarę akustyczną Martin, która ma mocne, niezwykle bogate brzmienie. Zresztą to właśnie od niej zaczyna się utwór, a dopiero później dołączają do niej gitara steel, bas, perkusja i pozostałe instrumenty. Ta melodia płynie i zmienia się, nie jest przesadnie ozdobna, ponieważ to nie o to tutaj chodziło. Jest w niej dokładnie tyle uczucia, ile potrzeba.

SOUND PICTURE

Ta kompozycja składa się z wielu muzycznych planów tworzących spójną całość. Miałem też w głowie melodię i dopiero jak ją zagrałem, uświadomiłem sobie, że jest w stylu zespołu The Shadows. Nieczęsto wspominam w wywiadach Hanka Marvinę, chociaż może powinienem, bo był on dla mnie wielką inspiracją. W każdym razie traktuję to jako hołd dla tego wielkiego artysty. Gram tutaj w harmoniach na dwóch Stratocasterach, co daje niezwykle bogate brzmienie. Używam też mostka tremolo, czego nie robię zbyt często, bo uważam, że tego typu zabawkami można łatwo przesadzić.

IT AIN'T EASY

W tej piosence chwytliwa melodia znajduje się w zwrotce, a nie w refrenie. To dość dynamiczny utwór. Przemawiał do mnie pomysł, żeby zrobić z tego pytanie i odpowiedź: „You know it ain't easy” jest stwierdzeniem i potem następują linijki, które rozwijają tę myśl – to naprawdę do mnie przemawiało. Refren nie wyróżnia się zbytnio, bo całość ma wystarczająco wyrazisty charakter. Mamy tu kilka sekwencji akordów, z których część jest



TRZEBA PAMIĘTAĆ, ŻE PROSTOTA MOŻE BYĆ ŹRÓDŁEM PRAWDZIWEGO SZCZĘŚCIA

bardziej rozbudowana – zaczyna się partią gitarową podobną do *Sound Picture*, jeśli chodzi o frazeologię intro. Są oczywiście wpadające w ucho akordy – wyraźnie słychać tu Stratocastera. Piosenka jest o miłości do naszych dzieci i wnuków, a także o tym, że nie jest łatwo pozwolić im odejść. Spacerują po plaży, wchodzą do wody, my musimy odpuścić i pozwolić im zacząć własne życie, gdyż oni już nie potrzebują naszej ochrony i opieki – You know It Ain't Easy.

PAUSE FOR THOUGHT

Ten utwór zaczyna się od swobodnej gry akordowej na gitarze akustycznej.

Później stopniowo dodaję do niego kolejne elementy, więc całość rozwija się powoli. Kolejna w kolejności jest gitara Line 6 Variax wpięta do procesora Boss GP-10, dzięki któremu mogę uzyskać efektowne brzmienie syntezatorowe. GP-10 jest świetny, bo pozwala na przetestowanie wielu różnych ustawień, więc dużo wygodniej jest wybrać odpowiednią barwę. Omawiany kawałek to dość swobodna kompozycja, można nawet powiedzieć, że nieco melancholijna. Jeśli chodzi o tytuł *Pause For Thought*, to chodzi w nim o to, że czasami dobrze jest się zatrzymać w ciągu dnia i pomyśleć nad tym, co dobrego nam się przydarzyło.

IMAGINATION

Ten utwór był dla mnie wyzwaniem, bo miałem początkowo kilka wersji intro. Doszedłem do wniosku, że lepiej będzie, jeśli kompozycja rozwinie się możliwie szybko. Ponownie używam tu Steinbergera, na którym dodaję trochę dźwięków w wyższych rejestrach. No i mamy tutaj trochę gitary rytmicznej okraszonej efektem flanger, ale chyba nie jest to zaskoczeniem dla fanów mojej muzyki, bo ten element często powtarza się w moich kompozycjach. Podsumowując, Imagination to łagodna piosenka rockowa. Mówi o pojawieniu się w moim życiu wnuczki, ale też o mojej żonie. Tekst opowiada o tym, jak jeździć na wysokiej fali i o tym jak radzić sobie z trudnościami, ale też jak czerpać jak najwięcej z życia i być szczęśliwym.

THE HEADLANDS

Ten utwór jest naprawdę dopieszczony. Najpierw w intro słychać gitarę akustyczną w podkładzie, natomiast później pojawia się główna linia melodyczna grana na delikatnym przesterze. Ponadto postanowiłem użyć techniki slide, która dodaje pewnego rodzaju lekkości. Potem wchodzi subtelny motyw grany na gitarze steel, która daje nam poczucie, że intro się przedłuży, a utwór na dobre jeszcze się nie rozkręcił. Przy okazji muszę przyznać, że bardzo ważne są dla



mnie zmiany tonacji i wszelkiego rodzaju rozbudowane progresje akordów. W tym konkretnym utworze szczególnie upodobałem sobie septymy i nony, które odgrywają tu ważną rolę.

ON THE BALCONY

Ten kawałek jest dla mnie naprawdę ważny, a sama praca nad nim była ekscytująca. Jest tu całkiem sporo partii granych na Stratocasterze, choć pojawia się

też Les Paul Junior i Line 6 James Tyler Variax. To zdecydowanie ciężki kawałek pod względem muzycznym. Jeśli chodzi o tekst, to mówi on o tym, jak stojąc na zwykłym balkonie można poczuć swobodę, a nawet wolność. Właściwie to można porównać do niego scenę, jednak na niej jesteśmy w centrum uwagi i wszyscy na nas patrzą. Na balkonie za to nikt nas nie widzi, jesteśmy trochę ukryci. Pisząc utwór

myślałem o balkonie w hotelu na Hawajach, gdzie się zatrzymałem. Balkon wychodził na piękną plażę, która była prawie pusta, nie było tłumów ani hałasu. To było wspaniałe. Nigdy nie sądziłem, że do napisania utworu natchnie mnie zwykły balkon (*śmiech*). Ten utwór mógł otwierać album, ale postanowiłem zamknąć płytę właśnie mocniejszym kawałkiem, czymś bardziej rozbudowanym i efektownym. ♪

REKLAMA

DO KUPIENIA W:

VIDMUZ - ELBLĄG
NOWA NUTA - KRAKÓW
ROCKTONE - PSZCZYNA
PASJA - WARSZAWA
MUZYCZNY.PL - WROCŁAW

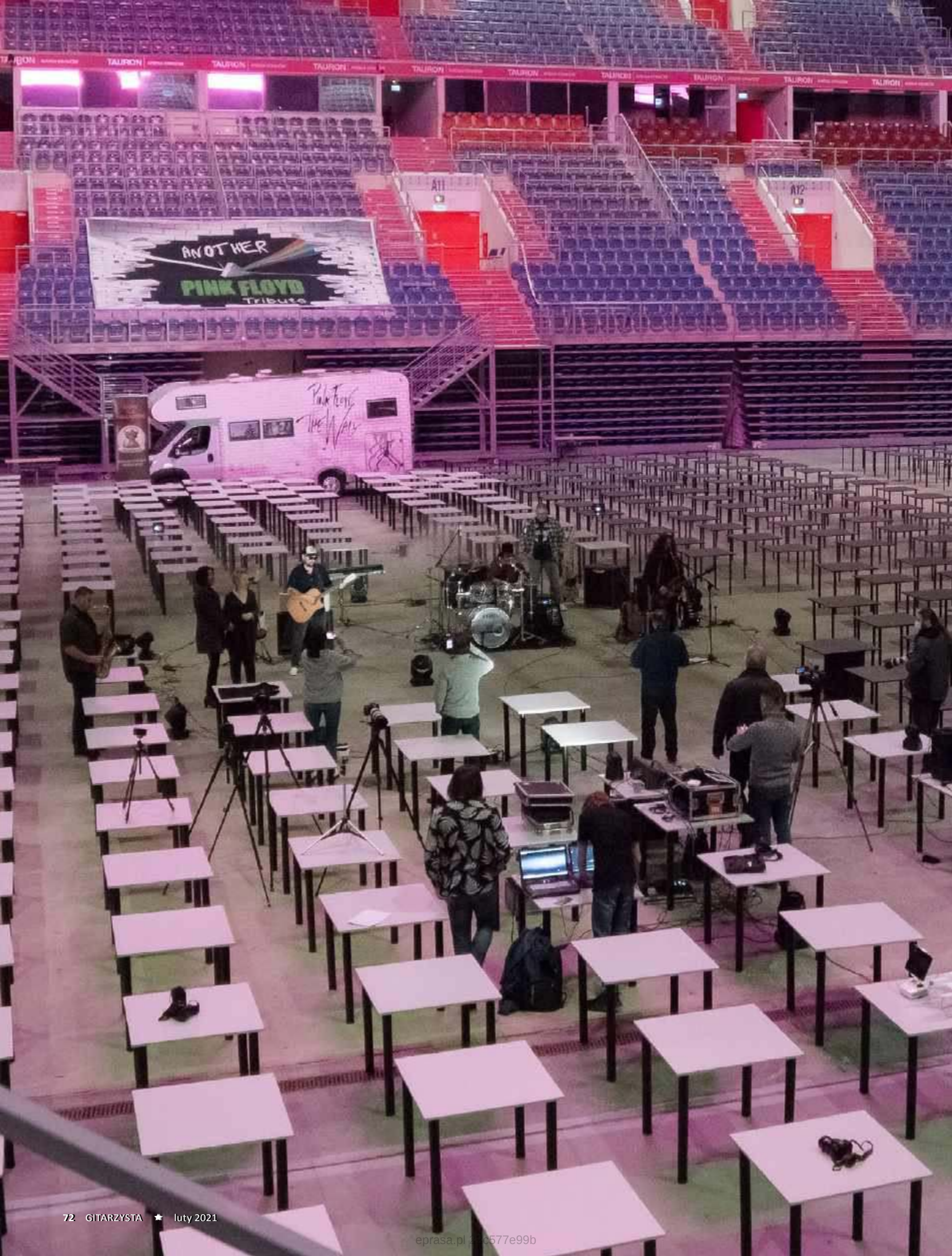
Handmade in Holland



UL. A. ASNYKA 53, 62-800 KALISZ
TEL./FAX +48 (62) 502-90-23 KOM. +48 515 099 218
EMAIL: INFO@MUSICPARTNERS.PL



WYŁĄCZNY DYSTRYBUTOR
WWW.MUSICPARTNERS.PL



ANOTHER
PINK FLOYD
Tribute

Pink Floyd
The Wall

ANOTHER PINK

Tauron Arena, Kraków
28 stycznia 2021

FLOYD

Przez ostatnie kilka tygodni czuję się jak na rollercoasterze. Z jednej strony nie ma koncertów, które znaleźliśmy do tej pory. Z drugiej, jednak fotografuję i relacjonuję dla Was koncerty. Niby wszystko się zmieniło, ale organizatorzy nie składają broni mimo beznadziejnej sytuacji. Nie ma koncertów, mówili. Zapomnij o Tauron Arenie, mówili. Stało się zgoła inaczej.

Romana Makówka

Kiedy na początku marca 2020 roku rozpoczęło się lawinowe odwoływanie imprez z powodu pandemii COVID-19, absolutnie nikt nie spodziewał się zawieszania wszystkich zaplanowanych koncertów, tras i festiwali na tak długi okres. W miarę jak sytuacja się pogarszała, stało się jasne, że niczego tak naprawdę nie można planować. Jeśli jakimś cudem udawało się wstrzelić w krótkie momenty poluzowania obostrzeń, jedyne co można było zrobić, to zaprosić artystów z własnego podwórka. Fani pomału zaczęli się godzić z realiami, w których przyszło nam żyć. W obecnej chwili żaden ze światowych ekspertów nadal nie jest w stanie jednoznacznie stwierdzić, jak długo jeszcze będzie trwać ta nowa "normalność". Nikt też nie jest w stanie przewidzieć ile wydarzeń przeniesionych na 2021 rok trzeba będzie przenieść na 2022. Styczeń 2021 obfitował w wiele smutnych informacji dotyczących tras, nowych terminów czy odwołanych występów. Pionierzy progresywnego rocka, zespół Genesis zmienili daty swojej wiosennej trasy na jesień 2021. Bryan Adams, jeden z najpopularniejszych wykonawców ostatniego ćwierćwiecza ogłosił, że na

żywo zobaczymy go dopiero w 2022 roku. Organizatorzy Glastonbury, Michael i Emily Eavis, udostępnili post w którym ogłosili, że tegoroczny festiwal się nie odbędzie. Jeden z największych na świecie festiwali muzycznych miał latem tego roku obchodzić 50. edycję. W składzie znajdował się m.in. Paul McCartney i Taylor Swift. Taką samą decyzję podjęli organizatorzy kalifornijskiego festiwalu Coachella. Metalowy gigant z Francji, Hellfest, wisi na włosku, a niemieckie Wacken i M'era Luna "bacznie przyglądają się sytuacji, by podjąć właściwe kroki".

Koncerty są ale zupełnie inne. W ciągu ostatnich kilku miesięcy koncerty i wydarzenia kulturalne odbywają się wyłącznie w sieci. Lawinowo wzrosła też liczba artystów prowadzących transmisje na żywo. Część wydarzeń jest starannie przemyślanych i zorganizowanych z ogromnym rozmachem. Inne, najczęściej organizowane spontanicznie transmitowane są z przydomowych ogródków, kuchni czy salonów. W poprzednim numerze mogliście zobaczyć relację z koncertów Happysad i Luxtorpedy transmitowane online z jednego z krakowskich klubów. Tym razem dzięki uprzejmości zespołu Another Pink





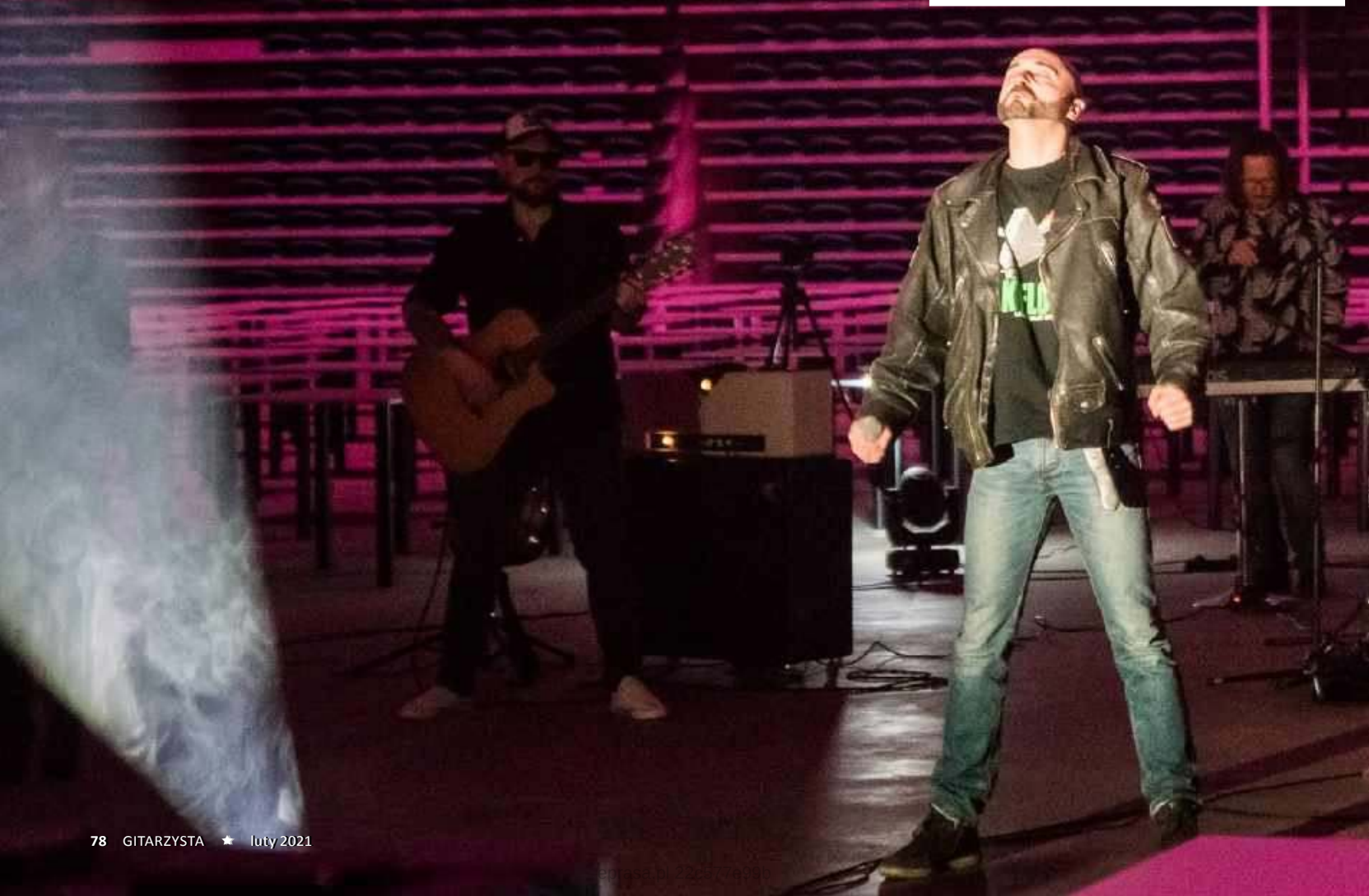


ANOTHER PINK FLOYD

Floyd mogliśmy uczestniczyć w koncercie, który odbył się w krakowskiej Tauron Arenie. Another Pink Floyd stał się fenomenem, powszechnie uważanym za największy i najlepszy w Polsce hołd dla Pink Floyd. Zespół słynie z niesamowitych, niezwykle widowiskowych koncertów, które śmiało mogą konkurować z koncertami podobnych stylistycznie Brit Floyd czy kochanym w Polsce The Australian Pink Floyd Show. Wspólna fascynacja zespołem Pink Floyd zmobilizowała i połączyła grupę muzykujących przyjaciół w podkrakowskiej Skawinie. Pierwotnym zamysłem było jedynie niezobowiązujące granie dla przyjemności w sali prób bez planów koncertowych. Jednak pierwszy publiczny występ, który miał miejsce jesienią 2009 roku oraz przychylne recenzje publiki, jaką w większości stanowili fani Pink Floyd nakreśliły spiralę. Zaowocowało to rozbudową składu zespołu, który przyjmując nazwę Another stał się profesjonalnym projektem muzycznym i zarazem pierwszym polskim Tribute to Pink Floyd. Wykonywane przez grupę utwory Floydów są odwzorowane ze szczególną dbałością o zachowanie wszelkich niuansów brzmieniowych. Zespół używa podobnych instrumentów, niemal identycznych efektów gitarowych oraz sampli jak pierwotny. I spójrzcie na zdjęcie... grupa Andrzeja Łakomego zagrała przekrojowy koncert na zupełnie pustej krakowskiej Tauron Arenie. »













Aria Pro II PE-350PG 1670 PLN

Aria Guitars obecna na rynku już od ponad pół wieku to jedna z najstarszych japońskich firm produkujących gitary elektryczne, basowe i akustyczne. W 1975 roku powstała marka Aria Pro II pod której szyldem powstawały wysokiej klasy instrumenty przeznaczone dla profesjonalnych muzyków, a w obecnej, szerokiej ofercie znaleźć można kilkanaście serii gitar elektrycznych, basowych, elektrycznych i elektryczno akustycznych, klasycznych oraz ukulele **Piotr Szarna**

Od pewnego czasu gitary dostępne są na naszym rynku dzięki krakowskiemu dystrybutorowi Music Info, a w kolejnym teście gościmy pięknie prezentujący się model Aria Pro II PE-350PG pochodzący z nowej kolekcji przygotowanej na 2021, w ramach serii PE-350 obejmującej cztery modele o korpusach single cut w stylu unowocześnionego LP.

BUDOWA

Aria Pro II PE-350PG posiada korpus z okoume w stylu LP z pojedynczym wcięciem cutaway, prezentujący się bardziej nowocześnie dzięki ostrzejszemu wyprofilowaniu dolnego rogu. Drewno okoume wyróżnia mniejszą gęstość i wagę, choć tonalnie zbliżone jest do mahoniu, i od lat stosowane jest, na nieco mniejszą skalę, przez wielu producentów gitar. Rzeźbiony top zdoła

laminat z klonu płomienistego otoczony miodowym bindingiem, wykończony atrakcyjnie prezentującym się błyszczącym lakierem w cieniowanym kolorze Aged Lemon Drop. Tył odsłania fakturę drewna, od razu zauważyć też można mniejszą grubość korpusu, co przekłada się bezpośrednio na wygodę gry, a konstrukcja set-in z wklejanym gryfem zapewnia dobry rezonans i wybrzmienie. Szyjkę z okoume o okrągłym profilu również wykończono błyszczącym lakierem, a ukośne ścięcie łączenia zapewnia bardzo dobry dostęp do najwyższych pozycji. Palisandrowa podstrunnica wzbogacona podobnie jak przy topie, ciemno-żółtym bindingiem oraz dużymi trapezowymi markerami z imitacji masy perłowej mieści 22 średniej wielkości progi. Całość wieńczy oryginalna, dość duża symetryczna główka w czarnym, błyszczącym wykoń-



Trzypozycyjny przełącznik umieszczono w delikatnym zagłębieniu na górnym rogu.





Dedykowane oddzielnie dla każdego z pickupów potencjometry głośności i tonów cieszą wzrok dwoma różnymi rodzajami gałek, stylowo dopełniających cały instrument.



Para humbuckerów Aria Classic Power oferuje artykułacyjne, naturalne barwy bardzo dobrze wypadające w szerokim przekroju gainowym.



W gitarze zamontowano oryginalnie prezentujący się chromowany stały mostek Aria SPT ze strunociągami QH.

czeniu z chromowanymi kluczami w układzie 3+3. Jej front zdobi złote, zmieniające odcień logo marki na szczycie oraz nazwa serii PE. Osprzęt dopełnia stały, nieco poszerzony mostek Aria SPT ze strunociągami QH o regulowanej wysokości – zakotwiczone w nim końcówki strun przekładane są od tyłu strunociągu. Za przeniesienie brzmienia odpowiada para humbuckerów Aria Classic Power “CPH-1C” w chromowanych puszkach mocowanych kremowymi ramkami do topu, sterowanych 3-pozycyjnym przełącznikiem oraz dwoma parami potencjometrów głośności i tonów dedykowanych oddzielnie każdemu z pickupów. Model PE-350PG wyróżnia się dwoma rodzajami osadzonych w wyfrezowanych zagłębieniach gałek: pierwsza, ‘górną’ para humbuckera gryfowego to klasyczne, przezroczyste ciemno-miodowe gałki, pozostałe dwie dedykowane pickupowi przy mostku wyróżnia jaśniejszy, złoty kolor oraz srebrne topy. Gitara posiada krótszą menzurę 25,75” (628 mm), w komplecie otrzymujemy też czarny przewód jack-jack.

W PRAKTYCE

Gitara na żywo wygląda jeszcze lepiej niż na zdjęciach – wykończony na wysoki połysk rzeźbiony i lekko wypukły na środku top w połączeniu z klonem płomienistym oraz pięknym kolorem Aged Lemon Burst o bursztynowo-pomarańczowym odcieniu prezentuje się bardzo efektownie. Widoczna powierzchnia nie przysłonięta pickguardem wzbogacana jest chromowanymi pickupami i mostkiem oraz różnymi



Ergonomiczne łączenie wklejanego gryfu z cieńszym korpusem zapewnia komfortowy dostęp do wyższych pozycji podstrunnicy.

gałkami potencjometrów dedykowanych przetwornikom, przywołującymi na myśl słynnego Les Paula Gary’ego Moore’a. Instrument Arii wyróżnia cienki i lekki korpus który w połączeniu z wyprofilowaniem łączenia wklejanego gryfu z korpusem zapewnia wyjątkowo komfortowy dostęp do najwyższych partii podstrunnicy. Szyjka ma okrągły, nieco większy profil i na początku czuć gryf w rękę, jednak po chwili gry dzięki krótszej menzurze, niskiej akcji strun i również nieco węższemu ich rozstawowi palce same biegają przy legatowych przebiegach. Niektórym osobom może mniej podobać się dosyć nietypowy kształt i wielkość główki, która wprowadza oryginalny element retro-vintage do

całości. Wykończenie jest staranne, nie widać żadnych niedoróbek w położeniu lakieru czy oszlifowaniu progów – biorąc pod uwagę efektowny wygląd i konstrukcję set-in jest to zdecydowanie instrument wyróżniający się w tej, a nawet wyższej półce cenowej.

Aria PE-350PG na sucho brzmi sprężysto i równo, ma akustyczny charakter, co może być też zasługą drewna okoume. Na kanale czystym całość odzywa się zbalansowanym brzmieniem, w którym słyszalny jest wspomniany charakter, kojarzący się z gitarami z komorami rezonansowymi. Gitara ładnie oddaje dynamikę ataku, barwa humbuckera gryfowego ma cie-

Czarną, dosyć okazałą główkę o oryginalnym kształcie zdobi mieniące się, efektowne złote logo marki oraz litery nazwy serii.



Na otoczonej bindingiem palisandrowej podstrunnicy osadzono duże, trapezowe markery z imitacji masy perłowej.



ply, niższy środek, w brzmieniu czuć 'powietrze', brzmienie ma naturalny, drewniany charakter. Środkowa pozycja przełącznika rozjaśnia całość wprowadzając jeszcze więcej akustycznego elementu do barwy, środek jest lekko wycofany, góra plastyczna – w połączeniu z oddzielną regulacją głośności tylko tu można znaleźć kilka inspirujących barw podkładowych. Na kanale drive Aria Pro II PE-35OPG nie traci nic ze swoich walorów, humbuc-

ker przy gryfie zachowuje czysty, klarowny i otwarty charakter ze śpiewną górą oddając niuanse, co słyszalne jest doskonale przy tłumieniu strun, gdzie uzyskujemy dynamiczny, wyrazisty stylizację, pojawia się więcej harmonicznych i sustain, góra jest przyjemna a struny basowe wykazują wyjątkową klarowność. Przy mocnych riffach przy-

dałoby się tu nieco więcej dołu, który dodałby tustości barwie, jednak połączenie dynamicznego, tłustego basu i klarowności prezentowanej przez Arię, przy obecnym naturalnym, akustycznym, drewnianym charakterze to domena gitar typu LP z kilkukrotnie wyższej półki cenowej. Ustawienie high-gainowe również nie sprawia problemów – Aria odzywa się tu nasyconym przesterem rockowych lat 80. połączonym z oddaniem niuan-

sów kojarzonych z vintage'ową klasyką. Pokładowe pickupy dzięki średniemu poziomowi sygnału dobrze oddają opisany wyżej charakter gitary przy mocniejszym gainie, choć tu już lepiej wypada humbucker mostkowy – otwartość pozycji gryfowej objawia się w bardziej wyrazistej najwyższej górze, która z drugiej strony lepiej oddaje niuanse gry kostką oraz dodaje klarowności.

PODSUMOWANIE

Aria Pro II PE-35OPG będąca nowością na 2021 rok zaskakuje swoimi walorami i biorąc pod uwagę poziom cenowy świadczy o możliwościach japońskiego producenta. Brzmieniowo mamy do czynienia z wysokiej klasy instrumentem, dodatkowo dobrze wykonanym i pięknie prezentującym się, zdecydowanie wykraczającym poza swoją cenę. 🎸

www.musicinfo.pl
www.ariaguitars.com

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: set-in (Heel-Less Set Neck)
Korpus: okoume
Top: profilowany, wzorzysty klon płomienisty, kremowy binding
Gryf: okoume
Podstrunnica: palisander
Progi: 22 medium
Klucze: die cast, chromowane
Skala: 24,75" (628 mm)
Układ elektryczny: 2 x humbucker Aria Classic Power CPH-1C (Alnico 5), 2 x VOLUME, 2 x TONE, 3-pozycyjny przełącznik
Mostek: chromowany, Aria Original SPT ze strunociągami QH
Wykończenie: AGLD (Aged Lemon Drop)

WYNIKI TESTU

WYGODA GRY	★★★★★
BRZMIENIE	★★★★★
WYKONANIE	★★★★★
CENA	★★★★★

CENA

1670 PLN

Naszym zdaniem

👍 brzmienie czyste i przestrowane o naturalnym, otwartym charakterze, i dobrym oddaniu niuansów, wygoda gry, niska waga, wykończenie

👎 brak





Gretsch G6120T-BSSMK Brian Setzer Signature Nashville '59 'Smoke'

3399,99 USD

Brian Setzer stał się niemal synonimem marki Gretsch, a już na pewno jest jej najśłynniejszym ambasadorem w obszarze gitar hollow-body, nie dziwią więc coraz to nowe sygnatury muzyka w ofercie

Jedną z nich jest ostatnia replika jego najbardziej cennej gitary: Smoke, na której gra od 30 lat. Przydymiony, pomarańczowy instrument brał udział we wszystkich albumach i trasach koncertowych, słysząc go w Sleepwalk i wielu innych utworach. Gretsch G6120T-BSSMK Nashville '59 'Smoke' produkowany jest według najwyższych standardów w Japonii i bazuje na 2,5-calowym, laminowanym klonowym korpusie hollow-body z krzyżowym wzmocnieniem. Wykończenie Smoke Orange lakierem nitrocelulozowym ma delikatny połysk i trafnie oddaje wyjątkowy kolor oryginału, front stylowo dopełnia pickguard w złotym odcieniu z podpisem artysty, logiem marki i nazwą instrumentu. Wklejany klonowy gryf zaopatrzony jest w hebanową podstrunnice o zaokrąglonych krawędziach i zmiennym radiusie od 241mm do 305mm (9.5-12"). Jej powierzchnię uzupełniają dyskretne markery 'Neo-Classic' z masy perłowej oraz 22 progi medium jumbo. Okazała, również mocno przydymiona główka mieści kościane siodło 42,8 mm, blokowane klucze Gotoha, logo Gretsch

oraz czarną płytką osłaniającą otwór pręta regulacyjnego. Krawędzie korpusu, podstrunnicy i główki obiega kremowy binding. Osprzęt dopełnia mostek Adjusto-Matic z hebanową podstawą wraz z nieodłącznym, niklowanym strunociągami i ramieniem systemu Bigsby B6C True Vibrato. Nashville '59 napędzany jest przez pickupy TV Jones Ray Butts Ful-Fidelity z dedykowanymi gąbkami głośności umieszczonymi przy dolnej krawędzi, poniżej mostka, potencjometrem głośności Master na dolnym rogu (z układem treble bleed), oraz trzypozycyjnym przełącznikiem na górnym rogu, któremu towarzyszy drugi, old-schoolowy trzypozycyjny switch tonów. Gitara posiada menzurę 625mm (24,6") i dostarczana jest w profesjonalnym, czarnym futerale Gretsch.

W PRAKTYCE

Można powiedzieć, że Nashville '59 'Smoke' jest kwintesencją hollow Gretsch, a ze swoim przydymionym, stonowanym lakierem w pomarańczowym odcieniu prezentuje się wyjątkowo stylowo i oryginalnie. Mamy tu też kilka elementów, których nie widać na pierwszy rzut oka,

a które udoskonalają instrument od strony użytkownika. Wygodny gryf zmienia profil od V-ki przy pierwszych progach do łagodniejszego kształtu C przy 12, znakomicie gra się na nim akordowo, czuć go w dłoni (22,4 mm przy 1 progu i 25,4 mm przy 12), ale szybko naturalnie układa się pod palcami, wraz z podstrunnice o zmiennym radiusie i zaokrąglonych krawędziach. Progi są perfekcyjnie wykończone a niska akcja strun dopełnia komfortowej całości. Gitara mocno i sprężysto wybrzmiewa akustycznie, z wyrównanym dźwiękiem i głębokim rezonansem. Pickupy TV Jones Ray Butts Ful-Fidelity to oddanie charakteru i czystości Filter Tronów, a w czystych barwach rockabilly 'Smoke' wręcz błyszczą, czarując selektywnością, dynamicznym oddaniem dołu oraz piękną prezentacją dopełniającą akustyczny, ciepły charakter hollow. Niskie struny wybrzmiewają wręcz w fortepianowym stylu, a niższy sygnał pickupów podkreśla otwarte, pełne powietrze brzmienie. Pickup gryfowy wyróżnia ciepła klarowność, która stanowi o klasie instrumentu, wraz z jego drewnianym charakterem. Oba pickupy to klasyka

rockabilly, łącząca wyrazistość dołu z dźwięczną górą i ciepłym, zbalansowanym środkiem. Użycie ramienia Bigsby pięknie dopełnia akordy, a blokowane klucze czuwają nad stabilnością stroju. Dodanie lekkiego gainu podkreśla jeszcze harmoniczne przy ataku, bardzo ładnie wypadają tu zarówno country'owe przebiegi okraszone pustymi strunami jak i lekki bluesowy drive. Gitara w tych obszarach jest wręcz doskonała.

Model G6120T-BSSMK Nashville '59 'Smoke' sygnowany przez Setzera to kwintesencja hollow Gretsch a idealny instrument dla gitarzystów kochających dźwięczne klimaty rockabilly czy country'owe klimaty, okraszone jeszcze stylowym, scenicznym designem – ciężko jest powiedzieć co w tej gitarze mogłoby być jeszcze lepsze, poza oczywiście niższą ceną, ale jakość szczególnie w takim wydaniu musi kosztować. 🎸

www.gretschguitars.com

DANE TECHNICZNE

Korpus: single-cut hollow, laminowany klon
Gryf: wklejany, klon
Podstrunnica: heban
Radius: zmienny, 241-305 mm (9.5-12")
Siodło: kość, 42,8 mm
Skala: 625 mm (24,6")
Progi: 22, medium jumbo
Klucze: blokowane Gotoh
Mostek: niklowany, Adjusto-Matic, Bigsby B6C True Vibrato
Układ elektryczny: 2 x humbucker TV Jones Ray Butts Ful-Fidelity, 2 x VOLUME, 1 x MASTER VOLUME, 3-pozycyjny przełącznik, 3-pozycyjny selektor tonów
Wykończenie: Smoke Orange – lekki połysk lakier nitro, binding

WYNIKI TESTU

WYGODA GRY	★★★★★
BRZMIENIE	★★★★★
WYKONANIE	★★★★★
CENA	★★★★★

CENA

3399,99 USD

Nasz zdaniem

👍 piękny, stylowy wygląd, jakość wykonania, paleta klasowych barw rockabilly, country i bluesa, wygodny gryf, blokowane klucze
👎 brak





Schecter PT Fastback Gold Top **2599 PLN**

Schecter od kilku lat sukcesywnie przełamuje swój wizerunek jako producenta gitar do cięższych, często 'wyczynowych' odmian muzyki, wprowadzając do niezwykle bogatej oferty instrumenty nawiązujące do stylistyki vintage i łączące klasyczne brzmienie i estetykę z nowoczesnymi rozwiązaniami. Do popularności marki w latach 80. przyczynił się chociażby Mark Knopfler, a bardzo ważną postacią w historii firmy jest gitarzysta The Who, Pete Townshend, którego sygnowane modele Schecter PT dostępne są w różnych wersjach od niemal początku istnienia firmy **Marcin Komorowski**

Pierwsza skierowana dla klientów oferta customowych modeli Schectera opartych na kształtach instrumentów Fendera trafiła na rynek w 1979 roku. Właśnie wtedy, za pośrednictwem technicznego Alana Rogana, jeden z egzemplarzy nawiązujący do Telecastera i w czarnym wykończeniu trafił do rąk Pete Townshenda. Gitarzysta The Who wykorzystał go po raz pierwszy podczas koncertu w Madison Square Garden w Nowym Jorku, we wrześniu 1979 roku i prawdopodobnie był to pierwszy udokumentowany przypadek użycia gitary Schectera. Model PT trafił do seryjnej produkcji firmy w 1984 roku pod nazwą Saturn, która wkrótce została zmieniona na PT.

Należący do rodziny Retro, Schecter PT Fastback to najbardziej zbliżony do townshendowego pierwowzoru następcą Saturna, a najnowsze wersje tego modelu, zaprezentowane w zeszłym roku na targach NAMM 2020 dostępne są w trzech wersjach: Olympic White i Gloss Black – z olchowym korpusem i klonową podstrunnicą, oraz obecny w teście Gold Top, posiadający mahoniowy korpus i hebanową nakładkę.

BUDOWA

Schecter PT Fastback posiada korpus o kształcie singlecut nawiązującym do Tele – testowana wersja Gold Top z topem pokrytym złotym, metalizowanym lakierem to konstrukcja mahoniowa – w odróżnieniu od olchowych wersji Olympic White i Gloss

Black, mającymi też klonowe podstrunnice. Gitary należą do serii Diamond oraz wspomnianej grupy Retro. Całość otacza binding w kolorze kości słoniowej a wizualnie top dopełnia duży, biały trójwarstwowy pickguard ciągnący się od górnego rogu aż po dolną, tylną krawędź, co wprowadza



Na pokładzie znalazły się bardzo dobrze brzmiące i efektownie prezentujące się humbuckery Schecter Ultra Tron.





Potencjometry tonów push-pull pozwalają na rozłączanie cewek oddzielnie dla każdego z humbuckerów.



Ścięcie krawędzi łączenia zapewnia wygodniejszy dostęp do najwyższych progów.

bardziej oldschoolowy design. Wyprofilowanie pod prawą rękę zapewnia większy komfort gry, podobnie jak podcięcie z tyłu, dzięki czemu korpus wygodnie przylega do tułowia. Przykręcający klonowy gryf posiada smukły profil Thin C o 20 mm grubości przy 1 progu i 22 mm przy progu 12. Hebanowa nakładka z kremowym bindingiem, ozdobiona perłowymi, prostokątnymi blokami markerów mieści 22 progi X-Jumbo. Jej promień wynosi 14" czyli 355 mm. Miejsce łączenia gryfu z korpusem ma zgrabnie wyprofilowane ścięcie ułatwiające dostęp do najwyższych pozycji. Nowocześnie prezentująca się głowka o jasnym, naturalnym wykończeniu zaopatrzona jest w chromowane klucze Grovera oraz siodełko Graph Tech XL Ivory Tusq o długości 42 mm. Tu też mamy dostęp do otworu obustronnego pręta regulacyjnego krzywizny gryfu. Osprzęt dopełnia chromowany,

stały mostek Diamond Hardtail, z wygiętą na końcu, powiększoną podstawą oraz regulowanymi siodełkami w stylu Strata. W porównaniu z wcześniejszymi wersjami PT Fastback, nowością są tu m.in. zastosowane humbuckery Schecter Diamond UltraTron, wyróżniające się oryginalnymi chromowo-czarnymi obudowami. Ich pracą steruje trzypozycyjny przełącznik umieszczony na górnym rogu oraz odrębne pary pokręteł Volume i Tone z czarnymi, 'kapeluszkowymi' gałkami ze srebrnymi topami. Te ostatnie oferują opcję push-pull rozłączającą niezależnie cewki każdego z humbuckerów do trybu single-coil. Gitara posiada standardową menzurę 25,5" (648 mm) oraz fabrycznie założone struny Ernie Ball Regular Slinky (10-46).

W PRAKTYCE

Produkowana w Indonezji gitara bazuje na kształcie Tele, jednak



Na naturalnie wykończonej głowce zamontowano chromowane klucze Grovera.



3-pozycyjny przełącznik pickupów znajduje się na górnym rogu.



Hebanową podstrunnicę zdobią perłowe bloki markerów.

mamy tu kilka elementów dodających bardziej vintage'owego klimatu – powiększony pickguard, od razu widoczne obudowy pickupów UltraTron czy gałki potencjometrów doskonale wpisują się w klimat retro. Całość atrakcyjnie prezentuje się w złotym wykończeniu z bindingiem i dobrze komponuje z ciemną hebanową podstrunnicą z dużymi, perłowymi markerami. Gryf ma smukły wygodny profil, szerokość 42 mm na siodełku również czyni go jeszcze bardziej komfortowym, w co wpisuje się też niska akcja strun, ścięcie krawędzi łączenia z gryfem zapewniające lepszy dostęp do najwyższych progów oraz wyprofilowanie korpusu pod prawą rękę. Całość wykonana jest estetycznie, bez żadnych niedoróbek, progi oszlifowane są starannie – o te elementy nie musimy obawiać się w instrumentach Schectera. Warto też wspomnieć o mostku – poza powiększoną podstawą

wyposażony jest w pełne siodełko, komfortowo układające się pod prawą dłoń i zapewniające precyzyjną regulację wysokości i menzury. W połączeniu z dobrze działającymi kluczami Grovera i siodełkiem Graph Tech gitara wzorowo trzyma strój – nie ma też żadnych problemów z intonacją.

Schecter PT Fastback bardzo dobrze odzywa się na suchu, struny oddają energię, czuć rezonowanie korpusu i równe wybrzmienie w akordach, co świadczy o naprawdę dobrej klasy instrumentie. Po podłączeniu pickupów można określić jako wzmocniony PAF – barwa jest pełna, dynamiczna i dobrze oddaje charakter instrumentu. W pozycji gryfowej na czystym kanale gitara oferuje klarowne i okrągłe brzmienie, bez zamulania w dole pasma. W akordach mamy niemal jazzowe brzmienie okraszane delikatną prezencją,



Stały mostek o powiększonej podstawie ze strunami przechodzącymi przez korpus posiada pełne siodełka z niezależną regulacją.

dodającą sprężystości i ładnego otwarcia przy mocniejszym ataku. Odłączenie cewki obniża nieco sygnał, brzmienie pozostaje ładnie zbalansowane i jest nieco jaśniejsze, jednak przy zachowaniu naturalnego charakteru instrumentu. Powrót do humbuckera można wręcz potraktować jako klasowy boost dodający tłuściwości i głośności. Przeciwniegi humbucker mostkowy bardziej przypomina brzmienie Gretsch'a z pełnym korpusie niż Tele, do którego nawiązuje gitara – tu odłączenie cewki przenosi nas właśnie w okolice Tele – słycać ten charakterystyczny twang i bardziej szklistą barwę, ładnie sprawdzającą się w funkowych biciach. Połączone pełne humbuckery wprowadzają stylową, klarowną barwę ładnie wypadającą w akordach czy perkusyjnych uderzeniach – jednak dzięki niezależnemu odłączaniu cewek oraz dedykowanym potencjometrom głośności i tonów

można znaleźć tu kilkanaście wariantów barw podkładowych i rytmicznych. Bardzo inspirujące w akordach wypada np. barwa mostkowego humbuckera połączonego z neckowym singlem z lekko skreconą, dedykowaną gałką głośności. Kanał drive z mocniejszym, blues rockowym przesterem jeszcze lepiej ukazuje bardzo dobre oddanie dynamiki oraz niuansów barwy przez pickupy UltraTron. Przetwornik mostkowy wyróżnia śpiewny środek oraz plastycznie reagująca na atak prezencja, gitara bardzo dobrze i sprężysto odzywa się przy tłumieniu strun, crunch'owe brzmienie jest jednocześnie tłuste i klarowne. Barwa ma długi sustain, a rozłączenie cewek zmniejsza sygnał i wprowadza jeszcze lepsze oddanie detali przy zmianach dynamiki. Humbucker gryfowy oferuje miękkie harmoniczne zachowując dobrą czytelność nawet po zwiększeniu gainu, co nie jest wcale standardem w tej pozycji.

Barwa singla dodaje powietrza i przywołuje nawet brzmienie gitar z komorami rezonansowymi, z czytelnym i perkusyjnym atakiem. Tu ponownie przełączając się w środkową pozycję przełącznika znajdziemy wiele odcieni brzmieniowych od klarownych, crunch'owych akordów po artykułacyjny blues i blues-rock w zależności od ustawień potów głośności i pozycji gałek push-pull. Schecter PT Fastback znakomicie czuje się w czystych barwach oraz szerokim spektrum gainu od bluesa po nasycony, artykułacyjny rock. Przy high-gainowym, rockowym ustawieniu gitar radzi sobie również bez problemu, czarując okrągłą, santanową barwą solową pickupu gryfowego, a mostkowy humbucker pokazuje pazur i nasycone harmoniczne, choć przy dosyć już agresywnej górze, którą bez problemu okiełzamy lekkim skreśleniem tonów.

PODSUMOWANIE

Schecter PT Fastback Gold Top to bardzo interesujący instrument nawiązujący do początków działalności marki oraz Pete'a Townshenda – design oparty na kształcie Tele wzbogacony jest oryginalnymi elementami vintage oraz złotym wykończeniem topu oferując wygodę gry oraz klasyczne brzmienia oparte o bardzo udane humbuckery UltraTron Schectera, które dzięki rozłączaniu cewek dostarczają szerokiej palety barw od ciepłych i krystalicznych cleanów, przez artykułacyjny blues po nasycone, klarowne brzmienie rockowe. 🎸

www.gretschguitars.com

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: bolt-on
Korpus: mahoń
Gryf: klon, profil Ultra Thin "C"
Podstrunnica: heban, kremowy binding
Siodełko: Graph Tech Ivory Tusq, 42 mm
Radius: 14" (355 mm)
Progi: 22 X-Jumbo
Klucze: Grover
Mostek: Diamond Hardtail
Układ elektryczny: 2 x humbucker Schecter Diamond UltraTron, 2x VOLUME, 2 x TONE (push/pull), przełącznik 3-pozycyjny
Osprzęt: chromowany
Wykończenie: wysoki połysk, Gold Top, binding

DOSTARCZYŁ

www.megamusic.pl

WYNIKI TESTU

WYGODA GRY	★★★★★★
BRZMIENIE	★★★★★★
WYKONANIE	★★★★★★
CENA	★★★★★★

CENA

2599 PLN

Naszym zdaniem

👍 wygoda gry, oryginalny design, jakość wykonania, szeroka paleta klasycznych barw czystych i przesterowanych oddających charakter instrumentu oraz niuans gry
 👎 brak



Blackstar ID:Core V3 Stereo 10

599 PLN

Segment kompaktowych wzmacniaczy gitarowych, łączących w zgrabnej formie funkcje pozwalające na komfortowe ćwiczenie w domu, bezpośrednie nagrywanie jak również słuchanie muzyki, od dłuższego czasu jest sukcesywnie rozbudowywany przez brytyjską markę Blackstar, znaną od wielu lat z produkcji wysokiej klasy lampowych wzmacniaczy gitarowych. W ostatnim okresie tego typu urządzenia zyskały jeszcze większe znaczenie, a Blackstar zaprezentował najnowszą odsłonę V3 wielokrotnie nagradzanej serii ID:Core, która jeszcze lepiej wychodzi naprzeciw domowym potrzebom zarówno muzyków, jak i osób hobbystycznie zajmujących się grą na instrumencie **Piotr Szarna**

Serię V3 wyróżnia jeszcze lepiej odwzorowane lampowe brzmienie oraz ulepszony tryb stereo Super Wide Stereo Sound, przesyłanie dźwięku ze smartfona i streaming na żywo jest teraz bardzo proste dzięki uniwersalnemu przewodowi TRRS, a zintegrowany port USB pozwala na cyfrową rejestrację nagrań. Warto na wstępie wspomnieć też o specjalnie opracowanym symulatorze kolumn Cab Rig Lite, którego algorytm może emulować takie elementy jak obudowa głośnika, mikrofon i otoczenie pomieszczenia. Linia Blackstar ID:Core V3 obejmuje trzy stereofoniczne combo o mocy 10, 20 i 40 W - w teście gościemy najmniejszą z trzech dostępnych wersji, która niewątpliwie będzie najporęczniejszym wyborem pod kątem użytku domowego.

BUDOWA I MOŻLIWOŚCI

Blackstar ID:Core V3 Stereo 10 umieszczony jest w poręcznej, pokrytej czarnym obiciem obudowie z MDF. Combo o wymiarach 340 × 265 × 185 mm i wadze 3,7 kg mieści wewnątrz dwa szerokopasmowe głośniki Blackstar o przekątnej 3-cal i oferuje 10W mocy w pełnym trybie stereo (5W + 5W). Większe wersje ID:Core V3 Stereo 20 i 40 wykazują się mocą 20 i 40 W oraz odpowiednio parą 5" i 6,5" głośników. Front zdobi pleciony srebrny grill z białym logiem marki, a rączkę do przenoszenia tworzy wygodne zagłębienie uformowane w tyłu obudowy. Na górze mamy dostęp do panelu sterującego. Z lewej strony umieszczono trzy gniazda: wejściowe INPUT typu 1/4", oraz dwa mniejsze 1/8" - słuchawkowe z nową symulacją głośników i mikrofonów CAB RIG & PHONES oraz wejście LINE IN/STEREAMING służące do podłączenia zewnętrznego źródła dźwięku oraz przy użyciu kabla TRRS 3,5 mm pozwalające na połączenie ze smartfonem lub tabletem (Android/iOS). W tym ostatnim przypadku mamy możliwość obustronnego przesyłu dźwięku oraz nagrywania na smartfonie obrazu i dźwięku z obu źródeł, jak również bardzo ciekawej opcji wykorzystania streamingu live (bezpośredni streaming Instagram, Facebook, YouTube, Twitch i inne). Znana już z poprzednich wzmacniaczy Blackstara 6-pozycyjna gałka VOICE służy do wyboru sześciu różnych wzmacniaczy w pełnym zakresie gainowym od czystych barw po masywny high-gain: Clean Warm, Clean Bright, Crunch, Super Crunch, OD 1 i OD 2. Pod każdą z pozycji możemy zapisać preset z ustawieniami barwy oraz wybranych efektów. W dalszej części panelu znajdują się trzy gałki GAIN LEVEL, VOLUME LEVEL oraz EQ/ISF, z autorską, płynną zmianą charakterystyki brzmieniowej sygnału pomiędzy brytyjską a amerykańską. Stereofoniczna sekcja efektów wykorzystująca technologię Super Wide Stereo udostępnia



Darmowy edytor komputerowy Blackstar Architect (PC, Mac) pozwala na głębszą edycję barw, zapisywanie presetów i zarządzanie nimi oraz obsługę dodatkowych funkcji.

Na pokładzie dostępnych jest sześć różnych, dopracowanych brzmień wzmacniacza, zapewniających bardzo szeroki zakres stylistyczny.



Gniazdo Cab Rig & Phones udostępnia brzmienie z wykorzystaniem pokładowych kolumn i mikrofonów a Line In/Streaming pozwala m.in. na streaming audio przy wykorzystaniu smartfona.



Na pokładzie dostępnych jest kilkanaście efektów z grup modulacji, pogłosu i delay'a.



Wpasowana w tyłu obudowy rączka zapewnia wygodę przenoszenia.

trzy przyciski służące do wyboru rodzaju efektu spośród trzech podstawowych grup: MOD – 4 efekty modulacyjne (Phaser, Chorus / Flanger, Envelope, Tremolo), DLY – 4 linie opóźniające (Linear, Analogue, Tape, Multi) i REV – 4 pogłosy (Room, Hall, Spring, Plate). Sekcje mogą pracować jednocześnie, a ich status wskazywany jest kolorem diody w przyciskach. Zielony informuje o włączonej sekcji z możliwo-

ścią edycji potencjometrami, czerwony to aktywna sekcja bez możliwości edycji. Gałka TYPE służy do wyboru konkretnego efektu w danej grupie, co pokazuje odpowiednia dla każdej sekcji czerwona dioda – wraz z jej przekręcaniem zwiększany jest główny parametr danego efektu. Druga gałka LEVEL kontroluje poziom wybranego efektu. Przycisk TAP określa po naciśnięciu prędkość efektów sekcji modulacji oraz czas

powtórzeń delay'a. Dodatkowo przytrzymanie przycisku pozwala na precyzyjną regulację obu parametrów gałką LEVEL. Przytrzymanie dłużej przycisku REV mutuje głośnik i aktywuje pokładowy tuner – diody VOICE informują o strojeniu strunie a diody przycisków MOD/DLY/REV o nastrojeniu. Panel dopełnia włącznik zasilania, gniazdo USB oraz przycisk MANUAL do aktywowania trybu manualnego, w którym barwa jest bezpośrednio związana z aktualnym położeniem każdego z regulatorów – czyli jak w tradycyjnym wzmacniaczu. USB umożliwia połączenie z komputerem i wykorzystanie comba jako funkcjonalny, 4-kanalowy interfejs USB audio, z opcją reampingu i rejestracji na oddzielnych kanałach barwy lewego i prawego kanału z symulacją kolumny i efektami, barwy preampu z korekcją bez efektów i symulacji kolumny oraz nieprzetworzonego sygnału gitary na kanale 4. Darmowe oprogramowanie Blackstar Architect (PC, Mac) pozwala na głębszą edycję barwy, zapisywanie presetów i zarządzanie nimi oraz konfigurację symulatora kolumn nowej generacji Cab Rig Lite wraz z emulacjami mikrofonów i głośników. ID:Core 10 V3 zasilany jest znajdującym się w zestawie zasilaczem. Cała seria V3 jest kompatybilna z Power Bankiem PB-1, co umożliwia używanie wzmacniaczy ID:Core V3 w dowolnym miejscu czy jamowanie nawet w podróży. Wersje 20- i 40-watowa mają możliwość podłączenia footswitcha z opcją wyboru jednego z dwóch

presetów lub przełączania góra/dół.

W PRAKTYCE

Testowany, 10-watowy Blackstar ID:Core V3 jest najmniejszym z dostępnych trzech wersji i będzie najlepszym wyborem do użytku domowego, szczególnie w przypadku kiedy planujemy postawić wzmacniacz na biurku czy bardziej ograniczonej powierzchni. Jest też oczywiście najlżejszy i przy wadze 3,7 kg nie powinien nikomu sprawić problemów przy przenoszeniu z salonu do sypialni czy kuchni, o przewożeniu nie wspominając. Otwór na palce dłoni z tyłu obudowy służący do przenoszenia jest tu bardzo wygodnym rozwiązaniem. Wersje większe, 20- i 40-watowa mają też gniazdo do podłączenia 2-przyciskowego footswitcha, co przydać się może na próbie, małym występie lub podczas ćwiczenia kiedy chcemy zmienić szybko barwę. ID:Core 10 V3 nie ma takiej opcji, i w zasadzie poza wielkością głośników i mocą tylko to odróżnia go od większych braci. Na pokładzie mamy dostępne 6 symulacji wzmacniaczy: dwie dla barw czystych, dwie crunch i dwie z mocnym, high-gainowym przesterowaniem. Clean Warm oferuje pełne i ciepłe naturalne brzmienie ładnie oddające sposób gry i charakter instrumentu – granie na tym 'kanale' jest czystą przyjemnością, nie ma absolutnie żadnego wrażenia plastikowości, barwa jest naturalna i klarowna. Drugie ustawienie to jaśniejsza w charakterze barwa czysta, która jednak bardziej przełamuje się po dodaniu gainu, aż do lekkiego, bluesowego drive'u.



Nieodłącznym elementem wzmacniaczy Blackstara jest autorska korekcja ISF, pozwalająca na płynną zmianę charakteru barwy od amerykańskiej do brytyjskiej.

Crunch to cieplejsze brzmienie bluesowe, bardzo responsywne, startujące od ciepłego cleanu do tłustego crunchu. Super Crunch to już bardziej agresywna barwa – tu mamy dobre oddanie niuansów do zabaw blues-rockowych, a po odkręceniu gainu mały Blackstar zaskakuje nasyceniem przesterowaniem w stylu EVH, z jasną, pełną harmoniczną górą i bardzo dobrą klarownością w rockowych riffach. Ostatnie dwa ustawienia OD1 i OD2 to mocniejsze przesterowania z high-gainowym charakterem poza połową gainu – pierwsze

ma bardziej agresywną górę i nieco wycofany środek, gdzie od rocka płynnie przejdziemy do zwartego metalu, drugie jest bardziej okrągłe, choć ma już zauważalnie inny charakter środka. W zasadzie znajdziemy tu brzmienie do dowolnego stylu, tym bardziej że do dyspozycji mamy regulację ISF, mocno zmieniającą brzmienie od amerykańskiego do brytyjskiego. Całość okraszyć można bardzo dobrze dobranymi i przemyślanymi efektami z trzech grup. Do dyspozycji mamy wysokiej klasy phaser, chorus/flanger, filtr

envelope czyli odmiana touch wah, tremolo, 4 linie opóźniające i 4 pogłosy. Naprawdę więcej nie potrzeba, a przy aktywacji Super Wide Stereo Sound stereofoniczne efekty dobiegają jakby z boku wzmacniacza, brzmienie jest znacznie szersze niż bez tej opcji – to po prostu trzeba usłyszeć. Panel jest bardzo intuicyjny, choć można ponarzekać na ograniczone możliwości korekcji czy regulacji dodatkowych parametrów – jednak tu dzięki edytorowi komputerowemu Architect Blackstar ID:Core V3 10 pozwala na dostęp do regulacji basu, środka i góry, opcji ISF, oraz parametrów Resonance i Presence (niski dół oraz wyższa góra). Efekty mają czytelne parametry, każdą sekcję można włączyć i wyłączyć, dostępna jest też skuteczna bramka szumów – a całą barwę można zapisać w postaci presetu zarówno na pokładzie comba (6 presetów), jak i na komputerze. Jest też oczywiście opcja dostępu do chmury z ustawieniami innych użytkowników. To jednak nie koniec. Wzmacniacz może pracować jako interfejs audio z opcją reampingu, a na pokładzie mamy znakomicie sprawdzające się symulacje 9 kolumn i trzech mikrofonów z dodatkowymi parametrami, co pozwala nagrać na komputer brzmienie jakościowo nieodlegające od popularnych symulatorów wzmacniaczy i kolumn. Poza grą na gitarze, dzięki szerokopasmowym głośnikom, wzmacniacze ID:Core V3 mogą być używane jako aktywne monitory dla komputerów czy smartfonów – dwa głośniki z aktywnym trybem True Wide Stereo brzmią naprawdę dobrze i dynamicznie. Całość uzupełnia

gniazdo słuchawkowe z brzmieniem symulatora Cab Rig Lite oraz wejście Line In/Streaming – co czyni combo znakomitym narzędziem zarówno do ćwiczenia, nagrywania, jak i wspomnianego wcześniej streamingu przy użyciu smartfona.

PODSUMOWANIE

Blackstar serią ID:Core kolejny raz wychodzi na zdecydowane prowadzenie w grupie małych wzmacniaczy ćwiczeniowych, a patrząc możliwości oferowane w wersji V3 oraz cenę, wyprzedza konkurencję o kilka długości. Mamy tu wszystko czego potrzeba do użytku domowego i wiele więcej – w zgrabnym, lekkim formacie dostajemy bardzo dobre gitarowe brzmienia wzmacniacza, kolumn i efektów, interfejs audio z reampingiem, dobrej klasy stereofoniczny zestaw odsłuchowy, streaming audio czy możliwość zasilania dedykowanym powerbankiem. 🎸

DANE TECHNICZNE

Moc: 10W (2 x 5W)

Głośniki: 2 x 3"

Brzmienia wzmacniaczy: 6

Efekty: 12

Przłącza: INPUT, MP3/LINE IN, EMULATED OUT & PHONES, USB,

Regulacje: GAIN, VOLUME, EQ-ISF, EFFECTS TYPE, EFFECTS LEVEL

Przyciski: MANUAL, TAP, MOD, DLY, REV

Zasilanie: zasilacz w zestawie, opcjonalnie powerbank PB-1

Wymiary: 340 x 265 x 185 mm

Waga: 3,7 kg

DOSTARCZYŁ

www.sound-service.eu

WYNIKI TESTU

FUNKCJONALNOŚĆ	★★★★★
BRZMIENIE	★★★★★
WYKONANIE	★★★★★
CENA	★★★★★

CENA

599 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 brzmienie, symulator kolumn i mikrofonów, pokładowe efekty, edytor komputerowy, bardzo dobry tryb stereo, opcja zasilania powerbankiem, interfejs audio
- 👎 brak kabelka USB w zestawie

Specjalnie opracowany symulator Cab Rig Lite, oferuje wysokiej klasy brzmienie kolumn i mikrofonów.







Fender Reflecting Pool Delay/Reverb 1299 PLN

Fender od kilku lat sukcesywnie rozbudowuje swoją ofertę efektów podłogowych, które dzięki wykorzystaniu olbrzymiego doświadczenia marki oraz udziałowi profesjonalnych muzyków przy opracowywaniu konstrukcji cechują się zarówno najwyższej klasy brzmieniem jak i wyjątkową funkcjonalnością **Marcin Komorowski**

Jeśli planujecie mieć w swoim pedalboardzie pogłos i delay, dwa efekty w jednej obudowie są praktycznym rozwiązaniem, oszczędzającym miejsce, jak też upraszczającym okablowanie i zasilanie. Propozycją Fendera w tym temacie jest zaprezentowany w zeszłym roku stompbox Reflecting Pool, łączący w jednej obudowie te dwa najczęściej używane przez gitarzystów efekty odpowiadające za generowanie przestrzeni – pogłos i delay, oferując szerokie możliwości przy wyjątkowej prostocie obsługi.

BUDOWA I MOŻLIWOŚCI

Całość podana jest tu w znanym, bardzo atrakcyjnie prezentującym się formacie obudowy z anodowanego, szczotkowanego aluminium w efektownie mieniącym się, jasnoniebieskim kolorze. Standardowo już w gałki potencjometrów wbudowano małe diody pokazujące podświetleniem ustawione pozycje parametrów, co przydatne jest w ciemnych warunkach. Przełącznik z tyłu LED On/Off pozwala na wyłączenie diód. Efektów możemy używać

oddzielnie bądź razem – w tym przypadku delay szeregowo łączy się z pogłosem będąc pierwszym w łańcuchu, a każda z sekcji ma dedykowany przełącznik nożny na obudowie z niebieskimi diodami wskazującymi włączenie. Pomiędzy nimi umieszczono przycisk nabicia tap tempa, które wskazywane jest pulsoowaniem również niebieskiej diody. W górnej części po lewej stronie mamy dostęp do sekcji reverbu. Obejmuje ona regulatory DECAY, DAMP, LEVEL – odpowiedzialne za długość wybrzmienia, obcięcie wysokich

tonów oraz poziom efektu, oraz potencjometr EXTRA, działający w połączeniu z 3-pozycyjnymi mini-przełącznikami TYPE (trzy odmiany pogłosu Hall, Room i Special) i VARIATION (trzy wersje 1, 2, 3), co daje nam 9 odmian reverbu: po trzy wielkości Hall i Room (Large, Medium, Small), plus Shimmer, Gated/Reverse i Modulated. Gałka EXTRA reguluje jeden z dodatkowych parametrów wybranego pogłosu (poziom brzmienia oktawy w Shimmer, typu wybrzmienia dla Gated/Reverb i głębokości modulacji w ostatniej odmianie), oraz ilość basu dla ustawień Hall i Room. Po stronie delay'a znajdziemy gałki TIME, FEEDBACK, MIX, LEVEL, RATE i DEPTH oraz 3-pozycyjne przełączniki TYPE (Digital, Analog, Tape), SUBD (50, 66, 75 % - czas drugiego odbicia w stosunku do podstawowego) i QUALITY (1, 2, 3 – jakość a raczej charakter odbicia).

Pierwsza Time służy do ustalenia czasu opóźnienia (od 10 ms do 1 s) jak też rytmicznego podziału nutowego przy nabijaniu tempa przełącznikiem nożnym – przytrzymanie Tap Tempa pozwala na wybór podziału właśnie tą gałką. Feedback i Level to ilość odbić i poziom efektu, Rate i Depth odpowiadają za parametry modulacji w echu. Niebieska dioda pulsowaniem pokazuje prędkość modulacji. Bardzo ciekawa jest regulacja MIX, która podobnie jak w efekcie Mirror Image dodaje drugie odbicie ustawione w relacji rytmicznej do głównego poprzez przełącznik Subd, oraz ustala jego głośność. Reflecting Pool oferuje pełną pracę w trybie stereo dzięki umieszczonym na górnej, tylnej ścianie podwójnym gniazdom wejścia i wyjścia IN L/R, OUT L/R z opcją podłączenia mono. Panel tylny uzupełnia wejście zewnętrzne przełącznika nabicia tap tempa, gniazdo USB do aktualizacji oprogramowania, przełączniki Bypass True/Trails i LEDs On/Off oraz gniazdo zasilania 9V DC IN 250 mA.

W PRAKTYCE

Na początek sprawdzimy stronę pogłosową stompboxu. Do dyspozycji mamy tu dwa popularne algorytmy Hall i Room w trzech odmianach wielkości pomieszczeń. Brzmienie pogłosu jest głębokie i naturalne, a dzięki wspomnianym trzem trybom i gałce





Decay możemy precyzyjnie dobrać i w razie potrzeby błyskawicznie skorygować długość wybrzmienia. Regulatorem Damp możemy przyćmnić w razie potrzeby barwę samego efektu a gałką Extra regulujemy ilość niskich częstotliwości – przekręcanie w prawo zmniejsza ilość dołu. Daje to szerokie możliwości znalezienia idealnie brzmiącego pogłosu w kilku wariantach i co ważne, brzmienie instrumentu pozostaje nienaruszone i dynamiczne. Oba pogłosy są naprawdę wysokiej klasy, wzbogacają barwę przy małym poziomie Level, oraz oferują szeroką paletę przestrzeni muzycznie dopełniających całość. Szkoda że przy tej jakości Fender nie zaoferował emulacji pogłosu sprężynowego, z którego słyną lampowe wzmacniacze amerykańskiego producenta. Bardzo dobrze wypadają dodatkowe odmiany ukrywające się pod pozycją Special. Shimmer to ambientowa przestrzeń z dodatkowymi wyższymi oktavami – efekt bardzo popularny w ostatnich latach brzmi tu bardzo inspirująco, tryb Gated/Reverse to krótszy pogłos w oryginalnym wydaniu – gałka Extra w lewo to szybko wygasający efekt, na środku uzyskujemy urywające się wy-

brzmienie a maksymalnie w prawo wybrzmienie pogłosu 'od tyłu' bez barwy podstawowej – coś dla gitarzystów lubiących eksperymentować. Trzecia pozycja to pogłos tworzący szeroką, głęboką przestrzeń z modulowanym wybrzmieniem dodającym chorusowego charakteru, idealny do ambientowych ogonów i podgłaśniania barwy pedałem Volume. Druga połówka z liniami opóźniającymi oferuje jeszcze więcej możliwości. Wygodę podczas gry zapewnia możliwość nabicia tempa w siedmiu podziałach rytmicznych a opcja dodatkowych odbić wyróżnia niewątpliwie Reflection Pool spośród urządzeń tego typu. Możemy je ustawić w trzech proporcjach rytmicznych do podstawowego tempa – ósemkowej, triolowej ćwierćnuty i ósemki z kropką – tworzy to bogatsze, przestrzenne struktury w stylu U2, których wielkość można regulować gałką Mix. Jako delay Reflection Pool zapewnia sporo różnych odmian tego efektu. W podstawowym wyborze przełącznika mamy

delay cyfrowy o krystalicznych odbiciach, analogową linię w stylu bucked-brigade z mocno przyćmniającymi się odbiciami oraz emulację taśmowego echa. Każda na poziomie, który zadowolili purystów w tym temacie, tym bardziej że do dyspozycji jest jeszcze w każdej z odmian po 3 wersje ukryte pod switchem Quality, mocno zmieniające charakter barwy. Digital zmienia się od czystego, klarownego delay'a przez 'degradację' jakości w stylu lo-fi po ciemniejszy, przybrudzony charakter. Analog to znane, miękkie brzmienie o ciepłych, przyćmniających odbiciach, które w trybie 2 są nieco bardziej przesterowane, a w pozycji 3 dostają więcej dołu przy obciętej górze i mocnym już przesterowaniu, ze słyszalnymi artefaktami BBD (bucket brigade). Tape autentycznie oddaje klimat taśmowego echa, które wraz z kolejnymi pozycjami switcha Quality mają ciemniejsze, mniej czyste obicia i większą saturację. Gałki Rate i Depth pozwalają dodać precyzyjnie ustawionej modulacji do odbić, od subtelnego chorusa do zaskakujących fluktuacji. Przy delay'u Tape możemy uzyskać naprawdę realistyczny, 'furkoczący' efekt starej taśmy. Przy tych możliwościach aż żal, że nie można zapisać sobie kilku presetów na pokładzie, tym bardziej że patrząc na kilka gałek i przełączników nie spodziewalibyśmy się takiej różnorodności jakie oferuje Reflection Pool. Potencjometr Level przy maksymalnym odkręceniu oferuje samo brzmienie efektu wet, co przyda się przy równoległej pętli. Warto też wspomnieć o możliwości pracy w trybie true bypass lub bypassu buforowanego – w tej drugiej opcji efekty wybrzmiewają dalej po wyłączeniu efektu.

PODSUMOWANIE

Pięknie prezentujący się stomp-box Fender Reflecting Pool oferujący pracę stereo i dwa efekty przestrzenne w jednej obudowie wydaje się być połączeniem wcześniejszych kostek Mirror Image Delay i Marine Layer Reverb, ale jednocześnie oferuje też sporo więcej. Na pokładzie mamy aż po dziewięć odmian każdego z efektów, wygodę użytkowania tap tempa z szerokim wyborem podziałów rytmicznych, niezależną modulację, dodatkowe odbicia delay'a i przede wszystkim paletę klasowych, inspirujących pogłosów i linii opóźniających, które znakomicie się ze sobą dogadują, oddając do dyspozycji prawdziwy arsenał środków kreowania przestrzeni. 🎧

www.fender.com

DANE TECHNICZNE

Efekty: Reverb (9), Delay (9)

Regulatory: Reverb - Decay, Damp, Level, Extra, Delay - Time, Feedback, Mix, Rate, Depth,

Przełączniki: Reverb - Type (Room, Hall, Special), Variation (1, 2, 3), Delay - Type (Digital, Analog, Tape), Subd, Quality (1, 2, 3), True/Trails bypass, LEDs on/off, nożne REVERB, TAP, DELAY

Gniazda: IN - Left/Mono, Right, OUT - Left/Mono, Right, TAP, USB

Zasilanie: zasilacz 9V DC 250 mA (nie załączony w zestawie)

Wymiary: 170 x 125 x 63 mm

WYNIKI TESTU

FUNKCJONALNOŚĆ	★★★★★
BRZMIENIE	★★★★★
WYKONANIE	★★★★★
CENA	★★★★★

CENA

1299 PLN



Naszym zdaniem

- intuicyjna obsługa, dwa niezależne efekty, dodatkowe drugie odbicie, tap tempo z szerokim wyborem rytmicznych paternów, spora paleta odmian pogłosów i delay'a przy prostej obsłudze; podświetlane pozycje gałek potencjometrów z opcją ich wyłączenia, efektowny design
- przydałaby się emulacja pogłosu sprężynowego



Szkoła Gitary
Artura Lesickiego

Online



Szkoła Gitary Artura Lesickiego – Online to doskonale wkomponowana w oczekiwania współczesnego świata forma rozpowszechnienia wiedzy z zakresu gry na gitarze na niespotykaną dotąd w naszym kraju skalę

www.arturlesicki.online

Udział w kursie pozwala na opanowanie umiejętności warsztatowych dotyczących gry na gitarze elektrycznej i akustycznej na różnych poziomach zaawansowania. Zajęcia prowadzone są przez wykwalifikowaną kadrę według autorskiego programu dr. Artura Lesickiego, sprawdzonego w toku 25-letniego doświadczenia pedagogicznego. Kursy multimedialne dostępne są na internetowej platformie, a także za pośrednictwem aplikacji w postaci interaktywnych form dostępu do treści. Aktywna subskrypcja umożliwia korzystanie z sześciu kursów składających się łącznie z 63 odcinków, co daje 9 godzin intensywnej nauki na najwyższym pozo-

mie. Zawartość strony będzie regularnie rozbudowywana. Dodatkowo, co najmniej raz w miesiącu prowadzone są WEBINARIA z udziałem wszystkich wykładowców. Użytkownicy kursu mają możliwość wymieniania się wiedzą na FORUM, a także dzielenia się swoimi postępami w formie wideo z wykładowcami oraz pozostałymi kursantami. W zakresie wsparcia teoretycznego została opracowana BAZA WIEDZY, w której znajdują się zagadnienia niezbędne do poruszania się w świecie muzyki. Unikalnym połączeniem nauki online z rzeczywistym kontaktem z wykładowcą jest kurs MASTER, odbywający się w grupie zamkniętej w cyklu półrocznym. Ideą kursu jest połączenie dostępu do wysokiej klasy materiałów znajdujących się na naszej platformie z możliwością uzyskania korekty i dodatkowych informacji na temat postępów i problemów zaistniałych w czasie nauki. Odbywa się to poprzez regularny kontakt z profesjonalnym wykładowcą. Program skierowany jest zarówno do

osób, które dopiero rozpoczynają swoją przygodę z gitarą jak i tych, którzy chcą wszechstronnie rozwinąć posiadane już umiejętności techniczne, opanować na wyższym poziomie sztukę akompaniamentu akordowego w różnych stylach muzyki rozrywkowej, rozwijać i doskonalic zagadnienia związane z improwizacją, a także nauczyć się samodzielnego opracowywania utworów.

Sześć kursów składających się łącznie z 63 odcinków, czyli 9 godzin intensywnej nauki na najwyższym poziomie. Możecie korzystać z udostępnionej tu wiedzy na trzech poziomach subskrypcji: BASIC | PREMIUM | MASTER. Każda z nich daje Wam dostęp do Bazy Wiedzy, Forum, a także możliwość uczestnictwa w webinarach. Natomiast w Google Play czeka na Was aplikacja naszej Szkoły!

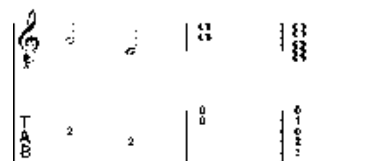
Sprawdźcie szczegóły na
www.arturlesicki.online

Wyjaśnienie notacji

Jeśli chcesz osiągnąć najwięcej korzyści z **warsztatów i transkrypcji**, które co miesiąc znajdziesz na łamach naszego pisma, koniecznie musisz poznać zasady zapisu obowiązujące w tabulaturach. To łatwiejsze niż tradycyjny zapis nutowy!

Oznaczenia używane w tabulaturze: Sześć poziomych linii reprezentuje struny gitary: E1, B2, G3, D4, A5 i E6. Najwyżej położona linia to struna wiolinowa E1 (najcieńsza), natomiast najniżej znajduje się struna basowa E6 (najgrubsza). Nazwy strun pochodzą od dźwięków wydawanych przez puste struny. Jeśli na którejś z tych linii pojawi się cyfra (np. 2 na linii trzeciej), to daną strunę (w tym przypadku G3) należy przycisnąć do progu o numerze odpowiadającym tej cyfrze. W ten sposób uzyskamy dźwięk a, co widać w zapisie nutowym (pierwsza półnuta w pierwszym takcie). Obok widać, że później został zagrany dźwięk e, ponieważ kolejna cyfra to 2 na linii czwartej, a więc na strunie D4. W drugim takcie jest widoczny dwudźwięk b-e, który gramy na dwóch pustych strunach: B2 i E1. Ostatni takt przedstawia dźwięki wchodzące w skład akordu C-dur (w tradycyjnej notacji

akordy durowe przedstawia się zazwyczaj w skróconej formie, np. w tym przypadku byłoby to zapis: C), na który składają się dźwięki: c, e, g, c oraz e. Oznaczenia palców lewej ręki: 1 – palec wskazujący, 2 – palec środkowy, 3 – palec serdeczny, 4 – palec mały. Oznaczenia palców prawej ręki: p – kciuk, i – palec wskazujący, m – palec środkowy, a – palec serdeczny, c – palec mały.

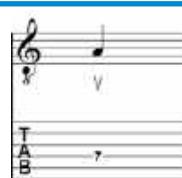


Kostkowanie z góry na dół



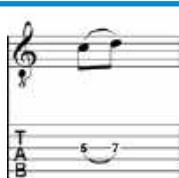
Kostkowanie z góry na dół (patrzac od strony strun basowych).

Kostkowanie z dołu do góry



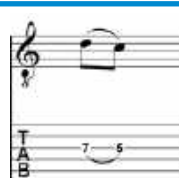
Kostkowanie z dołu do góry (patrzac od strony strun basowych).

Hammer-on



Wydobycie drugiego dźwięku przez uderzenie w strunę na danym progu.

Pull-off



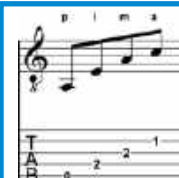
Wydobycie drugiego dźwięku przez oderwanie struny od progu.

Oznaczenia lewej ręki



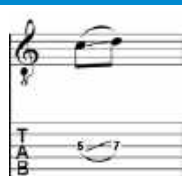
Opalcowanie: palec mały (4), palec wskazujący (1), palec środkowy (2).

Oznaczenia prawej ręki

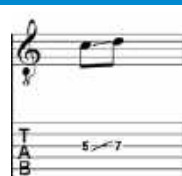


Prawa ręka: kciuk (p), p. wskazujący (i), środkowy (m), serdeczny (a).

Glissando



Zagranie pierwszego dźwięku i przesunięcie palca do podanego progu.

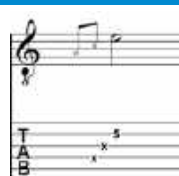


Tak jak poprzednio, z tym że drugi dźwięk też jest kostkowany.



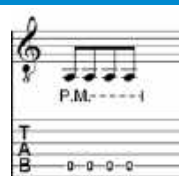
Przeciągnięcie palcem po strunie z niższej, bliżej nieokreślonej pozycji.

Zahaczenie strun



Muśnięcie sąsiednich strun przed zagranieniem właściwego dźwięku.

Tłumienie strun prawą ręką



Wytłumienie strun za pomocą dłoni umieszczonej na mostku.

Tłumienie strun lewą ręką

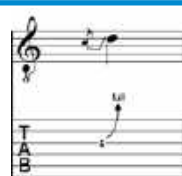


Wytłumienie strun lewą ręką dotykającą strun, ale bez dociskania do progów.

Podciągnięcie struny



Podciągnięcie struny o jeden półton do góry (1/2).



Podciągnięcie struny o cały ton do góry (full).



Podciągnięcie struny, a następnie jej opuszczenie.



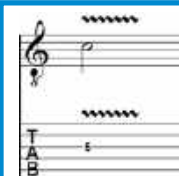
Podciągnięcie strun przed kostkowaniem.

Tapping



Uderzenie w strunę na progu oznaczonym literą T palcem prawej ręki.

Wibrato

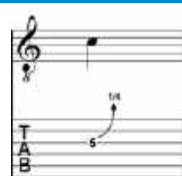


Efekt wibrowania dźwięku uzyskany poprzez rytmiczne podciągnięcia.

Podciągnięcie struny



Podciągnięcie struny przed kostkowaniem i opuszczenie.

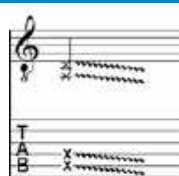


Podciągnięcie struny o ćwierć tonu (1/4).



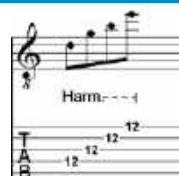
Podciągnięcie struny, któremu towarzyszy dźwięk innej struny.

Ślizg krawędzią kostki



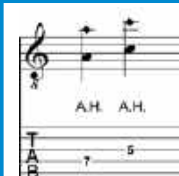
Przebieganie krawędzią kostki po strunach.

Flażolety naturalne



Dotknięcie struny nad danym progiem i szybkie puszczenie po zagranii.

Flażolety sztuczne



Uderzenie struny kostką z jednoczesnym potrąceniem jej kciukiem.



Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Jak Piękne Są Stopy

W tym miesiącu zaaranżowałam i rozpisałam dla Was na gitarę klasyczną tę piękną arię pochodzącą z oratorium Mesjasz
Bridget Mermikides



Urodzony w tym samym roku co JS Bach, niemiecko-brytyjski kompozytor George Friedric Handel (Georg Friedrich Händel) jest również postrzegany jako jeden z największych i najbardziej wpływowych kompozytorów ery Baroku, a w zasadzie całego kanonu Zachodniej Sztuki Muzycznej. Jego wyjątkowy katalog dzieł był od dawna ceniony zarówno za prezentowane umiejętności techniczne, jak i dramaturgię. Spośród nich kilka utworów zostało wykorzystanych w kluczowych wydarzeniach historycznych, za jego życia i do dnia dzisiejszego, i jest osadzonych zarówno w popularnej, jak i klasycznej kulturze muzycznej. Na przykład Zadok The Priest był wykonywany na wszystkich 10 koronacjach od Jerzego II do Elżbiety II. Water Music i Muzyka dla Królewskich Ogni Sztucznych są regularnymi – w zasadzie domyślnymi – akompaniamentami na

specjalne okazje. Jego 40 oper było podstawą repertuaru klasycznego dla wielu pokoleń muzyków, podobnie jak inne utwory, które stały się dobrze znanymi elementami brytyjskiej kultury



– dla przykładu Przybycie królowej Saby z oratorium Salomon zostało wykorzystane na otwarciu Igrzysk Olimpijskich w Londynie w 2012 roku. Tutaj jednak wybrałam arię z jego chyba najbardziej znanego dzieła, oratorium Mesjasz z 1741 roku.

Oratorium można uznać za podobne do opery, ponieważ jest to dzieło dramatyczne z udziałem chóru, solisty i zespołu instrumentalnego. Jednak podczas gdy opery są wystawiane w teatrach i często zawierają wątki historyczne i mitologiczne, oratoria są projektowane na scenę koncertową i traktują tematy religijne jako narrację. Dlatego też w Mesjaszu Handel napisał (w oształniające 24 dni) obejmujących trzy części serię 53 pięknych utworów, każdy z kilkoma scenami. Z części II pochodzi słynny chór Alleluja. Przygotowałam tu kontrastująco spokojny i wysublimowany nr 38 (część II scena V) How Beautiful Are The Feet (Of Him) – Jak Piękne Są (Jego) Stopy. Wybrałam rewizję z 1749 roku, zaaranżowaną jako arię na sopran G-moll w metrum 12/8 (a także wersję z 1750 roku na alt w C-moll). Metrum 12/8 (powolny feeling czterech uderzeń w taktie, z każdą ćwiartką podzieloną na trzy ósemki) wraz z elegancką barokową harmonią stanowią doskonałe wsparcie dla melodii. Przetransponowałam oryginalną tonację w górę do A-moll. Jednak, jak to często bywa w przypadku solowych aranżacji gitarowych, wyzwaniem jest utrzymanie dobrze słyszalnej melodii ponad akompaniamentem. Ale ta inwestycja w ćwiczenie jest tego warta, ponieważ jest to piękny i satysfakcjonujący utwór do grania.

WSKAZÓWKI

Temat główny przedstawiony w pierwszych czterech taktach, jest ładny i prosto grany w otwartej pozycji. Ta sekcja oryginalnie jest orkestrowym wstępem, a głos pojawia się na końcu taktu 4 oktawę wyżej. W taktie 5 w melodii powtórzyłam czwarty palec lewej ręki, ponieważ uważam, że jest to pomocne w uzyskaniu miękkiej i płynnej linii melodycznej, a także łatwiej jest złapać akord Am/C. Uważajcie na nieco nietypowe zmiany akordów w taktie 6. W taktie 9 modulujemy do C-dur, a melodia w taktie 10 naśladuje otwierającą melodię A-moll. Obserwujcie zapisane opalcowanie dla lewej ręki, które pomoże Wam w bardziej komfortowym złapaniu akordów. Ta fraza powtarza się w taktach 11, ale teraz jako sekwencja narastająca w D-moll. W taktach 13-14 melodia wokalu występuje jako głos wewnętrzny, z linią basu poniżej i linią harmonii powyżej, więc Waszym celem jest uzyskanie dobrego brzmienia całości, przy jednoczesnym podkreśleniu melodii. Zachowajcie tu płynny charakter i cieszcie się melodią z jej powolnym przebiegiem 12/8. Frazy mają zwykle długość jednego taktu i często odpowiada im podobna fraza, jako „zawołanie i odpowiedź”, jak ma to miejsce w taktach 16 i 17. Część wokalna śpiewana jest zwykle rubato na końcu taktu 19, więc wycofujcie się tu przed trylem w taktie 20, przed zakończeniem w tym taktie. Ostatnie cztery takty są instrumentalne, podobnie jak intro, ale tym razem o oktawę wyżej. 🎸

♩ = 90

Am Am/C Esus4/B Am/C Am E5/A E/G# Am Am7/G D7 G G7/F C/E C7

E B G D A E

1

F Am/E Dm Dm/F E N.C. E7/D Am/C Am Am/E E Am

E B G D A E

4

Am/C E7sus4/B E Am/C Am E5/A E/G# Am Dsus2/F# Gsus4 G

E B G D A E

6

G7/B G6 Cadd9 C A7/C# Aaug A Dm G/B

E B G D A E

8



Chords: C F C/G G C G7sus4/D G7/D C/E C G A/C#

10

E 0 3 1 1 3 0 1 3 5 3 0 3 5
B 1 3 1 1 3 0 1 3 5 3 0 3 5
G 0 3 0 3 0 0 0 3 0 3 0 3 5
D 3 3 3 3 3 2 3 3 3 3 3 3 4
A 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 4
E 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 4

Chords: Dm A7sus4/E A7 Dm/F Dm E/G# Am Am/C Dm6 E Am

12

E 1 0 3 3 2 3 5 6 0 1 0 3 0 0 8
B 2 3 3 2 3 5 6 0 1 0 3 0 0 8
G 0 2 0 2 2 5 6 0 1 0 3 0 0 8
D 0 2 2 3 0 6 7 2 2 0 2 1 2 7
A 0 2 3 0 6 7 2 2 0 2 1 2 7
E 0 2 3 0 6 7 2 2 0 2 1 2 7

Chords: D7/F# E7/G# Asus2/4 Am G E7/G# Am Bbsus2/D Bb/D Dm

14

E 8 7 5 7 5 10 10 8 8 6 5
B 7 7 5 7 5 10 10 8 8 6 5
G 4 7 6 7 7 5 9 9 9 10 9 10 10 10 6
D 4 7 6 7 7 5 9 9 9 10 9 10 10 10 6
A 4 7 6 7 7 5 9 9 9 10 9 10 10 10 6
E 4 7 6 7 7 5 9 9 9 10 9 10 10 10 6

Chords: E7 Am Am/E E Am C/E F G7 Cmaj7 C/E

16

E 4 5 5 4 5 3 5 6 3 3 6 0 3 1 0
B 5 7 5 5 4 2 4 5 6 3 6 0 3 1 0
G 7 7 5 5 4 2 4 5 6 3 6 0 3 1 0
D 0 7 0 0 0 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3
A 0 7 0 0 0 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3
E 0 7 0 0 0 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Chords: Dm, E, Am, C/E, F, Gsus4, G, Cmaj7, Am/C

18

Chords: Dm, Am/E, E, F, E, Dm, Am/E, E, Am, E/G#

20

Chords: Am, Am/C, Esus4/B, E/D, Am/C, Am, E5/A, E/G#, Am, Am7/G, D/F#, D7, Gsus4, G

22

Chords: E7, E7/G#, Asus4, Am, Dm, E/G#, Am, Am/E, E, Am

24

Walden®

Guitars



MUSIC INFO
professional audio systems & musical equipment

www.musicinfo.pl



Zabawa flażoletami

W dzisiejszym odcinku warsztatów akustycznych chciałbym pokazać Wam niezwykle oryginalny sposób na wykorzystanie flażoletów naturalnych **Piotr Słapa**

Flażolet jest to wydobyty za pomocą odpowiedniej techniki gry jeden z alikwotów struny. Aby go odnaleźć musimy trafić na odpowiedni punkt na strunie, będący węzłem jednego z alikwotów. Flażolety dzielimy na naturalne (wydobywane na pustych strunach) oraz sztuczne (powstają, gdy skrócimy strunę). Flażolety naturalne najczęściej gramy na XII, VII oraz V progu i właśnie w tych miejscach są najlepiej słyszalne. Za chwilę pokażę Wam jak poprawnie grać flażolety od strony technicznej oraz w jaki sposób można je wykorzystać w utworze.

W **przykładzie 1** gramy flażolety na VII i XII progu w odpowiedniej kolejności. Technika grania flażoletami wymaga dużej precyzji. Palce lewej ręki należy umieścić nad metalowym prążkiem w odpowiednim miejscu i pilnować, aby struny nie zdusić. Zbyt duży nacisk spowoduje, że struna przestanie wybrzmiewać. Ważne jest też miejsce ataku na strunę prawą ręką. Optymalnym punktem jest kraniec otworu rezonansowego. Na ostateczne brzmienie ma wpływ czy atakujemy strunę palcami, pazurkiem na kciuk lub kostką. W tym konkretnym przypadku sugeruję użyć pazurka na kciuk. Przykład wymaga szerokiego rozciągnięcia dłoni. Jeśli będziecie mieć problem z wykonaniem

ćwiczenia możecie założyć na gryf kapodaster i grać wyżej. Dzięki takiemu zabiegowi na pewno będzie łatwiej, a ręka z czasem rozciągnie się. Palec wskazujący lewej ręki trzymamy nad VII progiem struny basowej E, a mały palec łąduje nad XII progiem strun A i D, tworząc mini poprzeczkę barre. Praca prawej ręki

w mistrzowski sposób połączył flażolety naturalne z prostą melodią graną na strunach wiolinowych, tworząc magiczny klimat. Zaczynamy od założenia kapodastra na II próg. Dzięki takiemu zabiegowi flażolety naturalne zabrzmiały bardziej interesująco, a rozciągnięcie ręki będzie mniej kłopotliwe niż

FLAŻOLET JEST TO WYDOBYTY ZA POMOCĄ ODPOWIEDNIEJ TECHNIKI GRY JEDEN Z ALIKWOTÓW STRUNY



wygląda następująco - kciukiem potrącamy strunę basową E, palec wskazujący gra strunę A, a środkowy strunę D. Układ kciuk/palec wskazujący/palec środkowy będzie obowiązywać do końca przykładu. Następnie przesuwamy lewą dłoń w dół, obejmując struny A, D i G. W kolejnych krokach również schodzimy w dół, koncentrując się na strunach D, G, B oraz G, B i E. Teraz znajdujemy się na dole gryfu i musimy wrócić na górę, korzystając z tych samych układów strun (G B E / D G B / A D G / E A D). Po tak przeprowadzonej rozgrzewce czas przejść do następnego przykładu. W **przykładzie 2** zagramy intro utworu Tommy'ego Emmanuela o nazwie „The Fingerlakes”. Tomma

w poprzednim przykładzie. W takcie 4 palec wskazujący trzymamy nad VII progiem struny G, a mały palec łąduje nad XII progiem strun B i wiolinowej E. Prawą ręką potrącamy kolejno struny G, B i E (zgodnie ze schematem - kciuk, palec wskazujący, palec środkowy). Następnie przenosimy się w górę i gramy struny D, G i B. Opalcowanie prawej ręki jest takie same jak wcześniej. Dalej powtarzamy układy G, B, E i D, G, B. Ostatni dźwięk w takcie to flażolet na VII progu struny A, który chwytamy przy użyciu palca wskazującego. W taktach 5-7 powtarzamy zagrywkę na flażoletach jeszcze trzy razy. W takcie 8 kładziemy palec wskazujący na III progu struny B i jednocześnie uderzamy prawą ręką struny B

oraz wiolinową E. Teraz pojawi się kilka ozdobników artykulacyjnych na strunie B. Pierwszy z nich to slide z III do V progu, który wykonujemy palcem wskazującym. Następnie mamy hammer-on z V do VIII progu, gdzie energicznie dostawiamy palec serdeczny. Kolejny element to pull-off z VIII do V progu. Tutaj wystarczy, że puścimy palec serdeczny, trzymając cały czas palec wskazujący na V progu. Na koniec palcem wskazującym wykonujemy slide z V do III progu i odrywamy go z III progu, aby wydobyć ozdobnik pull-off. Zagrywka jest skomplikowana i wymaga odrobiny wprawy, aby otrzymać dobry efekt. W drugiej połowie taktu 8 palec wskazujący chwytą III próg struny B i odrywamy go energicznie, uzyskując pull-off. Następnie ponownie dokładamy ten sam palec na III próg i zaraz za nim na V próg struny B. Pamiętajcie, że prawa ręka potrąca jednocześnie struny B i wiolinową E. Takt 9 to powtórzony motyw na flażoletach. Pierwsza połowa taktu 10 jest bardzo podobna do taktu 8. Różnica polega na tym, że nie pojawia się pull-off z VIII do V progu na strunie B oraz slide z V do III progu na tej samej strunie. W drugiej części taktu palec wskazujący wykonuje pull-off z II progu do pustej struny G. Tym samym palcem gramy również dwa razy dźwięk na II progu struny D. Zwróćcie uwagę, że pusta struna wiolinowa E towarzyszy każdemu z tych dźwięków. Takt kończymy pustą struną basową E, która będzie wybrzmiewać jako tło dla kolejnej partii flażoletów. W taktach 11-14 powtarzamy zagrywki, które były już wcześniej. Opalcowanie i technika gry bez zmian. Przykład kończymy akordem Em, który uderzamy pazurkiem na kciuk od dołu do góry. Na tym zakończymy dzisiejsze gitarowe zmagania. Mam nadzieję, że warsztat zainspiruje Was do tworzenia własnych pomysłów przy użyciu flażoletów. Powodzenia i owocnego ćwiczenia. Do zobaczenia za miesiąc! 🎸



Słowo o akordach

Ilekcio sięgam po którykolwiek podręcznik z akordami, zniechęcony ilością wszelkiego rodzaju przewrotów, pozycji (do tego wszystko to w dwunastu tonacjach), zaczynam odczuwać pewien dyskomfort **Piotr Lemański**

Tego typu doświadczenie powoduje, że wielu z nas na wszelki wypadek pozostaje często przy kilku podstawowych akordach wyuczonych w czasach, kiedy gitara służyła nam jako instrument wakacyjny – akompaniujący. Nadeszła więc pora, aby uświadomić sobie, że „nie taki diabeł straszny...”. Po pierwsze, podstawowych przewrotów akordów jest naprawdę niewiele. Po drugie, rodzajów akordów jest też tylko kilka, a zależności między nimi są wręcz dziecinnie proste. Po trzecie, układy „graficzne” są dwa: jedno dla tych akordów, które mają prymę na strunie E6 i drugie dla tych, co mają podstawę na strunie A5. Po czwarte, zajmujemy się na razie tylko i wyłącznie czterodźwiękami. Krótko mówiąc, opanowanie kilkunastu układów w połączeniu z szarymi komórkami może sprawić, że pocujemy się całkiem niezłymi akompaniatorami. Zaczniemy więc od początku, czyli krótkich rozważań teoretycznych, które postarałem się zilustrować w **przykładzie 1**. Każdy interesujący nas dzisiaj akord (a tych interesujących nas jest pięć), ma budowę tercjoną, tzn. odległość między poszczególnymi składnikami wynosi właśnie tercję. Inaczej mówiąc, jest to co drugi stopień gamy. Jeśli więc zagramy zwykłą gamę durową (na nasze potrzeby, żeby lepiej wyjaśnić, niech to będzie gama C-dur: C-D-E-F-G-A-B-C) i jeśli od pierwszego stopnia zaznaczymy co drugi dźwięk, to uzyskamy czterodźwięk C-E-G-B – akord durowy z septymą

wielką, czyli akord majorowy. Jeśli teraz obniżymy czwarty składnik (czyli B na Bb), to otrzymamy C-E-G-Bb – akord durowy z septymą małą, czyli dominantowo-septymowy, w skrócie dominantowy. Kolejne obniżenie dźwięku będzie dotyczyć drugiego składnika, czyli E na Eb. Powstał ten sposób czterodźwięk C-Eb-G-Bb, to akord molowy z septymą małą (moll septymowy). Teraz przyszła kolej na trzeci składnik akordu, czyli dźwięk G. Po obniżeniu na Gb otrzymujemy

Otrzymamy wówczas jako Cmaj7 następujący układ dźwięków: C-G-B-E, akord dominantowo-septymowy zagramy więc jako C-G-Bb-E, następnie moll septymowy, czyli C-G-Eb-Bb, półmniejszony: C-Gb-Bb-Eb i na koniec akord zmniejszony: C-Gb-A-Eb (**przykład 2**). Teraz czeka nas następny krok – wyćwiczenie podstawowych przewrotów akordu dominantowo-septymowego C7 (**przykład 3**). Dlaczego zaczynamy od C7? Ponieważ jeśli opanujemy ten akord, łatwiej nam będzie

NAJWAŻNIEJSZE JEST TO, AŻEBY RYSUJĄC NA PIĘCIOLINII LUB NA DIAGRAMIE POSZCZEGÓLNE AKORDY DOMINANTOWE, ZAZNACZYĆ SOBIE ICH SKŁADNIKI



C-Eb-Gb-Bb. Jest to akord molowy z obniżoną kwintą (i oczywiście małą septymą) zwany półmniejszonym. Wydawać by się mogło, że to już koniec tego obniżania. Nic podobnego, ponieważ jeśli obniżymy jeszcze raz czwarty składnik akordu (septymę małą – Bb), to otrzymamy czterodźwięk C-Eb-Gb-A, czyli akord zmniejszony. Ot, i cała filozofia. Jedyne problem w tym, że akordy w takim najprostszym układzie przedstawionym w przykładzie 1. są w zasadzie niewykonalne. Taka to już budowa gitary! A żeby więc zagrać „gitarowo” wszystkie omówione przed chwilą przykłady musimy przenieść drugi składnik (nasze E w Cmaj7) na samą górę.

nauczyć się dwóch innych akordów. Po podwyższeniu septymy B otrzymamy automatycznie Cmaj7, a po obniżeniu tercji E – akord Cm7 (**przykład 4**). W ten oto sposób mamy wyćwiczone wszystkie trzy akordy wchodzące w skład najczęściej występującego w jazzowej harmonii układu: II-V-I czyli molowy, dominantowo-septymowy i majorowy. Na razie wszystkie od dźwięku C (**przykład 5 i 6**). Jeśli jednak pierwszy akord przesuniemy o dwa progi w górę, to otrzymamy Dm7 (**przykład 7**), jeśli zaś drugi obniżymy o pięć, lub też podwyższymy o siedem progów, to otrzymamy G7 (**przykład 8**). W rezultacie mamy więc Dm7-G7-Cmaj7 i jest to wła-

śnie nasze II-V-I w tonacji C-dur. Jak już wspomniałem, układy „graficzne” akordów różnią się w zależności od tego, czy pryma znajduje się na strunie E6, czy A5. Zatem, jeżeli chcemy znaleźć wszystkie przewroty akordu G7, to, oprócz tych wynikających z przedstawionego w przykładzie 3. akordu C7, musimy jeszcze nauczyć się dwóch podstawowych, które zagramy w trzeciej i czwartej pozycji. Otrzymamy podobny do prezentowanych dzisiaj akordów C7 – podstawowy zestaw akordów G7, używany przez większość jazzowych gitarzystów (**przykład 9**). Reasumując: przedstawiony dzisiaj sposób tworzenia akordów wywodzących się od wspólnego korzenia wymaga od nas dwóch rzeczy: świadomości, którym składnikiem różnią się między sobą poszczególne akordy i w jakiej kolejności poszczególne składniki występują w każdym konkretnym, przedstawionym dzisiaj akordzie. Teoretycznej budowy można nauczyć się bardzo szybko: wystarczy zapamiętać zaprezentowane w pierwszym przykładzie kolejne obniżenia poszczególnych dźwięków. Praktyka pochłonie trochę więcej czasu. Naukę rozpoczynamy oczywiście od akordu dominantowo-septymowego. Najważniejsze jest to, ażeby rysując sobie na pięciolinii lub na diagramie poszczególne akordy dominantowe, zaznaczyć (najlepiej na kolorowo), na której strunie mamy septymę, a następnie, na której mamy tercję akordu. Potem wystarczy przesuwając zaznaczony dźwięk o jeden próg w górę lub w dół i utworzyć w ten sposób następny akord! Jak zauważyliście w dzisiejszym workshopie szerzej omówić udało mi się tylko II-V-I w tonacji durowej. Także przedstawione przewroty akordów ograniczyłem z braku miejsca do tych podstawowych, które posiadają w najwyższym głosie dźwięk akordowy. Pozostały do omówienia akordy półmniejszone (niezbędne do realizacji II-V-I w tonacji molo-wej), akordy zmniejszone a także układy zawierające w najwyższym głosie dźwięki przejściowe. O tym wszystkim jednak już w następnym miesiacu. 🎸



PRZYKŁAD 1

Cmaj7 C7 Cm7 Cm7/5b C°

TAB 3 2 5 4 || 3 2 5 3 3 6 5 3 || 3 6 4 3 || 3 6 4 7 ||

PRZYKŁAD 2

Cmaj7 C7 Cm7 Cm7/5b C°

TAB 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 ||

PRZYKŁAD 3

C7

TAB 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 ||

PRZYKŁAD 4

TAB 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 ||

PRZYKŁAD 5

Cmaj7

TAB 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 ||

PRZYKŁAD 6

Cm7

TAB 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 ||

PRZYKŁAD 7

Dm7

TAB 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 ||

PRZYKŁAD 8

G7

TAB 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 ||

PRZYKŁAD 9

G7

TAB 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 || 1 2 3 4 5 ||



Dodam, że omawiając grę z tłumieniem strun prawą dłonią, skupię się jedynie na powerchordach. Zarówno o tłumieniu, jak i o powerchordach pisałem już kilkakrotnie, nigdy jednak nie podjąłem obu tych tematów w ramach jednego odcinka warsztatu. Jeśli jesteście zainteresowani tłumieniem strun, to polecam przejrzeć archiwalnych wydań naszego pisma, w których opisywałem nie tylko samo tłumienie strun (rozpoczynając od pierwszego wydania – w styczniu 2006 roku), ale też jego wariacje w połączeniu z różnymi technikami gry, takimi jak: hammer-on (5/2011), pull-off (6/2011) czy glissando (10/2011). Z pozoru wydaje się, że pracując nad tłumieniem strun, nie ma sensu, aby omawiać tak prozaiczne sprawy jak powerchordy, jednak nie byłoby to do końca dobre podejście, albowiem te niepozorne dwudźwięki mogą stać się bardzo ciekawym poligonem doświadczalnym prowadzącym do powstania dość interesujących riffów. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na to, iż w powerchordzie mamy tylko (albo aż) dwa dźwięki. Podczas zwykłego zaatakowania strun nie przejmujemy się tym, że kostka musi pokonać drogę od górnej do dolnej struny, i że w zależności od tego, z jaką szybkością przemieści się dłoń z kostką, drugi składnik dwudźwięku odezwie się z pewnym opóźnieniem. Po prostu tego nie słychać. Zupełnie inaczej jest w przypadku tłumienia strun, kiedy to zbyt wolny

Tłumione powerchordy

W tym miesiącu wrócimy do podstaw, a mianowicie do tłumienia strun **Sławomir Sobczak**

ruch dłoni będzie skutkować nienaturalnym brzmieniem przypominającym nieco opóźnienie powstające na drodze cyfrowego przetwarzania sygnału w procesorach efektów gorszej klasy czy podczas gry z użyciem niektórych aplikacji bądź wtyczek zainstalowanych na komputerze. Na szczęście podczas kostkowania w jednym kierunku, czyli najczęściej z góry na dół, problem ten nie jest zbyt duży. Sytuacja komplikuje się podczas kostkowania naprzemiennego, które – jak się za chwilę przekonacie – przydaje się również

mentach, które w zapisie nutowym i tabulaturze nie zawierają dopisku „tłumienie opcjonalne”. Fragmenty z opcjonalnym tłumieniem możecie zagrać bez tłumienia, jak również całkowicie je wytłumić, co w efekcie sprawi, iż tłumienie będzie obejmowało cały riff. W omawianym ćwiczeniu ważne jest dbanie o to, aby każdy ze składników był wyraźnie słyszalny. Niedopuszczalne jest pomijanie kwinty, chociaż w miejscu, gdzie pojawia się powerchord E5 (0-2-x-x-x-x), łatwo o tym zapomnieć.

TYM RAZEM NIE INTERESUJĄ NAS POJEDYNCZE TŁUMIONE DŹWIĘKI, LECZ DWUDŹWIĘKI

podczas gry na dwóch strunach. I właśnie głównie o tym traktuje ten warsztat, dlatego nawet jeśli nie stosujecie kostkowania naprzemiennego na dwóch strunach, to i tak warto opanować tę umiejętność, ponieważ z pewnością wykorzystacie ją w grze solowej. A zatem przejdźmy w końcu do konkretów, czyli do ćwiczeń. Cechą wspólną wszystkich riffów widocznych na stronie obok jest zwrócenie uwagi na umiejętność tłumienia strun jednocześnie na dwóch strunach. Umówmy się, że tym razem nie interesują nas pojedyncze tłumione dźwięki, lecz dwudźwięki, i to nawet wtedy, kiedy z powodzeniem można by się obyć bez dodatkowego składnika, czyli kwinty.

Przykład 1 to bardzo prosty, miarowy riff, w którym znalazły się tylko i wyłącznie ósemki. Całość można zagrać na dwa sposoby, z których pierwszy usłyszycie na początku nagrania przyporządkowanego do tego ćwiczenia. Riff ten zakłada użycie tłumienia strun tylko we frag-

Co do opalcowania, to najprościej zastosować palec wskazujący do prymy i palec serdeczny do kwinty. W tym ostatnim przypadku zasadne jest również wykorzystanie palca małego. W takcie 3 ważne jest staranne przejście z tego opalcowania na powerchord A5 z prymą na pustej strunie A5, co zmusza nas do zastosowania innego układu palców, z których najbardziej optymalnym jest oddelegowanie palca wskazującego do gry kwinty na progu 2 struny D4.

Przykład 2 jest rozwinięciem powyższego ćwiczenia, jednak wprowadza kilka istotnych zmian. Przede wszystkim tym razem gramy w tonacji Fis-mol (w pozycji II) i dodajemy kilka pauz, dzięki którym nasz riff będzie miał nieco więcej życia. Wszystkie dźwięki tłumimy prawą dłonią ułożoną na mostku i już nie bawimy się w eksperymenty z dźwiękami swobodnie wybrzmiewającymi. Pierwsze ósemki w taktach 2 i 3 są przedłużeniem ostatnich dźwięków w takcie 1,

co tworzy interesującą synkopę. Podczas ćwiczenia tłumionych powerchordów ważne jest zachowanie stabilnej pozycji obydwóch biorących udział w grze palców lewej ręki, co pozwala na realizację szybkich zmian pozycji oraz strun. W przypadku dźwięków tłumionych bardziej słyszalne są wszelkie muśnięcia strun będące wynikiem ruchu dłoni, które z jednej strony są nieuchronne i nie ma sensu z nimi walczyć, jednak z drugiej – warto pomyśleć o pracy nad tym, aby nie były zbyt wyeksponowane.

Przykład 3 zawiera najważniejszy element tego odcinka warsztatów, a mianowicie kostkowanie naprzemiennie. O ile miarowe ruchy kostki w jedną stronę (z góry na dół) są łatwe do opanowania, o tyle wprawianie dłoni w taki zamasyisty ruch wahadłowy, aby jego zakresem zostały objęte aż dwie struny, może stanowić pewien problem. Tak jak wspominałem na początku, podczas kostkowania musimy pamiętać o tym, aby nie dopuścić do sytuacji, w której drugi składnik dwudźwięku był wydobywany ze słyszalnym opóźnieniem. Podczas kostkowania z góry na dół łatwo o opóźnienie kwinty, a w przypadku kierunku odwrotnego – problemem staje się pryma. W tym drugim przypadku ewentualne opóźnienia są bardziej słyszalne, dlatego ten kierunek kostkowania z reguły wymaga więcej pracy.

Jeśli opanujecie riff z przykładu 3, to postarajcie się wstawić dodatkowe szesnastki także w miejsce niektórych ósemek, co sprawi, że kostkowanie naprzemiennie obejmie swoim zasięgiem większą część riffu. Trzeba dodać, że nie warto przy tym rezygnować z tłumienia strun, ponieważ to właśnie dzięki niemu łatwiej wytłumicie wszelkie niedociągnięcia gry i skuteczniej opanujecie kostkowanie naprzemiennie na dwóch strunach.

Przykład 4 to typowa już dla naszych warsztatów porcja zabaw rytmicznych łączących dwa rodzaje pulsacji: czwórkową i triolową. Podobnie jak to miało miejsce w przykładzie 1, także tutaj poruszamy się w zakresie pozycji 0-III, cały czas tłumiąc struny. W takcie 2 mamy ósemki zgrupowane w cztery triole, z których każda składa się z tych samych dźwięków rozmieszczonych w pochodzie chromatycznym (A5, G#5, G5, F#5). ♪

The musical score is for a piece in 4/4 time, marked with a tempo of $J = 150$. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems, each with a first and second ending. The melody is written in treble clef, and the bass line is written in bass clef with guitar tablature below it. The tablature uses numbers 0-5 for frets. The piece includes a tempo marking and a key signature.

System 1:

- First Ending:** Melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2.
- Second Ending:** Melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2.

System 2:

- First Ending:** Melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2.
- Second Ending:** Melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2.

1. 2.

$\text{♩} = 150$

PM

TAB

7 6 6 7 4 (4) 4 4 4 4 4 4 4 4 (4) 2 2 2 2 2 2 2 2

5 4 4 5 2 (2) 2 2 2 2 2 2 2 2 (2) 0 0 0 0 0 0 0 0

Musical score for "The Wind" by The Beatles. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano introduction with a tempo of $J = 150$. The main melody is played on guitar, with a bass line below it. The guitar part includes triplets and a key signature change to E major (two sharps) for the final section. The bass line is a simple, steady accompaniment. The score ends with a double bar line.



Motyw kończący frazę

Mam nadzieję, że udało Wam się przerobić przykład z poprzedniego odcinka i z powodzeniem gracie techniką slap rozbudowane formy w skali frygijskiej durowej... **Tomasz Fulara**

Tym razem pokażę sposób budowania partii solowych granych kciukiem, nawiązujący do jednej z moich wcześniejszych lekcji, której tematem była zagrywka bazowa. Jeśli posłuchacie niektórych waszych ulubionych basistów w popisowych solówkach granych techniką slap, to niejednokrotnie zauważycie, że stosują oni czasami formę tworzenia swoich partii, w której kończą każdą frazę (najczęściej dwutaktową) powtarzającym się motywem.

Zależnie od specyfiki utworu i poziomu naszych umiejętności możemy dobrać taki sposób zakończenia frazy, jaki będzie wydawał się najlepszy. W moim przykładzie pokażę zagrywkę graną techniką doublethumbing. Będzie to dosyć trudne ćwiczenie i pewnie większość z Was będzie musiała się namęczyć, aby je poprawnie zagrać. Oczywiście na początku, w razie problemów, można zastąpić techniką doublethumbing – na przykład naprzemiennym uderzeniem kciukiem i szarpnięciem, lub tradycyjną techniką podwójnego kciuka i szarpnięcia. Jednak jak chcecie poczuć na scenie moc zagrywek takich basistów jak Marcus

Miller czy Victor Wooten, to radzę popracować nad moją propozycją. Przykład można podzielić na cztery dwutaktowe frazy, z których każdą zaczynamy ćwierćnutą E. Potem pojawia się miejsce na część improwizowaną, a następnie wszystkie oprócz ostatniej frazy kończymy charakterystycznym motywem, na którym się teraz skupimy. W połowie drugiego, czwartego i szóstego taktu pojawia się czterokrotnie następująca sekwencja: dwukrotnie uderzamy kciukiem, najpierw z góry, później z dołu (doublethumbing), a później szarpimy pierwszym palcem prawej ręki. Ponieważ pierwsze dwie nutki to trzydzie-

siestódwójki, a trzecia to szesnastka, musimy się skoncentrować na tym, aby zagrać tę sekwencję poprawnie. Czasami wydaje nam się, że już umiemy to zagrać dobrze, a potem niedokładności wychodzą podczas nagrań, dlatego namawiam do próbnej rejestracji tego ćwiczenia. Sprawą konieczną do zagrania takiego motywu jest granie luźną ręką. Podczas pracy z młodzieżą zaobserwowałem, że wielu młodych adeptów basu próbuje zacisnąć zęby i od razu zagrać takie ćwiczenie w szybkim tempie. Spinają się, grają nerwowo i niestety efekt nie jest najlepszy. Ja nagrałem przykład w tempie BPM=110, ale namawiam do tego, aby zacząć bardzo powoli i stopniowo, w miarę postępów, podkręcać metronom. W częściach improwizowanych pojawiają się techniki znane z poprzednich odcinków. Skupcie swoją uwagę na poprawnym szarpnięciu dwudźwięków. Pomiędzy taktami pierwszym i drugim oraz w takcie piątym znajdują się połączenia dwudźwięków z wykorzystaniem techniki hammer-on. Ostatnią frazę kończymy kwiatuśkiem w postaci potrójnego uderzenia kciukiem i szarpnięcia. Życzę owocnej pracy! 🎸

PRZYKŁAD

The musical notation is presented in three systems, each consisting of a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with fret numbers (e.g., 12, 14, 10, 9, 7, 8) and technical markings like 'x' for natural harmonics or specific fretting techniques. The first system shows a sequence of notes and rests, with fret numbers indicating the positions on the fretboard. The second system continues the sequence, incorporating more complex rhythmic patterns and fretting. The third system concludes the example with a final sequence of notes and rests, including a triple accent mark (triple dot) over the final notes.

PRENUMERUJ!

Standardowe ceny prenumerat:

- roczna – 176,00 zł (1 wydanie gratis)
- dwuletnia – 288,00 zł (6 wydań gratis)

Po latach nawet **ZA PÓŁ CENY!**

Wieloletni Prenumerator po kilku latach nieprzerwanej prenumeraty zyskuje **DO 50% ZNIŻKI**. Jeśli prenumerujesz Gitarzystę, wszystkie dane nt. swojej prenumeraty znajdziesz teraz po zalogowaniu na www.avt.pl/prenumerata. Co szczególnie ważne – znajdziesz tam również propozycje przedłużenia Twojej prenumeraty, które uwzględniają przysługujące Ci zniżki.



Prenumerata	bez zniżki lojalnościowej	ze zniżką lojalnościową, jeżeli prenumerujesz nieprzerwanie			
		od roku	od 2 lat	od 3 lat	od 5 lat
roczna	176,00 zł 1 wydanie gratis	160,00 zł 2 wydania gratis	144,00 zł 3 wydania gratis	128,00 zł 4 wydania gratis	
dwuletnia		288,00 zł 6 wydań gratis		240,00 zł 9 wydań gratis	192,00 zł 12 wydań gratis

E-prenumerata, czyli **NAJSZYBSZY DOSTĘP**

Uzyskaj dostęp do najnowszego numeru – nawet 5 dni przed ukazaniem się pisma w kioskach! Prenumerata roczna wersji cyfrowej (PDF) kosztuje 128,00 zł (2 e-wydania gratis), prenumerata dwuletnia – 230,40 zł (6 e-wydań gratis). Prenumeratorzy wersji drukowanej za równoległe e-wydania płacą jedynie 20% ceny: opłata za e-prenumeratę równoległą wynosi 30,70 zł/rok i 61,40 zł/2 lata.

Korzystaj z przywilejów PRENUMERATORA

➤ **prezent** – każdorazowo opłacenie prenumeraty jest premiowane prezentem. W tym numerze są to do wyboru: koszulka z logo Gitarzysty (rozmiary od S do L) lub płyty „Keep Calm and Move to the Dancefloor” (various artists) i Alexandre Desplat „The Shape of Water” (soundtrack). Zgłoś się po prezent mailowo – prenumerata@avt.pl (szczegóły na www.avt.pl).

➤ z każdym numerem dodatk multimedialny do pobrania ze strony www.media.avt.pl

➤ jeśli zamawiasz prenumeratę drukowaną na www.avt.pl po raz pierwszy lub przedłużasz ją po zalogowaniu do swojego Panelu Prenumeratora, otrzymasz **kody rabatowe** na bezpłatne pobranie e-wydań z oferty www.UlubionyKiosk.pl (szczegóły na www.avt.pl).

Zamów prenumeratę Gitarzysty w dogodny sposób:

● na www.avt.pl ● mailowo: prenumerata@avt.pl ● poprzez wpłatę na konto:
AVT-Korporacja sp. z o.o., ul. Leszczyńska 11, 03-197 Warszawa, ING Bank Śląski 18 1050 1012 1000 0024 3173 1013

Administratorem Twoich danych osobowych jest AVT-Korporacja sp. z o.o., ul. Leszczyńska 11, 03-197 Warszawa, prenumerata@avt.pl.

Przetwarzamy Twoje dane, aby móc wysłać Ci nasze czasopisma w formie drukowanej lub elektronicznej oraz inne towary (np. prezenty), a także w innych prawnie uzasadnionych celach, w tym marketingu bezpośredniego naszych produktów i usług (tzw. uzasadniony interes administratora). Podanie danych jest dobrowolne, ale niezbędne do zrealizowania zamówienia na prenumeratę.

Twoje dane osobowe przekazujemy Poczcie Polskiej, która dostarcza do Ciebie przesyłki. Bez Twojej zgody nie prześlemy i nie będziemy dokonywać obrotu (nie użyczymy, nie sprzedamy) Twoich danych osobowych innym osobom lub

instytucjom. Twoje dane osobowe możemy przekazać jedynie podmiotom uprawnionym do ich uzyskania na podstawie obowiązującego prawa (np. sądy lub organy ścigania) – ale tylko na ich żądanie w oparciu o stosowną podstawę prawną. Będziemy przetwarzać Twoje dane osobowe przez 5 lat od zakończenia roku obrotowego, w którym wystąpiła ostatnia płatność. Dane osobowe do celów marketingowych będziemy przetwarzać do czasu wycofania przez Ciebie zgody na przetwarzanie lub do czasu usunięcia danych.

Informujemy, że masz prawo do żądania od administratora dostępu do Twoich danych, ich sprostowania, usunięcia, ograniczenia ich przetwarzania, wniesienia sprzeciwu wobec przetwarzania Twoich danych lub ich przenoszenia. W każdej chwili możesz odwołać zgodę na przetwarzanie Twoich danych osobowych oraz możesz zażądać, by Twoje wszystkie dane zostały przez nas usunięte.



Roy Ayers

Tematem dzisiejszych warsztatów jest legendarna postać, która uważana jest za jedną z twórców Soulu, Funka a szczególnie Acid Jazzu w latach 60...
Marcin Pendowski

...Artysta o przebogatym dorobku płytowym. W jego utworach znajdziecie świetne linie basu, oparte na riffach, a kompozycje mają ponadczasowy charakter. Paradoksalnie ta postać nie jest basistą lecz wibrafonistą. Jednak słuchając jego nagrań nie mogłem się oprzeć pokusie zamieszczenia kilku linii basowych w dzisiejszym warsztacie basowym.

W muzyce Roya można znaleźć pochodzące z jazzu progresje akordowe typu II-V-I, zresztą zanim otworzył się na inne gatunki muzyczne przemielili dobrze struktury bebo-pu co i Wam powinno dać nieco do myślenia. W latach 70. i 80. tworzył w klimatach disco-funk w latach 90. Hip-Hop. Wielu artystów odwołujących się do korzeni Jazzu i Funka inspirowało się Royem np. samplując jego nagrania; wielu z nich jak Eriqah Badu uważała za zaszczyt możliwość współpracy z nim w studio. Poniższe przykłady to inspiracja utworami znajdującymi się na płycie Ubiquity wydanej w 1971 roku przez Polydor. Płyta utrzymana w klimacie

funk – acid jazz, o nieskomplikowanych strukturach harmonicznym i bardzo interesujących liniach basu. **Przykład 1** to cytat z utworu Evolution z płyty Ubiquity. Bas ogrywa akord Bbm7 w ciekawy sposób: linia zaczyna się od dźwięku Ab, dalej mamy A, B; po pauzie ósemkowej (dwie pauzy szesnastkowe) mamy taką samą figurę lecz przesuniętą w taktie, co daje ciekawy efekt brzmieniowy. Riff jest wykończony dwiema szesnastkami z pauzą szesnastkową na górnym dźwięku Db. **Przykład 2** to wyciąg z utworu A wee bit z tej samej płyty. Groove

utrzymany w pulsie szesnastkowym z pauzami w tonacji Bb. Pierwsza sekwencja to trzy szesnastki: Bb, Bb, G, a między nimi pauzy szesnastkowe; następnie mamy pauzę ćwierćnotową i pochod czterech szesnastek Bb, Bb, G, Ab. Dzięki odpowiednim dźwiękom oraz strukturze rytmicznej groove ten działa dobrze.

Przykład 3 to moja interpretacja fragmentu utworu Funky Motion z tej samej płyty Roya. Pochód basowy oparty na trzech akordach: Ebm, Ab, Bb7. Linia basu zaczyna się od ogarnia akordu Ebm dźwiękami Eb-Db-Eb-Bb-Gb. Dalej mamy dźwięki Gb-Ab-Ab, pauza ćwierćnotowa oraz dźwięki Ab-Bb-Ab-Bb. Zwróćcie uwagę że większość utworów z tej płyty jest w tonacjach bemolowych – ułatwiało to znacznie grę instrumentom dętym. Powyższe przykłady należy ćwiczyć w wolnych tempach z metronomem ze staranną artykulacją; dla ciekawskich wyprodukowałem podkłady w sam raz do ćwiczeń tych przykładów – adres znajdziecie powyżej. Powodzenia! 🎧

PRZYKŁAD 1



PRZYKŁAD 2



PRZYKŁAD 3



GITARY SIRE MARCUS MILLER ZNAJDZIESZ W

Guitar Center

www.GuitarCenter.pl



Sklep Muzyczny Guitar Center ul. Zbąszyńska 3, 91-342 Łódź
tel.: (42) 280 71 33, (42) 280 71 37
e-mail: guitarcenter@guitarcenter.pl

ZA MIESIĄC

STEVE VAI



REKLAMA

Obszerny zbiór wydań archiwalnych

Brakuje Ci wcześniejszego wydania Gitarzysty?
Sięgnij po niego na Ulubionym Kiosku!

Przeglądaj, zamawiaj i korzystaj
z natychmiastowej przesyłki GRATIS



www.UlubionyKiosk.pl



Gitarzysta

www.MagazynGitarzysta.pl
www.MagazynBasista.pl

REDAKCJA

Redaktor naczelny: Krzysztof Inglik
krzysztof.inglik@magazyn gitarzysta.pl

Sekretarz redakcji: Piotr Szarna
piotr.szarna@magazyn gitarzysta.pl
tel. 22-257-84-87

PROJEKT I SKŁAD DTP

Sławomir Sobczak
sobczak.gitarzysta@gmail.com

WSPÓŁPRACA

Tomasz Andrzejewski, Victor Czura, Tommy Denander, Tomek Fulara, Tomasz Hajduk, Marcin Komorowski, Krzysztof Kowalewicz, Asia Kubicka, Michał Kubicki, Piotr Lemański, Bartłomiej Łuzak, Romana Makówka, Bridget Mermikides, Marek Mysłek, Marcin Pendowski, Piotr Słapa, Sławomir Sobczak, Andrzej Swat, Wojciech Wytrząsek

REKLAMA I PROMOCJA

Szef działu reklamy: Piotr Szarna
piotr.szarna@magazyn gitarzysta.pl
tel. 22-257-84-87

PATRONATY MEDIALNE

Specjalista ds. PR: Marcin Kubicki
marcin.kubicki@magazyn gitarzysta.pl

WITRYNA INTERNETOWA

Redaktor: Szymon Kubicki
szymon.kubicki@magazyn gitarzysta.pl
Wydawca serwisów online: Szymon Narożniak
szymon.narozniak@avt.pl

WYDAWNICTWO

AVT Korporacja sp. z o.o.



Portfolio wydawnictwa AVT liczy łącznie 32 tytuły regularne, w tym 17 miesięczników i dwumiesięczników, które grupują się w czterech segmentach tematycznych: Budownictwo i Wnętrza, Elektronika i Automatyka, Muzyka i Dźwięk oraz Edukacja i Hi-Tech. Łącznie czasopisma AVT grudzień ponad 1 milion czytelników, podzielonych na grupy o specyficznych zainteresowaniach zawodowych lub hobbystycznych.



Magazyn Gitarzysta współpracuje z brytyjskim wydawnictwem Future Publishing Ltd. Materiały z miesięczników Guitarist, Total Guitar i Guitar Techniques wykorzystano na licencji. Wszystkie prawa zastrzeżone. Więcej informacji na temat Future Publishing Ltd na stronie www.futureplc.com



Wydawnictwo AVT Korporacja należy do Izby Wydawców Prasy.

Wydawnictwo AVT Korporacja oraz redakcja miesięcznika Gitarzysta nie ponoszą odpowiedzialności za treść zamieszczanych reklam. Wszystkie nazwy produktów wykorzystane w redakcyjnej części miesięcznika należą do ich prawnych właścicieli i zostały użyte wyłącznie w celach informacyjnych. Wszystkie ceny podane w części redakcyjnej miesięcznika są rekomendowanymi cenami detalicznymi brutto, podanymi przez dystrybutorów, chyba że zaznaczono inaczej. Redakcja rezerwuje sobie prawo do dokonywania skrótów i adiustacji nadesłanych tekstów. Przedruk, reprodukcja i powielanie materiałów opublikowanych w miesięczniku Gitarzysta oraz na stronie www.magazyn gitarzysta.pl bez pisemnej zgody Wydawcy są zabronione.

ADRES REDAKCJI

Magazyn Gitarzysta
ul. Leszczynowa 11
03-197 Warszawa

OKŁADKA

Na okładce: BB King



PRENUMERATA

prenumerata@avt.pl
tel. 22-257-84-22

COMPANY OF GREATNESS



RICHIE KOTZEN RK5 V2 SIGNATURE

"The great thing about the RK5 Fly Rig is that I have my ideal pedalboard in a tiny little box that I can literally put in my backpack. This pedal is very versatile, it's very convenient, extremely reliable, built to perfection."

--Richie Kotzen



Check out Richie's New
50 FOR 50 Album



PAUL LANDERS PL1 SIGNATURE

"Although it is so tiny, I can dial in all the sounds I need for my band. I love the fact that I have an analog path, that it is not a digital animation. It is real! And what I love most is I can plug it straight into the mixer or the computer! No amp needed for the best distortion sound I know of."

--Paul Landers



Check out Rammstein's
2019 Untitled Album

FLY RIG®

TECH 21

ANALOG BRILLIANCE™

TECH21NYC.COM

Sound Service European Music Distribution | www.sound-service.eu

Właśnie ta. Dla każdego.

Fender

The American Professional II



American Professional II Stratocaster® w kolorze Miami Blue ma przetworniki V-Mod II,
gryf typu Głębokie „C” z zawiniętymi krawędziami i 2-punktowe synchronizowane tremolo z walcowanym na zimno stalowym blokiem.
American Professional II: Więcej artystów, więcej scen. Dzień za dniem.