

Gitarzysta®



WITHIN TEMPTATION

BRIAN SETZER

STEVE VAI

KENNY
WAYNE
SHEPHERD

Aria Pro II PE-480
Ibanez AZ2203N
Vintage Thomas Blug Signature
Fender Tone Master Pro
Baroni Jeval
Blackstar Amped 2
BOSS RV-200

INDEKS 210072
CENA 16 PLN (W TYM 8% VAT)
ISSN 1895-3832



9 771895 383233



KIRK HAMMETT
SIGNATURE SERIES

LTD KH-V



“

*When I saw the first KH-V,
it was like the perfect
hybrid of reality and my
vision. I literally got
goosebumps! it's an
amazing, amazing guitar.*

- Kirk Hammett



Photo by Ross Halfin

Available now in Metallic Gold, Black Sparkle and Red Sparkle finishes. Specs and info at:

ESP®

ESPGUITARS.COM
sound-service.eu

POKÓJ NAUCZYCIELSKI



Bridget Mermikides

Gitara klasyczna

Robert Schumann

„O Obcych Krajach i Ludziach” to niewinny obraz dzieciństwa, który jest znakomitym przykładem emocjonalnych dzieł wybitnego kompozytora romantyzmu... **s. 82**



Piotr Słapa

Gitara akustyczna

Dust in the Wind

Dzisiejszy akustyczny warsztat zaadresowany jest do osób pocztujących, które chcą udoskonalić technikę gry palcami... **s. 88**



Piotr Lemański

Jazz

Giant Steps cz. I

Skrzypcowe kaprysy Nicolò Paganiniego w momencie ich powstania uznawane były przez muzyków i melomanów za niedoścignione szczyty wirtuozerii... **s. 90**



Neville Marten

Blues

Zwodnicze podciągnięcia

To co czyni gitarę tak wspólnym instrumentem zarówno do grania jak i słuchania, to możliwość zagrania jednego dźwięku na wiele różnych sposobów... **s. 92**



Sławomir Sobczak

Metal

Trzy tony, czyli tryton

Tryton to bardzo ciekawy interwał, który można śmiało wykorzystać podczas tworzenia klimatycznych riffów, dlatego teraz sprawdzimy, w jaki sposób możemy go zastosować... **s. 94**



Tomasz Fulara

Gitara basowa

Solo i podkład cz. II

W tym odcinku moich warsztatów nawiążę do artykułu o prowadzonym przeze mnie kiedyś zespole Crossover... **s. 96**

Piękno jest wszędzie

„Połowy z Was nie znam ani w połowie tak dobrze, jak chciałbym poznać i mniej niż połowę z was lubię w połowie tak bardzo, jak na to zasługujecie.” Słynny, urodzinowy monolog Bilba (Hobbit), który nader często mam ochotę dedykować ludziom piszącym krytycznie o muzyce.

Lubię rozmawiać z ludźmi mądrymi, ale ironia losu sprawiła, że ci, których sam z siebie tak bym nazwał, często bywali prosi i formalnie niewykształceni. Mama wpoiliła mi oczywiście szacunek do osób z dyplomami, podających na wizytówkach rozmaite fikuśne skróty z kropką i bez, a jednocześnie dość często mam wrażenie, że ludzie mający się za wykształconych są zaledwie... „wykształciuchami”, czyli kimś legitymizującym się wprowadzając dyplomem, kogo mimo to inteligentnym nazwać nie sposób. Nawet największa ilość wkutej na blachę wiedzy nie zmieni delikwenta w geniusza,



tak jak brak dyplomu drogiej uczelni nie przeszkodzi osiągnąć mądrości życiowej komuś z lotnym umysłem. Co więcej, wiedza encyklopedyczna nie podparta IQ pozwalającym na swobodne łączenie faktów i samodzielne wysnuwanie logicznych wniosków może przeszkadzać, zakłócać procesy poznawcze, prowokując delikwenta do wybierania dróg na skróty, przyjmowania powszechnych półprawd, zbyt swawolnego generalizowania czy przeciwnie: niepotrzeb-

nego komplikowania rzeczy z natury prostych. I tutaj dochodzimy kroczonego kroczonego do muzyki, czyli do krytyki muzycznej.

Krytykiem być, to mieć ogromną wiedzę, a mieć ogromną wiedzę to być ponadprzeciętnie osłuchanym z gatunkiem, o którym się pisze. Człowiek taki słucha muzyki godzinami w domu, w pracy, na spacerze, w komunikacji miejskiej – wręcz zasypia i budzi się oddychając muzyką. A kiedy nie słucha – czyta o muzyce, mówi o muzyce lub pisze o muzyce. Jeśli jednak sprowadzić fenomen sztuki tworzonej z drgających w określonych częstotliwościach fal powietrza do parteru, chodzi o odbiór bodźców przez nasze zmysły. Akcja – reakcja. A jeśli tak, to dotykamy także znanego nauczyciela problemu uniewrażliwienia się naszego organizmu na dowolny bodziec – w tym wypadku na dźwięk. Idąc dalej tym tropem, tak jak człowiek pracujący bez przerwy w otoczeniu określonych zapachów przestaje je w końcu czuć, tak człowiek bez przerwy wystawiający swą trąbkę Eustachiusza na sonorystyczne uciechy, przestaje je w końcu doceniać. Paradoks? Słabsze, bardziej powszechne bodźce przestają działać i tak jak u ludzi spożywających nazbyt regularnie alkohol, potrzebne są coraz większe dawki tej „używkii”. Czyż nie to właśnie obserwujemy u wiecznie znudzonych i nieukontentowanych krytyków? Trzeba więcej, mocniej, bardziej różnorodnie, z większym stopniem komplikacji, z nowym brzmieniem... Słyszymy z ich ust: „To już było”. „Tak się już nie gra”. „Nic nowego nie pokazał...” W istocie dotykamy tu niewrażliwości na bodźce, działające poprawnie na przeciętnego człowieka – do swego rodzaju ułomności, znieczulenia, a paradoksalnie właśnie jej owoc często w tych ludziach cenimy najbardziej – ich kąśliwą krytykę. I nie do końca jestem przekonany, czy słusznie. Z wiekiem zaczynam bowiem doceniać rzeczy proste (z podkreśleniem „proste”, a nie „prostackie”). Zamiast kaskady dźwięków i połamanej polirytymii jedna ekspresyjnie zagrana nuta, emocjonalne vibrato, rozdzielające duszę podciągające... Mam wrażenie, że patrząc gdzieś daleko za horyzont, przestajemy dostrzegać to co mamy u stóp. Czas się zatrzymać i zresetować. Parafrazując jeden ze znanych apokryfów: podnieś kamień, a sztuka tam będzie. Piękno jest wszędzie, czasem tylko te narzucone cywilizacyjnie wielopiętrowe konstrukcje zasłaniają nam na nie widok.

Krzysztof Inglik
redaktor naczelny

Spis treści 11/2023



WYWIADY, HISTORIE

21 WITHIN TEMPTATION

Chodzi o wolność w obrębie religii, ale także o to, kim chcesz być i jak chcesz wyrażać siebie – chodzi o prawo wyboru pod każdym względem i w każdej sytuacji...

28 BRIAN SETZER

W muzyce nie ma zasad. Żyjąc i pracując, przestrzegasz zasad przez cały dzień. Więc gra na gitarze to jedyna szansa, by nie musieć przestrzegać zasad...

38 STEVE VAI

Ważne jest, aby artysta włożył intymność w swoją muzykę, ponieważ wówczas nosi ona w sobie jego DNA. A tego właśnie chcą ludzie: chcą Ciebie, Twojej wyjątkowej kreatywności...

44 KENNY WAYNE SHEPHERD

To właśnie fakt, że nie jesteśmy doskonali, czyni nas interesującymi i wyjątkowymi. To brud na diamentach...

54 Aria Pro II PE-480

58 Ibanez AZ2203N

62 Vintage Thomas
Blug Signature

66 Baroni Jeval

70 Blackstar Amped 2

76 BOSS RV-200

78 Fender Tone Master Pro

Redakcyjne

- 3 Wstępniak
- 3 Pokój nauczycielski
- 4 Spis treści
- 8 Mikstura
- 16 Felieton: Adam Fulara
- 18 Felieton: Wojtek Wytrząsek
- 97 Prenumerata
- 98 Stopka redakcyjna

GLUTEN FREE



INTRODUCING
ERNIE BALL®
UKULELE
STRINGS



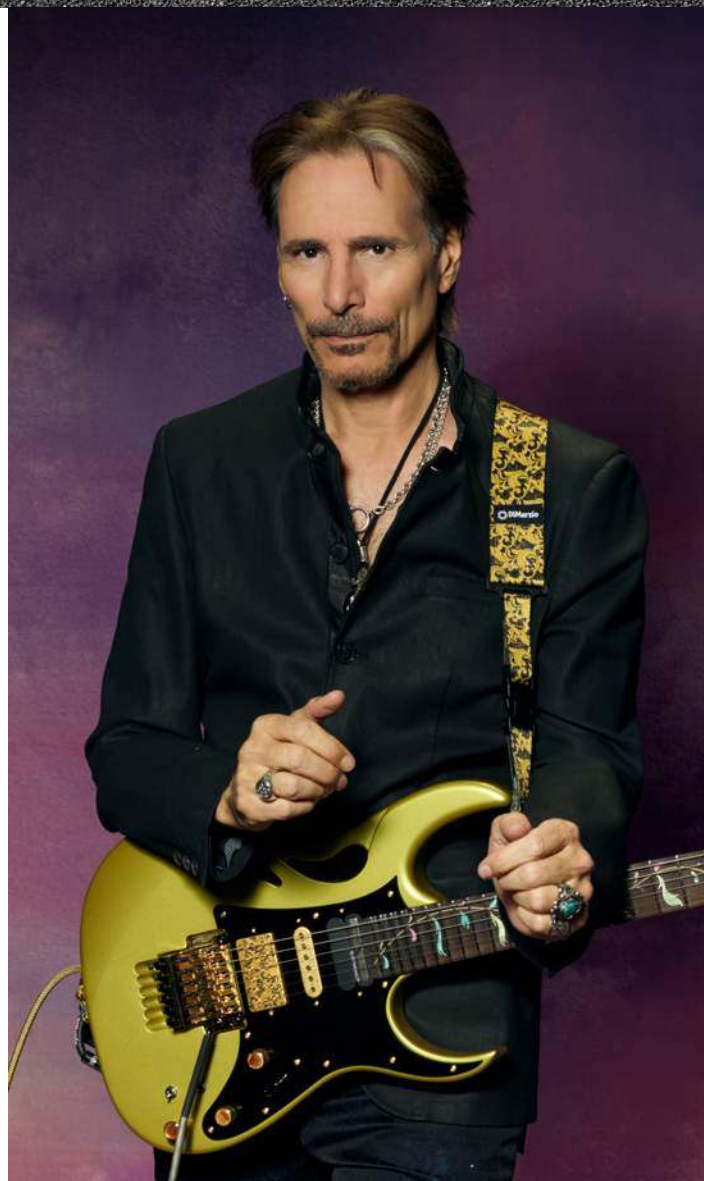
ORIGINAL ARTWORK BY

McLiff

MEDIA GITARZYSTY

Możesz pobrać pliki multimedialne do tego wydania magazynu Gitarzysty:

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	[3]
• warsztat jazz	[4]
• warsztat blues	[5]
• warsztat metal	[4]
• warsztat basowy	[1]



Takamine





Limitowane modele Gretscha

Gretsch poszerza kolekcję Professional o dwa modele z edycji limitowanej. Ta kolekcja podnosi poprzeczkę dzięki nowoczesnym, profesjonalnym funkcjom zaprojektowanym z myślą o klasycznym brzmieniu Gretscha i odważnym, dynamicznym dźwięku. Modele Gretsch Limited Edition nawiązują do najbardziej znanych projektów marki dzięki efektownym wykończeniom oraz ulepszonym funkcjom i wyposażeniu. Oszałamiające estetyką

i dźwiękiem, te małe serie są przeznaczone dla muzyków poszukujących bardziej zindywidualizowanych instrumentów. Limitowana edycja Paisley Penguin to świeże, eleganckie podejście do klasycznego projektu Gretscha. Model ten ma komorowy mahoniowy korpus z łukowatym klonowym topem, ozdobionym czarnym burstem nad wysmakowanym wzorem Paisley, naniesionym na srebrno-brokatową powierzchnię. Para przetworników TV Jones / TV Classic zapewnia ostre, dźwięczne brzmienie z nutą growlu, co czyni go idealnym instrumentem do charakterystycznych

rock'n'rollowych riffów, rytmów country i wszystkiego pomiędzy. Z kolei limitowana edycja Gretsch Sidewinder With String Through Bigsby jest przeznaczona dla muzyka poszukującego klasycznego brzmienia i „pazura” Gretscha w wyjątkowym i ekskluzywnym wykończeniu. Wyposażony w parę specjalnie nawijanych przetworników TV Jones i komorowany, mahoniowy korpus z topem z klonu płomienistego, Sidewinder zapewnia naprawdę rasowe wrażenia tonalne.

www.gretschguitars.com



Lech Janerka „Gipsowy odlew falsyfikatu”

Prawdziwy rebeliant na polskiej scenie muzycznej. Od ponad czterech dekad pozostaje niezależnym artystą, żyjącym z dala od wielkomiejskiego zgiełku. Nie przeszkodziło mu to stać się baczny obserwator codzienności, zarażać nas cudowną ironią, nie tracąc przy tym powagi, a jednocześnie bawiąc się z nami słowem i formą. Ten niepowtarzalny artysta to Lech Janerka, który właśnie dzisiaj, 17 listopada uraczył nas swoją nową płytą pt. „Gipsowy odlew falsyfikatu”, na którą czekaliśmy jedyne 18 lat. Powiedzieć, że to będzie wielka muzyczna uczta, to tak, jakby nic nie powiedzieć.



Wojtek Stanisław Quartet „Szuflandia”

Szuflandia to debiut Wojtka Stanisława jako lidera. Basista do tej pory dał się poznawać jako muzyk sesyjny współpracujący z czołowymi Polskimi muzykami sceny jazzowej oraz popowej, oraz jako pedagog na warsztatach muzycznych. Utwory, które znalazły się na płycie znajdują się na pograniczu jazzu i fusion z wyczuwalnymi wpływami world's music (skrzypce, banjo, perkusjonalia). Bogate instrumentarium oraz przystępna w odbiorze muzyka z powodzeniem pokazuje że "nie taki jazz straszny". Na płycie oprócz stałego składu kwartetu znajdują się również goście tacy jak Mateusz Smoczyński, Wiktor Tatarek, Barrels Cello Quartet, Wojtek Lemański czy Wojtek Kidoń. Tytuł Szuflandia pozostawia pewną swobodę interpretacyjną - dla każdego może być czym innym. Zachęcam aby poszukać swojego własnego znaczenia mi przyświecały myśli o starych aptekach, filmie Juliusza Machulskiego Kingajz czy mechanizmie, którego każdy z nas doświadcza: szufladkowania.

Rowan Robertson w Bochni!

Rowan Robertson – gitarzysta, który jako 18 latek nagrał z Ronniem Jamesem Dio album "Lock up the Wolves" wystąpi wraz z Doogie Whitem, wokalistą Rainbow, Tank i Alcatrazz, na jedynym koncercie w Polsce. W Bochni zabrzmiały utwory z repertuaru Dio, oraz Rainbow! Rowan Robertson został zwerbowany do zespołu Dio, gdy miał zaledwie 17 lat. To doświadczenie wyprowadziło młodego muzyka na szerokie wody i zdobył międzynarodową sławę prawie z dnia na dzień. Wiadomość, że po odejściu Craiga Goldy, Dio zastąpił go niezwykle młodym, wysmienitym gitarzystą opanowała hard rockowe i metalowe magazyny, takie jak Hit Parader, Rip i Circus, zaraz po tym jak ukazał się album Robertsona z zespołem DIO, zatytułowany "Lock Up the Wolves". Doogie White jest jednym z najbardziej utalentowanych i szanowanych wokalistów rockowych w Wielkiej Brytanii i poza nią. Jego nagrania i występy na żywo z rockowymi legendami gitary, Ritchie Blackmorem w Rainbow i Yngwie Malmsteenem w Rising Force jest dobrze znana i wysoko ceniona przez fanów, ale zakres możliwości Doogiego to znacznie więcej niż tylko te dwie fantastyczne grupy. Z Ritchie Blackmorem nagrał ostatnią studyjną płytę supergrupy Rainbow „Stranger in Us All” w 1995 roku. Doogie stale koncertuje lub nagrywa z szeroką gamą muzyków z całego świata, grając na festiwalach i w klubach. Ma na koncie wiele solowych projektów, a także regularne koncerty i albumy studyjne z własnym zespołem Cornerstone. Koncertował z Jonem Lordem, Ianem Paicem i Michaeliem Schenkerem. Bochnia Rocks 07-12-2023r. Miejski Dom Kultury w Bochni, Kino Regis, ul.Regis 1, godzina 20.00. Bilety: 120 zł. Organizatorzy: Ela i Piotr Lekki /Miejski Dom Kultury w Bochni / Kubicki Entertainment.



Mariusz Duda „AFR AI D LP”

Artysta nagrał nowy album solowy. Tym razem nie pod szyldem Lunatic Soul, ale jako Mariusz Duda, kontynuując w ten sposób trzeci - niezależny od Riverside i Lunatic Soul nowy muzyczny projekt. „Kocham wymyślać różne muzyczne historie - mówię Duda - i kocham tworzyć różne muzyczne światy. Najlepiej takie, które mają swój styl i osobowość. Te różne muzyczne światy są jak planety - na każdej z nich jest inny ekosystem, na każdej panują inne zasady. Jedną z tych planet nazywa się Riverside. Inna - Lunatic Soul. Jest jeszcze trzecia planeta, którą w tej dekadzie odwiedzam najczęściej. Nazwałem ją Mariusz Duda, bo chciałem być tutaj sobą sprzed wielu lat. Dzieckiem, które z zamkniętymi oczami i uśmiechem na twarzy zasłuchiwało się instrumentalnymi opowieściami takich twórców jak Vangelis, Tangerine Dream czy Mike Oldfield. Na najnowszym albumie „AFR AI D”, który zainspirowany został tematem lęku przed sztuczną inteligencją, muzyczny minimalizm - znany chociażby z pandemicznej trylogii - zastąpiony został gęstszymi warstwami, głównie za sprawą różnego rodzaju przetworzonych głosów i zniekształconych wokalnych sampli - symbolizujących naturalnie sztuczną inteligencję - jak i gitary elektrycznej, symbolizującej w tym przypadku czynnik ludzki. Materiał zrealizowany został w warszawskim Studiu Serakos, przez Magdę i Roberta Srzednickich, a zmastrowany został przez Roberta Szydło. Mariusz Duda sam zagrał na wszystkich instrumentach, z wyjątkiem gitary elektrycznej, na której gościnnie udzielił się Mateusz Owczarek. Za szatę graficzną odpowiada stale współpracujący przy tym projekcie, niemiecki ilustrator Hajo Müller.



Duff McKagan „Lighthouse”

Pod koniec października miała miejsce premiera nowego, niecierpliwie oczekiwanego solowego albumu, pt. „Lighthouse” McKagana. Płyta dostępna jest w wielu formatach (m.in. streaming, download, CD, kaseta i LP). Dostępnych jest również wiele wersji i pakietów deluxe, które zawierają oficjalne certyfikaty autentyczności podpisane przez McKagana. Dodatkowo w ofercie znajdują się dwa ekskluzywne warianty winylowe – „Transparent Green & „Black Marble” i „Black Velvet” – zawierające trzy litografie, 12-stronicową książeczkę, naklejkę i kostkę do gitary, wszystkie zamknięte w przezroczystym rękawie z PVC, umożliwiającym wymianę grafik wyświetlanych na okładce „LIGHTHOUSE”. „Wraz z wydaniem „LIGHTHOUSE”, niektóre owoce moich muzycznych trudów i triumfów są teraz dostępne dla słuchaczy. W ciągu ostatnich piętnastu lat zagłębiłem się w dziedzinę pisania piosenek, która, jak mi się wydaje, nawiązuje do moich punkowych czasów prostotą akordów i próbą przekazywania prawdy w tekstach. Podobnie jak w przypadku mojego i Suzan programu radiowego, pozwalam, aby „trzy akordy i prawda” prowadziły mnie, gdy siadam z gitarą. Od początkowego utworu „LIGHTHOUSE”, swego rodzaju iluminacji dobroci i nadziei, aż do końcowego utworu „I JUST DON'T KNOW”, w którym zastanawiam się nad tym, co będzie dalej – mój proces myślowy nad piosenkami, które wypełniają resztę albumu, zatacza swoisty łuk opowieści. Jestem wielkim fanem dobrych książek i podobnie jak w przypadku dobrej powieści, starałem się uzyskać efekt wznoszenia się i opadania od początku do końca, przynajmniej pod względem tekstowym. Absolutnie uwielbiam moje nowe studio w Seattle i zdaję sobie sprawę, że jestem szczęściarzem, że mam własne miejsce, w którym mogę stale tworzyć. Mam jeszcze więcej szczęścia, że moim przewodnikiem i mentorem jest producent Martin Feveyear. Mieliśmy ten okres pandemii, kiedy przez wiele miesięcy byliśmy tylko z Martinem w studiu. Te 10 piosenek na „LIGHTHOUSE” to dopiero początek tego, co tym razem zakończyliśmy w kontekście utworów. Więcej na ten temat wkrótce... ale na razie mamy nadzieję, że spodoba wam się ta płyta” – mówi Duff McKagan.

www.duffonline.com



Bruklin „Szumopolita”

„Szumopolita” to debiutancka płyta zespołu Bruklin. Nagrana została w Izabelin Studio przez słynnego producenta Andrzeja Puczyńskiego, odpowiedzialnego za sukces takich artystów jak Hey, De Mono, Big Day, Kasia Kowalska i wielu innych. „To zapis emocji uszyty z melodyjnych gitar i mocnego, soczystego wokalu. To próba znalezienia odpowiedzi na ogólne i osobiste pytania, które zadajemy sobie sami, ale również konfrontacja ze światem nas otaczającym. Czy odkryliśmy to czego szukaliśmy? Cytując jeden z utworów: „Nie wiem albo udaję, że nie wiem”. Przekonajcie się sami i zapoznajcie się z Szumopolitą!” – tak o płycie piszą jej autorzy. Definicja słowa „szumopolita” (źródło: Bruklin): „osoba poddana działaniu wszelkiego rodzaju szumów (dźwiękowych, informacyjnych, wizualnych itp.), która jednocześnie próbuje zachować przejrzystość myślenia oraz utrzymać kontakt z własnymi emocjami i innymi ludźmi. W XXI wieku każdy jest w jakimś stopniu szumopolitą.” Bruklin to kwintet z Łodzi grający klasycznego rocka. W swoich utworach łączy gitarowe brzmienie z miejską poetyką tekstów autorstwa Bartłomieja Makrockiego – wokalisty i frontmana grupy. „Nie wiem” to singiel promujący płytę, który jest rockowym numerem pełnym ostrych riffów o gorzkiej treści. Utwór mówi bowiem o depresji. „Jak to? Nie wiesz gdzie będziesz za 5 lat? Nie wiesz co będziesz robić w weekend? Nie wiesz co dalej? Weź się ogarnij...”. Mam prawo nie wiedzieć. „Nie wiem” to też może być odpowiedź. „Dedykujemy ten utwór wszystkim, którzy czują się zmuszani do tego, żeby wiedzieć. Wy już wiecie o co chodzi - depresja to nie jest katar, który przechodzi po siedmiu dniach. I tu się nie ma czego wstydzić – jak dajesz z siebie wszystko, to jest ok i nie jest ważne, czy hajs się zgadza, a wakacje masz na Malediwach. Trzymajcie się!” pisze o „Nie wiem” Bruklin.

JOE BONAMASSA

LIVE IN POLAND

KATOWICE
SPODEK

17 KWIETNIA 2024



BILETY: WWW.DELTA.ART.PL • WWW.BILETYNA.PL

PATRONI MEDIALNI:  **RADIO
NOWY ŚWIAT**

PIZZA

Gitarzysta

Brudno, czyli projekt Perkoza, gitarzysty T. Love!

Brudno to projekt Jacka 'Perkoza' Perkowskiego, gitarzysty T. Love i wokalistki Martyny Włodarczyk. „Dużo komponuję w domu i postanowiłem poszukać kogoś do zamknięcia pewnego etapu. Ruszyłem w miasto i na jednej z imprez poznałem Martynę. Po naszej rozmowie wpadłem na koncert jej zespołu żeby sprawdzić jak śpiewa.” – mówi Perkoz o genezie swojego nowego zespołu. Pierwsza płyta grupy zawiera jedenaście utworów. Muzyka w większości została skomponowana i nagrana przez Jacka Perkowskiego, a teksty przez Martynę Włodarczyk. Większość bębnow na album nagrał Michał Dimon Jastrzębski (Lao Che), w jednym utworze na perkusji gra Rafał Dutkiewicz, a w kilku kolejnych Piotr Tokarski (jest także współautorem jednej z piosenek). Partie saksofonowe wykonał Marek Pospieszalski – utytułowany przez Jazz Forum mianem Muzyka Roku 2022. Dwa teksty napisał Marek Adamski – projektant mody, stylistka i kostiumograf. Ostatni utwór na płycie nagrany został do wiersza Juliana Tuwima. Muzyka Brudno to przebojowy rock z popowymi melodiami, pulsującymi liniami basu, surowymi w brzmieniu solówkami i czasami elementami elektronicznymi oraz wyrazistymi tekstami piosenek.



Killsorrow „Wasteland Chronicles”

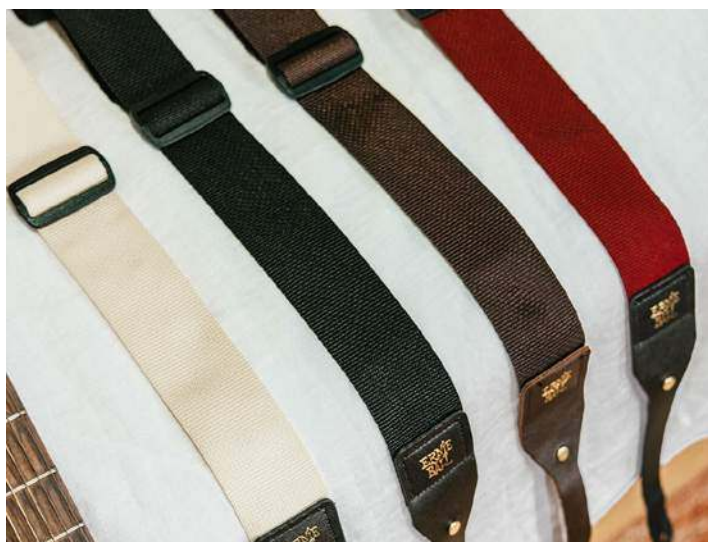
Polski postapokaliptyczny metalowy zespół Killsorrow ustalił datę premiery swojego długo wyczekiwane trzeciego pełnometrażowego albumu, zatytułowanego „Wasteland Chronicles”. Utwory zostały nagrane w Heinrich House Studio i Studio Centrum. Całość została zmiksowana i zmasterowana przez Fredrika Nordströma w Fredman Studio (In Flames, Arch Enemy, Sabaton, Dimmu Borgir, Septicflesh) w Göteborgu. Okładkę przygotował duet Zbigniew Józefczyk i Michał „Xaay” Loranc (Evangelist, Kamelot, Konkhra). 3 listopada 2023 zespół wydał klip do pierwszego z trzech utworów promujących nową płytę: Home Sweet Home. „Wasteland Chronicles” ukaże się cyfrowo w pierwszym kwartale 2024 roku. Na nowym albumie zespół prezentuje nowe muzyczne oblicze, gra mieszankę melodii i agresywności Trivium i In Flames z chwytliwymi riffami Iron Maiden oraz progresją Evergrey i Kamelot.



Helmet „LEFT”

Ukazał się „LEFT” - dziewiąty album studyjny zespołu Helmet. Również dziś grupa podzieliła się ze słuchaczami teledyskiem do ich najnowszego singla, kompozycji „NYC Tough Guy”. Płyta „LEFT” oznacza ich wielki powrót do studia po siedmioletniej przerwie. To dźwiękowe arcydzieło, zmiksowane i wyprodukowane przez uznanego Jima Kaufmana i zmasterowane przez 20-krotnego zdobywcę nagrody Grammy, Howiego Weinberga (Beastie Boys, Nirvana, Smashing Pumpkins i wielu innych), umacnia pozycję Helmet jako jednego z najbardziej wpływowych zespołów alternatywnego amerykańskiego rocka. Helmet został założony w Nowym Jorku pod koniec lat 80-tych i szybko zjednał sobie fanów dzięki charakterystycznej mieszance alternatywnego metalu, post-hardcore'u i punka. Helmet tworzą: gitarzysta i wokalista Page Hamilton, perkusista Kyle Stevenson, gitarzysta Dan Beeman i basista Dave Case. Album „LEFT” ukazał się 10 listopada jako CD, czarny winyl i transparentny winyl www.helmetmusic.com





Ernie Ball Acoustic Polypro

Najlepiej sprzedający się na świecie pasek do gitary Polypro jest teraz dostępny jako pasek do gitary

akustycznej! Pasek Ernie Ball Acoustic Polypro posiada przedłużoną skórzaną pętlę na szyję dla instrumentów bez typowego zaczepu. Wykonany z trwałej i wygodnej taśmy polipropylenowej o szerokości 2 cali, zszytych maszynowo

skórzanych końcówek, wytłoczonego złotego logo Ernie Ball i czarnej regulowanej klamry Delrin, pasek Acoustic Polypro będzie pasował do większości gitar akustycznych. Całkowity pasek ma długość od 41 do 72 cali. Oferowane w 4 neutralnych opcjach kolorystycznych, w tym czarnym, brązowym, bordowym i kremowym.

www.ernieball.com



Dr Misio „Chory na Polskę”

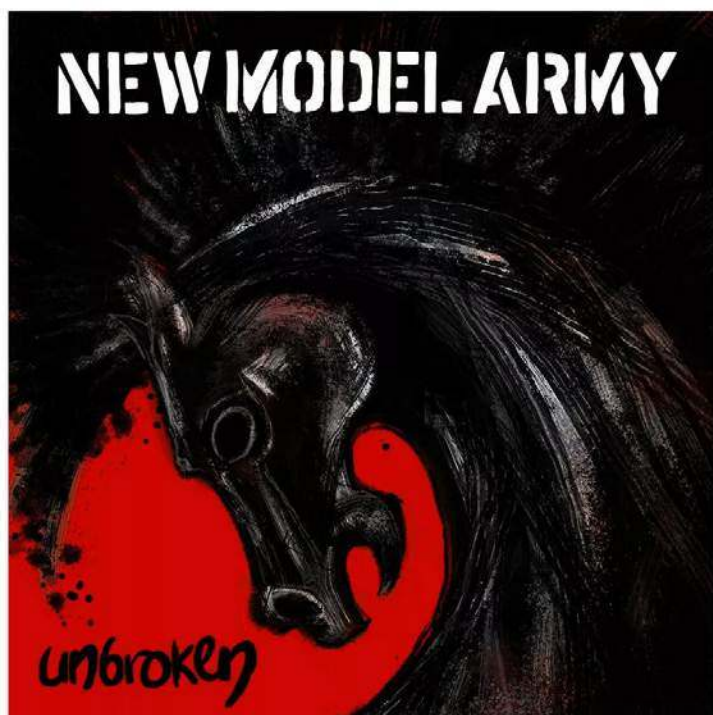
Dr Misio wstrzela się w naszą rzeczywistość z nowym materiałem. Płyta „Chory na Polskę” z jednej strony opowiada o wszystkim, co w kraju nad Wisłą niezmiennie i monotonne, o skrajnościach, o tym co nas tutaj boli, z czym się nie zgadzamy, o naszej miłości do Polski. Jednym słowem podmiot liryczny miota się w polskiej rzeczywistości. Ale z drugiej strony znowu próbuje zmierzyć się ze swoimi lękami i strachami. Funduje nam kolejną misiową, psychoanalizyczną terapię. Muzycznie album „Chory na Polskę” to totalny miks gatunków – rock, punk, elektro, zimna fala, techno, dance czy nawet pop. Ale w tym eklektyzmie Dr Misio nie traci nic ze swego charakterystycznego stylu – brudnego, energetycznego, szorstkiego i nostalgicznie melodycznego. Arek Jakubik tak mówi o albumie: „Chciałem, żeby album ‘Chory na Polskę’ zaskoczył naszych fanów. Żeby nie wracać do sprawdzonych brzmień z poprzednich płyt. Stąd pomysł, aby ta płyta była jak najbardziej eklektyczna, różnorodna. Od punka do techno. Żeby było więcej melodii, a słuchacze po każdym kolejnym numerze byli coraz bardziej zdezorientowani. Lirycznie miała to być płyta cała o Polsce, ale w końcu doszedłem do wniosku, że to nie jest dobry pomysł. Nie interesuje mnie publicystyka. Finalnie na albumie najwięcej jest piosenek o miłości. Ale też jak zawsze są numery o uciekającym czasie czy samotności. Jest też na szczęście trochę ironii i przymrużenia oka.”

Spięty „Heartcore”

Ukazała się trzecia solowa płyta Spiętego zatytułowana „Heartcore”. To zarazem pierwszy autorski album nagrany z zespołem, z którym Spięty koncertuje od początku 2020 roku w składzie: Hubert Dobaczewski – gitara, wokół, sampler, Mikołaj Zieliński – gitara basowa, Patryk Kraśniewski – instrumenty klawiszowe, Bartek Kapsa – instrumenty perkusyjne. O albumie sam Spięty mówi: „To zdecydowanie najbardziej intymna płyta jaką nagrałem. Heartcore mnie na równi cieszy, co peszy.” Na płycie znalazło się 10 kompozycji, a za ich produkcję odpowiada Filip ‘Wieża’ Różański oraz Spięty. Pierwszym singlem promującym płytę był utwór Blue: youtu.be/Ksx_CEHQr8 Plany koncertowe zakładają też wizyty w klubach w całej Polsce, m.in.:

17.11.23 Białystok, ZMIANA KLIMATU
18.11.23 Olsztyn, CEIK AULA
24.11.23 Płock, POKIS
25.11.23 Warszawa, PROXIMA
03.12.23 Poznań, CK ZAMEK
08.12.23 Oświęcim, OCK
16.12.23 Lublin, COLLEGIUM MAIUS





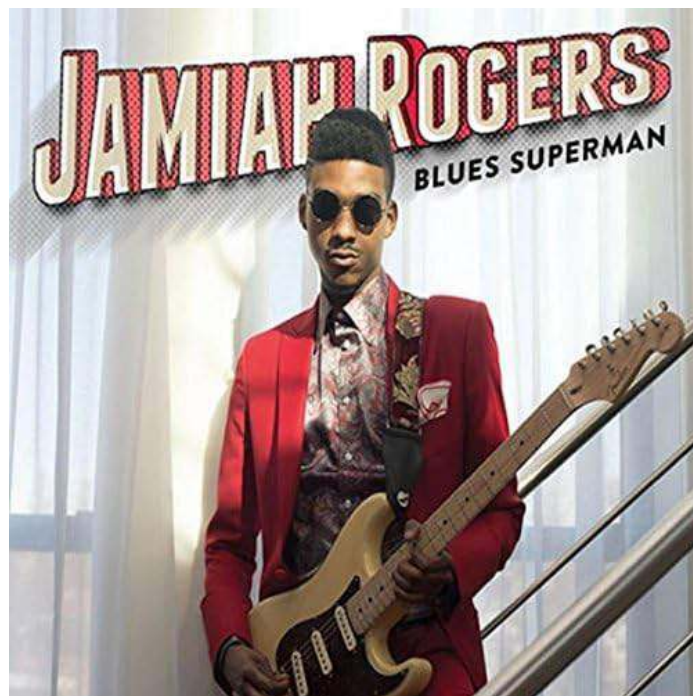
New Model Army „Unbroken”

Zespół New Model Army udostępnił pierwszy singiel, a jednocześnie utwór otwierający nadchodzący album studyjny „Unbroken”. „First Summer After” to klasyczna „piosenka drogi” New Model Army, pełna zwrotów akcji i przygód. Teledysk został nakręcony i zmontowany przez stałego współpracownika zespołu, Toma Hardinga. Nowy studyjny album, który ukaże się 26 stycznia 2024 roku, to nowoczesne oblicze New Model Army, w którym słychać ich klasyczną energię. Proces powstawania i nagrywania płyty trwał dość długo, przerwany zarówno przez koncerty z okazji 40. rocznicy powstania grupy oraz wydanie albumu „Sinfonia” nagranych wraz z orkiestrą symfoniczną. „Pisaliśmy i nagrywaliśmy pomysły we własnym studiu od połowy 2021 roku i już na początku zdecydowaliśmy, że naszym numerem jeden przy mikсовaniu będzie legendarny Tchad Blake. Album brzmi tak jak my, ale znowu inaczej i został pięknie zmiksowany – jest pełny i dynamiczny” – ujawnił zespół. Klimat na płycie zmienia się, a utwory poruszają różne tematy, od komentarzy społecznych i politycznych, po głęboko osobiste refleksje. Zespół New Model Army ogłosił także, że 27 lutego rozpocznie trasę koncertową po Wielkiej Brytanii i Europie. Koncerty odbędą się także w Polsce w Krakowie (8 marca), Warszawie (9 marca), Gdańsku (11 marca) i Poznaniu (12 marca). „Unbroken” zostanie wydany na płycie CD w twardej oprawie Mediabook, na klasycznym czarnym winylu i w limitowanej wersji na czerwonym winylu.

Jamiah Rogers w Polsce!

Gitarzysta w listopadzie 2023 już kolejny raz odwiedzi naszą część Europy. Jamiah urodził się 21 kwietnia 1995 roku na południowych przedmieściach Chicago. Jego mama śpiewała, a tata grał na wielu instrumentach, najczęściej wybierając gitarę. W wieku trzech lat Jamiah zaczął grać na perkusji, i to od razu na trzech „frontach”: w szkole, kościele i w zespole ojca (The Tony Rogers Band). Od początku interesowało go łączenie gatunków: bluesa, funku, rocka, reggae, soulu i R&B. Jego idolami szybko stali się: Bob Marley, Jimi Hendrix, Albert King, Freddie King, B.B. King, Howlin’ Wolf i Muddy Waters. Pomimo iż zaczął od grania na perkusji, w wieku 7 lat rodzice zachęcili go do wzięcia do rąk gitary, a tata zaczął udzielać mu lekcji gry na tym instrumencie. W ten sposób Jamiah, jak jego tata, stał się multiinstrumentalistą. Potrafi grać na perkusji, gitarze, basie, pianinie i organach, ale największą miłością darzy gitarę i perkusję. Swoją pierwszą grupę, power trio o nazwie Jamiah on fire & The Red Machine, założył w wieku 15 lat. Grał w nim na gitarze i śpiewał. Wraz z ojcem stanowią tandem kompozytorsko-producentki. Mają na koncie dwa albumy: „Taking the stage” (2012) i „Winners Never Quit” (2015). Jamiaha zobaczyć będziecie mogli w następujących miejscach:

9.11.2023 Częstochowa, Klimat
10.11.2023 Gorzów Wlkp., Bogusław Dziekański - Jazz Club Pod Filarami
11.11.2023 Leszno, Biblioteka Ratuszowa
12.11.2023 Jaworzno, Jazz Club „Muzeum”
15.11.2023 Wiedeń (A), Reigen Live
17.11.2023 Toruń, Toruń Blues Meeting
18.11.2023 Radlin, Kolory Bluesa
18.11.2023 Imielin, Imielin Blues Festival
19.11.2023 Chorzów, Batory Blues
21.11.2023 Olsztyn, Galeria Sowa
22.11.2023 Gdynia, Blues Club Gdynia
23.11.2023 Gdynia, Blues Club Gdynia
24.11.2023 Nakło n. Notecią, Cafe Emilia
25.11.2023 Białystok, Jesień z Bluesem
26.11.2023 Suwałki, Suwański Ośrodek Kultury
27.11.2023 Warszawa, PROM Kultury Saska Kępa



Guitar Center



ESP USA M-II NTB FR FM EMG DARK LIME SUNBURST

ESP USA CUSTOM DEALER



ESP USA M-II NTB FR QM SD PEGASUS/SENTIENT AQUA MARINE SUNBURST



Sklep Muzyczny
Guitar Center
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
serwis@guitarcenter.pl

Marketing
+48 519 443 757
marketing@guitarcenter.pl



Głuchy Beethoven

Pamiętam, że jako dziecko dowiedziałem się o przypadłości Beethovena oraz o tym, jak po utracie słuchu dalej komponował. Wtedy myślałem, że to magia, dar z niebios. W pewnym sensie tak jest, ale dziś widzę to trochę inaczej **Adam Fulara**

Przede wszystkim tytuł mojej książki „Zrozumieć język muzyki” nacechowany jest ideą świadomego podejścia do muzyki. Beethoven rozumiał język muzyki. Rozumiał go tak dobrze, że w ogóle nie musiał o języku nawet myśleć, bo to wszystko już dawno temu przetrawił, ograł, usłyszał i zapamiętał. Przeszedł katorżniczy etap ćwiczeń na instrumencie, ale co istotne – także w dziedzinie improwizacji, bo w tamtym czasie był to obowiązkowy i nieodzowny element muzycznego rozwoju każdego aspirującego muzyka. A więc nie tylko dużo ćwiczył, ale miał świetnych nauczycieli, którzy przeprowadzili go przez improwizację. Była to dla niego naturalna umiejętność połączona z wykonywaniem utworów oraz komponowaniem – to wszystko było dla niego jednym. Zatem mamy ukształtowanego kompozytora, który potrafi grać, komponować i improwizować. Przytrafia mu się w życiu tragedia. Choroba, która odbiera mu to, w czym jest najlepszy. Beethoven nie poddaje się i dalej tworzy utwory. Fragment jego ostatniej IX Symfonii staje się hymnem Unii Europejskiej. Ten temat komponował będąc całkowicie głuchym. Jak naprawdę działa muzyka i czy potrzeba ją słyszeć aby tworzyć? Mój nauczyciel od umuzykalnienia – znakomity ostrzeszowski muzyk, Pan Zenon Stobrała tłumaczył nam ideę słuchu wewnętrznego, czyli takiego, który pozwala komponować w wyobraźni, bez fizycznego aparatu słuchowego. Wtedy jako nastolatek nie umia-

łem jednak tego przykleić do niczego, co znałem i słyszałem u innych. Wszyscy muzykujący koledzy i koleżanki, a nawet muzyczni idole tamtych lat raczej nie poradziłiby sobie z zadaniem komponowania bez słuchu. Raczej to komponowanie odbywało się na zasadzie „prób i błędów z instrumentem”, co w wyobraźni miejsca mieć nie może. Jednak po latach nauki improwizacji w końcu naturalnie, zupełnie z innej strony zrozumiałem jak działał Beethoven bez słuchu. Najprościej napisać „był świadomy granych dźwięków”. Tylko tyle i aż tyle. Świadomość to dziś termin nadużywany przez muzyków. Wcale nie jest tak prosto świadomie ograć nawet kilku akordów, a co dopiero większej ich ilości (jak u Beethovena). Muzycy grają często nawet bardzo zaawansowane technicznie rzeczy, np. połamane fusion, ale te „dziwne akordy” są cztery, czasem pięć, potem forma zawraca. Aby podać kontrprzykład, czyli świadomego muzyka, posłużę się relacją Franka Gambale z wspólnych nagrań z Allannem Holdsworthem w trakcie rejestracji utworów na płytę „Truth In Shredding”. Frank powiedział wtedy, że Allan jest niesamowitym gitarzystą, bo nawet jak w utworze jest trzydzieści akordów to on je ogrywa niemal od razu bez żadnej ściemy i stojąc nawet trzy metry od niego Frank nie wiedział, jak on to robi. Oczywiście tu trzeba powiedzieć, że nie chodzi wcale o kosmiczną sprawność techniczną, którą dysponował Allan (umówmy się: sprawność techniczna to nie jest coś, co rusza Franka Gambale),

ale przede wszystkim o świadomość. Gdy gra, improwizuje bądź komponuje, ktoś z pełną świadomością, powstaje muzyka o wiele głębsza, bardziej wielowymiarowa, piękna i bogata. Jest to też znacznie trudniejsze. Kiedyś w felietonie o „Grzechach shreddingu” pisałem, że zagranie tej samej szybkiej frazy z elementami muzyki takimi, jak dynamika, akcentowanie, timing jest wielokrotnie trudniejsze od zagrania tej samej frazy „kwadratowo” – tj. bez akcentu, dynamiki, z metronomicznym timingiem. Dodajmy teraz, że świadomość tej frazy (w sensie: każdego jej dźwięku) jest poziomem jeszcze dużo bardziej zaawansowanym. Szybkie pasaże z dynamiką i akcentowaniem można spotkać np. u wykonawców klasyki grających na przykład etudy Chopina, ale ze świadomością każdego dźwięku to już tak prosto nie jest. O ile w dziedzinie rytmu, faktury, formy, akcentów jest to do nauczania, to już z doborem dźwięków zaczynają się schody. Większość muzyków dochodzi do momentu, kiedy w głowie bez instrumentu „widzi” (tj. słyszy) dźwięki gamy (skali) i zaświecają im się lampki na właściwych miejscach i umieją je zagrać. Taki poziom „głuchego” grania jest osiągalny, jest jednak jeden problem – melodia ta ogrywa jeden akord (tonikę). Tkwiłem na tym poziomie latami. Umiałem improwizować do form gdzie były trzy-cztery akordy najlepiej z jednej tonacji. Tu krokiem milowym jest moment, kiedy funkcje się zmieniają i ogrywane dźwięki

też każdorazowo się redefiniują w taki sposób, że wiemy kiedy jest „tercja” nad każdym akordem. Tu zaczynają się schody. W zasadzie znam bardzo niewielu muzyków, którzy to uczciwie potrafią zagrać. Z wybitnych osobowości przychodzi mi do głowy Andy Timmons, który mówił o tym na naszych wspólnych warsztatach The Great Guitar Escape w Nowym Jorku. U mnie osobiście ten „krok” dokonał się w procesie nauki „prowadzenia głosów”. Jednak przez chwilę wyobraźcie sobie, że tego jesteście świadomi: do zmieniających się funkcji słyszyście w głowie dźwięki i wiecie dokładnie (bez myślenia) co to za składniki akordowe i potraficie tak improwizować w myślach np. na zadanym „na gorąco” temacie melodii. Ja ten poziom nazywam właśnie „głuchym Beethovenem”. Skoro znacie każdy składnik – jego kolor, to bez problemu zapiszecie na papierze nutowym, bez instrumentu słyszającą melodię. Podobnie musiał robić Bach, gdy komponował siedząc w więzieniu za brak posłuszeństwa. W edukacji zajmujemy się różnymi metodami ćwiczeń – gramy z metronomem, gramy różne permutacje dźwięków, ale kto uczciwie ćwiczy „głuchego Beethovena”, tj. ćwiczenia pomagające rozwinąć świadomość tak, by można było komponować bez instrumentu? To jest dla mnie „cel nadrzędny” edukacji muzycznej w dziedzinie improwizacji i kompozycji, to właśnie staram się przekazać moim uczniom. 🙏



GRETSCH

KOLEKCJA STREAMLINER™

**NOWE KLASYKI.
BEZ KOMPROMISÓW.**

Całkowicie nowy Streamliner Center Block Jr,
Center Block i Hollow Body

Dowiedz się więcej na GretschGuitars.com.



©2023 Fender Musical Instruments Corporation. Wszelkie prawa zastrzeżone.

eprasa.pl/307722b88e



Szarańcza dźwięków

„Słuch ludzki jest zmysłem upośledzonym, ponieważ jest zupełnie bezbronny. Możemy zamknąć oczy, jeśli nie chcemy widzieć, możemy nie jeść, jeśli nam nie smakuje, możemy nie dotykać, jeśli nas parzy. Natomiast nie pomoże zatykanie uszu, a nawet zalepianie ich woskiem, jeśli nie chcemy słyszeć... Słuch nasz jest bezbronny i pod tym względem jesteśmy niewolnikami otaczającego nas świata” **Wojciech Wytrąček**

Tak w latach 60. XX w. wypowiedział się się na antenie radiowej, a następnie w jednej ze swoich książek Witold Lutosławski. Minęło już około 40 lat od jego śmierci. Ciekawe jakie były jego wrażenia, gdyby dziś odwiedził supermarket lub centrum handlowe, gdzie umieszczone nad głowami głośniki wtłaczają nam dźwiękową papkę, która podobno ma uprzyjemnić zakupy, wprowadzić w dobry nastrój i spowodować, że z odpowiednio rozmiękczonego umysłem wydamy więcej. Na mnie to nieszczęsne tło dźwiękowe, które niekiedy wybija się na pierwszy plan, zwyczajnie irytując powodując skrócenie zakupów do niezbędnego minimum. Zauważyłem, że niektórzy klienci blokują te wątpliwe doznania słuchowe słuchawkami, często z systemem aktywnego tłumienia hałasu z otoczenia. Prawo nie zabrania odtwarzania muzyki w sklepach i zakładach usługowych, o ile oczywiście jest to robione legalnie, to znaczy posiadając wykupioną licencję na publiczne odtwarzanie utworów chronionych prawem, ewentualnie wykorzystując stworzoną do tego celu muzykę bez licencji, i póki nie jest to uciążliwe dla odbiorców. To ostatnie jest jednak sprawą względną. Spróbujmy prześledzić jak doszło do tego, że dziś mamy do czynienia z inżynierią akustyczną nie tylko w ujęciu technicznym w sensie technik rejestracji, reżyserii i realizacji dźwięku czy projektowania akustycznego budynków, ale także rozumianej

jako projektowanie, konstruowanie, modyfikacje przestrzeni określonego miejsca. Celem jest wpływanie na zachowania odbiorców danego materiału dźwiękowego, zgodnie z interesami oddziałującego nań podmiotu. Dobry nastrój okazuje się w takiej sytuacji tylko wierzchołkiem góry lodowej. Paradoksalnie do powstania zjawiska muzyki tła, następnie muzyki windowej (elevator music) i marketingowej przyczynił się Erik Satie, ekscentryczny kompozytor epoki modernizmu. U schyłku XIX w. pracował on nad muzyką, która miała stanowić element życia codziennego, pozytywnie wpływać na nastrój człowieka, nie absorbując go zbyt i nie odrywając od pracy czy innych zajęć. Jego minimalistyczne cykle kompozycji fortepianowych – *Gymnopédies* (1888), *Gnossiennes* (1890) – były wykonywane w przerwach koncertu, a kompozytor zachęcał zaskoczoną publiczność, by w tym czasie rozmawiać, spacerować i nie skupiać się na utworach. O pozytywnym działaniu muzyki na ludzi pracujących fizycznie wiadomo od wieków. Nieprzypadkowo niewolnicy na plantacjach śpiewali pieśni pracy. Do dziś w Afryce w pracy na polach pomagają muzycy grający na prostych instrumentach perkusyjnych. Rytmika i powtarzalność fraz określa optymalne tempo pracy, jednocześnie czyniąc wysiłek bardziej znośnym, także dzięki tekstom. W drugiej dekadzie XX w. w Rosji podejmowano próby zastosowania wałków Edisona w fabrykach, a w USA

w tym czasie powstały pralnie z pianolami odtwarzającymi ragtime’y, które miały uprzyjemnić pracę praczkom.

Do popularyzacji muzyki jako tła dźwiękowego przyczynił się wynalazek multipleksu, czyli przenoszenia kilku sygnałów jednym przewodem. Jego twórcą był generał armii Stanów Zjednoczonych George Owen Squier. Mimo sprzedaży patentu w 1922 r., wciąż rozwijał swoją ideę zakładając firmę *Wired Radio, Inc.*, która w 1934 r. dała początek firmie *Muzak* (nazwa z połączenia słów *Music* i *Kodak*), zajmującej się produkcją i dystrybucją muzyki do publicznego użytku. W ciągu dziesięciu lat system kablowej transmisji został zainstalowany w około 25% zakładów w USA. *Muzak*, jako specyficzna materia dźwiękowa, jest wypełniaczem ciszy spotykanym w miejscach pracy, hotelach, restauracjach, a jednocześnie środkiem mającym mobilizować klientów do zakupów w marketach i galeriach handlowych. Obecnie firma *Muzak* jest częścią korporacji *Mood Media*, którą można określić jako swoiste imperium specjalizujące się w różnych rodzajach marketingu sensorycznego (oprócz słuchu, chociażby węchu, przez marketing zapachów czy szeroko pojęte kreowanie atmosfery). Narzucanie otoczki dźwiękowej jest przeciwieństwem indywidualizmu poszczególnych osób prowadzącym do uniformizacji społeczeństwa. Jesteśmy codziennie bombardowani różnorodnymi bodźcami

dźwiękowymi. Muzyka w tle nie kojarzy się obecnie – tak jak kiedyś – z cichym, spokojnym repertuarem odtwarzanym w kawiarni, czy nawet staromodnym muzakiem. Muzykę tła zastąpiła muzyka-hałas, którą już Witold Lutosławski zwykł określać jako „szarańcza dźwięków”. Posiada ona dwie trzy charakterystyczne cechy: jest odtwarzana w miejscach, do których ludzie przychodzą w każdym innym celu niż słuchania muzyki; zazwyczaj jest to repertuar niskich lotów, który nie wprowadza w dobry nastrój, tylko otumania, czemu służy też trzecia cecha – wysoki poziom głośności i jednostajność. Obecnie w coraz większej liczbie marketów wprowadza się tzw. „ciche godziny”, kiedy nie odtwarza się w sklepach muzyki ani komunikatów, często też przycisza się światła. Motywowane jest to chęcią zapewnienia komfortu osobom w spektrum autyzmu. Pozostaje pytanie: czy ludzie, którym pseudomuzyczny hałas w placówkach handlowych przeszkadza są autystyczni, czy to zjawisko jest tak masowe, że już dawno przekroczyło granice wytrzymałości osób nie będących w spektrum? To dobrze, że dba się o szczególne potrzeby, bo przy tym mogą skorzystać ludzie, których dźwiękowy śmietnik zwyczajnie irytuje. Jednak czy trzeba aż takich inicjatyw wychodzących ze środowisk osób w spektrum autyzmu, by przez godzinę czy dwie w sklepie było normalnie, to znaczy cicho i spokojnie? Paradoksalnie w sklepach z instrumentami muzycznymi nie odtwarza się muzyki. 🎧

AUTOR JEST RADCĄ PRAWNYM, CZŁONKIEM OIRP W LUBLINIE



D'Addario XS



MAXIMUM LIFE + SMOOTH FEEL



XS IS BREATHING NEW LIFE INTO COATED STRINGS. With its ultra-thin film coating on every wound string and unique polymer treatment on the plain steels, XS offers our highest level of protection for maximum life with an uncommonly smooth feel. XS also features NY Steel high carbon core and plain string wire, along with our exclusive Fusion Twist, for incomparable break strength and tuning stability. XS is the most innovative coated string ever created.

#DADDARIOX

eprasa.pl 307722b88e

WITHIN TEMPTATION

To uznany przez fanów na całym świecie holenderski zespół grający metal symfoniczny, który właśnie powrócił na radar ze swym ósmym albumem studyjnym „Bleed Out”. Z tej okazji spotykamy się z Sharon den Adel, Ruudem Jolie i Stefanem Hellebladem...

Porozmawiajmy o samych początkach. Czy pamiętacie, kiedy zaczęła się Wasza przygoda z gitarą? Co przyciągnęło Was do gitary?

Ruud: Zaczęłem chcieć grać na gitarze po obejrzeniu wideo koncertu Iron Maiden Live After Death. Dostałem go na Boże Narodzenie w 1988 roku. Wtedy jeszcze grałem na klawiszach, ale to już nie było fajne. Trochę czasu zajęło przekonanie moich rodziców, ale na moje 14. urodziny w 1990 roku dostałem gitarę elektryczną Cyclone ze wzmacniaczem Tiger.

Stefan: Mój wujek jest gitarzystą i miał na mnie duży wpływ, gdy byłem dzieckiem. On i mój drugi wujek wprowadzili mnie w klimat hardrocka z lat 70. i 80., co przesądziło sprawę. Kiedy miałem 5 lat, dostałem swój pierwszy winyl AC/DC – potem przez resztę mojego dzieciństwa słuchałem już wyłącznie hardrocka/metalu. Zaczęłem grać na gitarze w wieku 9 lat, ale dopiero w wieku 13 lat zacząłem naprawdę dużo ćwiczyć. A kiedy już to zacząłem robić, była to jedyna rzecz, jaką robiłem już przez resztę czasu aż po dziś dzień.

Którzy gitarzyści mieli największy wpływ na Wasz styl gry?

Stefan: Na moją grę rytmiczną, powiedziałbym: Dave Mustaine, Dimebag, Fredrik Thordendal i Mårten Hagström z Meshuggah oraz Adrian Smith. Jeśli chodzi o solówki: głównie Marty Friedman, ale także Adrian Smith i Joe Satriani z tym jego talentem do melodii.

Ruud: Jeśli chodzi o mnie to wymieniony już przez Stefana Adrian Smith z Iron Maiden, Kirk Hammett z Metalliki i Steve Vai. Później, kiedy zacząłem uczyć się gry na gitarze jazzowej w konserwatorium, moim wzorem byli gitarzyści tacy jak Bill Frisell, Pat Metheny, Scott Henderson i John Scofield.

Czy macie jakieś ważne inspiracje poza gitarą?

Ruud: Cóż, zawsze uważam, że wymienianie waltornistów jazzowych jako osób mających na mnie wpływ byłoby trochę pretensjonalne, ale kiedy byłem w konserwatorium, dużo studiowałem Milesa Davisa, Johna Coltrane’a i innych jazzowych instrumentalistów.

Stefan: Powiedziałbym, że poza gitarą spory wpływ mają na mnie gry wideo i filmy – czasami wprawiasz się w określony nastrój i potem chcesz odtworzyć to w muzyce.

Czy moglibyście powiedzieć kilka słów o gitarach, których używacie?

Ruud: Chociaż nie mam już tak wielu gitar jak kiedyś, nadal używam szerokiej gamy instrumentów. Posiadam dwie gitary PRS, dwa Jacksony i Fendery Custom Shop Telecaster. Dwa lata temu naprawiłem i odnowiłem mój stary model Ibaneza RG (ten, na którym pracowałem latem 1991 r.). Ma niesamowite wykończenie. W moim własnym projekcie „For All We Know” używam prawie każdej gitary,



WITHIN TEMPTATION
BLEED OUT

którą posiadam.

Ta muzyka jest nieco progresywna i czasami partia gitary aż prosi się o określone brzmienie. Ale w Within Temptation używam wyłącznie gitar Mayones. To znaczy, podczas koncertów. W studiu czasami korzystam też z mojego Telecastera. Głównie w przypadku niektórych lekko przesterowanych lub czystych partii. W trasę zwykle zabieram ze sobą w podróz cztery z Mayonesów. Mam model 8-strunowy, dwa 7-strunowe i 6-strunowy. Oczywiście mamy dla nich również kopie zapasowe. Wszystkie to modele Regius, w których mam kilka modyfikacji. Gałkę głośności przesunąłem w prawo o kilka centymetrów. Dzięki temu moja prawa ręka ma większą swobodę ruchu. Kolejną jest moje nadmierne narcystyczne logo RJ na 12. progu (*śmiech*). Jestem z nimi od 2006 roku, więc to prawie moja 20. rocznica.

Stefan: Na żywo to głównie gitary Jacksona – dwie B7 Deluxe USA i jedna B8 z tej samej serii. Jak sama nazwa wskazuje – 7 strun i 8 strun. Są niezwykle wytrzymałe i niezawodne, a przy tym świetnie brzmią. W tej chwili są w nich przetworniki Seymour Duncan Distortion, chociaż próbuję wielu różnych. W 8-strunowym wośle



FOT. TIM TRONCKOE



mam przetwornik Lundgren Black Heaven. Mam też 6-strunowego Jacksona do starszych piosenek z ery Matki Ziemi. W studiu stoi jeszcze kilka 6-strunowych Jacksonów, ale także Gibson SG i Dean.

Jak obecnie wygląda reszta Waszego sprzętu? Wzmacniacze, efekty, kable, struny, kostki...

Stefan: Na żywo korzystamy z Quad Cortexów Neural DSP, które stoją w stojakach obok Sidneya Katza, podczas gdy my korzystamy z kontrolerów Voes/Floorboard i systemów bezprzewodowych Sennheiser. Do strojenia używam Turbo Tuner ST-300 firmy Sonic Research. Jest świetny. W moim studiu używam różnych wzmacniaczy, w zależności od tego co robię może to być Diezel VH-4, Krank Krankenstein lub Engl Invader. Właśnie otrzymałem głowę Blackstar St. James i nie mogę się już doczekać, by ją wypróbować. Poza tym kable Monster wszędzie gdzie tylko trzeba użyć kabli. Spędziłem sporo czasu na profilowaniu różnych wzmacniaczy za pomocą Quad Cortexa. Te barwy są tym, czego używamy teraz na żywo, a także w studiu. W przypadku ostatniej płyty, rozdzieliłem sygnał z profilowanego Orange Amp Detonator. Jeden poszedł do wejścia Hi Z na mojej karcie dźwiękowej, drugi przez 6-pasmowy EQ MXR-a, a następnie do Diezela VH-4, a następnie kolumny Marshalla 1960 A, zbieranej trzema mikrofonami – 57, Sennheiser 421 i mikrofonem dynamicznym, który umieściłem w otworze z boku kolumny, po zdjęciu uchwytu. Ma to na celu uzyskanie subtelniejszego brzmienia z paczki. Mikrofony trafiają do przedwzmacniacza Warm Audio WA-412, a następnie do ProTools, gdzie wszystkie mikrofony zostały zmiksowane z odrobiną wtyczki Neural DSP Gajira (na którą wchodził sygnał DI).

Ruud: Jak wspomnieli Stefan, w przypadku wzmacniaczy używamy obecnie Neurala DSP Quad Cortex. Używaliśmy Kempera Profilera przez wiele lat, ale uznaliśmy, że nadszedł czas na aktualizację. Zarówno ja, Stefan, jak i nasi dźwiękowcy uważamy, że QC brzmi lepiej. Interfejs użytkownika jest znacznie bar-

dziej intuicyjny. Innym powodem jest to, że obecnie dość często używamy funkcji zmiany wysokości dźwięku, ponieważ nie wymaga ona już tak dużego rozstrojenia gitary. A QC wykonuje pod tym względem niesamowitą robotę. Jeśli chodzi o struny, używam Primo

Slinky firmy Ernie Ball. To zestaw .9,5. Nie pomyślałbyś, że istnieje niewielka różnica między 0,10 a 0,9,5 lub 0,9 a 0,9,5, ale tak naprawdę jest. Kostki pochodzą z InTune Guitar picks. Głównie dlatego, że robią świetne, niestandardowe wydruki.

Co wolicie: kostki overdrive czy naturalny overdrive wzmacniacza?

Ruud: Zależy, chyba. W przypadku muzyki HiGain preferuję overdrive wzmacniacza. Ale przy bardziej przesterowanych dźwiękach mógłbym wybrać efekt w kostce. Mam jeszcze gdzieś OCD firmy Fulltone. Zawsze go lubiłem.

Stefan: I to, i to! Uważam, że połączenie kostek ze wzmacniaczami jest świetne. Sam overdrive wzmacniacza sprawdza się



JESTEM ZDUMIONA ODWAGĄ
Kobiet w Iranie i tym, jak
PRZECIWSTAWIAJĄ SIĘ REŻIMOWI,
WALCZĄC O SWOJĄ WOLNOŚĆ



FOT. TIM TRONCKOE

w niektórych sytuacjach, w zależności od wzmacniacza, ale dodanie kostki z przodu pozwala uzyskać dodatkowy sos.

Jak powstaje piosenka Within Temptation? Czy jest to wysiłek zbiorowy, czy zwykle wizja jednej osoby?

Stefan: Głównie są to pomysły Roberta, Sharon i Daniela Gibsona (producenta), które krążą między nami i powoli zamieniają się w piosenkę. Byłem bardziej zaangażowany w pracę nad poprzednim albumem, ale tym razem nie udało mi się stworzyć niczego, co by zasługiwało moim zdaniem na umieszczenie na płycie. Najwyraźniej miałem jakiś rodzaj blokady psychicznej.

Jak i gdzie Within Temptation nagrał ostatni album? Jak wyglądał proces nagrywania?

Sharon: Było to połączenie nagrań w Gotlandii w Szwecji, gdzie mieszka nasz producent, i częściowo w Holandii, w naszym domowym studio. Miksowanie odbyło się w Ameryce. W dzisiejszych czasach wszystko odbywa się przez Internet, co znacznie ułatwia sprawę. Nagrania gitar odbywały się osobno w domowych studiach każdego z nas – obecnie wszyscy mamy odpowiedni sprzęt. Perkusja została zrobiona w studiu w Holandii, o ile się nie mylę?

Stefan: Tak, perkusja została nagrana

w studiu Barn In The Meadow w Holandii. W przypadku gitar był to nasz wysiłek indywidualny, w domowym zaciszu, bardzo rozłożony w czasie. Na poprzednim albumie wszystkie gitary nagraliśmy razem w około 10 dni w Wisseloord Studios.

Ruud: Nagrałem swoje partie we własnym studiu za domem. Użyłem kilku różnych wtyczek Neural DSP. Nie pamiętam dokładnie których, ale chyba Fortin i Gojira. To było wyłącznie dla mojego własnego użytku, ponieważ i tak wysyłałem tracki DI do Stefana do Sztokholmu. On poddawał wszystko reampingowi. Prawdopodobnie używał swojego Diezela VH-4. Ale mogę się mylić (*śmiech*).

Stefan: Zwykle dostawałem utwory demo od Daniela, który jest kompozytorem i producentem – riffy były pisane na klawiaturze z wtyczką grającą samplem gitarowymi. Tam łatwo jest rozłożyć dźwięki na wiele oktafów na klawiaturze, ale zagranie niektórych z tych rzeczy na gitarze jest dość trudne ze względu na fizyczne ograniczenia, mniejszą ilość palców itp. Próbowałem więc je rozszyfrować i zamienić w realne partie gitary, które faktycznie można zagrać. Następnie przekazywałem materiał Ruudowi, a on odsyłał mi gotowe tracki. Ja przeglądałem to wszystko i przysyłałem gotowy materiał z powrotem Danielowi. Ponieważ tym razem jest on bardzo nisko strojony, użyliśmy 8-strunowego

instrumentu, dostrojonego do niskiego E, który nagrywaliśmy poprzez QC, korzystając z wbudowanego przełącznika Pitch Shifter, aby obniżyć go jeszcze bardziej w niektórych utworach. Dzieje się tak dlatego, że gdy gitara schodzi poniżej pewnego punktu, brzmienie staje się zbyt miękkie i naprawdę trudne do opanowania. Pitch Shifter natomiast działa naprawdę dobrze i potem możemy użyć dokładnie tego samego na żywo. Wokale nagrano na Gotlandii w Szwecji u Daniels Place oraz w Holandii. Bas w Holandii. Klawisze były robione w obu tych miejscach.

Czy macie jakiś „ulubiony” utwór na nowym albumie?

Ruud: Latem graliśmy już Wireless i Bleed Out i za każdym razem było świetnie. Wspaniale jest od czasu do czasu zagrać na żywo kilka nowych piosenek.

Stefan: Na razie jest to nadal Bleed Out! Oczywiście, w końcu się to zmieni, kiedy już zagramy ten kawałek wystarczającą ilość razy (*śmiech*).

Sharon: Bardzo podoba mi się cały ten album, więc właściwie musiałabym wybrać pomiędzy wieloma ulubionymi. Nie potrafię wymienić jednego, ale gdybym miała wskazać trzy, powiedziałabym: Go To War, Bleed Out i Ritual.

W niedawnym wywiadzie dla magazynu Metal Hammer Sharon powiedziała: „Piosenka opowiada o umożliwieniu ludziom podążania za własnym przeznaczeniem”. Czy możecie nam powiedzieć więcej o przesłaniu „Don’t Prey For Me”?





FOT. JACKSON GUITARS

Stefan Helleblad prezentuje swoje gitary na backstage'u Download Festival w roku 2023

Stefan: Zasadniczo chodzi o ludzi, którzy próbują narzucić innym swoją wiarę, niezależnie od tego, czy chodzi o religię, czy o inne rzeczy. Zamiast tego pozwólcie ludziom wybierać, w co wierzyć, a w co nie. Ale tutaj więcej na pewno może powiedzieć Sharon.

Sharon: Chodzi o wolność w obrębie religii, ale także o to, kim chcesz być i jak chcesz wyrażać siebie – chodzi o prawo wyboru pod każdym względem i w każdej sytuacji. Mówię także o własnym ciele – na przykład o prawie do aborcji. Kiedy mówię, żebyś żył tak, jak chcesz, mówię to również w imieniu całej społeczności LTQB+. Chodzi o wolność dla każdego człowieka!

Jak widzimy na Ukrainie, ludzie zawsze znajdują okazję do wzajemnego zabijania się. Czy piosenka „We Go To War” nawiązuje do tego konfliktu? My w Polsce żyjemy tuż obok tej wojny, pomagamy milionom uchodźców z Ukrainy, dowiadujemy się o ich tragediach... Jak ta WOJNA wpływa na Was jako artystów?

Sharon: Wywarło to na nas spory wpływ i napisaliśmy o tym wiele piosenek. Oczywiście „We Go To War” jest o Ukrainie. Tą piosenką opowiadamy historię o tym, że to nie jest tak, że chcesz wojny – ona czasem zostaje na ciebie narzucona i jedyne, co możesz zrobić, to się bronić. Tak jak robi to teraz Ukraina. Idziesz na wojnę, ale nie dlatego, że chciałeś – bo kto normalny chce wojny?!

Stefan: Nie mamy możliwości grania i poznawania ludzi w krajach uczestniczących w konflikcie, a szkoda, bo naprawdę za tym tęsknię. Wojna wpływa na życie codzienne wielu ludzi na całym świecie, ponieważ wszystko staje się droższe. Ale to wszystko jest niczym w porównaniu z tym,

przez co przechodzą ludzie na Ukrainie, nawet nie potrafię sobie wyobrazić tej strasznej rzeczywistości.

Sharon: Więc tak, oczywiście – to na nas wpływa, ponieważ widzimy tragedię tego wszystkiego, ale też ten dramat inspiruje nas, jako artystów, by wyrażać to wszystko za pomocą dźwięków i słów.

Utwór tytułowy nawiązuje do trudnej sytuacji kobiet walczących o swoje prawa w Iranie po zabójstwie Mahsy Amini. Sharon, czy inspiracją były doświadczenia z Bliskiego Wschodu?

Sharon: Jako dziecko mieszkalam w Jemenie i uwielbiałam tam spędzać czas. Zawsze, gdy przypominam sobie Bliski Wschód, powraca wiele pięknych wspomnień. Jako dziecko widziałam różnicę między mężczyznami i kobietami, między dziewczętami i chłopcami oraz to, jak różnie reagowali w swojej kulturze na jedno i drugie. Zainspirowało mnie to do napisania piosenki, ponieważ jestem zdumiona odwagą kobiet w Iranie i tym, jak przeciwstawiają się reżimowi, walcząc o swoją wolność. A ponieważ są nowym pokoleniem, nie tylko kobiety, ale także mężczyźni, wszyscy tam są bardzo inspirujący.

Słyszmy, że w swoich piosenkach staracie się przekazać głębsze treści, zamiast śpiewać o typowo rock'n'rollowych frazesach. Czy każdy z tych 11

utworów na nowym albumie jest takim manifestem?

Sharon: Nie, nie każda piosenka jest manifestem, np. dla mnie Ritual to raczej taki kawałek napisany dla zabawy. Pisanie tekstów było dla nas świetną rozrywką, ponieważ niektóre są naprawdę przerysowane. W tym przypadku to taka zmysłowa piosenka o kobietach, które wkraczają w tę grę między mężczyznami i kobietami, ale odwracają role. Teledysk to osobna historia – bardziej przypominająca Halloweenowego pogromcę wampirów. Mamy tam kilka tematów, które

ostatnio miały miejsce, zwłaszcza z tym trenerem piłki nożnej. Ale nadal, w swym charakterze i w porównaniu z innymi piosenkami, jest to kawałek dość zabawny.

Czy jest coś, co chciałbyś powiedzieć ludziom, ale nie miałeś na to czasu i co może pojawić się na kolejnym albumie?

Stefan: Pij piwo i ciesz się życiem! Albo nie pij piwa i ciesz się życiem, jak wolisz. Co do następnego albumu – to zbyt odległe, aby o tym spekulować. Może wydarzyć się wszystko, od death

KUPILIŚMY 30 NASZYWEK OD UKRAIŃSKICH BATALIONÓW ZA POŚREDNICTWEM FUNDACJI „UKRAINE AID OPS” – ABY WESPRZEĆ ICH W WOJNĘ Z ROSJĄ



WITHIN TEMPTATION



Ruud Jolie na scenie
festiwalu Wacken w
roku 2015

FOT. ANDREAS LAWEN, FOTANDI



metal po gangsta reaggae. **Sharon:** Na tym albumie zawarliśmy wszystko, co chcieliśmy powiedzieć, ale chciałbym dodać jeszcze jedną rzecz, o której nie wszyscy mogą wiedzieć – kupiliśmy 30 naszywek od ukraińskich batalionów za pośrednictwem

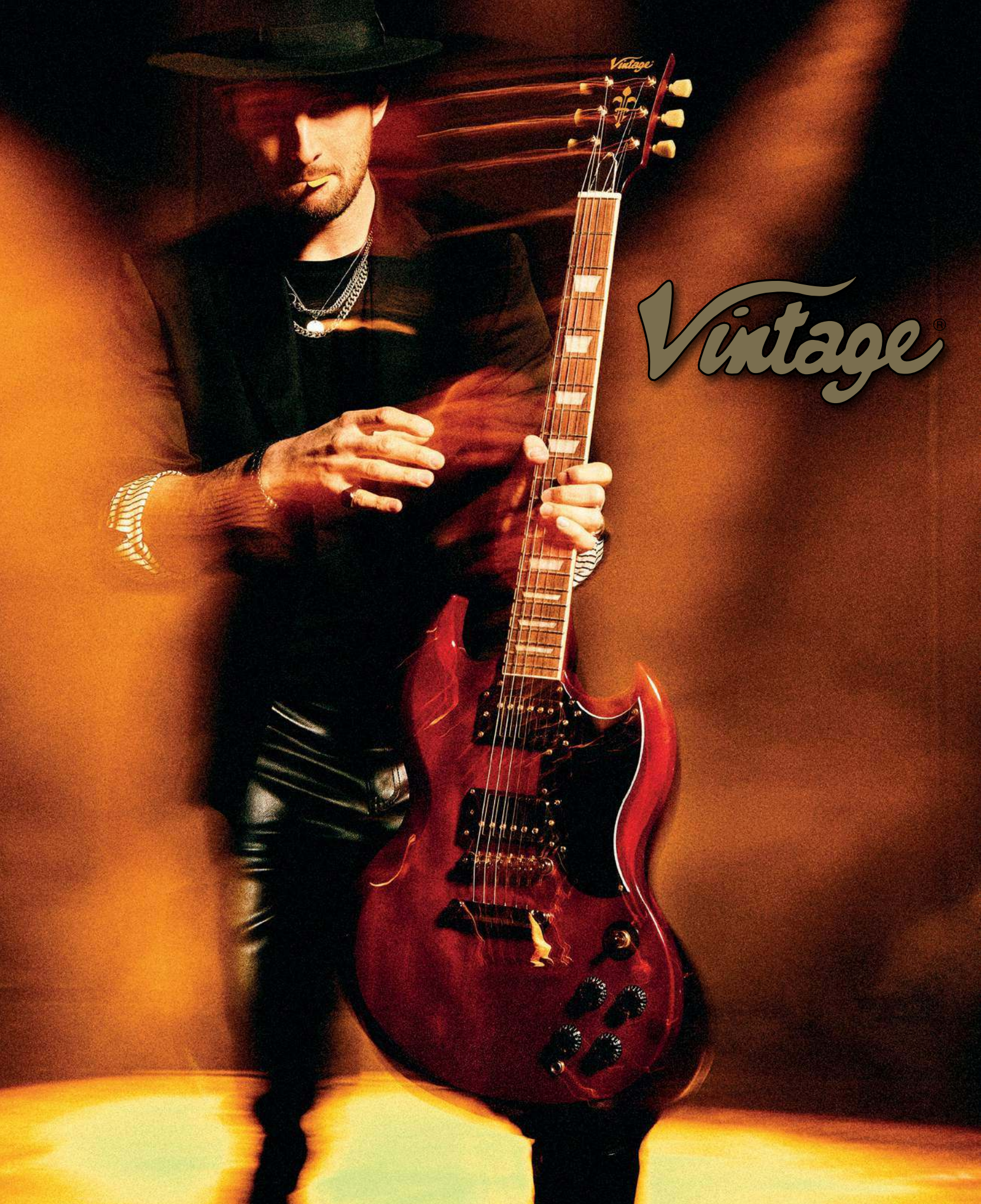
fundacji „Ukraine Aid Ops” – aby wesprzeć ich w wojnę z Rosją. Umieściliśmy te naszywki w zestawach edycji specjalnych, które niedawno sprzedaliśmy. Do tych naszywek dołączone są kartki papieru informujące (jeśli jesteś jednym z 30

szczęśliwców), z jakiego pola bitwy pochodzą naszywki, jakie jest ich motto życiowe i tak dalej. W ten sposób chcemy ich wspierać. Dostarczając na front mniejsze rzeczy, których rząd nie może lub z pewnych powodów nie

wysyła, takich jak światła, hełmy, gogle ochronne, drony i tak dalej. Ukraińcy dostają na przykład czołgi, ale mniejsze rzeczy nadal są im potrzebne, a dzięki tej organizacji mogą przetrwać i dalej bronić swojego kraju! 🇺🇦



”
CHODZI O WOLNOŚĆ
W OBRĘBIE RELIGII,
ALE TAKŻE O TO, KIM
CHCESZ BYĆ I JAK
CHCESZ WYRAŻAĆ SIEBIE
– CHODZI O PRAWO
WYBORU POD KAŻDYM
WZGLĘDEM I W KAŻDEJ
SYTUACJI



Vintage[®]







BRIAN SETZER

Sprawił, że rockabilly stało się znowu modne i zrewitalizował big band w epoce grunge. Niedawno wydał album „The Devil Always Collects” i korzystając z wolnej chwili pokazuje nam swój sprzęt, kryjący się za muzyką, od lat wywołującą na naszej twarzy uśmiech i mówi jak radzić sobie z opiniami w Internecie

Przez ostatnie prawie 50 lat – głównie z zespołem Stray Cats, ale i solo – Setzer zaskakiwał i dezorientował słuchaczy. Był mistrzem w robieniu tego, czego najmniej się spodziewaliśmy. Samo noszenie pompadour i granie rockabilly w zdominowanych przez AOR i punka późnych latach 70. byłoby wystarczającym nonkonformizmem, ale Brian zrobił karierę na tym, że pozwalał nam zgadywać, co zagra – i znacznie częściej niż nie, podobało nam się to co słyszeliśmy. Urodzony w Massapequa na Long Island, Setzer zaczynał od gry na eufonium w szkolnych zespołach jazzowych. Można go było znaleźć, gdy jeszcze był nieletni, w Village Vanguard w nowojorskiej Greenwich Village, gdzie szybko zaczął łączyć szeroką gamę jazzu, który kochał, ze współczesnym rockiem. Szczególnie pociągał go rockabilly, pompadourom i duże, otwarte brzmienie Gretscha 6120. On i jego brat Gary założyli więc zespół o nazwie Tomcats, który po dodaniu Lee Rockera na kontrabasie i Slima Jima Phantoma na perkusji stał się przeobraził się w Stray Cats. Long Island – a co za tym idzie – Ameryka – nie była szczególnie zachęcającym inkubatorem dla kotów, które wracały do muzycznej przeszłości, więc Setzer, Rocker i Phantom znaleźli więcej szczęścia w Londynie, gdzie było większe zainteresowanie tym stylem zarówno fanów, jak i innych muzyków. Dave Edmunds wyciągnął Stray Cats z jednego z klubów i wyprodukował debiutancki album grupy w 1981 roku – płyta zajęła 6. miejsce na brytyjskich listach przebojów. Wypuścił także 10 najlepszych singli, takich jak „Runaway Boys” i „Rock This Town”. Po wydaniu „Gonna Ball” pod koniec tego samego roku, grupa skompilowała oba sety w „Built for Speed” i wróciła za ocean, gdzie MTV pomogło rozpromować ich wizję i sprawić, że Stray Cats stało się sensacją ze złotym certyfikatem także w ojczyźnie. Potem sprawy stały się naprawdę interesujące dla Briana. Pierwsze rozstanie The Stray Cats w 1984 r. wysłało go w świat w roli solowego artysty. Setzer grał z zespołem Roberta Planta, Honeydrippers, a następnie zaskoczył świat swoim solowym debiutem z 1986 roku,

opartym na rockowym pulsie: „The Knife Feels Like Justice”. Cztery lata później przedstawił nam Brian Setzer Orchestra, 18-osobowy big band grający jump bluesa (wersja utworu „Jump, Jive an' Wail” Louisa Primy ze ścieżką dźwiękową do reklamy Gap zdobyła dwie nagrody Grammy i rozpoczęła coroczną bożonarodzeniową trasę koncertową). Przez ostatnie cztery dekady miksował BSO ze zjazdami Stray Cats i solowymi albumami – jeden z nich, Big Night Out Wolfganga z 2007 roku, był wypełniony sześciostrukowymi interpretacjami klasycznych kompozycji i zdobył nominację do nagrody Grammy w kategorii Best Classical Crossover. Jego set z 2011 roku – Setzer Goes Instru-Mental! – kolejny nominowany do nagrody Grammy, łączył oryginały z trio coverami, między innymi „Blue Moon of Kentucky” Billa Monroe i „Cherokee” Raya Noble’a. Tej jesieni Setzer wydał płytę „The Devil Always Collects”, kontynuację „Gotta Have the Rumble” z 2021 roku i jego drugą z rzędu współpracę z producentem Julianem Raymondem. Podobnie jak jego poprzednik, zestaw składający się z 11 utworów został nagrany zdalnie, a Brian wraz z inżynierem Jasonem Orrisem pracowali w Terrarium w Minneapolis (gdzie mieszka obecnie gitarzysta) i przesyłali pliki tam i z powrotem do Raymonda w Nashville. Setzer i Mike Himelstein (stały autor tekstów) współpracowali przy pięciu utworach, a jego żona Julie była współautorką jednego („Psycho Suzie”). Nagrał także cover „Girl on the Billboard” Dela Reevesa i „Play That Fast Thing (One More Time)” Nicka Lowe’a. Ci, którzy zwracają uwagę – a jest ich wielu – zauważają, że tym razem główną gitarą jest „Frankenstein” Gretsch Duo Jet z lat 1957/1958, który nadaje The Devil Always Collects solidne brzmienie. A co być może najlepsze, Setzer ponownie wyrusza w trasę po raz pierwszy od wakacyjnej trasy BSO w 2018 roku – wypoczęty i (jak mówi) gotowy, by znów dać czadu.

Nagrałeś Gotta Have the Rumble i The Devil Always Collects w ten sam sposób – zdalnie. Co przemawia do Ciebie w tej metodzie?
Z pewnością miło jest po prostu

przejść się ulicą, jakbyś szedł do pracy, a potem wrócić do domu pod koniec dnia. Jest w tym coś dobrego. Ale wiesz, stara szkoła myślenia jest taka, że zapraszasz wszystkich na salę i nagrywasz płytę razem. Tak to było robione i zawsze uważałem, że tak powinno się to robić. Ale sprawy ewoluują i rozumiem teraz coś jeszcze: jeśli się nad tym zastanowić, nawet jeśli wszyscy jesteśmy razem, to i tak każdy z nas jest w swoim własnym pokoju. Nawet gdy nagrywam płyty ze Stray Cats lub z trzyosobowym zespołem, basista jest akustyczny i jest dużo przecieków, więc umieszczamy go w małym pomieszczeniu wokalem. Nazywamy to akwariem, bo widać go tylko przez szybę. Więc tak naprawdę nie jest w tym samym pokoju. A potem perkusista, także jest oddzielony, ponieważ jest tak głośny, że bębny przenikają do mikrofonów innych członków zespołu. Kiedy więc jesteście w różnych miejscach, jakie to naprawdę ma znaczenie, czy wszyscy jesteście w jednym miejscu, czy w innych częściach kraju? Te płyty naprawdę brzmiały dobrze, mimo że nie byliśmy „razem” dosłownie. Więc i teraz, nagrywając zdalnie można to osiągnąć.

Skąd więc wiedziałeś, jak chcesz, żeby brzmiała ta płyta?

Zawsze pozwalałem muzykom być, kim chcą. Zaczyna się od pisania, niezależnie od tego, co z tego wyniknie. To jak odkręcenie kranu, lubię to tak porównywać. Odkręcam i patrzę co wychodzi. Ta płyta brzmi według mnie trochę bardziej (z braku lepszego słowa) „popabilly” czy „psychobilly”. Jest ostrzejsza. Z pewnością są sposoby na muzykę rockabilly. Można na przykład zastosować podejście bardziej country. Ten krążek zaczynał brzmieć nieco bardziej intensywnie i po prostu za tym poszedłem.

Czy pojawił się jakiś pierwszy utwór lub dwa, które ustawiły album na odpowiednich torach?
Myślę, że pierwszą piosenką, którą napisałem była „Rock



Boys Rock”. Z modelu 6120 nie udało mi się uzyskać brzmienia, jakiego oczekiwałem. To po prostu nie pasowało do tego, jak szalona stała się ta piosenka. Podłączyłem więc Duo Jeta, którego mam – Frankensteina, który ma korpus Duo Jeta z z 1957 r. oraz gryf z roku 1958. Po prostu podkręciłem go trochę głośniejszy niż zwykle. Jason i ja spojrzeliśmy na siebie i pomyśleliśmy: „O Boże, to jest to!” Takie małe rzeczy inspirują cię do dalszego pisania, do podążania w określonym kierunku. Na poprzedniej płycie do pisania piosenek skłonił mnie stary pogłos. Na tej płycie takim zapalnikiem był Duo Jet.

Jaka jest historia tego Duo Jeta?

Mam go już prawie całe życie. Myślę, że pierwotnie pochodził z Kanady i dużo nad nim pracowano; Naprawdę nie jestem pewien, ile z Duo Jeta zostało w tej gitarze. Użyłem go na moim pierwszym albumie Rockabilly Riot [2005], kiedy zrobiłem wszystkie cover sesji Sun Records i brzmiał świetnie, ponieważ wtedy chciałem starego brzmienia single-coil. Ale kiedy tym razem podkręciłem go trochę bardziej, niż powinienem, stał się prawdziwym potworem. Cóż za wspaniałe brzmiąca gitara! Nie wiem o co w tym chodzi. Jest prawie jak Telecaster, ale nie jest tak łagodny. Jest w tym więcej dźwięczności i drapieżności. Użyłem go więc na większości płyty i to jest moja pierwsza



Brian trzyma gitarę Blue Sparkle Duo Jet, która od słońca nabrała zielonego odcienia. Ma korpus z 1957 r. i gryf z 1958 r. i jest jedynym modelem Blue Sparkle Duo Jet wyprodukowanym przez Gretscha





Brian występuje ze swoim Gretschem 6120 1959 Relic wykończonym w kolorze Tropical Coral

płyta, na której nie grałem zbyt często na 6120.

Można usłyszeć tę inspirację Duo Jetem w „Black Leather Jacket”, który jest czymś odbiegającym od normy – bo prawie metalowym – na tej płycie.

Tak. [śpiewa piosenkę] Jest mroczniejsza niż zwykle wesołe piosenki rockabilly. Może było to spowodowane tak długim przebywaniem w domu – zaczynałem się trochę denerwować, jak wszyscy inni. To stało się frustrujące, więc może [piosenką] wyszła w tym kierunku. Te piosenki po prostu się same rozwijają, wiesz? Nie kontroluję ich. Myślę, że to one mnie kontrolują. „The Devil Always Collects” był jak mały potwór. Ten riff mnie po prostu rozszarpał.

Jak zostałeś maniakiem Gretsch’a i co Cię z nim dzisiaj trzyma?

Te gitary wciąż sprawiają mi najwięcej frajdy ze wszystkich rzeczy jakie mam. Ze starych motocykli, starych samochodów – najbardziej lubię gitary Gretsch. Kupiłem tego pomarańczowego 6120 z 1959 r. pod koniec lat 70., bo chciałem wyglądać jak

Eddie Cochran. Nie wiedziałem nawet, czy brzmi dobrze. Wtedy nikt nie wiedział, kim był Eddie Cochran, więc znalazłem to w ogłoszeniu w lokalnej gazecie za 100 dolarów. A to takie wyjątkowe brzmienie. U osób grających na gitarach typu solid-body coś takiego się nie zdarza, ale tutaj dźwięk wychodzi ze wzmacniacza i wraca do gitary, dzięki czemu możesz kontrolować, ile chcesz sustainu, ile chcesz sprzężenia zwrotnego i całość się po prostu trzęsie. Czujesz to całym ciałem. Dla mnie to najlepsza rzecz na świecie.

A Twój idealny wzmacniacz?

To była tylko kwestia szczęścia. Kupiłem Fendera Bassmana z 1963 roku, bo chciałem pokonać Slim Jima na perkusji. To głośny wzmacniacz. Kiedy zarobiłem trochę pieniędzy i wróciłem z Anglii, pomyślałem: teraz zdobędę to, na czym grają wszyscy inni – i kupiłem Fendera Stratocastera plus duży wzmacniacz Marshalla. Ale nigdy nie byłem w stanie pokonać Gretsch’a wpiętego do Bassmana.

Kiedy ukazało się Ready to Rum-

ble, mówiliście, że nadal istnieją piosenki, które napisał z Joe Strummerem. Czy w ogóle brałeś je pod uwagę przy tworzeniu tego albumu?

Nie. To było w innym stylu. Mam trzy lub cztery [piosenki], ale lubię myśleć, że opiekuję się Joe. Nie mówię o nim zbyt wiele. Byliśmy bliskimi przyjaciółmi. Chcę zachować jego pamięć tak, jak myślę, żeby tego chciał. Gdyby te piosenki kiedykolwiek ujrzały światło dzienne, prawdopodobnie puściłbym je Lucindzie, wdowie po nim: „Czy wszystko byłoby w porządku, gdybym to zrobił?” Postąpiłbym tak tylko dlatego, że darzę go wielkim szacunkiem.

Jak wyglądała praca z nim?

Joe i ja byliśmy tak naprawdę przyjaciółmi na wspólne rodzinne wakacje. Kiedyś Joe i jego rodzina przyjeżdżali do Kalifornii, gdzie wtedy mieszkaliśmy, i spędzaliśmy razem całe lato, po prostu jako przyjaciele. Często wyglądało to tak: „Hej Joe, masz jakieś teksty, które piszesz z zespołem, który masz, The Clash?” [śmiech] On siadał i pisał teksty, a ja pisałem dla nich piosenki.

Z kilku z nich skorzystałem i teraz mam trzy lub cztery, które odłożyłem i o których zapomniałem. Więc robiliśmy to dla zabawy, ale nigdy nie rozmawialiśmy o naszych zespołach. Rozmawialiśmy o wszystkim innym. Jechaliśmy do granicy z Meksykiem. Fascynowała go kultura amerykańska i zawsze chciał zobaczyć, jak ona wygląda. Pamiętam, zatrzymaliśmy się raz, bo na polu grali w pokera kowboje i on chciał z nimi porozmawiać. Powiedziałem mu: „Joe, nie chcesz się zatrzymywać i rozmawiać z tymi facetami!”, ale i tak to zrobił [śmiech]. Myślę, że dali mu fory, bo zobaczyli, że pochodzi z innego miejsca i ma zabawny akcent. Uwielbiał tego typu rzeczy – szalone amerykańskie rzeczy. Świetnie się razem bawiliśmy. Był taki jak ja.

Czy któryś z utworów z nowego albumu siedział w szufladzie i czekał na swój czas?

Nie. Zwykle zagłębiałem się w to, co mam aktualnie pod ręką. Potem zaczynam od nowa. Czasami szperam w moich starych kasetach i coś mi wypadnie – zagrywka na gitarze lub tytuł



Lampowy wzmacniacz Gretsch 6169 Western Cowboy z 1960 r.



Wzmacniacz Fender Bassman z 1963 r. i legendarny Roland Space Echo



Brian gra na swoim Gretschu Hot Rod w kolorze Candy Magenta



Echo Fix EF-X3 Chorus Echo



Gretschomania (od lewej): Green Sparkle Hot Rod, 1957/'58 Blue Sparkle Duo Jet, 1960 6120 i Candy Magenta Hot Rod

piosenki. Ale nie tak często. A nawet jeśli, to tylko jako punkt wyjścia i buduję muzykę w nowym kierunku.

Ogłaszając The Devil Always Collects, skomentowałeś, że na tegorocznych koncertach będziesz grać „na gitarze solo i małe rzeczach, które sam opracowałeś”. Czy to oznacza naprawdę solo, tzn. bez dodatkowego akompaniamentu?

Tak, chcę grać solo na gitarze, to znaczy sam. To coś, czego nigdy wcześniej nie robiłem. Właśnie zagrałem kilka lokalnych koncertów w małym pubie niedaleko, żeby zobaczyć, jak wszystko się potoczy i jak wszystko zabrzmi. Nie grałem od dłuższego czasu, więc chciałem zobaczyć, jak działają moje uszy i jak działa mój mózg po przerwie. Chciałem też zagrać kilka solowych utworów na instrumentach. Na przykład mam wersję „Georgia on My Mind”, którą zawsze chciałem nagrać. Zrobiłem od razu „Cherokee”, prawie jazz. Zrobiłem coś bluegrassowego, co zainspirowało mnie z przeszłości. Po prostu grałem i wszystko poszło naprawdę dobrze. Ludzie byli

bardzo uważni, więc będę to robić dalej, włączając to w środek normalnego programu czy coś.

Nikt nie gra tak jak Ty – to jest tutaj sedno sprawy. Skąd pochodzi spektrum muzyczne, które eksplorowałeś przez te wszystkie lata?

Ja po prostu lubiłem każdy rodzaj muzyki i czułem, że ograniczenie się do jednego stylu jest jak używanie trzech palców, gdy masz pięć. Pierwszą muzyką, jaką pamiętam, była muzyka rockabilly w domu, Elvis oraz muzyka do programów telewizyjnych i kreskówek. Czy kiedykolwiek słyszałeś, jak dobry jest motyw przewodni Mannixa lub motyw Rocky'ego i Bullwinkle'a? To niesamowite! Naprawdę wywarła na mnie wpływ cała ta muzyka, którą można było usłyszeć w codziennej telewizji. Może to zabrzmiało głupio, ale ta muzyka została napisana naprawdę dobrze. Myślę, że goście, którzy to napisali, wywodzili się z epoki komponowania dla big-bandów i tych wszystkich wspaniałych filmów z partyturą. Więc to był mój pierwszy kontakt z muzyką, kiedy któregoś dnia wracasz do

domu po szkole i oglądasz stare kreskówki, i myślisz: „Wow, co to za muza?” i chłonąć każdy jej rodzaj. Wciąż mogę nucić te stare piosenki z pamięci. Myślę, że wiele osób może. Zostały napisane naprawdę dobrze i zainspirowały mnie.

Co pociągało Cię w rockabilly i dlaczego, twoim zdaniem, ten styl zachował swój urok przez prawie 70 lat?

Ma najlepszą energię. To jest czyste. To był oryginalny duch rock and rolla. Wiesz, co Jimmy Page powiedział Slimowi Jimowi? „Wiesz, druga solówka w [Gene Vincent and the Blue Caps] „Double Talkin' Baby”, którą nagrał Cliff Gallup? Nadal to gram. To najbardziej niesamowita rzecz.” Rockabilly ma w sobie pewną czystość i energię. Dlaczego tak było? Myślę, że wielu chłopaków było młodych, wróciło z wojny i nie miało nic do roboty. A może zajęli się czymś i nagle zaczęli majstrować przy elektronice, co doprowadziło do powstania gitar. Nie wiem. To jednak fascynujące: oryginalni rockabilly, chłopaki z Wirginii, grali inaczej niż chłopaki z Kansas City. Mieli

radio. Nie mieli komputerów. Nie mieli tych nowych sposobów słuchania muzyki. To, co było grane w regionalnym radio było tym, co miało na nich wpływ. W tamtych czasach był James Burton z Luizjany, który grał zupełnie inaczej niż Cliff Gallup z Wirginii. A Cliff Gallup podchwycił trochę jazzu pochodzącego z Nowego Jorku. W ich grze słyszeć było ten region.

The Rolling Stones wspierali Stray Cats i nawet grałeś dla nich support. Jak było?

Kiedy przyszli do nas po raz pierwszy, znałem może trzy piosenki Rolling Stonesów. Nie wiedziałem o nich zbyt wiele. Znam „Honky Tonk Women” i tego rodzaju hity. Bardziej podobały mi się Carl Perkins i Jerry Lee Lewis. Wiem, że to brzmi trochę szalenie, ale odkryłem Stonesów po tym, jak oni odkryli nas.

W dużej mierze uzyskałeś potwierdzenie od swoich bohaterów, że robisz to dobrze. To musiało Ci sprawić przyjemność.

Wszyscy starzy muzycy rockabilly, których spotkałem, byli dla nas mili. Byli po prostu



Gretsch White Penguin z 1956 r. oraz White Falcon z 1958 r.



'57/'58 Blue Sparkle Duo Jet



Gretsch 6120 z 1960 r.



Gretsch 6156 Playboy z 1958 r.

Ze swoim Hot Rodem
Green Sparkle



szczęśliwi, słysząc z powrotem tę prawdziwą muzykę. To było dla mnie niezwykle ekscytujące, kiedy poznałem tych gości: „To ty nagrałeś „Red Hot! ”. To znaczyło dla mnie bardzo wiele.

Masz karierę, która generalnie poszła pod prąd – grałeś rockabilly, gdy popularny był punk i nowa fala, a także big band, gdy królował grunge. Jesteś urodzonym nonkonformistą?

[śmiech] To moja mama i jej upór. Myślę, że odziedziczyłem po niej charakter. Jestem pewien, że często sam utrudniałem tym sobie życie. Ale miałem też szczęście, że mogłem robić to, co zawsze chciałem robić. Grać na gitarze i sprawiać, by ludzie zwracali na to uwagę. W końcu zajmowałem się graniem muzyki, która była popularna przez kilka lat w latach 50. Dziwię się, że wyszło to w ogóle z mojego garażu, stary. Miałem szczęście, że spodobało się to innym. To nigdy nie będzie coś tak wielkiego, jak muzyka country czy hard rock, ale przynajmniej jest to moja własna sprawa.

Czy jest coś, co może zrobić, a co zaskoczyłoby ludzi, którzy po prostu znają Stray Cats?

Miałem taki zespół nowofalowy o nazwie Bloodless Pharaohs. To był pierwszy zespół, dzięki któremu zacząłem grać w punkrockowych klubach w Nowym Jorku: CBGB, Max's. Nie śpiewałem. To było jak połączenie Roxy Mu-

sic z rock and rollem. Musiałbyś to usłyszeć. To była naprawdę interesująca rzecz. Po prostu szedłem i cisnąłem. Jednego wieczoru grałem z The Pharaohs, innego wieczoru grałem z jakimś „kocim zespołem” – Bobcats, czy Stray Cats... Ciągłe zmienialiśmy nazwę. Ale tak... Bezkrwawi Faraonowie. Nagraliśmy nawet płytę, ale nie jestem pewien, czy można ją gdziekolwiek znaleźć.

Biorąc pod uwagę twoją obecną pozycję starszego męża stanu [Setzer się śmieje], jaka jest Twoja rada, by rozwinąć charakterystyczny styl?

Cóż, to dobre pytanie. Kiedy zaczynałem, słyszałem ludzi w radio i bardzo podobało mi się to, że mieli swoje własne, wyraziste brzmienie. Pierwszą rzeczą, o której pomyślałem, prawdopodobnie najważniejszą, było: „Chcę uzyskać własne brzmienie”! I jakimś cudem natknąłem się na kombinację Gretsch i Bassmana. Wielu ludzi miało na mnie wpływ, ale stworzyłem własne brzmienie. Jakoś musisz to znaleźć. Musisz znaleźć ten głos, za pomocą kombinacji gitary i wzmacniacza lub czego-

kolwiek innego. Nie potrzebujesz typowego Les Paula podpiętego do Marshalla. Zamiast tego możesz zdobyć coś wyjątkowego. Ważne jest to, aby nie ograniczać się – łączyć różne rodzaje muzyki. Tu nie ma zasad. Żyjąc i pracując, przestrzegasz zasad przez cały dzień. Więc gra na gitarze to jedyna szansa, by nie musieć przestrzegać zasad. W większości przypadków po prostu próbuj dalej, aż w końcu odnajdziesz swoje własne brzmienie. To się naprawdę da zrobić.

Co doradziłbyś jako najlepszy sposób na dalszy rozwój i ciągłe doskonalenie?

Myślę, że trzeba zachować pozytywne nastawienie do życia. Bardzo łatwo jest zejść w dół ciemnymi uliczkami. Ale potem ciężko wdrapać się z powrotem w górę. Myślę, że utrzymywanie pozytywnego nastawienia impregnuje cię na negatywną energię, której pełno, zwłaszcza obecnie w Internecie. Widzisz, ja nie dorastałem z Internetem. Kiedy więc zacząłem czytać w necie te opinie, pisane anonimowo bez ponoszenia za to żadnej odpowiedzialności, na począt-

ku bardzo mnie to szokowało. Naprawdę tak było. Myślę, że zwłaszcza młoda osoba w dzisiejszych czasach, musi wnieść się ponad to i nie zwracać na to uwagi. Po prostu bądź sobą, staraj się zachować pozytywne nastawienie. Jeśli ludzie mówią ci, co masz robić, nie słuchaj ich. Po prostu rób dalej to co robisz. To najlepsza rada, jaką mogę dać.

Czy jest coś, czego jeszcze nie zrobiłeś, a chciałbyś to zrobić?

Chcę po prostu wrócić na scenę i znowu pograć, bo minęło już trochę czasu. Chciałbym zająć się trochę moim trio, a następnym razem chcę zagrać z Stray Cats, bo to najlepszy zespół rockabilly świata. Najlepszy! Więc prawdopodobnie zrobię to latem przyszłego roku. Mam dwa albumy z własnymi piosenkami, które chcę zagrać na żywo, więc kiedy to skończę, wrócę i nagram Stray Cats. Ten zespół ma tę chemię. Ma w sobie magię, której nie da się opisać słowami. To właśnie sprawia, że do niego wracasz. Chcesz uchwycić ten skrawek magii, nie wiesz, dlaczego tak się dzieje, ale chcesz to rozgryźć. ☺

HT VENUE SERIES MK III



Lampowe brzmienie i maksymalna elastyczność w każdej sytuacji! Nowa seria „HT Venue MKIII” oferuje najwyższej klasy czyste i bogate dźwięki overdrive oraz wszystko pomiędzy. Dzięki szerokiej gamie ustawień możesz z łatwością znaleźć i zdefiniować własne brzmienie! Niezliczone, praktyczne funkcje ułatwiają życie gitarzyście w każdej sytuacji - czy to w sali prób, na koncercie, czy w studiu.

Everywhere's a
VENUE

Blackstar[®]
AMPLIFICATION

the sound In your head

 Designed & Engineered
by Blackstar Amplification UK

Distribution Poland: MUSIK MEYER International · Industriestraße 20 ·
35041 Marburg/Germany · www.musik-meyer.de/international

eprasa.pl 307722b88e

ST





STEVE

VAI

Od pociągów towarowych po dzikie konie — Steve Vai ujawnia wpływy stojące za kilkoma jego najważniejszymi utworami...

Pomimo premiery albumu „Vai/Gash” w tym roku, będącego właściwie hołdem dla przyjaciela, wydaje się, że Vai nadal celebruje sukces „Inviolata”, swojego dziesiątego, pełnowymiarowego albumu studyjnego, który ukazał się w 2022 roku i zebrał powszechnie dobre recenzje, błyszcząc na szczycie listy albumów Billboard Hard Rock. „Jestem zaszczycony odzewem, jaki otrzymał Inviolata” – mówi Steve – „Żadna z moich solowych prac nigdy nie zadebiutowała na pierwszym miejscu jakiegokolwiek listy przebojów, gdziekolwiek. Nadal nie mogę w to uwierzyć.” „Minęło trochę czasu, odkąd nagrałem płytę czysto instrumentalną” – kontynuuje – „Gdy to robiłem, myślałem sobie: ‘Nie wiem, jak ludzie to odbiorą, ale nie będę się tym teraz martwić’. Wiem jednak, że ludzie, którzy śledzą moją karierę i lubią to co robię, chcą, abym tworzył muzykę, która jest dla mnie najważniejsza. Bo wtedy jest w tym coś, co także im się podoba. Wygrywają wtedy wszyscy: ja jestem zadowolony i oni też są zadowoleni. A miło jest czuć, że twój wysiłek jest doceniany.” Krótko po wydaniu tego albumu Vai przeszedł operację barku i nagrał na YouTube film, na którym widać, jak jedną ręką dziarsko przedziera się przez kawałek zatytułowany „Knappsack”, podczas gdy jego prawe ramię jest zawieszone na temblaku (!). Vai doznał kontuzji stawu, ale na szczęście obrażenia nie były zbyt poważne. „Myśleli, że ponownie naderwałem ramię, co wiązałoby się z 16-miesięcznym okresem gojenia, ale na szczęście tak nie było” – wyjaśnia – „To była inna kontuzja i już tydzień później byłem





FOT. LARRY DIMARZIO

w stanie kostkować trochę prawą ręką”. Vai, zawsze jeden z najbardziej inteligentnych i duchowo nastawionych artystów, ma interesującą filozofię dotyczącą tego, co jest potrzebne, aby utrzymać dobre samopoczucie na poziomie umysłu i ciała. „Jestem wegetarianinem” – mówi – „Lubię jeść to, co bliskie naturze, nie biorę żadnych narkotyków i stosuję używek. Nie piję alkoholu i wydaje mi się to naturalne. To nie jest tak, że robię to, by być zdrowym. Nie sądzę, że zdrowie bierze się z takich rzeczy. Wierzę, że zdrowie fizyczne bierze się ze zdrowia umysłu. To wymaga zupełnie innego nastawienia. Jeśli jesteś wystarczająco otwarty to wiesz, co Ci odpowiada, czy będzie to jedzenie, ćwiczenia, czy cokolwiek innego.

Ale jeśli masz głowę zaprzątą głupotami to nie będziesz wiedział, jaki jest najlepszy wybór. Tak właśnie postrzegam sprawę.” Po spędzeniu długiego czasu w zamknięciu (z powodu pandemii) i kilku kolejnych miesiącach rekonwalescencji po operacji, Vai wyruszył w gigantyczną światową trasę koncertową i wówczas też dbał o stan umysłu. „Najważniejsze jest przygotowanie psychiczne na wszystko, co cię czeka. Jeśli jestem w domu, to nastawiam się na pobyt w domu i kreatywny czas spędzany w domowym studio. Kiedy płyta jest już gotowa, zacznę psychicznie dostosowywać się

do wyjazdu w trasę i wtedy mówię sobie: ‘Muszę wyjechać z Dodge, wsiąść na tego żelaznego konia! [śmiech] Muszę teraz grać ludziom na gitarze!’ Kultuwuję ten impuls i wkrótce jestem gotowy do działania. Kiedy trasa zaczyna dobiegać końca, psychicznie znów dopasowuję się do bycia w domu. To wszystko jest gimnastyką umysłu, która ma pomóc mi zachować zdrowie psychiczne”. Tymczasem, Vai nastawił się mentalnie na retrospekcję, przeglądając swój obszerny katalog, aby wybrać pięć utworów, które uważa za najważniejsze w swojej karierze...

nawet tego, czy ktoś to usłyszy. Nagrywałem dla siebie. Kiedy to zrobiłem, poczułem po prostu radość. Świetnie się bawiłem i miałem mnóstwo pomysłów. The Attitude Song był dla mnie strzałem w dziesiątkę, jeśli chodzi o różne rzeczy, nad którymi pracowałem w tym czasie na gitarze. Niektóre rzeczy, które robiłem, wydawały się wyjątkowe: podciąganie wajchę i granie melodii, dziwne harmonie i sposób, w jaki wszystko było zorganizowane. Dopiero kilkadziesiąt lat później dotarło do mnie, że te rzeczy są dość wyjątkowe. Miały w sobie coś innowacyjnego, ale wtedy nie zdawałem sobie z tego tak bardzo sprawy. To była dość trudna piosenka do zagrania, z polimetrią: 7/8 na 4/4. Kiedy w październiku 1984 roku piosenka ukazała się w magazynie Guitar Player na dodawanej tam elastycznej płycie analogowej, mogę szczerze powiedzieć, że dla mnie jako gitarzysty był to pierwszy poważny kontakt ze społecznością gitarową i poszło bardzo dobrze.”



FOR THE LOVE OF GOD

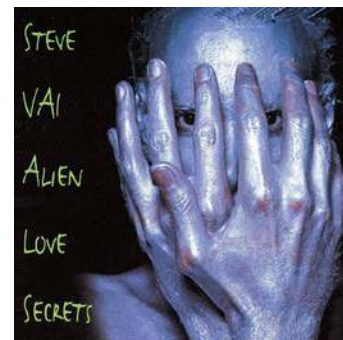
PASSION AND WARFARE (1990)

„Myślę, że to niewątpliwie mój najbardziej znany utwór. Prawdopodobnie zostałbym pobity po koncercie, gdybym nie zagrał tego na żywo. Jednak nigdy się nie nudzę, grając go; mogę się zatracić na zawsze w jednej nucie tej melodii. To był kolejny utwór, który wyszedł z bardzo niewinnego podejścia. Kiedy nagrywałem tę płytę, wiedziałem, że celowo odwracam się od „gwiazdy rocka”. Wielokrotnie podróżowałem po świecie z Davidem Lee Rothem i Whitesnake i było to naprawdę wielkie, dochodowe przedsięwzięcie. Można grać rolę gwiazdy rocka, co było fantastyczne, ale pod względem artystycznym nie do końca tego szukałem. Przez cały



FOT. LARRY DIMARZIO

czas wiedziałem, że jest we mnie muzyka, która musi się ujawnić, i myślałem, że to będzie po prostu koniec mojej kariery. Miło było być wielką gwiazdą rocka, ale muszę robić swoją muzykę, pa... Kiedy nagrywałem „For the Love of God”, to tak naprawdę ta muzyka nie miała jeszcze publiczności ani własnego miejsca, bo wcześniej nie było niczego podobnego. Wiedziałem, że to coś we mnie siedzi i musi się ujawnić, niezależnie od tego, jak społeczność gitarowa to przyjmie. Pamiętam, jak ktoś to usłyszał i powiedział: „To sympatyczne, ale jest trochę za długie i tandetne.” [śmiech] Pamiętam, że pomyślałem, że te odczucia mogą być prawdziwe, ale pieprzyć to; to piękny utwór muzyczny. Kiedy go nagrywałem, miałem naprawdę intymny związek z muzyką i myślę, że to właśnie czują ludzie. Kiedy wręczyłem ten album wytwórni Capitol Records, która wcześniej wydała „Ah Via Musicom” Erica Johnsa, powiedzieli mi: „Nie mamy pojęcia, co to jest więc nie będziemy tego promować, a zaliczkę, którą ci obiecaliśmy, zmniejszamy o połowę.” Powiedziałem tylko: „Dobrze, zatem odbieram wam to. Złamaliście umowę, więc nie muszę publikować tego w Capitolu. I tak wydało to Relativity.”



TENDER SURRENDER

ALIEN LOVE SECRETS (1995)

„Dla mnie jest to idealna amalgamacja intensywnej i delikatnej strony mojej osobowości. Podoba mi się sposób, w jaki utwór zaczyna się tymi oktavami. Jest bardzo słodki, jest w nim mnóstwo dynamiki i pięknej artykulacji. Te rzeczy naprawdę sprawiają, że melodie zaczynają przemawiać. Wiedziałem, że chcę, żeby to rośło i budowało się organicznie; każda nuta jest częścią melodii w tym utworze. To kolejna piosenka, która została bardzo dobrze przyjęta przez społeczność gitarową. Pojawiło się to w odpowiednim czasie, podczas gdy mój poprzedni album, Sex and Religion, wydawał się wyjść w dokładnie niewłaściwym czasie. Myślę, że społeczność gitarowa miała ważne pytanie dotyczące S&R: „Co on robi?”. Dlaczego wokół? To



THE ATTITUDE SONG

FLEX-ABLE (1984)

„To była dla mnie bardzo ważna piosenka. Nagrywając to, nie miałem żadnych oczekiwań co do tego, co się z tym stanie, ani



FOT. LARRY DIMARZIO

nie jest album instrumentalny? Ale kiedy ukazało się *Alien Love Secrets*, trafiło momentalnie do społeczności gitarowej, z utworami takimi jak *Kill the Guy With the Ball* czy *Bad Horsie*. *Tender Surrender* ma taką piękną melodię i tak dobrze buduje się aż do kulminacji. Jest to niemal idealna formuła dla tych, którzy naprawdę kochają instrumentalną muzykę gitarową. To naprawdę zadziało. Kolejna piosenka, którą cały czas gram na koncertach, bo gdybym tego nie zrobił, myślę, że ludzie byliby bardzo rozczarowani.”

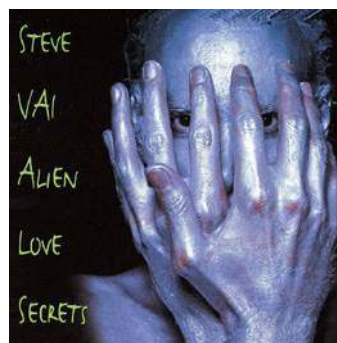


BAD HORSE **ALIEN LOVE SECRETS (1995)**

„To zupełnie inny utwór niż *Tender Surrender*. Miał potencjał, by zaistnieć w społeczności

metalowej. To taka część mnie, którą naprawdę lubię – trochę jak Jack Butler, postać, którą grałem w filmie *Crossroads*. Ten film miał znaczący wpływ na moją karierę. Kiedy kręciłem *Crossroads* i czytałem scenariusz, zobaczyłem tam taki zapis: ‘Jack Butler gra gitarowym riffem, który brzmi jak pociąg towarowy’. Zastanawiałem się, jak brzmiałby pociąg towarowy, gdyby naśladowano go za pomocą gitary. Pierwszą rzeczą, którą zrobiłem, było obniżenie stroju, a następnie wypracowanie rytmu na nutach basowych. Niedługo potem miałem sen, w którym jechałem na dzikim ogierze przez pole porośnięte wysoką trawą, ścigany przez pociąg. Nagle koń zatrzymał się, odwrócił i rzucił się na pociąg, a ja się obudziłem. [śmiech] Wtedy pomyślałem, że napiszę piosenkę nawiązującą do koncepcji pociągu z *Crossroads* i powiążę ją z koniem. ‘Zły konik!’ To piosenka, którą napraw-

dę kocham grać. Jest plastyczna – możemy ją ciągle zmieniać. Jest ciężka i daje satysfakcję, kiedy czujesz tę ciężkość na koncercie. Ten kawałek także stał się obowiązkowym punktem programu, na który czekają fani. To zdecydowanie jeden z moich najbardziej metalowych utworów.”



AND WE ARE ONE **MODERN PRIMITIVE (2016)**

„Chciałbym szczerze powiedzieć, że to solo na tym albumie jest prawdopodobnie moim najwięk-

szym osiągnięciem na gitarze ze względu na frazę, schludność i piękno. Nie czuję się pretensjonalny, mówiąc to, ponieważ wypowiadam się na miarę moich możliwości. Więc jeśli powiem, że coś jest dla mnie głęboko, głęboko poruszające i piękne, to jest. Dla mnie, wiesz? Być może są inni, którzy tak właśnie myślą, ale ważne jest, aby artysta włożył intymność w swoją muzykę, ponieważ wówczas nosi ona w sobie jego DNA. A tego właśnie chcą ludzie: chcą Ciebie, Twojej wyjątkowej kreatywności. Nie chcą, żebyś brzmiał jak ktoś inny. Wyczuwają podrobkę na kilometr. Przy tej piosence powiedziałem sobie: ‘Nagrasz tutaj solówkę, w której każda nuta będzie dla ciebie wyjątkowa.’ To nie może być nic, co robiłeś wcześniej i musi być innowacyjne”. W tej jednej piosence jest więcej frazowania i melodyjnej intymności niż w czymkolwiek, co kiedykolwiek nagrałem. Dlatego ta piosenka jest dla mnie tak ważna. W mojej grze naprawdę dużo się dzieje, co może nie być oczywiste dla kogoś, kto patrzy na mnie na żywo jak gram. Oczywiście nie jest to ważne samo w sobie. Ważne jest tylko, aby słuchacz, gdy to usłyszy, coś poczuł.”



ERNIE BALL®
STRAPS FOR EVERYONE

KENNY WAYNE SHEPHERD

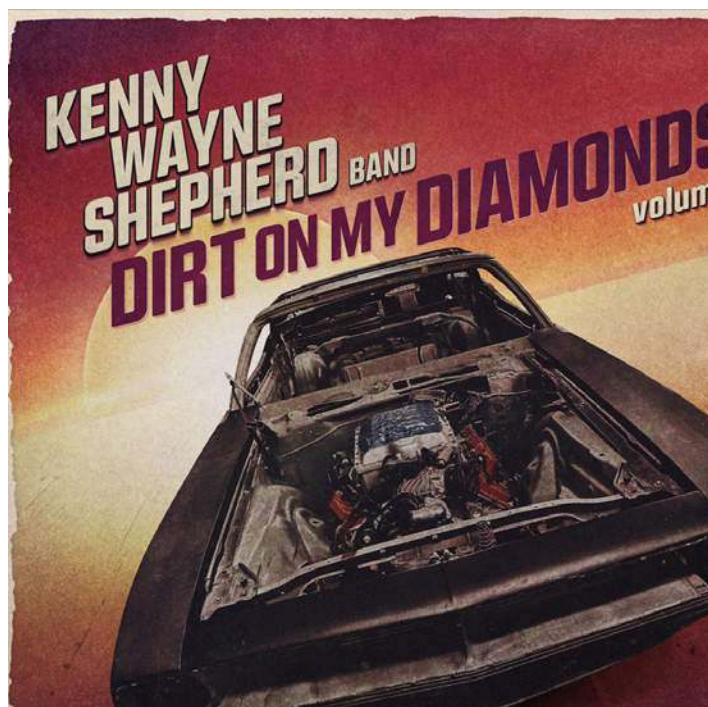
W poszukiwaniu świeżych inspiracji muzycznych, Kenny Wayne Shepherd opuścił Nashville i przeniósł się do FAME Studios w Alabamie. Rezultatem jest Dirt on My Diamonds, Tom 1, czyli pierwsza połowa nowego projektu, który kontynuuje jego blues-rockową ewolucję...





”

DYLEMAT WYGLĄDA TAK:
CZY JESTEM ARTYSTĄ
BLUESOWYM GRAJĄCYM
ROCKA, CZY ARTYSTĄ
ROCKOWYM GRAJĄCYM
BLUESA?



Dom z pewnością jest tam, gdzie jest serce Kenny'ego – i akurat teraz tam, gdzie obecnie znajduje się jego ciało, co nie zawsze ma miejsce, biorąc pod uwagę jego napięty harmonogram tras koncertowych. Dzisiaj jednak znajdujemy gitarzystę w jego mieszkaniu, na południe od Nashville, gdzie Shepherd siedząc z sześciorgiem dzieci twierdzi, że jest to jeszcze bardziej intensywny czas niż jakikolwiek dzień w jego niesamowitym harmonogramie tras koncertowych. „Jest dużo szkoły, podrzucania dzieci i prób nadążania za tym, gdzie wszyscy powinni być i co akurat robią w danym czasie” – mówi Shepherd ze śmiechem – „Remontujemy to miejsce odkąd kupiliśmy je kilka lat temu, więc pomagam przy tego typu rzeczach i cały czas coś się dzieje.”

Domowe obowiązki nie opóźniają jednak tworzenia muzyki. Shepherd – niegdyś cudowny nastolatek z Luizjany, który ma obecnie 46 lat i ma na swoim koncie 10 albumów studyjnych (plus dwa z The Rides, jego gwiazdorskim zespołem ze Stephenem Stillsem i Barrym Goldbergiem) – spędził większość ostatnich 18 miesięcy na świętowaniu rocznicy wydania *Trouble Is...*, jego drugiego albumu z platynowym certyfikatem, który znalazł się na szczycie listy Blues Albums magazynu *Billboard* i dał początek hitowi

rockowemu „Blue on Black”. Kenny nagrał nawet ponownie ten set jako *Trouble Is...* 25, odzwierciedlając rozwój i głębię, jaką osiągnął jako muzyk i wokalista w ciągu ostatniego ćwierćwiecza.

Tymczasem, w nasze ręce trafia *Dirt on My Diamonds Vol. 1*, być może najbardziej ambitny album w dotychczasowej karierze Shepherd. Zaczęło się od sesji, które prowadził z producentem Marshalllem Altmanem i innymi osobami w historycznym studiu FAME w Muscle Shoals w Alabamie, gdzie artyści bluesa, soulu, rocka i korzeni od wielu lat zostawili swoje muzyczne DNA w ścianach i dywanach. Gang Shepherdów wymyślił tam partię piosenek, z których osiem zostało przydzielonych do „Vol. 1”. I tak: będzie drugi tom.

To album, który stanowi zwieńczenie tego, czego Shepherd dokonał wcześniej i robi przysłowiowy krok naprzód – nawet dość odważnie. Jak widać, blues wciąż żyje i ma się dobrze w jego duszy – posłuchaj „Ease My Mind” – z pewnością nie usiedzisz też w miejscu przy zapierającym dech w piersiach rytmie „Sweet & Low” – to jakby Tupac spotkał B.B. Kinga w Kalifornii. Społecznie świadomy „Best of Times” ma funkowy, dźwięczny charakter, podczas gdy „You Can't Love Me” łączy w sobie lekkie akcenty country. Shepherd i spółka popełnili także przekonujący cover utworu

„Saturday Night's Alright for Fighting” Eltona Johna, który Kenny śpiewa nawet nieco wyraźniej niż John w oryginale. Oddajmy jednak głos Artyście i posłuchajmy co nam powie...

W ciągu ostatnich kilku lat spędziłeś trochę czasu, świętując 25. rocznicę wydania drugiego albumu, *Trouble Is...*. Czy to w ogóle miało wpływ na *Dirt on My Diamonds*?

Nie sądzę. To całkiem oddzielne projekty. Miałem konkretny plan działania z *Trouble Is...*. Cały zarys tej muzyki był już ustalony na oryginalnej płycie. Potem powrót do tych dźwięków i ponowne ich nagranie stało się naprawdę wyjątkowym, refleksyjnym rodzajem nostalgicznego doświadczenia. Ogólne wrażenie, gdy odchodzi się od tego doświadczenia, jest takie, jak dobrze ta muzyka radziła sobie przez ostatnie 25 lat. Nadal wierzę, że ta muzyka i te piosenki byłyby równie ekscytujące, gdyby zostały wydane dzisiaj jako zupełnie nowy materiał.

Tym bardziej piekielnie trudne wyzwanie stoi przed Twoim zupełnie nowym albumem.

Wiesz, nowa muzyka, pomimo wszystko ma powiązania z przeszłością, prawda? Całą moją muzykę łączy wspólny wątek, a jestem nim ja. To są moje wpływy; to jest moje podejście. Ale na przestrzeni lat nastąpiła także ewolucja. Moim celem zawsze było tworzenie albumów, które brzmią wyjątkowo, wyróżniają się, są samodzielne i nieprzewidywalne. Nie chcę, żeby ktokolwiek myślał, że wie, jak będzie brzmiał mój następny album. Myślę, że słycać to podejście na nowej płycie, która idzie w wielu nowych kierunkach. W piosenkach i produkcji tej płyty można usłyszeć wiele nowych wpływów.

Jak myślisz, jaki jest ten wspólny wątek?

Dylemat wygląda tak: czy jestem artystą bluesowym grającym rocka, czy artystą rockowym grającym bluesa? Trudno powiedzieć. Jest tak wiele różnych etykiet – gitarzysta bluesowy, gitarzysta blues-rockowy, modern-bluesowy... Dla mnie brzmi

to po prostu jak świeży, nowy i energetyczny album. To jest mój cel: nadal próbować rozwijać muzykę. To jest to, co robię od pierwszego dnia. „Deja Voodoo” z *Ledbetter Heights* – to nie jest piosenka bluesowa; to rockowa piosenka oparta na bluesie.

Czy Twoje podejście do piosenek zmieniło się znacząco na przestrzeni lat?

Tak naprawdę 9 razy na 10 wszystkie te piosenki zaczynają się od jakiegoś pomysłu muzycznego, na który wpadłem – rytmu lub charakterystycznego riffu lub czegoś w tym rodzaju. Całość opiera się więc na gitarze jako instrumencie, który sam w sobie nadaje charakter kompozycji. A melodie po prostu naturalnie wychodzą ze mnie, kiedy próbuję coś stworzyć lub napisać. W pewnym sensie intuicyjnie wiem, gdzie najlepiej siedzą moje dźwięki, jakie tempa i jakie rytmy są dla mnie dobrą platformą do zaprezentowania tego, co robię. Następnie, gdy piosenka zaczyna się formować, musisz wziąć pod uwagę, o czym ona jest? Jakie jest tutaj przesłanie? To wpływa na podejście do solówki gitarowej. Masz coś pośrodku, coś na końcu i wszystkie te elementy utworu będą miały wpływ na to, co wyjdzie z gitary, gdy nadejdzie czas na solo.

Naprawdę staram się skupiać na swoich mocnych stronach. Czuję, że to, w czym jestem najlepszy, to wkładanie emocji w każdą nutę, próbowanie wywoływania uczuć w ludziach poprzez to, co gram. Często wracałem do starych czasów i słuchałem moich idoli. Kiedy ich gra poruszyła coś w moim sercu i umyśle, zatrzymałem muzykę i zadawałem sobie pytanie: Co się właśnie stało? Dlaczego? I zauważyłem, że za każdym razem, gdy to robiłem, było to spowodowane tym, że facet zagrał kilka wybranych nut, albo nawet jedną nutę, albo zagrał jakiś charakterystyczny lick, wyciskając go jak cytrynę. Nigdy nie chodziło o jakieś technicznie imponujące szybkie granie, odpalone tylko po to, by wywołać efekt „wow”.

W ten sposób chciałem oddziaływać na ludzi, grając na instrumencie i wyrywając z siebie każdą cząstkę uczucia, jaką tylko



FOT. STEVE JENNINGS/GETTY IMAGES





mogę wydobyć z instrumentu i nie za pomocą najbogatszego możliwie słownictwa zagrywek gitarowych, ale tylko kilku nut – lub nawet jednej nuty. Staram się to gdzieś zabrać i zrobić z tym coś innego na każdej płycie. Myślę, że to mi dobrze służy.

Kim byli niektórzy z tych gitarowych bohaterów, o których wspominałeś?

Nie jest ich tak wielu, jak mogłoby się wydawać. Spójrz na gościa takiego jak Satriani. Spójrz na Steve'a Vaia, Zakka Wylde'a, czy chociażby Bonamassę. To dla mnie zaskakujące: na gitarze jest 12 nut, a ci goście brzmią, jakby mieli do dyspozycji nieskończoną paletę kolorów. Jak to zrobić? Nawet Hendrix – był całkiem płodnym gitarzystą, prawda? Ale nie miał ogromnego zestawu sztuczek, jeśli chodzi o zagrywki. Faceci tacy jak Albert King, B.B. King, wszyscy przodkowie bluesowej gitary elektrycznej... Albert miał bardzo ograniczony słownik zagrywek gitarowych, ale słuchanie go nigdy się nie nudzi ze względu na ilość uczucia, jakie w to wkładał. Nie musisz więc mieć nieskończonej liczby

sztuczek pod palcami. Chodzi o sposób, w jaki wydobywasz pojedynczą nutę.

Co więc możesz teraz zrobić inaczej lub lepiej niż to, co zrobiłeś cztery lata temu w „Trouble Is...” lub „Ledbetter Heights”, czy nawet „The Traveller”?

Myślę, że mam znacznie większą kontrolę nad swoim instrumentem – to prawdopodobnie najlepsze określenie. Z pewnością wiele się nauczyłem i teraz mogę grać rzeczy, których nie mogłem zagrać wtedy. Wszystko to wiąże się z częstym graniem i corocznymi trasami koncertowymi, od czasów kiedy byłem nastolatkiem. Im częściej to robisz, tym jesteś lepszy. Ale jestem też po prostu bardziej melodyjny w mojej grze, trochę bardziej wokalny w moim podejściu i coraz lepiej mam opanowane wibrato, co zawsze było dla mnie ważne.

Dlaczego było to dla ciebie ważne?

Wielu młodych gitarzystów chce grać na gitarze solowej, więc skupiają się na technice i szybkości, a nie na wibrato, które nadaje muzyce twój indywidualny rys.

Ja też taki byłem, ale wartość wibrato została mi uświadomiona już w młodym wieku. Przyjaciel rodziny pokazał mi kilka różnych sposobów wykonywania go i powiedział: „To najważniejsza rzecz, jakiej nauczysz się grając na gitarze. W ten sposób B.B. King może zagrać jedną nutę i momentalnie wiesz, że to on.” Wiedziałem o tym od najmłodszych lat, rozwijałem i teraz czuję, że naprawdę mam mocne strony, których nie miałem wtedy.

Opisz nam proces twórczy Dirt on My Diamonds, który rozpoczął się w FAME Studios w Muscle Shoals.

Większość rzeczy, jeśli nie wszystkie, które napisałem w trakcie mojej kariery, powstały w Nashville. Z wyjątkiem pierwszego albumu, na który wiele piosenek napisałem w Luizjanie. Więc teraz mój producent Marshall i ja pomyśleliśmy: zróbmy coś innego, fajnego, ale nadal w klimacie. Pomyśl był taki, by z kilkoma kompozytorami piosenek udać się do FAME. Prawdopodobnie przez trzy do pięciu dni – mniej niż tydzień – dzieliliśmy się na grupy i tworzyliśmy na

gorąco piosenki. Wbiegałem do jednego pokoju i mówiłem: „Oto pomysł” i puszczałem coś siedzącym tam muzykom, a potem biegłem do innego pomieszczenia z innymi ludźmi i zaczynałem coś nowego – po prostu skakałem tam i z powrotem pomiędzy tymi pokojami. To było naprawdę ciekawe doświadczenie.

I w naprawdę ciekawym miejscu.

O tak, stary! Będąc w tym miejscu, w tym mieście. Studio praktycznie bez zmian. Ma ten sam oryginalny klimat na ścianach, dywanie, konsoli i wszystkim. Po prostu weszliśmy tam, wiedząc, że sama nasza obecność będzie miała wpływ na to, co zrobimy. Ale potem pozwoliliśmy, aby projekt toczył się naturalnie. Mój cel na następny raz gdy tam pojedziemy? Chcemy nagrać album na żywo, w trakcie pisania.

Czy to będzie Dirt on My Diamonds Vol. 2?

Nie, to już jest zrobione. Poprawiamy i wykańczamy te rzeczy, ale to już jest zrobione. Teraz chcemy tam pojechać ponownie i pisać piosenki oraz nagrywać

”

TO WŁAŚNIE FAKT,
ŻE NIE JESTEŚMY
DOSKONALI, CZYNI
NAS INTERESUJĄCYMI I
WYJĄTKOWYMI. TO BRUD
NA DIAMENTACH...

na bieżąco w trakcie pisania. Po prostu zastosujemy zupełnie inne podejście niż to, które stosowaliśmy dotychczas.

Co oznacza tytułowy „brud na moich diamentach”?

Marshall upierał się, że taki powinien być tytuł płyty i utwór tytułowy. Po prostu czuł, że ta piosenka zawiera w sobie wszystko o mnie jako o artyście. To blues. To rock. To świeżość. Kawalek jest agresywny. Marshall uważa, że to jeden z moich najmocniejszych występów wokalnych w mojej dotychczasowej historii. Zawiera wszystkie te elementy, które jego zdaniem reprezentują to, kim jestem jako artysta. A przesłanie tej piosenki jest także bardzo na czasie. Świat, w którym żyjemy, z mediami społecznościowymi i tak dalej, wszystko popycha ludzi do ukazywania fasady idealnego życia i doskonałej egzystencji, z tymi wszystkimi filtrami i efektami specjalnymi, które sprawiają, że wyglądasz w określony sposób. Jednakże prawdziwe piękno kryje się w niedoskonałościach. To właśnie fakt, że nie jesteśmy doskonali, czyni nas interesującymi i wyjątkowymi, a jednocześnie sprawia, że mamy coś, do czego możemy dążyć i się rozwijać. Więc to jest właśnie to. To brud na diamentach.

Czego użyłeś do nagrywania, jeśli chodzi o sprzęt?

Przez kilka ostatnich płyt wzmacniacze budował mi Alexander

Dumble. W studiu jest to w zasadzie ten sam sprzęt, którego używam na żywo. Różni się tylko ilość wzmacniaczy. Jeśli nagrywam tracki, mam odpalone trzy. Jeśli dogrywam, prawdopodobnie mam pięć, a może więcej. Dla każdego utworu ustalamy, który wzmacniacz będzie podkreślony i następnie tworzymy miks z jeszcze jednym lub dwoma innymi wzmacniaczami. Wzmacniacze Dumble’a zrobiły mi ogromną różnicę pod względem tworzącym, ponieważ niezwykle dobrze reagują na moją grę. Robią to, czego oczekuję od wzmacniacza, ale znacznie łatwiej i bez wysiłku, dzięki czemu mogę skupić się na innych rzeczach, zamiast zmuszać wzmacniacz do robienia tego, co chcę osiągnąć. Jeśli chodzi o efekty, w studiu używam prawdziwego, starego sprzętu. W trasie korzystam z reedycji. Na tej płycie zagrał oryginalny Klon Centaur i oryginalne wah Vox Clyde McCoy. Mieliśmy też Uni-Vibe, który rzekomo należał do Jimiego Hendrixa

i jest to najlepiej brzmiący Uni-Vibe, jaki kiedykolwiek słyszałem. Użyłem przesterowania Analogman King of Tone, efektu TS-808 Tube Screamer, a także Analogmana Bi-Chorus.

Agitary?

Na tej płycie często pojawia się mój Strat z 1961 roku oraz moja nowa, sygnowana gitara. Mam kilka wczesnych prototypów, więc chciałem mieć pewność, że zostaną nagrane. Użyłem kilku Stratów Custom Shop: Copperboy i Crossroads. Les Paul, którego używałem, na przykład w „Saturday Night’s Alright for Fighting”, to egzemplarz Custom Shop z lat 90., który Gibson dał mi w prezencie. Niedawno kupiłem też Sunbursta z 1960 r., na którego bardzo czekałem. W „Ease My Mind” jest to właściwie nowy Gibson ES-330; Byłem w studio i zadzwoniłem do mojego kumpla z Gibsona mówiąc: „Stary, pracuję nad piosenką, która potrzebuje modelu 330, a nie mam żadnego”. Natychmiast go przysłali.

Czy zrobisz coś, czego nigdy wcześniej nie robiłeś na albumie?

Solówka w „Man on a Mission” ma

prawdziwie otwarte brzmienie. Wzmacniacz Fender Vibroverb po prostu śpiewa w tym utworze. Próbowałem zastosować tam podejście bardziej w stylu Allman Brothers, co nie zdarza się często, gdy gram solo. Natomiast w „Bad Intentions” solo i całe brzmienie gitary są niesamowicie szorstkie. Tak, jakby miały na sobie włosy. Są tam też te szerokie, długie podciągnięcia, które uwielbiam robić. To mnie kręci.

Czy istnieje harmonogram Vol.2?

Skoro jest tom pierwszy, powiedziałbym, że tom drugi mógłby zostać wydany rok później.

Tymczasem, czy z The Rides koniec, czy...

Ja i Stephen ostatnio zrobiliśmy razem kilka rzeczy. Mówił: „Och, stary, tęsknię za tobą! Musimy to zrobić jeszcze raz.” Lubimy się i uwielbiamy razem grać. Choć teraz jest to o wiele trudniejsze, ponieważ ja jestem w Tennessee, a on w Kalifornii. O wiele łatwiej byłoby wsiąść do samochodu, pojechać do jego domu i napisać płytę. Powiedziałbym tak: intencja jest i to tylko kwestia tego, czy realistycznie uda nam się to zrealizować, biorąc pod uwagę mój harmonogram, jego harmonogram i całą logistykę. To była świetna zabawa i na pewno miło byłoby zrobić to jeszcze raz. 🎸



Guitar Center

NAJBARDZIEJ WYCZEKIWANY EFEKT PRZESTRZENNY ROKU

BOSS® RV-200



JUŻ DOSTĘPNY!

Guitar Center

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

Biurow 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



THE AUSTRALIAN PINK FLOYD SHOW



4.03.2024 KATOWICE SPODEK



australianpinkfloyd



aussiefloyd.com



australianpinkfloyd



aussiefloyd



aussiefloyd



aussiefloyd

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

wyborecza

odjusto

Gitarzysta

HAMMER

eventim

MMP
SHOP

WP





PiS
PIOTR KUTYB
6 JERZYKOW-VOX



LEONARDO 27



Miejski Dom Kultury
w Bochni



ROWAN ROBERTSON

feat. **DOOGIE WHITE**

DIY & Rainbow

7.12.2023, godz. 20.00

Kino REGIS w Bochni, ul. Regis 1

Bilety - 120zł - do nabycia w MDK Bochnia i na bilety.kino.bochnia.pl





Aria Pro II PE-480

Japońska marka Aria Guitars założona została w 1956 roku przez miłośnika gitar klasycznych Shiro Arai, to jedna z najstarszych japońskich firm produkujących gitary elektryczne, basowe i akustyczne. Nazwa „Aria” oznaczająca ‘ekspresyjną melodię’ po raz pierwszy użyta została w 1958 – a ostatnie litery nazwiska prezesa zostały zamienione miejscami tworząc znaną dzisiaj nazwę

W 1975 Aria poszerzyła ofertę o szereg nowych modeli instrumentów tworząc w 1975 roku markę Aria Pro II, będącą rozwinięciem azjatyckiego custom shopu, gdzie powstawały wysokiej klasy instrumenty przeznaczone dla profesjonalnych gitarzystów. Na początku lat 90., po metalowym boomie, Aria Pro II zaprezentowała linię gitar MA, wspierającą bardziej klasyczne serie PE i SB. Obecnie katalog Aria Guitars/ Aria Pro II obejmuje kilkanaście serii gitar elektrycznych, basowych, elektrycznych i elektryczno akustycznych, klasycznych oraz ukulele, a dystrybucją instrumentów na naszym rynku zajmuje się krakowska firma Music Info. W teście gościmy wyjątkowo prezentujący się model PE-480, wyróżniający się wzorzystym, rzeźbionym topem oraz bardzo ergonomicznym korpusem typu single cutaway.

BUDOWA

Linia PE nawiązuje do oryginalnej wersji Aria Pro II “PE” o kształcie typu single cutaway z nowocześnie wyprofilowanymi krawędziami oraz odchudzonym, zapewniającym wyjątkową wygodę gry korpusem. Model 480 plasuje się też już nieco wyżej w ofercie, i obok efektownego

wyglądu posiada też ciekawie rozbudowaną elektronikę. Sam korpus to cienka konstrukcja z mahoniem, z mocno rzeźbionym topem ozdobionym warstwą wzorzystego klonu quilt, wykończono na wysoki połysk w transparentnym kolorze See-through Emerald Blue (którego rzeczywisty odcień niezwykle trudno jest uchwycić na zdjęciach). Dostępne są jeszcze wykończenia See-through Black Burst oraz Brown Sunburst, równie imponująco prezentujące efektowną fakturę klonowego topu, ozdobionego kremowym bindingiem. Transparentny tył w brązowym odcieniu niemal płynnie przechodzi w gryf – jest to wklejona, polakierowana na połysk konstrukcja z 3 części klonu przedzielonych cieniutkimi paskami orzecha. Dzięki niemal płaskiemu, biegnącemu ukośnie wyprofilowaniu łączenia gitara zapewnia wyjątkowo komfortowy dostęp do najwyższych pozycji szyjki. Gryf ma okrągły profil, i choć na pewno nie można nazwać go wyścigowym, mieści się w kanonie wygodnych szyjek. Na palisandrowej podstrunnicy otoczonej subtelnym, czarnym bindingiem nabitą 22 progi, a role markerów pełnią prostokąty z imitacji białej masy perłowej. Czarna, asymetryczna główka mieści sześć chromowa-

nych kluczy die-cast zamontowanych po obu stronach w układzie 3+3, a błyszczący front zdobią litery logo marki Aria Pro II wykonane z lekko mieniącej się imitacji masy perłowej, uzupełniane złotymi literami Original Custom Body. Osprzęt uzupełniają chromowany stały mostek Aria SPT z oryginalnym strunociągami QH o regulowanej wysokości. Za brzmienie modelu PE-480 odpowiada para humbuckerów Aria Classic Power “CPH-1C”

w srebrnych puszkach mocowanych kremowymi ramkami do topu, sterowanych 3-pozycyjnym przełącznikiem umieszczonym w lekkim zagłębieniu na górnym rogu. Do ich obsługi służą dwie pary przezroczystych, bursztynowych gałek osadzonych niżej w otworach w topie – dedykowane każdemu pickupowi oddzielnie potencjometry głośności i tonów. Zakres tonalny zwiększają dwa mini przełączniki – pozwalające



W gitarze zamontowano chromowany, dwuczęściowy stały mostek Aria SPT ze strunociągami QH o regulowanej wysokości, zapewniający bardzo dobry sustain i wygodę gry.



3-pozycyjny przełącznik na podobnie jak gałki potencjometrów osadzono niżej wyfrezowaniu w topie.



Czarna główka z chromowanymi, firmowymi kluczami ozdobiona jest logiem marki wykonanym z imitacji masy perłowej.

dla każdego pickupu oddzielnie wybrać standardowe połączenie szeregowo cewek, bądź równoległą pracę cewek każdego humbuckera, co jest bardzo ciekawym rozwiązaniem. Gitara posiada krótszą menzurę 25,75" (628 mm).

W PRAKTYCE

Aria Pro II PE-480 należy już do instrumentów, pokazujących możliwości marki zarówno od strony autorskich rozwiązań konstrukcyjnych, efektownego wykończenia jak i brzmienia. Gitara prezentuje się wyjątkowo zarówno wizualnie – cienki, odchudzony korpus bardzo dobrze przylega do tułowia podczas gry, gitara jest wyjątkowo lekka, a mocno rzeźbiony top ma lekko trójwymiarową, nieregularną płaszczyznę, pięknie prezentującą się w postaci wzorzystej faktury klonu quilt. Ergonomię dopełnia głębsze wcięcie cutaway oraz wyjątkowo płaskie przejście łączenia gryfu z korpusem. Wklejany gryf ma okrągły profil, dobrze układa się w dłoń, nie można mieć też zastrzeżeń do wykończenia czy spasowania

detali, podobnie jak do wykończenia progów – instrument jak na tę cenę jest wykonany bardzo starannie. Wizualnie całość jeszcze stylowo okraszają niżej osadzone, miodowe gałki potencjometrów oraz chromowany, oryginalny mostek. Klucze pracują prawidłowo, gitara stroi, dzięki krótszej menzurze struny są elastyczne, ułatwiając grę legato i podciągnięcia, sprawdzamy więc jak Aria zachowuje się na wzmacniaczu. Cienki korpus zapewnia znakomitą wygodę gry, nie czuć też ujemnego wpływu na wybrzmienie czy rezonans, co jest też zasługą konstrukcji set-in. Po podłączeniu do wzmacniacza na kanale czystym słychać czystą górę oraz lekko wycofany, sprężysty i dynamiczny środek, bas nie przytłacza całości – humbuckery o raczej vintage'owym poziomie wyjściowym bardzo dobrze spełniają swoją rolę. W pozycji przy gryfie barwa dobrze oddaje niuanse, akordy są klarowne i ciepłe, reakcja na dynamikę godna zdecydowanie droższych konstrukcji. Pickupy pracujące szeregowo, czyli tak



Dwa mini przełączniki pozwalają na zmianę pracy każdego z humbuckerów w trybie połączenia cewek szeregowo/równolegle.

jak w większości gitar z układem HH, w środkowej pozycji przełącznika oferują bardziej wyrazisty środek o przyjemnym, lekko konturowym charakterze, pod palcami czuć nawet więcej detaliczności w górze pasam, akordy brzmią soczyście i klarownie. Bardzo ciekawą opcją jest możliwość zmiany pracy każdego z pickupów oddzielnie dedykowanymi przełącznikami z opcji szeregowej na równoległą – co znacznie lepiej sprawdza się niż klasyczne rozłączanie cewek, gdzie bardzo często brzmienie jest zbyt jasne lub metaliczne. Tu otrzymujemy nieco bardziej szklankową, ciepłą w dół wersję pracujących równolegle cewek – przy okazji dzięki zmniejszeniu sygnału barwa reaguje lepiej na artykulację i ciekawiej brzmi w akordach. Przełączenie szeregowo dopala wybrany pickup, podbija też nieco niskie partie i zaokrągla górę – uzyskujemy tu kilka bardzo użytecznych wariantów doskonale sprawdzających się zarówno na kanale clean

jak i drive – oraz dodatkowe kolory połączonych pickupów w środkowej pozycji. Na kanale drive możemy poruszać się tu od artykulacyjnego bluesa, przez tłusty blues-rock z oddaniem niuansów, po rockowy sound, nasyconymi harmonicznymi i ładnie reagujący na artykulację czy zmiany dynamiki. Dla miłośników szerokiego spektrum barw z charakterem vintage Aria Pro II PE-480 sprawdzi się wyśmienicie.

POSUMOWANIE

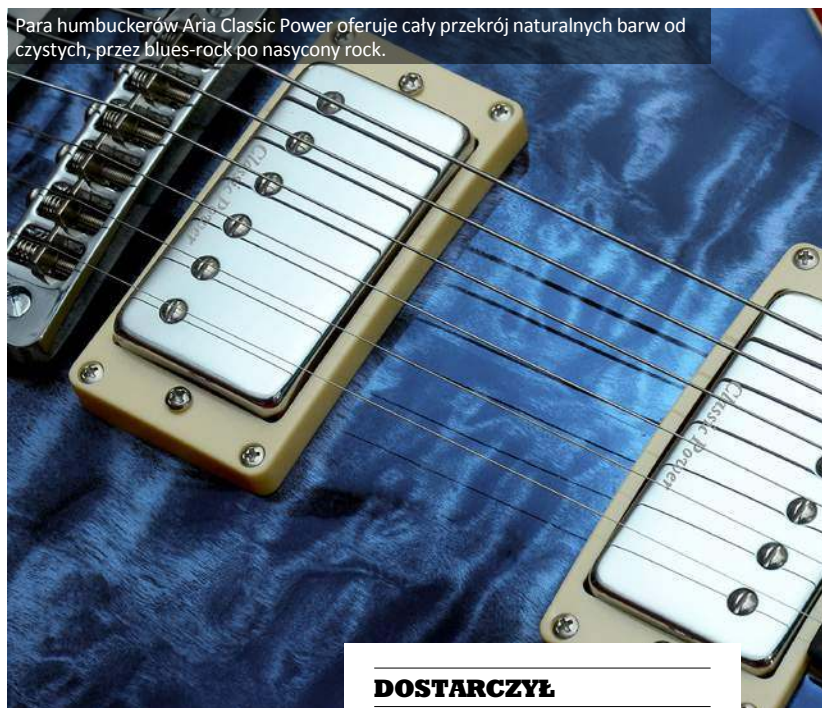
Aria Pro II PE-480 pokazuje w cały czas budżetowym wydaniu walory i możliwości japońskiego producenta. Otrzymujemy tu pięknie prezentujący się, bardzo wygodny i lekki instrument, który równie dobrze wypada od strony brzmieniowej, oferując poza szeroką paletą naturalnych barw dodatkowo kilka bardzo ładnych, użytecznych kolorów dzięki zmianie trybu pracy połączenia pickupów szeregowo/równolegle. 🎸



Ergonomiczne łączenie klejanego gryfu z korpusem zapewniają bardzo komfortową grę w wyższych pozycjach.



Na palisandrowej podstrunnicy z czarnym bindingiem znalazły się perłowe, prostokątne markery.



Para humbuckerów Aria Classic Power oferuje cały przekrój naturalnych barw od czystych, przez blues-rock po nasycony rock.

DOSTARCZYŁ

www.musicinfo.pl

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: set-in (Heel-Less Set Neck)
Korpus: mahoń
Top: profilowany, wzorzysty klon quilt, kremowy binding
Gryf: 3-częściowy klon, 2 cienkie paski orzecha
Podstrunnica: palisander, czarny binding
Progi: 22 medium
Klucze: die cast, chromowane
Skala: 24,75" (628 mm)
Układ elektryczny: 2 x humbucker Aria Classic Power CPH-1C, 2 x VOLUME, 2 x TONE, 3-pozycyjny przełącznik, 2 mini przełączniki Dual Sound
Mostek: chromowanym, Aria SPT ze strunociągami QH
Wykończenie: połysk, See-through Emerald Blue

BRIGHT TONE
ROUND WOUND
10 | 46

Test gitary został przeprowadzony z użyciem strun **D'Addario** z serii **XL**, które są wytwarzane od 1974 roku aż po dziś dzień. Stalowy rdzeń heksagonalny z niklowaną owijką. Klasyka brzmienia. Struny do redakcji dostarczyło www.daddario.com

IBANEZ AZ2203N





Ibanez AZ2203N

Gitary serii AZ okazały się strzałem w dziesiątkę, łącząc topowe elementy specyfikacji, obecne dotąd w butikowych instrumentach oraz klasyczny design. Zainteresowanie nimi nie słabnie, czego dowodem są m.in. kolejne odsłony tych instrumentów, jak obecny w teście model AZ2203N wykończony w kolorze Antique Turquoise, który zaprezentowany został na tegorocznych targach NAMM

AZ to seria gitar stworzona przez muzyków dla muzyków – podczas długiego procesu ich powstawania prototypy rozesłano do profesjonalnych gitarzystów, wśród których byli m.in. Marco Sfogli, Lee Wrath czy Martin Miller i Tom Quayle – ostatni dwaj panowie mogli poszczycić się własnymi sygnaturami gitar, opartymi właśnie na konstrukcjach AZ. W styczniu 2023 dołączył do nich m.in. Luca Mantovanelli. W serii znajdują się modele klasy Prestige budowane w Japonii oraz wytwarzane w Indonezji i przystępniejsze cenowo modele Premium.

BUDOWA

Korpus AZ2203N wykonano z olchy i wykończono na wysoki połysk w przyciągającym wzrok, ciemnym, turkusowym odcieniu o nazwie Antique Turquoise. Uwagę w serii AZ zwracają mocniejsze, bardziej nowoczesne sfrezowania korpusu,

zarówno rogów jak i podcięcia z tyłu, zapewniające wyjątkowy komfort i ergonomię, podobnie jak głębiej profilowane łączenie gryfu z korpusem. Z tyłu komorę mostka zakrywa biała płytką z podłużnymi otworami, dzięki którym nie ma potrzeby jej odkręcania dla regulacji napięcia sprężyn. Chromowany mostek to wysokiej klasy tremolo Gotoh T1502S z łagodnie profilowanymi, stalowymi siodełkami o wąskim rozstawie (10,5 mm). Jest to podobna konstrukcja do tej stosowanej w linii Premium, aczkolwiek wykonana z lepszej jakości materiałów (blok jest tutaj stalowy). Każde z siodełek pozwala na regulację wysokości, a ramię tremolo wciskane jest w otwór i stabilizowane nakrętką. Przykręcany gryf o smukłym, okrągłym profilu C wykonano z klonu „pieczonego” – poddano go obróbce termicznej w atmosferze beztlenowej (w linii Prestige, czyli w testowanym modelu, jest to opatentowana przez Ibaneza technologia S-

-TECH WOOD, wykorzystująca azot i próżnię). W wyniku tego drewno ma ciemniejszy kolor, a przyspieszone sezonowanie stabilizuje wewnętrzną strukturę co skutkuje polepszonymi

właściwościami akustycznymi, zwiększonym rezonansem oraz odpornością na warunki atmosferyczne. Palisandrowa podstrunnica ma zmienny promień od 228 do 305 mm



Stalowe siodełka oraz wciskane ramię tremolo.



Układ SSS tworzą specjalnie opracowane dla serii AZ przetworniki Seymour Duncan Fortuna.



Mostek tremolo Gotoh T1502S posiada stalowy blok.

(9-12") i mieści 22 progi jumbo typu Stainless, czyli wykonane ze stali nierdzewnej. Szerokość podstrunnicy przy kościanym siodelku główki wynosi 42 mm, grubość gryfu przy I progu to 20,5 mm, przy XII – 22,5 mm. Przednie znaczniki progów stanowią kropki z masy perłowej, na górnej krawędzi zastosowano świecące w ciemności markery fluorescencyjne. Główna kształtem nawiązuje do znanego designu Ibaneza, jest jednak nieco bardziej masywna i zaokrąglona niż w serii RG. Powierzchnię zdobi złoty logotyp marki, na

gorze w jednym rzędzie przykręcono sześć blokowanych, chromowanych kluczy Gotoh Magnum Lock H.A.P. z możliwością regulacji wysokości trzpieni. Gniazdo wejściowe umieszczone jest pod kątem do góry na tylnej krawędzi korpusu, poniżej zaczepu paska. W układzie elektrycznym zamontowanym na trójwarstwowej, perłowej płycie znalazły się przetworniki Seymour Duncan Fortuna w układzie SSS, oparte na magnesach Alnico V, opracowane specjalnie dla tej serii Ibaneza. Całością steruje 5-pozycyjny przełącznik oraz

trzy potencjometry. Oprócz standardowego VOLUME i TONE mamy tu bowiem dodatkowy pot – BLENDER, którym w każdej pozycji przełącznika można domiksować singiel spod mostka. Instrument dostarczany jest w czarnym, profesjonalnie prezentującym się, wyłożonym bordowym pluszem futerałe typu ABS z tłoczonym logo Ibaneza. W środku standardowo znajdziemy też zestaw narzędzi Multitool.

W PRAKTYCE

Gitary z serii AZ kilkakrotnie gościły już na łamach naszego magazynu, jednak za każdym razem testowanie ich jest czystą przyjemnością. Testowany obecnie AZ2203N jest chyba najbardziej „stratocasterową” wersją spośród wszystkich modeli AZ. Gitara jest lekka, wąski gryf o satynowej powierzchni nie jest przesadnie cienki, po kilku chwilach znakomicie układa się w dłoń, a perfekcyjnie wypolerowane progi Stainless zapewniają znakomity przesuw strun po ich powierzchni podczas vibrata czy podciągania – naprawdę polecam pograć chwilę na takich progach, jeśli ktoś nie miał okazji. Również zmienny radius

jest strzałem w dziesiątkę – to najlepsze co można mieć z obu światów. Głębsze podcięcie z tyłu oraz odchudzone, pogłębione łączenie gryfu z korpusem przekładają się na komfort gry na stojąco i w wyższych partiach podstrunnicy. Mostek działa bardzo płynnie i wraca do zerowej pozycji, chociaż by uniknąć okazjonalnego rozstrajania się strun wiolinowych dobrze jest przesmarować siodelko gryfu np. smarem teflonowym. Do całości dokłada się niska akcja strun, choć przy mocniejszym ataku, do którego dzięki bardzo dynamicznej i sprężystej odpowiedzi gitara wręcz zachęca, nie można przesadzić z ultra niską wysokością – 2 mm nad 14 progiem w zupełności wystarczy. Od strony brzmienia mamy tu tradycyjny „stratowy” układ 3 singli, pasywne single Fortuna łączą szklistą górę z mocniejszym środkiem i stosunkowo niskim poziomem sygnału. Na czystej barwie singla gryfowego mamy sprężysty, dynamiczny i czysty dół oraz stratową górę oraz mocniejszy środek – brzmienie jest nowoczesne, ma jednak vintage’owy charakter, który doprawiono ciepłym środkiem oraz nieco mocniejszym sygnałem. Między-



Na główce zamontowano blokowane, chromowane klucze Gotoh Magnum Lock H.A.P.

pozycje brzmią rasowo, z okrągłą szklanką singli. Po dodaniu gainu gitara daje jeszcze więcej harmonicznych, mocniejszy środek ładnie eksponuje singiel gryfowy w solówkach, między-pozycje dostają blues-rockowego pazura, a singiel pod mostkiem raczy nas ekspresyjną górą. Singiel gryfowy ma ekspresyjną prezencję, plastyczny środek i tłusty dół, idealnie sprawdza się przy wszelkiego rodzaju blues-rockowych i rockowych zagrywkach – wszystko z wzorowym oddaniem niuansów i klarownością niskiego pasma. Plus kilka rasowych barw z obszarów mid-gain, również dzięki międzypozycjom. Blender dodaje przyjemnie oryginalne barwy do układu SSS, pozwalając uzyskać w skrajnym ustawieniu barwę zbliżoną do Tele. Testowany AZ pokazuje profesjonalne oblicze w zasadzie z każdej strony – znakomita wygoda i ergonomia gry, wzorowe wykończenie szczegółów, design w stronę vintage z praktycznymi, nowoczesnymi rozwiązaniami (zmienny radius) oraz oddanie artykulacji i szeroki wachlarz barw, w którym bez problemu znajdziemy kilka s”tratowych” klasyków z najwyższej półki.

PODSUMOWANIE

To już kolejny model AZ testowany przez nas, po raz kolejny zaskakujący absolutnie

brzmieniem z górnej półki oraz profesjonalnym poziomem wykończenia i jakością materiałów, co szczególnie widoczne jest w najwyższej linii Prestige. Ibanez AZ2203N to idealny instrument dla profesjonalnego muzyka szukającego wygodnego, świetnie brzmiącego instrumentu z naciskiem na rasowe barwy Strata i kilka dodatkowych, ciekawych barw dzięki blenderowi. Trzeba otwarcie przyznać, że granie na tej gitarze dało nam sporo satysfakcji i ze względu na zastosowane tu rozwiązania będzie to chyba nasz ulubiony model z całej serii AZ. 🎸

Pod drugą gałką TONE kryje się BLENDER, który domiksowuje przetwornik pod mostkiem.



DANE TECHNICZNE

konstrukcja: bolt-on

korpus: olcha

gryf: AZ Oval C S-TECH WOOD

(wypalany próżniowo), satynowy

progi: 22 (Jumbo Stainless Steel)

podstrunnica: palisander

siodło: kość impregnowana olejem

skala: 25,5" (648 mm)

radius: zmienny 228-305 mm

grubość gryfu: 20,5 mm (próg 1),

22,5 mm (próg 12)

szerokość gryfu: 42 mm (siodło)

znaczniki pozycji: perłowe kropki,

fluorescencyjne (boczne)

układ elektryczny: 3 x singiel

Seymour Duncan Fortuna, VOLUME, TONE, BLENDER, 5-pozycyjny przełącznik.

mostek: Gotoh T1502s

klucze: blokowane Gotoh Magnum Lock H.A.P.

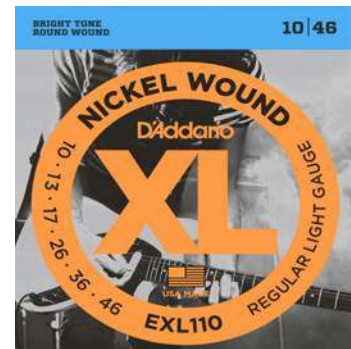
wykończenie: połysk Antique Turquoise

wyposażenie: futerał Ibanez, zestaw Multitool

DOSTARCZYŁ

www.MeinIDistribution.pl

Fluorescencyjne markery na górnej, bocznej krawędzi gryfu zapewniają widoczność w ciemnych warunkach.



Test gitary został przeprowadzony z użyciem strun **D'Addario** z serii **XL**, które są wytwarzane od 1974 roku aż po dziś dzień. Stalowy rdzeń heksagonalny z niklowaną owijką. Klasyka brzmienia. Struny do redakcji dostarczyło www.daddario.com

VINTAGE THOMAS BLUG SIGNATURE





Vintage Thomas Blug Signature

To z pewnością wykończenie przyciągające uwagę, a także przywołujące na myśl złotą erę gitary z czasów Hendrixa. To jednak gitara współcześnie sygnowana, a mając do czynienia z sygnaturą, wypada zacząć od tego, kim jest muzyk uhonorowany własnym modelem

Thomas Blug to niemiecki gitarzysta i kompozytor, parający się również elektroniką. W swoim dorobku ma wiele albumów, zarówno solowych, jak i nagranych z zespołami Thomas Blug Band oraz Dreist. W 2004 roku został wyróżniony nagrodą „Fender Strat King Of Europe”. Jego styl gry zainspirował w największej mierze Jimi Hendrix. Nic więc dziwnego, że jego sygnowany instrument – Vintage V6 Thomas Blug Signature – to instrument oparty na wzorcu Strat '61. Testowaną gitarę w stosunku do wspomnianej wyżej różni odwrócona główka oraz fantazyjne wykończenie, którego autorem jest artysta plastyk Daniel Hahn, a pierwowzorem oczywiście słynny Strat Jimiego Hendrixa.

BUDOWA

Do korpusu wykonanego z amerykańskiej olchy czterema śrubami przykręcono klonowy gryf z palisandrową podstrunnicą mieszczącą 21 progów średniej wielkości. Promień łuku podstrunnicy, wzorem starych stratocasterów, wynosi zaledwie

7¼ cala. Odwrócona główka gitary jest uzbrojona w tradycyjne klucze Wilkinson Deluxe WJ55D EZ-Lok. Mostek to również klasyczna konstrukcja – jednostronny wibrator z siodełkami z giętej blachy Wilkinson WVCD. Co ciekawe, most jest przykręcony do korpusu nie sześcioma, a pięcioma wkretami – jeden „zagiął w akcji” nie tylko w testowanym egzemplarzu. Układ elektryczny jest oparty na trzech przetwornikach Wilkinson: WVS przy gryfie, WVSM z odwróconą polaryzacją i odwrotnie nawiniętą cewką na środku, WHCC przy mostku. Gitara ma jeden potencjometr głośności i dwa potencjometry barwy. W ostatnim ukryty jest przełącznik typu push-pull, załączający układ redukcji szumów singli (określany przez Thomasa jako „Bucker-Switch”). Brak tylnej płytki jest zamierzony, podobnie jak całość wykończenia, na które oprócz grafiki, składają się przetarcia lakieru i rezultaty postarzenia osprzętu.

WRAŻENIA

Gitara po dotarciu do polskiego dystrybutora jest sprawdzana

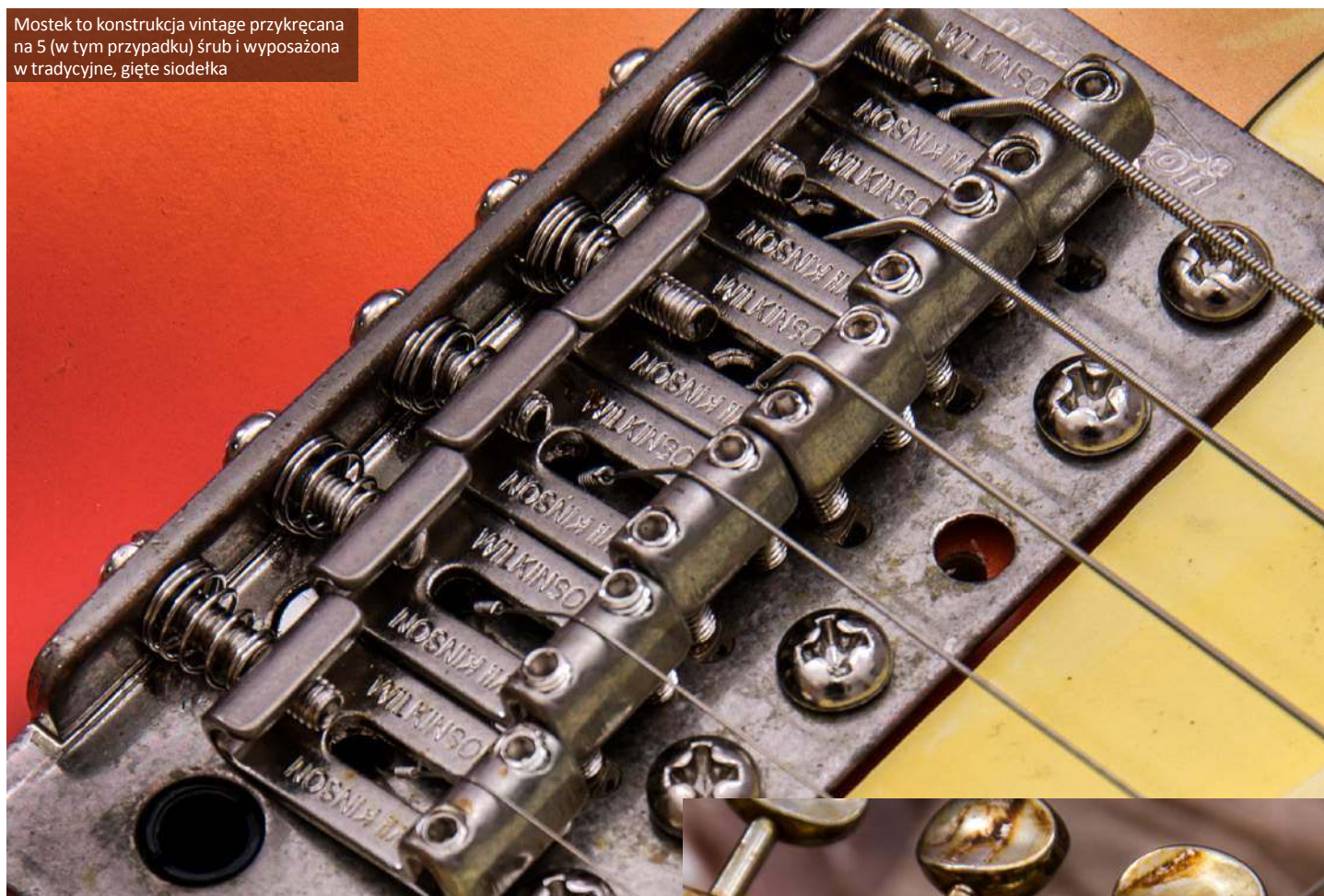
pod względem poprawności ustawienia, a w razie potrzeby technik dokonuje niezbędnych korekt. Dzięki temu instrument trafiający w ręce klienta jest gotowy do gry i wystarczy go jedynie nastroić. To niewątpliwie duży plus, szczególnie dla osób, które same nie radzą sobie z regulacją mostka, siodełek czy

krzywizny gryfu, a przez to w innych okolicznościach musiałyby doliczyć koszt takiej usługi do ceny instrumentu. Blok mostu to pełnowymiarowy odlew, który co prawda nie pozwala na jego bardzo głębokie odchylenie, ale za to pozytywnie wpływa na brzmienie. Wykończenie gitary, zarówno

Pod drugą gałką TONE kryje się potencjometr push-pull aktywujący układ redukcji szumów przetworników



Mostek to konstrukcja vintage przykręcana na 5 (w tym przypadku) śrub i wyposażona w tradycyjne, gięte siodełka



pod względem lutniczym, jak i czysto estetycznym jest bardzo staranne. Przetarcia lakieru wyglądają bardzo wiarygodnie, podobnie jak zmatowienia i rysy na metalowych elementach osprzętu. Korozja na kluczach jest jak prawdziwa. Tego typu zabiegi nie ominęły gryfu, który z tyłu wygląda jakby był zdarty od długiego grania i przybrudzony, co akurat może nie wygląda nadzwyczaj estetycznie, ale jednak całkiem realistycznie. Komfort gry reprezentuje poziom właściwy dla instrumentów typu strat. Gryf o profilu C sprawia wrażenie jest dość masywnego, jest jednak całkiem wygodny, a dzięki większej masie pozytywnie wpływa na rezonans całego instrumentu. Mały promień podstrunnicy nie pozwala na bardzo niskie ustawienie akcji strun, ponieważ przy podciąganiu w wyższych pozycjach dźwięki gasną tłumione przez progi. Wypada zatem uczynić ukłon w kierunku starej szkoły: struny nieco wyżej, mocniejszy atak prawej ręki – dzięki temu gitara ożywa, a w brzmieniu doskonale słychać przestrzeń i spory zapas dynamiki. Wykoń-

czenie ma jeszcze jedną dobrą cechę – ponieważ gitara wygląda na mocno spracowaną gra się na niej bez obaw, że za moment coś się zadrapie (chociażby kostką), czy gdzieś pojawi się odprysk lakieru. Dzięki temu gra się bez zahamowań łatwo przekładając emocje na dźwięki. System redukcji przydźwięku przy nieco skróconym potencjometrze głośności załączenie sygnału nie ma praktycznie żadnego wpływu na brzmienie, a wydatnie niweluje zakłócenia. Przy maksymalnie odkręconej głośności minimalnie wzmacnia atak, skupiając brzmienie w środku pasma, co w żadnym wypadku nie jest wadą.

BRZMIENIE

Pierwsze wrażenia wizualne przywodzące na myśl klimat muzyki Hendrixa mają swą kontynuację w sferze dźwiękowej. Gitara brzmi bardzo sprężysto i dynamicznie. Singlom Wilkinson trudno cokolwiek zarzucić – są świetnie dopasowane do tego instrumentu i założonej stylistyki. Na czystym kanale wzmacniacza przy gryfie otrzymujemy głęboki, dość ciepły dźwięk,



Klucze typu vintage, jak cały osprzęt, także zostały poddane procesowi postarzania



Firmowy przetwornik Wilkina gra naprawdę solidnie i daje muzykowi wszystko to czego oczekiwaliśmy od single-coila



Z Thomasem Blugiem będziecie mogli się spotkać już 2 grudnia w warszawskim sklepie Riff Megastore. Początek kliniki o godz. 16:00. Czas trwania ok. 2 godziny. Więcej na www.riff.net.pl



Przetarcia lakieru z przodu i z tyłu instrumentu wykonane zostały estetycznie i wiarygodnie



Główka do góry nogami to nawiązanie do wizerunku Hendrixa – jako leworęczny gitarzysta używał on gitar przeznaczonych dla praworęcznych muzyków

w pozycji środkowej brzmienie mocniej podkreślające środek i górę pasma, przetwornik przy mostku gra jasno i dźwięcznie. Międzypozycje z przetwornikami włączonymi w pary dają to, za co instrumenty typu strat są najbardziej cenione – szkliste, dzwonkowe brzmienie, które dodatkowo wspomagają sprężyny w mostku. Przy właściwym tłumieniu strun potrafią również rasowo zakwakać w partiach rytmicznych dzięki przyjemnie podkreślonej prezencji. Na kanale przesterowanym otrzymujemy klasyczne brzmienia bluesowe i rockowe – w każdej pozycji przetwornika utrzymują one dynamikę i energię. Redukcja przydźwięku sprawdza się nawet przy dużej czułości wzmacniacza, a kosmetyczna zmiana charakterystyki okazuje się być jak najbardziej na plus.

PODSUMOWANIE

Gitara „Summer Of Love” to instrument o jasno określonym

Przetarcia lakieru wyglądają bardzo wiarygodnie, podobnie jak zmatowienia iżrysy na metalowych elementach osprzętu

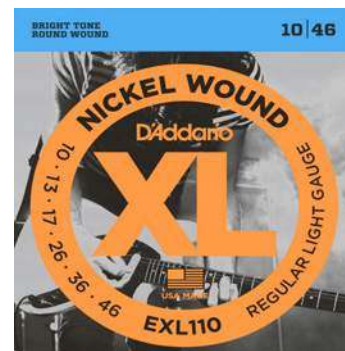
charakterze, który nie tylko przywodzi na myśl epokę hippisowską za sprawą florystycznej grafiki, ale też w dużej mierze wygląda, jakby miał ponad 40 lat – przetarcia lakieru, poślizgi elementy plastikowe, matowy i częściowo skorodowany osprzęt wyglądają bardzo realnie. Wszystko to działa na wyobraźnię grającego, kierując repertuar w okolice bluesa i klasycznego rocka, choć niekoniecznie sprzed czterech dekad. Nawet jeśli specyficzne wykończenie komuś nie przypadnie do gustu, trzeba przyznać, że stosunek jakości testowanej gitary pod względem brzmienia i wykonania do ceny jest nad wyraz korzystny. 🎸

DANE TECHNICZNE

korpus: olcha
gryf: klon, podstrunnica: palisander,
menzura: 648 mm (25,5")
progi: 21
klucze: Wilkinson Deluxe WJ55D EZ-Lok,
mostek: Vibrato Wilkinson WVCD,
układ elektryczny: Wilkinson Single Coil Aged Ivory x3, przetwornik 5-pozycyjny, przetwornik push/pull, Volume, Tone x 2
wykończenie: Summer Of Love

DOSTARCZYŁ

www.zibi.pl



Test gitary został przeprowadzony z użyciem strun **D'Addario** z serii **XL**, które są wytwarzane od 1974 roku aż po dziś dzień. Stalowy rdzeń heksagonalny z niklowaną owijką. Klasyka brzmienia. Struny do redakcji dostarczyło www.daddario.com





Baroni Jeval

Baroni to włoska marka, która nie bojąc się korzystać z dziedzictwa narodowego poczucia estetyki i łączyć go z nowoczesnymi rozwiązaniami technologicznym stworzyła unikalną linię produktów, które sporo namieszały w świecie gitarowych efektów i wzmacniaczy...

Testowany Jeval oznacza „klejnot” w języku hindi. Czy urządzenie stanie się klejnotem wśród wzmacniaczy dedykowanych cięższemu brzmieniu?

BUDOWA

Baroni JEVAL to prawdziwy hybrydowy wzmacniacz gitarowy o mocy 150 W RMS, który może poszczycić się dwukanałową sekcją przedwzmacniacza, wyposażoną w wysokonapięciową lampę ECC82. Serce Jevala umieszczone zostało w prostokątnej obudowie o szerokości 220 mm, głębokości 130 mm i wysokości

35 mm. W zestawie znajdziemy także drewniane boczki, które po przykręceniu stają się stelażem utrzymującym wzmacniacz nad powierzchnią biurka/podłogi/kolumny głośnikowej pod kątem ułatwiającym obsługę ręczną i poprawiającym jego wentylację. Jeśli zrezygnujemy z dokręcanych bocznych ścianek, wzmacniacz bez problemu zmieścimy w każdym pedalboardzie. Jego waga, jak na 150-watowy wzmacniacz jest także rozsądna, bo wynosi niecały kilogram (dokładnie 961 g). Zobaczmy jakie sterowanie oferuje nam górny panel, ozdobiony szybą z pancer-

nego szkła z naniesioną grafiką przedstawiającą odwrócony pentagram (jakby ktoś miał wątpliwości do miłośników jakiego stylu muzyki adresowany jest Jeval). Potencjometry podzielone są logicznie na dwa kanały: CALM (w górnym rzędzie) oraz RAGE (w rzędzie dolnym). W każdym kanale mamy do dyspozycji (idąc od lewej): VOLUME, BASS, MIDDLE, HIGH i GAIN. Skrajnie z prawej znajdują się dwa potencjometry wspólne dla obu kanałów: MASTER VOLUME i MASTER PRESENCE Po

środku, pomiędzy sekcją EQ kanałów, mamy typowe dla tej marki trzy przełączniki: GROUND/LIFT, CAB-SIM/DIRECT oraz FX-SERIES/PARALLEL. Pod tą środkową sekcją kontrolerów widzimy szklaną kapsułę lampy ECC82, a na dole po prawej znajdziemy przełącznik nożny kanałów CALM/RAGE. Na panelu tylnym zamontowano komplet gniazd. Idąc od lewej są to: INPUT, pętla SEND i RETURN, LINE-OUT, para SPEAKER OUT (4-8-16 Ohm oraz 8-16 Ohm), FOOTSWITCH,

Wzmacniacz oferuje dwa kanały: CALM oraz RAGE.





Kanały mają niezależną regulację GAIN i wspólny MASTER VOLUME.

czerwony przełącznik STAND-BY oraz gniazdo zasilania POWER 100-240 VAC.

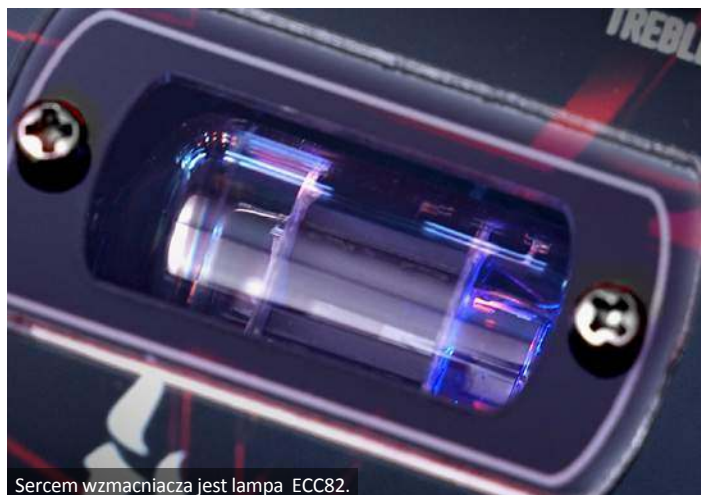
W PRAKTYCE

Jak przystało na markę Baroni wzmacniacz prezentuje się niezwykle rasowo, a okno lampy wspaniale współgra z mroczną grafiką, szczególnie po ciemku. Zastosowana tu lampa ECC82 wyraźnie wzbogaca dźwięk, dynamikę i zawartość harmoniczną, dodając ciepła oraz plastyczność dolnego pasma typową dla konstrukcji lampowych. Kanał CALM został zaprojektowany, aby odtworzyć ciepło i blask wzmacniaczy Vintage z ery „blackface”. Nie jest można aż tak jasny jak klasyczne kalifornijskie konstrukcje, ale ma wystarczający headroom żeby funkcjonować jako plastyczna platforma dla kostek i wszelkiej maści dopalaczy. Kanał RAGE został zaprojektowany na wzór wielokrotnie nagradzanego i uznanego wśród muzyków przedwzmacniacza GURUS NIN-

JA, który odtwarza klasyczne brzmienie wzmacniaczy hi-gain. Firma zaprojektowała układ naśladowujący zachowanie sekcji przedwzmacniacza lampowego o wysokim wzmocnieniu, używając lampy i szeregu tranzystorów FET skonfigurowanych w trybie kaskadowym, co pozwoliło odtworzyć do sześciu stopni wzmocnienia w celu uzyskania ogromnego gainu. I trzeba przyznać, że tego tutaj nie brakuje – ma się wrażenie, że gain jest tak gęsty i ciężki, że można by go nabierać wiadrami. Obydwa kanały mają oddzielne gałki 3-pasmowego EQ, co jest praktyczne i pozwala szybko ustawić dwa niezależne brzmienia. Oddzielne wzmocnienie i głośność dla każdego kanału, a także MASTER VOLUME i MASTER PRESENCE uzupełniają paletę dostępnych kolorów, pozwalając ukreślić idealny dźwięk. Urządzenie ma także kilka przydatnych funkcji. Przełącznik GROUND/LIFT będzie pod

ręką, by uniknąć pętli masy podczas korzystania z wyjścia liniowego podłączonego do innych uziemionych urządzeń. Wyjście LINE OUT jest wyposażone w Cab-Sim oparty na paczce 2x12 z głośnikami Celestion V30, zdjętych mikrofonem Shure SM56. Cab-Sim można wyłączyć, przełączając się na

DIRECT na górnym panelu, jeśli chcemy używać zewnętrznych wtyczek lub urządzeń IR do emulacji innych rodzajów paczek. Buforowana pętla efektów firmy JEVAL umożliwia wybór pomiędzy trybem szeregowym lub równoległym. Tryb równoległy jest zalecany, gdy używasz efektu cyfrowego, aby zapobiec konwer-



Sercem wzmacniacza jest lampa ECC82.

sji całego sygnału na cyfrowy. Używając trybu równoległego, oryginalny sygnał pozostanie nienaruszony i całkowicie analogowy, po prostu dodając do niego efekt. Należy pamiętać, że niektóre efekty gitarowe mają już „równoległą” kontrolę miks i mogą mieć odwróconą fazę. Używanie ich z pętlą JEVAL w trybie równoległym może powodować problemy z fazą. W tym przypadku należy zachować pętlę w trybie szeregowym. Przełącznik STAND-BY wyłącza sekcję zasilania, aby wyciszyć wszystko, gdy musisz szybko zmienić gitarę lub cokolwiek innego, ale przedwzmacniacz lampowy jest nadal zasilany, aby zapobiec opóźnieniom podczas wstępnego nagrzewania lampy i zapewnić gotowość do gry. Jeśli chodzi o sam format wzmacniacza, ideą przyświecającą inżynierom Baroni było stworzenie wzmacniacza typu, który nie tylko pasowałby do pedalboardu, ale także dałby się postawić na biurku w studio, albo na scenie, na kolumnie wzmacniacza. Według nas, wygląda w takiej konfiguracji naprawdę dobrze, a mocy ma tyle, że spokojnie opędzi bez dodatkowego PA mniejsze koncerty.

PODSUMOWANIE

Po co kolejny podłogowy wzmacniacz? Niekoniecznie. Kiedy testowaliśmy Baroni AFK150, byliśmy zaskoczeni plastycznością oferowanego przesterowania oraz prostotą obsługi wzmacniacza. W przypadku Jevela mamy to samo, ale tym razem żarty się skończyły jeśli chodzi o GAIN. O ile na kanale CALM jest nieco spokojniej (zgodnie z nazwą), co pozwala wykorzystać go jako platformę pod kostki z pedalboardu, to w przypadku RAGE przesteru jest aż nadto, a gain jest gęsty i klejący, niezwykle plastyczny. Jeśli szukasz czegoś, co pozwoli ci grać dynamicznym, żywym soundem, a nie jakimś tanim chrupotem, to Jevela radzimy wypróbować bez zbędnej zwłoki. Zgodnie z nazwą, jest to klejnot na firmamencie hi-gainowych konstrukcji. 🎸

DANE TECHNICZNE

Pobór mocy: maks 190 W
Moc wyjściowa: 150 W RMS @ 4 Ohm; 75 W RMS @ 8 Ohm; 40 W RMS @ 16 Ohm
Dynamika: 110 db
Spektrum: 20 Hz – 20 kHz
Wymiary (mm): 220 x 130 x 35
Waga (g): 961

DOSTARCZYŁ

www.Sound-Service.eu



W zestawie znajdziemy opcjonalne, drewniane boczki.



Komplet gniazd oraz przycisk „STAND BY” znajdziemy z tyłu.



Blackstar Amped 2





Amped 2 firmy Blackstar dodaje wbudowane efekty do swojego 100-watowego headu – który jest na tyle mały, że można go zamontować w każdym pedalboardzie lub postawić na biurku w studio. Urządzenie testujemy dzięki firmie Musik Meyer

Amped 2 firmy Blackstar dodaje wbudowane efekty do swojego 100-watowego headu – który jest na tyle mały, że można go zamontować w każdym pedalboardzie lub postawić na biurku w studio. Urządzenie testujemy dzięki firmie Musik Meyer

Ciągle poszukiwanie przez firmę Blackstar wspaniałego brzmienia gitarowego w przystępnych cenach zaowocowało wieloma innowacyjnymi produktami, które albo wpisują się w aktualne trendy, albo wyznaczają własne – wielokrotnie nagradzana seria St James jest tu doskonałym przykładem. Jednak w obliczu rosnącej popularności stompboxów, na które popyt osiągnął najwyższy w historii poziom, kolejnym popularnym ruchem są wzmacniacze podłogowe. Wcześniej przyglądaliśmy się wzmacniaczom wielkości pedalboardu Amped 1 oraz Amped 3 (najnowszy w serii). Uzupełniamy testy tej serii, sprawdzając V.2 z wbudowany-

mi efektami, która skusi tych z nas, którzy szukają rozwiązania typu „wszystko w jednym”.

BUDOWA

Amped 2 ma elegancki, nowoczesny wygląd z czystym, uporządkowanym layoutem. Elektronika jest umieszczona w wytrzymałej, stalowej obudowie, która jest o około 70 mm szersza niż Amped 1, z aluminiową płytą czołową anodowaną na czerwono w kolorze Candy Apple Red. Wewnątrz jest bardzo mało miejsca, a mimo to wszystko jest schludnie rozmieszczone, głównie elementy SMD na wysokiej jakości płytkach drukowanych. Amped 2 to w zasadzie konstrukcja dwukanałowa, z przełączaną nożnie sekcją zasilającą przed-

wzmacniacz i efekty, a następnie wysyłaną do wybranych wyjść, w tym sprytnego 100-watowego wzmacniacza mocy klasy D, który wykorzystuje sprzężenie zwrotne, aby dokładnie naśladować klasyczne reakcje lampowego stopnia wyjściowego. Znajdujące się u góry elementy sterujące są proste i łatwe w obsłudze: w górnym rzędzie znajdują się potencjometry DRIVE, TONE i LEVEL, a także trójpozycyjny przełącznik umożliwiający wybór brzmień typu BOOST, DRIVE lub FUZZ. Następnie sekcja wzmacniacza z regulacją GAIN, BASS, MIDDLE, TREBLE i MASTER (Volume). Kolejny mały przełącznik oferuje wybór trzech kanałów przedwzmacniacza: USA (w oparciu o klasyczne

amerykańskie wzmacniacze z lat 60.), UK (w oparciu o pewne brytyjskie combo klasy A z lat 60.) i Classic (w oparciu o własne przedwzmacniacze z napędem kaskadowym Blackstar, z klasyczną brytyjską korekcją). Kolejne przełączniki dają wybór reakcji wzmacniacza mocy i poziomów wyjściowych, z możliwością wyboru typów lamp EL84, EL34 lub 6L6 i ustawień mocy 100, 20 lub 1 W. Dolny rząd pokręteł obsługuje efekty Amped 2, z elementami sterującymi czasem modulacji, głębokością i poziomem, czasem opóźnienia, sprzężeniem zwrotnym i poziomem pogłosu. W każdej z sekcji efektów, przełączniki umożliwiają wybór pomiędzy

różnymi rodzajami modulacji, opóźnienia i pogłosu. Dodatkowo mamy przełączniki nożne do przełączania DRIVE, MOD, DELAY i REVERB wraz z dodatkowym przełącznikiem nieco wyżej, który działa jak przycisk tempa nabijania, zapewniając jednocześnie dostęp do dalszych funkcji kontrolnych po jego przytrzymaniu. Mały wyświetlacz OLED umożliwia odczyt każdego ustawienia, a także działa jako tuner chromatyczny, gdy przełączniki nożne pogłosu i opóźnienia są wciśnięte jednocześnie. Panel tylny Amped 2 jest w pełni zajęty, z gniazdami wejściowymi i wyjściowymi gitary, wyjściami/powrotami pętli efektów z przełącznikiem poziomu powrotu oraz selektorem umożliwiającym dostęp do każdej z trzech fabrycznie załadowanych emulacji głośników CabRig. Na środku panelu znajduje się mały wentylator chłodzący, a na prawo od niego znajduje się para gniazd wejściowych i przelotowych MIDI wykorzystujących oszczędzające miejsce gniazda TRS 3,5 mm (Tip Ring Send), pod którymi znajduje się para gniazd głośników dla stopnia wyjściowego klasy D. Wzmacniacz jest zasilany z sieci i działa na każdym gniazdku ściennym o napięciu od 100 do 240 V prądu przemiennego; zasilacz zawiera również przydatną parę gniazd prądu stałego do zasilania

zewnętrznych efektów, aż do całkowitego napięcia 500 mV. Ogólnie rzecz biorąc, jest to typowy nowoczesny Blackstar o eleganckiej, dyskretniej stylistyce i bogactwie funkcji, zamknięty w solidnej obudowie, która została zbudowana tak, aby dobrze wyglądać i przetrwać na scenie.

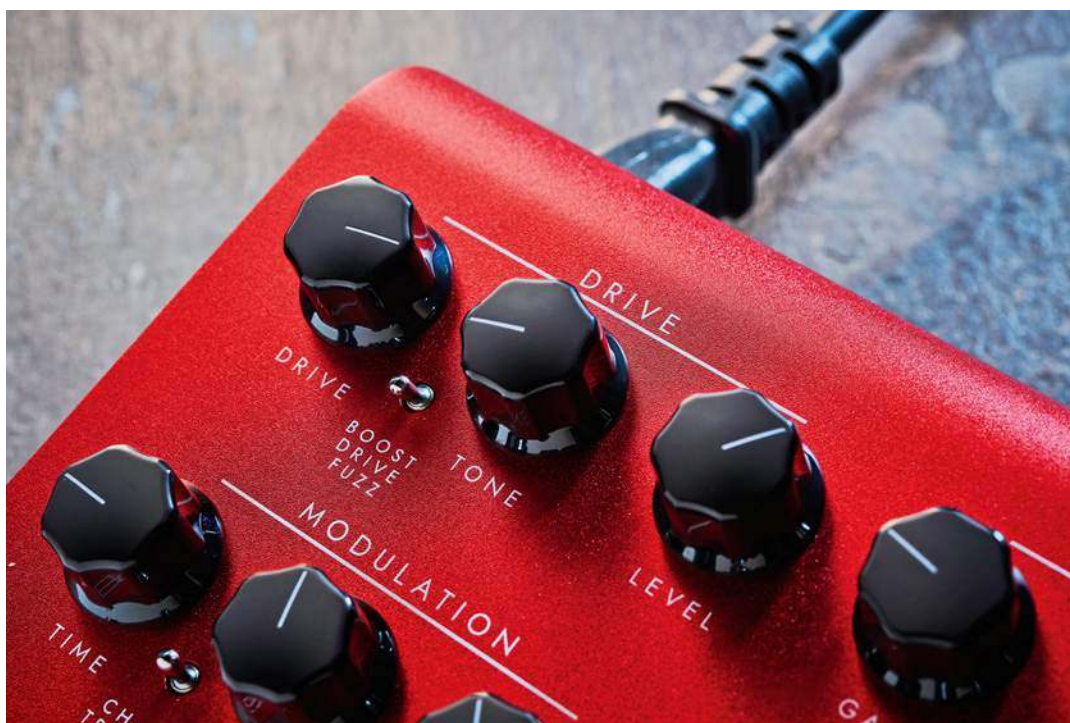
WRAŻENIA

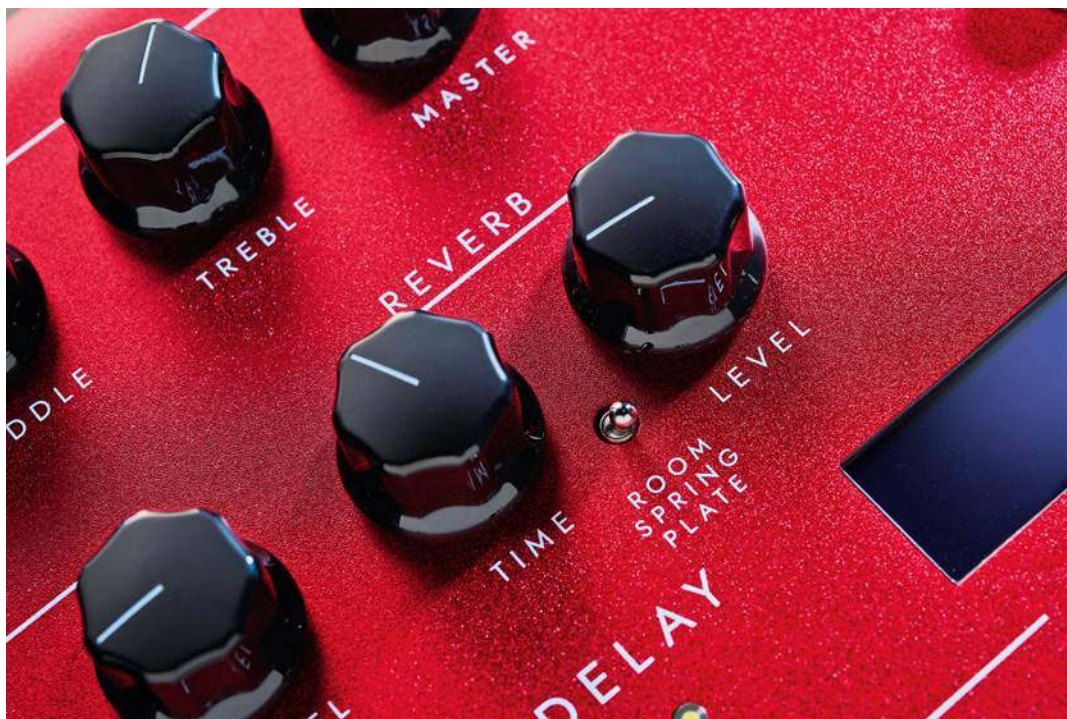
Wypróbowaliśmy Amped 2 ze standardowym Les Paulem i Stratem, podłączając head do kolumny 1x12 z głośnikiem Vintage 30, a także do małego PA i komputera stacjonarnego przez USB. Podobnie jak w przypadku Amped 1 i Amped 3, poziom szumów jest tutaj tak niski, że jest praktycznie niesłyszalny, co czyni go doskonałym narzędziem do nagrywania. Nawet wentylator chłodzący jest wyjątkowo cichy, więc nic nie zakłóci Twojej ciszy nocnej. Potrójne sekcje DRIVE i wzmacniacza są bardzo wszechstronne, a jednocześnie szybkie i łatwe w użyciu. Nie ma obecnej w Amped 1 możliwości przechowywania i przywoływania jednego ulubionego ustawienia na urządzeniu, ale tak naprawdę nie jest to potrzebne, ponieważ jest tam sekcja DRIVE przełączana nożnie, co zapewnia skutecznie dwa kanały, a także możliwość bezpośredniego włączania i wyłączania każdego efektu. Urządzenia



Amped komunikują się w formie MIDI i dysponują wszystkimi dostępnymi elementami sterującymi, więc jeśli potrzebujesz kontroli w czasie rzeczywistym nad większą liczbą parametrów, kompatybilny kontroler MIDI, taki jak sześcioprzyciskowy panel podłogowy Live Logic Blackstar z możliwością dostosowania parametrów, zapewni Ci wszystko, czego potrzebujesz. Po podłączeniu do prawdziwej kolumny głośnikowej brzmienie wrażenie, poczuwając od mocnego cleanu o wysokim headroomie, po pełny metal z praktycznie nieskończoną

panoramą tonów pomiędzy tymi dwoma skrajnościami. I to bez angażowania jakichkolwiek wbudowanych efektów! Amped 2 nie tylko brzmi świetnie we współczesnym rocku, zaskakująco łatwo jest wybrać klasyczne barwy dla praktycznie każdego wzmacniacza, o jakim możesz pomyśleć, od typowych Shadows i Beatles po Free, Cream, Led Zep i Guns N' Roses. Efekty overdrive są bardzo czułe i nie maskują naturalnej barwy gitary, dzięki czemu można wyraźnie usłyszeć różnicę między, powiedzmy, Les Paulem i Stratem. Opcje modulacji obejmują CHORUS i FLANGER, które mają wspólną kontrolę poziomu głębi, wraz z tremolo i fazerem, podczas gdy DELAY ma możliwość wyboru trybu linearnego i analogowego wraz z nowym efektem Shimmer, wytwarzającym przestrzenne faktury podobne do tych, które można znaleźć w niektórych high-endowych produktach typu rack. Zarówno DELAY, jak i REVERB, mają funkcję wydłużającą czas FREEZE, aktywowaną poprzez przytrzymanie odpowiedniego przełącznika nożnego, podczas gdy efekty modulacyjne mają funkcję EMPHASIS, która sprawia, że efekt jest bardziej intensywny. Możesz zapisać i przywołać dowolną liczbę presetów w aplikacji Blackstar Architect i edytować oraz załadować maks. trzy ustawienia CabRig. Architect ma także dostęp do kilku przydatnych, ukrytych funkcji, z których niektóre





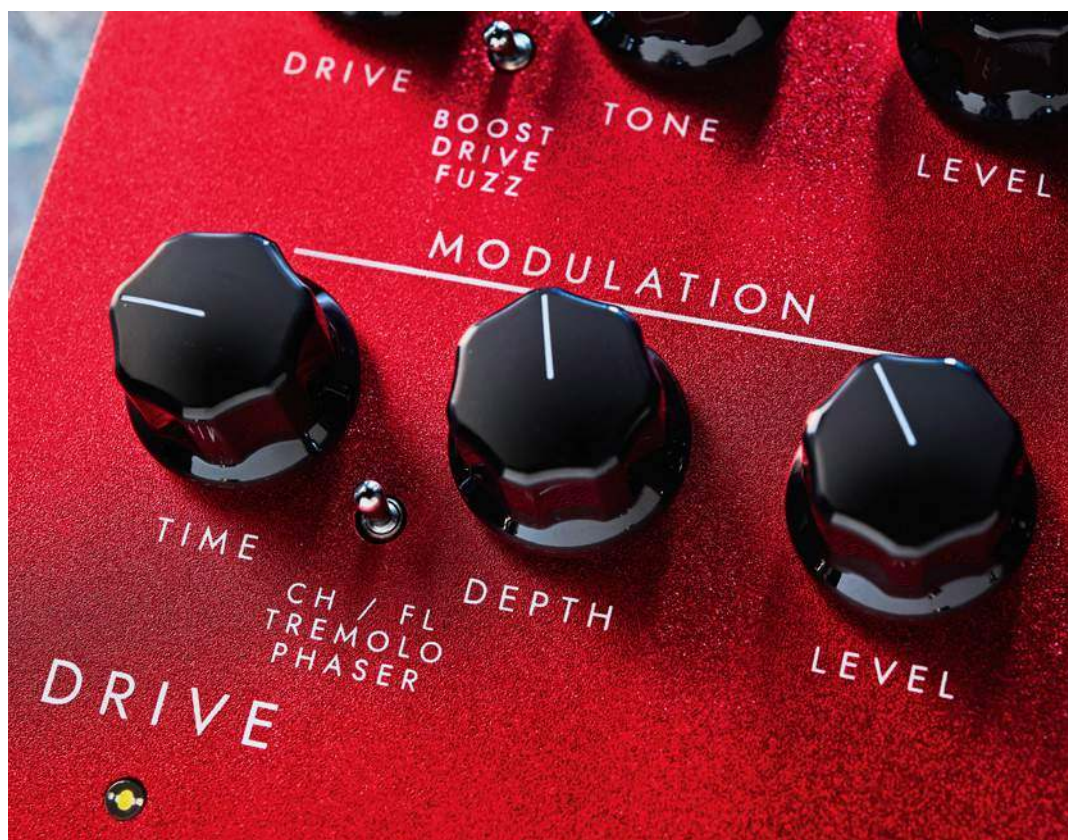
można edytować i uruchamiać, przytrzymując przycisk przełącznika nożnego TAP TEMPO i obserwując wyświetlacz OLED: na przykład zamiana kontroli tonów wysokich na PRESENCE, czy zmianę nastawienia sygnału fuzz/drive, czy zmianę podziału czasu efektów opóźniających i modulacyjnych.

Przy pełnej mocy Amped 2 jest odpowiednio głośny i z łatwością jest w stanie wypełnić dużą salę bez dodatkowego wzmacnienia; na szczęście 100-watowy stopień wyjściowy można oswoić do używalnych w domu 20 watów i jednego wata w przypadku mniejszych sal lub ćwiczeń wieczorami. Do nagrywania i cichych scen z IEM-ami można również użyć Amped 2 bez głośnika do bezpośredniego połączenia z konsolami, gdzie wbudowana emulacja CabRig zapewnia wysoce autentyczne dźwięki „wzmacniacza w pomieszczeniu” bez potrzeby stosowania zewnętrznych wtyczek lub korektora. Oparty na aplikacji Architect, w której możesz edytować, zapisywać i ładować swoje ulubione kombinacje mikrofonu, obudowy i środowiska, CabRig oszczędza czas w studiu i na scenie, eliminując wszelkie problemy związane z konfiguracją mikrofonu i zapewniając spójne wyniki z nocy na noc.

PODSUMOWANIE

Podczas gdy Amped 1 jest doskonałym partnerem dla kogoś, kto posiada już pedalboard, Amped 2 jest wysoce skutecznym, kompleksowym rozwiązaniem dla muzyków na każdym poziomie,

od podróżujących profesjonalistów, przez weekendowych wojowników, po władców sypialni. Łącząc najpopularniejsze odmiany DRIVE, wzmacniaczy, efektów modulacyjnych i emulacji paczek w jednym





pakiecie z własnym interfejsem audio USB, Blackstar stworzył produkt, który przez długi czas będzie trudny do pokonania i który może okazać się przełomowy dla wielu gitarzystów. Naprawdę podobała nam się bezpośredniość urzekająco prostych i intuicyjnych elementów sterujących, którymi dla wygody można sterować również za pośrednictwem MIDI. Tymczasem w środowisku nagrywania możesz zapisywać i przywoływać dowolną liczbę presetów za pomocą aplikacji Architect, co ułatwia tworzenie doskonałych ścieżek przy minimalnym zuży-

ciu procesora. Ale przede wszystkim jakość i zakres barw wzmacniacza, z ich analogowym realizmem i dynamiką przypominającą lampę, sprawiają, że Amped 2 jest praktycznie nie do pobicia. Godny naszego najwyższego wyróżnienia? Tak myślę! Podłącz go wkrótce i sprawdź, czy się zgadzasz. 🎸

DANE TECHNICZNE

Typ: analogowo/cyfrowy preamp, wzmacniacz mocy Klasy D
Moc: 100W RMS (16 ohm lub 8 ohm), przełączana do 20W lub 1W

Wymiary (mm): 288 (szer) x 149 (gł) x 81 (wys)
Waga (kg/lb): 1.98/4.35
Obudowa: Aluminium/stal
Kanały: 2
Kontrolery: GAIN, BASS, MIDDLE, TREBLE, MASTER VOLUME DRIVE GAIN, TONE, LEVEL, 3-poz DRIVE SELECT. MODULATION TIME, DEPTH, LEVEL, 3-poz MODULATION SELECT. DELAY TIME, FEEDBACK LEVEL, 3-poz DELAY SELECT. REVERB TIME, LEVEL, 3-po REVERB SELECT. 3-poz POWER AMP RESPONSE TYPE i 3-poz OUTPUT POWER SELECT. LOOP RETURN LEVEL, CABRIG SELECT, OUTPUT LEVEL CONTROL. FOOTSWITCH: 5x przełączniki dla DRIVE i ON/OFF

efektów, TAP TEMPO.
Cechy dodatkowe: wbudowana emulacja głośnika CabRig, 3-poz VIRTUAL CAB SELECTOR, zbalansowane wyjście mono XLR OUT, stereo HEADPHONES/LINE OUT. Przełączana szeregowo/równoległa pętla efektów (przełączana apką Architect), USB do nagrywania bezpośredniego i łączenia z apką Architect, podwójne wyjścia 9VDC, MIDI IN/THRU, zamek Kensington.
Inne opcje w serii: Amped 1 oraz Amped 3

DOSTARCZYŁ

Musik Meyer



BOSS RV-200

Jeśli poważnie myślisz o swoich efektach pogłosowych, z pewnością miałeś już w rękach RV-500. Ale to duża kostka, która dla wielu z nas może być zbyt duża. Właśnie dlatego doskonałym wypełnieniem tej luki jest seria 200 firmy BOSS – mniejsza, tańsza, ale wciąż zawierająca algorytmy i możliwości edycji swojego większego brata. Przywitajcie się z długo oczekiwanym RV-200, który zawitał do nas dzięki GuitarCenter.pl

Model ten dodaje nawet nowy typ pogłosu do 12 różnych trybów: ARPVERB. Biorąc pod uwagę poziom dostępnej edycji dźwięku, dobrze jest wiedzieć, że BOSS zapewnił 127 pamięci do zapisywania presetów, wraz z dwoma przełącznikami nożnymi zapewniającymi szybki dostęp do różnych typów brzmień. RV-200 nie skłania się ku pojedynczym klasycznym pogłosom płytowym, sprężynowym, symulującym różnego rodzaju pomieszczenia (od pokoju po halę), czy rozmaitym barwom ambientowym – on potrafi zrobić to wszystko i to w studyjnej wręcz jakości. Pełna lista dostępnych trybów obejmuje SHIMMER (bajeczna przestrzeń wypełniona szeleszczącą górą i harmonicznymi), ARPVERB (przestrzeń generowane na podstawie algorytmów arpeggio), SLOWVERB (łagodny atak i miękkie harmoniczne), +DELAY (delay połączony z pogłosem, potęgujący wrażenia przestrzenne), MODULATE (pogłos z falowaniem znanym z efektów modulacyjnych), LO-FI (emulacja pogłosu niskiej jakości), GATE i REVERSE (odwrotne wybrzmiewanie), a także ROOM (emulacja pokoju), HALL (dużej hali), PLATE (pogłos płytowy) i SPRING (pogłos sprężynowy znany ze wzmacniaczy gitarowych), co zapewnia kompleksowy wybór, który zaspokoi potrzeby muzyka w każdej sytuacji na scenie i w studio.

Kontrola tych bogatych dźwięków może być głęboka i obejmuje czas pogłosu, poziom efektu, opóźnienie wstępne, zmienne filtry górne i dolne, a także kontrolę gęstości w celu dostosowania „wagi” dźwięku. Pokrętko parametrów RV-200 zapewnia również dostęp do ustawień unikalnych dla każdego konkretnego typu pogłosu. Większą elastyczność zapewniają przełączniki nożne, które można przypisać do różnych funkcji; omiń efekt, przeszukuj pamięć urządzenia i aktywuj funkcję wstrzymania (FREEZE), aby uzyskać nieskończone podtrzymanie dźwięku (lub tak długo, jak chcesz). Do przełącznika nożnego można nawet przypisać dodatkowe „efekty”, w tym Warp, Twist i Fade. Jak można się spodziewać po efekcie BOSS z 2023 roku, wiele parametrów można przypisać do zewnętrznego pedału ekspresji, a MIDI jest dostarczane przez wejścia mini TRS. Za pomocą MIDI użytkownik może też połączyć ze sobą kilka efektów BOSS z serii 200 i jednocześnie wybierać na nich ustawienia wstępne, aby tworzyć bogate i intrygujące faktury brzmieniowe. 🎧

DANE TECHNICZNE

Typ: pogłos

Potencjometry: TIME, PRE-DELAY, E.LEVEL, PARAM, LOW, HIGH

Przełączniki: 12-poz REVERB TYPE, DENSITY, MEMORY

Przełączniki nożne: ON/OFF, MEMORY/SELECT

Gniazda: INPUT A(mono)/B, OUTPUT A(mono)/B, CTL1,2/EXP, DC-IN, MIDI OUT/IN, USB

Zasilanie: Bateria alkaliczna (AA, LR6) x 3, zasilacz sieciowy (sprzedawany oddzielnie)

Pobór prądu: 260 mA

Długość pracy na baterii: ok. 4 godzin

(ciągłego użytkowania)

Wymiary (mm): 101 (szer) x 138 (gł)

x 63 (wys)

Waga (g): 610 (bez baterii)

DOSTARCZYŁ

GuitarCenter.pl



Fender Tone Master Pro





Tone Master[®]
PRO

MASTER 50%
PUSH: MIXER

Save



Output

100 BPM
Tap

+

Add Block

Preset Settings

MEMORY DELAY

FS MODE
HOLD: LOOPER

FLANGER

TAP 100 BPM
HOLD: TUNER

02
NASHVILLE TWIN

03
OCTAVE MACHINE



Z każdej strony 7-calowego, kolorowego ekranu dotykowego, znajdują się duże pokrętki służące do wyboru presetów (po wciśnięciu – widok zestawu) i głośności głównej (po wciśnięciu – dostęp do wewnętrznego miksera).



Mając prawdopodobnie najbogatszą historię i największe osiągnięcia w przełomowym projektowaniu i produkcji wzmacniaczy lampowych w branży, Fender zaskoczył wszystkich dołączając do cyfrowej konkurencji z własnym sprzętem do modelowania

Rzeczywiście, wprowadzenie Tone Master Pro pod koniec 2023 roku wywołało najbardziej szalone zamieszanie wokół sprzętu w tym roku (a konkurencja zaczęła w panice obniżać ceny) i co ciekawe, natychmiast zmieniło podejście każdego ołdscholowego fanatyka, który mógłby rozważyć w przyszłości przejście na modeling. Ogólnie rzecz biorąc, temat modelowania jest już znany większości gitarzystów, niezależnie od tego, czy kiedykolwiek na „cyfrze” grali, czy nie, a Tone Master Pro nie pozostawia w nim żadnych niedomówień.

Jest to jednostka podłogowa z możliwością przełączania nożnego, która obejmuje cyfrowe przetwarzanie dla ponad 100 modeli wzmacniaczy i efektów, 6000 (!) przechwyconych przez firmę Fender odpowiedzi impulsowych (IR) kolumn głośników i mikrofonów (plus obsługa IR innych firm), 60-sekundowy looper stereo, wbudowana pamięć na ponad 500 presetów użytkownika i tysiące innych ustawień z chmury za pomocą zdalnej aplikacji Tone Master Pro Control, z połączeniem USB i Bluetooth do funkcji pomocniczych, potencjalną rolę cyfrowego interfejsu audio i wieloma

innymi wodotryskami. Ciemnoszara metalowa obudowa i ogólny układ kontrolerów Tone Master Pro odpowiadają wyglądowni jego poważnych

konkurentów. Przy wymiarach 371×262×96 mm i wadze ok. 4 kg jest około 30% mniejszy niż Line 6 Helix Floor, 20% mniejszy niż Fractal FM9 i około 40%



Kolumna Fender FR-10 została zaprojektowana jako combo w stylu Hot Rod Deluxe z górnym panelem sterowania.

10 przełączników pełni także funkcję pokręteł obrotowych do wybierania niezliczonych parametrów wzmacniacza i efektów. Ich funkcję opisują dedykowane paski LCD.



i innych). Pozwala to maksymalnie na osiem natychmiastowych wyborów brzmień z dowolnego zestawu w trybie FS (przełącznik nożny), ale przełączniki nożne można zaprogramować do wykonywania wielu funkcji (np. włączania overdrive i delaya oraz wyłączania tremolo za naciśnięciem tylko jednego przycisku), a zewnętrzne pedały ekspresji i przełączniki mogą dodatkowo rozszerzyć zakres możliwości. Dwa przełączniki nożne na prawym końcu każdego rzędu są w górnym rzędzie przeznaczone do trybu FS (lub przytrzymania, aby włączyć funkcję loopera), a w dolnym rzędzie do tap-tempo (lub przytrzymania, by włączyć tuner). Wszystko to składa się na łatwy

dające graficzne reprezentacje efektów, wzmacniaczy i kolumn dostępnych w wybranym zestawie, wraz z bardzo przejrzystymi oznaczeniami dalszych funkcji. Stuknij we wzmacniacz lub pedały, aby uzyskać większą wersję i pełny dostęp do elementów sterujących za pomocą ośmiu obrotowych przełączników nożnych/enkoderów. Wystarczy powiedzieć, że te manipulacje barw i zapisywanie edytowanych ustawień są tak proste, jak można by oczekiwać po tradycyjnym wzmacniaczu i w większości oczywiste, nawet bez dołączonej instrukcji obsługi. Warto zauważyć, że edycja TM Pro nie zapewnia tak dogłębnych zmian w biasowaniu lamp i innych parametrów technicznych, jak robią to Helix czy Quad Cortex. Tu obsługa jest prosta i nie przyprawia o ból głowy.

Dobór gniazd jest niezwykle wszechstronny. Oprócz pojedynczego wejścia instrumentalnego 1/4 cala i połączonego wejścia mikrofonowego/liniowego 1/4 cala/XLR firmy Amphenol, dostępne są gniazda SEND/RETURN dla pełnych czterech pętli FX (z 3 i 4 łączonymi w stereo); lewe i prawe wyjścia 1/4 cala oraz XLR z przełącznikiem GRO-UND-LIFT dla wyjścia 1; lewe i prawe wyjścia 1/4 cala dla wyjścia 2; wyjście słuchawkowe stereo 1/4 cala; wejście AUX 1/8 cala (zewnętrzne źródła mogą również odtwarzać dźwięk przez Bluetooth); połączenia dla EXP 1 i 2; AMP CTRL (do przełączania maksymalnie dwóch funkcji na zewnętrznym wzmacniaczu); Wejście i wyjście MIDI/THRU i złącze USB-C.

Dostępne jest również gniazdo kart Micro SD umożliwiające rozszerzenie możliwości przechowywania ustawień. I chociaż Tone Master Pro nie ma wbudowanego w urządzenie pedału ekspresji, Fender nawiązał współpracę z Mission Engineering, aby zaoferować chętnym SP1-TMP (za 175 USD, sprzedawany osobno). To wytrzymały kontroler nożny zaprojektowany specjalnie z myślą o dostępie do szerokiej gamy profesjonalnych funkcji Tone Mastera. Wybór 30 modeli wzmacniaczy Tone Master Pro reprezentuje przyzwyczajenie wszechstronność (większość z nich jest dostępna podwójnie jako combo/half-stack lub jako head pasujący do alternatywnych kolumn głośnikowych),



Ekran Tone Mastera Pro przedstawia naprawdę realistycznie wyglądające graficzne reprezentacje efektów, wzmacniaczy i kolumn.

większy niż Neural DSP Quad Cortex. Podobnie jak w przypadku Quad Cortex, jego 10 przełączników pełni także funkcję pokręteł obrotowych do wybierania niezliczonych parametrów wzmacniacza i efektów, ale są one większe niż w QC i wyglądają jak miniaturowe wersje radełkowanych pokręteł Telecastera, co jest przyjemnym akcentem i dzięki temu łatwiej się nimi kręci. Inne przydatne funkcje obejmują wbudowany zasilacz, który nie wymaga umieszczania żadnych zewnętrznych jednostek, wystarczy standardowy kabel z trzema bolcami ze złączem IEC. Włącz Tone Mastera Pro, a miniaturowe, czerwone światło w stylu wzmacniacza ożyje. To miły, znajomy ze wzmacniaczy Fendera widok.

Na panelu kontrolnym znajdują się również dwa duże pokręta, po jednym z każdej strony 7-calowego, kolorowego ekranu dotykowego, służące do wyboru presetów (naciśnij je, aby przełą-



Dedykowana, aktywna paczka ma regulowaną moc w zakresie od 1 do 85 W.

czyć widok zestawu) i głośności głównej (naciśnij, aby uzyskać dostęp do wewnętrznego miksera). Każdy przełącznik nożny zawiera również pasek LCD, który wyjaśnia jego aktualną funkcję, zmieniającą się w zależności od trybu (od wyboru presetu, parametrów sterowania, włączania/wyłączania wzmacniacza/efektu

i intuicyjny dostęp użytkownika do programowania i funkcjonalności. Ale być może największym dobrodziejstwem tego pakietu jest siedmioocalowy kolorowy ekran dotykowy. W przeciwieństwie do ogólnych symboli oferowanych u większości konkurentów, ekran Tone Mastera Pro przedstawia realistycznie wyglą-



Na tylnym panelu znajduje się spory wachlarz gniazd, w tym wysokiej jakości złącza XLR firmy Amphenol.

która jednocześnie nie jest przesadna w swojej różnorodności. Nic dziwnego, że oferta Fendera stanowi prawie połowę zawartości (14 modeli), w tym oczekiwane klasyki tej marki oraz emulacje Bassbreakera i Blues Jr. Nie znajdziemy tu jednak tweedowego Champ, Deluxe ani Super, co jest dość zagadkowe – czyżby w przyszłym update? Mamy za to umownie „zamaskowane” wersje kilku Marshalli (ale nie JTM45), Voxa AC30, Rolanda JC120, kilka Mesa/Bogiego, Friedmana BE-100 i Bognera Uberschall, a także pierwsze w historii autoryzowane modele EVH 5150 III 6L6 Stealth. Żadnego Hiwatta ani Orange; nie ma Dumble, Trainwreck, Matchless i tym podobnych, ani wzmacniaczy basowych, ale Fender już oświadczył, że będzie ich o wiele więcej. Opcje efektów są stosunkowo liczne i obejmują wszystkie istotne kategorie, włączając w to szereg specyficznych dla Fendera, zawoławanych wersji klasyków i urządzeń

studyjnych. Do tego 26 kolumn (z większą liczbą dostępnych) i 7 mikrofonów... I jeśli ktoś powie, że to niedużo, to zapytam ile jest mu potrzebne tak naprawdę do nagrania swej muzyki. Więcej? Serio? Testowałem Tone Master Pro z Fenderem Telecasterem, Stratocasterem i PRS Custom 22, poprzez dostarczoną mi także do testu dedykowaną paczkę Fender Tone Master FR-10 (sprzedawana oddzielnie), a także ze słuchawkami. Kolumna Fender FR-10 została zaprojektowana jako combo w stylu Hot Rod



Deluxe z górnym panelem sterowania zagiętym do tyłu. Paczka wygląda prawie identycznie w czarnym toleksie ze srebrną tkaniną na grillu. Obudowa FR-10 wykonana jest z jasnej sklejk, a wewnątrz kryje wzmacniacz mocy klasy D o mocy 1000 W, napędzający 10-calowy głośnik o specjalnej konstrukcji i 1-calowy głośnik wysokotonowy o szerokim rozproszeniu. (FR-12 ma również 1000 W, ale jest wyposażony w 12-calowy głośnik).

Modele wzmacniaczy, kolumn i efektów brzmią fantastycznie pod każdym względem. Emulacje są całkowicie realistyczne, dynamiczne i ekspresyjne. W moim odczuciu „natywne” modele wzmacniaczy Fendera brzmią najlepiej ze wszystkich, a szerokie możliwości intuicyjnej edycji ułatwiły szybkie dostrajanie i tworzenie presetów oraz zestawów przygotowanych od podstaw według moich preferencji. Ostatecznie Tone Master Pro oferuje imponującą wszechstronność – w brzmieniu, funkcjonalności i połączeniach (gniazdach) – a wszystko to na poziomie jakości, którego oczekivalibyśmy po tej legendarnej marce z Kalifornii. Urządzenie sprawdzi się znakomicie na scenie (zobaczcie na żywo Leszka Cichońskiego), ale także w piwnicy i sali prób (gdzie przydać się może regulacja

mocy na kolumnie FR). Oczywiście testujemy urządzenie tuż po premierze, a firma obiecuje „więcej w przyszłości”. O tym trzeba pamiętać, porównując je z konkurentami obecnymi na rynku od lat. Ale zapewniam, że nawet w tej pierwszej wersji jest to rzecz warta uwagi. O czym może świadczyć także popyt na Tone Mastera Pro, jaki obecnie obserwujemy. ♡

DANE TECHNICZNE

Sterowanie: obrotowy PRESET, MASTER VOLUME, 10 dwufunkcyjnych przełączników nożnych/pokręteł, kolorowy ekran dotykowy LCD.

Gniazda: INPUT, wejście MIC/LINE (podwójne XLR i 1/4" TS/TRS), wysyłka i powrót dla czterech pętli FX, lewe i prawe wyjście 1 (zarówno XLR, jak i 1/4"), lewe i prawe wyjście 2 (tylko 1/4"), wejście AUX, wyjście słuchawkowe, EXP 1 i 2, przełącznik nożny, sterowanie wzmacniaczem, USB-C, wejście/wyjście DIN MIDI, gniazdo karty micro SD i złącze zasilania AC.

DSP: Ośmiordzeniowy procesor, 32-bitowy dźwięk cyfrowy, wew. częstotliwość próbkowania 44,1 kHz (synchronizacja projektu 44,1/48/88,2/96 kHz).

Wymiary (mm): 371×262×96 (szer.xgł.xwys.)

Waga (kg): ~4

DOSTARCZYŁ

Fender.com



Wyjaśnienie notacji

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

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

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



Kostkowanie z góry na dół



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

Kostkowanie z dołu do góry



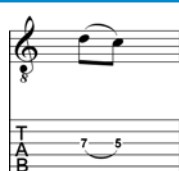
Kostkowanie z dołu do góry (patrzac od strony strun basowych).

Hammer-on



Wydobycie drugiego dźwięku przez uderzenie w strunę na danym progu.

Pull-off



Wydobycie drugiego dźwięku przez oderwanie struny od progu.

Oznaczenia lewej ręki



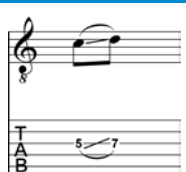
Opalcowanie: palec mały (4), palec wskazujący (1), palec środkowy (2).

Oznaczenia prawej ręki

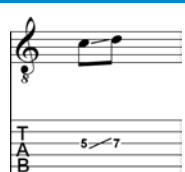


Prawa ręka: kciuk (p), p. wskazujący (i), środkowy (m), serdeczny (a).

Glissando



Zagranie pierwszego dźwięku i przesunięcie palca do podanego progu.

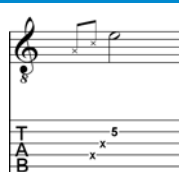


Tak jak poprzednio, z tym że drugi dźwięk też jest kostkowany.



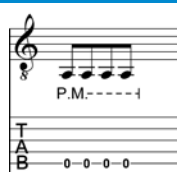
Przeciągnięcie palcem po strunie z niższej, bliżej nieokreślonej pozycji.

Zahaczenie strun



Musnięcie sąsiednich strun przed zagranie właściwego dźwięku.

Tłumienie strun prawą ręką



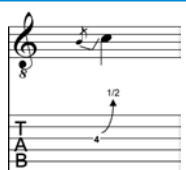
Wytłumienie strun za pomocą dłoni umieszczonej na mostku.

Tłumienie strun lewą ręką

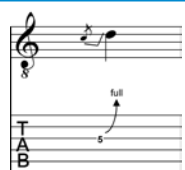


Wytłumienie strun lewą ręką dotykającą strun, ale bez dociskania do progów.

Podciągnięcie struny



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



Podciągnięcie struny o cały ton do góry (full).

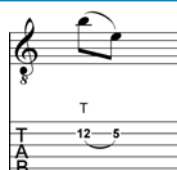


Podciągnięcie struny, a następnie jej opuszczenie.



Podciągnięcie strun przed kostkowaniem.

Tapping



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

Vibrato

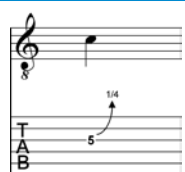


Efekt wibrowania dźwięku uzyskany poprzez rytmiczne podciągnięcia.

Podciągnięcie struny



Podciągnięcie struny przed kostkowaniem i opuszczenie.



Podciągnięcie struny o ćwierć tonu (1/4).



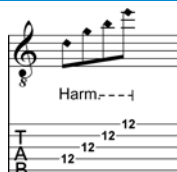
Podciągnięcie struny, któremu towarzyszy dźwięk innej struny.

Ślizg krawędzią kostki



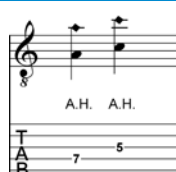
Przejechanie krawędzią kostki po strunach.

Flażolety naturalne



Dotknięcie struny nad danym progiem i szybkie puszczenie po zagranie.

Flażolety sztuczne



Uderzenie struny kostką z jednoczesnym potarciem jej kciukiem.



Robert Schumann (1810-1856) *O Obcych Krajach i Ludziach*

Ten marzycielski, niewinny obraz dzieciństwa jest znakomitą przykładem emocjonalnych dzieł wybitnego kompozytora romantyzmu, Roberta Schumanna
Bridget Mermikides

W tym wydaniu wracamy do jednego z najważniejszych kompozytorów Romantyzmu, Roberta Schumanna, który ucieleśniał wszystkie charakterystyczne cechy muzycznych twórców tego okresu: był wirtuozem fortepianu, genialnym kompozytorem z tragicznie krótką historią życia, wypełnionego umysłową udręką, problemami zdrowotnymi oraz namiętną miłością. Dzieła Schumanna cechowały się bardzo szerokim zróżnicowaniem stylistycznym oraz ogromną dawką emocji i był on nie tylko płodnym kompozytorem, ale miał również wielki wkład w promowanie tego gatunku jako krytyk muzyczny poprzez swoją pięknie napisaną i wysoko ocenianą serię artykułów. Zaaranżowałam pierwszy utwór ze zbioru 13 krótkich dzieł fortepianowych Kinderszenen (Sceny Z Dzieciństwa) skomponowanych w 1938 roku, będących nostalgicznymi, muzycznymi obrazami wybranych scen z dzieciństwa. Są one krótsze, bardziej przystępne i „niewinne” oraz radosne niż styl jego pozostałych utworów. Zainspirowane były osobą jego żony, wybitnej pianistki i wpływowej impresario, Clary Wieck, która powiedziała Schumannowi, że „jest jak dziecko”. Otwierający całość Von Fremden Ländern Und Menschen (O Obcych Krajach i Ludziach) ma niewinny, senny charakter, odzwierciedlający prawdopodobnie nowe światy widziane oczyma dziecka. To bardzo znana melodia, którą usłyszeć

można zarówno w repertuarze fortepianowym jak i kulturze masowej (zastosowana np. w oskarowym filmie Wybór Zofii z 1982). Zajmujący niecałą stronę w oryginalnym zapisie, utwór ten składa się z powtarzanych, ośmiotaktowych sekcji oraz jednej mniej typowej, 14-taktowej, co pomimo jego niewielkiej długości tworzy kompletną, zwartą całość. Ponadto, chociaż harmonia jest konwencjonalna

i prosta, mamy tu interesujące zmiany. W większości mamy akordy z tonacji G (G-Am-Am6-C-D-Dsus-D7-Em), z ich przewrotami w basowej linii oraz jeden akord funkcyjny prowadzący do diatonicznego (C#o7 do D), charakterystyczne dla późnego Romantyzmu. Jednakże w taktach 20 i 34 pojawia się akord B Major spoza tonacji. Zmiana z B do G może być wyjaśniona w kontek-

ście prowadzenia głosu: B Major zawiera dźwięki B-D#-F# a G Major – G-B-D. Poprzez utrzymanie nuty B, przesunięcie D# w dół do D oraz F# w górę do G, uzyskujemy bardzo miękką zmianę. Zachowałam oryginalną tonację G starając trzymać się bardzo blisko oryginału. Głównym wyzwaniem jest tu granie melodii

ponad triolowym



akompaniamentem

i w taktach 2,4, 6 itd. ostatnia szesnastka pierwszej ćwierćnoty melodii musi pojawić się po ostatniej trioli w basie. Na początku zwolnijcie więc tempo dla lepszego zrozumienia głosów oraz ułożenia sobie dźwięków pod palcami. Do zobaczenia za miesiąc.

WSKAZÓWKI

[TAKTY 1-12]

Prostej melodii akompaniuje triolowy akompaniament. Triole powinny płynąć z lekko wyczuwalnym akcentem na każdą ćwierćnotę a melodię grajcie delikatnie głośniejsz przez rest stroke tam gdzie to możliwe. Korzystajcie też z oznaczonego opalcowania dla prawej ręki. W takcie 2 uważajcie by szesnastka na pustej strunie nie wybrzmiała dłużej – starajcie się stłumić ją krawędzią pierwszego palca lewej dłoni.

Zwróćcie uwagę na wymagający rozciągnięcia palców akord Dsus4 w takcie 7 jak również odpowiedni nacisk trzecim palcem na próg by uniknąć brzęczenia struny.

[TAKTY 13-24]

Po powtórzeniu pierwszej sekcji przechodzimy do akordu Em w takcie 17. W następnych kilku taktach oznaczyłam opalcowanie dla lewej ręki, przyjrzyjcie się więc mu uważnie. W takcie 18 musimy złapać akordy barre na 5 progu i później na 7 – tu potrzebne będzie lekkie rozciągnięcie i sięgnięcie nieco dalej czwartym palcem.

[TAKTY 25-44]

Tu wchodzi powtórzenie obu sekcji. Starajcie się utrzymywać cały czas miękką, rytmiczny puls zwracając uwagę na graną wyżej melodię. W takcie 37 pojawia się końcowe wykonanie głównej melodii oraz proste zakończenie. Życzę wam przyjemnej nauki tego uroczego utworu. 🎸



♩ = 50

G C#dim7 D D7/F# G C#dim7

1 m p i a p i m a p i m a p p i

E B B G D A E

D D7/F# G G/B C C/E

4

E B B G D A E

Dsus4 D7 G G C#dim7

7

E B B G D A E

D D7/F# G C#dim7 D D7/F#

10

E B B G D A E

G G/B C C/E Dsus4 D7

13

E B B G D A E

Chords: G, Em, Am, D, G/B

16

Chords: C, Am6, B, G, C, D/C

19

Chords: G/B, G, G/B, C#dim7, D, D7/F#

22

Fret and pluck with the picking hand

Chords: G, C#dim7, D, D7/F#, G, G/B

25

Chords: C, C/E, Dsus4, D7, G

28



Em Am D G/B C Am6

31

B G C D/C G/B G

34

G/B C#dim7 D D7/F# G C#dim7 D D7/F#

37

G G/B C C/E Dsus4 D7 G

41



Dust in the Wind

Dzisiejszy akustyczny warsztat zaadresowany jest do osób początkujących, które chcą udoskonalić technikę gry palcami
Piotr Słapa

„Dust in the Wind” jest kompozycją amerykańskiego zespołu Kansas. Utwór został zarejestrowany w 1977 roku. Niedługo po premierze zajął 6 miejsce na liście 100 najlepszych nagrań według magazynu Billboard. Kompozycję wyróżnia przede wszystkim przepięknie brzmiąca partia gitary akustycznej. Stopień trudności nie jest wysoki, więc utwór polecam wszystkim gitarzystom, którzy chcą udoskonalić umiejętność gry palcami lub po prostu rozszerzyć repertuar. A więc do dzieła! PRZYKŁAD 1 to intro utworu.

Zaczynamy od akordu C-dur. Palcem serdecznym chwytemy III próg struny A, środkowym II próg struny D, a wskazującym I próg struny B. Teraz omówimy schemat gry prawej ręki. Warto go dokładnie zapamiętać, ponieważ będzie on obowiązywać w pozostałych partiach utworu. Naukę schematu możemy podzielić na dwa etapy:

Etap 1: Kciuk oraz palec środkowy prawej ręki grają jednocześnie struny A oraz B. Następnie kciuk potrąca strunę D, a palec wskazujący strunę G.
Etap 2: Kciuk uderza strunę A, palec środkowy strunę B, kciuk strunę D, a palec wskazujący strunę G. W takcie 2 ogramy akord Cmaj7. Wcześniej graliśmy C-dur. Aby otrzymać Cmaj7 puść palec wskazujący – potrzebujemy pustą strunę B. W kolejnym kroku do C-dur dodajemy mały palec na III próg struny B. Nazwa tego akordu to Cadd9. Następnie wracamy do C-dur. W takcie

5 mamy akord Asus2 - palec środkowy połów na II progu struny D, a serdeczny na II progu struny G. Teraz umieść mały palec na III próg struny B – otrzymasz wtedy akord Asus4. W takcie 7 gramy akord A-moll. Palec środkowy znajduje się na II progu struny D, serdeczny na II progu struny G, a wskazujący na I progu struny B. W następnym takcie ponownie wracamy do akordu Asus2. W taktach 9-15 gramy akordy, które były wcześniej. Opalcowanie bez zmian. Uwaga! Następuje zmiana w kolejności akordów - Cadd9, C-dur, Cmaj7, Cadd9, A-moll, Asus2, Asus4. Takt 16 wymaga specjalnego omówienia. W pierwszej połowie taktu ogramy A-moll. Następnie przeskakujemy na akord G/B. Jest to akord G-dur, który gramy od dźwięku B (czyli od tercji wielkiej). Akord najłatwiej opalcować w taki sposób – palcem środkowym złap II próg struny A, a małym palcem III próg struny B. Pamiętaj, że przykład 1 gramy zgodnie z omówionym wcześniej schematem dla prawej ręki. W PRZYKŁADZIE 2 zagrasz zwrotkę utworu. Pierwsze trzy akordy (takty 17-20) graliśmy wcześniej. Są to kolejno C-dur, G/B i A-moll. W takcie 21 występuje akord G-dur. Wystarczy, że chwycisz palcem serdecznym III próg struny basowej E. Natomiast struny D, G, B pozostają puste. Uwaga! W tym miejscu zmieniamy schemat gry prawej ręki. Kciuk zamiast struny A potrąca strunę basową E. Dalej gramy akord D-moll. Palec środkowy kładziemy

na II progu struny G, serdeczny na III progu struny B, a wskazujący na I progu struny wiolinowej E. Tutaj schemat prawej ręki również ulega zmianie. Aktywne są struny D, G, B, E. Zapamiętaj, że kciuk wyjątkowo będzie uderzał w struny D oraz G. W takcie 23 wracamy do akordu A-moll. Ostatnie dwa takty przykładu 2 to volta. Termin ten oznacza pierwsze lub drugie zakończenie

sza volta. Akord A-moll chwytemy tak jak poprzednio. Następnie mały palec umieszczamy na III progu struny basowej E. Takty 30-31 to druga volta. Zwróć uwagę na ozdobnik artykulacyjny hammer-on przy akordzie A-moll. Przykład 3 kończymy akordem G/B, którego opalcowanie znasz.

Na koniec kilka wskazówek. Kluczem do płynnego wykonania utworu jest nauczenie się schematu gry dla prawej ręki. Możesz go ćwiczyć na jednym akordzie (np. C-dur) lub nawet na pustych strunach. Zaczynaj od wolnego tempa i stopniowo przyspieszaj. Musisz mieć pewność, że zawsze grasz odpowiednim palcem. Zawsze dobrym pomysłem

jest ćwiczenie z metronomem. Schemat występuje w trzech odmianach w zależności od typu akordu. Akordy dzielimy ze względu na lokalizację prymy. Przykłady: G-dur (pryma na strunie basowej E), A-moll (pryma na strunie A), D-moll (pryma na strunie D). Po opanowaniu schematu ćwicz płynne przechodzenie między akordami. Akordów jest sporo, więc poświęć czas na zapamiętanie wszystkich układów. Podczas



KLUCZEM DO PŁYNNEGO WYKONANIA UTWORU JEST NAUCZENIE SIĘ SCHEMATU GRY DLA PRAWEJ RĘKI

części utworu. Pierwsza volta wykonywana jest przed powtórzeniem fragmentu przykładu, a druga volta na koniec powtórzenia z pominięciem pierwsze volty. W takcie 24 (pierwsza volta) gramy akordy A-moll oraz G/B. W takcie 25 (druga volta) jest tylko A-moll. PRZYKŁAD 3 to refren utworu. Zaczynamy akordem D/F#. Jest to akord D-dur zagrany od dźwięku F# w basie (czyli od tercji wielkiej). Palcem wskazującym złap II próg struny basowej E, środkowym II próg struny G, a serdecznym III próg struny B. Dalej przechodzimy do akordu G-dur, który opalcujemy tak jak w poprzednim przykładzie. W taktach 28-29 występuje pierw-

szczy muzycznej przygody poznasz wiele utworów, które wykorzystują taki sam lub podobny schemat jak ten z utworu „Dust in the Wind”. Zerknij na „Just Breathe” zespołu Pearl Jam. Dzisiejszy warsztat jest dobrym wprowadzeniem do jednej z podstawowych technik fingerstyle o nazwie boom-chic. W „Dust in the Wind” jest jeszcze jedna piękna partia, będąca podkładem pod solo na skrzypcach. W ramach zadania domowego spróbuj zagrać ją ze słuchu. Pamiętaj, żeby część codziennego treningu poświęcić na kształcenie tej umiejętności. Wysiłek na pewno zaprocentuje w przyszłości. Powodzenia i do zobaczenia za miesiąc! 🎸



PRZYKŁAD 1

Example 1: Musical notation for guitar, showing a sequence of chords and fingerings across five measures. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The guitar part is written in a single staff, and the bass part is written in a single staff. The bass part includes a T (Tuning) line and an A (Amplifier) line.

Measure 1: T 1 0 1 0, A 3 2 0 2 0, B 3 2 3 2 0

Measure 2: T 0 0 0 0, A 3 2 0 2 0, B 3 2 3 2 0

Measure 3: T 3 0 3 0, A 1 0 1 0, B 3 2 3 2 0

Measure 4: T 0 0 0 0, A 3 2 0 2 0, B 3 2 3 2 0

Measure 5: T 0 2 0 2, A 0 2 2 2 2, B 0 2 0 2 2

PRZYKŁAD 2

Example 2: Musical notation for guitar, showing a sequence of chords and fingerings across five measures. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The guitar part is written in a single staff, and the bass part is written in a single staff. The bass part includes a T (Tuning) line and an A (Amplifier) line.

Measure 1: T 1 0 1 0, A 3 2 0 2 0, B 3 2 3 2 0

Measure 2: T 3 0 3 0, A 1 0 1 0, B 3 2 3 2 0

Measure 3: T 1 0 1 0, A 3 2 0 2 0, B 3 2 3 2 0

Measure 4: T 1 0 1 0, A 3 2 0 2 0, B 3 2 3 2 0

Measure 5: T 0 0 0 0, A 0 0 0 0, B 3 3

PRZYKŁAD 3

Example 3: Musical notation for guitar, showing a sequence of chords and fingerings across five measures. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The guitar part is written in a single staff, and the bass part is written in a single staff. The bass part includes a T (Tuning) line and an A (Amplifier) line.

Measure 1: T 3 0 3 0, A 1 0 1 0, B 3 2 3 2 0

Measure 2: T 0 0 0 0, A 3 2 0 2 0, B 3 2 3 2 0

Measure 3: T 1 0 1 0, A 3 2 0 2 0, B 3 2 3 2 0

Measure 4: T 1 0 1 0, A 3 2 0 2 0, B 3 2 3 2 0

Measure 5: T 0 1 0 2, A 0 1 3 0, B 0 2 0 2 2



Giant Steps cz.I

Skrzypcowe kaprysy Nicolò Paganiniego w momencie ich powstania uznawane były przez muzyków i melomanów za niedoścignione szczyty wirtuozerii...
Piotr Lemański

Dzisiaj, po dwustu latach, większość z nich wchodzi w skład programu dyplomowego w średniej szkole muzycznej. Podobna rzecz ma się obecnie z niektórymi jazzowymi kompozycjami. Mity które powstały na temat trudności wykonawczych „Giant Steps”, zniechęciły już nie jednego młodego jazzmana do nauczania się tego utworu. Upředzenia i wyobrażenia związane są jednak bardziej z szybkim tempem, niż z rzeczywistymi problemami harmonicznymi. Naczelną zasadą naszej nauki standardów jest dopasowywanie tempa utworu do naszych możliwości wykonawczych. Tak więc naszą przygodę z Coltrane'owską harmonią rozpoczniemy od bardzo wolnego tempa, wręcz balladowego. Pozwoli to nam na swobodne operowanie poszczególnymi skalami, a dopiero później, w zależności od postępów naszych palców i naszego umysłu, będziemy systematycznie zwiększać tempo. Przyjrzyjmy się konstrukcji harmonicznego utworu:

Bmaj7 D7	Gmaj7 Bb7	Ebmaj7	Am7 D7
Gmaj7 Bb7	Ebmaj7 F#7	Bmaj7	Fm7 Bb7
Ebmaj7	Am7 D7	Gmaj7	C#m7 F#7
Bmaj7	Fm7 Bb7	Ebmaj7	C#m7 F#7

Mamy tutaj trzy tonacje odległe od siebie o interwał tercji wielkiej, czyli Eb dur, G dur i B dur (polskie H dur). I to tyle. W części pierwszej utworu tonacje zmieniają się przede

wszystkim ruchem opadającym: B dur - G dur - Eb dur i G dur - Eb dur - B dur, a w części drugiej mamy jako dominujący ruch wznoszący: Eb dur - G dur - B dur - Eb dur. Część druga utworu, jak widać, składa się ze zmieniających się regularnie co dwa takty układów II-V-I. Sytuacja jest więc tutaj w miarę komfortowa. Tak prawdę powiedziawszy to ogrywanie harmonii przez ostatnie dziesięć taktów począwszy od taktu ósmego (Fm7 Bb7) - do pierwszego akordu z następnego chorusu (Bmaj7), nie powinno stanowić jakiegokolwiek problemu dla nawet średnio zaawansowanego gitarzysty. Inaczej sprawa wygląda z częścią pierwszą. Tonacje zmieniają się dwa razy szybciej i do tego zmiany następują w połowie taktów. Mamy więc w pierwszych trzech taktach połączenie dominanty z toniką (czyli V-I): D7-Gmaj7 i Bb7-Ebmaj7, oraz w taktach 5-8: Bb7-Ebmaj7 i F#7-Bmaj7. Prawda więc jest taka, że nasz wykonawcze tempo jest w prostej mierze zależne od szybkości z jaką jesteśmy w stanie ograć te dwa fragmenty utworu. Tak więc nasze dzisiejsze ćwiczenie

skoncentruje się właśnie na tym fragmencie. Przejdźmy więc do muzyki. Naszym pierwszym zadaniem będzie dokładne opanowanie trzech gam

durowych, czyli de facto skal jońskich: B, G i E (przykład 1.) najlepiej przez dwie oktawy, w górę i w dół i do tego w kilku pozycjach. Krótko mówiąc - te trzy skale muszą być pod palcami na 100%. Jest to fundament na którym będziemy budowali całą naszą improwizatorską konstrukcję. Spróbujemy teraz w czasie rzeczywistym (oczywiście nie za szybko), ograć ruchem ósemkowym (w górę i w dół) nasz ośmiotaktowy materiał harmoniczny (przykład 2.), dla ułatwienia rozpoczynając zawsze od prymy poszczególnych tonacji. przedstawił tu przykład może być tylko jednym z wariantów takiego sposobu ogrywania harmonii. Pamiętajmy, że na razie nie zwracamy uwagi na mogące się pojawiać drobne nieścisłości między dźwiękami poszczególnych akordów akompaniamentu, a przypadającymi na mocne części dźwiękami ogrywanych przez nas gam durowych. Uczymy się po prostu myśleć tonacjami. To ćwiczenie przyda się nam jeszcze nie raz w zupełnie innych okolicznościach, więc znowu przypomnienie: gramy tak długo, aż uzyskamy pełną swobodę, a jeśli uda nam się zwiększyć tempo - no to jesteśmy wygrani! Po opanowaniu trzech tonacji pora przejść do ogrywania poszczególnych akordów. Oczywiście sposobów na tego typu ćwiczenia jest bez liku, jednak wszystkie mają jedną wspólną cechę: grane przez nas dźwięki muszą współgrać z harmonią, czyli powinniśmy zacząć od dźwięków akordowych. Na początek od jednego dźwięku -

od prymy akordu (przykład 3.) i całe osiem taktów będziemy ogrywać bądź półnutami, bądź całymi nutami, w zależności od tego jak szybko zmieniać się będą akordy w utworze. Wydawać by się mogło, że jest to banalnie proste ćwiczenie, jednak, jak wykazuje praktyka, każdy, szczególnie na początku swojej jazzowej drogi ma jakieś graniczne tempo, po przekroczeniu którego wszystko zaczyna nam się sypać, i zagranie jednego dźwięku na akord staje się problemem. My oczywiście zaczynamy od wolnego tempa, ale proponuję nagrać sobie kilka wersji szybszego akompaniamentu i starać się znaleźć te „graniczne” tempo. Przechodzimy teraz do kolejnego ćwiczenia (przykład 4.) które polega na ogrywaniu czterodźwiękowymi frazami tych akordów które trwają tylko przez pół taktu. W naszym przypadku będą to takty 1,2 i 4, oraz 5,6 i 8. Zastosowana tutaj zagrywka, składająca się z 1, 2, 3 i 5 stopnia skali była zresztą nie raz wykorzystywana przez samego Coltrane'a, co możecie „nauszenie” sprawdzić przesłuchując jego solówkę właśnie w „Giant Steps”. Teraz przydadzą nam się umiejętności zdobyte w przykładzie 3. - ponieważ ogrywanie poszczególnych akordów rozpoczynamy dokładnie od tego samego dźwięku co poprzednio. Wszystkie zaprezentowane dzisiaj ćwiczenia należy solidnie ograć ponieważ będą materiałem bazowym do kolejnych wariantów realizacji harmonii. Z praktyki wiem, że na zaprzyjaźnienie się z „Giant Steps” potrzeba czasami i kilku miesięcy. Muzyka nie zna pośpiechu. Pamiętajmy, że jeszcze przez wiele lat kolejne poznawane standardy będziecie traktować jako harmoniczne etiudy stanowiące bazę do nauki improwizacji na mniej lub bardziej skomplikowanych harmoniach, w mniej lub bardziej lubianych tonacjach. ☺



PRZYKŁAD 1

G-dur Eb-dur

T
A
B

PRZYKŁAD 2

B-dur G-dur Eb-dur G-dur

T
A
B

Eb-dur B-dur Eb-dur

T
A
B

B maj7 D7 G maj7 Bb7 Eb maj7 Am7 D7 G maj7 Bbmaj7 Eb maj7 F#7 B maj7 Fm7 Bb7 Eb maj7

T
A
B

B maj7 D7 G maj7 Bb7 Eb maj7 Am7 D7

T
A
B

G maj7 Bb7 Eb maj7 F#7 B maj7 Fm7 Bb7 Eb maj7

T
A
B



Podczas gdy pianista ma do-
syć ograniczone możliwości
wydobycia i przekazania
emocji dostępne pod jednym tylko
klawiszem, my gitarzyści dyspo-

Zwodnicze podciągnięcia

To co czyni gitarę tak wspaniałym instrumentem zarówno do grania jak i słuchania, i co również odróżnia jednego gitarzystę od drugiego, to możliwość zagrania jednego dźwięku na wiele różnych sposobów **Neville Marten**

wolną ilość dźwięków (po drodze), obniżyć nutę lub dodać efekt mostkiem tremolo, podciągnąć do danej wysokości (zaczynając od różnych, niższych interwałów), podciągnąć i zawibrować... i tak dalej. Możemy również stosować wcześniejsze podciągnięcia, kiedy podciągamy dźwięk do danej wy-

wibrato; opuścić kostkowane podciągnięcie; dodać zmianę głośności potencjometrem gitary; powtórzyć szybko kilka razy podciągnięcie i opuszczenie itp.

Poniżej znajdziecie kilka sugestii dotyczących zastosowania tych technik w waszej grze. Wśród gitarzystów używających bardzo ekspresyjnie wyprzedzanych podciągnięć wymienić można takie nazwiska jak Albert King, Brian May, Gary Moore, Jimi Hendrix, David Gilmour, Jeff Beck czy Larry Carlton; wszyscy ci muzycy stosowali lub stosują tego rodzaju środki dla zaakcentowania swojej osobowości i specyficznego feelingu w swoich frazach.

W tym miesiącu zaimprovizowałem solo korzystając z różnego rodzaju wyprzedzanych podciągnięć, a z całego wybrałem cztery zagrywki prezentujące moim zdaniem ciekawe zastosowanie tej techniki. Oczywiście macie dużo więcej sposobów zagrania wspaniałych fraz z użyciem takich podciągnięć; mam nadzieję, że moje przykłady zainspirują was do nowych poszukiwań oraz wsłuchania się i wylapania tych elementów w grze innych gitarzystów, co jest też dobrą okazją do poćwiczenia własnego słuchu.

PRZYKŁAD 1

W zasadzie żadna technika po samym wyizolowaniu dźwięków nie zabrzmiała wspaniale – zabrzmiała po prostu: jak technika. Połączyłem więc tu wyprzedzające podciągnięcia z klasycznymi podciągnięciami, co moim zdaniem brzmi bardziej naturalnie oraz bardziej muzycznie. Zauważcie jak dobrze brzmią półtonowe

podciągnięcia przed każdą frazą i jak naturalnie łączy się z nimi standardowe podciąganie – w zasadzie podkreślają się wzajemnie.

PRZYKŁAD 2

Ten przykład jest podobny do poprzedniego, ale przenosimy się z pierwszej pozycji molowej pentatoniki do czwartej (z dodatkową noną w pierwszej zagrywce). Mamy tu dwa wcześniejsze podciągnięcia i opuszczenia następujące po sobie, a całość kończymy podobnym podciągnięciem do kwarty i opuszczeniem na tercję małą (z D na C).

PRZYKŁAD 3

Wracamy do pierwszej pozycji i podstawowego układu pentatoniki, tym razem jednak w okolicach 15 progu. Zagrałem tu country'owe, powtarzane podciągnięcia i opuszczenia na dwóch najwyższych strunach. Zauważcie w jaki sposób fraza się kończy przy użyciu całotonowego, klasycznego podciągnięcia z septymy małej do prymy (G do A).

PRZYKŁAD 4

Nasze ostatnie podciągnięcie czasami określane jest "miauczeniem", brzmiąc a gdzieś pomiędzy duszonym kotem a krzykiem szalonej mowy, i jest rodzajem frazy sprawdzającej się w końcówkach numerów w południowym stylu boogie – myślcie o Allmansach lub Lynyrd Skynyrd. Starajcie się jednak nie nadużywać tych dość charakterystycznych zagrywek. 🐾

POSŁUCHAJ:



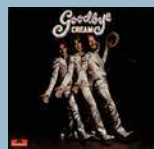
QUEEN A NIGHT AT THE OPERA

Choć nikt nie określiłby Queen mianem zespołu bluesowego, granie Briana May'a, odarte z rockowej otoczki i charakterystycznego brzmienia, ma zdecydowanie bluesowy feel. Sprawdźcie Bohemian Rhapsody i Love Of My Life by usłyszeć niezrównane użycie wyprzedzanych podciągnięć. Zwróćcie uwagę gdzie stosuje on oba rodzaje podciągnięć by uzyskać maksymalny efekt: to właśnie wyróżnia myślących gitarzystów.



ALBERT KING I'LL PLAY THE BLUES FOR YOU

King pokazuje tutaj mistrzostwo wszystkich typów podciągnięć strun – pełne podciągnięcia (z wszelkimi możliwymi do zagrania interwałami), wcześniejsze podciągnięcia czy półtonowe, wyprzedzane podciągnięcia, gdzie niewielka część podciągnięcia wybrzmiewa, ale nie od punktu startowego – dopiero jakieś 30 procent podciągnięcia jest słyszalne. Posłuchajcie znakomitej solówki w tytułowym utworze I'll Play The Blues For You, z tego funkowo-bluesowego albumu, ukazującego kunszt bluesowego giganta i oczywiście najróżniejsze rodzaje podciągnięć.



CREAM GOODBYE

Przeszukiwałem moje muzyczne wspomnienia próbując przywołać jakieś pamiętne, wyprzedzone podciągnięcia i do głowy przyszła mi fraza, którą Clapton gra w Badge podczas wersu „She didn't have time to wait in the queue”: Eric podciąga drugą, i później trzecią strunę (odpowiednio 13 i 12 próg), uzyskując wspaniały efekt. Używał takich podciągnięć bardzo często – sprawdźcie chociażby drugą nutę z trzeciej frazy w Sitting On Top Of The World – to znakomite, perfekcyjnie zagrane wyprzedzane podciągnięcia i opuszczenie.

nujemy niemal nieograniczonym wachlarzem technik i narzędzi. Możemy zagrać prosty dźwięk i dodać do niego wibrato (przy użyciu palca lub ramienia tremolo), zagrać slide z niższej lub wyższej nuty (przez do-

sokości zanim uderzymy w strunę. Ale nawet wtedy ten wyglądający na prosty, sposób gry możemy kształtować na wiele sposobów – podciągnąć i zagrać dźwięk kostką; podciągnąć, zagrać kostką i dodać



Trzy tony, czyli tryton

Tryton to bardzo ciekawy interwał, który można śmiało wykorzystać podczas tworzenia klimatycznych riffów, dlatego w tym miesiącu sprawdzimy, w jaki sposób możemy go zastosować **Sławomir Sobczak**

Pierwsze, co zwraca uwagę po usłyszeniu interwału trytonu, to jego wybitnie dysonansowy charakter. Z tego powodu w czasach średniowiecznych został on zakazany, a w dodatku uznano nawet, że można się w nim doszukać diabła. Stąd właśnie popularne określenie na ten interwał: diabolus in musica. A zatem, jeśli zamierzacie go stosować, to na wszelki wypadek uzyskajcie stosowne pozwolenia w odpowiednich instytucjach, a ja nie ponoszę odpowiedzialności za wszelkie nieprzyjemności (z ewentualną wizytą na stosie włącznie) powstałe w wyniku jego stosowania.

Skąd się wzięła nazwa tryton? Jej źródła należy doszukiwać się w języku łacińskim, w którym oznacza ona interwał o wartości pełnych trzech tonów, czyli tritonus. Choć wygląda to prosto, to klasyczna harmonia nieco komplikuje sprawę, ponieważ mamy w niej nazwy interwałów opierające się nie na liczbie dzielących je półtonów czy tonów, lecz na lokalizacji dźwięków na konkretnych stopniach gamy. Przez to właśnie często spotykamy się z kwartą zwiększoną lub kwintą zmniejszoną, które pod względem technicznym są tym samym interwałem, jednak umieszczonym w odmiennych kontekstach harmonicznym (w obydwóch przypadkach mamy do czynienia z odległościami sześciu półtonów pomiędzy dźwiękami). Jako przykład można podać szereg zasadniczy (C, D, E, F, G, A, B, C), w którym tryton znajdziemy pomiędzy dźwiękami F i B, co

sugeruje, iż powinniśmy nazwać go kwartą, a konkretnie kwartą zwiększoną. Dzieje się tak dlatego, że dźwięk B znajduje się w odległości kwarty od F (wystarczy policzyć: G to sekunda, A to tercja, więc B jest kwartą, w tym przypadku zwiększoną). Gdybyśmy chcieli wyjść od dźwięku B i dodać do niego F, to okazałoby się, że uzyskamy kwintę – tym razem zmniejszoną. Po raz kolejny policzmy: C (sekunda), D (tercja), E (kwarta) i wreszcie F, czyli kwinta.

Przykład 1 zawiera gęsto upakowane szesnastki, które tłumimy prawą dłonią umieszczoną na mostku. Kostkowanie jest oczywiście naprzemienne, ponieważ inne jego warianty nie mają w tym przypadku sensu. Rozpoczynamy od sześciu nut na pustej strunie E6, po czym przechodzimy do dwóch szesnastek G# na progu 4 tej samej struny. Potem gramy sześć dźwięków oddalonych od G# o interesujący nas interwał trytonu, czyli D na progu 5 struny A5. W końcówce taktu 1 wciskamy jeszcze dwie szesnastki C na progu 3 struny A5, by po chwili (na początku taktu 2) wejść o tryton w górę na dźwięk F# na progu 4 struny D4. Na „2 i” taktu 2 schodzimy w niższe rejestry, a konkretnie na dźwięk G na progu 3 struny E6, po czym gramy jego tryton C# na progu 4 struny A5. Kolejne dźwięki to: B na progu 2 struny A5, F na progu 3 struny D4 i ponownie B na strunie A5. Jak łatwo się domyślić, dźwięki te dzieli nasz tytułowy interwał, czyli tryton.

Przykład 2 jest łatwiejszy do zagrania, ponieważ w przeważającej części składa się z ósemek z niewielkim udziałem szesnastek. Riff rozpoczynamy charakterystyczną dla heavy metalu sekwencją składającą się z jednej ósemki i dwóch szesnastek – w tym przypadku na pustej strunie E6. Co ważne, wszystkie te dźwięki tłumimy. Po dodaniu jeszcze jednej ósemki (również wytłumionej) przechodzimy na strunę D4, na której gramy dźwięk F na progu 3 i po chwili schodzimy o tryton w dół na dźwięk B na progu 2 struny A5. Kolejne trzy nuty to tłumiona pusta struna E6 oraz dwie ósemki oddalone od siebie o tryton: D na progu 5 struny A5 oraz G# na progu 4 struny E6.

Takt 2 rozpoczynamy od dźwięku pustej i wytłumionej struny E6, po którym gramy parę dźwięków znajdujących się w stosunku do siebie w odległości trytonu (G na progu 5 struny D4 i C# na progu 4 struny A5), a frazę wykańczamy ponownie na pustej strunie E6. Druga połowa taktu to dwie pary trytonów: C#-G (próg 4 struny A5 i próg 3 struny E6) oraz F#-C (próg 4 struny D4 i próg 3 struny A5).

W takcie gramy podobną sekwencję dźwięków jak w takcie 1, jednak tym razem inaczej realizujemy zakończenie, ponieważ gramy w nim (na „4”) dwa dwudźwięki G#-D (4-5-x-x-x). Jak widać, jest to tryton potraktowany jako współbrzmienie, a więc inaczej niż dotychczas. W ostatnim takcie kontynuujemy grę dwudź-

więków trytonowych, poruszając się po pozycjach III (G-C#), II (F#-C) oraz I (F-B).

Przykład 3 jest oparty na szesnastkach, jednak tym razem – w przeciwieństwie do pierwszej zagrywki z tego miesiąca – mamy tu dodatkową ósemkę umieszczoną na początku każdego taktu. Budowa tego riffu jest bardzo prosta, ponieważ zakłada wykonanie dwóch chromatycznych pochodów, które za każdym razem rozpoczynają się od dźwięku A na progu 5 struny E6. W takcie 1 wchodzimy w górę po dźwiękach: A, A#, B i C (progi 5, 6, 7 i 8), natomiast w takcie 2 schodzimy w dół: A, G#, G i F# (progi 5, 4, 3 i 2). Do każdego z dźwięków umieszczonych na strunie E6 dokładamy tryton na strunie A5, a to sprawia, że musimy szybko przechodzić pomiędzy strunami, co przy tempie wynoszącym 170 BPM nie jest może najtrudniejsze, ale wymaga wypracowania pewnej precyzji, szczególnie na mocniejszym gainie.

Przykład 4 to miesięczna porcja dźwięków, które mają pogodzić ze sobą dwie pulsacje: liczoną do czterech i triolową. W takcie 1 nie czekają na nas większe niespodzianki, ponieważ motyw tam widoczny przypomina riff z przykładu 2. Takt 2 jest przeznaczony dla grup triolowych, które bazują na ujednoliconym schemacie zakładającym zagranie jednego dźwięku na strunie A5, po którym mamy nutę znajdującą się tryton niżej na strunie E6. Jeśli chodzi o kostkowanie, to sugeruję trzymanie się wersji naprzemiennej, która sprawia tu najmniej kłopotów, jednak wymaga przećwiczenia ze względu na odmienny kierunek atakowania struny A5 (raz gramy z góry na dół, a w kolejnej ćwiartce wypada ruch w odwrotnym kierunku).

Jeśli jesteście zainteresowani trytonem w nieco innej formie, to zapraszam do warsztatu metalowego zamieszczonego w Gitarzyście 1/2013, w którym omówiłem wykorzystanie tego interwału w postaci współbrzmień. Gra gitara! 🎸



PRZYKŁAD 1

♩ = 170

P.M.-----|

TAB

0 0 0 0 0 0 4 4 5 5 5 5 5 5 3 3 4 4 4 4 4 4 3 3 4 4 2 2 3 3 2 2

PRZYKŁAD 2

♩ = 170

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

TAB

0 0 0 0 3 2 0 5 4 0 5 4 0 4 3 3

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

TAB

0 0 0 0 3 2 0 5 5 4 0 4 4 0 3 2 0 2 1 1

PRZYKŁAD 3

♩ = 170

P.M.-----|

TAB

0 5 5 6 6 6 6 7 7 7 7 8 8 8 8 0 5 5 6 6 4 4 5 5 3 3 4 4 2 2

PRZYKŁAD 4

♩ = 170

P.M.-----|

TAB

0 0 3 3 2 0 0 4 4 3 5 4 4 6 5 5 7 6 6 8 7 7



Solo i podkład cz. II

W tym odcinku moich warsztatów nawiążę do artykułu o prowadzonym przeze mnie kiedyś zespole Crossover... **Tomasz Fulara**

Jedna z kompozycji tej grupy, o tytule „To nasz czas”, ma ciekawą część, podczas której grane są solówki. Przewidziane są cztery ośmiotaktowe przebiegi. Jako że kompozycja ma już kilka lat, a co roku skład grupy w pewnym stopniu się zmienia, to w zależności od umiejętności grających, solo wykonują ci, którzy zrobią to najlepiej. Zawsze jest część gitarowa i druga - wokalna. Pozostałe dwa ośmio-

taktowe przebiegi przewidziane były na partie innych instrumentów (klawiszy, perkusji lub drugiej gitary czy drugiego wokalu). Kilka lat temu solo na gitarze basowej w tym utworze grała młoda, uzdolniona, ówczesna basistka Crossover (Hania Wyczlińska – obecnie studentka Wydziału Jazzu Akademii Muzycznej we Wrocławiu), która rozwinęła się na tyle, że mogła je zagrać na koncertach. I tu wracamy do naszego tematu. Podkład grany jest tu kwintami w podziale triolowym. Solo można wykonać na dwa sposoby. W młodzieżowej grupie Crossover grany jest ten łatwiejszy. Pewien instrument gra improwizację, a pozostałe grają podkład. Ja pokażę, jak można zagrać na basie, łącząc jednocześnie podkład grany kwintami

i partię solową. Przykład. Za podkład możemy uznać wszystkie dwudźwięki (nie licząc флазоletów w ostatnim takcie), a także kończące niskie E. Pozostałe partie można potraktować jako improwizację. Ponieważ kwinty grane są w triolach ćwierćnotowych, to możemy je wszystkie grać za pomocą tradycyjnego bicia gitarowego, uderzając prawą ręką z góry. Gdyby podkład grał zespół, to czwarta kwinta mogłaby wybrzmiewać na części improwizowanej. Jeżeli chcemy połączyć podkład z solówką, to musimy zagrać ją krótko. Podczas przejścia na część improwizowaną ważna jest praca prawej ręki, aby z bicia gitarowego płynnie przejść na granie techniką slap. Część improwizowana jest opar-

ta na przebiegu szesnastkowym, w którym należy zwrócić uwagę na to, które dźwięki są tłumione, które połączone techniką hammer-on, a które glissando. W takcie czwartym znajduje się trudniejszy kwiatusek. Po zagranii kwinty wstawiłem triole szesnastkową, w której dwa pierwsze dźwięki wydobywamy za pomocą techniki doublethumbing, uderzając kciukiem najpierw z góry, potem z dołu, a trzeci szarpimy. Po tym jeszcze poprawiamy dwoma szesnastkami – najpierw uderzamy tradycyjnie kciukiem, potem szarpimy. Wszystko to na dźwiękach tłumionych. Problem może pojawić się również w ostatnim takcie. Tu też jest opisana wyżej triola szesnastkowa, po której zagrany jest dwudźwięk флазоletów, delikatnie zawibrowany poprzez nagięcie gryfu. Prawa ręka po zagranii trioli techniką doublethumbing od razu szarpie dwudźwięk флазоletów pierwszym i drugim palcem prawej ręki, po czym obydwie ręce angażujemy w naginanie gryfu. Próbuje wstać do tego podkładu własne solówki. Powodzenia! 🎸

PRZYKŁAD 1



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

POLECAMY

Ulubiony Kiosk

Pobierz bezpłatnie
multimedialne dodatki
do tego wydania
Gitarzysty

Warsztaty, lekcje, pliki muzyczne
i wiele innych!

* **Kupiłeś magazyn**
w Ulubionym
Kiosku lub masz
prenumeratę?
Multimedialne dodatki
będą odblokowane
automatycznie!

* **Zakupiłeś czasopismo**
u zewnętrznego
dystrybutora?
Odblokuj bibliotekę
multimediów
samodzielnie.

Szczegóły na UlubionyKiosk.pl/media

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 Luzak, Bridget Mermikides,
Marek Mysłek, Marcin Pendowski, Piotr Słapa,
Sławomir Sobczak, Andrzej Swat,
Wojciech Wytrząsek

REKLAMA I PROMOCJA

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

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 grudzień 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.futurepubl.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: Within Temptation



PRENUMERATA

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



WIRTUOZERSKA GRA AMERYKAŃSKA PRODUKCJA

Jackson
AMERICAN SERIES
VIRTUOSO



SERIA *Vintera II*

Styl vintage w nowoczesnym wydaniu.

Fender