

9/2022 (#201) WRZESIEŃ
www.magazyn gitarzysta.pl

Gitarzysta®

**MARK
TREMONT**
ALTER BRIDGE

**DEREK
TRUCKS**

**PASQUALE
GRASSO**

**JOHN
SCOFIELD**



Gretsch G5700 Lap Steel
Jet Guitars JS-400 HSS
BOSS GX-100

Foxgear TWEED 55, PLEXI 55
Fender Pro Junior IV SE
Laney Mini-Bass-NX Nexus

Indeks 210072

ISSN 1895-3832



CENA 16 PLN (W TYM 8% VAT)

TAKE FLIGHT

PHOENIX-1000 EVERTUNE
Silver Sunburst Satin

PHOENIX-1000
Vintage White

PHOENIX-1004
Tobacco Sunburst Satin



LTD

PHOENIX SERIES

GUITARS AND BASSES

Z LTD Phoenix nic nie powstrzyma Cię od rozpoczęcia swojego najlepszego występu. Konstrukcja neck-thru-body, nierdzewne progi i najwyższej klasy komponenty pozwolą Ci osiągnąć potężne i tłuste brzmienie w riffach oraz lejące się dźwięki w partiach solowych. Dodatkowo, Phoenix sprawi, że wyróżnisz się z tłumu dzięki jego aerodynamicznym kształtom, a szeroki wybór spośród 13 różnych gitar i basów z serii LTD Phoenix z pewnością zadowoli każdego muzyka bez względu na gatunek muzyczny.

Szczegółowe informacje na temat LTD Phoenix Series dostępne są na stronie espguitars.com.



PHOENIX-1000
See Thru Black Sunburst

ESP®

ESPGUITARS.COM
SOUND-SERVICE.EU

POKÓJ NAUCZYCIELSKI

**Bridget Mermikides****Gitara klasyczna****'O Sole Mio**

W tym warsztacie przygotowałam utwór dla miłośników pewnej marki lodów, oraz neapolitańskiej pop-opery, napisany pod koniec XIX w. na potrzeby Festiwalu Piedigrotta... **s. 91**

**Piotr Słapa****Gitara akustyczna****Kanon w D-dur (2)**

Miesiąc temu graliśmy fragmenty popularnej kompozycji „Kanon w D-dur”. W dzisiejszym odcinku warsztatów akustycznych ponownie zmierzmy się ze słynnym dziełem... **s. 96**

**Piotr Lemański****Jazz****Technika oktawa**

Tak jak Joe Pass wprowadził nas w świat gry akordowej, tak niekwestionowanym mistrzem gry dwudźwiękami, a ściślej oktawami, jest do dzisiaj Wes Montgomery... **s. 98**

**Neville Marten****Blues****Otwieramy BB Box**

Z formułą 'BB box' spotykaliśmy się już wielokrotnie, i jak można się domyślać przywołamy ponownie ten układ dźwięków, charakterystyczny dla bluesowego mistrza, BB Kinga... **s. 100**

**Sławomir Sobczak****Metal****(Nie)łtumię szesnastki**

Gra szesnastek to sprawdzony sposób na to, aby nadać riffom odpowiednią energię. Aby tak się jednak stało, warto zastosować kilka sprawdzonych technik... **s. 102**

**Tomasz Fulara****Gitara basowa****2x3**

Analizując nagrania mistrzów basu używających techniki ślap, często zastanawiamy się, jak zagrano dane dźwięki. Niektóre fragmenty wydają się niezmiernie... **s. 104**

Makdonaldyzacja kultury

W łączając różne stacje radiowe z szeroko pojętą muzyką popularną zauważamy dwie rzeczy: po pierwsze, większość gra dokładnie ten sam repertuar; po drugie: tak zwane hity są do siebie ludzko podobne. Te same melodie, te same sprawdzone zwroty harmoniczne, ten sam zestaw sprawdzonych brzmień instrumentów, a najczęściej sampli (obowiązkowo tzw. Amen Break – zapętłona partia perkusji z utworu „Amen” zespołu The Winstons – jedna z podstawowych pętli drum n’ bass i hip-hopu; obowiązkowy beat w megahicie „Umbrella”, a do tego producent, którego pojawienie się w procesie produkcji (a niekoniecznie w studio) jest gwarantem sukcesu.



Oprócz tego mamy jeszcze oficjalnie niepisany, ale powszechnie przestrzegany zestaw zaleceń branżowych typu „jak się gra”, czyli przepisów na tzw. „hita”, które stanowią sito narzucane na etapie badania piosenek pod kątem ich przydatności na antenie radiowej (a często jeszcze na etapie rekrutacji A&R). Piosenka musi mieć coś co przyciągnie uwagę słuchacza w pierwszych 10 sekundach utworu, czyli swoisty haczyk, na który łapie się słuchacz. Jeśli już musi być intro, to nie powinno być ono dłuższe niż 15 sekund. Chwytny refren musi

pojawić się w 1 minucie utworu (można zacząć od refrenu i uczynić z niego haczyk – często melodia refrenu zagrana przez instrument stanowi intro). Cały utwór nie może trwać dłużej niż trzy i pół minuty (!). Forma musi być czytelna (np. ABABCB w wersji skomplikowanej, ABABABB w prostej). Solówki instrumentalne najlepiej w ogóle wyrzucić, a zamiast nich zastąpić tzw. millennial whoop – czyli zaśpiewy i pokrzykiwania typu: „ooo-ooo, ooo-ooo”, albo „eoo-ooo” oparte na maksymalnie trzech dźwiękach (lepiej na dwóch).

Wspomniane wyżej zasady z pewnymi modyfikacjami obowiązują w popularnych gatunkach i możemy dojść do wniosku, że muzyka z gitarami na pierwszym planie to rzecz zupełnie niemożliwa i celebrowana jedynie przez wąskie grono miłośników poza głównym nurtem. Paradoksalnie prawidła te są również stosowane w stylistyce ‘alternative’, czyli nawet coś, co miało być alternatywą dla mainstreamu, również jest częścią produkcji przemysłowej (bo wszystko na czym da się zarobić jest wchłaniane przez ‘system’, nawet antysystemowość).

Cztery wyznaczniki zjawiska, które George Ritzer* określił mianem ‘makdonaldyzacji’, od wielu lat obserwuje się również w przemyśle muzycznym. 1. Efektywność – maksymalnie szybkie przejście z punktu A do B – po co czekać na natchnienie i szlifować aranżację, albo lecieć na drugi koniec świata, by tworzyć płytę w wyjątkowym miejscu? „Hita” można skleić w hotelu na laptopie. 2. Kalkulacyjność – szybki, prosty rachunek, który ma wyjść na plus – przecież ludzie żądnych kariery są tysiące, co można zobaczyć w różnorodnych talent show. 3. Przewidywalność – żadnych niespodzianek, hit ma być przede wszystkim w konwencji i na całym świecie taki sam. 4. Zastąpienie ‘czynnika ludzkiego’, technologią nie wymagającą udziału człowieka – ergo – ujednolicenie i standaryzacja brzmienia (wszyscy dysponują tą samą technologią).

Czy w roku 2022 miałby szansę na kontrakt u tzw. „mejdżersa” Jimi Hendrix ze swoim 12-minutowym „Machine Gun”? Czy „Head Hunters” Hancocka, gdzie pierwszy track ma 15:41 dostałoby nagrodę Grammy? Czy światło dzienne ujrzałyby płyty Mike’a Oldfielda z utworami instrumentalnymi po 20-30 minut każdy? Pytania retoryczne.

Tu dochodzimy do słów niezwykle gorzkich dla osób wrażliwych na sztukę, dla których kultura to coś więcej niż wyprzedaż książek i płyt w dyskoncie tuż obok przysłowiowego worka ziemniaków: produkcja muzyki. Kiedyś muzykę się komponowało, a piosenki się pisało, obecnie PRODUKUJE SIĘ stosując wszelkie dostępne narzędzia marketingowe. Przemysł muzyczny mieli w kółko to samo, opakowując produkty wątpliwej świeżości w świeże pudełka i wszystko działa, ponieważ – parafrazując inżyniera Mamonia – ludziom podoba się ta muzyka, którą już kiedyś słyszeli.

Jak to ujął W.H. Auden: „To co oferują media masowe nie jest sztuką popularną a tylko rozrywką, która ma być konsumowana jak jedzenie, zapominana, a potem zastępowana przez kolejny talerz.” Może czas obok terminu ‘fastfood’, wprowadzić do słownika termin ‘fastmusic’?

Krzysztof Inglik
redaktor naczelny

* George Ritzer „Makdonaldyzacja społeczeństwa”

Spis treści

9/2022



WYWIADY, HISTORIE

22 ALTER BRIDGE: MARK TREMONTI

Myślę, że po drodze wciąż się uczysz, nie chcesz się powtarzać, próbujesz dodawać nowe składniki do swojej muzyki, które sprawiają, że twoje piosenki idą w zupełnie inną stronę...

32 DEREK TRUCKS

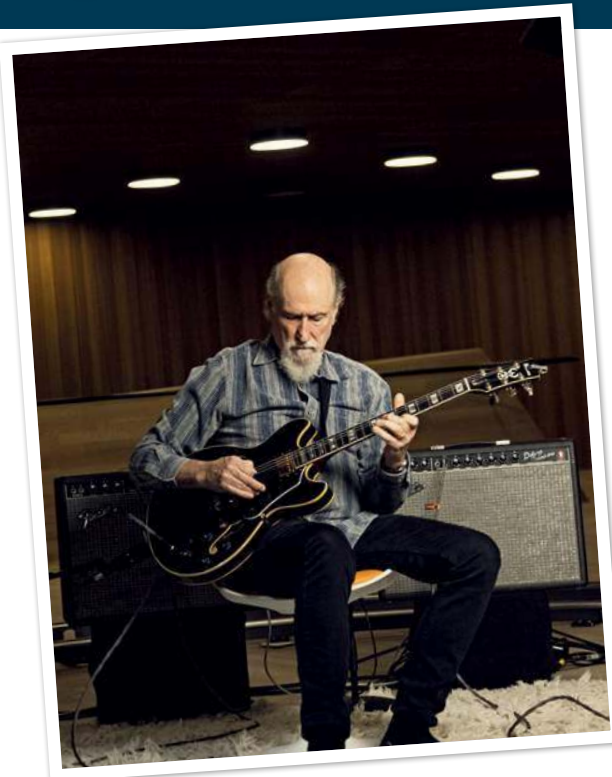
Wibrato to coś, w czym odbija się osobowość człowieka. Trzeba jednak umiejętnie operować napięciem i rozwiązaniem. To w grze tych elementów kryje się tajemnica...

38 PASQUALE GRASSO

Z jakiegoś powodu nigdy nie inspirowali mnie gitarzyści. Dorastałem słuchając Arta Tatum, Buda Powella i Theloniousa Monka. To byli moi idole...

46 JOHN SCOFIELD

Myślę, że kiedy jesteś bez zespołu, na wierzch wychodzą wszelkie niuanse w twoim graniu, zarówno te dobre jak i złe. Różnica polega na tym, że solo naprawdę dobrze słyszysz co robisz...



66 Gretsch G5700 Lap Steel

70 Jet Guitars JS-400 HSS

74 BOSS GX-100

78 Foxgear TWEED 55, PLEXI 55

82 Laney Mini-Bass-NX Nexus

86 Fender Pro Junior IV SE

Redakcyjne

- 3 Wstępniak
- 3 Pokój nauczycielski
- 4 Spis treści
- 8 Mikstura
- 18 Felieton: Joe Bennett
- 20 Felieton: Wojtek Wytrząsek
- 105 Prenumerata
- 106 Stopka redakcyjna



KOSMICZNE KOLORY. NIEZIEMSKI KSZTAŁT.

SUPERMASZYNY **DŹWIEK**

Fender

PLAYER PLUS

METEORA

HH W KOLORZE SILVERBURST
ORAZ BAS W OPAL SPARK

FENDER (w formie standardowej i stylizowanej), METEORA, oraz charakterystyczne kształty główki powszechnie spotykane na instrumentach FENDER® są znakami towarowymi firmy Fender Musical Instruments Corporation i/lub jej oddziałów, zarejestrowanymi w Stanach Zjednoczonych i innych krajach.

MEDIA GITARZYSTY

Możesz pobrać pliki multimedialne do tego wydania magazynu Gitarzysta:

1. Wejdź na stronę:
www.UlubionyKiosk.pl/media
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

TEMAT	ILOŚĆ PLIKÓW
• warsztat klasyczny	[1]
• warsztat akustyczny	[1]
• warsztat jazz	[5]
• warsztat blues	[2]
• warsztat metal	[4]
• warsztat Fulara	[2]





ROSE GOLD

PEWTER

BLUE STEEL

GOLD SATIN

ERNIE BALL®
AXIS CAPO



Fender Aerodyne Special

Katalog Fendera powiększył się o produkowaną w Japonii nową serię gitar i basów Aerodyne Special, uznaną przez amerykańskiego producenta za najbardziej futurystyczną ofertę, łączącą elegancję, nowoczesne kształty z kultowymi wzorami Fendera. Nowe Aerodyne, to ulepszone instrumenty dostępne w kształtach Stratocaster i Telecaster oraz w wersjach basowych Precision Bass i Jazz Bass, z lipowymi korpusami, specjalnie projektowanymi przetwornikami montowanymi bezpośrednio do korpusu i mostkami Babicz Full Contact. Serię Aerodyne Special cechuje współczesne podejście do klasycznych projektów Fendera. Charakterystyczne aerodynamiczne linie, niestandardowe przetworniki, najnowocześniejszy osprzęt, wyjątkowe wykończenia łączą się, tworząc instrumenty, które są oryginalne, niepowtarzalne i natychmiast rozpoznawalne.

www.fender.com

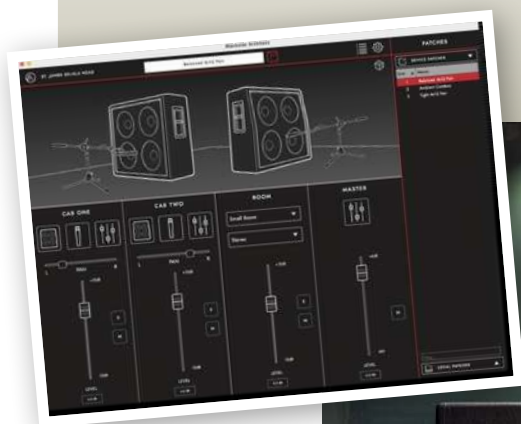
Blackstar St. James 50 212 EL34 & 6L6 Combo

Blackstar zaprezentował kolejne modele w ramach innowacyjnej, tegorocznej serii ultralekkich, lampowych wzmacniaczy St. James – tym razem są to dwugłośnikowe 50-watowe comba St. James 50 212 EL34 & 6L6. Bardzo udane, znakomicie przyjęte heady i jednogłośnikowe comba doczekały się poszerzenia o wersję z dwoma głośnikami Celestion Zephyr, zwiększające jeszcze doznania sceniczne. Blackstar St. James to obecnie najlżejsze wzmacniacze lampowe head i combo na rynku o mocy 50W uzyskiwanej z pary lamp 6L6 lub EL34, wyróżniające się bardzo dobrze brzmiącym kanałem czystym i przesterowa-

nym, oraz nowoczesnymi rozwiązaniami jak wewnętrzne obciążenie, interfejs Audio USB czy software'owy symulator kolumn i mikrofonów Cab Rig. Seria Saint James obejmuje 50-watowe modele head i combo, teraz w wersjach 1x12 i 2x12, oraz dedykowane dla headów, lekkie, pionowe kolumny z dwoma głośnikami. Inżynierowie Blackstara poświęcili bardzo dużo starań by w pełni lampowy head o mocy 50 W miał tak wyśrubowane parametry jeśli chodzi o wymiary i przede wszystkim wagę, bez kompromisu związanego z brzmieniem i niezawodnością, dodając jeszcze bardzo funkcjonalne rozwiązania studyjne i sceniczne.

www.blackstaramps.com

www.sound-service.eu

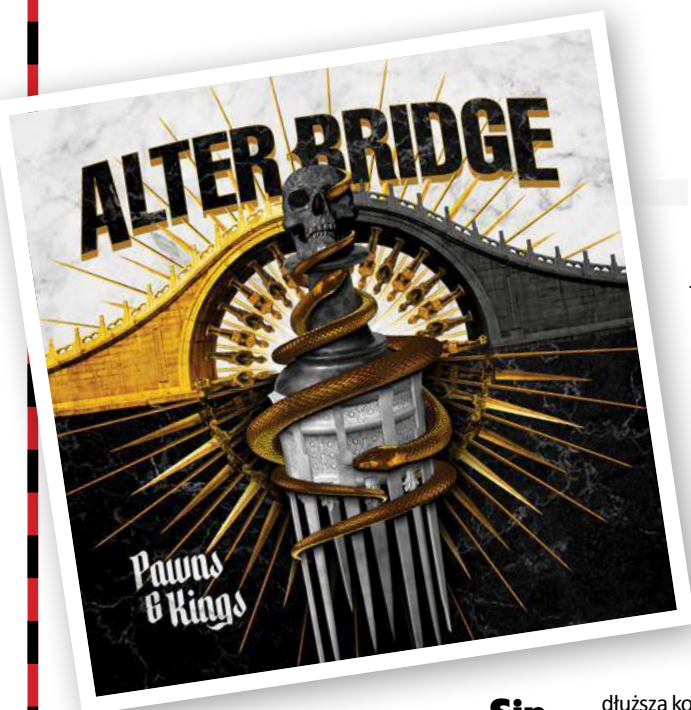




Gretsch Nigel Hendroff Signature Penguin

Gretsch zaprezentował nowy sygnowany model G6134TFM-NH Penguin przygotowany we współpracy z gitarzystą, autorem tekstów i producentem Nigelem Hendroffem. Hendroff jest znany z grania na wyrazistych modelach Gretsch Penguins przez całą swoją karierę, a dla nowej sygnatury marka wykorzystała tę samą żywą estetykę, jednocześnie budując instrument dostosowany do potrzeb podróżującego muzyka. Gretsch G6134TFM-NH Nigel Hendroff Signature Penguin posiada jednoczęściowy, komorowany, mahoniowy korpus Penguin z topem z klonu płomienistego, oddający żywe harmoniczne i rezonans. Mahoniowy, satynowy gryf zaopatrzonego w hebanową podstrunnice. Osprzęt obejmuje blokowane klucze Grover Imperial, straplocki oraz mostek wibrato Bigsby B7CP ze strunami przechodzącymi przez korpus. Zaprojektowane przez słynnego Tima Shawa, wszechstronne przetworniki Broad'Tron™ BT-65 precyzyjnie oddają barwę instrumentu oferując szeroką paletę brzmieniową. Gitara dostępna będzie w wykończeniach Amber Flame lub Dark Cherry Metallic Flame.

www.gretschguitars.com



After Sin – nowy singiel Alter Bridge!

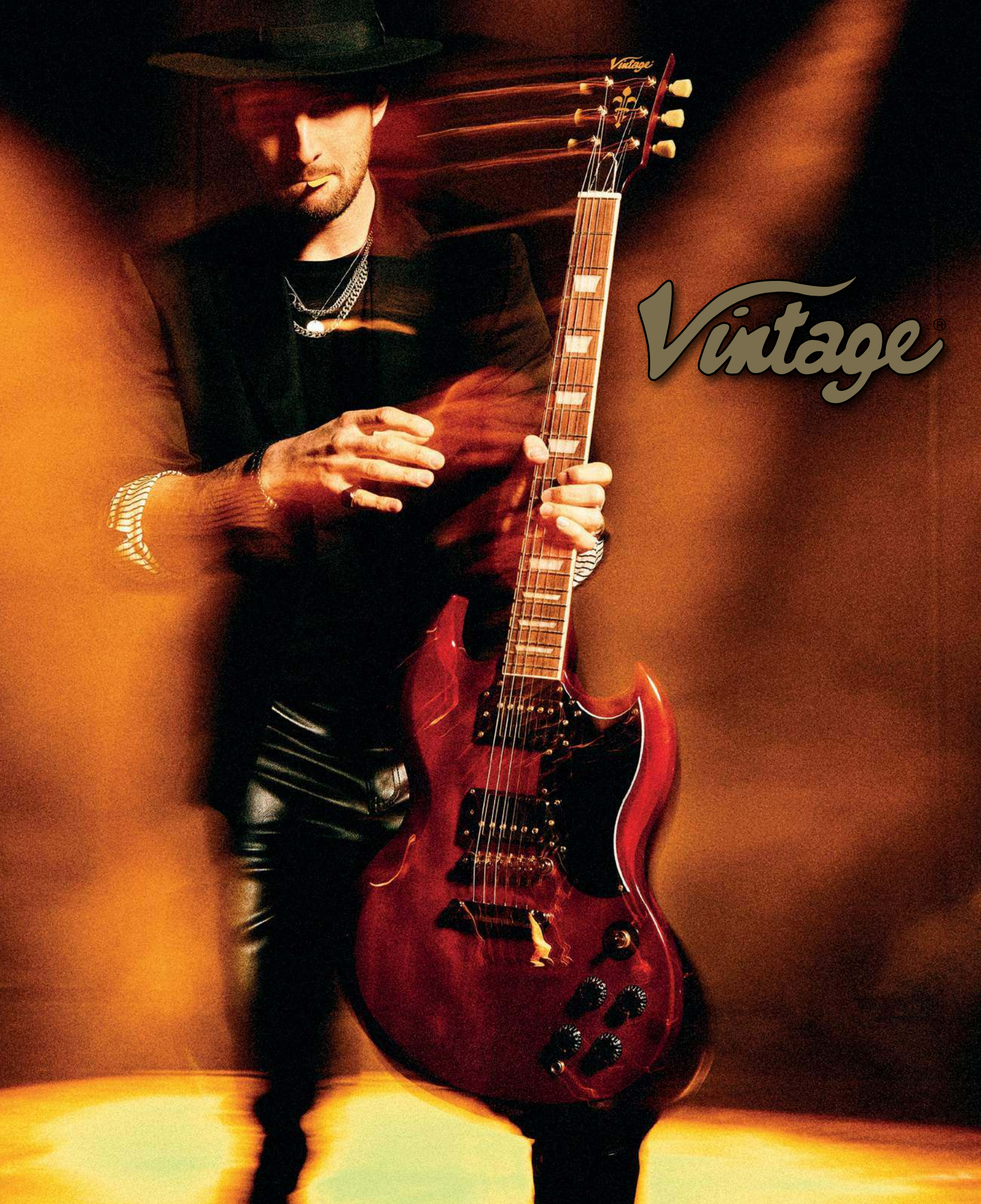
To już trzeci utwór z nowego albumu "Pawns & Kings", którego premiera odbędzie się już 14 października! Poprzedni singiel zespołu - Silver

Sin

dłuższą kompozycją na "Pawns & Kings". Siódmy album zespołu - "Pawns & Kings" - ukaże się na całym świecie 14 października nakładem Napalm Records. Począwszy od otwierającego krążek "This Is War" po tytułowy "Pawns & Kings", Alter Bridge powraca z płytą pełną intensywnych utworów powstałych po tym, jak cykl ich ostatniego albumu został przerwany przez globalną pandemię. Takie

kompozycje jak "Dead Among The Living", "Silver Tongue" i "Holiday" brzmią w charakterystyczny dla zespołu sposób. Na płycie nie brakuje epickiego rozmachu i trzy z dziesięciu utworów trwają ponad sześć minut każdy. Opus magnum albumu - "Fable Of The Silent Son" liczy 8:29 i jest najdłuższą piosenką w dorobku zespołu. Mark Tremonti rezygnuje ze swojej drugoplanowej roli, aby wyjść na pierwszy plan w "Stay", introspektywnej balladzie, która z pewnością stanie się ulubionym numerem fanów na koncertach. Zespół wydał także video do tytułowego utworu "Pawns & Kings". Natomiast utwór "Silver Tongue" jest jedną z trudniejszych piosenek w najnowszym katalogu zespołu. Animowany teledysk został stworzony i wyreżyserowany przez Ollie Jonesa z Better Feeling Films (Myles Kennedy, Prodigy, Psychedelic Porn Crumpets). Na nowym albumie Alter Bridge ponownie działa z wieloletnim współpracownikiem i producentem Michaeliem 'Elvisem' Baskettem.

www.napalmrecords.com/alterbridge



Vintage®





BOSS Dual Cube LX oraz Bass LX – nowe kompaktowe combo z serii Cube

BOSS zaprezentował dwa nowe, małe wzmacniacze z Serii Cube przeznaczone odpowiednio dla gitarzystów i basistów. BOSS Dual Cube LX oraz BOSS Dual Cube Bass LX przy swoich małych rozmiarach posiadają bogaty zestaw opcji, które sprawdzą się idealnie przy zastosowaniach czysto domowych, pozwalając też bez problemu zabrać combo ze sobą na próbę czy mały występ. Od ponad czterech dekad wzmacniacze CUBE przynoszą wyjątkową wartość muzykom na całym świecie, oferując wspaniały dźwięk i wszechstronne funkcje w przenośnych konstrukcjach, które można zabrać wszędzie. Wzmacniacz gitarowy DUAL CUBE LX kontynuuje tę długą tradycję, ewoluując wraz z najnowszymi osiągnięciami firmy BOSS. Ta biurkowa potęga jest najlepszym gitarowym wzmacniaczem do

ćwiczeń domowych i grania z przyjaciółmi. Dzięki szerokiej gamie opcji łączności, jego zakres obejmuje występy, nagrywanie i wiele innych zastosowań. BOSS Dual Cube LX to stereofoniczny, 10-watowy wzmacniacz gitarowy, wyposażony w parę 4-calowych głośników (2 x 5W). Do dyspozycji jest 8 modeli wzmacniaczy, przedwzmacniacz mikrofonowy, 3-zakresowy EQ oraz 7 efektów z szczegółową edycją za pomocą aplikacji Dual Cube LX Editor. Ustawienia można przechowywać w 27 presetach. Combo posiada stereofoniczne wejście, stereofoniczne wyjście z symulacją kolumny oraz wyjście USB Audio do bezpośredniego nagrywania. Praktycznym dodatkiem jest looper oraz możliwość sterowania bluetooth poprzez opcjonalny adapter Bluetooth Audio MIDI Dual Adaptor (BT-DUAL). DUAL CUBE BASS LX to najbardziej zaawansowany, kompaktowy wzmacniacz basowy CUBE, wypełniony technologiami BOSS, zapewniającymi najlepsze doświadczenia podczas ćwiczeń w domu. Combo dostar-

cza bogatego, pełnego dźwięku i mnóstwo ciekawych patternów rytmicznych do grania. Dostępny jest również szeroki wachlarz opcji łączności, rozszerzając jego zakres o występy, nagrywanie i wiele innych zastosowań. BOSS Dual Cube Bass LX generuje moc 10 W i wyposażony został w dwa 5-calowe głośniki oraz 5 odmian przedwzmacniaczy (Super Flat, Flat, Vintage, Modern, Rock). Do dyspozycji są opracowane pod kątem basu efekty: compressor/drive, chorus, flanger, touch wah, delay, reverb oraz 3-zakresowa sekcja EQ. Parametry efektów można edytować w aplikacji Dual Cube LX Editor. W pamięci mamy miejsce na 15 ustawień użytkownika. Model ten posiada podobny zestaw wejść i wyjść znanych z wersji gitarowej. Nie ma tu symulacji kolumny, którą uzupełniono dwoma wyjściami XLR. Całość dopełnia m.in. looper, wbudowane rytmy z 27 różnymi patternami oraz opcja sterowania przez bluetooth podobnie jak w combie gitarowym.

www.boss.info



Charvel Phil Sgrosso

Charvel wraz z gitarzystą As I Lay Dying zaprezentował nową sygnaturę muzyka, noszącą oficjalną nazwę Pro-Mod So-Cal Style 1 H FR E. Charvel Phil Sgrosso wyróżnia się wykończeniem Silverburst i pickguardem z anodyzowanego aluminium. Korpus wykonano z mahoni, przykręcany gryf z grafitowym wzmocnieniem posiada ręcznie wcierane, satynowe uretanowe wykończenie i zaopatrzone jest w hebanową podstrunnicę o zmiennym promieniu 12"-16" i 22 progach jumbo. Osprzęt dopełnia mostek tremolo Floyd Rose 1000 oraz pojedynczy humbucker Fishman Modern PRF-MHB-AB1 Alnico przy mostku, kontrolowany gałką głośności push/pull. Którą można wybrać jeden z dwóch voicingów.

www.charvel.com



Deep Purple: znamy polski support!

Już 12 października w łódzkiej Atlas Arenie wystąpi Deep Purple! Gościem specjalnym Deep Purple będzie amerykańska formacja Jefferson Starship, natomiast w roli polskiego supportu zaprezentuje się zespół... 1One. 1One to obecnie jedna z najciekawszych formacji na polskiej scenie rockowej. Na czele kapeli stoją dwie przebojowe kobiety: Aga Malicka (klawisz) oraz Sylwia Dziardziel (wokal). Grupa powstała w 2013 roku i zadebiutowała w tym samym roku za sprawą albumu "Njoyin", a 2 lata później premierę miała druga płyta formacji: "Świat Świętych Krów", na której gościnnie wystąpił gitarzysta Mr. Big, Paul Gilbert. Zdjęcie 1One widoczne poniżej wykonał Wojciech Ziemiński. 1One obecnie promuje swój najnowszy krążek "Dalej". Płyta nagrana została w USA, a produkcją albumu zajęli się Ryszard Sygittowicz oraz Jun Murakawa (m.in. Soundgarden, Tool, NIN). Wśród gości specjalnych znaleźli się tacy znakomici muzycy jak: Doug Aldrich (Whitesnake), Stu Hamm (Joe Satriani), Jeff Bowderson (Shakira) oraz Grzegorz Kupczyk. Grupa ma też na koncie koncerty na takich imprezach jak m.in. Sylwester Szcześcia Polsatu (2021), Impact Festival (2015), dwie trasy w USA (koncerty w kultowych rockowych klubach w Los Angeles, Las Vegas i San Diego), zespół występował także w roli supportu Kiss (2022), Slade (2022) a także Deep Purple w 2018 roku. Metal Mind Productions zaprasza: Deep Purple The Whoosh! Tour + SPECIAL GUESTS: JEFFERSON STARSHIP, 1ONE - 12.10.2022 - Łódź, Atlas Arena. Bilety jeszcze do nabycia na stronach: shop.metalmind.com.pl, www.eventim.pl, www.ebilet.pl





Jackson Rob Cavestany Death Angel, Josh Smith Soloist SL7 ET i Randy Rhoads RRT

Oferta Jacksona powiększyła się o kilka nowych sygnatur, wśród których szczególną uwagę zwraca

Jackson Rob Cavestany Death Angel, podobnie jak modele Josh Smith Soloist SL7 ET oraz Randy Rhoads RRT. Jackson Rob Cavestany Artist Signature jest tańszą wersją wcześniejszego modelu z Custom Shopu Jacksona. Gitarę wyróżnia unikalny kształt korpusu, który wykończono w satynowej czerni. Standardowo zastosowano tu zmienny radius palisandrowej

podstrunnicy 12"-16", na której nabito 24 progi jumbo. Całość dopełniają luminescencyjne kropki na krawędzi nakładki, markery 'sharkfin', mostek Floyd Rose Special oraz para mocnych, aktywnych humbuckerów EMG – model 81 przy mostku i HA pod gryfem. Pro Series Signature Josh Smith Soloist SL7 ET to wykończenie Aquamarine, oraz pickupy Bare Knuckle

Impulse – humbucker przy mostku i singiel w pozycji gryfowej. MJ Series Rhoads RRT w wykończeniu Snow White posiada lipowy korpus oraz 3-częściowy, klonowy gryf w konstrukcji through-body z hebanową podstrunnicą. Za brzmienie odpowiada para humbuckerów Seymour Duncana – mostkowy JB SH-4 i gryfowy Jazz SH-2N.
www.jacksonsguitar.com

Larry Carlton

SIRE



L7 GOLD TOP

L7 TRANSPARENT BLUE

L7 BLACK

L7 TOBACCO SUNBURST

L7 WHITE

SIRE LARRY CARLTON W NOWEJ DOSTAWIE!



Sklep Muzyczny
Guitar Center
ul. Brukowa 6, 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

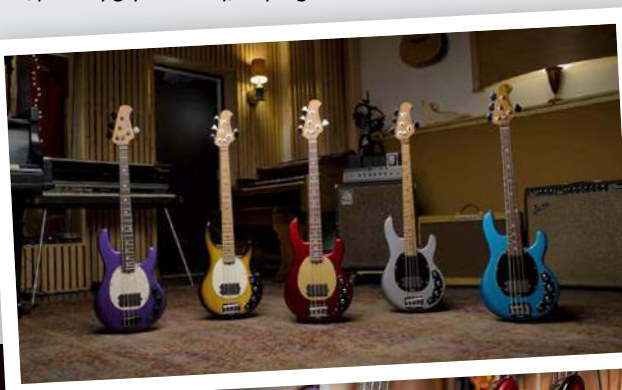
Limitowana edycja basów Ernie Ball Music Man StingRay z krótszą skalą

Ernie Ball Music Man zaprezentował nowe gitary basowe StingRay wyróżniające się krótszą menzurą o długości 30 cali, ułatwiając grę szczególnie dla osób o nieco mniejszych dłoniach.

Pasywny humbucker Ernie Ball Music Man, wyposażony w magnesy neodymowe o większym sygnale, został specjalnie zaprojektowany dla basu o krótkiej skali, zapewniając jego charakterystyczne, ciepłe brzmienie. W układzie elektronicznym znalazł się 3-drożny przełącznik obrotowy z trybami równoległym, true single-coil i szeregowym, uzupełniane podbiciem boost w gałce głośności. Podobnie jak jego większy brat, Stingray Special, bas Music Man StingRay Short-Scale jest standardowo wyposażony w nowoczesny klasyczny mostek, prażony gryf klonowy, 22 progi ze stali nierdzewnej i nowe, lekkie klucze Music Man z bardziej precyzyjnym przełożeniem. Limitowane edycje basów o krótkiej skali będą dostępne w nowych opcjach kolorystycznych z możliwością wyboru podstrunnicy z hebanu, palisandru lub klonu, w zależności od wybranego wykończenia, które obejmuje kolory Candy Man, Plum Crazy, Burnt Ends i Silver Shadow.

www.music-man.com

www.musicinfo.pl



Laura Cox prezentuje singiel 'One Big Mess'

Laura Cox znalazła się w centrum uwagi publikując swoje covey klasycznych bluesowych i rockowych utworów, których na YouTube słuchano łącznie 105 milionów razy. Jej nagrania spotkały się z uznaniem fanów rocka, a w 2019 roku ukazał się „Burning Bright”, jej drugi w ogóle, ale pierwszy międzynarodowy album. Nowa płyta Laury Cox - "Head Above Water" - ukaże się 20 stycznia 2023 roku. Tymczasem gitarzystka prezentuje singiel promujący to wydawnictwo, pt. "One Big Mess". "Head Above Water" zawiera 11 świetnych, tryskających energią, rockowych utworów. Nagrany w ICP Studios w Brukseli przez Erwina Autrique materiał zmastrowany został przez wielokrotnego zdobywcę nagrody GRAMMY, Teda Jensena (Eagles, Norah Jones, Green Day). Po wydaniu poprzedniego albumu Laura Cox zagrała na największych europejskich festiwalach: Hellfest, Pol'and'Rock, Rock Palast. W marcu 2023 roku artystka wyruszy na trasę koncertową "Head Above Water", w ramach której zagra trzy koncerty w Polsce: 30.03.2023 - Warszawa, Remont, 31.03.2023 - Piekary Śląskie, OK Andaluja, 01.04.2023 - Poznań, Klub u Bazyla.

www.lauracoxband.com

www.mystic.pl



NUX Mighty Plug Pro

Oferta NUX powiększyła się o nową wersję miniaturowego, gitarowego wzmacniacza słuchawkowego Mighty Plug z 2020 roku – model Mighty Plug Pro. NUX Mighty Plug Pro oferuje symulację 21 wzmacniaczy, 24 gitarowych i 7 basowych kolumn IR oraz użyteczne podczas ćwiczenia efekty (bramka szumów, 3 kompresory, 2 EQ, 5 efektów delay, 6 pogłosów plus wybór efektów modulacyjnych, overdrive, distortion i fuzz). Dostępne jest też kilka akustycznych impulsów IR dla gitary elektrycznej wraz z symulatorem gitary akustycznej. Dwa customowe impulsy IR - Bogna-T75 i BritJH-G IRs zostały opracowane przez firmę ChopTones. Całość dopełnia 18 slotów na własne impulsy IR oraz 7 programowalnych presetów, w których zapisać możemy własne ustawienia barw. Programy MightyAmp lub Mighty Editor umożliwiają edycję za pomocą komputera lub smartfona, NUX Mighty Plug Pro można wykorzystać też jako interfejs audio dzięki złączu USB-C.

www.nuxpolska.pl

www.nuxefx.com

www.zibi.pl



Koncert Huntera w Krakowie

Zespół HUNTER zagra 29 października w krakowskim klubie Kwadrat... i tak komentuje to wydarzenie: "Prawie 3 lata!!! Tyle właśnie minęło. Ciężko w to uwierzyć, ale w związku z atakiem 'pandemona' i powikłaniach ostatnią klubową trasę zegraliśmy... na wiosnę 2020 roku (!) W międzyczasie udało nam się wyjechać jedynie na kilka pojedynczych koncertów i plenerów... Na szczęście WRACAMY! I w związku z tym, poza Waszymi ulubionymi koncertowymi killarami, planujemy na tej antywojennej jesiennej trasie kilka niespodzianek Zaprosimy na nią także Gości specjalnych! Pytacie nas wciąż o ukraińskojęzyczną wersję 'Kiedy umieram'. Oczywiście zagramy krótki przerywnik akustyczny a w nim 'Коли вмираю...' Usłyszycie także coś, czego nie wykonywaliśmy do tej pory nigdy na żywo... także będzie się działo! Jak widzicie trasa ta będzie naszym protestem i sprzeciwem wobec toczącej się wciąż wojnie w Ukrainie, bo jedną z najgorszych rzeczy jaką może nas teraz spotkać to zobojętnienie i znieczulica. Dlatego możecie się spodziewać bardzo głośnego i cholernie mocnego setu, na którym mamy nadzieję - pojawicie także i Wy! Zapraszamy serdecznie!" Hunter w Krakowie: 29.10.2022, Klub Kwadrat, Otwarcie Bram 18:00, Start 19:00

www.facebook.com/events/463427781902263



Uważaj, ktoś właśnie kradnie twoją piosenkę

Zdarza się to dość często. Pisziesz melodię, a ona od razu brzmi dobrze. Ponadczasowo. Znajomo. Niemalże... zbyt znajomo

Joe Bennett

Grasz swe ukończone dzieło przyjaciółom i nagle ktoś zauważa – skopiowałeś istniejącą piosenkę. Przybity, kasujesz te genialnie brzmiące frazy i spędzasz długie godziny, próbując zastąpić je czymś, co byłoby równie dobre. Takie nieumyślne kopiowanie cudzych pomysłów zdarza się od czasu do czasu każdemu kompozytorowi. Większość z nas wzdycha wtedy smutno i czeka dalej na inspirację – „to nie jest dostateczny powód, by wybuchnąć płaczem.” Ale niektórzy wybierają bardziej mroczną ścieżkę, zachowują ściągnięty fragment, licząc na to, że nikt się nie zorientuje. Powoli grawitujemy w kierunku dość istotnej kwestii: ile taktów cudzej kompozycji możemy ukraść? Odpowiedź, co może być frustrujące, brzmi: ANI JEDNEGO. W przeciwieństwie do popularnego mitu, nigdy nie określono maksymalnej liczby nut, które można skopiować legalnie. To krótka piłka: jeśli twoja piosenka, lub jej część, będzie rozpoznawalna jako fragment już istniejącego utworu, a druga strona będzie to umiała pokazać przed sądem, może się okazać, że jesteś komuś winien kupę forsy. Możesz też stracić prawa autorskie do „swojej” kompozycji. Ale to nie jest w porządku, jak uważa wielu kompozytorów. Mamy tylko 12 nut w oktawie i z pewnością wcześniej lub później można trafić na coś co powstało już przed nami – nieskończona ilość małych z maszynami do pisania i tak dalej... Ten argument nie wytrzymuje jednak prostej próby matematycznej. Właściwie dość łatwo jest napi-

sać unikalną melodię, ponieważ mamy miliardy możliwych kombinacji wysokości dźwięku, czasu jego trwania i rytmów, a wszystko to na przestrzeni zaledwie kilku taktów. Nuty same w sobie nie mogą być niczym własnością – tak samo jak kolory nie należą do malarza, a pojedyncze słowa do poety. Dopiero ułożenie nut w odpowiednim porządku tworzy melodię, a im dłuższa melodia, tym mniejsze prawdopodobieństwo, że będzie do czegoś innego „przypadkowo” podobna. To jak w przypowieści

spodobało. Ten pra-bluesman już dawno odszedł, ale jego idea żyje wśród nas, powielana, modyfikowana i wykorzystywana w niekończącym się cyklu – miejmy nadzieję, wolna od praw autorskich po wieki. I tutaj dochodzimy do utworu „Black Night” Deep Purple. Samo wspomnienie o nim prawdopodobnie spowodowało, że ten znany riff rozbrzmiewa już w twojej głowie. Jeśli przypadkowo riff ten stał się częścią twojej własnej kompozycji – wiedz, że nie kradniesz go od

Magoos (1967). Powód, dla którego riff Burtona krąży z taką łatwością z rąk do rąk jest prosty: nie był skomponowany przez Gershwiną, więc technicznie nie jest uważany za część chronionego prawami autorskimi „Summertime”. Tak więc słynny riff z „Black Night” nie należy właściwie do nikogo. Ale jeśli użyjesz go we własnym utworze, wszyscy i tak pomyślą, że to plagiat Deep Purple... „Black Night” to oczywiście wyjątek i w większości przypadków, takie bezmyślne żyznianie to jak podsycanie ognia pod kotłem, w którym pływasz. A więc na koniec, kilka żelaznych zasad, które pozwolą ci uniknąć niebezpieczeństwa. Korzystaj z dowolnej progresji akordów, jaka tylko ci się podoba – udowodnienie, że ktoś ma prawa do pochodzenia akordów graniczy z niemożliwością. Nigdy nie kopiuj świadomie żadnej melodii, ani charakterystycznego riffu – to gra nie warta świeczki. Możesz użyć istniejącego już tytułu, ale nie jest to mile widziane. Ale za żadnym, ale to żadnym pozorem, nie wykorzystuj cudzego tekstu – to jak podpisywanie na siebie wyroku śmierci. Dla kompozytorów jest to kwestia moralności. Po co miałbym kopiować cudze pomysły, kiedy w pisaniu piosenek liczy się moja własna kreatywność. Gdzieś na końcu przyjdzie odpowiedzieć sobie na ważne pytania. Czy osiągnąłem artystycznie to co chciałem? Czy warto było szaleć tak – przez całe życie, czy warto było spalać się – jak ja? Ooops... ☹



o podwajaniu ziaren ryżu na szachownicy – liczby rosną tu bardzo szybko. Jakkolwiek piosenka popularna, szczególnie w rocku, lubi kiedy jej muzyczna paleta jest ograniczona do pewnych konkretnych kolorów. Czasem więc, pomysł muzyczny staje się tak popularny, że w końcu staje się własnością powszechną. Oczywiście przykładem jest tutaj 12-taktowa progresja bluesowa. Dawno, dawno temu, ktoś zagrał zestawienie akordów, które mu się

Richiego Blackmore'a. Prawda jest taka, że zespół zerznął ten motyw z hitu Ricky'ego Nelsona z roku 1962 – „Summertime” – który z kolei jest przeróbką starego standardu George'a Gershwiną. W wersji Nelsona mamy dwutaktowy riff gitarowy, oparty na pentatonice, wymyślony przez Jamesa Burtona. W rzeczywistości, Deep Purple to trzecia z kolei kapela, która do roku 1970 wykorzystwała ten patent – wcześniej byli The Liverpool Five (1965) i Blues

Takamine





Spór o nazwę zespołu - ciąg dalszy następuje

Temat skonfliktowanych muzyków i konkurencyjnych wobec siebie zespołów niestety powraca. Na początku sierpnia doszło do nieporozumienia w związku z występem zespołu pod nazwą... **Wojciech Wytrątek**

...„Łzy”, planowanym na dożynki gmin powiatu rybnickiego w Gaszowicach. Zakontraktowany zespół okazał się być bowiem innym niż spodziewali się organizatorzy i fani (a przynajmniej ich część). Zespół Łzy powstał w 1996, jego wokalistką do 2010 r. była Anna Wyszkon, którą znamy z takich przebojów jak „Agnieszka już dawno...” czy „Oczy szeroko zamknięte”. Od listopada 2021 r. funkcjonują dwa zespoły mające tę samą nazwę „Łzy”. Doszło do tego, gdy założyciel i lider pierwotnej formacji Adam Konkol opuścił grupę, która sezon koncertowy 2021 r. grała bez niego. On sam sformował nowy skład z nową wokalistką pod tą samą nazwą. Finał tej historii zapewne będzie oplakany, a niewykluczone, że sprawa skończy się w sądzie. Tak było chociażby w przypadku zespołu TSA, którego historia właściwie od początku istnienia była pełna napięć, a jedna z kulminacji sporów przypadła na koniec ubiegłego stulecia. Na początku 1999 r. Marek Kapłon, Stefan Machel i Janusz Niekraśz wniosli do Sądu Okręgowego w Opolu pozew o zakazanie Andrzejowi Nowakowi i Markowi Piekarczykowi używania nazwy TSA w prowadzonej przez nich działalności artystyczno-muzycznej. Był to skutek reaktywacji zespołu w nowym składzie, bez trzech muzyków, którzy wcześniej w nim grali, a zostali swoich funkcji pozbawieni. Pozywający domagali się również usunięcia nazwy zespołu z fonogramów, materiałów informacyjno-promocyjnych, programów

telewizyjnych opublikowanych od 1998 r., opublikowania w prasie ogłoszeń wyjaśniających sytuację oraz wydania korzyści, których zostali pozbawieni na skutek używania wspomnianej nazwy (sytuację szczegółowo opisał Maciej T. Nowak w książce „Ten gitarowy huk. Historia zespołu TSA”). Proces rozpoczął się rok po złożeniu pozwu, czyli 19-01-2000 r. i zakończył się ugodą, do której między muzykami doszło 18-08-2000 r. Ustalono w niej, że nazwa przysługuje wszystkim pięciu muzykom w odniesieniu do działalności artystycznej prowadzonej wyłącznie wspólnie, a ich zamiarem jest zakończenie wszelkich konfliktów powstałych w przeszłości. Strony ponadto oświadczyły, że uгода wykluczyła wzajemne roszczenia wynikające z wcześniej prowadzonej działalności artystycznej. Po tym fakcie wznowiono prace nad reedycją fonogramów, działalność koncertową, a w 2004 r. ukazała się płyta „Proceder”. Oczywiście uгода, nawet poprzedzona żmudnymi negocjacjami czy mediacją, zasadniczo jest lepsza dla stron i całej sprawy niż wyrok – wzajemne ustalenia łatwiej zaakceptować niż rozstrzygnięcie sądu. Oczywiście znając co nieco temperament artystów i historię zespołu TSA, wiemy, że nie był to ostatni konflikt między nimi. Jeszcze krótko przed śmiercią Andrzeja Nowaka powstał skład sformowany przez sekcję rytmiczną pod nazwą TSA Michalski–Niekraśz–Kapłon, a TSA po raz kolejny reaktywowano z Nowakiem, Piekarczykiem, Machelem i inną sekcją. Nicco inaczej było w przypadku zespołu De Mono. W wyniku

postępowania w 2014 r. wyrok sądu apelacyjnego potwierdził rozstrzygnięcie sądu okręgowego i oddalił apelację powoda, który chciał uzyskać wyłączność na nazwę. Obie instancje powołały się na orzeczenie Sądu Najwyższego z dnia 30-05-1988 r. (I CR 124/88), według którego „nazwa zespołu artystycznego stanowi dobro osobiste wszystkich członków zespołu. Wszyscy bowiem członkowie zespołu włączoną pracą, zdolnościami twórczymi i artystycznymi, w miarę posiadanych przez poszczególnych członków możliwości, działając na korzyść tej nazwy, przyczyniają się do jej popularyzacji w świadomości odbiorców. W efekcie prawo do nazwy zespołu przysługuje każdemu z jego członków. W szczególności zaś żaden z członków zespołu nie ma uprawnienia do wyłącznego posługiwania się nazwą zespołu, a tym samym możliwości zakazania korzystania z tego prawa pozostałym członkom zespołu”. W sprawie De Mono sąd apelacyjny potwierdził, że „nazwa zespołu jest rodzajem artystycznego pseudonimu, o którym mowa wprost w art. 23 k.c. tyle, że przyjętego nie przez jedną osobę, a przez wszystkich członków zespołu, zastępczym (w stosunku do nazwisk) środkiem identyfikacji w sferze działalności artystycznej. Stanowi dobro osobiste wszystkich członków zespołu, chyba że wiąże się treściowo tylko z jednym lub z niektórymi członkami zespołu, bądź chodzi o zespół utworzony, nazwany i kierowany przez jednego z członków w sposób tak wyraźny i oczywisty, iż uchodzi

za zespół tej osoby” (wyrok z 30-04-2014 Sygn. akt VI ACa 1304/13).

Sam fakt bycia w zespole od jego powstania nie przesądza jednoznacznie o tym, że dana osoba ma większe prawa do nazwy niż jego pozostali członkowie. Dysponowanie nazwą zespołu przez tylko jedną osobę jest możliwe właściwie tylko w jednej sytuacji, to jest wtedy, gdy ta osoba byłaby jego jedynym twórcą i liderem. Tak naprawdę ta osoba nie musiałaby być nawet występującym muzykiem, a jedynie pomysłodawcą i szefem przedsięwzięcia, który zatrudnił innych artystów. Tak było w przypadku popularnych niegdyś boysbandów czy girlsbandów, których składy wyłaniano w wyniku castingu (np. Spice Girls). Właściwie może to być nawet inny podmiot, chociażby spółka. Pełne prawo do dysponowania nazwą może zagwarantować jej rejestracja jako znaku słownego, albo lepiej słowno-graficznego (czyli logotyp zespołu zawierający jego nazwę) w Urzędzie Patentowym – w dobrej wierze i nie wbrew wcześniejszym ustaleniom pomiędzy muzykami, którzy mogą zablokować udzielenie albo doprowadzić do unieważnienia tejże ochrony. Na pocieszenie, dwa zespoły to jeszcze nie najgorzej, ponieważ funkcjonują aż trzy składy o nazwie „Boney M.”, a tylko jeden ma akceptację jego pomysłodawcy i producenta (który jako twórca repertuaru dostaje tantiemy z występów wszystkich trzech). Mam nadzieję, że ten suplement nie stanie się drugim odcinkiem dłuższego serialu. ☛

AUTOR JEST RADCĄ PRAWNYM, CZŁONKIEM OIRP W LUBLINIE

GX-100

Procesor Efektów



NOWA ERA PROCESORÓW EFEKTÓW BOSS

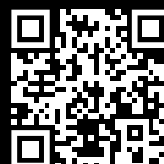
Łącząc zaawansowane technologie brzmieniowe BOSS w eleganckiej, ultranowoczesnej konstrukcji, inspirujący GX-100 zapewnia najwyższą wydajność wszędzie tam, gdzie grasz. Poznaj 23 wzmacniacze AIRD i ponad 150 efektów pochodzących z flagowego modelu

GT-1000 i twórz wspaniałe brzmienia w kilka sekund dzięki intuicyjnemu, kolorowemu wyświetlaczowi dotykowemu..

Posiada również: zapętlanie fraz, ładowanie IR, nagrywanie USB, edytor programowy, pętlę ze złączami wysyłki i powrotu

BOSS.INFO/PL

 **BOSS**





FOT. CHUCK BRUECKMANN

MARK TREMONTI/ ALTER BRIDGE

Możemy sobie sporo obiecać po zbliżającej się wizycie Alter Bridge w Polsce. Najnowszy album zespołu to zestaw ciężkich, nieszablonych kompozycji. W poniższej rozmowie dowiadujemy się, że sporo materiału będzie zagrane na żywo oraz że dla Marka ważna jest odległość między Katowicami a Krakowem...

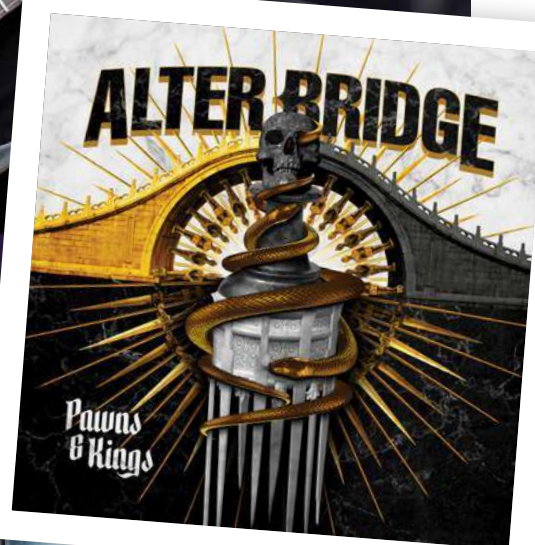
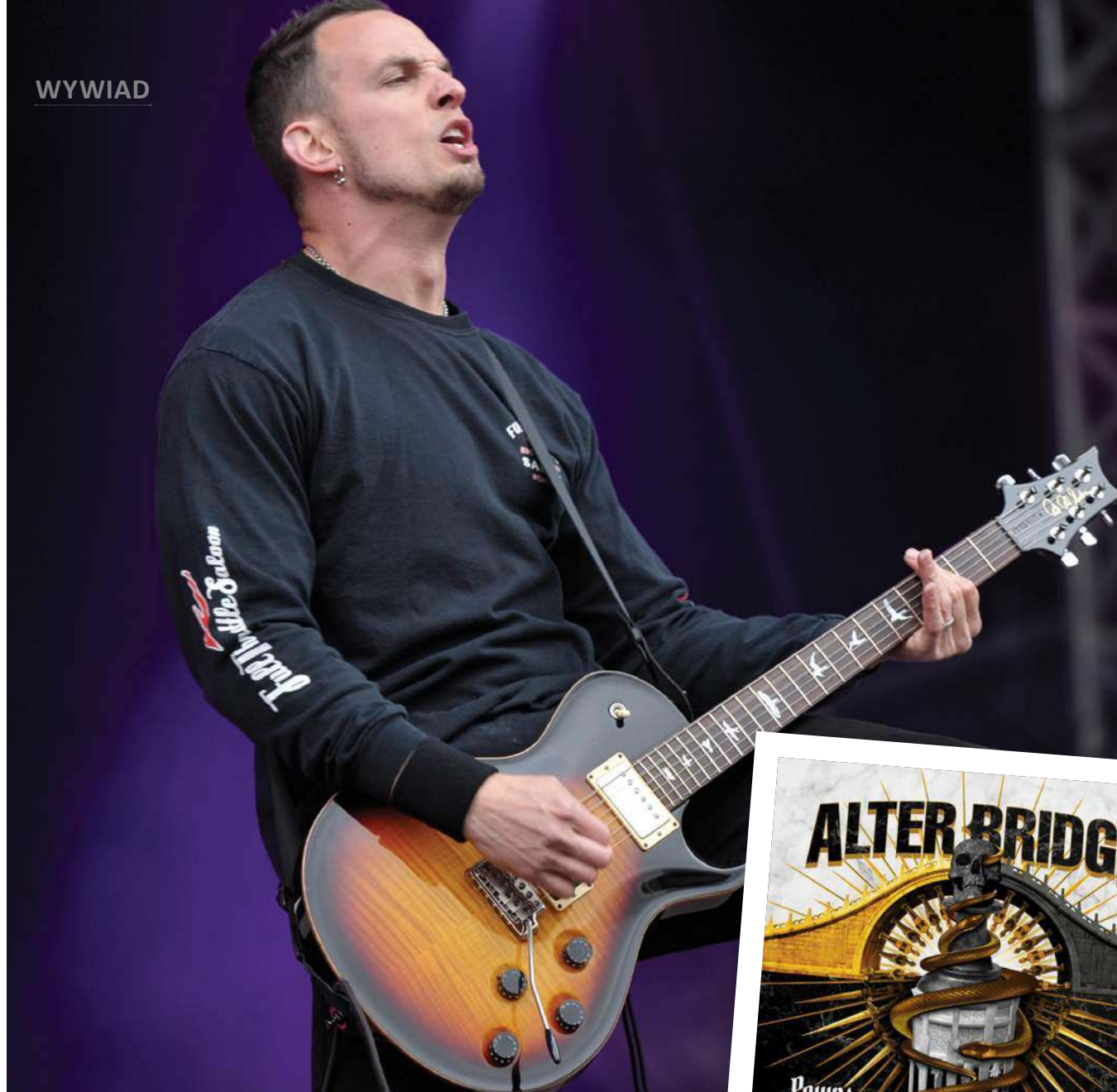
Maciej Nowak

Mark Tremonti jest mocno zapracowanym muzykiem, chociaż słowo praca nie bardzo pasuje do jego działań artystycznych. To człowiek z wielką pasją, zaangażowaniem i oddaniem do muzyki. Jego siły skupiają się na firmie Alter Bridge, co jest rzeczą jasną mocno absorbującą, ale przecież zawsze znajdzie się dostateczna przestrzeń na boczne projekty i solowe pomysły. Tym razem trzeba się jednak mocno skupić na najbliższych miesiącach, kiedy to rusza trasa promocyjna najnowszego albumu zespołu „Pawns & Kings”.

Albumu, na którym naprawdę sporo się dzieje. Magazyn Gitarzysta znalazł się w gronie kilkunastu przedstawicieli mediów z całej Europy, które zostały zaproszone do Berlina na specjalne spotkanie z Mylesem Kennedym i Markiem Tremontim z Alter Bridge. Temat był oczywisty – premiera płyty i zbliżająca się trasa koncertowa, która zahaczy także o Polskę, a konkretnie Katowice. Trzeba przyznać, że zespół wraz z wydawcą podszedł do tematu w pełni profesjonalnie i z dużym rozmachem. Zebrano w jednym miejscu najważniejsze europejskie radia rockowe, opiniotwórcze

serwisy internetowe oraz ekskluzywne czasopisma branżowe. Gitarzysta tworzył silną polską grupę medialną wspólnie z Teraz Rock i Antyradio. Materiał muzyczny mieliśmy do dyspozycji od dawna dzięki czemu spokojnie można było przeanalizować zawartość. Z typową niemiecką dbałością o porządek, zapraszano dziennikarzy do specjalnego apartamentu, gdzie czekali uśmiechnięci muzycy. Niesamowicie wręcz, z jaką wielką cierpliwością i uprzejmością traktowali swoich rozmówców w tym wielogodzinnym maratonie wywiadów. Wreszcie przyszedł czas na Gitarzystę. Z wielkim bananem na





tworzy Mark Tremonti skomentował nasze spotkanie: „Rozmowa z magazynami gitarowymi to zawsze ciekawa sprawa”.

Słuchając najnowszej płyty odnosi się wrażenie, że fani rocka, czy wręcz metalu progresywnego zyskali nowy obiekt zainteresowania...

Myszę, że po drodze wciąż się uczysz, nie chcesz się powtarzać, próbujesz dodawać nowe składniki do swojej muzyki, które sprawiają, że twoje piosenki idą w zupełnie inną stronę niż dotychczasowe kompozycje, z których jesteś znany. Mieszasz z podziałami rytmicznymi i w efekcie reakcja ludzi jest taka: „Hej, nie spodziewałem się, że teraz to nastąpi!”

Widziałem kiedyś wywiad ze Stingiem, który powiedział, że jeżeli piosenka wciąż trwa i przestaje mnie zaskakiwać, to ją wyłączam. Dlatego dobrze wykorzystać akord lub podział, który będzie zaskoczeniem, bo w innym przypadku możesz już wyłączyć piosenkę i dalej jej nie słuchać.

Co ty na to, żeby przejść przez całą płytę?

Jasne, z miłą chęcią. Zrobmy to.

„This Is War”, mocne wejście,

**zapowiedź całości. Przyznam, że pierwsze pół minuty nasu-
nęło mi skojarzenia do Devina Townsenda.**

(śmiech) To na pewno będzie dobra piosenka na koncerty. Ma w sobie pełno energii. Fajnie jest pracować w studio nad utworem, który wiesz, że świetnie sprawdzi się na żywo. Myślę, że ta piosenka ma bardzo dobre właściwości rytmiczne, które otwierają spore możliwości podczas koncertów naprzeciw energicznie reagującej publiczności.

„Dead Among The Living” to przede wszystkim mocna ściana gitar.

O tak, to dobry utwór. Ogólnie lubię tworzyć piosenki w stroju „drop b”. Chyba raczej wszyscy będą wiedzieć o co chodzi, w końcu jesteście magazynem branżowym. Myślę, że ta jedna luźniejsza struna powoduje, że rify stają się diabelsko mocne. Na przestrzeni lat mieliśmy kilka piosenek w takim stroju, jak np. „The Other Side”, „Still Remains”. Ma to specyficzny

klimat, który chciałem tutaj uzyskać. Nie wydaje mi się żebyśmy to robili na dwóch ostatnich płytach. W tej piosence właśnie chciałem uzyskać taki efekt i skoro mówisz, że jest ściana gitar, to chyba się udało.

Kolejny utwór „Silver Tongue” to singiel, jest to też piosenka, która mogłaby spokojnie służyć jako kompozycja otwierająca album.

Trafiłeś, chociaż ja akurat widzę tę piosenkę jako otwierającą koncert. Wszyscy zdecydowaliśmy, że



”

NIE CHCĘ CHODZIĆ
WCIAŻ TYMI SAMYMI
ŚCIEŻKAMI, CZY TO
WYDEPTANYMI PRZEZE
MNIĘ, CZY TEŻ PRZEZ
TŁUM INNYCH MUZYKÓW.
PODCZAS SWOICH KLINIK
GITAROWYCH ZAWSZE
PORUSZAM TEN ASPEKT –
JAK BYĆ TWÓRCZYM

FOT. CHUCK BRUECKMANN



będzie to nasz pierwszy singiel z tej płyty, nie bez przyczyny. Jak się okazuje przyjęcie tego numeru przez fanów i krytyków jest bardzo ciepłe. Na pewno będzie grana na żywo, ale czy ostatecznie zdecydujemy by dać ją na początek? Zobaczymy w praktyce, w każdym razie nie byłbym zaskoczony.

Czwarty utwór to „Sin After Sin”. Jest mocno progresywny i ma w sobie sporo inspiracji Black Sabbath.

Każdy z nas – Myles i ja, stworzyliśmy po pół płyty i nagraliśmy demówki swoich propozycji. Ta była jedną z moich ulubionych. Chciałem stworzyć piosenkę ciężką i wolną, w gęstej dość mrocznej atmosferze. Puściłem loop i oparłem na nim riff. Całość toczyła się wokół niego.

Po ja-

kimś czasie zaczęły dochodzić kolejne fragmenty. Ten pasował tu, tamten tam i nagle zrobiła się 6 minutowa kompozycja. Najśmieszniejsze, że nie chciałem niczego wycinać. Lubię, jak masz długi utwór, gdzie pojawia ci się na końcu element, który idealnie pasuje do reszty, ale wcześniej go nie było. Zaskakujesz wtedy słuchacza, przykuwasz jego uwagę.

Po mocnym wejściu przechodzimy teraz do ciekawego momentu na płycie. Kolejne dwa utwory są luźniejsze, swobodniejsze, bardziej pogodne.

Tak, zgadza się. Taki był też nasz zamiar. Nie możesz mieć płyty, która jest od początku do końca ciężka, mroczna i surowa, potrzebujesz chwili oddechu, żeby wprowadzić jakieś urozmaicenie.

Pierwszym jest „Stay”. Lekki, nośny numer.



„Stay” to prosty utwór, możesz go sobie od razu zanucić. Uważam, że obecność takiej piosenki jest ważna. Fani Alter Bridge chcieliby żebyśmy rozwijali także ten kierunek swojej twórczości, niezależnie odmienna w ogólnym odbiorze jest reszta albumu.

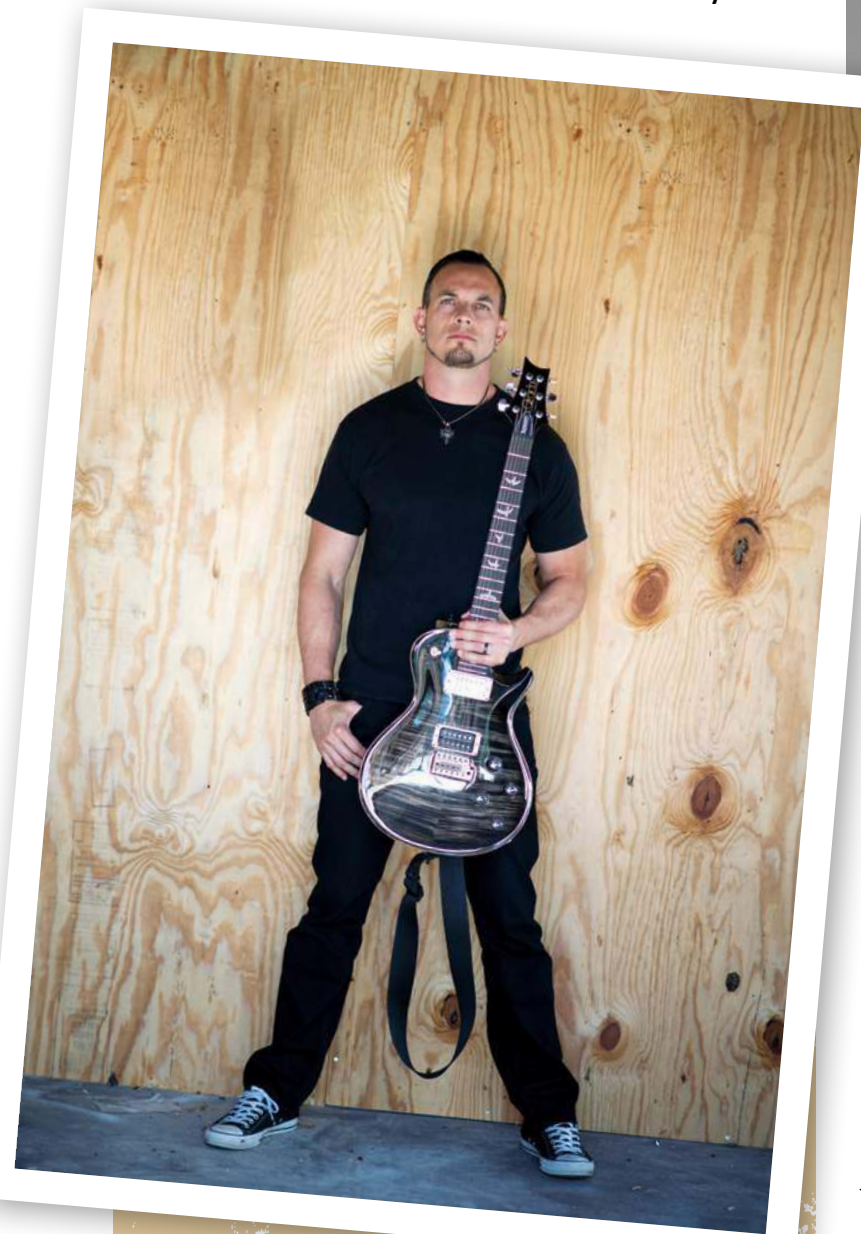
Drugim jest „Holiday” najkrótsza piosenka na płycie, która przypomina mi wesoły klimat... Aerosmith z lat 80.

(śmiech) To są chyba moje ulubione wokale Mylesa na tym albumie. Wszystko tu do siebie pasuje. Świetnie zaśpiewany, fajny tekst. Rola tego utworu jest podobna do tego co mamy w „Stay”, jest to też ponownie ułkon w stronę fanów preferujących taką wersję naszej twórczości. Stanowczo jest to świeży oddech na płycie, który zabiera cię z dala od tej mroczniejszej i cięższej strony, która pojawia się za chwilę.

Wchodzimy w mocno progresywny blok czterech utworów. „Fable Of The Silent Son” to najdłuższa piosenka.

Najdłuższą jaką w ogóle nagraliśmy. Zaprezentowana została przez Mylesa. Dobrze wiedzieliśmy co mamy przed sobą i w co się pakujemy. W chwili, gdy wzięliśmy ją na warsztat wiedzieliśmy, że każdy może wnieść coś od siebie i tak też się stało. Często w wielu rozmowach słyszę, że jest to jedna z najbardziej lubianych kompozycji na płycie. Wiesz, fajnie mieć długie piosenki na płycie, ale pod warunkiem, że nikt nie będzie mówił, że są za długie. Jasne, jak wyjmiesz z tego utworu wokale, to faktycznie może się to wszystko wydłużyć, zważywszy na rozplanowanie gitar na sekcji, ale śpiew Mylesa jest tu niezwykle ważny, bo opowiada całą historię. Nie ma co ukrywać, jest to faktycznie mocno prog rockowy utwór.

„Season Of Promise” to również bogata piosenka z fajnymi „trójkami” śpiewanymi w refrenie. Wszystko zaczęło się tu od riffu w zwrotce. Udało mi się też





idealnie przekazać Mylesowi zamysł na refren, o którym mówisz. Słyszałem tę melodię w głowie, ale nie byłem pewny czy uda mi się mu to dobrze wytłumaczyć. Często słyszymy pewien pomysł w głowie i bywa, że ktoś to odbiera inaczej niż tak jak nam to gra. Tu wyszło idealnie, Myles odczytał mój zamiar i wbił to tak jak sobie wyobrażałem.

Ta piosenka ma też taki alternatywny sznyt lat 90 w stylu np. Smashing Pumpkins...

Lub też wczesnych Foo Fighters. To dobre porównanie. Stanowczo jest oparta na takiej estetyce.

Przedostatni utwór na płycie to „Last Man Standing”. Refren ma w sobie coś z hymnu.

O tak, bardzo lubię tę piosenkę. Jak zaczynałem ją tworzyć włączyłem delay, żeby uzyskać w tle ten slap (tu Mark bardzo sprawnie zanucił partię – przyp. red.). Później chciałem trochę pomieszać z metrum i motyw przed refrenem grany jest m.in. na 7/8. Zastosowałem tam kilka podobnych motywów. Lubię tego typu zabiegi, chociaż trzymanie całej piosenki w rytmach nieparzystych nie zawsze pozwala się w nią dobrze wbić i osadzić, stąd rozwiązanie w refrenie, która stabilizuje utwór. Ciekawy jest bridge, który ma w sobie mnóstwo przestrzeni. Gdy doszedłem do tego momentu Myles powiedział, że powinniśmy go jeszcze bardziej rozciągnąć, bo ma pomysł z wokalami w miejsce. To kolejny przykład, że jak wymiesz wokale kompozycja może wydawać się za długa. W tej piosence aż się prosiło, żeby zagrać solo w takiej formie, czyli dwóch gitar wymieniających się ze sobą, coś w stylu pojedynku.

Wreszcie na koniec utwór tytułowy „Pawns & Kings”. To dobra coda do płyty.

Tę piosenkę zrealizowaliśmy jako pierwszą, bo wydawało nam się, że będzie dobrym obrazem tego co chcemy osiągnąć na całej płycie. To skomplikowany numer. Pamiętam, że w momencie produkcji było dużo rzeczy do wykucia na blachę i łapałem się na tym, że ciągle coś mieszałam i nie mogę zapamiętać.

W takim razie, skoro przeszliśmy

szybko przez płytę nawiążę od razu do tego co powiedziałeś przed chwilą. Sporo partii zmieniasz w wersjach koncertowych?

Niekoniecznie. Na ostatniej trasie grałem jedno solo, które w zasadzie miałem w pełni opanowane i odgrywałem je prawidłowo, ale nie miałem komfortu i pełni satysfakcji z tego co wychodziło, więc postanowiłem je trochę zmienić na potrzeby koncertów. Są to bardziej kosmetyczne sprawy związane z ruchem na scenie. Zamiast kostkowania stosuję slide, chociaż wśród publiczności zapewne mało kto dostrzegł różnicę, bo są to wciąż te same dźwięki. Gra mi się wtedy znacznie wygodniej. A tak poza tym są to właśnie jakieś drobne korekty, które wynikają z ogólnej zmiany podejścia do muzyki. W momencie, gdy nagrywamy piosenki, uczymy się ich w całości, więc nie tworzymy czegoś czego nie da się później zagrać na żywo. Po prostu coś co kiedyś było fajne po latach okazuje się już mniej fajne, więc można to nieco podrasować na nowo.

Wiesz, że w tłumie zawsze znajdzie się jakiś maniak, który patrzy na każdy ruch twoich palców i porównuje z nagraniem.

Po tym jak przerobiłem tę solówkę rozmawiałem z Sophie

Burrell, świetną gitarzystką, która rewelacyjnie gra wiele naszych piosenek i moich solówek. Mówiłem jej, że dokonałem tam takiej zmiany, na co ona zaskoczona stwierdziła, że nic nie zauważyła. Zatem widzisz, trzeba to robić z głową (śmiech).

Jak reagujesz na to, gdy ludzie mówią ci, że jesteś ich idolem lub inspiracją. Z wielu obserwacji wiem, że nie jest to tak oczywiste u wszystkich muzyków.

Dla mnie jest to niesamowite uczucie, bo doskonale pamiętam, jak ja reagowałem na swoich wielkich idoli. Zawsze liczyłem na to, że będą mili dla swoich fanów. Sam próbuję iść tą drogą, bo wiem jakie to jest uczucie, gdy spotyka się swoich ulubionych artystów i wiem, jak to jest być z tej drugiej strony. Za każdym razem, gdy słyszę słowa uznania myślę sobie, że chyba jednak coś tam pozytywnego udało mi się osiągnąć.

Żyjemy w czasach, kiedy łatwo możemy śledzić swoją twórczość oglądając... innych muzyków, którzy coverują twoje utwory np. na Youtube. Przeglądasz często takie nagrania?

Fajnie, że o to pytasz. Pewnie nikogo tu nie zaskoczę tym, że

nierzadko w chwili, gdy muszę przypomnieć sobie jakieś partie sięgam po covery z Youtube. Szukam gitarzystów, którzy rozkładają te piosenki na części i uczę się od nich własnych partii: „A to tak leciało!” (śmiech). Ale wiesz co? Wiem, że wiele osób tak robi. Jesteśmy pierwszą generacją artystów, którzy mają takie ułatwienie. W ogóle jest to ciekawe zjawisko. Składasz album, wydajesz, publikujesz, a po chwili widzisz pierwsze filmy, jak ktoś gra twoje piosenki, mimo że ty jeszcze nawet się nie spakowałeś w trasę.

Jak na przestrzeni lat gry w zespole zmieniło się twoje podejście do instrumentu?

Dużą wagę przykładam do stroju. W chwili, gdy czujesz brak inspiracji wystarczy zmienić strój i otrzymujesz nowy instrument. W kwestii techniki staram się oczywiście nieustannie rozwijać, ale teraz jest to ukierunkowane w stronę nie tyle samych fizycznych umiejętności, co zdolności komponowania. Nie interesuje mnie shreddowanie. W szerokim ujęciu wiele się więc nie zmieniło, bo zawsze chodziło mi o tworzenie. Pozwalam sobie na popełnianie miliona błędów, bo gdy chcę coś napisać udaję się



w nieznane, na poszukiwanie „skarbu”. Nie chcę chodzić wciąż tymi samymi ścieżkami, czy to wydeptanymi przeze mnie, czy też przez tłum innych muzyków. Podczas swoich klinik gitarowych zawsze poruszam ten aspekt – jak być twórczym. Daję zadanie na kreatywność, wyrzucamy wtedy znaną nam teorię za okno i zmuszamy się do wejścia w rejony w jakie zazwyczaj się nie zapuszczamy lub nie mamy odwagi tam się udać. Układamy absolutnie niekonwencjonalne akordy i gramy np. triole. Czasami uzyskujemy ciekawe rozwiązania, które potrafią zaskoczyć. Jeżeli masz stabilną prawą rękę, potrafisz słyszeć i nie boisz się użyć wyobraźni to kilka dźwięków, które uzyskasz w sposób inny niż zazwyczaj, jest w stanie uruchomić cały proces twórczy w twojej głowie. Prosta fraza może zaprowadzić cię do zupełnie nowych rzeczy.

Ciekawe, ale uważasz, że w tych czasach kliniki gitarowe wciąż mają sens?

Oczywiście! Uwielbiam je. Podtrzymują też moją dyscyplinę gry, chociaż najbardziej lubię, jak ktoś przychodzi i na sam koniec widzę, że jest zadowolony, bo dostał jakieś użyteczne wskazówki. Są ludzie, którzy boją się grać kliniki z tego względu, że zaraz otoczą go jacyś młodzi geniusze gitary i będzie obciach. Tylko że w tym wszystkim chodzi o dzielenie się, nie tylko czystymi umiejętnościami co doświadczeniem nabytym na przestrzeni lat

w różnych okolicznościach. Nigdy nie czułem się na swoich klinikach przytłoczony, to zawsze jest zabawa, którą najczęściej mocno przedłużamy ze względu na to, że jest to wesoły i owocny czas.

Jest więc szansa, że podczas twojej wizyty w Polsce będzie można zorganizować takie spotkanie? Oczywiście o ile czas i grafik na to pozwoli.

Teraz dochodzi do tego kwestia związana z wymogami sanitarnymi. Ten temat nie jest jeszcze definitywnie zamknięty. W tej chwili mamy kompletny zakaz wpuszczania kogokolwiek z zewnątrz nie tylko w szeregi zespołu, ale ogólnie całej ekipy. Jak tylko ten temat będzie uregulowany, to jak najbardziej, przy okazji każdego koncertu jestem w stanie spotkać się z chętnymi na takie zajęcia.

Mówiłeś o kreatywności, znamy też wątek czystych manualnych umiejętności...

...im większe je posiadasz tym lepsze masz narzędzia do tego by być bardziej kreatywnym.

Ok, a co z kwestią rytmiki. To często pomijany temat, traktowany nieco po macoszemu.

Dorastałem na prostym rytmicznym biciu prawą ręką. To jest moja baza. W wieku 11-12 lat robiłem nawet zakłady w szkole o dolar, że narysuję dwa razy więcej kresek, bo ćwiczyłem kostkowanie (*śmiech*). Nigdy tego

nie zaniedbywałem, czy to z gitarą w rękę czy też bez. Nagrałem kiedyś video instruktażowe w tym temacie. O ile pamiętam było tam dość wygodne i bezpieczne tempo 104 bpm i tylko uderzenia z góry. Żadnego zatrzymywania się, równo cały czas bicie z góry. Włącz zegarek i zobacz uczciwie, ile wytrzymasz, cały czas w tej samej dynamice. Na klinkach zdarzało się, że wyzywałem swoich uczniów na pojedynek, że kto wytrzyma dłużej ode mnie, to dostanie gitarę. Uwierz mi, sekundy zaczynają się mocno dłużyć. Wykonuj trzy razy dziennie takie ćwiczenie i zobaczysz, że stabilność i miarowość twojej prawej ręki wzrośnie. Jest to nic innego jak pamięć mięśniowa. Rzecz, którą musisz mieć opanowaną, by móc łatwiej realizować swoje pomysły czysto muzyczne.

Czego możemy spodziewać się po waszym koncercie w Polsce?

Podaję, że zagramy ok. 5 nowych piosenek. Jestem strasznie podekscytowany, że jedziemy w znowu w trasę, więc liczę, że udzieli się wam nasz entuzjazm. Polska publiczność zawsze świetnie reaguje i po koncercie mówimy sobie, że koniecznie musimy wrócić. Ja ze swojej strony postaram się odwiedzić też Kraków i muzeum pinballi (*śmiech*).

Serio? To niedaleko miejsca, gdzie gracie, może więc nadarzy się okazja! ☺



FOT. CHUCK BRUECKMANN

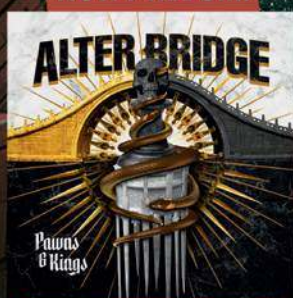
ALTER BRIDGE

Halestorm

mammoth

WVH

NOWY ALBUM!



PREMIERA: 14.10.22

PAWNS & KINGS TOUR

7.11.22

KATOWICE - MCK

OTWARCIE BRAM: GODZ. 18.30 START: GODZ. 19.30

ORGANIZATOR
Metal Mind
PRODUCTIONS

INFORMACJE O KONCERCIE:
TEL. 32/205 25 00 (WEW. 113), 32/253 71 82, E-MAIL: ZAMOWIENIA@METALMIND.COM.PL, WWW.METALMIND.COM.PL
SPRZEDAŻ WYSYŁKOWA: TEL. 32/253 71 82, SHOP.METALMIND.COM.PL
BILETY RÓWNIEŻ W SPRZEDAŻY NA STRONACH: SHOP.METALMIND.COM.PL, WWW.EVENTIM.PL, WWW.EBILET.PL

f /metalmindproductions



JANUS
MUSIC NIGHT

NAPALIT

K2

ANTYRADIO

wyborecza

odczytano

STRÖER

Gitarzysta

METAL HAMMER

eventim

WP

TICKETS & VIP EXPERIENCES AT ALTERBRIDGE.COM

artwork: Elias Schillaci ©2021 @eskillgraph



DEREK TRUCKS

Tuż po zaserwowaniu świata czteroczęściowej bonanzy pod szyldem Tedeschi Trucks Band, Derek Trucks wyjawia nam źródła swych gargantuicznych brzmień i emocjonalnej siły...

Na nowym wydawnictwie Tedeschi Trucks Band zatytułowanym „I Am The Moon: I. Crescent” – pierwszym z czterech albumów tematycznych wydanych tego lata – są najprawdopodobniej momenty definiujące Dereka Trucksa w jego szczytowej, światowej formie. Obok Duane Allmana, Sonny’ego Landretha i Ry Coodera uważany za najlepszego gitarzystę slide na świecie, ten 43-letni muzyk nadal znajduje nowe sposoby przemawiania za pomocą własnej gitary. Te ostatnie płyty, zrealizowane w 12-osobowym składzie, są niezwykle za sprawą mocy przenoszenia słuchacza w odległe miejsca i czas. Weźmy na przykład 12-minutowy utwór instrumentalny z pierwszej

płyty – muzyka ta wykracza poza ramy tradycyjnego bluesa czy southern rocka. Można by ją nawet uznać za pomnik gitarowego herosa starej szkoły, dla którego każda nuta ma swą wagę. Czuć tu po prostu tę głębię, której tak często współczesnej muzyce brakuje. Rozmawiając z nami wprost ze swego domu w słonecznej Florydzie, Derek wyjaśnia wpływ jaki mieli Allman Brothers, zespół do którego dołączył jeszcze jako nastolatek, na kierunek w jakim podąża po dziś dzień. „Kurcze, przecież wszyscy mamy co innego w głowach, nie?” – śmieje się, rozważając jak udało się spiąć do końca concept „I Am The Moon” w czasach pandemii – „Zamiast naszego zwyczajowego życia w trasie, znaleźliśmy się za-

mknięci w domach, myśląc sobie: ‘Wypuście nas stąd!’”. Kawałek ‘Mountain Jam’ Allman Brothers miał niemały wpływ na utwór ‘Pasaquan’. Zazwyczaj zostawialiśmy go na sam koniec, kiedy już wszyscy byliśmy nieźle rozgrzani. Graliśmy i słuchaliśmy dokąd nas ta muzyka zabierze. Jednego dnia było to dziesięć minut, a drugiego mogło być nawet dwadzieścia pięć. Wszystko zależało od energii w pomieszczeniu. Nie chcieliśmy tego utworu zamęczyć na śmierć, ale kiedy pojawiał się właściwy nastrój, pozwalaliśmy się ponieść duchowi muzyki.” Głównym instrumentem podczas ostatnich sesji była ta sama gitara, która kształtowała brzmienie Trucksa przez ponad dekadę – wiśniowy Gibson SG wzorowany na



oryginał z 1961 roku, otrzymanym w prezencie przez Duane Allmana od kumpla z zespołu, Dickeya Bettsa. Tę replikę wykonaną w Custom Shopie Gibsona (Artist Proof #4), Derek dostał w roku 2011 od Galadrielli, córki Allmana. Jak w przypadku wielu jego ulubionych SG, gitara jest bardzo lekka, a Trucks twierdzi, że takie instrumenty lepiej rezonują. To samo dotyczy akustyków, które – jak zauważa – im są lżejsze, tym lepiej wypełniają przestrzeń dźwiękiem.

„Sue przyniosła na sesję sporo różnych elektryków.” – mówi Derek – „Oboje używaliśmy różnych akustyków, jak na przykład starego Roya Smecka, różnych Dobro, Nationali, ale najlepiej czuję się z tym swoim SG. Wyjątkiem był ten numer instrumentalny, w którym zagrałem na Gibsonie ES-335 z roku 1965, nastrojonym do otwartego ‘B’. Kiedy słucham tego nagrania, dostrzegam inne vibrato, zapewne spowodowane mniejszym napięciem strun. Większość muzyki na tych płytach nagrana została na starym wzmacniaczu Fender Deluxe. Okazjonalnie podpiniałem Echoplex i stare Supro, w zależności od tego jak wiele ‘brudu’ potrzebowaliśmy. W paru miejscach postawiłem też na środku pomieszczenia Super Reverb rozkręcony na ograniczniku mocy, co zawsze mnie bawi.” W innych sesjach, uzyskiwał potężne brzmienia używając wzmacniaczy o małej mocy, grając na znacznie niższych poziomach głośności. Jednak co dobrze sprawdza się w studio, może zupełnie nie działać na scenie. „Niektóre z najgrubszych barw ukręciłem na tym małym Tweed Deluxe odkręconym za ledwie na ‘3’. – zdradza Trucks – „Było coś w tym brzmieniu co powaliło wszystkich. Kiedy wrócisz do reżyserki i posłuchasz, często to właśnie te małe comby dają największy dźwięk. Jeśli chodzi o granie na żywo to już zupełnie inna bajka. Mam 50-watowego Marshalla Duane Allmana, który był używany na płycie koncertowej w Fillmore

East w roku 1971. Brzmi niewiarygodnie. A jednak niezwykle trudno jest sprawić, by brzmiał tak na płycie. Czasem wydaje mi się, że im większy jest sound w pomieszczeniu, tym mniejszy na nagraniu, kiedy słucham go z głośników. To coś, co trzeba dobrze zbalansować – brzmienie wzmacniacza w studio, a jego brzmienie na tak zwanej ‘taśmie’.” Jakkolwiek ma długą listę idoli ‘slide’, z której wyróżnia wcześnie nagrania z lat 1928-1932 artysty znanego jako Bukka White, jego inspiracje zahaczają także o Bliki Wschód oraz Indie. Czasem bardzo długo pozostaje na jednej strunie, pokonując na niej znaczne odległości, nadając muzyce filozoficznego sensu ruchu. Nie byłaby ona taka sama,

gdyby ułatwił sobie życie i zagrał to samo na kilku strunach, ale w jednym miejscu na gryfie. Nauczył się tego od Ali Akbar Kahna muzyka grającego na ‘sarod’ (strunowy instrument muzyczny, używany głównie w północno-indyjskiej muzyce klasycznej – przyp. Red.), podczas studiów w jego kalifornijskiej szkole... „Granie na jednej strunie najlepiej naśladuje ludzki głos.” – uśmiecha się Derek – „Ali Akbar Kahn był tutaj wielką inspiracją. Uderzał na sarod jedną nutę i szedł na niej do końca w górę. Uświadomiłem sobie, że można to samo zrobić na instrumencie progowym, kiedy zobaczyłem U. Srinivasa grającego w ten sposób na mandolinie. Po prostu latał w górę i w dół gryfu, a ty zastanawiałeś się, czy robi to

specjalnie. Ci dwaj muzycy stworzyli dla mnie te drzwi. Potem zdałem sobie sprawę, że starzy mistrzowie z Delti robili to samo, próbując naśladować ludzki głos.” Czego jeszcze można się nauczyć od gitarzysty uważanego obecnie za najlepszego ‘slidera’ na tej planecie? Kiedy pytamy go o sekret kryjący się za jego siłą i emocjonalnością, prosząc o radę dla tych, którzy chcieliby się zbliżyć do jego magicznego stylu, Trucks ponownie wraca do wczesnych pionierów bluesa oraz do muzyków indyjskich, których dzielą wprawdzie tysiące kilometrów na mapie, ale łączą typowe miksolidyjskie motywy dźwiękowe. Niemniej strzeżcie się – nie ma w tej uświęconej sztuce żadnych dróg na skróty...



DEREK TRUCKS



FOT. DAVID MCCLISTER





„W graniu ‘slide’ chodzi głównie o intonację, a to nabywa się z czasem.” – mówi Derek – „Nie da się tego przeskoczyć. Kiedy zapomnę jak to się powinno robić, wracam myślami do muzyków takich jak Elmore James czy Son House, by sobie przypomnieć. To od nich uczyłem się atakować tak strunę, by nuta zaczynała śpiewać i żeby ludzie chcieli tego słuchać. Kiedy zaczniesz w prawidłowy sposób, możesz dalej pociągnąć muzykę w dowolnym kierunku, a ludzie pójdą za tobą. Najważniejsze to dobrze zacząć i dobrze skończyć. Potrzebujesz wejścia i wyjścia – a wiele co zdarzy się pośrodku zostanie ci wybaczone! Możesz mieć jakąś własną frazę i znaleźć do niej wejście i wyjście. W ten sposób konstruujesz własną budowlę. Zapuszczasz się w nieznane i eksplorujesz, potem wracasz do domu. To taki stary, indy-

ski koncept, kiedy muzyk improwizuje, a potem powraca do melodii zanim zacznie improwizować kolejna osoba.” „Tak samo ważne jak nuty, jest twoje wibrato.” – dodaje Trucks i niewiele jest na świecie osób, które by się z tym twierdzeniem nie zgodziły. To coś co definiuje gitarzystę, jak odcisk palca. Wystarczy, że przelecisz dowolną playlistę z koncertowymi nagraniami Dereka, a znajdziesz wiele miejsc, gdzie z furją atakuje jedną nutę, a potem wyciska z niej wszystko co tylko możliwe, wznosząc się na wyżyny ekspresji. „Wibrato to coś, w czym odbija się osobowość człowieka.” – mówi – „Pamiętam jak mój tata wziął mnie na koncert BB Kinga, gdzie słuchaliśmy go wibrującego jeden dźwięk bez końca. W tej jednej nucie mogłeś usłyszeć historię całego jego życia. W tym wibrato zawierało się wszystko to kim był. Cza-

sem właśnie takie wyciskanie jednego dźwięku może być najlepszym momentem na koncercie. Trzeba jednak umiejętnie operować napięciem i rozwiązaniem. To w grze tych elementów kryje się nagroda i trzeba zrozumieć jak do tego dotrzeć. Oczywiście nie zawsze się udaje. Zdarza się, że oglądam własny koncert i myślę: ‘WTF?! Jak ja tam zabrzmiałem?’ Ale wówczas gdy stałem na scenie, wydawało się to właściwe. Oczywiście jest w muzyce wiele momentów, w których należy łamać reguły. Jeśli w to wątpisz, posłuchaj Johna Lee Hookera. „Niektóre z moich ulubionych nagrań Hookera nie są właściwie 12-taktowymi bluesami.” – konkluduje Trucks – „Czasem jest tam 11 taktów, innym razem 13. Zmiany nadchodzą wtedy gdy chce tego John, a nie forma muzyczna. Zawsze kochałem ten rodzaj wolności.”



Darkglass Electronics

MICROTUBES INFINITY

Guitar Center

Sklep Muzyczny
Guitar Center
ul. Brukowa 6, Łódź
www.guitarcenter.pl

Biuro Obsługi 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

PASQUALE GRASSO

Jeden z najbardziej utalentowanych współcześnie żyjących gitarzystów jazzowych – Pasquale Grasso – czerpie inspirację nie od swych sześciostunowych braci lecz raczej od legendarnych operatorów czarno-białych klawiszy...

Bill Milkowski

W roku 2015, w sali Merkin Concert Hall w Nowym Jorku, odbył się pierwszy konkurs o nazwie 'Wes Montgomery International Guitar Competition', sponsorowany przez Resonance Records a ja siedziałem w jury tuż obok Pata Martino. Tego wieczoru zagrał tam tuzin młodych lwów jazzu z całego świata, oprócz reprezentacji USA pojawili się tam gitarzyści z Francji, Kanady a nawet Węgier. Lecz z tej utalentowanej gromadki wybijała się ponad resztę jedna osoba. Po występie Pasquale Grasso z Włoch, spojrzałem na siedzącego obok Pata Martino i powiedziałem: „To koniec. Mamy gościa!” A Pat Martino kiwnął głową na znak zgody. Grasso wygrał konkurs, zabierając do domu wartą 5000 dolarów nagrodę: Benedetto Pat Martino Signature Model. Niedługo potem podpisał kontrakt z Sony Music Masterworks, co doprowadziło do

wydania w roku 2019 serii płyt: „Solo Standards Vol. 1”, następnie „Solo Ballads Vol. 1”, „Solo Monk” i „Solo Holiday”. W latach 2020 i 2021 ukazały się hołdy Grasso dla znanych muzyków: Buda Powella, Charliego Parkera i Duke’a Ellingtona. W tym roku ukazała się najnowsza jego płyta: „Be-Bop!”, będąca wyrazem fascynacji muzyką Dizzy’ego Gillespiego i Charliego Parkera, którą otwiera stylowe wykonanie „A Night in Tunisia”. Utwór jest pokazem nie tylko wirtuozerii Grasso, ale także wybitnego wyczucia swingu, a solo break w okolicach 1:03 pokazuje sumiennie odrobioną lekcję Charliego Parkera. Gitarzysta podsumowuje utwór cytatami z kaprysów Paganiniego w końcówce. W innych miejscach na „Be-Bop!” trio synchronizuje się w porywająco szybkich szlagierach bopowych, takich jak „Shaw ‘Nuff”, „Groovin’ High”, „Cheryl” czy „Ornithology”. Tempo nieco łagodnieje w pięknej

balladzie Theloniousa Monka „Ruby, My Dear”. Z kolei w „Quasimodo” Parkera nasz bohater daje popis grania oktavami. Nowa płyta z pewnością jest godnym etapem kariery tego niezwykle muzycznego gitarzysty. Jak to ujął producent Matt Pierson: „Kiedy spotkałem Pasquale po raz pierwszy, od razu było dla mnie jasne, że słyszę coś czego na gitarze jeszcze nikt nie zrobił. Po pierwsze, łączył techniki jazzowe z klasycznymi, aby uzyskać fortepianowe wręcz faktury. Po drugie, nośnikiem dźwięków, poprzez które wyrażał swą osobowością, była fenomenalna technika oparta na bogatym słowniku muzycznym, a takie połączenie jest cechą tych ‘największych’. Obecnie kiedy go słucham, za każdym razem jestem zdumiony jak Grasso czyni swą muzykę głębszą i głębszą. Jego technika staje się bardziej muzyczna, a frazy bardziej liryczne. Czuję jak oddycha grając, co sprawia



wrażenie opowiadania historii. Słyszac jak zatrzymuje się na jednej nucie, niecierpliwie chce usłyszeć co będzie dalej.” Pasquale urodził się w Ariano Irpino, w rejonie Campania południowych Włoch. Przeprowadził się do Nowego Jorku w roku 2012 i wkrótce stał się stałym bywalcem lokalnych klubów, w których zadziwiał publiczność joe-passowskim mistrzostwem oscylacji pomiędzy akordami i frazami solowymi, okraszanych błyskotliwymi improwizacjami w stylu Arta Tatuma. Jego głównym instrumentem jest gitara marki Trenier o nazwie ‘Modello Pasquale Grasso’, wykonana przez francuskiego lutnika Bryanta Treniera. „Podobają mi się duże gitary.” – mówi Grasso – „Lubię czuć vibracje przenoszące się z korpusu na moje ciało. To jedno z najpiękniejszych uczuć towarzyszących graniu.” Jego wzmacniaczem z wyboru jest Gibson GA50 z roku 1953. Używa też strun LaBella.

Skąd wzięta się u Ciebie ta pianistyczna technika?

Miałem ten rodzaj brzmienia w głowie od dzieciństwa. Powoli zaczyna mi się udawać przenosić to z wyobraźni do rzeczywistości, ale nadal nie jest to dokładnie to, co chciałbym osiągnąć. Z jakiegoś powodu nigdy nie inspiro-

wali mnie gitarzyści. Dorastałem słuchając Arta Tatuma, Buda Powella i Theloniousa Monka. To byli moi idole. Z gitarzystów lubiłem Charliego Christiana i Oscara Moore’a, ale generalnie nie słuchałem gitarzystów zbyt często. Oczywiście szanuję wielkich gitarzystów i kiedy słucham Barneya Kessela, Chucka Wayne’a czy Jimmy’ego Raneya kocham ich muzykę. Są wspianymi artystami, ale nie zwróciłem na nich uwagi kiedy dorastałem. Wówczas bardziej kręcił mnie ‘Bird’, Bud, Dizzy i Armstrong. Można więc powiedzieć, że większy wpływ mieli na mnie pianiści i saksofoniści niż gitarzyści.

Kiedy usłyszałem Cię po raz pierwszy, do głowy przyszedł mi momentalnie Joe Pass, zapewne za sprawą tak sprawnego łączenia basu, akordów i melodii. Czy Joe miał na Ciebie jakiś wpływ? Oczywiście, kocham Joe Passa. Byłem powalony finezyjnością jego gry na gitarze. To wyjątkowy muzyk, ale nie powiedziałbym, że miał na mnie jakiś konkretny wpływ. Kiedy usłyszałem jego płyty z serii ‘Virtuoso’ byłem w szoku, bo nie słyszałem wcześniej, by ktoś grał tak na gitarze. To samo z Wesem Montgomeryem – uwielbiam jego brzmienie i frazowanie. Kocham wszystko co nagrał. Ale nigdy w życiu nie sta-

rałbym się go naśladować. To nie jestem ja. Nie jest to coś co sam chcę robić. Z jakiegoś powodu mocniej ciągnęło mnie do Arta Tatuma. Kiedy słucham jego, albo Buda Powella, czuję coś zupełnie innego niż w przypadku gitarzystów. Oczywiście nie staram się też być Artem Tatumem – on był tylko jeden. Prawdziwy geniusz – kreacja Boga. Ale przyznam się, że staram się czerpać z jego improwizacji, akordów i wyczucia swingu, starając się przenieść to na gitarę. Jeśli chodzi o gitarę, bliżej mi do gitarzystów klasycznych, głównie przez to, że inspirował mnie sposób prowadzenia przez nich kontrapunktu.

Kiedy cytujesz Buda Powella jako jedną z głównych inspiracji, czy masz na myśli szybkie frazy solowe, czy akordy, czy zaawansowane harmonie, które on gra? Kocham Buda Powella od kiedy usłyszałem go po raz pierwszy w wieku 6 lat. Wszystko co zagrał miało na mnie wpływ. To samo dotyczy się Theloniousa Monka, Arta Tatuma i Teddy’ego Wilsona. Jest coś wyjątkowego w pianinie. Kiedy miałem 9 lat studiowałem z genialnym pianistą – Barrym Harrisem. Ten rodzaj dźwiękowej faktury starałem się uzyskać potem na gitarze.

Jestem ciekaw jak 6-letni dzieciak żyjący we Włoszech dowiedział się o istnieniu Buda Powella?

To zabawne, wiem. Moi rodzice kochali muzykę. Kiedy mój tata był młody, przywiózł z podróży do Kanady analogowe płyty jazzowe. Kiedy dorastałem, puszczał je mi i mojemu bratu. Luigi jest starszy ode mnie o 2 lata i w wieku 6 lat zaczął się uczyć gry na saksofonie. Ja miałem około 4, 5 lat, gdy oświadczyłem ojcu, że chcę się poświęcić muzyce. Zabrał mnie więc do sklepu muzycznego i powiedział: „Rozjrzyj się i wybierz sobie coś, co ci się podoba.” Z tego co mówił, chciał abym wybrał trąbkę, ale ja nie mogłem oderwać wzroku od gitary. Było coś w jej kształcie co mnie pociągało.

Jak przebiegała Twoja muzyczna edukacja?

Luigi i ja dorastaliśmy grając i ćwicząc razem. Dla nas to było coś w rodzaju gry. Moja mama uczyła nas jak czytać nuty, bo w naszej wiosce nie było szkoły muzycznej. Tak więc mama siedziała z nami codziennie po kilka godzin mówiąc np.: „OK, dziś nauczycie się tej skali...” albo „Tym razem nauczycie się czytać nuty w tej tonacji.” Dość szybko rodzice zorientowali się, że obaj mamy słuch absolutny,





więc nauka przychodziła nam z łatwością i była dobrą zabawą. Co ciekawe, tam gdzie wychowywali się moi rodzice, nie było jazzu, a w jakiś sposób rozwinęli miłość do tej muzyki. Zawsze mnie to zastanawiało, jak dwoje ludzi z jakiegoś zadupia we Włoszech zaczęło słuchać jazzu. Na szczęście zaszczepili tę miłość mi i mojemu bratu. To niesamowite.

W jakich okolicznościach zacząłeś studiować z Barrym Harrisem w wieku lat 9?

Luigi startował w konkursie saksofonowym, kiedy miał 8 lat. Tam spotkaliśmy świetnego gitarzystę z Nowego Jorku – Agostino Di Giorgio – który przeprowadził się do Włoch, by zaopiekować się swoimi rodzicami. Mój tata zapytał go, czy mógłby mi dawać lekcje. Agostino był studentem Chucka Wayne’a, fenomenalnego gitarzysty jazzowego z lat 40. I tak obaj z bratem zaczęliśmy chodzić na jego lekcje, co nie

było łatwe, bo mieszkał w Rzymie, jakieś 3,5 godziny jazdy od nas. Któregoś razu Agostino powiedział, że Barry Harris przyjeżdża do Szwajcarii na warsztaty. „Powinnicie tam być!” – upierał się. Okazało się, że mój tata zna to nazwisko i postanowił nas tam zabrać. Pamiętam jak wszedłem do sali i usłyszałem po raz pierwszy Barry’ego Harris grającego „I Want To Be Happy”. Spojrzałem na brata i powiedziałem: „Jesteśmy we właściwym miejscu!”

Jakie płyty miał Twój ojciec w swojej kolekcji?

Wielkie nazwiska. Charlie Parker, Louis Armstrong, Chet Baker, Miles Davis, Dizzy Gillespie, Fats Navarro. Miał też Georga Bensona – jedną z pierwszych płyt, gdzie grał też Jimmy Lovelace na bębnach, Ronnie Cuber na saksofonie barytonowym i Lonnie Smith na organach...

To ‘The George Benson Cookbook’, z tym rozpalonym do czerwoności kawalkiem „The Cooker”, otwierającym płytę.

Dokładnie! To była moja pierwsza miłość. Ale zaraz po nim usłyszałem Birda, Buda, Mingusa, Roacha i Dizzy’ego i było już po mnie. Wzięło mnie naprawdę mocno. Wszystko o czym myślałem to, że chcę grać jak Charlie Parker i Bud Powell.

Najbardziej jesteś znany z wirtuozerii Twoich płyt solowych, które ukazały się nakładem Sony Music Masterworks. Ale niedawno, w hołdzie dla Ellingtona, nagrałeś muzykę w trio.

Poznałem Ariego oraz Keitha zaraz po tym jak dotarłem do Nowego Jorku w roku 2012. Poznał mnie z nimi kumpel – Stefano Doglioni - który jest świetnym kłarnecistą i momentalnie nawiązała się między nami nić porozumienia. Oczywiście wyborem

było zatrudnienie ich na moje nowojorskie koncerty. Gramy ze sobą niemal codziennie od 10 lat. Kocham ich jako ludzi, a jako artyści wyciągają ze mnie to co najlepsze. To wielka inspiracja móc z nimi pracować. Uwielbiam grać solo, ale w trio mam więcej wolności. Kiedy grasz solo, musisz o wszystko zadbać sam, na twojej głowie jest i harmonia i melodia. Kiedy grasz z zespołem, możesz czuć się bardziej jak saksofonista.

To saksofonowe podejście jest słyszalne w utworze otwierającym Twoją płytę Duke’a: „It Don’t Mean a Thing”. Grasz więcej pojedynczych dźwięków i czuć, że uskrzydla Cię świadomość, że nie musisz w tym samym czasie grać akordów i linii basu.

Różnica polega na tym, że w trio mogę się bardziej skupić na improwizacji i cieszyć się większą wolnością podczas grania solówki.





Wracając do czasów, gdy uczyłeś się grać, czy pamiętasz jakiś konkretny przełom w swojej grze na gitarze?

To co pomogło mi najbardziej to studiowanie gitary klasycznej. Agostino był świetnym jazzmanem i nauczycielem, ale ołśnienie przyszło kiedy tata zabrał mnie na koncert Davida Russella, gitarzysty klasycznego. Siedziałem niecałe 2 metry od niego i powaliło mnie jego panowanie

nad instrumentem. Potrafił grać akordy, potrafił grać melodie i nie obcy był mu kontrapunkt. Chciałem skupić się na chemii w szkole, ale zamiast tego wybrałem gitarę klasyczną. Czulem, że ten kierunek pozwoli mi osiągnąć w jazzie to co zamierzałem. I tak zrobiłem! Przełomem było spotkanie mojego nauczyciela gitary klasycznej – Waltera Zanetti – w konserwatorium w Bolonii. To pomogło mi najwięcej, jeśli

chodzi o niezależność, zarówno w prawej jak i lewej ręce. Nadal nie jest to łatwe, bo gitarzyści klasyczni uczą się aranżacji na pamięć, a my w jazzie improvizujemy. W takim przypadku trudniej przewidzieć jakie komplikacje techniczne czekają nas po drodze, więc nigdy nie będzie to tak perfekcyjne jak gitara klasyczna. Nawet teraz mój nauczyciel pisze do mnie: „Och, widziałem wideo. Brzmisz

fantastycznie, ale nad lewą ręką musisz nadal pracować.” Dalej podsyła mi książki do nauki. Tak to już jest – im głębiej wchodzisz w muzykę, tym częściej okazuje się, że musisz studiować każdego dnia. Musisz żyć muzyką. Wiesz, jeśli poświęcisz na to zaledwie godzinę dziennie, nie będzie z tego efektów.

Mówiąc o przeniesieniu klasycznej techniki do świata jazzu,



Twoje nagrania z płyty „Solo Masterpieces Vol. 1”, szczególnie „Over the Rainbow” i „Epistrophy” są doskonałym przykładem zastosowania kontrapunktu.

Tak, to po prostu sposób w jaki słyszę muzykę. Kiedy słuchasz Monka grającego „Epistrophy”, używa on obu dłoni na klawiaturze. Jest niezwykle trudno osiągnąć ten rodzaj ‘ruchu’ na gitarze. Ale za nic nie zmienilibym instrumentu. Kocham



gitarę tak mocno i wiem, że ma ona jeszcze wiele rzeczy, które można osiągnąć. To co gram jest niczym w porównaniu z tym czego dokonał Matteo Carassi. On traktował każdą strunę gitary jak melodię. To właśnie chciałbym osiągnąć, ale za pomocą jazzowego idiomu. Nie

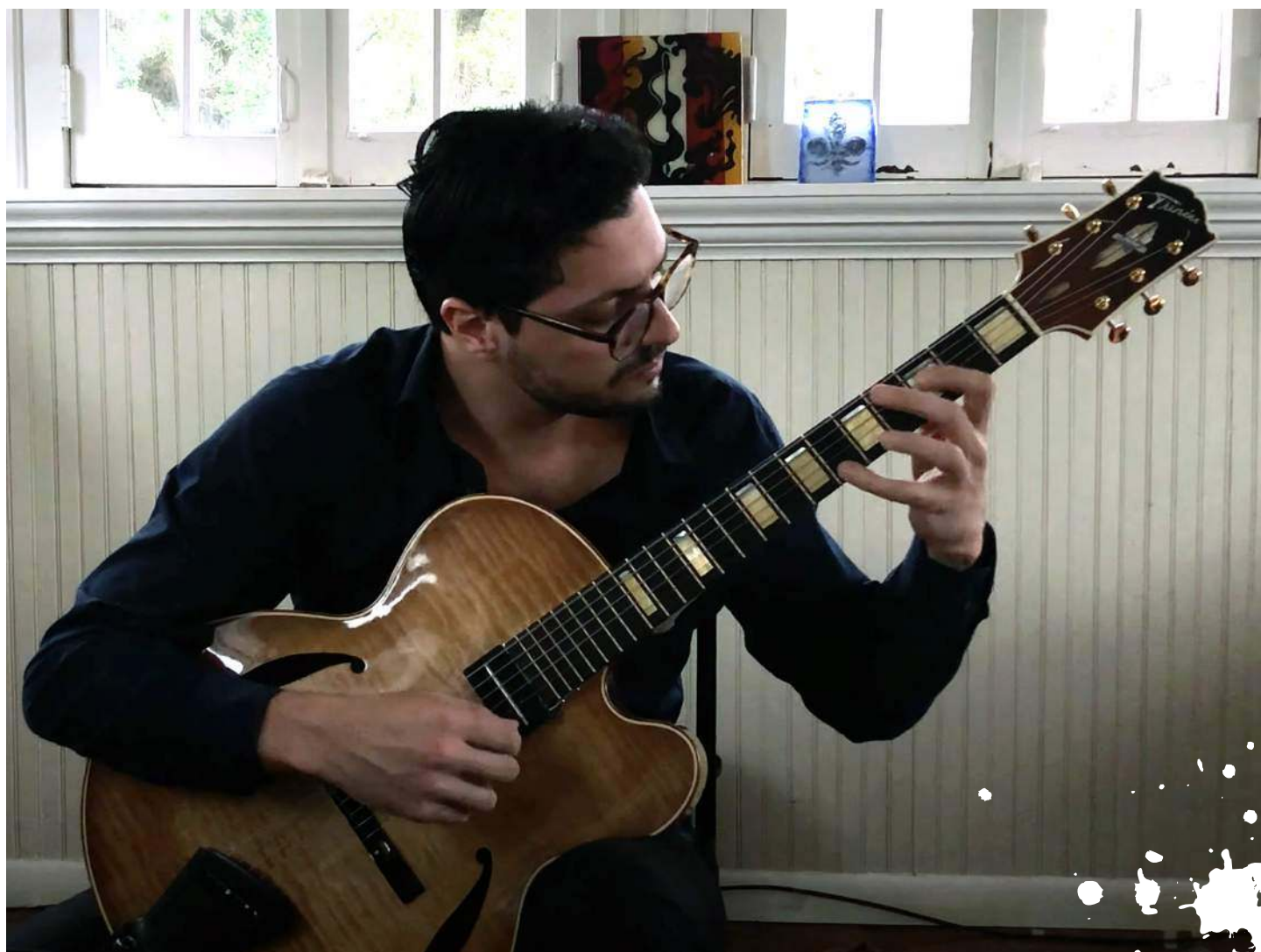
będę jednakże miksował tych wpływów – nie zamierzam grać Bacha na jazzowo, szczególnie jeśli chodzi o jego dzieła klawesynowe czy organowe.

Słuchałem niedawno solówki Arta Tatum w „I Cover the Waterfront” i moją uwagę zwróciły

wszystkie te filigranowe ozdobniki w końcówkach fraz. Czasem słyszę to u Ciebie – mam wrażenie, że także wykańczasz swe frazy tymi ‘tatuizmami’.

Hmm, Tatum. Pamiętam kiedy tata kupił mi jego zestaw „Solo Masterpieces” kiedy miałem osiem lat. Przesłuchaliśmy





z bratem jednego dnia wszystkie 10 CD i nie powiedzieliśmy tego dnia ani jednego słowa. Tylko spoglądaliśmy na siebie z niedowierzaniem: „Jak to jest możliwe?” Wtedy właśnie postanowiłem spróbować przenieść to na gitarę. To co uwielbiam w muzykach swingowych i bebo-powych to emocje jakie wkładają w muzykę. Przykładowo, kiedy słuchasz Buda Powella grającego „Spring is Here”, każdy akord to czysta emocja. Ci goście byli połączeni z uczuciami w niezwykle silny sposób, bo żyli zupełnie innym życiem niż my teraz. Możesz to usłyszeć w sposobie w jaki grają pojedynczy akord – wywołuje on w tobie określone emocje.

Myszę, że udało Ci się to uchwycić w utworach „Warm Valley” i „In a Sentimental Mood”, na płycie „Pasquale Plays Duke”. Dziękuję! „Warm Valley” nagrałem w marcu 2021. Pozostałe utwory na tym albumie, jak

„Prelude to a Kiss”, „In a Sentimental Mood”, „Day Dream” i „Reflections in D” zarejestrowałem trzy lata wcześniej, w czerwcu 2018. Wspominam o tym, bo wg mnie słycać więcej dojrzałości w „Warm Valley”. Jest też różnica w barwie, bo wcześniej używałem Fendera Twin. Pamiętam, że przeżywałem trudne chwile z tym wzmacniaczem w studio – to nie jest raczej mój typ brzmienia. Na szczęście znalazłem te Gibsony z lat 50., na których nagrywali między innymi Jim Hall i Barney Kessel. Ta barwa jest znacznie lepiej zbalansowana. Te wzmacniacze mają tylko gałkę VOLUME i nic poza tym.

Podoba mi się to uczucie zrelaksowania w kawałku „All Too Soon”, który grasz w trio. Słycać cierpliwość i dojrzałość. Młodzi gitarzyści ze świetną techniką nie potrafią tego osiągnąć – nie wiedzą jak się tak zrelaksować. Myszę, że wraz z dojrzewaniem przychodzi zrozumienie. Jesteś

inny w wieku 20 i 30 lat. Kiedy jesteś młodszy chcesz wszystko rozwalić i zrobić wszystko co tylko przyjdzie ci do głowy. Ale kiedy dojrzewasz, zaczynasz rozumieć, że w muzyce nie chodzi o popisywanie się i granie tak dużo jak tylko potrafisz. Liczy się opowiadanie historii i wywoływanie w ludziach uczuć za pomocą dźwięków. To właśnie lubię u Lestera Younga – melodia, które gra. Dlatego też nie słucham zbyt dużo nowoczesnego jazzu. Nie ma tam ani emocji, ani melodii. Przynajmniej nie dla mnie. Nie z taką muzyką dorastałem i paradoksalnie, im jestem starszy, tym częściej wracam do muzyków takich jak Oscar Moore, Charlie Christian, Teddy Wilson czy Louis Armstrong.

Czy sytuacja w klubach nowojorskich wróciła do normy? Znowu gracie regularnie?

Tak, znowu gram solo co sobotę w Mezzrow. Mam też kilka

gigów w restauracjach. Biorę wszystko co się trafia. Wykorzystuję każdą szansę żeby wyjść z domu i grać. Wówczas mój nastrój się poprawia. Pozytywną stroną pandemii było to, że ćwiczyłem naprawdę sporo. Miałem szansę poprawić to co przeszkadzało mi w mojej technice. Kiedy grasz dużo koncertów, nie masz na to czasu. Wróciłem też do gitary klasycznej podczas pandemii, przeczytałem trochę książek, słuchałem płyt, spisywałem muzykę ze słuchu – wszystko to co zazwyczaj robią muzycy. Nadal jest tak wiele do zrobienia na instrumencie. Muzyka nigdy się nie kończy i to jest piękne, bo trzyma cię przy życiu. Sprawia, że zaangażowany jest twój umysł, serce i cała osobowość. Stając się lepszym muzykiem, stajesz się lepszy jako człowiek. Im więcej żyjesz i więcej robisz, tym głębsze jest to co grasz. I to jest właśnie piękno muzyki. 🎸

PHOTO: Courtesy of Guns N' Roses



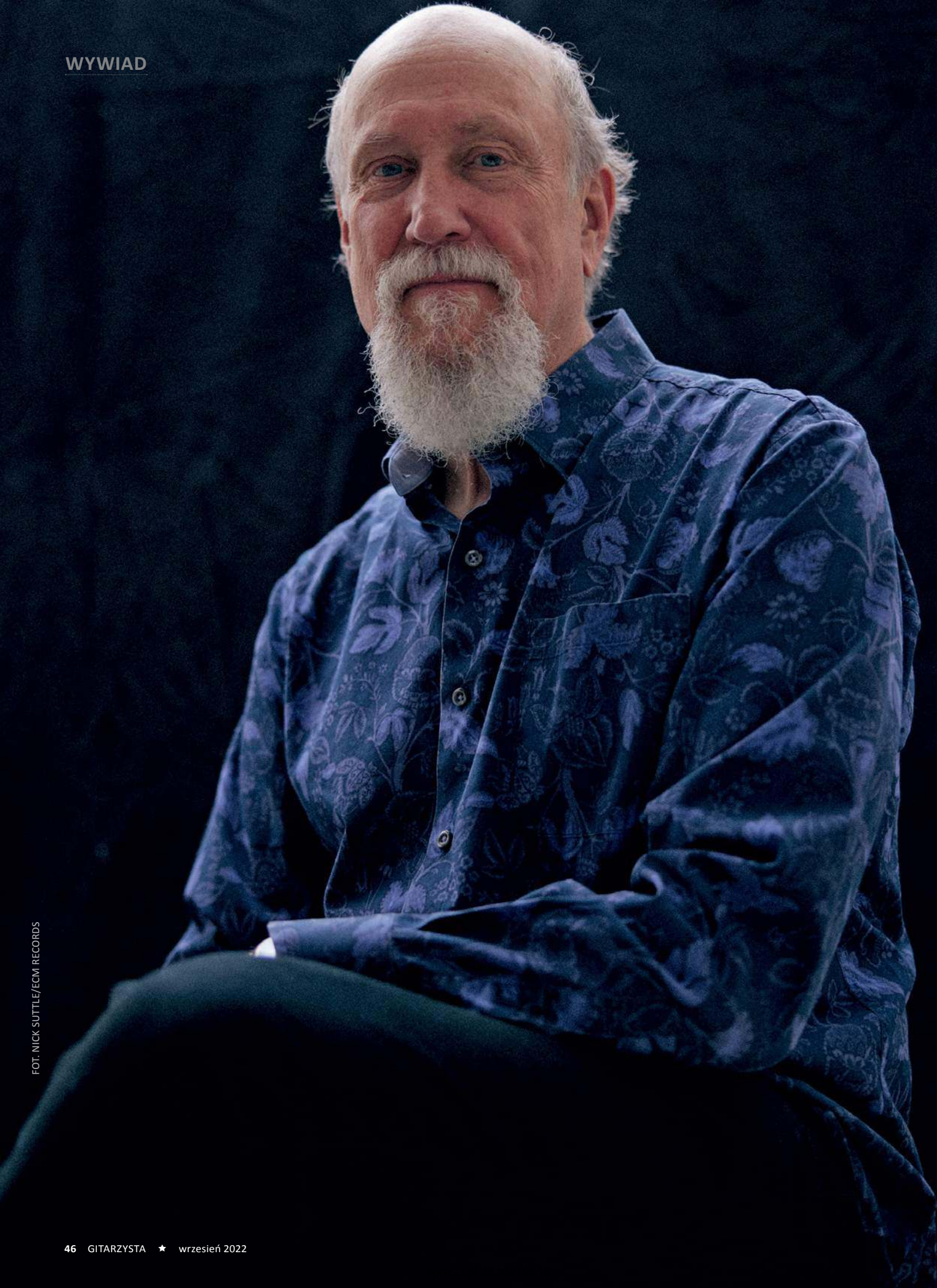
GRETSCH **OUTLAW ORIGINAL**

**GUNS N' ROSES
RICHARD FORTUS
SIGNATURE FALCON™**



GRETSCHGUITARS.COM

©2021 Fender Musical Instruments Corporation. All Rights Reserved. Gretsch™ and Falcon™ are trademarks of Fred W. Gretsch Enterprises, Ltd. and used herein under license. Bigsby™ is a registered trademark of Fender Musical Instruments Corporation.



FOT. NICK SUTTLE/ECM RECORDS

JOHN SCOFIELD

Prawdopodobnie ostatnią rzeczą jakiej się spodziewaliśmy po 'Sco', weteranie scen jazz i fusion, była płyta nagrana w towarzystwie... loopera

Specyficznym skutkiem ubocznym wymuszonego czasu samotności poza zwyczajową dla muzyka tego formatu trasą stało się zaprzyjaźnienie legendy jazzu z looperem i emulatorem głośników, które doprowadziło do powstania najnowszej płyty zatytułowanej po prostu „John Scofield” a wydanej przez legendarną wytwórnię ECM. Jakkolwiek przyzwyczailiśmy się do słuchania go w kontekście zespołów z szeroko pojętego jazz-fusion, tutaj mamy okazję poznać go w nastroju introspekcyjnym. Proste melodie stanowiące pewnego rodzaju 'soundtrack jego życia' to Scofield poszukujący nowych poziomów kreatywności. Trzeba przyznać, że ten sposób odarcia muzyki ze wszystkiego co zbędne i sprowadzenia do minimum wymaga nie lada odwagi...

Jak wpadłeś na pomysł nagrania tej płyty?

Grałem kiedyś kilka solowych gigów z looperem, ale nie przepadałem za tym. Po prostu lubię improwizować do jakiegoś riffu w tle, a w kontekście solowym looper mi to umożliwiał. Nie byłem pewien, czy jestem w stanie nagrać płytę solo. Na swój sposób było to onieśmielające. To coś innego niż wejść do studia z kumplami – coś co robiłem przez tyle lat. Ale wtedy nadeszła pandemia i okazało się, że siedzę w domu sam z żoną. Nie jestem kimś kto siedzi w technikaliach, ale któregoś razu kupiłem Universal Audio Ox, żeby w łatwy sposób móc nagrać gitarę w domu bez użycia mikrofonów. Okazało się, że siedziałem z tym, robiąc kilka kawałków i świetnie się bawiłem.

Co przyciągnęło Cię do Oxa?

Pierwotnie idea odpowiedniego

wysterowania wzmacniacza w niższej głośności, czyli użycie go jako ogranicznika mocy. Wiesz, żeby móc pograć w nocy i nie budzić sąsiadów. Ale potem uzmysłowiłem sobie jego pełen potencjał i zacząłem eksperymentować, czy może zdołałbym zarejestrować kilka wykonów wartych wydania na płycie. Poświęciłem na to tydzień i ze zdziwieniem zorientowałem się, że niepostrzeżenie zbierałem jakieś 100 godzin materiału. Było tego zbyt dużo. Nie miałem nawet czasu, by to przesłuchać i wybrać. Odczekałem więc kolejny miesiąc bez nagrywania czegokolwiek i dopiero wtedy wróciłem do sprawy, by wybrać utwory na płytę.

W jaki sposób dokonałeś tego wyboru?

Postawiłem na kawałki, które znają wszyscy i które sprawiały mi frajdę z grania.



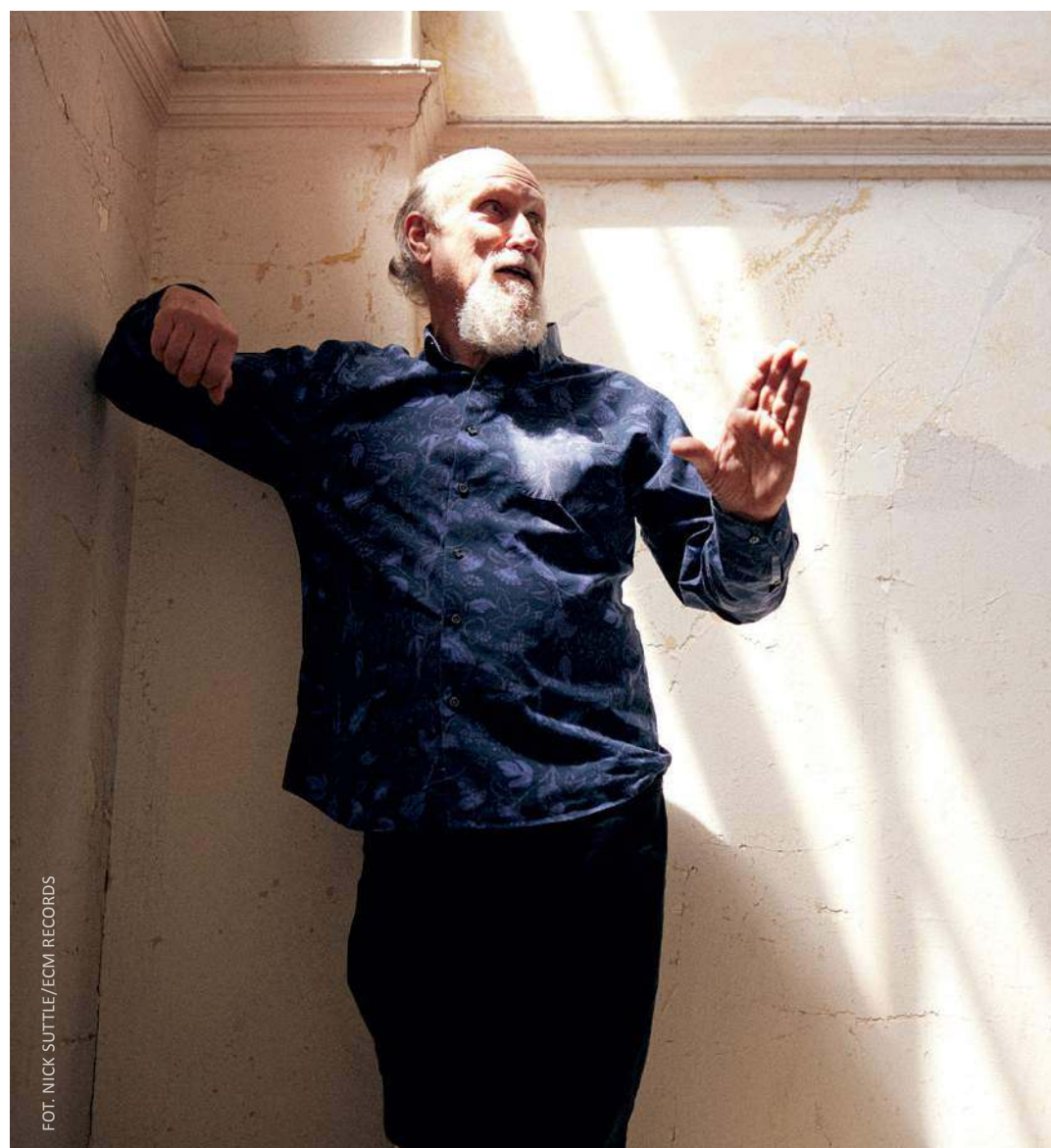
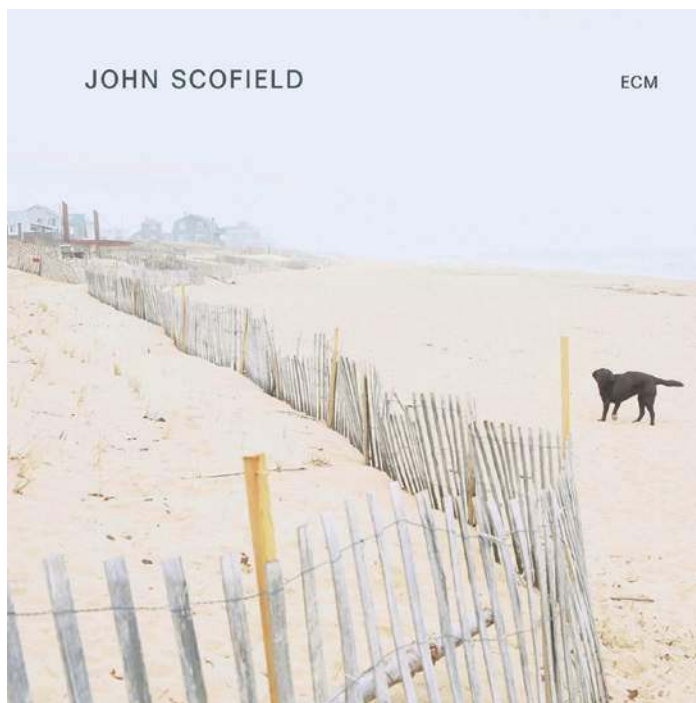
Zawsze myślę w kategorii programu – różne groove'y, różne klimaty. Muszę naprawdę lubić melodię, a ona powinna wdzięcznie układać się na gitarze. Jest mnóstwo muzyki, którą lubię, ale wiem, że nie jestem zbyt dobry w jej graniu. Ale te wybrane utwory były już ze mną jakiś czas i wydawały się naturalnym wyborem. Brzmiały dla mnie na swój sposób 'właściwie'. Nie chciałem zrobić kolejnej płyty, gdzie gitarzysta grałby jazzowe standardy.

Czy granie solo z looperem uwypukliło jakieś inne, dotąd niewidoczne aspekty Twojego stylu gry?

Myślę, że kiedy jesteś bez zespołu, na wierzch wychodzą wszelkie niuanse w twoim graniu, zarówno te dobre jak i złe. Różnica polega na tym, że solo naprawdę dobrze słyszysz co robisz. Nie masz inspiracji od innych muzyków, czerpiesz ją z tej małej pętli, którą właśnie stworzyłeś. To nawet zabawne doświadczenie. Smażysz coś i sprawdzasz, czy jest smaczne. Czyli robisz w zasadzie to samo co z innymi ludźmi, ale tym razem rozmawiasz sam ze sobą.

Czy masz jakieś porady dla tych, którzy chcieliby się zmierzyć z nagraniem płyty solo?

Po prostu to zróbcie! Wystarczy



FOT. NICK SUTTLE/ECM RECORDS

nauczyć się odrobinę na temat tego jak działa muzyka, jak prowadzi się głosy w akordach. Kiedy studiujesz muzykę, jest to droga bez końca, to wspaniałe eksplorowanie harmonii. Jest super wiedzieć co chcesz robić i wiedzieć jak to zrobić. Tak więc zachęcam ludzi do tego. Sam nie robiłem tego od lat, ale zawsze układałem małe aranże melodii z akordami, po prostu żeby zobaczyć jak dana melodia się sprawdza i gdzie mi czegoś brakuje z powodu ograniczeń jakie ma gitara w przeciwieństwie do klawiszy. Czasem naprawdę nie potrzebujesz gęstej, złożonej harmonii. Nie musisz kłaść bloków akordów na każdej nucie frazy. Po prostu naucz się piosenek... Naprawdę: NAUCZ SIĘ PIOSENEK.

Na jakiej gitarze zagrałeś na ostatniej płycie?

To jest mój stary Ibanez AS200. Być może pojawił się też mój Gibson ES-330, ten starszy, ale nie jestem tego pewien. Nie zapisywałem co dokładnie było użyte na tych trackach. Ale w większości przypadków jest to ta moja gitara, na której gram najczęściej. To Ibanez z roku 1986, do którego włożyłem pickupy Voodoo.

Gibson ES-330 jest dość niedocenianym instrumentem.

Yeah, ale jest naprawdę spoko. Ma te pickupy P-90 i ten sound zbliżony do ES-335, ale bardziej 'hollow'. Jest inny i bardzo lubię



FOT. MAXIM SCHULZ/ECM RECORDS





swój egzemplarz, choć gra mi się na nim trudniej niż na Ibanezie. Tak czy inaczej ma piękne brzmienie.

Grasz aranżację utworu „Danny Boy” i piszesz w książeczce do płyty, że to może być ulubiony kawałek wszystkich. To ciekawe, że niektóre melodie nigdy się nie starzeją – nie ważne jak i kiedy je odczytasz – zawsze działają.

Tak, ale co to jest? Jeśli byśmy to wiedzieli, każdy z nas napisał by swojego ‘Danny Boya’. Postrzegam to w sposób kompletnie mitologiczny, jeśli chodzi o kompozycje tego rodzaju. Bluegrassowa muzyka Apalachów, która przyszła z wrzosowisk Szkocji, a pochodzi od Wikingów, których najechali twoją wyspę, których muzyka pochodzi z... nie wiem skąd. Te melodie przyszły do nas z prehistorii i po prostu są tu z nami, są częścią ludzkiego doświadczenia. I nie wiem jak, ale na swój sposób poruszają w nas

wszystkich tę czułą strunę.

Czy zamierzasz zabrać tę muzykę w trasę koncertową?

Nie, większość zabookowanych koncertów jest z zespołem. Być może zagram kilka solowych koncertów w przyszłym roku.

Mam nadzieję zagrać gdzieś solo, być może w Londynie? Gdziekolwiek mnie zechcą. Z pewnością jestem na to otwarty. 🎸



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





NAGRYWANIE ZAAWANSOWANE

D o tego momentu, miejmy nadzieję, masz już potrzebny sprzęt, odpowiednie przygotowanie i w miarę sprawnie poruszasz się zarówno w środowisku swojego hardware jak i software. Teraz – jak to mówią – czas przejść do konkretów. Na kilku kolejnych stronach pokażemy nieco głębiej proces nagrywania i połączymy w całość to, o czym mówiliśmy wcześniej. Zdradzimy kilka sposobów nadania Twojej kompozycji profesjonalnego szlifu, a następnie przejdziemy do miksowania oraz masteringu, poruszając kilka podstawowych technik, które musisz znać, jeśli chcesz coś znaczyć w tej branży. Zaczynamy...

PRZYGOTOWANIE DAW

W nagrywaniu chodzi o to, by rejestrowane i odtwarzane ścieżki brzmiały czysto, bez żadnych trzasków i innych zakłóceń. Czy się to uda zależy od wielu czynników, wśród których wymienić można sterowniki interfejsu oraz system operacyjny, dlatego zadбай o to, by były aktualne.

Zwróć uwagę na rozmiar bufora audio. Mały bufor pozwala zredukować latencję round-trip (czyli czas potrzebny sygnałowi na wędrowkę od wejścia do wyjścia, poprzez układy komputera), ale jednocześnie mocniej obciąża system, co może skutkować jego niestabilnością oraz pojawieniem się

zakłóceń. Przeprowadź więc wielościeżkową sesję testową, nagrywając i dogrywając kolejne ślady, obserwując zachowanie całości. Jeśli zauważysz zachwiania stabilności, na czas dogrywania nowych partii zgraj ścieżki do kilku stemów, powracając do ich pierwotnego układu w aranżacji dopiero na etapie miksu.

Zaplanuj układ ścieżek. Staraj się zachować korelację pomiędzy numerami fizycznych wejść i śladów w aranżacji. Jeśli chodzi o zestaw perkusyjny, użyj sekwencyjnie kolejnych wejść interfejsu, przypisując je do sekwencji ścieżek w programie, rozmieszczając elementy zestawu w sposób logiczny, od toru stopy do mikrofonów ambientowych.

Dzięki temu, patrząc na ekran programu lub interfejs, będziesz znał topologię połączeń. Opisz ścieżki i oznacz je kolorami, co ułatwi poruszanie się między nimi. Zdecyduj także czy mikrofony stereofoniczne będziesz nagrywał na ścieżki stereo, czy mono.

Nagrywając jeden instrument przy użyciu kilku mikrofonów warto pogrupować ich ścieżki, co ułatwi tworzenie kolejnych do nagrywania (np. playlisty w Pro Tools) i pozwoli zachować koherencję fazową podczas edycji (np. edycja phase-locked w Logic Pro). Przygotowując się do dogrywania kolejnych partii rozważ utworzenie dodatkowych śladów na powtórzenia ujęć. Niektóre DAW-y oferują systemy umożliwiające dogrywanie i edycję wielu kolejnych ujęć zarejestrowanych na tej samej ścieżce.

KROK PO KROKU PRZYGOTOWANIE DAW DO SESJI NAGRANIOWEJ



1 Wiele programów DAW zaopatrzonych jest w szablony, których możesz użyć „na dobry początek”. Pozwala on na szybkie rozpoczęcie pracy, zaś szczegółowych ustawień możemy dokonać później, dostosowując je do własnych wymagań.



2 Szablon zawiera zestaw sekwencyjnie uporządkowanych wejść i ścieżek, w tym przygotowaną wysyłkę słuchawkową przed tłumikiem, na szynie 20. Niemniej rozplanowanie szablonu wymaga kilku poprawek. Po pierwsze przełączamy ścieżki z ambientem perkusyjnym i overheadami w tryb stereo, przypisując je do odpowiednich wejść.



3 Musimy też opatrzyć nazwami wszystkie wejścia i ścieżki, zaczynając od perkusyjnych i przechodząc kolejno do następnych instrumentów. Podczas nagrywania bębnow korzystamy tu z torów pomocniczych basu, gitary i wokali, dopilnowując prawidłowego przypisania wejść. Oprócz tego oznaczyliśmy ścieżki kolorami według przyjętego schematu.



4 Teraz zajmiemy się kwestią rozmiaru bufora. Logic ułatwia dobór jego ustawień, podając informację o latencji round-trip dla każdego z nich. Ustawieniem, które zapewni stabilną pracę systemu, jest w naszym przypadku 256 sampli, przy którym opóźnienie round-trip wynosi 11,6 ms. Na koniec nagrywamy kilka ścieżek testowych, by sprawdzić, czy system poradzi sobie z tym zadaniem, nie wprowadzając żadnych zakłóceń.

ODSŁUCH

Ogromne znaczenie podczas nagrywania i dogrywania ścieżek ma to, aby wszyscy muzycy biorący udział w nagraniu słyszeli co nagrywają, ewentualnie klik tempa oraz, o ile to konieczne, siebie nawzajem. Większość programów typu DAW oferuje szerokie możliwości wykorzystania szyn, a zatem, teoretycznie, da się to osiągnąć bez większego trudu.

W praktyce jednak sprawy bywają nieco bardziej skomplikowane, szczególnie gdy nagrywanych jest kilku wykonawców, znajdujących się w osobnych pomieszczeniach. W takim przypadku każdemu z nich trzeba zapewnić odrębny miks słuchawkowy, najlepiej z możliwością indywidualnego sterowania nim (na przykład perkusiści wymagają zazwyczaj głośniejszego odsłuchu niż pozostali muzycy, co jest w pełni zrozumiałe).

Jak już zauważyliśmy, dzięki szerokim możliwościom komutacji sygnałów

DAW-y umożliwiają definiowanie indywidualnych miksów odsłuchowych, tak dla poszczególnych muzyków, jak i realizatorskiego. Jednakże podczas nagrywania każdy program DAW przesyła wszystkie sygnały poprzez CPU komputera, czego konsekwencją jest ich opóźnienie (latencja). Czas owego opóźnienia zależy od rozmiaru bufora audio, a dodatkowo jest ono wprowadzane przez wszelkie wtyczki włączone w ścieżkę. I choć generalnie bufor powinien mieć możliwie jak najmniejszy rozmiar, to trzeba pamiętać, że przy bardziej rozbudowanych projektach ustawienie zbyt małego bufora może powodować niestabilność pracy systemu, a w konsekwencji pojawienie się zakłóceń w zapisie audio.

JAK RADZIĆ SOBIE Z LATENCJĄ

JESLI NAGRYWASZ nakładki partii gitary elektrycznej, używając DI-boxa, a gitarzysta ma odsłuch w monitorach studyjnych,

bufor o rozmiarze 128 sampli może się okazać w zupełności wystarczający. Jednakże w przypadku instrumentów akustycznych, do nagrywania których nie używa się DI, każda znacząca różnica czasowa pomiędzy sygnałem w słuchawkach a dźwiękiem słyszonym bezpośrednio z instrumentu zazwyczaj objawia się jako echo lub efekt chorusa. Największą uciążliwość stanowi to w przypadku wokalisty, który słyszy swój głos wewnątrz, przez słuchawki oraz z pomieszczenia nagraniowego – brzmienie staje się nieakceptowalne. Jedynym sposobem na poradzenie sobie z tym problemem jest zastosowanie systemu odsłuchowego o zerowej, lub bliskiej zeru, latencji.

Jakkolwiek przedstawiamy tu głównie zalety nagrywania komputerowego, to jednak najprostszą opcją jest użycie konsoli mikerskiej. Jeżeli korzystasz z kilku tylko mikrofonów, nagrywając w jednym czasie nie więcej niż jednego bądź dwóch wykonawców, możesz się ograniczyć do niewielkiego i niedrogiego miksera, który przyspieszy i ułatwi pracę.

Rozwiązaniem alternatywnym jest natomiast oprogramowanie DAW oferujące obsługę sprzętowej komutacji sygnałów (patrz „Odsłuch bezpośredni”). Standardy w tym temacie wyznacza Pro Tools HD, ale na rynku dostępnych jest wiele systemów, w których zaimplementowano podobne, sterowane programowo rozwiązania, w tym MOTU, RME, Focusrite i szereg kolejnych.

I wreszcie, możesz rozejrzeć się za sprzętową konsolą, wyposażoną w pokładowy interfejs audio – jak na przykład Mackie Onyx. Główną zaletą takiego systemu jest to, że ustawianie poziomów wejściowych i odsłuchowych jest procesem bardziej namacalnym. Nie bez znaczenia jest także komfort wynikający z pełnej integracji konsoli z interfejsem. Niemniej nawet tak wygodne rozwiązanie nie daje tak szerokich możliwości definiowania odrębnych miksów odsłuchowych, jak dobrej klasy mikser programowy, na przykład MOTU CueMix.

ODSŁUCH BEZPOŚREDNI

Większość aplikacji DAW oferuje funkcję odsłuchu bezpośredniego, której działanie polega na odpowiednim komutowaniu wejściowych sygnałów audio na poziomie interfejsu (zgodnego z tą funkcją). Służy to wyeliminowaniu latencji round-trip w komputerze, a w rezultacie zapewniając odsłuch praktycznie bezlatencyjny. Poszerzając tę funkcjonalność o sterowanie programowe niektórzy producenci opracowali rozszerzone rozwiązania, pozwalające na definiowanie niezależnych miksów

sygnałów z wejść interfejsu i wyjść z DAW. Dobrymi przykładami mogą tu być MOTU CueMix, Focusrite MixControl czy RME Total Mix. Jedyną wadą tej technologii jest niemożność zaaplikowania pluginów wobec sygnałów wejściowych. Użytkownicy PC mogą zrobić użytek z funkcji odsłuchu bezpośredniego, wbudowanej w protokół ASIO 2.0. Poprawnie zaimplementowana pozwala sterować pracą interfejsu z poziomu DAW. W Cubase zaimplementowano tę funkcję w bardzo efektywny sposób, z wyborem trzech wariantów działania, z których jeden oferuje opcję monitorowania wejść na

podobieństwo magnetofonu. Pamiętaj jednak, że mimo to nie ominie Cię konieczność zdefiniowania miksów odsłuchowych z udziałem tego sygnału. Zrozumiałym jest, że najbardziej eleganckimi rozwiązaniami są te, które bazują na sprzęcie i oprogramowaniu pochodzącym od tego samego producenta. Chyba najlepszym przykładem jest Pro Tools HD lub HDX, ale równie efektywnie rozwiązano kwestię integracji Cubase z interfejsami Steinberga z serii MR. Doskonale sprawdzają się także opcje miksów odsłuchowych w PreSonus Studio One we współpracy z niektórymi interfejsami PreSonusa.

PRZEWODNIK PO EFEKTACH

Procesory efektów odgrywają bardzo ważną rolę w profesjonalnych studiach nagrań. Jeśli chcecie na poważnie myśleć o rejestracji własnych nagrań w domu, to musicie poznać najczęściej używane efekty. Oto nasz przewodnik po najpopularniejszych urządzeniach tego typu

Co dokładnie sprawia, że profesjonalnie nagrane ścieżki brzmią tak dobrze? Z pewnością tak doskonałych rezultatów nie osiąga się po prostu ustawiając mikrofon przed wokalistą lub podłączając gitarę do wzmacniacza, a następnie naciskając przycisk RECORD... Tak naprawdę na jakość końcowego materiału składa się wiele czynników. Trzeba też wziąć pod uwagę okoliczności towarzyszące pracy w studiu i kontekst, w jakim zostanie umieszczony partia danego instrumentu lub wokalu. Na przykład jeśli mamy uproszczoną partię podkładową gitary w utworze folkowym, to możemy nagrać ją na żywo bez stosowania żadnych ulepszeń. Mimo to zdecydowana większość współczesnych nagrań powstaje z użyciem ogromnej liczby gadżetów służących do podrasowania i wzbogacenia brzmienia. Urządzenia, które za to odpowiadają, to właśnie procesory efektów. Dawniej mieliśmy do czynienia jedynie z fizycznymi konstrukcjami tego typu, najczęściej w obudowach typu rack, natomiast obecnie spora część z nich jest przygotowana w postaci wtyczek programowych.

Istnieje wiele różnych rodzajów efektów. Niektóre z nich są przeznaczone do prostej obróbki nagrywanego sygnału, podczas gdy zadaniem innych jest dodawanie do konkretnej partii sztucznie wygenerowanych składników, takich jak choćby dźwięków pogłosu. Dodatkową grupę efektów stanowią narzędzia, które mogą być traktowane jako prawdziwe wodotryski sprawiające, że ścieżka zwróci uwagę swoją wyjątkowością. Zadaniem tych efektów typu „wow” jest przyciągnięcie uwagi słuchaczy.

Ponieważ większość popularnych

efektów sprzętowych już od dawna opiera się na technologii cyfrowej, to właśnie one jako pierwsze zostały zaimplementowane na platformie software'owej. Emulacje tych urządzeń w postaci wtyczek programowych stały się bardzo popularne wraz z dynamicznym rozwojem komputerów i aplikacji typu DAW. Obecnie na rynku można znaleźć mnóstwo emulacji klasycznych efektów i całkowicie nowych narzędzi służących do przetwarzania sygnału audio. Popularność wtyczek doprowadziła do tego, że większość pakietów z oprogramowaniem sekwencerowym jest dostarczana wraz z podstawowymi efektami. Oczywiście dużo więcej narzędzi tego typu można znaleźć w sklepach internetowych oraz u tradycyjnych sprzedawców. Pomimo to nie musicie wydawać majątku, aby zaopatrzyć się w zestaw potrzebnych do pracy wtyczek, ponieważ wiele z nich jest dostępnych całkowicie za darmo.

REVERB

CO ON ROBI? Reverb, czyli pogłos, to efekt tak naprawdę wszechobecny. Z pewnością stykasz się z nim codziennie wokół siebie. Nie możesz chyba zaprzeczyć, że Twój głos brzmi odmiennie na klatce schodowej, a jeszcze inaczej w łazience wyłożonej płytkami ceramicznymi? Różnica ta bierze się właśnie z powodu występowania pogłosu, który pojawia się wtedy, gdy fale dźwiękowe odbijają się od gładkich powierzchni. W zależności od rozmieszczenia tych powierzchni w danym pomieszczeniu, rezultat będzie odmienny. Niektóre z fal docierają do odbiorcy później i nakładają się na siebie, przez co powstaje efekt pogłosu. Dzięki niemu jesteśmy w stanie oszacować rozmiar pomieszczenia,

w którym się znajdujemy, a także odległość od źródła dźwięku.

Starannie dobrany reverb może pomóc w sklejeniu poszczególnych składników Twojego miksu w taki sposób, aby uzyskać spójny i wyrazisty materiał dźwiękowy. Z drugiej strony pogłos o przesadnie dużym nasyceniu może skutecznie utrudnić odbiór miksu sprawiając, że stanie się on zamulony i chaotyczny. Jeśli chcesz zarejestrować partię całego zespołu w tym samym pomieszczeniu, to spróbuj użyć tylko jednej lub ewentualnie dwóch instancji reverbu na liniach wysłkowych, dzięki czemu cały miks zabrzmie spójnie i naturalnie. **GDZIE ICH UŻYWAĆ?** Reverb może być użyty wszędzie tam, gdzie konieczne jest stworzenie wrażenia przestrzeni. Trzeba z nim jednak uważać podczas użycia na ścieżce wokalu lub gitary, ponieważ może doprowadzić do tego, że dźwięk będzie odbierany jak zbyt oddalony, co nie jest korzystne.

DELAY

CO ON ROBI? Delay, czyli linia opóźniająca, to prawdopodobnie jeden z najprostszych w działaniu efektów. Z tego względu jest on bazą dla szeregu innych narzędzi modyfikujących dźwięk, ale o tym za chwilę. Delay robi jedną prostą rzecz, a mianowicie opóźnia pewną porcję sygnału wejściowego i podaje ją na wyjście z zadaniem opóźnienia. Po zmiksowaniu z sygnałem oryginalnym uzyskujemy wrażenie echa. Niekiedy delay jest stosowany jako efekt służący do korekty sygnału (opóźnienia go, co jest przydatne w synchronizacji z pozostałymi ścieżkami), jednak najczęściej używa się go w celach wzbogacenia oryginalnego sygnału.

Zmiksowanie sygnału przetworzonego



(opóźnionego) z oryginalnym w odpowiednich proporcjach, a także dobranie optymalnego czasu opóźnienia, pozwala uzyskać bardzo ciekawie brzmiący efekt echa. Możliwe jest także sterowanie ilością podawanych na wyjście powtórzeń oraz stopniem ich zanikania, co dodatkowo zwiększa możliwości kreatywnego wykorzystania tego efektu. Stopniowe zanikanie dźwięku jest często słyszalne w końcowych frazach linii wokalne lub instrumentalnej. Jeśli chcecie posłuchać, w jaki sposób wykorzystać ten efekt podczas gry na gitarze, to najlepiej sprawdzić, jak robi to Edge z grupy U2.

GDZIE ICH UŻYWAĆ? Delay z krótkimi czasami powtórzeń brzmi doskonale na ścieżkach wokalnych. Zabieg ten był często stosowany w partiach Johna Lennona czy Buddy Holly'ego. Delay świetnie sprawdza się także w przypadku gitary, i to zarówno na partiach rytmicznych, jak i prowadzących.

KOMPRESOR

CO ON ROBI? Kompresor to efekt wpływający na dynamikę sygnału. Jego działanie polega na utrzymaniu jednolitego poziomu dźwięku niezależnie od zmian natężenia sygnału na wejściu. Efekt ten nie zwiększa poziomu, lecz ogranicza szczyty sygnału, przez co cały materiał staje się bardziej spójny i wyrównany. Kompresor doskonale sprawdza się na przykład jako narzędzie do wygładzania niedokładnie zagranych partii na gitarze akustycznej. Wszelkie głośniejsze i niekontrolowane dźwięki pochodzące z mocniejszego ataku strun mogą zostać ograniczone do poziomu zbliżonego do pozostałych, cichszych fragmentów nagrania.

Delikatna kompresja pomaga też skleić ze sobą dwie niezależne ścieżki, dzięki czemu zabrzmiały one bardziej spójnie. Inne zastosowanie tego efektu to zwiększenie sustainu – tę właściwość dobrze znamy ze wzmacniaczy (głównie lampowych), które w naturalny sposób wprowadzają do sygnału kompresję. Z tego względu aplikowanie kompresji do partii gitary przesterowanej może okazać się ryzykowne. Jeśli nie jesteście pewni, jak mocno skompresować ścieżkę, to po prostu postarajcie się polegać na własnym słuchu i zachowajcie umiar.

GDZIE ICH UŻYWAĆ? Kompresor stosujemy wszędzie tam, gdzie jest konieczne

ograniczenie poziomu sygnału. Partie wokalne z reguły wymagają solidnej ingerencji kompresora, chyba że wokalista lub wokalistka ma duże doświadczenie w pracy z mikrofonem. Kompresja jest też oczywiście stosowana na końcowym miksie w celu zwiększenia ogólnej głośności materiału. Niestety w tym miejscu często dochodzi do zaaplikowania przesadnej kompresji, która spłaszcza dynamikę sygnału. Uważajcie więc podczas używania kompresora i limitera, ponieważ bardzo łatwo tu o zepsucie utworu i pozbawienie go życia.

KOREKTORY I FILTRY

CO ON ROBI? Korektor pozwala na zmianę zawartości konkretnych częstotliwości w miksie. W przypadku korektora 3-pasmowego do dyspozycji są trzy częstotliwości: niskie (bas), średnie (middle) oraz wysokie (treble). Oczywiście istnieją także dużo bardziej złożone urządzenia służące do korekcji, w których znajdzie się 16, a nawet 32 regulatorów, z których każdy odpowiada za wąski wycinek częstotliwości.

Filtry to właściwie te same narzędzia co korektory, z tym że w ich przypadku mamy do czynienia jedynie z ograniczaniem pewnego zakresu częstotliwości, a nie podbijaniem, jak ma to miejsce w przypadku korektorów. Najpopularniejsze narzędzia tego typu to filtr górnoprzepustowy i dolnoprzepustowy. Nazwy mówią same za siebie – każdy z nich przepuszcza jedynie częstotliwości leżące powyżej lub poniżej zadanego zakresu.

GDZIE ICH UŻYWAĆ? Korekcja pozwala na dodanie do miksu nieco przestrzeni lub skorygowanie kłopotliwych, niekorzystnie brzmiących częstotliwości. Na przykład, jeśli w miksie gitara i wokal walczą o dominację i nakładają się na siebie, można ograniczyć zawartość wyższego środka w partii gitary, aby zrobić nieco miejsca na wokal. W ten sposób każda ze ścieżek będzie pracować w swoim własnym zakresie nie przeszkadzając sobie nawzajem.

EFEKTY MODULACYJNE

CO ON ROBI? Do grupy efektów modulacyjnych zaliczamy takie narzędzia, jak chorus, flanger i phaser. Jest ich jeszcze więcej, ale tutaj zajmiemy się tymi trzema. Wszystkie działają w podobny sposób,

jednak dają odmienne rezultaty. Flanger daje specyficzny efekt przemiatania częstotliwości w górę i w dół. Pod względem technicznym urządzenie to moduluje sygnał oryginalny drugim sygnałem, który jest przesunięty w stosunku do źródła o niewielką wartość rzędu kilku lub kilkunastu milisekund. Klasycznym przykładem użycia tego efektu jest utwór Itchycoo Park grupy Small Faces. Chorus daje wrażenie zwielokrotnienia oryginalnego sygnału poprzez dodanie do niego szeregu dodatkowych sygnałów, z których każdy jest lekko przesunięty zarówno w czasie, jak i pod względem intonacji. Efekt ten można usłyszeć choćby w kawałku Come As You Are grupy Nirvana. Phaser to efekt podobny do flangera, jednak działający nieco inaczej. Tutaj uzyskujemy bardziej metaliczny, świdrujący dźwięk.

GDZIE ICH UŻYWAĆ? Efekty modulacyjne doskonale sprawdzają się na ścieżkach gitarowych, a także pianin elektrycznych. W pewnym stopniu można je też wykorzystywać w przypadku partii basowych.

DISTORTION

CO ON ROBI? Studio nagrań to wesołe miejsce. Realizatorzy nagrań spędzają w nim długie godziny starając się zarejestrować możliwie jak najczystsze i najbardziej naturalne dźwięki. Tak się składa, że nie zawsze taki naturalny sound jest tym, którego oczekują słuchacze. Musimy otwarcie przyznać, że wszyscy lubimy przester. Uwielbiamy nasycony, ciepły i masywny dźwięk pojawiający się po przepuszczeniu przez dobrej jakości przester. Najlepsze rezultaty osiągniemy wybierając odpowiedni w danej sytuacji rodzaj przesteru. Mamy do dyspozycji szeroką paletę przesterów, takich jak fuzz, overdrive czy distortion. Każdy z nich znajduje zastosowanie w konkretnym przypadku.

GDZIE ICH UŻYWAĆ? Najpopularniejszym instrumentem kojarzonym z przesterem jest oczywiście gitara elektryczna. Mimo to przestery sprawdzają się także na ścieżkach wokalnych – wystarczy posłuchać głosu Trenta Reznora z grupy Nine Inch Nail. Delikatnie zaaplikowany przester może wydatnie uatrakcyjnić ścieżki automatów perkusyjnych lub pętli perkusyjnych. Niektórzy uwielbiają też ostry, przesterowany dźwięk basu.

WAZA-AIR / WAZA-AIR BASS

Bezprzewodowy system wzmacniaczy do gitary/basu



WAZA-AIR DO GITARY

Łączący najwyższej jakości brzmienia wzmacniaczy i efektów z przełomową technologią przestrzenną BOSS, rewolucyjny Waza-Air wprowadza oszałamiający realizm do gry w słuchawkach. Wykorzystując czujnik żyroskopowy i ruchomą przestrzeń 3D, ten osobisty system wzmacniaczy zapewnia naturalne brzmienie „wzmacniacza w pomieszczeniu”, które jest bogate, rozbrzmiewające i nieskończenie inspirujące.

WAZA-AIR DO BASU

Waza-Air Bass to całkowicie nowe rozwiązanie do grania dla basistów, oferujące pięć różnych typów wzmacniaczy basowych, od czystych i nowoczesnych po klasyczne brzmienia lampowe. Pełne dostosowanie wzmacniacza i gotowe do gry presety są również dostępne za pośrednictwem aplikacji BOSS Tone Studio.

BOSS.INFO/PL





NAGRYWANIE ZAAWANSOWANE: GITARA AKUSTYCZNA

Jak na tak prosty instrument, gitara akustyczna potrafi być wyjątkowo trudna do zarejestrowania. Mimo to nie ma czego się obawiać, ponieważ w tym przewodniku pokażemy Wam, jak podejść do tego tematu i bezpiecznie przejść przez wszystkie etapy procesu...

Gitara akustyczna jest jednym z najważniejszych instrumentów współczesnej muzyki. Jest też bardzo popularna wśród muzyków stawiających pierwsze kroki na drodze swojej muzycznej przygody.

Chociaż stosunkowo łatwo zacząć grać na gitarze akustycznej, to samodzielne nagranie własnych utworów może sprawiać trudności. Często okazuje się, że głębsza analiza gry gitarzysty zdradza szereg problemów wykonawczych biorących się z ograniczeń technicznych gitary akustycznej, takich jak niepewna intonacja, niestabilny strój czy niepożądane dźwięki i szumy.

W zależności od tego, jak ważną rolę odgrywa gitara akustyczna w Twoim miksie, możesz próbować wyeliminować mniej lub więcej problemów z nagraniem śladem. Współczesne aplikacje typu DAW zawierają szereg narzędzi, dzięki którym stosunkowo łatwo poradzisz sobie ze sprawiającymi problemy trackami gitary akustycznej. Postępując zgodnie z naszymi instrukcjami będziesz w stanie znacznie poprawić końcowe brzmienie instrumentu. Mimo to wciąż pamiętaj o tym, że powinieneś dołożyć wszelkich starań, aby już dźwięk źródłowy był jak najlepszej jakości. Jeśli pracujesz na dobrym materiale, to nie musisz się przesadnie gimnastykować, aby uzyskać dobre brzmienie na etapie postprodukcji.

TEORIA STRUN

GITARY AKUSTYCZNE występują w wielu różnych rozmiarach i wersjach, wliczając w to instrumenty elektroakustyczne wyposażone

w przetwornik piezoelektryczny i/lub mikrofony umieszczone we wnętrzu pudła rezonansowego. W tym poradniku pomożemy Ci poradzić sobie z każdym typem gitary akustycznej w taki sposób, aby najlepiej wykorzystać jej dobre strony.

Rozmiar pudła rezonansowego wpływa nie tylko na końcowe brzmienie, ale również na wygodę pracy w studiu. Na przykład instrumenty typu dreadnought oraz jumbo są bardzo głośne i mogą dawać zbyt mocny, dudniący bas przy niewielkiej odległości od mikrofonu. Z drugiej strony gitary z niewielkimi pudłami rezonansowymi, takie jak niektóre modele Martina (ulubione instrumenty Eda Sheerana) dają bardziej skupiony dźwięk.

Również struny występują w wielu rozmiarach i rodzajach, co przekłada się na brzmienie i wygodę gry. Kompletu średniej grubości sprawdzają się lepiej podczas gry techniką palcową, choć mogą być wymagające podczas gry akordów typu barre. Cieńsze struny dają przenikliwy dźwięk o ładnej prezencji, jednak mogą sprawić, że nagranie będzie pozbawione energii i ciepła.

Na koniec warto jeszcze podkreślić, że kluczową kwestią wpływającą na końcowe brzmienie jest sposób gry. Partie akordowe grane kostką będą głośne, natomiast rozłożone akordy zagrane palcami będą delikatne i wycofane. W każdym przypadku musisz zwracać uwagę na to, aby dostosować się do sytuacji, by uzyskać najlepsze rezultaty. Nie zawsze bardzo bliskie usytuowanie mikrofonu jest najlepszym rozwiązaniem. Jak się później przekonasz, chodzi tu o to, aby uzyskać jak najlepszy balans pomiędzy dźwiękiem

pochoǳącym bezpośrednio z gitary, a tym, co dochodzi z pomieszczenia.

WŁAŚCIWE BRZMIENIE

Nikogo nie trzeba chyba przekonywać, że gitara akustyczna to jeden z najpiękniej brzmiących i bogatych brzmieniowo instrumentów. Pierwszym krokiem do uzyskania najlepszego brzmienia podczas nagrań jest zadbanie o to, aby instrument użyty do pracy dawał doskonały dźwięk. Dla wytrawnego ucha wszelkie zmiany w sprzęcie (rodzaj pudła rezonansowego, struny, kostka użyta do gry itd.) dają duże zmiany. Dlatego upewnij się, że – jeszcze przed rozpoczęciem nagrań – dysponujesz doskonale brzmiącą gitarą. Jeśli coś jest nie tak z brzmieniem, to nie masz co liczyć na to, że na etapie postprodukcji wyciśniesz z tego dźwięku coś więcej i go naprawisz, i to niezależnie od tego, jak sprawnie poruszasz się po swojej aplikacji DAW. Nawet jeśli będziesz musiał sprzedać swoją kolekcję znaczków pocztowych, to kup najlepszą gitarę, na jaką Cię stać.

NAJLEPSZE MIEJSCE

GITARY AKUSTYCZNE najlepiej brzmią wtedy, gdy są osadzone w odpowiedniej przestrzeni, w której tworzy się naturalny pogłos. Jeśli nagrałbyś swoją partię gitary w całkowicie wytłumionym pomieszczeniu, to otrzymałbyś płytki, pozbawiony charakteru dźwięk. W małych, zatłoczonych pokojach akustyk nie może w pełni pokazać swoich możliwości, dlatego postaraj się o to, aby zapewnić mu dużo przestrzeni. Najlepiej sprawdzają się tu sporych rozmiarów pokoje z drewnianą podłogą i gładkimi powierzchniami odbijającymi dźwięk. Jeśli na podłodze znajduje się duży dywan lub wykładzina, to spróbuj położyć na ich powierzchnię kawałek płyty MDF lub przybliżyć stanowisko dla gitarzysty do ściany.

UWAŻAJ NA TE DROBIAZGI

MUSISZ ZWRÓCIĆ bardzo dużą uwagę na takie drobiazgi, jak guziki przy koszuli, biżuteria, sprzączki od pasek itp. Podczas gry na gitarze możesz łatwo dotknąć tymi przedmiotami do pudła rezonansowego, co wywoła niekorzystne stuki lub brzęczenie, które zrujnują całe nagranie.



TECHNIKI NAGRANIOWE

NAJLEPSZYM SPOSOBEM na poradzenie sobie z nagraniem gitary akustycznej jest połączenie doświadczenia, solidnej wiedzy teoretycznej oraz – nie bójmy się tego powiedzieć – wielu prób i błędów. Zdobycie doświadczenia jest bardzo ważne, ponieważ dzięki niemu można zaoszczędzić mnóstwo czasu na błądzenie po omacku w ustawieniach sprzętu i oprogramowania. Na początek zajmiemy się najprostszą konfiguracją zakładającą użycie tylko jednego mikrofonu, by później omówić bardziej skomplikowane ustawienia.

Jeśli chodzi o preferowany typ mikrofonu, to polecamy przetwornik pojemnościowy o charakterystyce kardiodalnej. Z uwagi na to, że jest to mikrofon kierunkowy, doskonale zbiera on dźwięki, którego źródło znajduje się dokładnie naprzeciw niego. Z powodu swojej sporej czułości świetnie radzi sobie zarówno z głośnymi dźwiękami granym kostką, jak i delikatniejszymi frazami. W zależności od tego, czy wybierzesz model o dużej czy też niewielkiej membranie, otrzymasz nieco inne brzmienie. Mikrofony

wyposażone w większą membranę mają przyjemniejszą w odbiorze charakterystykę częstotliwościową, w której jest podkreślony wyższy środek i góra, natomiast modele o mniejszej membranie mają bardziej płaską charakterystykę. Jeśli zależy Ci na uzyskaniu bardziej bezpośredniego dźwięku, to możesz też użyć mikrofonu dynamicznego, jednak wtedy musisz się liczyć z utratą szczegółów w środku pasma i mniejszą czułością.

Przed rozpoczęciem nagrań posadź gitarzystę na stołku, który w żaden sposób nie powoduje hałasu (skrzypienia, ocieranie o podłogę itd.). W czasie, kiedy muzyk gra na gitarze, postaraj się znaleźć optymalne miejsce do umieszczenia mikrofonu. Zwróć uwagę na odcinek pomiędzy miejscem, w którym gryf spotyka się z pudłem rezonansowym, a otworem rezonansowym. Możesz sprawdzić różne ustawienia przesuwając mikrofon wzdłuż gryfu oraz zmieniając jego pozycję o kilka centymetrów w górę i w dół. Właśnie ten obszar jest najlepszy do ustawienia mikrofonu. Przesunięcie mikrofonu w kierunku otworu

rezonansowego daje głębszy, potężniejszy dźwięk, natomiast okolice gryfu osłabiają brzmienie. Zmiana pozycji w górę (w okolice strun basowych) sprzyja uzyskaniu dźwięku o dużej zawartości najniższych częstotliwości, natomiast odwrotny kierunek (w stronę obszaru zajmowanego przez struny wiolinowe) daje bardziej szkliste brzmienie.

Teraz pozostaje już tylko ustalić odległość mikrofonu od gitary. Jest ona ściśle zależna od głośności gitary i stylu gry, dlatego nie można wskazać jednego optymalnego miejsca na ustawienie mikrofonu. Przy delikatnej grze techniką palcową warto zacząć od odległości ok. 20 cm, natomiast mocna gra akordowa kostką wymaga zwiększenia dystansu do ok. 30-40 cm.

Na koniec zwróć uwagę na otoczenie. Jeśli pomieszczenie do nagrań jest niewielkie, a jego podłoga jest gładka i twarda, to musisz liczyć się z tym, że pojawią się wczesne odbicia, które mogą zrujnować brzmienie. W takim przypadku połóż na podłodze dywan lub matę wytłumiającą.



KROK PO KROKU PODSTAWY NAGRYWANIA GITARY AKUSTYCZNEJ



1 Po pierwsze wybierz odpowiedni mikrofon. My zastosowaliśmy wysokiej jakości wielkomembranowy, lampowy mikrofon pojemnościowy o charakterystyce kardiodalnej, który ma przyjemnie podbitą górę pasma. Jeśli chcesz uzyskać dźwięk o bardziej płaskiej charakterystyce, to wybierz mikrofon o mniejszej membranie. Pamiętaj, że ten konkretny mikrofon, którego używaliśmy, posiadał własne źródło zasilania, jednak większość mikrofonów pojemnościowych wymaga dostarczenia zasilania fantomowego.



2 Nasz sposób na uzyskanie najlepszego brzmienia zakłada staranne ustalenie punktu, w którym sygnał jest najlepszej jakości. Znaleźliśmy go mniej więcej w połowie odległości pomiędzy miejscem, w którym krawędź pudła rezonansowego łączy się z gryfem, a otworem rezonansowym. Nasza gitara dawała dosyć mocny basowy dźwięk, dlatego musieliśmy nieco przesunąć mikrofon w stronę krawędzi pudła rezonansowego, aby zredukować najniższe częstotliwości. Nie bój się eksperymentować podczas ustawiania mikrofonu.



3 Jeśli ustaliłeś już pozycję wyjściową dla mikrofonu, to musisz jeszcze zdecydować, w jakiej odległości od gitary ma się on znajdować. W celu uzyskania możliwie najbardziej bezpośredniego dźwięku przysuń mikrofon na odległość ok. 20 cm od pudła rezonansowego. W większości przypadków będziesz musiał jednak odsunąć mikrofon na odległość ok. 30-40 cm, która jest najbardziej uniwersalna i sprawdza się w większości sytuacji.



4 Teraz, kiedy masz już precyzyjnie ustawiony mikrofon, zwróć uwagę na to, aby nie zmieniać pozycji gitary w stosunku do niego, ponieważ może to drastycznie zmienić brzmienie i zawartość poszczególnych pasm. Gitarzysta musi mieć świadomość tego, że od zachowania jednolitej pozycji gitary zależy końcowy rezultat. Przydatnym sposobem na ustawienie takiej samej pozycji przy kolejnym podejściu jest wykonanie zdjęcia, na którym widać dokładną pozycję gitary względem mikrofonu.

KROK PO KROKU NAGRYWANIE GITARY KLASYCZNEJ



1 Ta technika zakłada użycie jednego mikrofonu głównego oraz dwóch dodatkowych, które zbierają obraz stereo. W tym celu wykorzystaliśmy dwa identyczne małowymiarowe mikrofony pojemnościowe ustawione według metody ORTF (sposób symulujący lokalizację ludzkich uszu, opracowany przez Office de Radiodiffusion Television Francaise). Membrany mikrofonów zostały tu skierowane pod kątem 110 stopni i rozstawione w odległości 17 cm od siebie, czyli tyle, ile wynosi odległość pomiędzy ludzkimi uszami.



2 W celu uzyskania zbalansowanego i czytelnego dźwięku rozpocznij od umieszczenia pary dodatkowych mikrofonów w odległości od 1 do 2 metrów od gitary. Tu jednak musisz zwrócić uwagę na to, aby zamocować je znacznie wyżej niż pudło rezonansowe gitary. Optymalna wysokość to okolice poziomu ramion. Mikrofony powinny być lekko pochylone w taki sposób, aby być skierowane w kierunku gitary. Mikrofony muszą być umieszczone w jednakowej odległości od powierzchni pudła rezonansowego.



3 Podczas pracy z parą dodatkowych mikrofonów musisz ciągle zwracać uwagę na optymalny balans pomiędzy dźwiękiem z mikrofonu podstawowego a tego zbieranego przez parę stereo. To właśnie największa korzyść z wykorzystania tej techniki – możliwość praktycznie dowolnego dobrania wzajemnych proporcji każdego z sygnałów. Nie bój się eksperymentować z ustawieniami poszczególnych mikrofonów i postaraj się znaleźć najlepsze pozycje dla każdego z nich.



4 Na koniec poświęć więcej uwagi podstawowemu mikrofonowi, czyli temu, który zbiera bezpośredni sygnał z instrumentu. Tutaj najważniejsze jest zebranie jak najlepszego sygnału z gitary, a nie przejmowanie się dźwiękami otoczenia, pogłosami, obrazem stereo itd. Przekonasz się, że dopiero zmiksowanie sygnałów pochodzących z dwóch niezależnych źródeł pozwoli Ci na uzyskanie pełnego, przestrzennego i przyjemnego w odbiorze brzmienia.

AKUSTYKA POMIESZCZENIA I POGŁOS

Nagrywanie gitary akustycznej to proces, który można przeprowadzić na wiele różnych sposobów. Każdy realizator ma własne preferencje dotyczącego ustawienia mikrofonu lub mikrofonów, doboru odpowiednich efektów itd. Jeśli sam grasz na gitarze, to musisz zdawać sobie sprawę z tego, że to, co słyszysz, to kombinacja dźwięku instrumentu oraz odpowiedzi akustycznej otoczenia. Sygnały z tych dwóch źródeł nieustannie oddziałują na siebie nawzajem tworząc końcowe brzmienie. Nagrywanie tak złożonego materiału dźwiękowego za pomocą tylko jednego mikrofonu może być trudnym i wymagającym zadaniem. Gitarzyści słuchając swojej partii na głośnikach często mają wrażenie, że nagranie nie oddaje w pełni tego, co słyszeli podczas gry, a ich wykonanie zostało spłaszczone. Dowodzi to, że zarejestrowanie najlepszego sygnału nie jest sprawą prostą. Po bliższej analizie problemu okazuje się, że kluczową sprawą w końcowym brzmieniu

odgrywa dźwięk generowany przez samo pomieszczenie. Jest to nieodłączny składnik doskonałych nagrań gitary klasycznej czy z kręgu muzyki flamenco. Gitarzyści instynktownie wiedzą, w jakich pomieszczeniach ich gra nabiera blasku i brzmi najlepiej, dlatego nie możesz zakładać, że posadzenie muzyka z instrumentem w małym pokoiku o kiepskiej akustyce wystarczy do tego, aby zarejestrować doskonały sygnał. W studiu nagrańowym lub w domu możesz borykać się z problemem zbyt słabej odpowiedzi akustycznej pomieszczenia, co sprawi, że uzyskasz płaski, prawie sterylny dźwięk. Aby poradzić sobie z tym problemem musisz znaleźć sposób na dodanie dźwięków biorących się z odpowiedzi samego pomieszczenia lub ewentualnie spróbować zasymulować je i dodać później na etapie postprodukcji. Najlepszym sposobem jest zastosowanie kilku mikrofonów, z których część będzie zbierać odpowiedź akustyczną pomieszczenia. Później możesz zdecydować, który z zarejestrowanych tracków należy bardziej wyeksponować, aby uzyskać

najlepsze rezultaty.

Jeśli dysponujesz pomieszczeniem o odpowiedniej wielkości, to spróbuj tak rozstawić mikrofony, aby zebrać jak najwięcej informacji pochodzących z otoczenia. Jeśli dysponujesz tylko jednym mikrofonem, to postaraj się odsunąć go od gitary na metr lub dwa, dzięki czemu będziesz w stanie zebrać nim także odpowiedź akustyczną pomieszczenia. Mając więcej mikrofonów możesz wypróbować różne ustawienia, nie tylko ORTF, ale również inne, takie jak rozstawienie pary stereo w większej odległości, po przeciwnych stronach pomieszczenia. Wszystkie możliwe ustawienia są poprawne pod warunkiem, że dają dobre rezultaty. Tutaj nie ma jednoznacznych reguł, dlatego warto poeksperymentować. W ostateczności możesz spróbować wyjść poza pokój, w którym próbowałeś dokonać nagrań. Czasem lepsze rezultaty uzyskasz na klatce schodowej lub w innym pomieszczeniu o większej kubaturze. Spróbuj i sprawdź, co daje najlepsze rezultaty.

NAGRYWANIE GITARY ELEKTROAKUSTYCZNEJ

Gitary elektroakustyczne są często postrzegane jako instrumenty o gorszym brzmieniu niż ich nieelektryfikowane wersje. Nie jest to do końca prawdą, ponieważ wszystko zależy od tego, jakie techniki zastosujemy podczas nagrań. Niekiedy możliwość zwykłego podłączenia gitary elektroakustycznej za pomocą pokładowego preampu jest nieoceniona w sytuacji, kiedy bardzo ważne jest odizolowanie dźwięku gitary od otoczenia.

Współczesne elektroakustyki są naszpikowane elektroniką i mogą poszczycić się zarówno dobrym brzmieniem, jak i nieprzeciętnymi możliwościami w zakresie rejestracji sygnału. Na ich pokładzie można znaleźć zarówno pasywne, jak i aktywne przetworniki, do standardu można też zaliczyć pokładowy korektor graficzny i tuner. Niektóre

instrumenty posiadają również wbudowane mikrofony, które zbierają sygnał bezpośrednio z wnętrza pudła rezonansowego.

Gitary elektroakustyczne są przeznaczone przede wszystkim do pracy w warunkach scenicznych, gdzie bardzo trudno nagłośnić tradycyjne instrumenty akustyczne. Wystarczy, że podłączysz taką gitarę do miksera, by móc cieszyć się przyzwoitym brzmieniem. Oczywiście nie jest to takie proste i często należy poradzić sobie z koniecznością dopasowania impedancji stosując przedwzmacniacze lub DI-boxy. Wysoka impedancja układów pasywnych sprawia więcej kłopotów niż bardziej strawna dla systemów nagłośnieniowych impedancja nowoczesnych preampów współczesnych

gitar. W przypadku niedopasowania impedancji możesz spodziewać się takich niekorzystnych zjawisk, jak przester.

Z bardziej kreatywnego punktu widzenia nieprzetworzony sygnał z gitary elektroakustycznej może być bardzo przydatny, ponieważ można go zmiksować z dźwiękiem pochodzącym z mikrofonu. Jeśli zdecydujesz się na takie rozwiązanie, to pamiętaj o tym, by zwrócić uwagę na ewentualne problemy z fazą sygnału, które będziesz musiał skorygować w aplikacji DAW lub interfejsie audio. Niektóre preampy gitar elektroakustycznych posiadają układ odwracania fazy, który warto sprawdzić. Za chwilę zajmiemy się nagrywaniem gitary z użyciem mikrofonu oraz pokładowego preampu.

KROK PO KROKU NAGRYWANIE Z UŻYCIEM SYGNAŁU DI



1 Załóżmy, że chcesz zarejestrować gitarę elektroakustyczną korzystając zarówno z wyjścia instrumentalnego, jak i z mikrofonu. Jako że opisyaliśmy już procedurę ustawienia mikrofonu względem gitary, teraz zajmiemy się tylko kwestią wyprowadzenia sygnału z preampu gitary. Najpierw podłącz instrument do interfejsu audio lub preampu korzystając z odpowiedniego wejścia (wcześniej sprawdzając jego impedancję).



2 Układ elektryczny wykorzystywanego przez nas instrumentu był zasilany za pośrednictwem baterii 9V. Jeśli również masz tego typu gitarę, to nie zapomnij zadbać o to, aby podczas nagrań zawsze użyć nowej, nierozładowanej baterii. Jeśli jest inaczej, to możesz liczyć się z wystąpieniem zakłóceń sygnału, np. przesteru. Teraz możesz precyzyjnie ustawić poziom sygnału na wyjściu za pomocą gałki VOLUME.

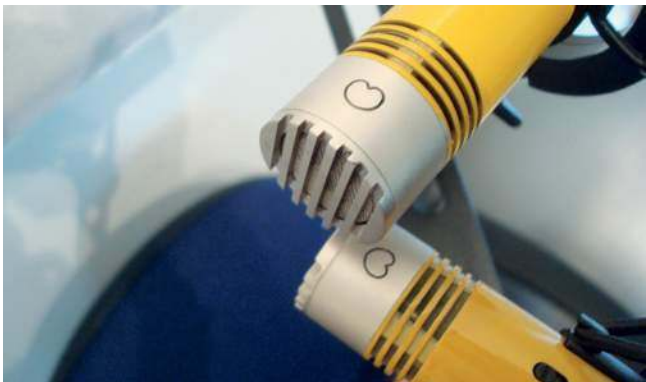


3 Jeśli masz preamp z korektorem, to nie zawahaj się go użyć. Co prawda nie powinniśmy z nim przesadzać, jednak niewielkie zmiany w położeniu suwaków lub pokręteł nie powinny negatywnie wpłynąć na brzmienie. Szczególnie istotne może się okazać przycięcie zbyt dudniącego dołu i jaskrawej góry pasma.



4 Przy jednoczesnym użyciu sygnału DI (bezpośredniego z gitary) oraz tego zebranego przez mikrofon musisz liczyć się z tym, że dźwięk z mikrofonu będzie minimalnie opóźniony w stosunku do toru audio z preampu. W rezultacie możesz mieć spore problemy z końcowym sygnałem będącym sumą tych dwóch składowych. Możesz to naprawić sprzętowo (w preampie lub interfejsie) lub programowo (w aplikacji DAW).

KROK PO KROKU OMIKROFONOWANIE TECHNIKĄ M-S



1 Jeśli partia gitary akustycznej w Twoim miksie ma odgrywać znaczącą rolę, to warto, byś rozważył zarejestrowanie jej w trybie stereo, co wydatnie doda jej przestrzeni. Istnieje wiele technik mikrofonowych, które możesz zastosować, np. X/Y (na zdjęciu). Technika ta zakłada umieszczenie dwóch takich samych mikrofonów pojemnościowych bardzo blisko siebie jeden nad drugim. Jeśli jednak masz dwa odpowiednie mikrofony, to proponujemy zastosowanie układu M-S.



2 Technika M-S (Mid-Side) zakłada wykorzystanie jednego mikrofonu o charakterystyce ośmkowej i drugiego – kardioidalnego lub dookólnego. Pierwszy z nich ustawiamy w taki sposób, aby zbierał sygnał z boku gitary (czyli pod kątem 90° w stosunku do źródła dźwięku), natomiast drugi kierujemy w stronę instrumentu. Jeśli prawidłowo ustawisz te dwa mikrofony względem siebie, to późniejszych korekt położenia musisz dokonywać wspólnie dla tej pary.



3 Tym razem nasze podejście różni się od tego, które zaprezentowaliśmy podczas rejestracji obrazu stereo w przypadku gitary klasycznej. Tutaj obydwa mikrofony muszą być umieszczone na wysokości gitary, a nie wyżej (jak miało to miejsce w przypadku pary stereo wcześniej). Również teraz musisz zwrócić baczną uwagę na ewentualne wczesne odbicia pochodzące np. z podłogi, dlatego bądź gotów na użycie dywanu lub jakiejś maty wytłumiającej.



4 Podczas ustawiania mikrofonów zadбай o to, aby były one umieszczone tak blisko siebie, jak to tylko możliwe. Szukając dla nich najlepszego miejsca zwracaj uwagę na to, czy w sygnale nie pojawia się zbyt dużo basów lub wysokich tonów i odpowiednio skoryguj ich położenie. Im bliżej strun basowych, tym dźwięk ma więcej najniższych tonów, a im bliżej strun wiolinowych – tym więcej góry.



5 Jedyną wadą technik M-S jest to, że wymaga ona nieco pracy w aplikacji typu DAW. Chodzi o to, że sygnał wymaga zdekodowania, aby mógł być wykorzystany do odsłuchu. Po prostu musisz odwrócić fazę jednego z sygnałów pochodzących z mikrofonu o charakterystyce ośmkowej, a następnie całość zmiksować (w odpowiednich proporcjach) z sygnałem centralnym.



6 Jeśli zamierzasz korzystać z technik M-S częściej, to być może powinieneś zainteresować się mikserem, który jest w stanie sprzętowo zdekodować sygnał. Istnieją również specjalne wtyczki służące do tego celu. My użyliśmy tu darmowej wtyczki o nazwie MS2D produkcji Voxengo, dzięki której cały proces przebiega bardzo sprawnie i bezproblemowo.

10 PORAD

Konieczniewypróbujsztyn 10 sposobów na to, aby zawsze uzyskiwać najlepsze brzmienie...

1 PALCE CZY KOSTKA?

Kostkowanie naprzemienne czy technika palcowa? Która z tych technik zabrzmi lepiej? Zawsze staraj się wybrać najlepszy sposób gry w konkretnym przypadku. Jeśli partia grana kostką jest zbyt ostra, to być może warto nieco odsunąć mikrofon.

2 WYPRÓBUJ INNĄ GITARĘ

Niezależnie od tego, czy posiadasz pokaźną kolekcję gitar czy też musisz pożyczyć instrument od kumpla, zawsze rozważ możliwość zastosowania innego instrumentu. Zawsze lepiej przetestować parę gitar, aby wybrać tę z nich, która najlepiej sprawdzi się w danym przypadku.

3 PRAKTYKA CZYNI MISTRZA

To chyba oczywiste, ale powtórzmy: jeśli bez problemu potrafisz zagrać daną partię, to w czasie nagrań będzie słychać, że zrobiłeś to dobrze. Podchodzenie do nagrań bez solidnego przygotowania to prośenie się o kłopoty.

4 UWAŻAJ NA POGŁOS

Zwróć uwagę na otoczenie, w którym rejestrujesz gitarę. Czy nad Tobą lub obok znajdują się jakieś przedmioty lub ściany, od których może odbić się dźwięk? Nawet położenie dywanu na podłodze może bardzo



zmienić końcowe brzmienie. Każdy odbity dźwięk dociera przecież do mikrofonu i jest rejestrowany, a to może mieć katastrofalne skutki dla końcowego efektu.

5 MOŻE GORSZA JAKOŚĆ?

Jez Williams z grupy Doves powiedział: „Czasem, w studiu, lubię, gdy gitary akustyczne brzmią dosyć kiepsko, jak na wczesnych nagraniach Bowiego. Możesz uzyskać takie brzmienie stosując tani dyktafon. Później wystarczy zmiksować dźwięk z tego rejestratora z podstawową ścieżką gitary. W ten sposób uzyskasz ładnie nasycony i brudny środek”.

6 WYPRÓBUJ INNE KOSTKI

Jeśli nagrywasz kilka ścieżek gitary akustycznej z akordami granymi kostką, którą potem składasz w jedną całość, to pomyśl o wykorzystaniu różnych rodzajów kostek przy każdym podejściu. Różne grubości kostek potrafią w dużym stopniu wpłynąć na końcowe brzmienie.

7 TYLKO DELIKATNA KOREKCJA

Jeśli czujesz potrzebę drastycznej zmiany brzmienia za pomocą korektora, to może oznaczać, że popełniłeś błąd w doborze mikrofonu lub jego ustawieniu. Jeśli popracujesz nad źródłem, to później nie będziesz musiał drastycznie korygować swoje brzmienia.

8 WYTNIJ BAS

Chociaż możesz lubić to, że Twoja gitara akustyczna brzmi masywnie, ma dużo basu i ciepła, to w końcowym miksie może ona sprawiać duże problemy. Niskie częstotliwości z gitary mogą nakładać się na dźwięki gitary basowej, a to prosta droga do kłopotów na etapie miksu. Spróbuj wyciąć częstotliwości poniżej 100 Hz.

9 UWAŻAJ NA NOWE STRUNY

Jeśli kiedykolwiek próbowałeś nagrywać gitarę akustyczną zaraz po wymianie strun, to prawdopodobnie zwróciłeś uwagę na to, że w efekcie uzyskałeś masę nieprzyjemnych szeleszczących dźwięków powstających podczas przesuwania palców po strunach. Jeśli wymieniasz struny, to koniecznie odczekaj dobrych parę godzin i dopiero wtedy weź się za nagrania.

10 PO PROSTU TO POCZUJ

Dan Auerbach z grupy The Black Keys powiedział: „Po prostu stawiam przed sobą mikrofon i nie przejmuję się niczym. Niektóre z moich ulubionych brzmień akustycznych udało mi się uzyskać w ten sposób, poza studiem, korzystając z tanich mikrofonów. Nie lubię perfekcjonizmu. Zagłębianie się w niuanse jest naprawdę nudne”.



Gretsch G5700

Lap Steel

2270 PLN

W latach 30. XX wieku „elektryczna gitara hawajska” niemal pokonała hiszpańską wersję instrumentu na rynku. Powojenny styl „hiszpański” jednak zaczął dominować, a lap steel usunął się w cień. Gitara różni się od późniejszych, pedałowanych lap steelów pod wieloma względami, nie tylko tym, że nie ma żadnych pedałów

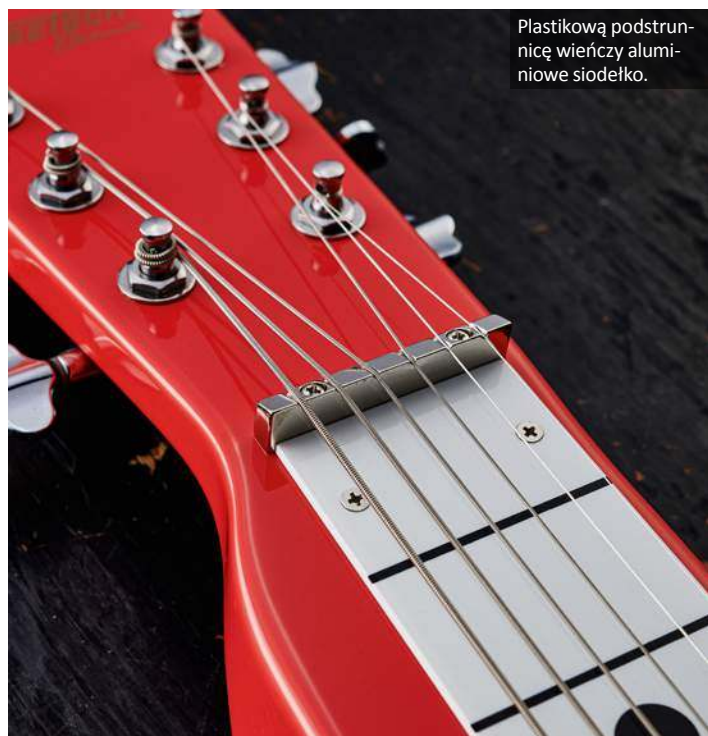
Jak sama nazwa wskazuje, gra się na niej kolanach (lub stole bądź statywie klawiszowym), i jest też bardzo prosta w obsłudze dla dzisiejszego muzyka. Instrument można stroić na wiele sposobów i używać w klasycznym stylu country lub hawajskim, bądź podłączyć do naszego pedalboardu. Nie potrzeba też metalowych pazurków czy poprzeczki, wy-

starczy zwykły slide, kostka i/lub palce. G5700 Gretscha (najwyraźniej oparty na modelu Electromatic Mainliner z 1963 roku) znajduje się w katalogu od kilku lat. W tym roku został odświeżony w nowych kolorach i jest opcją solidbody dla akustycznych rezonatorów z kwadratową szyjką G9210 Boxcar i G9230 Bobtail. Jego elegancka, niemal odlewana forma



Mostek osłonięty jest sporej wielkości chromowaną blachą.





Plastikową podstrunnice wienczy aluminiowe siodełko.



Potencjometry głośności i tonów umieszczono na plastikowej, srebrnej płytce w stylu Art Deco.



Przykręcony bezpośrednio do korpusu przetwornik single-coil w chromowanej osłonie ma wymiary podobnie jak klasyczny P-90.

nawiązuje do stylu Art Deco znanego z wielu oryginalnych (już kolekcjonerskich) gitar lap steel. Czerwone wykończenie prezentuje się efektownie, w katalogu dostępne są jeszcze kolory Broadway Jade, Vintage White i Tobacco. Smukły korpus ze schodkowym ścięciem na górnej krawędzi wykonano z mahoniu, przedłużony z korpusu gryf zaopatrzony został w plastikową podstrunnice z 28 namalowanymi progami, na której umieszczono znaczniki pozycji o geometrycznych kształtach kółek, kwadratów i trójkątów. Siodełko jest aluminiowe, ale wygląda jak niklowana metalowa część, podobnie jak mostek, ze strunami przechodzącymi przez korpus oraz wysoko umieszczoną, chromowaną osłonę. Układ elektryczny tworzy przymostkowy singiel Gretscha w chromowanej obudowie z potencjometrami głośności i tonów opatrzonych gałkami G-arrow, pod którymi przykręcono srebrną płytkę z tworzywa sztucznego. Menzura instrumentu wynosi 22,5". Gretsch G5700 Lap Steel to niezwykle imponująca gamie brzmieniowej, który otwiera szerokie możliwości twórcze. Całość starannie wykonano i wykończono, czerwony lakier o intensywnym odcieniu od razu zwraca uwagę, podobnie jak cały kształt. Chromowany osprzęt, biała podstrunnica w stylu Art Deco oraz znaczniki pozycji nadają jeszcze elegancji. W gitarze nie ma fizycznych progów, zamiast których są czarne poprzeczki – tu istotne jest zarówno precyzyjne położenie palców jak i dociskanie strun do nakładki, by uniknąć brzęczenia. Rozstaw strun 35 mm/52,5 mm (siodełko/mostek) jest dość wąski, a struny o grubości 12-52 przy krótszej menzurze 572 mm są nieco luźne przy strojeniu do otwartego C – szczególnie do slide'u przydałby się nieco grubszy komplet. Już przy wyższych strojach A lub E nie ma z tym problemu. Gitara nie sprawia problemów przy grze, choć z uwagi na poziome położenie na kolanach czy stole wymaga opanowania i nauki dla początkujących. Singiel mostkowy po włączeniu do kanału czystego wzmacniacza odzywa się głęboko i ciepło, mając jednocześnie wyrazisty charakter w górze – granie slidem od razu przenosi nas w klimaty country, po włączeniu delay'a i pogłosu

bez problemu zagłębimy się w przestrzenne rejony w stylu Pink Floyd czy Roberta Randolpha, które okraszyć można jeszcze efektem wah. Po dodaniu lekkiej kompresji i pedału głośności, którym uzyskamy efekt podgłaśniania, łatwo zbliżyć się do klasycznych tonów pedalowych instrumentów. Co ciekawe po włączeniu przesterowania mały lap steel może zaskoczyć nawet rockowymi, bardziej agresywnymi dźwiękami i harmonicznymi. Gretsch G5700 Electromatic Lap Steel to bardzo ciekawa propozycja zarówno dla osób chcących dopiero zagłębić się w bogate brzmienie elektrycznej gitary hawajskiej, jak i obytych już muzyków z tego typu instrumentem – w wydaniu Gretscha lap steel brzmi przekonująco, otwiera sporo nowych obszarów do brzmieniowych poszukiwań i jest bardzo wygodny w przenoszeniu. 🎸

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: Solidbody lap steel
Korpus: mahoń
Gryf: mahoń
Podstrunnica: plastik
Siodełko: aluminiowe
Progi: 28
Klucze: otwarte
Skala: 22,5" (572 mm)
Układ elektryczny: 1 x 'Low noise' single coil, Volume, Tone
Mostek: stały z osłoną i strunami przechodzącymi przez korpus
Wykończenie: Polysk, Tahiti Red
Waga: 2,5 kg

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.gretschguitars.com

CENA

2270 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 design, jakość i oryginalne elementy wykończenia, przekonujące brzmienie gitary hawajskiej, wygoda obsługi
- 👎 brak

THE AUSTRALIAN PINK FLOYD SHOW

#DARKSIDE50TOUR

PERFORMING DARK SIDE OF THE MOON IN ITS ENTIRETY

06.03.2023

WROCŁAW
Hala Stulecia

OTWARCIE BRAM: 18.30 START: 20.00

ORGANIZATOR

Metal Mind
PRODUCTIONS

INFORMACJE O KONCERCIE:

TEL. 32/205 25 00 (WEW. 113), 32/253 71 82, E-MAIL: ZAMOWIENIA@METALMIND.COM.PL, WWW.METALMIND.COM.PL

SPRZEDAŻ WYSYŁKOWA: TEL. 32/253 71 82, SHOP.METALMIND.COM.PL

BILETY RÓWNIEŻ W SPRZEDAŻY NA STRONACH: SHOP.METALMIND.COM.PL, WWW.EVENTIM.PL, WWW.EBILET.PL



metalmindproductions



ANTYRADIO

WP

STRÖER

wyborcza

edystigrama

HÄMMER

Gitarzysta

MMP
SHOP

eventim





Jet Guitars JS-400 HSS

1099 PLN

JET Guitars to nowa marka gitar elektrycznych stworzona z myślą o komforcie gry przy wysokich walorach brzmieniowych i nowoczesnym designie, choć atrakcyjne cenowo instrumenty skierowane są przede wszystkim do początkujących i średniozaawansowanych gitarzystów. Zainspirowane klasycznymi, butikowymi konstrukcjami, instrumenty JET oferują nowoczesne podejście do projektowania i stylu ze świeżym i ekscytującym wyborem kolorów, wykończeń i wysokiej jakości drewna

Gitary Jet zostały wprowadzone na rynek w 2020 roku i produkowane są w Chinach pod nadzorem zespołu Jet. Kontrola jakości jest również wykonywana przez zespół Jet. Marka została założona przez Primoza Viranta cały projekt i specyfikacje zostały przez niego wykonane. Klasyczny design opiera się na kształtach Strata i Tele, gitary posiadają wysokiej klasy osprzęt i drewno, przy zastosowaniu nowoczesnych rozwiązań technologicznych. Do testu otrzymaliśmy model JS-400 z układem pickupów HSS.

BUDOWA

Jet Guitars JS-400 HSS nawiązuje do klasyki Strata i posiada lipowy korpus wykończony na wysoki połysk w równie klasycznej 'przypalance' Sunburst, którą wizualnie dopełnia na froncie pickguard typu tortoise. Gryf z kanadyjskiego klonu

poddano obróbce cieplnej typu roasted, co poprawia stabilność drewna oraz walory brzmieniowe. Trzeba zaznaczyć, że w tej półce cenowej jest to bardzo rzadko spotykane. Podobnemu zabiegowi poddano klonową podstrunnice o promieniu 9,5", na której nabito 22 progi. Cały gryf wykończono satynowym lakierem. Szyjka przykręcona jest 4 śrubami a miejsce łączenia odchudzone i wyprofilowane pod kątem lepszego dostępu do najwyższych pozycji. Całość wieńczy naturalnie wykończona główka o unowocześnionym lekko kształcie, z białym logiem marki oraz chromowanymi, zamkniętymi kluczami. Tu też mamy dostęp do odsłoniętego otworu obustronnie działającego pręta regulacyjnego. Siodełko wykonane z kości, co też jest warte podkreślenia. Osprzęt dopełnia synchronizowany, dwupunktowy mostek tremolo z giętymi siodełkami i wciskany

w otwór ramieniem. Za brzmienie odpowiada układ pickupów HSS, czyli humbucker i dwa single – są to konstrukcje bazujące na ceramicznych magnesach. Do dyspozycji mamy tu 5-pozycyjny

przełącznik oraz dwa wspólne potencjometry głośności i tonów, opatrzone kremowymi gałkami. Menzura gitary wynosi standardowe 25,5" (648 mm), w komplecie otrzymuje my też



Na główce obok siodełka z kości mamy dostęp do odsłoniętego otworu obustronnie działającego pręta regulacyjnego.

Układ elektryczny obejmuje ceramiczne przetworniki w konfiguracji HSS.



Na prażonej podstrunnicy klonowej nabito 22 dobrze oszlifowane progi.



Mostek to 2-punktowe, dobrze działające tremolo z giętymi siodełkami i wciskającym ramieniem.



Miejsce łączenia odchudzo- no i wyprofilowano pod kątem lepszego dostę- pu do najwyższych pozycji



Za regulację odpowiada para potencjometrów głośności i tonów uzupełniana 5-pozycyjnym przełącznikiem.



Na główce opatrzonej białym logiem przykręcono chromowane, zamknięte klucze.

czarny przewód jack-jack, co jest kolejnym, miłym akcentem.

WRAŻENIA

Gitara prezentuje się bardzo klasycznie i spójnie jednocześnie, z wykończeniem sunburst spasowanym z pickguardem tortoise oraz nieco ciemniejszym odcieniem prażonego gryfu. Laker położony jest bez zastrzeżeń, podobnie na wysokim poziomie wykończono detale, co pokazuje skuteczność kontroli jakości Jet Guitars. Jet JS-400 wyróżnia lekka waga, gryf o profilu Modern C dobrze układa się w dłoni i nie sprawi problemu początkującym gitarzystom, podobnie jak nisko ustawione nad progami struny. Doo wykończenia progów również nie można mieć zastrzeżeń. Tu ponownie trzeba wspomnieć o prażonym gryfie i podstrunnicy (roasted). Też zabieg poprawia

stabilność oraz odporność na zmiany temperatury, gryf jest bardzo miły w dotyku (satynowe wykończenie, również podstrunnicy) – w tej cenie bardzo rzadko spotykana opcja. Po ułożeniu się mostek ładnie wraca do pozycji zerowej, działa miękko, docenić trzeba też wciskanie, a nie wkręcane ramie. Kremowe gałki i obudowy pickupów wprowadzają jeszcze bardziej vintage'owy wygląd, choć gitarę postawić można od strony użytkowej po stronie nowoczesnych konstrukcji.

BRZMIENIE

Gitara ładnie rezonuje z 'deski', równo i sprężysto wybrzmiewa na sucho. Zestaw pickupów HSS to szerokie spektrum stylistyczne, oczywiście z przewagą stratowego charakteru. Single zaskakują klarownym, czystym brzmieniem. Mają mniej dołu,

ale można to uznać za zaletę – barwa jest czysta i wyrazista, łącząc vintage'owy charakter klasycznych singli z lekką nutą nowoczesności objawiającą się nieco twardszym środkiem, coś na obraz stratowych barw Charvela. Pickup gryfowy zapewnia dynamikę i oddaje ładnie atak, w 4 międzypozycji pojawia się stratowa szklanka, podobnie w międzypozycji 2, która łączy singiel środkowy z połówką humbuckera – mamy tu country'owy quack okraszony szklistą prezencją. Sam humbucker ma jasne, klarowne brzmienie, słychać w nim niemal charakter singla na czystej barwie. Po połączeniu na kanał drive dzięki temu pickup czaruje harmonicznymi, zwartym palm-mutingiem oraz ekspresyjną barwą, którą porównać można do brzmienia EVH, z precyzyjnym oddaniem

niuansów. Singiel gryfowy pomimo jasnego charakteru bardzo dobrze odnajduje się na przesterowanej barwie, mamy tu mieszankę SRV i nowoczesnego Superstrata (na myśl przychodzi nawet Rick Graham), całość dobrze wycyzsza się gałką głośności. JS-400 sprawdza się w szerokim spektrum brzmieniowym i stylistycznym, od stratowego cleanu, przez artikulacyjny blues-rock, po nasycony drive w stylu EVH na high-gainowym ustawieniu.

PODSUMOWANIE

Jet Guitars JS-400 HSS to bardzo ciekawa gitara łącząca klasyczny design z nowoczesnymi rozwiązaniami. Przy tej cenie na podkreślenie zasługuje wiele elementów, jak wykończenie, dobrej klasy osprzęt, wygoda gry, prażony gryf i dobre brzmienie w stylu super-strata, które można określić nowoczesnym vintage. 🏆

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

Korpus: Lipa
Gryf: Kanadyjski prażony klon, modern "C"
Podstrunnica: Prażony klon
Progi: 22
Radius: 9,5"
Skala: 25,5"
Układ elektryczny: 2 x Single Coil Ceramic, 1 x Humbucker Ceramic, 1 x Volume, 1 x Tone, 5-pozycyjny przełącznik
Osprzęt: Chrom
Klucze: Blokowane
Wykończenie: Sunburst, połysk

DOSTARCZYŁ

www.zibi.pl

CENA

1099 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 design, jakość wykonania, szeroka paleta barw z układu HSS, wygoda gry, dobrze działający mostek, prażony gryf, cena
- 👎 brak





BOSS GX-100 2899 PLN

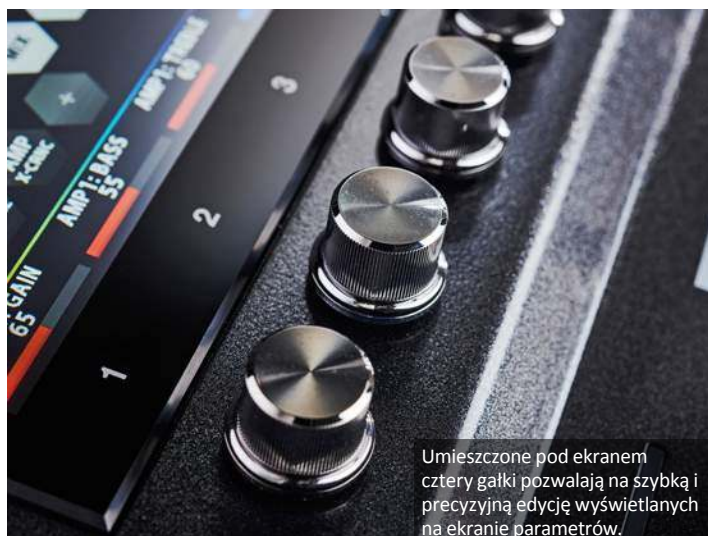
Po zaprezentowanym w 2018 roku flagowym multiefekcie BOSS GT-1000 oraz jego mniejszej wersji Core, przyszedł w końcu czas na kolejne urządzenie tego typu. Nowy GX-100 korzysta z dobrodziejstw i technologii poprzedników, ale jako pierwszy z rodziny posiada dotykowy ekran, niewiele ustępując też poprzednikowi, jest też przy okazji mniejszy, lżejszy i co ważne, tańszy. Przyjrzyjmy się więc wersji GX-100

BUDOWA I MOŻLIWOŚCI

BOSS GX-100 w wielu aspektach to nieco okrojony i tańszy GT-1000, jednak nowością bardzo ułatwiającą obsługę jest tu kolorowy, dotykowy wyświetlacz. Modele wzmacniaczy oraz efekty pochodzą z bardzo dobrze dopracowanego już GT-1000 – na pokładzie znalazło się 23 wzmacniacze z technologią AIR-D (Augmented Impulse Response Dynamics) oraz ponad 150 efektów, które pokryją chyba potrzeby najbardziej wybrednych gitarzystów i basistów. Do dyspozycji jest 300 presetów (200 użytkownika i 100 fabrycznych), z których każdy może posiadać do 15 bloków w łańcuchu, z opcją tworzenia równoległych i szeregowych konfiguracji. Częstotliwość próbkowania wynosi 48 kHz przy 24-bitowej konwersji AD/DA

wspomaganej autorską metodą AF (Adaptive Focus) polepszającą stosunek sygnału do szumu. Po lewej stronie na górze znalazł się dotykowy wyświetlacz LCD o dobrej rozdzielczości i czytelnym, kontrastowym obrazie, pod którym umieszczono cztery funkcyjne pokrętła do sterowania wyświetlanych parametrów. Górną część uzupełniają wciskany enkoder Select do poruszania się po Menu, pod nim widoczne są przyciski Page (lewo/prawo) obok sześć przycisków do wyboru poszczególnych funkcji i kluczowych pozycji menu, zwieńczone srebrną gałką poziomu wyjściowego. Dolną część zajmuje 8 przycisków nożnych w dwóch rzędach i układzie 4 + 3 – są to przełączniki 1-4 do wyboru presetów, zmiany banków BANK góra/dół oraz dwa przyciski funkcyjne C1 i C2. Wszystkie posiadają podłużne, kolorowe





Umieszczone pod ekranem cztery gałki pozwalają na szybką i precyzyjną edycję wyświetlanych na ekranie parametrów.



Programowalny przycisk funkcyjny C2 bazowo pozwala na włączenie tunera oraz po przytrzymaniu na zmianę trybu Memory/Manual.



Pedał ekspresji obsługuje standardowo głośność oraz efekt wah po wciśnięciu, może być jednak zaprogramowany do zmiany dowolnych parametrów.

diody, mogą być też w szerokim zakresie programowane. Front dopełnia pedał ekspresji z opcją przełączania przyporządkowanych funkcji, bazowo jest to głośność i efekt wah.

Z tyłu umieszczono gniazda: wejściowe INPUT, wyjściowe OUTPUT R i L/Mono, słuchawkowe PHONES, pętli efektów SEND i RETURN z przełącznikiem odcięcia masy, MIDI OUT oraz IN, slot adaptera Bluetooth, USB typu B oraz zasilania DC IN. BOSS GX-100 zapewnia rozbudowaną implementację obsługi i sterowania MIDI, a połączenie USB pozwala zastosować urządzenie jako interfejs audio USB oraz wykorzystać

wygodną obsługę za pomocą komputerowego edytora BOSS Tone Studio. Korzystając z BOSS Tone Studio dla macOS i Windows, można dostosować każdy parametr GX-100, zapisywać brzmienia i zarządzać Live Setami z poziomu komputera. Dzięki opcjonalnemu adapterowi Bluetooth Audio BT-Dual wpinanemu w dedykowany slot z tyłu można bezprzewodowo dostosować ustawienia na występ z poziomu aplikacji BOSS Tone Studio na urządzeniu mobilnym i przesyłać też muzykę z biblioteki urządzenia. Całość dopełnia wbudowany looper z 19 sekundowym czasem nagrywania stereo i 38 sekund mono.

W PRAKTYCE

Czarna, metalowa obudowa GX-100 sprawia bardzo solidne wrażenie, ma kompaktowe wymiary, waga też nie sprawia problemów przy przenoszeniu. Presety są przechowywane w bankach po cztery, domyślnie banki są przewijane góra/dół przez dedykowane przełączniki nożne na wyższym poziomie. Piąty przełącznik nożny niższego poziomu (C1) może mieć przypisaną dowolną funkcję – na przykład włączanie lub wyłączanie pojedynczego efektu, działanie jako tap tempo lub przełączanie między dwiema stronami równoległej sekcji w łańcuchu, np. między dwoma wzmacniaczami

lub tym samym wzmacniaczem z różnymi ustawieniami.

Jeśli chcemy mieć więcej opcji przełączania w ramach presetu, trzeci przełącznik nożny na wyższym poziomie po przytrzymaniu przełącza pomiędzy trybem pamięci (Memory) a trybem manualnym, który pozwala wyłączać i włączać poszczególne efekty jak w standardowym pedalboardzie. Wszystkie osiem przełączników nożnych i pedał ekspresji z przełącznikiem nożnym można przypisać do sterowania prawie każdym parametrem, nawet przełączaniem kanałów we własnym wzmacniaczu za pośrednictwem wyjścia Amp CTL, dodatkowo możemy mieć jeszcze większą kontrolę poprzez zewnętrzne przełączniki nożne i pedał ekspresji.

Konfiguracja jest bardzo łatwa dzięki ekranowi dotykowemu, który ma kilka poziomów wyświetlających różne funkcje. Jego największą zaletą jest łatwość konfiguracji łańcucha efektów, w którym można po prostu przeciągać i upuszczać poszczególne bloki na miejsce z powyższej palety efektów. Świetnie nadaje się również do szybkiej edycji parametrów, a cztery fizyczne pokrętła pozwalają na szybkie, bardziej precyzyjne zmiany.

Jak można się spodziewać, zakres barw jest tu niezwykle szeroki. 100 fabrycznych ustawień prezentuje możliwości GX-100 i oferuje praktyczne punkty wyjścia do dostosowania własnych presetów, zaczynając od pierwszego „GX Dual Drive”, które wykorzystuje dwa wzmacniacze jednocześnie. Technologia AIRD wprowadzona po raz pierwszy w GT-1000



zapewnia pokładowym wzmacniaczom dynamikę i autentyczną reakcję na głośność gitary, bądź też podbicie boost czy overdrive w łańcuchu. Z pozoru okrojona kolekcja wzmacniaczy – w tym oczywiste klasyki i nie tylko – zaspokoi większość potrzeb brzmieniowych, wszystkie z własnymi powiązanymi kolumnami i wieloma alternatywnymi zestawami głośnikowymi, w tym ładowaniem własnych IR. Od strony efektów jest tu w zasadzie wszystko, czego moglibyśmy kiedykolwiek potrzebować. Efekty modulacji, pitch-shifter, delay'e i pogłosy w wielu odmianach, kompresory, czy wah i whammy – przy wysokiej, studyjnej jakości znanej już z wielu urządzeń Bossa. Obszar overdrive/distortion/fuzz jest równie bogaty, od delikatnego podbicia i przełamania, przez artikulacyjny crunch, soczysty rock po high-gainowe drive'y. W połączeniu z pokładowymi wzmacniaczami (z opcją ustawienia dwóch równoległych w łańcuchu) uzyskujemy soniczną nirwanę, i to na poziomie gotowych, studyjnych nagrań. Dla gitarzystów posiadających własne stompboxy jest pętla efektów, którą możemy konfigurować w łańcuchu, GX-100 bez problemu pracuje w opcji „czte-



rech przewodów”, gdzie zintegrować go możemy z własnym, lampowym wzmacniaczem. Tu sprawdza się równie dobrze, efekty brzmią znakomicie, zarówno te wpinane przed preamp, jak i po. Szkoda że nie ma od razu wbudowanej możliwości połączenia Bluetooth bez adaptera, a pokładowy looper ma zbyt krótki czas nagrania, choć do ćwiczenia jest dobrym rozwiązaniem.

PODSUMOWANIE

BOSS GX-100 to bardzo dobrze przemyślany, wygodny w obsłudze dzięki dotykowemu ekranowi, kompaktowy i znakomicie brzmiący multieffekt o bardzo dużych możliwościach kreowania barwy. Mniejsza ilość wzmacniaczy jest zaletą, przy ich różnorodności i jakości brzmienia, a paleta efektów oraz możliwości budowania łańcucha pozwalają uzyskać dowolne brzmienie

słyszane przez ostatnie dekady na nagraniach. GX-100 dedykowany jest zarówno do gitary elektrycznej jak i basowej, i jest świetnym rozwiązaniem dla muzyków szukających kompaktowego kombajnu z wirtualnymi wzmacniaczami i kolumnami oraz rozbudowanego procesora efektów. Multieffekt sprawdzi się od bogatego narzędzia ćwiczeniowego, przez studyjne nagrania, po występy na scenie, zarówno w konfiguracji z własnym wzmacniaczem i kolumną, czy szerokopasmowym głośnikiem aktywnym. 🎸

DANE TECHNICZNE

Próbkowanie: 48 kHz
Konwersja AD/DA: 24-bity
Pamięć: 300 (200 użytkownika i 100 fabrycznych),
Wzmacniacze: 23
Efekty: 150+
Wyświetlacz: kolorowy, dotykowy LCD (480 x 272)
Dodatkowe możliwości: opcjonalne sterowanie Bluetooth, interfejs Audio USB, edytor komputerowy BOSS Tone Studio, pętla efektów,
Zasilanie: zasilacz 9V PSB-1U/1,2 A (w zestawie)
Wymiary: 460 x 193 x 94 mm
Waga: 3,5 kg

DOSTARCZYŁ

www.boss.info

WYNIKI TESTU

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

CENA

2899 PLN

Naszym zdaniem

👍 jakość brzmienia, kompaktowe wymiary, intuicyjna obsługa dzięki dotykowemu ekranowi, funkcjonalność sceniczna
 👎 przydałby się dłuższy czas nagrania loopera





Foxgear TWEED 55, PLEXI 55 799 PLN

Foxgear narodził się w 2017 roku dzięki współpracy Ugo Baroniego, którego marka Boutique Pedals osiągnęła już status kultowego producenta, oraz zajmującego się dystrybucją Chicco Belliniego. Ostatnio testowaliśmy kompaktowy, podłogowy wzmacniacz Baroni AFK150 od Ugo Baroniego, tym razem w teście sprawdzimy dwa stompboxy Foxgear – Tweed 55 i Plexi 55, prezentujące podobną filozofię wzmacniacza gitarowego do pedalboardu, tym razem w formie małych kostek oddających charakter dwóch kultowych konstrukcji – amerykańskiego Fendera oraz brytyjskiego Marshalla, czego zresztą można domyślić się po nazwach małych stompboxów. Od tego roku Foxgear Distribution oraz podległe mu marki oferowane są na naszym rynku przez firmę Sound Service, dystrybutora m.in. ESP Guitars, Blackstar, Tech 21, Zoom czy Eventide **Piotr Szarna**

BUDOWA

Foxgear TWEED 55, PLEXI 55 to małe stompboxy, w których zamknięto torę preampów zespolone z wydajnymi końcówkami – w tak małych urządzeniach generują one 55 W mocy przy podłączeniu do 4-ohmowych kolumn. Zastosowano tu torę przedwzmacniaczy oparte na preampach FET klasy A oraz sekcję mocy pracującą w klasie D. FET oddaje zachowanie i reakcję na grę znaną z klasycznych, lampowych wzmacniaczy, dodając harmoniczne oraz naturalną kompresję. Urządzenia zamknięto w kompaktowych obudowach wielkości małych stompboxów 6 x 12 x 3 cm i wadze zaledwie 0,2 kg, a w każdym z nich do dyspozycji mamy pięć gałek jak w normalnym kanale wzmacniacza – VOLUME i GAIN oraz trójstopniową korekcję BASS, MIDDLE, TREBLE. Na przedniej, górnej ścianie zamontowano wejście gitarowe oraz

wyjście głośnikowe, przedzielone gniazdem do podłączenia zasilania. Mini-wzmacniacze pracują przy napięciu 24V DC, a odpowiednie zasilacze, do który wpinane są standardowe przewody z gniazdka 230 V, dostarczane są w zestawie. Wyjście głośnikowe może obsłużyć kolumny 4-, 8-, i 16 ohmowe, maksymalną moc wyjściową 55 W uzyskujemy przy pierwszej wartości, przy kolejnych spada ona w każdym przypadku mniej więcej o połowę. Po podłączeniu zasilania plastikowe fronty z nadrukowaną grafiką są podświetlane od spodu.

W PRAKTYCE

Idea miniatury wzmacniaczy jest coraz bardziej popularna wśród gitarzystów – możemy zostawić często ciężkie lampowe heady, a małe urządzenie zamontować bez problemu w pedalboardzie lub wrzucić nawet do kieszeni gig-bagu. O ile urządzenia tego





Oba miniwzmacniacze oferują skuteczną, trójkresową korekcję.



W zestawie otrzymujemy dedykowany zasilacz 24VDC.



Na górnej ścinie umieszczono gniazdo wejściowe dla instrumentu, zasilania 24V DC oraz wyjście na głośnik 4-16 OHM.



Gałki gainu i głośności pozwalają poza regulacją poziomu wyjściowego na zmianę poziomu nasycenia i kompresji barwy.

FOXGEAR TWEED 55, PLEXI 55

typu dostępne są już od długiego czasu, z reguły ich wydajność lub po prostu brzmienie często pozostawiały sporo do życzenia. Kostki Foxgear nie tylko oferują skuteczną moc, ale przy miniaturowych wymiarach zapewniają brzmienie nie ustępujące lampowym konstrukcjom, przy okazji przy atrakcyjnej cenie. Jedyną niedogodnością jest konieczność zewnętrznego zasilania dedykowanym zasilaczem – ciężko w pedalboardzie mieć sekcję 24V o wydajności minimum 2,5 A. Trzeba pamiętać, że nie są to preampy i nie wolno ich podłączać do wejścia czy końcówki drugiego wzmacniacza, a od razu do kolumny.

Od strony brzmieniowej mamy tu do czynienia z dwoma charakterami – Tweed 55 to amerykańska barwa, Plexi 55 brytyjska. Oba wzmacniacze oddają do dyspozycji zarówno gain jak i głośność, uzupełniając dostrójoną do preampów, trójkresową korekcję. Tweed 55 w zasadzie w całym zakresie gainu oferuje czystą barwę i lekko przełamuje się przy obu gałkach Gain i Volume na wartościach maksymalnych. Przy zwiększaniu ich wartości wzrasta nasycenie harmonicznym, lekko kompresja oraz reakcja na dynamikę. Przy 8-ohmowej kolumnie, z gainem poza połowę i głośnością maksymalną zbliżamy się do klubowego poziomu. Co ważne im dalej, tym więcej lampowych 'artefaktów' doświadczamy – delikatna kompresja, żywa prezencja otwierająca się na atak i mocny bas, który musimy zdjąć na tym poziomie. Korekcja jest skuteczna i w większości sprawdza się w okolicach połowy na skali. Barwowo Tweed 55 oferuje wycofany środek, który pozwala na wydobycie niuansów oraz naturalnego brzmienia instrumentu. Naprawdę czuć pod palcami dynamikę, a przy 4 ohmach stompbox poradzi sobie przy głośno grającej sekcji. Plexi 55 to brytyjska odmiana, i w zasadzie w większości skali gainu również mamy do czynienia z kanałem czystym, choć tu szybciej uzyskamy lekki, bluesowy drive o naturalnej kompresji pod koniec skal obu gałek i ekspresyjnych harmonicznym. Barwę charakteryzuje mniejszy dół, delikatnie zaokrąglona góra oraz ekspresyjny środek. Ponownie, nie jest to żaden tranzystorowy, średnio brzmiący substytut,

ale kawał dobrze reagującego i dynamicznego kanału czystego w lampowym stylu, choć spodziewać się tu można nieco większego drive'u. Z drugiej strony dzięki tak wysokiemu headroomowi obie kostki są doskonałą wręcz platformą dla zewnętrznych efektów, którymi kreujemy już crunch czy mocny drive. Tweed 55 sprawdzi się przy bardziej bluesowym, i blues rockowym obszarze, oferując bazowo fenderowski clean. Plexi 55 to również dobra platforma 'czysta' o mocniejszym środku, która lepiej wypada z mocniejszymi, high-gainowymi przesterowaniami. Obie kostki to bardzo ciekawa alternatywa dla wzmacniaczy, która sprawdzi się zarówno jako profesjonalny backup bądź z powodzeniem zastąpi jednokanałowy head lampowy na scenie lub w studiu, oszczędzając zarówno plecy jak i portfel właściciela. 🎸

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: tranzystorowa

Preamp: FET Class A

Końcówka mocy: Klasa D

Moc maksymalna: 55W/40hm (RMS)

Kanały: 1

Regulatory: Volume, Gain, Bass, Middle, Treble

Gniazda: Guitar, Speaker, 24V DC

Zasilanie: zasilacz 24V DC, 4 A

Wymiary: 60 x 120 x 30 mm

Waga: 200 g

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.sound-service.eu

CENA

799 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 ultra kompaktowe wymiary i waga, bardzo dobre, ekspresyjne brzmienie czyste o odpowiednio amerykańskim i brytyjskim charakterze, współpraca z kostkami efektowymi, design, skuteczna moc wystarczająca na klubowe sceny, cena
- 👎 nieco mało czytelne opisy gałek

FROM LOCKDOWN TO ROCKDOWN!
2022 JUST GOT A WHOLE LOT HEAVIER...

URIAH 50 HEEP

CELEBRATING 50 YEARS OF URIAH HEEP

9.11.2022 - MCK - KATOWICE

Otwarcie bram: **19:00** Start: **20:00**



ORGANIZATOR
Metal Mind
PRODUCTIONS

INFORMACJE O KONCERCIE:
TEL. 32/205 25 00 (WEW. 113), 32/253 71 82, E-MAIL: ZAMOWIENIA@METALMIND.COM.PL, WWW.METALMIND.COM.PL
SPRZEDAŻ WYSYŁKOWA: TEL. 32/253 71 82, SHOP.METALMIND.COM.PL
BILETY RÓWNIEŻ W SPRZEDAŻY NA STRONACH: SHOP.METALMIND.COM.PL, WWW.EVENTIM.PL, WWW.EBILET.PL

f/metalmindproductions







Laney Mini-Bass-NX Nexus

380 PLN

Brytyjski Laney w swojej ofercie ma całkiem pokaźną grupę wzmacniaczy w miniaturowej wersji, które idealnie sprawdzą się w domowym zaciszu z uwagi na wymiary, wagę oraz nierzadko zasilanie bateryjne, pozwalające też zabrać ze sobą urządzenie w dowolne miejsce oraz również grać tam, gdzie prąd nie dociera. W tej grupie znajdziemy też combo dla basistów, których reprezentantem jest obecny w teście Laney Mini-Bass-NX Nexus. Przedstawicielem marki na naszym rynku jest krakowska firma Music Info

BUDOWA I MOŻLIWOŚCI

Laney Mini-Bass-NX Nexus nawiązuje stylistycznie do flagowego headu basowego Laney Nexus, który zgodnie ze słowami producenta powstał z myślą stworzenia najlepszego wzmac-

niacza basowego jaki kiedykolwiek istniał. Za powstaniem testowanego combo stała nieco inna filozofia, niemniej Mini-Bass-NX Nexus prezentuje się nowocześnie i stylowo, zapewniając przy okazji zaskakująco dobre i dynamiczne brzmienie,

ale o tym później. Urządzenie to jest bardzo podobne do testowanego niedawno, gitarowego modelu Laney Mini-STB-Superg. Jak przystało na konstrukcję basową, model Mini-Bass-NX jest większy, ale są to niewielkie, liczone dosłownie w milimetrach

różnice. Podobnie jak wersja gitarowa, model przeznaczony dla basistów otrzymał estetyczną obudowę pokrytą czarnym tolexem. Zastosowano tu inny materiał na grillu oraz niebieską żyłkę w miejscu połączenia panelu z obudową. Combo wyposażono w dwa głośniki o średnicy 3", dające w sumie 6 W mocy. Urządzenie nie jest wyposażone w moduł Bluetooth, jednak bez problemu można podłączyć do niego dodatkowe źródło dźwięku (np. odtwarzacz MP3) za pomocą złącza AUX IN. Najważniejszym elementem urządzenia wciąż pozostaje gniazdo LSI (Laney Smartphone Insert) służące do podłączenia urządzenia typu smartfon lub tablet, na którym możemy uruchomić wybraną aplikację służącą do symulacji brzmień wzmacniaczy i/lub efektów. Panel sterujący znajduje się we wnętrzu na płycie górnej i zawiera następujące gałki: GAIN, LEVEL, TONE, TILT i VOLUME. Nie znajdziemy tu delaya, mamy za to potencjometr TILT służący do dodatkowej kontroli barwy – po przekręceniu gałki w prawo dźwięk otwiera się i zyskuje więcej prezencji oraz wyższego środka, natomiast ruch w lewo sprawia, że barwa staje się cieplejsza i bardziej matowa. Ponadto mamy jeszcze przycisk SHAPE, który powoduje, że dźwięk staje się bardziej konturowy. Jeśli chodzi o przyłącza, to combo posiada gniazda INPUT oraz wspomniane wcześniej AUX IN i LSI. Z tyłu obudowy umieszczono specjalną wnękę pełniącą funkcję uchwytu do przenoszenia wzmacniacza, na dnie której umieszczono także gniazdo zasilacza DC IN. Podobnie jak wersję gitarową, także tutaj możemy zasilić combo za pomocą sześciu baterii AA (które są umieszczone w zamykanej na zatrzask komorze na spodzie urządzenia) lub użyć dodatkowego (nie dostępnego w zestawie) zasilacza o napięciu 9-12V i wydajności prądowej 750 mA. Producent sugeruje użycie zasilacza Mini-Laney-PSU ostrzegając też przed potencjalnymi niebezpieczeństwami związanymi z użyciem innego zasilacza – trzeba zwrócić na to szczególną uwagę, ponieważ wzmacniacz wymaga zasilacza o odwrotnej polaryzacji niż





większość obecnie stosowanych, tzn. z 'plusem' wewnątrz i 'minusem' na zewnątrz.

WRAŻENIA I BRZMIENIE

Laney Mini-Bass-NX Nexus oferuje przyjemne w odbiorze brzmienie o naturalnym charakterze, chociaż może tu już brakować najniższych częstotliwości. Wzmacniacz nadrobi ograniczenia związane z niewielkimi

wymiarami obudowy i głośników ciekawie zaprojektowaną sekcją EQ uzupełnioną o sprawnie działający układ do kontroli barwy kryjący się za gałką TILT. Rozwiązanie to sprawdza się doskonale dając szeroki wachlarz użytecznych brzmień, które dodatkowo można podrasować korzystając z podbicia sygnału SHAPE.

Podobnie jak miało to miejsce w przypadku Laney Mini-STB-

-Superg, także tutaj uwagę zwraca możliwość podpięcia smartfona lub tabletu z uruchomioną aplikacją emulującą brzmienia wzmacniaczy i efektów. Polecana przez producenta aplikacja Tonebridge od Ultimate Guitar działa zarówno pod kontrolą systemu Android, jak i iOS, jest więc ogólnie dostępna. Jest ona prawdziwym kombajnem, jeśli chodzi o wszelkiego typu emulacje, gdzie znajdziemy też mnóstwo gotowych presetów gotowych do wykorzystania. Dołączonym w komplecie kablem typu TRRS 1/8" podłącza się combo do gniazda słuchawkowo-mikrofonowego smartfona albo tabletu (w przypadku nowszych modeli iPhone za pomocą przejściówki do podłączania słuchawek), a za pomocą dedykowanego oprogramowania Tonebridge można korzystać z wielu ustawień, w tym wzorowanych na partiach basowych znanych artystów i zespołów, żeby wymienić takie pozycje jak Metallica - Anesthesia (Pulling Teeth), Nirvana - Sliver, Rancid - Ruby Soho, Periphery - Feed the Ground czy RHCP - Coffee Shop. Dołączając jeszcze aplikację Ultimate Guitar można w krótkim czasie opanować konkretne utwory korzystając z brzmienia wzorowanego na oryginalnych nagraniach. Także tutaj Laney udostępnia specjalny kod promocyjny uprawniający do 3-miesięcznego korzystania z możliwości płatnego konta w serwisie Ultimate Guitar.

PODSUMOWANIE

Laney Mini-Bass-NX Nexus to równie ciekawa konstrukcja jak Laney Mini-STB-Superg. Miniaturowy piecyk baterijny o olbrzymich możliwościach pochodzących z wykorzystania aplikacji na smartfonie lub tablecie to świetne rozwiązanie

dla podróżujących basistów, którzy chcą w spokoju pograć na instrumencie nawet tam, gdzie nie ma dostępu do gniazdzka z prądem. Wyjątkowo mały rozmiar i znikoma waga to atuty tego piecyka, które powodują, że nie będziemy mieć najmniejszych problemów z zapakowaniem wzmacniacza do plecaka czy walizki. Nie pozostaje nic innego, jak tylko spakować combo w plecak i ruszyć w drogę! 🎸

DANE TECHNICZNE

konstrukcja: zamknięta
głośniki: 2x 3"
moc: 6W
kanały: 1
regulatory: GAIN, LEVEL, TONE, TILT, VOLUME
przełączniki: SHAPE, POWER
przłącza: INPUT, AUX IN, LSI, HEADPHONES, DC IN
zasilanie: DC 9-12V (750 mA) lub 6x baterie AA
pobór mocy: 9W
wymiary: 205 x 146 x 130 mm (SxWxG)
waga: 1,75 kg

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.musicinfo.pl

CENA

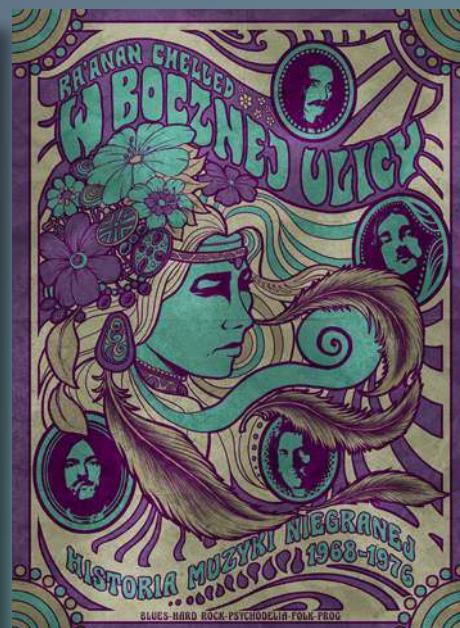
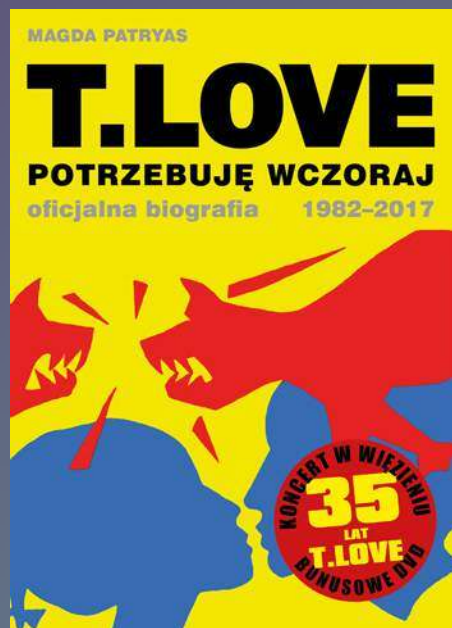
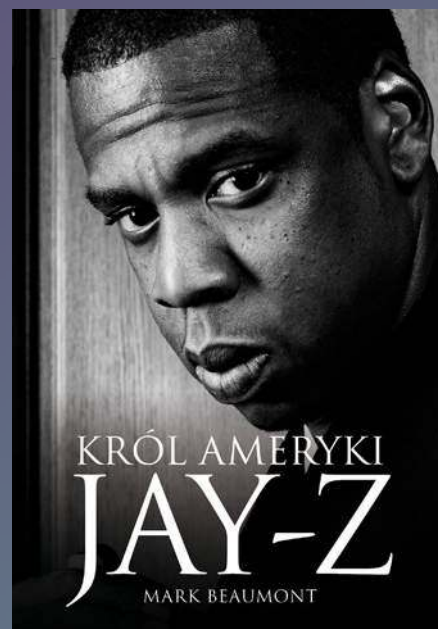
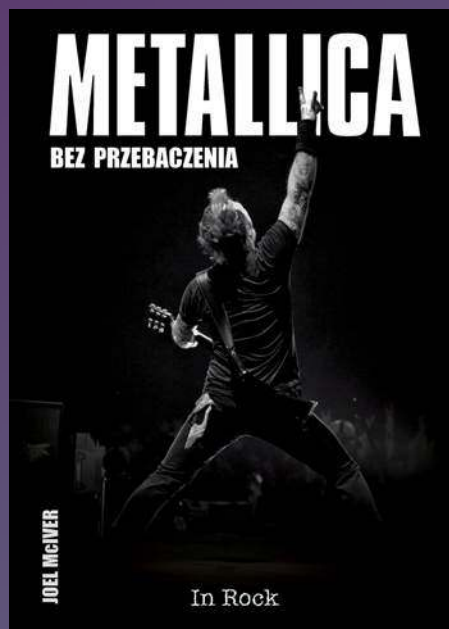
380 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 niewielkie wymiary, zasilanie baterijne, olbrzymie możliwości brzmieniowe dzięki aplikacji na smartfonie
- 👎 brak zasilacza w komplecie



KSIĄŻKI W ULUBIONYM KIOSKU Z RABATEM DO 30%



Zobacz pełną ofertę – ponad 500 tytułów!

Zamów wygodnie na UlubionyKiosk.pl

FENDER PRO JUNIOR IV SE

Fender Pro Junior IV SE

2249 PLN





Oferta wzmacniaczy gitarowych Fendera powiększyła się niedawno o dwa małe comba – cyfrowy Mustang LT40S oraz lampowy Pro Junior IV SE. W teście sprawdzimy w pełni lampowy Pro Junior IV SE będący specjalną, atrakcyjną cenowo edycją popularnego comba Pro Junior IV. Fender Pro Junior stał się hitem, gdy został wprowadzony na rynek w 1993 roku i nadal jest ulubioną tajną bronią wielu czołowych artystów, nierzadko ukrywaną za ścianami 100-watowych paczek 4x12 na koncertach. Wzmacniacze Pro i Blues z wczesnych lat 90. są w dużej mierze niezmienione i nadal są w produkcji, co czyni je prawdopodobnie najdłużej produkowanymi i używanymi w historii Fendera

BUDOWA

Poprzednia wersja Pro Junior Mark IV posiadała na pokładzie głośnik Jensen P10R Alnico, który jednak przy tak małym combie zauważalnie podnosił cenę – w najnowszej inkarnacji Pro Junior IV SE zastosowano

również 10-calowy głośnik Fender Special Design, który został specjalnie opracowany dla tego modelu, obniżając oczywiście cenę całości. Combo generuje 15 W mocy z pary lamp Groove Tubes EL84, w preampie umieszczono dwie lampy

12AX7. W przeciwieństwie do niektórych małych combo, w których głośnik jest podłączony bezpośrednio do obudowy, Pro Junior SE łączy się za pomocą wtyczki i gniazda jack, dzięki czemu można odłączyć głośnik i w razie potrzeby użyć

zewewnętrznej kolumny. Stylistyka obudowy łączy wąską, tweedową obudowę z czarnym Tolexem i lekko postarzaną srebrną, błyszczącą tkaniną maskującą, zapewniając przyjemny efekt wizualny. Pod winylem znajduje się płyta wiórowa zamiast sklejk, co zwiększa lekko wagę, chociaż wzmacniacz nadal waży zaledwie 10 kg, więc jest bardzo łatwy do przenoszenia i transportu. Wewnątrz elementy są zamontowane na dwóch płytkach drukowanych: dużej na cały przedwzmacniacz, wzmacniacz mocy i zasilacz oraz na małej PCB podtrzymującej skierowane w dół lampy, połączone z płytą główną czterema taśmami. Jakość płyty i komponentów jest znacznie lepsza w porównaniu z niektórymi wcześniejszymi modelami; wysokiej jakości rezystory i kondensatory są solidnie zamontowane na płytkach drukowanych. Na srebrnym, chromowanym dostępnym od góry panelu sterującym widać pojedyncze wejście jack, parę czarnych gałek typu chicken do regulacji głośności i barwy tonu oraz włącznik z sąsiadującą lampką znaną ze wzmacniaczy marki – teraz podświetlenie wykorzystuje diodę LED zamiast żarówki. Obwody głośności i tonu zostały ulepszone, z szerszym zakresem przy niższych głośnościach i bardziej zrównoważoną reakcją basów wraz ze wzrostem głośności. W zestawie dołączony jest czarny, winylowy pokrowiec.

W PRAKTYCE

Pro Junior SE jak przystało na klasyka przetestowaliśmy wpinając klasycznego Stratocastera oraz Les Paula z parą humbuckerów PAF. Wzmacniacz po włączeniu nie raczy żadnymi szumami czy przydźwiękami, co potencjalnie czyni go świetną platformą dla efektów. Z podłączonym Les Paulem sygnał pozostaje czysty mniej więcej do osiągnięcia połowy poziomu głośności, gdzie zaczyna się przesterowywać, w przypadku singli Strata w połowie otrzymujemy delikatne, otwierające się przy ataku przełamanie. W drugiej połowie głośność wzrasta już nieznacznie, a dźwięk zyskuje większą kompresję i drive, dosyć ostry przy dalszym odkręcaniu w okolice godziny 15:00, choć przy zachowanej dynamice i okrągłym dole. Humbucker Les

Paula raczy już blues-rockowym, ekspresyjnym soundem. Regulacja głośności ma bardziej płynną zmianę od brzmienia czystego do przesterowanego, dzięki czemu wzmacniacz jest znacznie łatwiejszy do ustawienia, z mniejszą ilością basu na początku i charakterem ciepłego fuzza na pełnej mocy. Gałka tonów w większości dobrze sprawdza się na połowie, dzięki czemu mamy spore pole manewru, czy to dla rozjaśnienia ciemniejszych humbuckerów, bądź ocieplenia barwy w razie potrzeby. Średnie pasmo jest lekko wycofane, jednak nie brakuje go i dobrze balansuje się z całością. Les Paul brzmi bardzo dobrze bez problemu odzywając się w crunchowych rejonach Billy'ego Gibbonsa czy cieplejszych barwach Becka. Strat czaruje naturalnością i ekspresją na czystej barwie, a jeszcze lepiej odzywa się po dopaleniu comba overdrivem – z tego typu kostkami Pro Junior czuje się znakomicie, czysto też oddaje efekty przesterzone, choć głośnik Jensena w poprzedniej wersji miał nieco więcej klarowności i harmonicznych. Niemniej naprawdę nie można narzekać, a 15 W mocy radzi sobie na niezbyt głośnej próbie czy występie, szczególnie w przypadku blues-rockowych klimatów. Pro Junior w porównaniu do klasycznych, mniejszych Fenderów z lampami 6V6 ma mniej środka i imponującą odpowiedź dynamiczną, co podkreśla też 10-calowy głośnik. Na scenie trzeba nagłośnić tego malucha mikrofonem, co w praktyce znakomicie się sprawdza.

PODSUMOWANIE

Fender Pro Junior IV SE to kompaktowe, lekkie i klasycznie prezentujące się combo Fendera, idealnie sprawdzające



Prosty panel kontrolny obejmuje gałki głośności i tonów, oferując zaskakująco szerokie spektrum brzmieniowe.



Czarny Tolex, szaro-srebrny grill i logo marki nad nim prezentują się klasycznie i estetycznie.



się do potrzeb ćwiczeniowych i cichszego grania, ale oferujący brzmienie na profesjonalnym już poziomie, które w razie potrzeby możemy po omikrofonowaniu oddać na nagraniu w studio bądź na przodach PA na koncercie. Wzmacniacz dostarcza



W pełni lampowa konstrukcja wykorzystuje dwie pary lamp EL84 i 12AX7

dynamiczne brzmienie czyste i ekspresyjne barwy przesterowane po odkręceniu głośności, jest też bardzo dobrą platformą dla zewnętrznych efektów, i bez problemu odnajdzie się w rękach początkujących jak i profesjonalnych gitarzystów, szukających kompaktowego, lampowego, i całkiem niedrogiego comba. 🎸

DANE TECHNICZNE

Moc: 15 W RMS
Lampy: 2 x EL84, 2 x 12AX7
Kanały: 1
Regulatory: VOLUME, TONE
Głośnik: 1 x 10" Fender Special Design
Wymiary: 388 x 222 x 368 mm
Waga: 10,3 kg
Produkcja: Meksyk

WYNIKI TESTU

FUNKcjONALNOŚĆ	★★★★★
BRZMIENIE	★★★★★
WYKONANIE	★★★★★
CENA	★★★★★

DOSTARCZYŁ

www.fender.com

CENA

2249 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 klasyczny design, kompaktowe wymiary i niska waga, szerokie spektrum dobrej klasy brzmień
- 👎 brak



10-calowy głośnik został tu specjalnie zaprojektowany przez Fendera.



Na górze przykręcono gumowaną rączkę do przenoszenia.



Otwarty tył zapewnia bardziej klarowne brzmienie i mniej kierunkowy charakter.



Eduardo Di Capua (1865-1917) 'O Sole Mio

W tym warsztacie przygotowałam utwór dla miłośników pewnej marki lodów, oraz neapolitańskiej pop-opery, napisany pod koniec XIX w. na potrzeby Festiwalu Piedigrotta **Bridget Mermikides**

Bardzo powszechne jest określanie mianem „klasycznej” niemal każdej zachodniej muzyki powstałej do XIX w. Jeśli utwór wydawał się nieco wyszukany, został zapisany w nutach i przeznaczony był na instrumenty orkiestrowe, otrzymywał od razu etykietę „klasyczny”. W rzeczywistości takie nieprecyzyjne określenia bardzo często stosowane są w odniesieniu do muzyki i kultury masowej. Podobnie jest z naszym utworem 'O Sole Mio, który często traktowany jest jako część repertuaru wyższej sztuki operowej. Jednak jego pochodzenie jest również „popowe” jak dowolna, współczesna muzyka należąca do nurtu komercyjnego. To neapolitańska piosenka, napisana na coroczny konkurs kompozytorski Festiwalu Piedigrotta w Naples we Włoszech, odbywający się od 1830 do 1926 roku. Podobnie jak w przypadku obecnych hitów, za sukcesem 'O Sole Mio (debiutującym w konkursie w 1898 r.) stało kilka osób; słowa pochodziły z poematu Giovanniego Capurro a muzykę napisał jego przyjaciel, włoski śpiewak i kompozytor Eduardo di Capua (wspólnie z niewymienianym Emanuele Mazzucchim). Piosenka zajęła drugie miejsce i prawa do niej kupiono za 25 lirów. Oczywiście zanim utwór stał się szeroko znany był niezliczoną ilość razy wykonywany i nagrywany przez włoskich śpiewaków,

jak Enrico Caruso, Beniamino Gigli i Luciano Pavarotti (którego nagranie zdobyło nagrodę Grammy w 1980 roku). Kompozycja zyskała szerszą publiczność kiedy jej słowa przetłumaczono na język angielski bądź też melodia została zaśpiewana do nowych tekstów, jak np. Down From His Glory Charlesa Harrisona, There Is No Tomorrow Tony'ego Martina, It's Now Or Never Elvisa Presley'a czy bigbando-



wa Tony'ego Bennet-
ta. Utwór pojawiał się też wielokrotnie w reklamach telewizyjnych. Melodia jest niezwykle chwytliwa i błyskawicznie przyswajana przez słuchaczy, urzekając swoją gracją i emocjonalnym ładunkiem, które

idealnie towarzyszą romantycznym słowom Capurro. Na potrzeby tej aranżacji zastosowałam strojenie drop D, dzięki czemu możemy zagrać charakterystyczne, basowe ostinato pod liryczną melodią i harmonią. Technicznym wyzwaniem jest tu odpowiednie zbalansowanie i oddzielenie tych trzech elementów, w czym pomocne będą oznaczenia przy zapisie. Ważne jest opanowanie utworu w równym tempie i ekspresyjne zagraniem melodii, zwróćcie więc uwagę na ozdobniki (np. w taktach 31 i 38) oraz oznaczenia fermat (takty 31 i 71), gdzie możecie chwilę odpocząć muzycznie na dłuższej nucie.

WSKAZÓWKI

Melodia w tym utworze musi mieć bardzo śpiewny charakter. Zaczynicie ciepło brzmiącym rest stroke uderzając w struny mniej więcej w połowie otworu rezonansowego i kontynuujcie rest stroke w melodii wszędzie tam, gdzie to możliwe. Dla pierwszych ośmiu taktów zaznaczyłam opalcowanie dla prawej ręki. Często zostawiam palec na sąsiadującej strunie aż do zagrania kolejnej nuty z melodii lub akordu. Dla przykładu w takcie 2 gram przez rest stroke nutę E z melodii i pozostawiam palec odpoczywający na trzeciej strunie podczas zagrania nuty basowej. Palec jest już gotowy na tej strunie do zagrania dźwięku w środku akordu D w połowie taktu. Ta technika może być używana bardzo często jeśli odpowiednio zorganizujecie



palcowanie prawej ręki; zwiększa też kontrolę nad brzmieniem i wydobyciem dźwięków. Przyjrzyjcie się dokładnie oznaczeniom pokazanym w pierwszych ośmiu taktach.

[TAKT 9]

W takcie 9 powtarzamy główny temat, który ma tu inne zakończenie i prowadzi do części zaczynającej się w takcie 17 i zwanej w obecnych czasach refrenem. Utrzymujcie miękką, legatową charakter melodii oraz wyraźnie artykułowany akompaniament. W takcie 20 potrzebne będzie złapanie na 7 progu poprzeczki barre przez 5 strun, w takcie 22 łapiemy barre przez 4 struny na 2 progu.

[TAKT 26]

W takcie 26 musimy złapać pełne barre, więc najlepiej będzie, jeśli ostatnią nutę A z taktu 25 zagrać krawędzią pierwszego palca, jako częściową poprzeczkę barre. Zwróćcie uwagę na fermatę w takcie 31 i kolejną zaraz przed końcem utworu.

[TAKT 38]

W takcie 38 będziecie potrzebowali złapać barre na drugiej ósemce by przygotować się do zagrania akordu A7. W takcie 41 następuje powtórzenie poprzedniej zwrotki i później następuje bardzo zgrabne zakończenie. 🎸

♩ = 68

Chords: Dsus2, D, Em6, Em7

Staff 1: Treble clef, key of D major, 2/4 time. Notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), D5 (quarter).

Staff 2 (Guitar): E, B, G, D, A, D strings. Fingering: 10-8-7, 5-3-2, 3-5-3, 2-0-0, 2-3-0.

Staff 3 (Lyrics): 1 m i m p p i p p m i a m i p p m i p p i p p a

Low string tuned to D

Chords: A, Asus2, D6, D, Dsus2, D

Staff 4: Treble clef, key of D major, 2/4 time. Notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), D5 (quarter).

Staff 5 (Guitar): E, B, G, D, A, D strings. Fingering: 2-0-0, 0-2-3, 0-2-2, 0-2-4, 10-8-7, 5-3-2, 0-0-0.

Staff 6 (Lyrics): 6 m i m p p i p p i p p a m p p i p p

Chords: Daug, Em6, Em7, D/A, A7

Staff 7: Treble clef, key of D major, 2/4 time. Notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), D5 (quarter).

Staff 8 (Guitar): E, B, G, D, A, D strings. Fingering: 3-5-3, 2-0-0, 3-2-0, 5-2-5, 5-3-7, 0-5-6.

Staff 9 (Lyrics): 11

Chords: Dsus2, D, B/D#

Staff 10: Treble clef, key of D major, 2/4 time. Notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), D5 (quarter).

Staff 11 (Guitar): E, B, G, D, A, D strings. Fingering: 5-7-5, 10-10-12-10, 5-7-7, 9-9-7, 0-6.

Staff 12 (Lyrics): 16



Em7 A7 D

20

Gm6 D A7

26

D

31

Em7 Asus2 A A7 A6 A7 D

36

41

Dsus2 D Em6 Em7

E
B
G
D
A
D

10 8 7 5 3 2 3 5 2 3 2 0 2 3 0

0 0 0 0 0 0 2 2 0 2 2 2 0

46

A Asus2 D6 D Dsus2 D

E
B
G
D
A
D

2 0 0 0 2 3 5 0 2 10 8 7 5 3

0 2 0 2 0 2 0 0 0 0 0 0 0 0

51

Daug Em6 Em7 D/A A7

E
B
G
D
A
D

3 5 2 3 2 0 3 2 0 5 2 5 3 5 6 7

0 0 2 2 2 2 2 0 0 0 4 0 5 0

56

Dsus2 D B/D#

E
B
G
D
A
D

5 7 5 3 10 10 12 10 9 5 5 7 9 9 7

0 0 0 0 0 0 7 7 7 0 0 6



Em7 A7 D

60

Gm6 D

65

A7 D

70





Kanon w D-dur (2)

Miesiąc temu graliśmy fragmenty popularnej kompozycji „Kanon w D-dur”. W dzisiejszym odcinku warsztatów akustycznych ponownie zmierzymy się ze słynnym dziełem Johanna Pachelbela **Piotr Słapa**

Za chwilę poznacie kolejne, bardziej zaawansowane partie tego utworu. Przypominam, że strój to Drop D (DADG-BE), który otrzymujemy poprzez obniżenie struny basowej E o cały ton w dół. Utwór gramy palcami lub przy użyciu pazurka na kciuk. Przydatna w nauce będzie znajomość gamy durowej D (dźwięki D E F# G A B C# D), ponieważ dzięki niej szybciej zapamiętacie melodię. W taktach 1-4 melodia zbudowana jest głównie w oparciu o struny D oraz G. Od taktu 5 zagramy ją w wyższej oktawie. Jest to zabieg, który zwiększa nastrój napięcia w utworze. Punktem kulminacyjnym jest część od taktu 9. Pojawiają się drobniejsze wartości rytmiczne, które jeszcze bardziej potęgują powstałe wcześniej napięcie. **PRZYSŁAD** rozpoczynamy od złapania akordu D-dur. Palec wskazujący trzyma poprzeczkę barre na II progu strun G, B, E, a palec środkowy będzie odpowiedzialny za III próg struny B. Trzymając akord, potrącamy puste struny basowej E oraz D. Następnie przenosimy palec wskazujący na II próg struny D, a palec serdeczny dokładamy na IV próg tej samej struny. Palec środkowy cały czas zajmuje pozycję na III progu struny B. W kolejnym kroku palec wskazujący tworzy poprzeczkę barre na II progu strun D, G, B. Jest to akord A-dur. W takcie 2 chwyatamy power chord B5. Palec wskazujący łąduje na II

progu struny A, palec serdeczny na IV progu struny D, a mały na IV progu struny G. Teraz przemieszczamy palec wskazujący na II próg struny G, a mały na V próg struny D. W tym samym takcie mamy jeszcze akord F#m. Palec serdeczny jest odpowiedzialny za IV próg struny basowej E, a wskazujący za II próg struny G. Dalej mały palec łąduje na IV progu struny D i wskazujący na II progu tej samej struny. W takcie 3 mały palec trzyma V próg struny E, palec serdeczny IV próg struny D, a wskazujący II próg na tej samej strunie. W drugiej połowie taktu 3 na tle pustej struny basowej E gramy melodię na IV i II progu struny D. Używamy palca serdecznego i wskazującego.

W kolejnym takcie powtarzamy początek z taktu 3. Następnie chwytamy akord Asus2. Palec wskazujący trzyma II próg struny D, a środkowy II próg struny G. Takt 5 zaczynamy akordem D-dur w formie barre. Dalej mamy akord A-dur. Jego opalcowanie wygląda następująco - palec wskazujący chwyta II próg struny G, a środkowy II próg struny B. Puszczamy palec wskazujący, ponie-

waż potrzebujemy pustą strunę G, która jest septymą małą akordu A7. Takt 6 rozpoczynamy akordem Bm. Palec wskazujący trzyma poprzeczkę barre na II progu przez pięć strun. Palec serdeczny łąduje na IV progu struny D, mały na IV progu struny G, a środkowy na III progu struny B. W drugiej części taktu ogrywamy akord F#m. Palec wskazujący obejmuje poprzeczkę barre struny D, G, B, E. Palec serdeczny jest odpowiedzialny za IV próg struny basowej E, a mały za IV próg struny D. Po

chwili odrywamy mały palec. W ten sposób otrzymujemy akord F#m7. W kolejnym takcie palec wskazujący chwyta V próg struny basowej E, a mały VII próg struny wiolinowej E. Teraz na tle pustej struny basowej E wydobywamy dźwięki melodii.

Będzie to V próg struny E oraz VII i V próg struny B. Używamy palca wskazującego, serdecznego i jeszcze raz wskazującego. W takcie 8 mamy G-dur, który ogrywaliśmy przed chwilą. Drugi akord to A-dur. Potrącamy pustą strunę A, a następnie mały palec łąduje na V progu struny wiolinowej E. Dalej palec środkowy chwyta II próg struny B i wskazujący II próg struny

G. Od tego momentu rośnie poziom trudności utworu. Pojawiają się drobniejsze wartości rytmiczne. W takcie 9 dźwięki opalcowujemy zgodnie z następującą zasadą. Palec wskazujący jest odpowiedzialny za II próg, środkowy za III próg, serdeczny za IV próg i mały za V próg. Takt 10 zaczynamy od akordu Bm, którego opalcowanie jest takie jak w takcie 6. Dodatkowo małym palcem robimy ozdobnik artykulacyjny hammer-on z III do V progu na strunie B. Teraz odrywamy poprzeczkę barre, ponieważ potrzebujemy pustą strunę G. W kolejnym kroku palec serdeczny trzyma IV próg struny basowej E, wskazujący II próg struny G i mały V próg struny D. Po chwili mały palec zmienia pozycję na IV próg, odrywamy palec wskazujący i ponownie go dostawiamy na II próg. W takcie 11 pierwszy z akordów to G-dur. Mały palec odpowiada za V próg struny basowej E. Palec wskazujący dokładamy na II próg struny G. Po chwili palec serdeczny łąduje na IV progu struny D, a wskazujący na II progu tej samej struny. Dalej ogrywamy akord D-dur. W takcie 12 ponownie mamy G-dur. Pomocny będzie palec mały, wskazujący i środkowy. Takt zamyka akord A-dur. Kilka wskazówek jak zagrać fragment z taktów 13-17. Progresja akordów oczywiście nie zmienia się. Dla przypomnienia są to akordy: D-dur, A-dur, Bm, F#m, G-dur, D-dur, G-dur, A-dur. W większości sytuacji każdy palec odpowiada za konkretny próg. Wystarczy, że zapamiętacie następujące przyporządkowanie palców do progów: palec wskazujący - II próg, środkowy - III próg, serdeczny - IV próg, mały - V próg. Akord D-dur z taktu 13 chwyatamy przy pomocy poprzeczki barre (na II progu strun G, B, E). W połowie taktu 14 mamy F#m. Palec serdeczny będzie odpowiedzialny za IV próg struny basowej E, a mały za IV próg struny D. Ostatni akord w przykładzie to D-dur, który gramy przez struny E, A, D, G, B. Na tym zakończymy dzisiejsze gitarowe zmagania. Owocnego ćwiczenia i do zobaczenia w kolejnym odcinku. ♡

”
ZNAJOMOŚĆ GAMY
DUROWEJ D ZNACZNIE
UŁATWI ZAPAMIĘTANIE
MELODII TEGO
UTWORU



PRZYKŁAD DROP D TUNING (DADGBE)

Sheet music for guitar in Drop D tuning (DADGBE), featuring six systems of musical notation (treble clef, key signature of one sharp) and corresponding guitar tablature (TAB).

The first system shows a sequence of eighth notes on the low D string, with TAB: 0 2 4 0 2 2 2 0 | 4 4 2 5 2 0 4 2 | 0 4 2 0 4 2 0 4.

The second system continues the sequence, with TAB: 0 4 2 0 2 2 0 | 2 3 3 0 2 2 0 | 3 4 4 4 4 2 2.

The third system introduces a sequence of eighth notes on the A string, with TAB: 7 0 5 7 5 | 7 0 5 0 2 2 | 5 2 3 5 2 3 5 2 3 2 3.

The fourth system continues the sequence, with TAB: 2 3 5 2 0 2 5 2 0 2 | 0 0 2 0 4 2 4 2 0 2 4 5 2 4 | 0 0 2 0 2 3 2 4 2 3 5 2 3 5.

The fifth system continues the sequence, with TAB: 2 3 5 2 0 3 2 3 5 5 3 2 | 3 0 2 3 0 2 4 4 2 4 | 3 3 2 0 2 0 2 0 0 2 4 2 3.

The sixth system concludes the sequence, with TAB: 0 3 2 3 2 0 2 3 5 3 2 3 4 2 | 3 2 0 0 0 0.



Jego nagrań proponuję pośluchać jako ilustracji do dzisiejszego workshopu.

Nasze spotkanie z techniką oktawową zaczniemy od zagrania gamy durowej przez dwie oktawy (przykład 1.). Wybrałem gamę G-dur, ponieważ jest ona jedną z niewielu gam które można zagrać w ten sposób. Tak prawdę powiedziawszy, to w stosowanym rejestrze gitary zaczawszy od F-dur skończymy na Bb-dur, bo potem jest już za wysoko. Oczywiście, że można i powinno się grać ćwiczenia we wszystkich tonacjach (choćby przez jedną oktawę), ale dla ilustracji dzisiejszego tematu gama G-dur będzie chyba najlepsza. Stosowanie techniki oktawowej związane jest z pewnymi zasadami dotyczącymi zarówno lewej jak i prawej ręki. Lewą ręką przyciskamy struny w następujący sposób: oktawy na strunach E6-D4 i A5-G3, ponieważ są w odległości dwóch progów, gramy palcami pierwszym i trzecim. Oktawy na strunach D4-B2 i G3-E1 wymagają odległości trzech progów - gramy je więc palcami pierwszym i czwartym. Po kilku tygodniach ćwiczeń, przestaniemy o tym myśleć – palce zaczną mechanicznie się układać we właściwych pozycjach. Ręka prawa jak wiadomo związana jest z wydobywaniem dźwięku. Tu jeszcze mała uwaga: w związku z tym, że pomiędzy dwoma strunami mamy zawsze jedną strunę „pustą”, w niektórych przypadkach będziemy musieli po-

siłkować się palcem wskazującym lewej ręki – układamy go zawsze w ten sposób, że jednocześnie lekko dotykamy „pustej” struny w celu ewentualnego tłumienia. Teraz już przechodzimy do ręki prawej. Poszczególni gitarzyści wykształcili następujące sposoby wydobywania dźwięku: 1.) Kciukiem z góry w dół 2.) kostką z góry w dół 3.) kciukiem i palcem wskazującym albo kciukiem i palcem środkowym, 4.) kostką i palcem środkowym - można tu wyróżnić dwa sposoby kostkowania: pierwszy, tylko kostką z góry w dół, w przeciwnym kierunku niż ruch palca. Drugi wariant polega na połączeniu zawsze jednokierunkowego ruchu palca środkowego (do wewnątrz dłoni) z ruchem naprzemiennym kostki. Wtedy jedną oktawę gramy ruchem przeciwnym palca i kostki, a drugą ruchem równoległym kostki i palca – z dołu do góry. No ale to już wyższa szkoła jazdy. Dwa pierwsze sposoby wymagają opisanej wcześniej współpracy ręki lewej, dają nam jednak charakterystyczną dla techniki oktawowej artykulację – dźwięk stłumionej środkowej struny. Słuchać to wyraźnie np. na nagraniach Wesa Montgomery'ego, który jak wiemy grał całe życie tylko kciukiem prawej ręki. Dwa pozostałe sposoby są bardziej „sterylne” w brzmieniu. Tak więc macie duży wybór. Dodam tylko, że wszystkie dzisiejsze nagrania dokonałem drugim sposobem, czyli kostką, uderzając każdy dźwięk z góry ku dołowi. Wracając do ćwiczeń – kolejne

Technika oktawową

Improwizacja na jazzowej gitarze, to nie tylko gra pojedynczym dźwiękiem, ale także akordami. I tak jak Joe Pass wprowadził nas w świat gry akordowej, tak niekwestionowanym mistrzem gry dwudźwiękami, a ściślej oktawami, jest do dzisiaj Wes Montgomery
Piotr Lemański

nasze zadanie to opanowanie pasaży – w tym przypadku Gmaj7 (przykład 2.). Opisana w tabulaturze „ścieżka” jest oczywiście jedną z wielu i od was tylko zależy na której strunie będziecie zmieniali poszczególne pozycje. Po opanowaniu podstawy (mam tu na myśli gamę i pasaż G-dur), pora na kilka podstawowych ćwiczeń zwiększających nasze możliwości techniczne i melodyczne. Należy pamiętać, że technika oktawową niesie za sobą wiele ograniczeń w tworzeniu linii melodycznej. Przykład 3. pokazuje nam jak w prosty sposób można urozmaicić zwykły, oparty na trójdźwięku, pasaż G-dur. Jako, że każdy dźwięk grany jest w zasadzie w innej pozycji to najczęściej spotykanym błędem podczas gry oktawową jest przesuwanie przedramienia wraz z ustawieniem pierwszego palca na poszczególnych progach. Ćwiczenie 3. wykonujemy w ten sposób, że grając poszczególne triole, nie odrywamy kciuka od gryfu gitary, przesuwamy tylko nieznacznie nadgarstek o jeden próg w dół i powracamy do pierwotnej pozycji. W ten sposób możemy na jednym ułożeniu kciuka, czyli bez przesuwania przedramienia, grać dźwięki nawet w obrębie trzech progów. Zmiany poszczególnych pozycji (kolejne triole) staramy się wykonywać miękko, na luźnym nadgarstku, bez zbytniego napinania mięśni przedramienia. Następne ćwiczenie (przykład 4.) oparte jest na trójdźwiękach zbudowanych od poszczególnych stopni gamy du-

rowej. Jak widać, czasami łatwiej jest grać większe interwały niż sekundy, ponieważ ruchy palców odbywają się bardziej w poprzek niż wzdłuż gryfu gitary. Proponowana przeze mnie tabulatura jest, podobnie jak w poprzednich przykładach, sprawą umowną. Gitara daje nam w tym względzie wiele możliwości, wystarczy tylko trochę pokombinować. Gdybym chciał zapisać wszystkie możliwe warianty choćby jednego ćwiczenia, potrzebowałbym zapewne więcej miejsca niż przeznaczona na workshop jedna strona zapisu nutowego. Tak więc w tym temacie musicie radzić sobie sami, a przynajmniej, że jest to bardzo rozwijające gitarową wyobraźnię zajęcie. Kolejne, piąte ćwiczenie jest przeniesieniem typowej, rzekłbym podstawowej wprawki na grunt gry oktawową. Każdy sposób gry na instrumencie prędzej czy później bywa spenetrowany do granic możliwości. Jeśli więc chcecie poruszać się w miarę swobodnie podczas gry oktawami, musicie wbić sobie w palce wszystkie te podstawowe wprawki i progresje, czyli właśnie tercje, kwarty, trójki, czwórki i to w górę i w dół. Krótko mówiąc podczas gry oktawową, co udowodnił Wes Montgomery, trzeba umieć tak swobodnie budować frazy jak podczas gry „single note”. Tak więc wprawka tercjowa (przykład 5.) powinna być tą pierwszą na drodze naszego gitarowego rozwoju. ♪



PRZYKŁAD 1

T
A 5 7 9 10 7 9 7 8 10 7 8 10 12 14 15 15 14 12 10 8 7 10 12 7 9 7 10 9 7 5
B 3 5 7 8 5 7 4 5 7 4 5 7 10 4 7 5 10 9 7 5 3

PRZYKŁAD 2

T
A 5 9 7 11 12 12 10 14 15 14 10 12 8 7 7 4 5 3
B 3 7 5 9 10 9 7 11 12 11 7 9 5 4 5 2 3

PRZYKŁAD 3

T
A 5 4 5 9 8 9 7 6 7 8 7 8 12 11 12 10 9 10 15 14 15 10 9 10 12 11 12 8 7 8 7 6 7 9 8 9 5
B 3 2 3 7 6 7 5 4 5 5 4 5 9 8 9 7 6 7 12 11 12 7 6 7 9 8 9 5 4 5 5 4 5 7 6 7 3

PRZYKŁAD 4

T
A 5 4 7 5 5 4 7 7 5 5 8 7 7 10 9 8 4 7 10 8 8 4 7 12 13 10 10 7 8 5 10 7 4 8 9
B 3 2 5 7 3 2 2 5 4 3 2 5 5 4 7 7 5 4 4 7 5 5 4 7 9 10 7 7 4 5 5 7 4 5 7

PRZYKŁAD 5

T
A 10 7 7 8 6 5 7 7 4 5 5 7 5 5 3
B 7 4 5 5 2 3 4 5 2 2 3 5 3

T
A 5 4 7 5 4 7 5 5 7 7 9 8 7 10 8 7
B 3 2 5 3 2 5 3 2 5 4 7 5 4 7 5 4

T
A 10 8 7 10 12 10 14 15 12 14 12 13 10 12 10 7 8 9 7 7 5 6 7 4 5 7 4 5 7 4 5
B 7 5 4 7 13 9 7 11 12 9 11 15 9 10 7 9 10 7 9 10 7 4 5 7 4 5 7 4 5 2 3 5 2 3



Otwieramy BB Box

Z formułą 'BB box' spotykaliśmy się już wielokrotnie, i jak można się domyślać przywołamy ponownie ten układ dźwięków, charakterystyczny dla bluesowego mistrza, BB Kinga
Neville Marten

Dla mniej wtajemniczonych przypomnijmy jeszcze co BB box oznacza: to obszar gryfu, który związany jest

zastosowania granego pierwszym palcem wibrata, będącego znakiem firmowym BB. W podkładzie mamy więc klasyczny blues w tonacji E,

pierwszy palec łapie prymę na pierwszej strunie i najwyższym dźwiękiem możliwym do zagrania bez podciągania jest tercja mała (podciągnięcie o cały ton daje oczywiście kwartę), fakt położenia prymy na drugiej strunie oddaje do dyspozycji znacznie wyższe interwały. Dla przykładu kwinta (dźwięk B w naszej tonacji E) znajduje się dwa progi wyżej na pierwszej strunie, a granie na zmianę obu dźwięków brzmi bardzo ciekawie. Jeśli podciągniemy tę nutę o cały ton uzyskamy sekstę wielką (C#), a jeszcze kolejne pół tonu pozwala zagrać septymę małą. To typowe brzmienie BB, które zaadaptował również Jimmy Page (np. w Whole Lotta Love), Joe Walsh i wielu innych. Biorąc pod uwagę, że niektóre nuty durowej pentatoniki E (E F# G# B D) znajdują się tylko w odległości pół tonu od dźwięków pentatoniki molowej E (E G A B D), odpowiednie podciągnięcia dadzą ten wspaniały, durowo-molowy charakter zagrywek BB Kinga. Pod palcami mamy też dźwięki akordowe, dzięki czemu ogrywanie akordów na IV lub V stopniu nie wymaga w zasadzie przesuwania ręki na gryfie. Styl BB Kinga oparty jest na maksymalnym wykorzystaniu kilku dźwięków, jednak wtrąca on też czasami niespodziewany, grany z boku przebieg, napędzający solówkę. Sprawdźcie kilka wykonania z lat 80.

na YouTube, które pokazują z jaką łatwością to robi. Zwróćcie uwagę na różne podciągnięcia czy dźwięki akordowe w granej przeze mnie solówce i spróbujcie później zagrać też własne, podobne przebiegi. Nie bójcie się wychodzić poza ten słynny BB box (zaraz za drzwiami czeka chociażby 4 pozycja Erica Claptona). Do zobaczenia w przyszłym miesiącu.

PRZYKŁAD

Całość nie powinna sprawić wam większych problemów, na pewno zwróćcie uwagę na wymagające kontroli podciągnięcia. Nie stosowałem szybkiego wibrata BB, ale tu mamy już pełną dowolność, oczywiście nie zapominając o bluesowym charakterze całości. W zasadzie King nie stosuje wibrata na podciągniętych nutach, zostawiając je dla pierwszego palca przy powrocie do prymy akordu pod koniec frazy. Podobnie jak w wielu tego typu solówkach, mamy do czynienia z dyskretnymi, wyważonymi 'pytaniami i odpowiedziami' pomiędzy szanującymi dźwięki frazami. Solo ilustruje omawiany na początku kształt i pozycję BB, ale z tych kilku dźwięków można naprawdę wiele wydobyć, eksperymentując z dźwiękami akordowymi przy zmieniającej się progresji. Zwróćcie uwagę na kilka ciekawych zależności. Druga struna podciągnięta o cały ton na 7 progu daje tercję wielką I akordu (E), ale już podciągnięcie półtonowe jest septymą małą akordu na IV stopniu (A). Chromatyczne zejście z 7 do 5 progu na pierwszej strunie to bardzo dobrze brzmiące dźwięki kwinty, kwinty zmniejszonej i kwarty, charakterystyczne dla skali bluesowej. ♪

POSŁUCHAJ:



BB KING HIS DEFINITIVE GREATEST HITS

Podwójny album zawiera wiele wspaniałych utworów Kinga, jak Help The Poor, The Thrill Is Gone, How Blue Can You Get, Why I Sing The Blues, Better Not Look Down, czy numer nagrany wspólnie z U2, When Love Comes To Town, będący inspiracją tego warsztatu. W 34 utworach znajdziecie mistrzowskie frazowanie w stylu 'pytanie-odpowiedź', w większości wykorzystujące słynny BB box.



BB KING LIVE AT THE REGAL

Wymieniłem ten album, ponieważ został nagrany jeszcze zanim BB osadził swój styl na omawianym układzie z 3 pozycji. W jego graniu słychać dużo bardziej konwencjonalne frazy oparte na 1 i 2 pozycji pentatoniki. Wspaniały album z kultowymi już utworami jak Every Day I Have The Blues, Sweet Little Angel, It's My Own Fault, Help The Poor i You Upset Me Baby, granymi przez wielu młodszych, bluesowych gitarzystów, którzy sami stali się później legendami bluesa.



GARY MOORE BLUES FOR GREENY

Ta płyta jest wspaniałą okazją do posłuchania, jak jeden genialny gitarzysta oddaje hołd drugiemu. Gary Moore wyjątkowo dobrze czuł ten styl i w utworach jak Need Your Love So Bad maksymalnie wykorzystał potencjał BB box. To samo można usłyszeć w If You Be My Baby, Love That Burns i kilku innych utworach. To wspaniały ukłon klasowego gitarzysty, złożony swojemu idolowi z młodości.

z 3 pozycją, bądź kształtem układu dźwięków molowej pentatoniki, gdzie pryma znajduje się na drugiej strunie, co otwiera też możliwość

do którego gram solo korzystając właśnie z tej pozycji. W przeciwieństwie do pozycji podstawowej pentatoniki, gdzie



PRZYKŁAD 1

$\text{♩} = 113$ E

BU BU BU BU BU BU BD BU

7-(9) 8-(10) 7-(9) 5 7 5 5 6 7-(9) 8-(10) 7-(9) (7) 5 7 5 8-8-(9)

5 6 7-(9) 5 6 7 7-(8) 5 7 6 5 7 5 (8)-(7) 5 8-(10) 7-(8) 5 6

BU BU BU BU BU BU PB 7 BD BU BU

7-(9) 5 7 7-(8) 5 7 6 5 7 8-(10) 7 8-(10) 7 8-(10) 7 5 8 5

BU BU BU BU PB 7 BD

6 7-(9) 5 6 7 7-(8) 5 7 5 8-(10) 8-(9) 5 7-(9) 5 7 (8)-(7) 5



(Nie)tłumione szesnastki

Gra szesnastek to sprawdzony sposób na to, aby nadać riffom odpowiednią energię. Aby tak się jednak stało, warto zastosować kilka sprawdzonych technik, z których najważniejszą jest tłumienie strun
Sławomir Sobczak

W ramach tych warsztatów wielokrotnie zajmowałem się riffami, w których główne role przypadały w udziale szesnastkom. Motyw szesnastek pojawił się też jakiś czas temu przy okazji ćwiczenia gry w oktawach (Szesnastki w oktawach). Wcześniej skupiałem się jednak na kostkowaniu i ewentualnie przechodzeniu na kolejne struny, natomiast za chwilę zajmę się grą gęstych faktur rytmicznych wraz z wybiórczym tłumieniem strun. Owa wybiórczość będzie po prostu polegać na tym, że jedna ze strun (E6) zostanie wytłumiona, tymczasem dźwięki znajdujące się na strunach A5 i D4 będziemy grali bez tłumienia. Struna D4 zostanie tu użyta jedynie sporadycznie i na dobrą sprawę dźwięki, które na niej zagramy, możemy bez większych problemów przenieść na strunę A5. Tych z Was, którzy chcą przypomnieć sobie tematykę gry szesnastek i gęstszych podziałów rytmicznych, zachęcam do sięgnięcia po numery archiwalne Gitarzysty, w których znajdują się ćwiczenia związane z grą szesnastek: Pochody szesnastkowe (8/2011), Szesnastkowo na dwóch strunach (2/2017) oraz Szesnastki w oktawach (7/2017).

Przykład 1 to swego rodzaju wprawka, która przybliży nam temat wybiórczego tłumienia strun podczas gry szesnastek. Tak jak już wspominałem, będziemy tłumić jedynie strunę

E6, jednak warto zacząć od ćwiczenia, które pozwoli pokazać różnice pomiędzy tłumieniem wszystkich i tych wybranych dźwięków. Z tego powodu przykład 1 zagramy na dwa sposoby: najpierw będziemy tłumić wszystkie dźwięki, a więc zarówno te leżące na strunie E6, jak i A5, a dopiero później wytłumimy tylko dźwięki pustej struny E6, pozwalając wybrzmieć tym pozostałym. Dla oszczędności miejsca w zapisie nutowym obydwie wersje riffu zapisałem w jednym systemie wraz z odpowiednim komentarzem. W skrócie chodzi tu o to, że za pierwszym razem stosujemy się do oznaczeń dotyczących tłumienia (P.M.), natomiast za drugim – tłumimy tylko dźwięki struny E6, a wszystko to, co znajduje się na strunie A5, gramy w taki sposób, aby mogło wybrzmieć. Prosta budowa riffu ułatwia orientację w zapisie nutowym, więc nie powinno być problemu z wybraniem dźwięków do tłumienia. Cały czas stosujemy kostkowanie naprzemienne. Jeśli przećwiczycie obydwa sposoby gry, to zauważycie, że przy tłumieniu tylko jednej ze strun znacznie łatwiej o pomyłkę, ponieważ prawa dłoń musi nieustannie zmieniać swoją pozycję, tzn. dociskać struny na mostku i unosić się nad nim.

Przykład 2 rozpoczyna się w podobny sposób jak poprzedni riff, jednak tym razem nie będziemy zajmować się już grą z pełnym tłumieniem

wszystkich strun. Swoją drogą warto przećwiczycie także i taki sposób gry, dzięki czemu łatwiej będzie wyłapać różnice pomiędzy każdym z podejść do tematu. Na początku mamy dwa nietłumione dźwięki E na progu 7 struny A5, po których następują dwie tłumione szesnastki E na pustej strunie E6. W drugiej ćwiartce przechodzimy na pozycję V i gramy to samo co przed chwilą, jednak tym razem rozpoczynamy od dźwięku D na progu 5 struny A5. Kolejna ćwiartka zawiera tę samą grupę dźwięków co na początku riffu. W zakończeniu taktu 1 mamy grupę dźwięków G granych na progu 5 struny D4, których nie tłumimy. Takt 2 jest bardzo podobny do taktu 1, różni się tylko ostatnią ćwiartką, w której w miejsce serii dźwięków G gramy dwie szesnastki G, a następnie dwie E. Takty 3 i 4 zostały skonstruowane w taki sam sposób jak takty 1-2, jednak wymagają zmiany pozycji z VII na VIII. Obecność sekundy małej (F) jest podyktowana potrzebą stworzenia ciekawszego klimatu niż miałyby to miejsce w przypadku dźwięku F#. Zresztą przekonajcie się sami. Podobny zabieg zastosowałem w przykładzie 1, w którym sekunda mała tworzy wyraźne, domagające się rozwiązania napięcie. W zakończeniu taktu 3 mamy cztery szesnastki A na progu 7 struny D4, które w takcie 4 zamieniamy na

dwie pary dźwięków: A oraz F (próg 8 struny A5). Tak jak już wspominałem na wstępie, dźwięki leżące na strunie D4 możecie bez większych problemów zagrać na strunie A5, jednak moim zdaniem nie będzie to już tak wygodne.

Przykład 3 zawiera riff o budowie chromatycznej, który gramy w dwóch miejscach na gryfie: najpierw jest to pozycja VII (takty 1-2), a następnie V (takty 3-4). Na początku dźwiękiem bazowym jest B na progu 7 struny E6 tłumiony oczywiście prawą dłonią ułożoną na mostku (P.M.). Po czterech szesnastkach gramy dwie seksty G na progu 10 struny A5, po czym wracamy na strunę E6. Później przechodzimy o pół tonu niżej na kwintę F# na progu 9 struny A5, a w czwartej ćwiartce gramy chromatyczne przejście z F (próg 8) na F# (ponownie próg 9). Jak widać w zapisie nutowym, każdy z tych dźwięków dublujemy, dlatego stosunkowo łatwo jest zapanować nad kostkowaniem i jednocześnie kontrolować tłumienie. Zwróćcie uwagę na to, że w pierwszej ćwiartce mamy aż cztery szesnastki, natomiast w dalszej części każdego z taktów każdy dźwięk jest zdublowany. W taktach 3-4 gramy dokładnie ten sam motyw co w taktach 1-2, jednak przetransponowany o cały ton w dół.

Przykład 4 to tradycyjnie już ćwiczenie, w którym konsekwentnie pracujemy nad grą w dwóch najpopularniejszych pulsacjach rytmicznych, czyli najpierw liczymy do czterech (szesnastki w metrum 4/4), a następnie do trzech (ósemki w tym samym metrum, jednak umieszczone w grupach triolowych). W takcie 1 mamy cztery grupy szesnastek, z których każda zbudowana jest w ten sam sposób: na początku znajdują się dwa dźwięki na strunie A5, których nie tłumimy, a następnie dwa wytłumione dźwięki pustej struny E6. W takcie 1 mamy kolejno następujące dźwięki leżące na strunie A5: E (próg 7), D (próg 5), C# (próg 4) i C (próg 3). W takcie 2 gramy ósemki zgrupowane w triole i kolejno mamy: F (próg 8), E (próg 7), D (próg 5) i C# (próg 4). Powodzenia! 🎸



PRZYKŁAD 1

♩ = 140

P.M.-----|
Przy drugiej repetycji tłumienie tylko na strunie E6.

TAB

7-7 0-0 7-7 0-0 7-7 0-0 7-7 0-0 8-8 0-0 8-8 0-0 8-8 0-0 8-8 0-0

PRZYKŁAD 2

♩ = 140

P.M.--| P.M.--| P.M.--| P.M.--| P.M.--| P.M.--|

TAB

7-7 0-0 5-5 0-0 7-7 0-0 5-5 5-5 7-7 0-0 5-5 0-0 7-7 0-0 5-5 7-7

P.M.--| P.M.--| P.M.--| P.M.--| P.M.--| P.M.--|

TAB

8-8 0-0 7-7 0-0 8-8 0-0 7-7 7-7 8-8 0-0 7-7 0-0 8-8 0-0 7-7 8-8

PRZYKŁAD 3

♩ = 140

P.M.-----| P.M.--| P.M.--| P.M.-----| P.M.--| P.M.--|

TAB

7-7 7-7 10-10 7-7 9-9 7-7 8-8 9-9 5-5 5-5 8-8 5-5 7-7 5-5 6-6 7-7

PRZYKŁAD 4

♩ = 140

P.M.--| P.M.--| P.M.--| P.M.--| P.M.--| P.M.--| P.M.--| P.M.--|

TAB

7-7 0-0 5-5 0-0 4-4 0-0 3-3 0-0 8-0 0-0 7-0 0-0 5-0 0-0 4-0 0-0

3 3 3 3



2 x 3

Analizując nagrania mistrzów basu używających techniki slap, często zastanawiamy się, jak zagrano dane dźwięki. Niektóre fragmenty wydają się nieziemskie... **Tomasz Fulara**

Większość młodych adeptów z góry zakłada, że nigdy tak nie zagra, bo to przecież jest jakiś kosmos. Czasami z pozoru prosta partia gitary basowej jest przyozdobiona tak zwanym „kwiatuszkiem”, który od razu wpłynie na to, że basiści uznają ją za bardzo trudną. W tym odcinku moich warsztatów pokażę jedną tego typu zagrywkę. Będzie ona polegała na wydobywaniu na stłumionych strunach tytuł-

wej sekwencji (dwukrotnie trzech krótkich dźwięków). Wykorzystamy tu technikę doublethumbing. Każdy tego typu ozdóbnik zagramy w ten sposób, że dwie pierwsze trzydziestodwójki zagramy kciukiem (pierwsze uderzenie z góry, drugie z dołu), a kolejną szesnastkę szarpniemy pierwszym palcem prawej ręki. Po czym powtarzamy ten układ. Najlepiej zagrać to na strunach D (pierwsze dwa dźwięki) i G (trzeci). Obydwie struny tłumimy lewą ręką zwracając uwagę, aby nie odzywały się niepotrzebne flażolety. W tym elemencie wielu młodych basistów zapomina o tym, co staje się problemem podczas pracy w studio (słychać niepotrzebne dźwięki). Najlepiej tłumić więcej niż jednym palcem, co za-

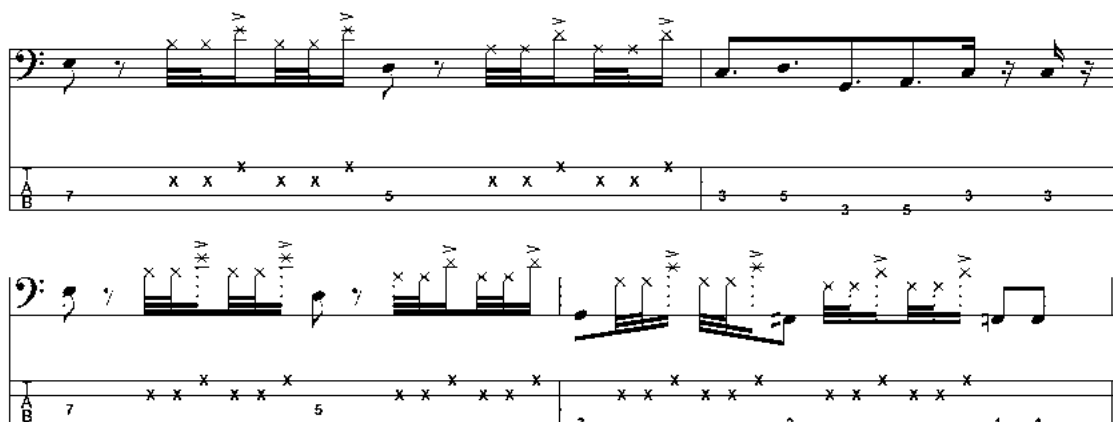
wyczaj załatwia sprawę. Niemniej trzeba nad tym popracować, gdyż wydaje się to łatwe i z tego powodu tłumienie jest często lekceważone. Zanim przejdziecie do przykładów, polecam powoli poćwiczyć opisany układ „kwiatuszka” 2 x 3 stopniowo podkręcając metronom. Przykład 1. Zaczynamy spokojnie ósemkowym przebiegiem, zwracając uwagę na pauzy. W drugim takcie pojawia się „kwiatuszek” w sekwencji 2 x 3. Dla ułatwienia w podkładzie perkusyjnym wpisałem taki sam układ (dwukrotnie po sobie hi-hat gra dwie trzydziestodwójki i szesnastkę). Przykład nagrałem w tempie 100, ale oczywiście w razie problemów zaczynamy ćwiczyć wolniej.

Przykład 2. Jeżeli uda Wam się zagrać poprzednie ćwiczenie, to można przejść do następnego. Będzie teraz trochę trudniej. Nie tylko ze względu na tempo (nagranie jest w tempie 120), ale również na częstotliwość powtórzeń omawianego schematu 2 x 3. W pierwszym i trzecim takcie po zagranie kciukiem ósemce mamy tej samej długości pauzę, po której pojawia się nasz „kwiatuszek”. Drugi takt to w miarę prosty przebieg, w którym sekcja gra wspólnie ósemki z kropką. Najtrudniejszy jest ostatni takt. Niby zagrywka podobna do tej z pierwszego, ale po ósemce nie ma pauzy, która dawała czas na przygotowanie się do zagrania „kwiatuszka”. Teraz musimy zagrać to z marszu, co z pewnością na początku będzie sporym wyzwaniem. Przykład ten należy traktować jako ćwiczenie czysto techniczne, nad którym należy wytrwale pracować, nie zważając na początkowe niepowodzenia. Zagrywki tego typu można wykonywać podczas grania podkładu (tak jak w pierwszym przykładzie), a zągęszczone przebiegi raczej w partiach solowych (choć i w podkładach czasami można je spotkać). Życzę owocnej pracy! 🎸

PRZYKŁAD 1



PRZYKŁAD 2





Zaprenumeruj
Gitarzystę, a zawsze
dostaniesz najnowszy
numer wprost do
Twojej skrzynki!

na start
do 6* wydań gratis

po 5 latach
nieprzerwanej prenumeraty
do 12* wydań gratis

* Cena prenumeraty rocznej **na start** wynosi 176 zł. Przy zamówieniu prenumeraty dwuletniej za 288 zł oszczędność wynosi równowartość sześciu wydań Gitarzysty. **Przedłużasz prenumeratę?** Aby otrzymać zniżkę lojalnościową, przedłuż prenumeratę po zalogowaniu się do swojego panelu na www.UlubionyKiosk.pl, gdzie znajdziesz atrakcyjną ofertę prenumeraty, która uwzględnia przysługujące Ci zniżki za lojalność. Po 5 latach nieprzerwanej prenumeraty otrzymasz **rabat 50%** na prenumeratę dwuletnią. Oferta dotyczy prenumeraty drukowanej.

Wszystkie opcje prenumeraty i e-prenumeraty znajdziesz na stronie
www.UlubionyKiosk.pl

prenumerata@avt.pl

AVT-Korporacja sp. z o.o., ul. Leszczynowa 11, 03-197 Warszawa, konto 18 1050 1012 1000 0024 3173 1013

ZA MIESIĄC

ADAM PALMA



JOHN
PETRUCCI



TOM BUKOVAC



JULIAN LAGE

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^{Basista}

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, Michał Koch,
Marcin Komorowski, Krzysztof Kowalewicz,
Piotr Lemański, Bartłomiej Łuzak, Bridget Mermikides,
Marek Mysiek, 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

WITRYNA INTERNETOWA

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 grudniem ponad 1 milion czytelników, podzielonych na grupy o specyficznych zainteresowaniach zawodowych lub hobbistycznych.



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 adustacji 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: Mark Tremonti, fot. Chuck Brueckmann



PRENUMERATA

prenumerata@avt.pl
tel. 22 257 84 22
(godz. 10:00–14:00)

DESIGNED & ENGINEERED

ST. JAMES

IN NORTHAMPTON, ENGLAND



LET THERE BE LIGHT

THE LIGHTEST 50W VALVE AMP IN THE WORLD



Blackstar®
AMPLIFICATION

the sound in your head

 Designed & Engineered
by Blackstar Amplification UK

www.sound-service.eu
www.blackstaramps.com

eprasa.pl 28ade19b48



Squier[®]
BY FENDER

THE 40TH ANNIVERSARY COLLECTION

GOLD EDITION

©2022 Fender Musical Instruments Corporation. Wszelkie prawa zastrzeżone. FENDER (standardowy i w formie stylizowanej), SQUIER i charakterystyczne kształty główki powszechnie spotykane na instrumentach FENDER są znakami towarowymi firmy Fender Musical Instruments Corporation oraz/lub jej oddziałów, zarejestrowanych w Stanach Zjednoczonych i innych krajach.