

7/2023 (#211) LIPIEC
www.magazyngitarzysta.pl

Gitarzysta®

ZAGRYWKI
BLUESOWE
EKSTRA!

METALLICA



PAUL GILBERT
WARREN HAYNES

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



9 771895 383233

Aria Pro II 615 MK2 Nashville
Larivée D-03-MH-D
Solar Guitars A2.7C

Squier Sonic
Stratocaster HT
Takamine GC2CE-BLK

Seria 5150 Iconic



PRZETESTOWANA NA MAKSA

Legendarna moc



www.evhgear.com

2022© EVH Brands, LLC. EVH®, 5150®, 5150 ICONIC, oraz ICONIC są znakami towarowymi należącymi do EVH Brands, LLC. Wszelkie prawa zastrzeżone.

POKÓJ NAUCZYCIELSKI



Bridget Mermikides
Gitara klasyczna
Mozart „Ave Verum Corpus”

W tym miesiącu zaaranżowałam na gitarę klasyczną piękną i jednocześnie bardzo przyjemną w odbiorze utwór Ave Verum Corpus Mozarta... **s. 84**



Piotr Słapa
Gitara akustyczna
Wonderful Tonight

W dzisiejszym odcinku akustycznych warsztatów zagramy solową aranżację popularnej ballady genialnego gitarzysty: Erica Claptona... **s. 88**



Piotr Lemański
Jazz
Drop 2 i drop 3 w praktyce

Po dwóch miesiącach zmagania się z akordami „drop 2” i „drop 3”, przyszła pora na zastosowanie akordów w praktyce... **s. 90**



Neville Marten
Blues

Powiew JJ Cale'a
Od momentu jego odejścia w lutym 2013 roku nagle nazwisko amerykańskiego, country-blues-rockowego artysty JJ Cale'a zaczęło cieszyć się dużo większym zainteresowaniem... **s. 92**



Sławomir Sobczak
Metal

Dokładamy pull-off
Chociaż gra rytmiczna bazuje przede wszystkim na kostkowaniu, to całkiem dobrze sprawdzają się w niej także delikatniejsze środki wyrazu, jak np. legato... **s. 94**



Tomasz Fulara
Gitara basowa
Solo na bicie

Opanowaliście przykłady z dwóch poprzednich odcinków moich warsztatów? Dotyczyły one grania na gitarze basowej z wykorzystaniem tradycyjnego bicia gitarowego... **s. 96**

Szczęście

Ludzie grający na instrumentach czasem mogą czuć się „lepsi” od tych, którzy nie grają, nie tylko z powodu swoich umiejętności, szerszego spojrzenia na część kultury, a przede wszystkim możliwości czerpania przyjemności z obcowania z dźwiękami. Mają nieco większą od przeciętnego „zjadacza dźwięków” wiedzę na temat tej dziedziny sztuki. Orientują się co nieco w jej historii, charakterystycznych cechach poszczególnych gatunków i podstawach harmonii. Najprawdopodobniej także łatwiej rozróżniają muzykę, która zachwyca (jest wartościowa), czy przynajmniej daje pozytywne odczucia estetyczne, od tej, która nie tylko nie zapewnia takiej przyjemności, ale wręcz denerwuje, czy otumania.



Jak głosi wieść gminna, „podstawowy słuch muzyczny to umiejętność odróżnienia czy coś gra, czy nie gra”. A co mówią profesjonalisci? Słynny Duke Ellington zwykł mawiać, że „są dwa rodzaje muzyki: dobra i... ta druga”. „Jedyną miarą, wg której powinno się oceniać wynik jest brzmienie. Jeśli muzyka brzmi to dobrze, to mamy sukces; jeśli nie, to się nie udało”. I właściwie na tym można poprzestać, wszak Ellington wielkim kompozytorem był (parafrazując Gombrowicza), a jego umiejętno-

ści jako pianisty i band lidera są niekwestionowane. Jednak w dzisiejszych czasach, gdy podważa się wszystko i wszystkich, łatwo też i takie twierdzenia podważyć. Po pierwsze, kto ma prawo oceniać, czy muzyka jest dobra czy nie. Po drugie, co to w ogóle znaczy dobra muzyka. Po trzecie, skąd teza, że odpowiedź na dwa powyższe pytania jest obiektywna i ostateczna, skoro wszystko jest względne i subiektywne? I tak w kółeczko... Patrząc na liczniki odtworzeń różnych utworów w serwisie YouTube ktoś mógłby powiedzieć, że dobra muzyka, to ta, która ma najwięcej odsłuchań – chociażby utwór „Despacito” wyświetlony w YouTube ponad 8,2 miliarda razy (w chwili pisania tego tekstu). Nawet posługując się założeniami Ellingtona, taka liczba nie bierze się znikąd. Utwór musi brzmieć dobrze, skoro jest tak popularny. Jednak czy popularność jest miarą „dobrej” muzyki? Są tacy, którzy bardziej radykalnie komentują masowe gusta: „Jedźmy g****”, bo przecież miliony much nie mogą się mylić”. I tu pojawia się pytanie: czym właściwie jest „dobra muzyka”? Frank Zappa kiedyś powiedział, że „większość ludzi nie poznałaby dobrej muzyki nawet gdyby podeszła do nich i ugryzłaby ich w tyłek”. Z ekonomicznego punktu widzenia, że sztuką jest podobnie jak z innymi dobrami i choć przykro to stwierdzić na łamach naszego Magazynu (tak, jesteśmy pasjonatami!), to także muzyka jest towarem w różnych gałęziach przemysłów kultury. Skoro tak, to mamy jej pełny przekrój dla różnych grup odbiorców – dla bardziej i mniej wyedukowanych; dla tych, którzy lubią skomplikowane rytmy i formy oraz dla tych, którzy preferują proste, skoczne melodie, itp.

Czytając „Gitarzystę” znów możemy poczuć swego rodzaju ‘elitarność’ w stosunku do osób, które nie tylko nie mają pojęcia kim był Duke Ellington czy Frank Zappa, ale nawet nie wiedzą, że jest takie czasopismo. Czy jesteśmy od nich lepsi? Oczywiście, że NIE, po prostu mamy inne zainteresowania i odmienne warunki rozwoju, pewne zdarzenia na osi czasu naszego życia doprowadziły nas do sytuacji, w jakiej się znajdujemy. W żadnym wypadku nie jesteśmy przez to lepsi, po prostu mamy SZCZĘŚCIE, że mogliśmy odkryć po swojemu „dobrą muzykę”, a ta dla każdego może być inna – czy jest nią blues, jazz, country, heavy metal, gospel, muzyka klasyczna, rock, disco, czy rap to już inna sprawa. Grunt, by cieszyć się dobrą muzyką i szukać jej, dążyć do niej mając otwarty umysł.

Krzysztof Inglik
redaktor naczelny

Spis treści 7/2023



WYWIADY, HISTORIE

22

METALLICA: 72 SEASONS

Po 40 latach gry na gitarze doszedłem do ciekawych wniosków. Żałuję, że nie wiedziałem tego w latach 70. i 80., Ale widocznie tak właśnie miało być i taką drogę miałem przejść... (Kirk Hammett)

30 METALLICA: GREG FIDELMAN

Duża część tracków pochodzi z grania zespołu na żywo, kiedy cała czwórka grała w tym samym czasie. Kiedy to zrobiliśmy, nadal wszyscy byli podjarani...

34 METALLICA: KIRK HAMMETT / ROBERT TRUJILLO

Można wyczuć wzajemną, emocjonalną interakcję pomiędzy członkami zespołu. Jest taki moment, w którym niemal tańczymy razem pomiędzy instrumentami... (Robert Trujillo)

42 Warren Haynes

Wchodziliśmy około południa i pracowaliśmy nad piosenkami „Peace... Like a River” do około 21:00, robiliśmy sobie przerwę, coś przekąsiliśmy i szliśmy do sąsiedniego małego pokoju bluesowego i graliśmy bluesa przez resztę nocy. Tak było codziennie przez kilka tygodni...

50 Paul Gilbert

Kiedy nagrywałem, nigdy nie słuchałem się przez monitory studyjne. Zawsze słuchałem gitary przez prawdziwy wzmacniacz. W jakiś sposób wydaje mi się to o wiele lepsze...



64 Aria Pro II 615 MK2 Nashville

68 Larrivée D-03-MH-D

72 Solar Guitars A2.7C

76 Squier Sonic Stratocaster HT

80 Takamine GC2CE-BLK

Redakcyjne

- 3 Wstępniak
- 3 Pokój nauczycielski
- 4 Spis treści
- 8 Mikstura
- 18 Felieton: Adam Fulara
- 20 Felieton: Wojtek Wytrzązek
- 38 Fotorelacja: PANTERA
- 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!

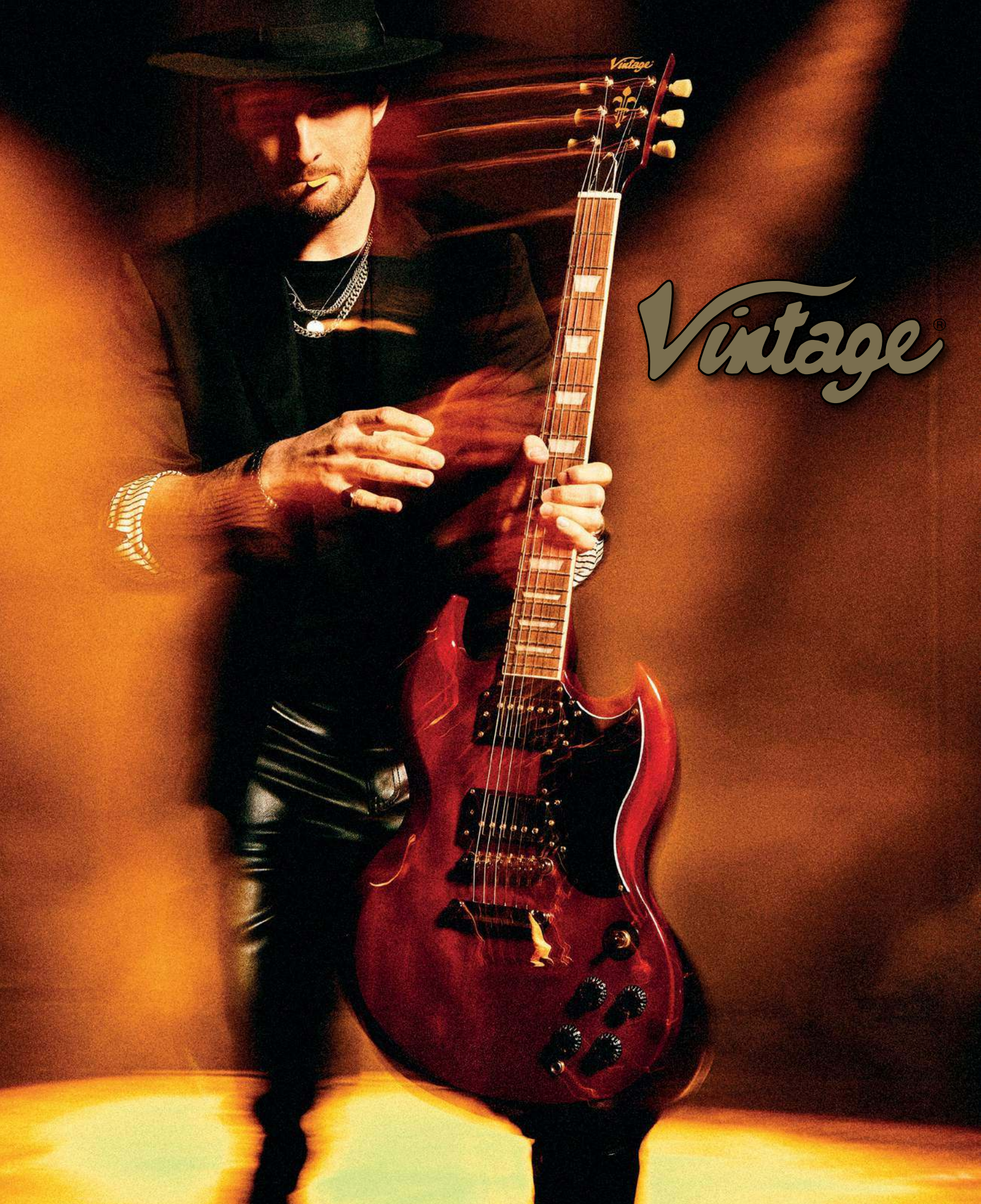


**DO BIEŻĄCEGO NUMERU MAGAZY-
NU GITARZYSTA MOŻESZ POBRAĆ
NASTĘPUJĄCE PLIKI AUDIO:**

LEKCJE

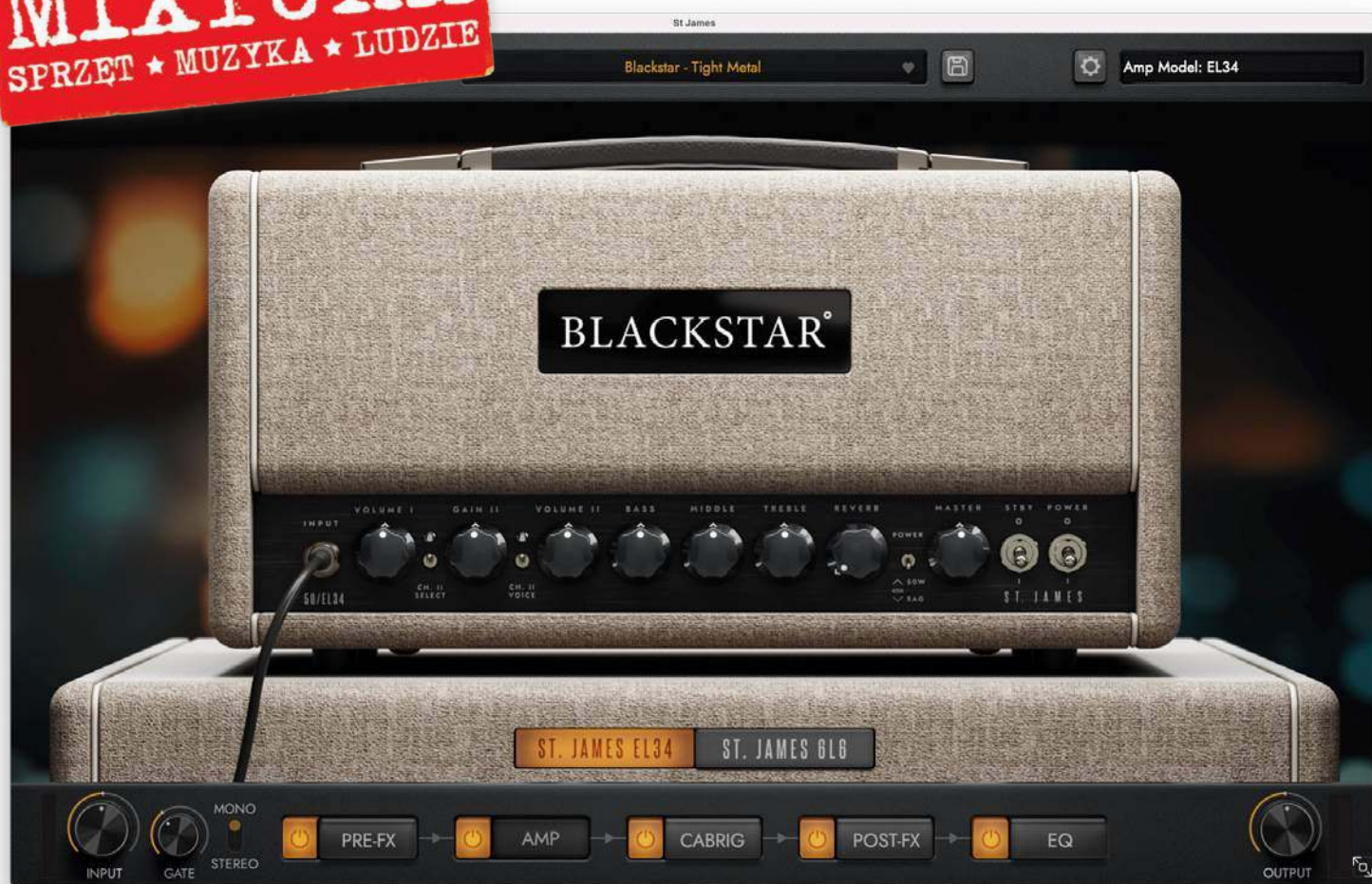
TEMAT	ILOŚĆ PLIKÓW
• warsztat klasyczny	[1]
• warsztat akustyczny	[3]
• warsztat jazz	[6]
• warsztat blues	[1]
• warsztat metal	[4]
• warsztat bas	[2]





Vintage[®]





Blackstar St James PLUGIN

Wszystkich fanów brzmienia spod czarnej gwiazdy ucieszy z pewnością premiera wtyczki Blackstar St James. Wzmacniacze software'owe zostały zaprojektowane przez ten sam zespół, który stworzył wielokrotnie nagradzane serie produktów Artisan, Series One, ID:Series i St James.

Zostały one zaprojektowane specjalnie do pracy w środowisku sygnału bezpośredniego. Oznacza to, że użytkownik końcowy będzie miał brzmienie i (co najważniejsze) CZUCIE wzmacniacza lampowego, ale przez monitory, słuchawki lub nagłośnienie. Te wtyczki to nie tylko dokładne modele oryginalnych wzmacniaczy lampowych St. James, ale żywe, oddychające projekty wzmacniaczy same w sobie. Wykorzystując dziesięciolecia

światowej klasy doświadczenia w projektowaniu rzeczywistych wzmacniaczy, wtyczka St James Plugin zapewnia brzmienie i czucie prawdziwych wzmacniaczy lampowych w oszałamiającym wizualnie, łatwym w użyciu pakiecie o niskich opóźnieniach, który wyznaczy nowe standardy w studiu/naganiu świat. Aby uzupełnić wyjątkowe projekty wzmacniaczy programowych, wtyczka St. James jest dostarczana z wyselekcjonowanym i udoskonalonym pakietem Pre-FX, Post-FX i EQ. Pre-FX, Post FX i EQ czerpią inspirację z niektórych z najbardziej szanowanych i kultowych jednostek vintage i oddają wewnętrzną interaktywność i charakter, które czynią te projekty tak wyjątkowymi. W ciągłym poszukiwaniu dźwiękowej perfekcji algorytmy były dalej ulepszone podczas niezliczonych godzin krytycznego słuchania, aby zapewnić efekty, które są zarówno naturalnie brzmiące, jak

i inspirujące. CabRig, symulator głośników DSP nowej generacji, stał się podstawą katalogu produktów Blackstar i spowodował fundamentalną zmianę w dostępności profesjonalnego nagrywania i występów. CabRig dla wtyczki St. James jest wyjątkowy, oferuje wyselekcjonowany wybór 9 kultowych kolumn głośnikowych Blackstar i 6 standardowych mikrofonów branżowych, pozwalając użytkownikowi wcielić się w rolę inżyniera dźwięku i uzyskiwać doskonałe wyniki za każdym razem, bez żadnych kłopotów. Wtyczka St. James zawiera zarówno wariacje 6L6, jak i EL34 oryginalnych wzmacniaczy lampowych i jest podstawowym narzędziem do kreowania brzmienia gitary, z wszechstronnością umożliwiającą bezproblemowe przemierzanie dowolnych gatunków i stylów muzycznych.

www.blackstaramps.com





Matteo Mancuso „Journey”

21 lipca będzie miał premierę długo oczekiwanego albumu Matteo Mancuso, młodego wirtuoza gitary elektrycznej, grającego palcami zamiast kostki. Płyta niezwykle bogata pod względem faktur, aranżacji, skrzęca się błyskotliwymi improwizacjami lidera... „Journey” zawiera dziewięć kompozycji:

1. Silkroad
2. Polifemo
3. Falcon Flight
4. Open Fields
5. Drop D
6. Blues For John
7. Time To Leave
8. Samba Party
9. The Journey

Matteo wzbudził niemałą sensację na YouTube, kiedy zaczął wykonywać znane

utwory dedykowane gitarze elektrycznej, nie używając piórka (kostki). Szybko zdobył popularność, a jego kanał YT przekroczył liczbę 130 tysięcy subskrybentów. O grze Matteo licznie wypowiadali się znani muzycy, np.:

„Ewolucja gitary jest bezpieczna w rękach tego rodzaju muzyków... to po prostu nowy poziom, brzmienie, dotyk, nuty!” ~Steve Vai
 „Absolutny talent; jego umiejętność improwizacji jest lata świetlne do przodu. Innym zajęłoby to dwa, trzy życia. Tak było kiedy Jacko (Pastorius) pojawił się na scenie... wszyscy zastanawiali się, jak stał się tak dobry, tak szybko?” ~Al Di Meola
 „W internecie jest taki włoski dzieciak; nazywa się Matteo Mancuso. Ma 20 lat czy coś. Jest wirtuozem ponad wirtuozami.” ~Tosin Abasi
 „Wszystkie dzieciaki o tym gadają, a ja zdębiałem, odpowiadając, kto jest moim nowym ulubionym gitarzystą... oto on, Matteo Mancuso. Od czasów Stanleya Jordana nie widziałem

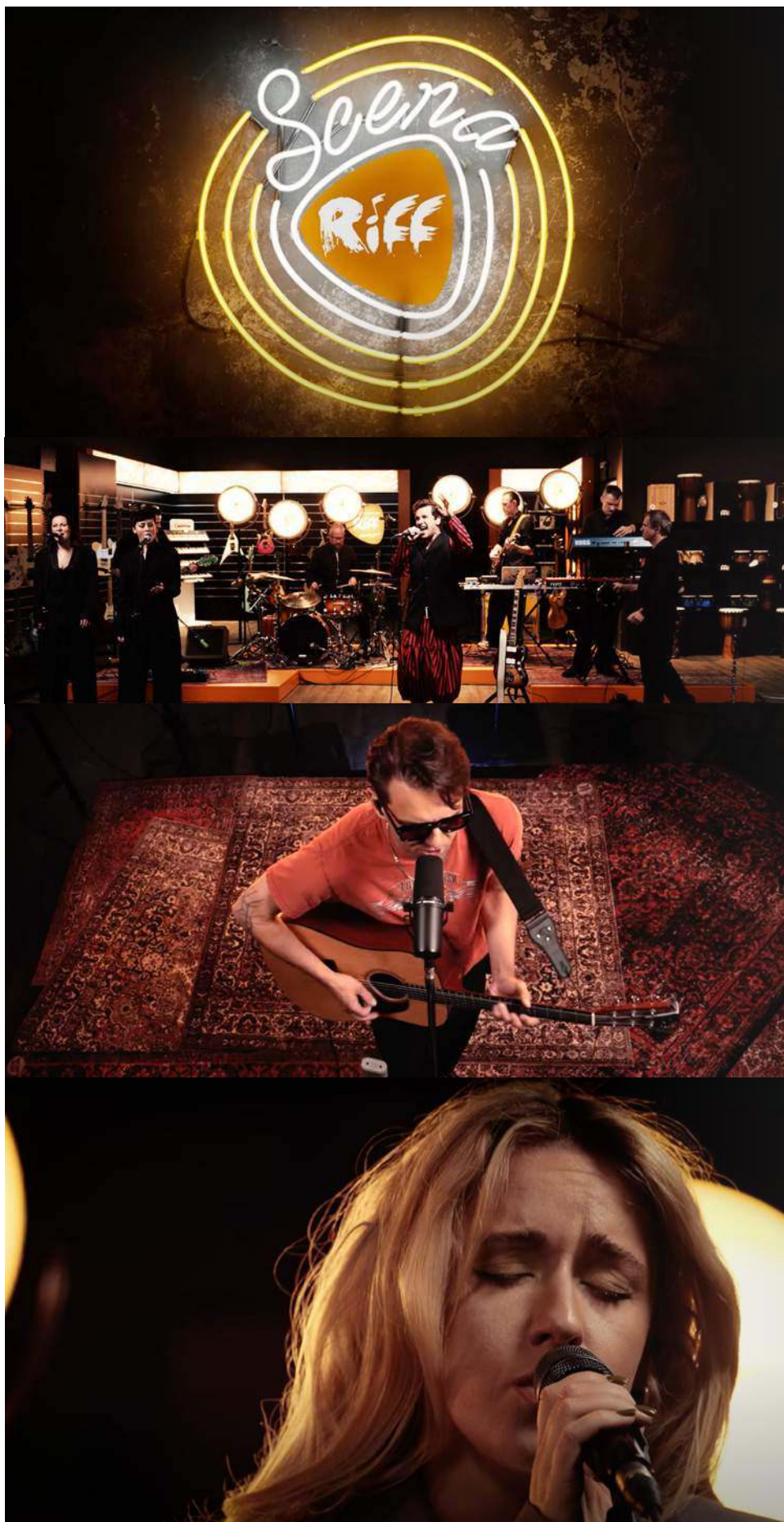
nikogo, kto wymyśliłby coś takiego na nowo.”

~Joe Bonamassa

Matteo Mancuso pochodzi z dalekiej Sycylii, położonej na Morzu Śródziemnym na południu Włoch. Wyspa zawsze miała bogate dziedzictwo kulturowe, od poetów, pisarzy, filozofów i architektów po malarzy i muzyków. Gdyby jego rodzina przeniosła się do USA, Matteo mógłby dołączyć do panteonu wielkich włosko-amerykańskich muzyków, takich jak Zappa, Vai, Satriani, Di Meola, Petrucci czy Gambale.

Jako wszechstronny wirtuoz, zarówno klasyczny, jak i elektryczny, zadziwił świat jego jedyną w swoim rodzaju techniką, w której używa palców zamiast zwykłej kostki. Z imponującym repertuarem, oryginalnym brzmieniem i skromnym zachowaniem, jest gitarzystą, którego nikt nigdy nie widział i którego talent stawia go w innej lidze.

www.matteomancuso.net



Scena Riff pełna gwiazd!

Scena Riff to projekt Salonów Muzycznych Riff, w którym marka chce inspirować swoich odbiorców do gry na instrumentach, najlepszą muzyką ciekawych polskich artystów. W ramach projektu odbyła się seria kameralnych koncertów zamkniętych, na których grali zaproszeni muzycy. Co ciekawe koncerty odbywały się w nietypowej przestrzeni, bo właśnie w Salonach Muzycznych Riff, na Placu Konstytucji 5, oraz w Megastorze przy ulicy Bokserskiej 62A w Warszawie. Dzięki temu sceneria wydarzenia była absolutnie unikatowa. Koncert wśród licznych gitar zawieszonych na ścianie, porostawianych perkusji czy klawiszy był dla muzyków środowiskiem naturalnym, ale jak na koncert niecodziennym. Mały dystans dzielący ograniczoną pod względem liczebności publiczność od artystów tworzył intymną atmosferę, która sprzyjała wysokiej jakości występom. Artyści, którzy zostali zaproszeni na Scenę Riff to bardzo ciekawy zbiór. Nie brakuje tam gwiazd z pierwszych stron gazet takich jak Krzysztof Zalewski, ze swoim projektem Zalewski Śpiewa Niemena czy Natalii Przybysz. Szybko zdobywających popularność artystów takich Rubens i Paula Roma, muzyków alternatywnych takich jak Zagi, wirtuozów gitary - Marcina Żabiłowicza z Jankiem Pentzem, a nawet garażowego zespołu The Saturday Tea i instagramowej gwiazdy, która coraz mocniej zaznacza swoją obecność na scenie – Magdy Beredy. Dzięki tej otwartości na gatunki i style Scena Riff ma szansę zainteresować sporą grupę odbiorców. Większość aranżacji była dostosowana do kameralnych warunków, dlatego mimo odmiennych charakterów muzycznych, wszystkie występy mają wspólny mianownik, czyniący cały projekt spójnym. Ale co jest najważniejsze? Wszystkie koncerty były profesjonalnie nagrywane i przygotowane do publikacji w internecie. Co tydzień możecie zobaczyć nowy utwór na kanale YouTube Salonów Muzycznych Riff do czego serdecznie zapraszamy. Cykl koncertów już się skończył, ale publikacje nagranych utworów trwają w najlepsze.

[www.youtube.com/
@SalonyMuzyczneRiff](https://www.youtube.com/@SalonyMuzyczneRiff)

Solar SB1.6HFSB

SOLAR



**Sklep Muzyczny
Guitar Center**
ul. Brukowa 6, 91-341 Łódź
www.guitarcenter.pl

Biuro Obsługi Klienta
+48 (42) 280 71 33
+48 (42) 280 71 37
guitarcenter@guitarcenter.pl

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

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

Marketing
+48 519 443 757
marketing@guitarcenter.pl



BOSS GM-800 : nowy syntezator gitarowy i przetwornik GK

BOSS przedstawia nowy system Serial GK-5 i syntezator gitarowy GM-800, potężny i wszechstronny produkt, który przenosi syntezę gitarową i basową w nową erę naturalnej grywalności i nieograniczonego zakresu kreatywności. Napędzany przez nowo opracowany interfejs Serial GK, zaawansowany silnik brzmieniowy ZEN-Core odblokowuje każdy dźwięk, jaki można sobie wyobrazić - od instrumentów akustycznych po klasyczne i nowoczesne syntezatory - podczas gdy wydajny procesor DSP zapewnia stabilność śledzenia i ekspresyjny zakres, który nigdy wcześniej nie był możliwy. Użytkownicy mogą również rozszerzyć możliwości GM-800 o rosnącą bibliotekę ZEN-Core w Roland Cloud. Ponadto, BOSS wypuścił szereg produktów uzupełniających dla GM-800 i systemu Serial GK, w tym dzielone przetworniki GK-5 i GK-5B dla gitary i basu, kable połączeniowe BGK-15 i BGK-30 oraz konwertery GKC-AD i GKC-DA do łączenia z klasycznymi 13-pinowymi produktami GK. BOSS i Roland (jego "firma matka") są światowymi liderami w dziedzinie innowacji syntezatorów gitarowych od prawie pięciu dekad, począwszy od rewolucyj-

nego systemu GR-500 w 1977 roku. Rozszerzając i rozwijając koncepcje wielu historycznych produktów Roland GR, GM-800 zapewnia gitarzystom i basistom najnowocześniejsze narzędzia kreatywne i dostęp do dźwięków zwykle dostępnych wyłącznie na instrumentach klawiszowych. BOSS GM-800 jest zbudowany w oparciu o rozszerzalny system syntezy ZEN-Core, źródło dźwięku stojące za profesjonalnymi produktami Rolanda, takimi jak syntezatory JUPITER-X i FANTOM oraz syntezator programowy ZENOLOGY. ZEN-Core łączy nowoczesną syntezę PCM i zaawansowane modelowanie, aby zapewnić nieskończony plac zabaw dla dźwiękowych odkryć. Dzięki ponad 1200 brzmieniom, użytkownicy GM-800 mogą odtwarzać wszystko, od fortepianów, organów i instrumentów orkiestrowych po klasyczne brzmienia syntezatorów Rolanda, takich jak JUPITER-8, JUNO-106 i wiele innych.

GM-800 obsługuje stale rosnącą gamę kreatywnych możliwości dzięki Roland Cloud takich jak ZEN-Core Sound Packs, Wave Expansions i wiele więcej. Bezpłatne Konto Roland zapewnia dostęp do podstawowych usług Roland Cloud, a dodatkowe treści są dostępne na trzech płatnych poziomach członkostwa. Wszystkie plany rozpoczynają się od bezpłatnego 30-dniowego okresu próbnego Ultimate, aby doświadczyć wszystkiego, co Roland Cloud ma do zaoferowania. Smukły GM-800 wygląda również dobrze podczas pracy na biurku, jak i na scenie w zaawansowanym pedalboardzie. Dostępne są cztery przypisywalne przełączniki nożne oraz dwa zewnętrzne gniazda sterujące, z których każde obsługuje do dwóch przełączników nożnych lub pedałów ekspresji. Jest również Wejście/Wyjście MIDI do łączenia się z innymi syntezatorami i sprzętem MIDI.

www.boss.info





Orange OR30

Orange Amplification przedstawia nowy, całkowicie lampowy wzmacniacz OR30 z nożnym załączaniem boostu i nową funkcją Bright Switch. Jak twierdzi Orange, zaprojektowany i zbudowany w Wielkiej Brytanii, OR30 jest prawdopodobnie najgłośniejszym 30-watowym wzmacniaczem na rynku. W testach OR30 osiąga podobne odczyty ciśnienia akustycznego jak w konstrukcjach znacznie powyżej 30 watów, z całą mocą i jakością brzmienia oczekiwaną od klasycznego „pomarańczowego” wzmacniacza. Tutaj zobaczyć możesz video zaprezentowane przez Orange z okazji premiery: <https://youtu.be/pitMDLagvAc>. Wszechstronny wzmacniacz OR30 bez wysiłku przechodzi od super czystej barwy, przez crunch, aż do ryczącej saturacji, pozwalając gitarzyście na użycie go w dowolnym stylu i gatunku muzycznym. Kontrola prezencji wzmacniacza została zaprojektowana do pracy przy dowolnej jego głośności; użytkownik może np. ściąć górę gałką TONE i zwiększyć PRESENCE, by uzyskać dwie zupełnie odmienne barwy. Możliwości brzmieniowe uzupełnia także w pełni lampowa pętla FX. Trójpozycyjny przełącznik jasności barwy, pierwszy we wszystkich wzmacniaczach Orange, oferuje niemal nieograniczone możliwości kształtowania brzmienia. W trybie neutralnym wzmacniacz staje się idealną platformą dla efektów, pozwalając przesterom w kostkach na efektywne dopalenie brzmienia wzmacniacza. Przesunięty w lewo przełącznik zapewnia delikatne podbicie wysokich tonów w celu interakcji z TONE, a po przesunięciu w prawo daje szersze podbicie tonów wysokich, które naprawdę wyostrza barwę. Przełączany nożnie boost zapewnia jeszcze większą elastyczność. Ta dodatkowa opcja daje gitarzystom skok mocy potrzebny do szybkiego przejścia od rytmu do gry solo. Specjalnie zaprojektowane dławiki i transformatory wyjściowe firmy Orange oferują miejsca pod sufitem (tzw. „headroom”), aby zapewnić, że dźwięk pozostaje nadal czysty, kiedy odkręcany jest VOLUME.

Aby dowiedzieć się więcej o nowym wzmacniaczu OR30 i wszystkich innych produktach Orange Amp, odwiedź stronę:

www.orangeamps.com

Ostrów Rock Festival 2023

Pod koniec lipca 2023 odbędzie się Ostrów Rock Festival. Tym razem będzie to dwudniowa impreza, z muzyką i artystami na najwyższym poziomie! W dniach 29-30 lipca 2023 (sobota-niedziela) Zapraszamy do Ostrowa Wielkopolskiego, do pięknie położonego obiektu festiwalowego nad zalewem Piaski Szczygliczka. Okoliczności przyrody, las, jezioro, w okresie letnim są dodatkowym bodźcem by do Ostrowa przyjechać, najważniejszym jednak jest muzyka, a ta w edycji 2023 wręcz poraża jakością! Impreza została podzielona na dwa dni, w każdym z tych dni zobaczymy na scenie pięć zespołów. W sumie na Ostrów Rock Festival 2023 zagrają dla Was: Riverside (PL), Threshold (GB), Collage (PL), Millenium (PL), Disillusion (D), Philosophobia (D), Osada Vida (PL), Atomic Love Reactor (SWE), Alhena (PL), Face The Day (CZ).

www.ostrowrockfestival.pl



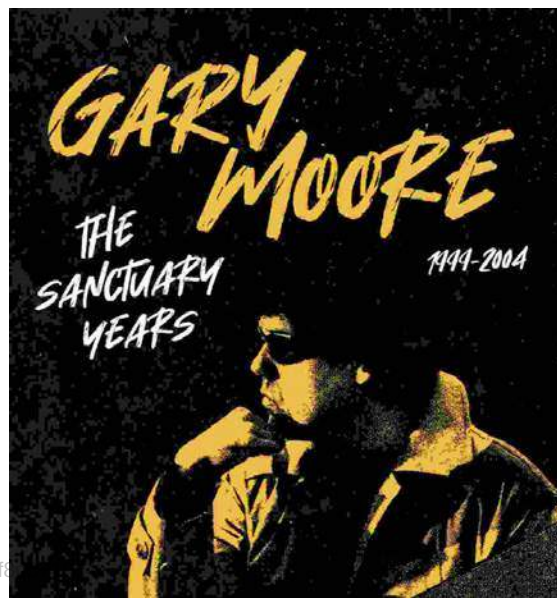


The Australian Pink Floyd Show na jedynym koncercie w Polsce!

W przyszłym roku zespół wystąpi w katowickim Spodku w ramach swojej nowej trasy "The 1st Class Travelling Set", koncert odbędzie się 4 marca! Bilety w sprzedaży od 24 lipca... W ramach trasy koncertowej „The First Class Travelling Set” The Australian Pink Floyd Show zaprezentuje kompozycje z każdego etapu twórczości Pink Floyd, które tak wiele znaczą dla każdego fana zespołu na całym świecie. Najnowocześniejsze efekty świetlne, lasery, olbrzymie, nadmuchiwane postacie i niesamowite brzmienie na żywo, które charakteryzowało koncerty Pink Floyd, wszystko to gwarantuje, że występ The Australian Pink Floyd Show będzie niesamowitym przeżyciem. The Australian Pink Floyd Show to koncertowa sensacja, już ponad 4 mln widzów w 35 krajach na całym świecie miało okazję zapoznać się z magią Pink Floyd w wykonaniu tego zespołu, a The Times opisuje show TAPFS jako "the gold standard". Formacja w doskonały sposób potrafi uchwycić i przekazać ducha muzyki Floydów oraz samo jej brzmienie, przyciągając uwagę niesamowitymi wizualizacjami i efektami specjalnymi. Będzie to już trzynasta wizyta The Australian Pink Floyd Show w naszym kraju. Po raz pierwszy grupa zagrała w 2008 r. w katowickim Spodku, z roku na rok zbierając coraz bardziej entuzjastyczne recenzje i aplauz fanów. Po raz ostatni formacja wystąpiła u nas w marcu zeszłego roku we wrocławskiej Hali Stulecia. Zarówno fani jak i media zgodnie podkreślają, że było to prawdziwe święto dla zwolenników Pink Floyd, majstersztyk w każdym calu i doświadczenie, które trzeba przeżyć samemu, aby zrozumieć fenomen tego zespołu. To niepowtarzalna okazja aby na własnej skórze przekonać się, lub też po prostu dowiedzieć, na czym polega ponadczasowy fenomen Pink Floyd!

Gary Moore "The Sanctuary Years" Box Set

Dzięki BMG ukazał się specjalny box set Gary Moore'a "The Sanctuary Years" – kolekcja najmocniejszych i najbardziej emocjonalnych nagrań studyjnych artysty. "The Sanctuary Years" to box set, który zawiera cztery wspaniałe albumy Gary Moore'a nagrane w czasach gdy współpracował on z prestiżową wytwórnią Sanctuary Records: "Different Beat", "Back To The Blues", "Scars" i "Power of The Blues". Dołączone do nich książeczki okładowe posiadają nowe teksty, napisane przez Dave'a Everley'a. Ponadto boxset zawiera album "Back To The Blues" w nowym mixie 5.1 oraz wybrane wywiady na płycie Blu-ray, a także: naklejki, plakaty i inne materiały kolekcjonerskie. Gary Moore zawładnął świat rocka i bluesa dzięki swoim wirtuozerskim umiejętnościom gry na gitarze oraz głębokiemu, soulowo-bluesowemu głosowi. Sławę przyniosły mu takie hity jak 'Parisienne Walkways' czy 'Still Got the Blues', a także gra w zespole Thin Lizzy. Dyskografia solowa Moore'a liczy ponad dwadzieścia albumów. W latach '80. Gary Moore dołączył do najwyższej hierarchii rocka, ale odrzucił to co uważał za puste w muzyce i powrócił do muzyki swojego serca - bluesa. Paradoksalnie właśnie dzięki temu odniósł największy komercyjny sukces wydając albumy solowe w latach 90. i dwutysięcznych. Poza prowadzeniem własnych zespołów, w trakcie swojej solowej kariery Gary Moore grał koncerty i nagrywał albumy z takimi artystami jak George Harrison, Jack Bruce, Ginger Baker, Greg Lake, BB King, Albert King, Albert Collins i wielu innych. Dzięki mieszaninowi w swojej muzyce tego co najlepsze z rocka i bluesa stał się najbardziej wpływowym artystą Irlandii. Uważany jest za jednego z najlepszych gitarzystów świata i uhonorowany został zarówno przez markę Gibson, jak i Fender tworząc sygnowane przez niego modele gitar. Pierwszy album w box secie "The Sanctuary Years" to "A Different Beat", który był 12 albumem solowym w karierze Gary'ego Moore'a, na którym artysta eksplorował nowe obszary bluesa i rocka. Oryginalnie wydany w 1999 roku, tu zawiera utwór dodatkowy: 'Can't Help Myself (E-Z Rollers Remix)'. Dwa lata później wydany został album "Back To The Blues", na którym Gary wrócił do bluesa po kilku latach muzycznych eksperymentów i przyniósł mu 6. miejsce na amerykańskiej liście US Blues. W box secie wzbogacony jest o trzy dodatkowe utwory: 'Picture Of The Moon (Single Edit)', 'Cold Black Night (Live At VH1)' i 'Stormy Monday (Live At VH1)'. Pierwotnie wydany w 2002 roku album "Scars" odniósł się od ówczesnej mody i przybliżył Gary'ego do zespołów których słuchał w czasach dojrzewania. "Scars był czymś co miało przywrócić klimat lat 60'tych" powiedział Moore w 2003 roku. "Było w tym dużo stylu Hendrixa, jego Band Of Gypsies oraz tamtego stylu improwizacji". Moore zatrudnił perkusistę Primal Scream Darrin'a Mooney'a, który zaimponował mu w trakcie nagrań do albumu "Back To The Blues" oraz basistę Skunk Anansie – Cass'a Lewis'a, tworząc swoje własne power trio. Box set zamyka album Gary'ego z 2004 roku "Power Of The Blues". Ten album potwierdzał prawdę o tym wybitnym artyście, że bez różnicy w którą stronę zaprowadzą go jego muzyczne poszukiwania to zawsze wróci on do jednego miejsca: bluesa. Na tym albumie do Gary'ego i Darrina Mooney'a dołączył basista Rainbow i Ozzy'ego Osbourne'a: Bob Daisley.



- never give up!
- nigdy nie odpuszczam!



same ASY....
z ekstraklasy

24 Satyrblues

6 godzin muzyki
bez polityki !!!

Bernard  Maseli
Dragonflies  Project

Paweł Paradowski [solo]

Ałbena Grabowska ☆ Tamara Pieńko
Katarzyna Zalepa  Małgorzata Gnyś
Monika Kotowicz ☆☆☆ Emilka Wróbel



Marek Gliwa
Miro, Arek Maniuk

Bonita  ☆ & ☆
The Blues Shacks

☆ Mike  Onesko ☆
Blindside Blues Band
feat **Martin Jepsen Andersen**



SPONSOR TYTULARNY
24 ed. międzynarodowego festiwalu
SATYRBLUES' 2023

Grupa Kapitałowa Siarkopol Tarnobrzeg sp. z o.o.
Zakłady Chemiczne „Siarkopol” Tarnobrzeg sp. z o.o.



16 ☆ IX ☆ 2023  **15 00**

Tarnobrzeg – ul. Słowackiego 2
ta sztuka nigdy cię nie oszuka 

SPONSORZY:

OPTYK

Janusz Kasinski



ORGANIZATOR:

Stowarzyszenie OKO
www.satyrblues.pl
tel. +48 606 987 573
satyrblues@satyrblues.pl

proj. graf. Victor Czura



WŁAŚCICIEL MARKI



PILKINGTON

Reedycje dwóch legendarnych albumów Collage!

Na ten dzień czekali wszyscy fani rocka progresywnego! Dziś ukazały się reedycje dwóch legendarnych albumów Collage, czyli "Baśnie" i "Moonshine". Wydany w 1990 roku album "Baśnie", był fonograficznym debiutem zespołu Collage, który niemal natychmiast wzbudził szerokie zainteresowanie twórczością grupy nie tylko w Polsce, ale także poza jej granicami. Na płycie, z jednej strony znalazło się kilka utworów, które już we wcześniejszych wersjach były znane słuchaczom z anteny radiowej (jak: "Ja i ty", "Kołysanka" czy "Rozmowa"), z drugiej rozbudowane kompozycje, które jeszcze bardziej pokazały progresywne ambicje Collage. Takie wielowątkowe utwory jak tytułowy, nie tylko na stałe weszły do koncertowego repertuaru grupy, ale też zajęły ważne miejsce w historii polskiej muzyki rockowej. Tym malowniczym dźwiękom towarzyszyły poetyckie teksty Wojtka Szadkow-

skiego.

"Baśnie" to także jedyny album grupy, na którym obok twórców zespołu, perkusisty Wojtka Szadkowskiego i gitarzysty Mirka Gila (w tamtym czasie głównych kompozytorów Collage), można usłyszeć głos Tomka Różyckiego, gitarę basową Przemka Zawadzkiego oraz instrumenty klawiszowe - biorącego już gościnnie udział w sesji - Jacka Korzeniowskiego.

Choć "Baśnie" to jedyny w dorobku Collage album polskojęzyczny, paradoksalnie otworzył też grupie drzwi do międzynarodowej kariery, czego dowodem była wydana w 1992 roku edycja przygotowana przez włoską wytwórnię Subteranea Records. Dzisiaj "Baśnie" cieszą się statusem absolutnie kultowego wydawnictwa, czego dowodem są astronomiczne ceny, jakie osiąga na aukcjach oryginalne winylowe wydanie płyty.

Po sukcesie debiutanckiego albumu i coraz większemu zainteresowaniu twórczością grupy Collage poza granicami Polski (album "Nine Songs Of John Lennon" z 1992 roku, nie tylko

pojawił się na rynkach europejskich dzięki wytwórni SPV Poland, ale doczekał się także edycji wydanych w Japonii czy Korei Południowej), grupa podpisała kontrakt z holenderską wytwórnią SI Music, na mocy którego wiosną 1994 roku muzycy pojawili się w Markant Studios, w holenderskiej miejscowości Heeze, gdzie zarejestrowali materiał na płytę, która nie tylko okazała się najważniejszą w dorobku zespołu, ale do dziś określana jest mianem jednej z najważniejszych płyt rocka progresywnego lat 90. na świecie. Album rozpoczyna efektowny utwór "Heroes Cry", z niezapomnianym tematem klawiszowym granym przez Krzysztofa Palczewskiego i niezwykle bogactwem aranżacyjnym. "Moonshine" z jednej strony przynosi rozbudowane kompozycje, pokazujące kompozytorski i aranżacyjny kunszt jej twórców (jak: "In Your Eyes", "Wings In The Night" czy utwór tytułowy), z drugiej nie brak dźwięków z rockową mocą ("The Blues") czy pokazujących także zdolność tworzenia prostych, a przy tym

niezwykle melodyjnych utworów (jak: "Lovely Day" czy "War Is Over"). Co więcej, to właśnie na płycie "Moonshine" znalazł się największy przebój zespołu - utwór "Living In The Moonlight".

Choć za teksty na tej płycie - jak zwykle - przede wszystkim odpowiadał Wojciech Szadkowski, swój wkład miał też wokalista Robert Amirian. "Moonshine" okazał się także szczytowym osiągnięciem składu, który obok perkusisty Wojtka Szadkowskiego, gitarzysty Mirka Gila, tworzyli wspomniani wokalista i gitarzysta akustyczny Robert Amirian, klawiszowiec Krzysztof Palczewski oraz basista Piotr Mintay Witkowski. "Moonshine" bez wątpienia rozpoczęła światową karierę Collage, czego efektem były liczne koncerty w Europie (a później także po drugiej stronie Atlantyku), zaś sam album doczekał się wydań nie tylko w Polsce i na rynku europejskim, ale także w Japonii, Korei Południowej czy Rosji. Okładkę płyty ozdobił obraz autorstwa Zdzisława Beksińskiego.



Blind Guardian

The God Machine Tour 2023

Special Guest:

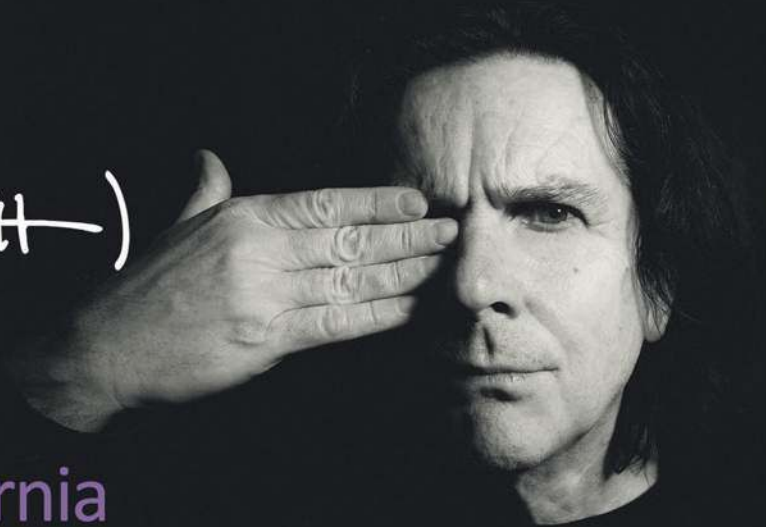
SCARDUST

25.09.23 Wrocław A2

26.09.23 Warszawa Progresja

h natural
(STEVE HOGARTH)

7.12.2023 Łódź | Wytwórnia



THE AUSTRALIAN PINK FLOYD SHOW

4.03.2024

KATOWICE | SPODEK



ORGANIZATOR
Metal Mind
PRODUCTIONS

INFORMACJE O KONCERTACH: 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



Legends polskiej sceny muzycznej na festiwalu Kielce ROCKują!

Podczas 10. edycji Kielce ROCKują od 15 do 17 września w Centrum Kongresowym Targów Kielce zaprezentują się artyści z kultowych zespołów takich jak: Kobranocka, Proletaryat, Turbo, Rezerwat oraz duet Porter i Karczevska. To duża dawka najlepszej polskiej muzyki: od rocka i punk rocka przez bluesa i jazz, aż po metal. Będzie szeroka oferta food trucków, a także niespodzianek dla uczestników koncertu.

Festiwal muzyczny Kielce ROCKują organizowany od 2014 roku przyciąga do Kielc wielu miłośników gitarowych brzmień i niepowtarzalnej atmosfery! Podczas jubileuszowej, 10 edycji wydarzenia nie zabraknie wyjątkowych występów, muzycznych kolaboracji i niespodzianek od artystów, których wkład w historię polskiego rocka jest niebagatelny. - Festiwal Kielce ROCKują odbędzie się w naszym Centrum Kongresowym już po raz czwarty i z dumą

stwierdzam, że program tegorocznej, jubileuszowej edycji jest rewelacyjny! Oprócz tak kultowych zespołów jak Kobranocka, Proletaryat, Turbo czy Rezerwat, na naszej scenie zaprezentowany zostanie także wyjątkowy projekt KaZiÓGra. Tworzą go utalentowani artyści znani z wielu składów zarówno jazzowych, jak również rockowych – podkreślał dr Andrzej Mochoń, prezes zarządu Targów Kielce zapraszając na wydarzenie. Wspaniały duet: legenda polskiej sceny, John Porter i utalentowana autorka piosenek Agata Karczevska, rockowy zespół 1One z gościem specjalnym - Grzegorzem Kupczykiem oraz OnUs Blues Jacka Szulę - to występy jakie odbędą się pierwszego dnia Festiwalu Kielce ROCKują, 15 września w Centrum Kongresowym Targów Kielce. Porter i Karczevska zabiorą nas do swojego magicznego świata, w klimacie amerykańskiego folkrocka i bluesa wykonując piosenki z ich najnowszej, wspólnego albumu pt. "On the Wrong Planet". Bardzo ciekawie zapowiada się występ Grzegorza Kupczyka – jednego z prekursorów hard rocka i heavy metalu

w Polsce wspólnie z zespołem 1One, który ma w swojej historii m.in. występ na jednej scenie z Deep Purple. Koncert da również Jacek Szulę - jeden z najbardziej wpływowych harmonijkarzy w Polsce.

Sobota, 16 września, drugi dzień festiwalu Kielce ROCKują upłynie pod znakiem rocka, hardrocka i punka dzięki występom Kobranocki oraz Proletaryatu, ale również ... jazzu i bluesa – podczas koncertu projektu KaZiÓGra (Kapołka, Ziółka i Gralak). Kobranocka to legendarna toruńska kapela, która na scenie muzycznej działa od ponad trzydziestu siedmiu lat. Na koncercie usłyszymy największy przebój zespołu, czyli ponadczasowy utwór „Kocham Cię jak Irlandię”. Projekt KaZiÓGra, tworzony przez artystów: Grzegorza Kapołkę, Dariusza Ziółkę i Antoniego Gralakę, zabierze słuchaczy Kielce ROCKują w muzyczną podróż od bluesowej ballady po energetyczny jazz-rock. Na scenie Centrum Kongresowego Targów Kielce nie zabraknie również legendy polskiej sceny rockowej i wielkiej gwiazdy kultowych festiwali jarońskich – zespołu Proletaryat.

Grupa porusza się w estetyce crossover, łącząc punk, hardcore i metal. Proletaryat ma na swoim koncie 11 albumów studyjnych, w tym ostatni „Ząb za Ząb” wydany w 2023 roku. Mocnych brzmień i wspaniałych wykonów kultowych utworów mogą spodziewać się uczestnicy trzeciego dnia festiwalu Kielce ROCKują, w niedzielę, 17 września. Na scenie Centrum Kongresowego wystąpią: zespół Turbo – legenda polskiego heavy metalu, która w swoim dorobku ma dwanaście albumów studyjnych, polska grupa nowofalowa – Rezerwat, których największy przebój „Zaopiekuj się mną” był wykonywany przez wielu artystów polskiej sceny muzycznej, a także Maciej Lipina – założyciel i lider grupy Ścigani, utalentowany wokalista bluesowy. X edycja Festiwalu „Kielce ROCKują” to nie tylko wyjątkowe koncerty, ale również wspaniała atmosfera i spotkania z artystami. Dodatkowo uczestnicy koncertu będą mogli skorzystać z różnorodnej oferty food trucków dostępnych w przestrzeni kieleckiego ośrodka wystawienniczego.




15.09
PIĄTEK

PORTER / KARCZEWSKA
1ONE + GRZEGORZ KUPCZYK
JACEK SZULĘ ONUS BLUES

16.09
SOBOTA

KOBRANOCKA PROLETARYAT
KAZIÓGRA KAPOŁKA ZIÓŁKA GRALAK

17.09
NIEDZIELA

TURBO REZERWAT
MACIEJ LIPINA & ŚCIGANI





BILETY:

80 zł / jeden dzień
140 zł / karnet dwudniowy
210 zł / karnet trzydniowy

START:

g. 17.00 otwarcie bram
g. 18.00 start koncertów

GDZIE:

 Targi Kielce
autokom i kongresowe
Centrum Kongresowe
ul. Zakładowa 1

OSTRÓW ROCK Festival

SOBOTA 29.07.2023

THRESHOLD

MILENIM

DISILLUSION

FACE
THE DAY

Alhena

NIEDZIELA 30.07.2023

Diverside

COLLAGE

philosophobia
eiqoudosijyd

OSADA
VIDA

ATOMIC
LOVE
REACTOR

Zalew Piaski Szczygliczka
Ostrów Wielkopolski
Poland





Skalami czy po akordach? Zaczynj od Bacha (cz. I)

Nie ma w Polsce żadnych szkół, kursów uczących z definicji „bezskałowo” improwizacji, a nauczycieli wspierających takie podejście ze świeczką trzeba szukać. Tymczasem największy owszem – znali gamy i skale, ale to narzędzie jest zbyt słabym, aby tworzyć udane, improwizowane melodie **Adam Fulara**

Dla mnie największą lekcją było zderzenie z kontrapunktem – tam wszystko staje się jasne i inne niż wydaje się skalowcom. Dodam, że przez „skalowca” rozumiem nie tylko gitarzystów grających po prostu w skalach, ale także próbujących w nich ogrywać harmonię (tzw. system skala-akord), co zazwyczaj lepiej brzmi, ale do grania dźwiękami akordowymi tu jest jeszcze daleka droga. Czego właściwie uczą kontrapunkt i jakie rzeczy nie działają w skalach? Pierwsza rzecz to tryb akordu. Przyjęło się uważać, że jest durowy i molowy. Ale dla Joe Passa „tryby” są trzy: durowy, molowy i septymowy. To już nie jest pojęcie trybu, a rodzaju akordu, nie znam terminu w muzykologii na nazwanie tego zjawiska. Dla każdego muzyka ogrywającego harmonię sprawa staje się jasna, co więcej akordy dzielimy na septymowe i nieseptymowe a potem dopiero te nieseptymowe na durowe i molowe. Czyli ta logika jest zupełnie inna, niż w przypadku „skalowców”, dla których septymowy to odmiana durowego. Tak więc idąc dalej tą logiką nie ma bluesa durowego. To znaczy jest, ale to np. „Blues For Alice” Parkera, gdzie kompozytor na tonice gra akord Fmaj7 i jest to wyjątek od reguły. Tradycyjny blues jest septymowy. Kolejny kwiatek, który z tego wynika to błędna filozofia, że można w bluesie mieszać pentatoniki durową i molową, czy ogólnie konteksty durowe i molowe. Tak naprawdę to nie można. Oczami wyobraźni widzę muzyka, który ogrywa Amaj7 nad akordem A7. Ależ to byłby kwas. W tradycji bluesa kluczowe (oprócz ważnych dźwięków harmonii) są tzw. blue notes, czyli podniesione intonacyjne interwały 3m, 4zw,

7m. Uwaga: podniesiony dźwięk 3m ma inną częstotliwość i nie jest tercją małą akordu, a więc nie jest odpowiedzialny za jego molowy tryb! Tak więc – jeśli mieszałibyśmy tryby molowe i durowe musielibyśmy zagrać tercję małą, potem blue note, potem tercję wielką akordu (trzy dźwięki w zakresie pół tonu). Otóż nie było takiego przypadku w powszechnym użyciu. Tymczasem wychodząc od akordu sprawa staje się banalna – blues jest septymowy, ogrywamy akord np. A7 jego tercją (c#) dodajemy do tego odstrojony blue note, który lepiej zapisać jako podniesiony składnik #9 (akord nie może mieć dwóch tercji) i wszystko staje się jasne. Grając nawet proste solo w pentatonice nad akordem A7 lepiej będzie odstroić każdorazowo tercję c# tej pentatoniki, wtedy brzmi bardziej bluesowo. Tę prawidłowość – odrębność akordu septymowego od durowego znał Bach, a klasycy oznaczali w zasadzie od kiedy tylko pojawiły się oznaczenia akordów. Nawet „Wlazł kotek na płotek” ma akordy C G7 C. C-to akord durowy a G7 to septymowy. 7 była pierwszym symbolem stosowanym do oznaczania „owej” odrębności. Różnic jest więcej. Najważniejsza to pełna świadomość harmonii. O ile na kilku akordach muzycy grający system „akord-skala” jakoś sobie radzą, o tyle na formie gdzie tych funkcji jest kilkanaście, albo kilkadziesiąt – granie świadome skalami jest niewykonalne obliczeniowo. Raz, że „trzeba myśleć”, dwa, że to trudne, trzy – że nikt tego nie ćwiczy. Jednak uwaga – kompozytorzy klasyczni pisali przecież utwory o długich, gładkich ciągach akordów, do których melodia była oparta na składnikach kolejnych akordów i uwaga:

wszyscy oni byli wielkimi improwizatorami. Więc jak to jest? Żeby ten fenomen zrozumieć, trzeba zacząć naukę od zera odkładając skale na bok i skupiając się tylko na składnikach akordów. Pełna świadomość to znaczy, że gramy np. długi ciąg akordów (np. standard „All The Things You Are”) i gram jego siódmy akord, ogrywam tercję i idę do kwinty ósmego akordu melodią. Omijam przy tym np. sektę (całkowicie świadomie i całkowicie bez myślenia). Tego można nauczyć się na „ucho” z pominięciem terminologii, ale nie było zbyt wielu muzyków, którzy na ten poziom weszli, po prostu zabiera to zbyt dużo czasu. Nie potrafi tego też wielu muzyków, nauczycieli, bloggerów gitarowych itd. Standardy to piękne melodie o niebanalnej konstrukcji, dlatego są tak ważne, skalowcy grają pozornie skomplikowaną muzykę, gdzie są połamane akordy (o często niemuzycznie prowadzonych głosach) i jest ich zaledwie kilka tam gdzie trzeba zagrać improwizację. Kolejna rzecz to bezmyślne ćwiczenie skal w układach „co drugi dźwięk”, albo w interwałach kwarty, seksty, itd. Klasycy znają etudy Czernego i etudy Chopina. Ci, którzy grali jedno i drugie widzą różnicę jakości. Chopin ogrywa dźwięki akordowe i chromatykę w czasie gdy Czerny używa odpowiednika systemu „skala-akord”. Z łatwością można napisać program komputerowy, który wygeneruje w skalach różne ćwiczenia „w kwartach, sektach i na zmianę” w planie treningowym na 180 lat ćwiczeń po 5 godzin dziennie i żadne z tych ćwiczeń się nie powtórzy. Moim zdaniem to edukacyjna zapchajdziura

– pamiętajcie: granie po skali ma się do grania po dźwiękach akordowych tak, jak granie dowolnych dźwięków (z dwunastu dostępnych o różnych nazwach) do grania po skali. Na dodatek oprócz zalet (wyrabianie biegłości technicznej) ma też wady – uczy złych nawyków grania dźwięków niepożądanych („avoid notes”) i traktowania ich często na równi z ważnymi. W kolejnym felietonie kontynuujemy nasze rozważania, bo tych różnic jest więcej. Kolejna różnica to widzenie kontekstu skali, czyli ogrywam sektę skali siedmiostopniowej (i tak to nie za dobrze brzmi), tymczasem przy ogrywaniu akordów owa seksta przejmie rolę innego składnika obok – w akordzie durowym septymy (A6 zamiast Amaj7), a w akordzie septymowym kwinty (A13 zamiast A7). Zatem tej przejętej zmienionej roli w akordzie nie ma (został przesunięty jej ciężar) i granie go „w skali” obok ma pewne skutki, których lepiej byłoby uniknąć, ale długo by o tym pisać. W dużym skrócie określa się to mianem „nie słyszenia” wagi i roli tego składnika. Jak to sprawdzić? Wywalić na wierzch dwa składniki obok: w przypadku seksty to kwinta i septyma, dać dwóm wokalistom do zaśpiewania te dźwięki w melodii i tym samym czasie targetować sektę w improwizacji. Zabrzmie to tak, jakby słoń na ucho nadepnął. Od razu też wiadomo wtedy dlaczego sektę trzeba przygotować, albo ewentualnie rozwiązać. Tak więc nie jest prawdą, że cała skala tworzy kontekst danej funkcji w jednym momencie, a tak się najczęściej gra. Prawidłowość tę opisał m.in. Chopin przy tworzeniu „dominanty chopinowskiej” w której seksta zastępowała kwintę. c.d.n. ♪



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



Kreatywność i prawo autorskie

Co oprócz upływu około stu lat łączy kompozytora muzyki wojskowej z przełomu z XIX i XX w. z licencjami Creative Commons? Wojciech Wytrązek

Upływ wieku i cytowanie poglądów pierwszego przez drugiego to tylko początek opowieści i wciąż trwającej dyskusji o wpływie rynku fonograficznego i nowych technologii na kulturę, a w szczególności na muzykę. John Philip Sousa – najważniejszy kompozytor marszów amerykańskich, kapelmistrz i dyrygent orkiestry Korpusu Piechoty Morskiej USA 6 kwietnia 1906 r. wygłosił w waszyngtońskim Kapitolu, w którym przedstawił swoje obawy dotyczące przyszłości muzyki, obwiniając fonograf i nagrania muzyczne za potencjalne zubożenie artystyczne. Sousa opisywał nagrania jako „fabryki jednorazowych kopii”, które nie mogą zastąpić prawdziwej interakcji artysty z publicznością. „Te Gadające Maszyny zniszczą rozwój muzyki w naszym kraju. Kiedyś w letnie wieczory przed każdym domem młodzi ludzie śpiewali nowe i stare piosenki. Dziś te diabelskie urządzenia nadają dzień i noc”. To ostatnie zdanie dziś brzmi jak refleksja na temat nagłośnienia marketów i centrów handlowych i chyba nie jestem w niej osamotniony, widząc coraz więcej osób ze słuchawkami z systemami aktywnego tłumienia na uszach. Sousa spodziewał się, że nowe technologie spowodują zanik kultury muzycznej, ponieważ ludzie nie będą potrzebować koncertów. Obawiał się też, że rozpowszechnianie muzyki za pomocą środków mechanicznych utrudni proces twórczy i ograniczy zdolność artysty

do kontrolowania swojej pracy, dorobku i interpretacji. Z tego powodu postulował wprowadzenie przepisów określających prawa autorskie i zapewniających ochronę twórców, by zagwarantować sprawiedliwe wynagrodzenie dla artystów i zapewnić im kontrolę nad swoimi dziełami. Początek XX w. okazał się okresem formowania i rozwoju prawa autorskiego oraz systemu ochrony utworów, jaki funkcjonuje współcześnie. Całe szczęście, że nie sprawdził się pesymistyczny scenariusz Johna Sousy – struny głosowe w gatunku homo sapiens nie zanikły, a ludzie wciąż pragną obcować z żywą muzyką. Kreatywność napędza postęp ludzkości, inspirując poszczególne osoby do tworzenia nowych pomysłów, wynalazków i oczywiście dzieł artystycznych. Jednak w miarę jak twórczość staje się coraz bardziej wartościowa, kwestia ochrony praw autorskich również staje się coraz bardziej istotna. Oczywiście wszyscy wiemy dlaczego – autor cennego i pożądanego dzieła chciałby na nim zarobić, a nie tylko uszczęśliwić ludzkość. Stąd nieustanne poszukiwanie równowagi między dążeniem do innowacji a przyznawaniem twórcom wyłącznych praw do ich dzieł. Rozwój technologiczny spowodował, że ogólnoswiatowa dyskusja dotycząca prawa autorskiego powróciła z ze zwiększoną intensywnością. Początek XXI w. to moment stworzenia inicjatywa o nazwie Creative Commons. Jej twórcy to grupa prawników, akademików i działaczy zajmujących się prawami autorskimi,

wśród których wiodącą rolę odegrali Lawrence Lessig, Hal Abelson i Eric Eldred. Ich celem było stworzenie prostego i elastycznego systemu licencji, który umożliwiłby twórcom udostępnianie swoich utworów innym osobom w sposób bardziej otwarty niż tradycyjne prawa autorskie. Efektem tego było wprowadzenie w dniu 16 grudnia 2002 r. pierwszej wersji licencji Creative Commons określonej symbolem „1.0”. Oferowała ona różne kombinacje czterech podstawowych zasad, które twórca mógł wybrać, aby określić warunki udostępniania swojego utworu: 1) Uznanie autorstwa (BY) - wymaga podania informacji o autorze utworu; 2) Użycie niekomercyjne (NC) – utwór może być wykorzystywany tylko w celach niekomercyjnych; 3) Bez utworów zależnych (ND) – utwór nie może być modyfikowany ani nie mogą być na jego podstawie tworzone inne utwory; 4) Odtworzenia na tych samych warunkach (SA) – utwór może być modyfikowany i wykorzystywany w tworzonych na jego podstawie utworach, pod warunkiem, że zostanie on udostępniony na tych samych warunkach licencyjnych. Chociaż ochrona praw autorskich jest niezbędna, kluczowe znaczenie ma znalezienie właściwej równowagi między ochroną praw twórców a wspieraniem innowacji. Nadmierne ograniczenia praw autorskich mogą zdusić kreatywność, ograniczając dostęp do istniejących dzieł i utrudniając rozwój nowych pomysłów. Takim dyskusyjnym

przykładem mogą być chociażby kwestie użycia fragmentów utworów chronionych prawem w remiksach czy mashupach. Nie dotyczy to jedynie sfery sztuki, ale też innowacji i nauki. Koncepcja dozwolonego użytku jest ważna dla utrzymania zrównoważonego systemu prawa autorskiego. Dozwolony użytek pozwala na ograniczone wykorzystanie materiałów chronionych prawem autorskim bez zgody właściciela praw, głównie do celów transformacyjnych, takich jak krytyka, komentarze lub edukacja. Doktryna ta pozwala na swobodny przepływ idei i promuje kreatywność poprzez zachęcanie do eksploracji i reinterpretacji istniejących dzieł. W dziedzinach nauk humanistycznych publikowanie artykułów naukowych na otwartych licencjach z uznaniem autorstwa nie jest niczym zaskakującym. Zresztą każdy szanujący siebie i innych kolegów naukowiec powołując się na ich poglądy podaje źródło, z którego zaczerpnął dane. Elastyczność prawa autorskiego, taka jak wyjątki dotyczące dozwolonego użytku, uznaje, że postęp twórczy często opiera się na zdolności przekształcania istniejących pomysłów i tworzenia z nich nowych rzeczy. Kreatywność i prawo autorskie są ze sobą nierozzerwalnie powiązane, jednak dla dobra społeczeństwa ważne jest zachowanie harmonijnej równowagi między ochroną własności intelektualnej a twórczymi poszukiwaniami. Miejmy nadzieję, że prawo będzie nadążać za zmieniającym się światem, jednocześnie zapewniając swobodę i ochronę słusznym interesów twórców, a jednocześnie korzyści dla odbiorców. ♡

AUTOR JEST RADCĄ PRAWNYM, CZŁONKIEM OIRP W LUBLINIE



The Association For Original
Culture Protection PRESENTS
MIKE ONESKO



BLINDSIDE BLUES BAND

Mike Onesko
voc, guitar

Eric Kennedy
bass guitar

Holden Szalek
drums

Martin J. Andersen
guitar, voc

TOUR  POLAND

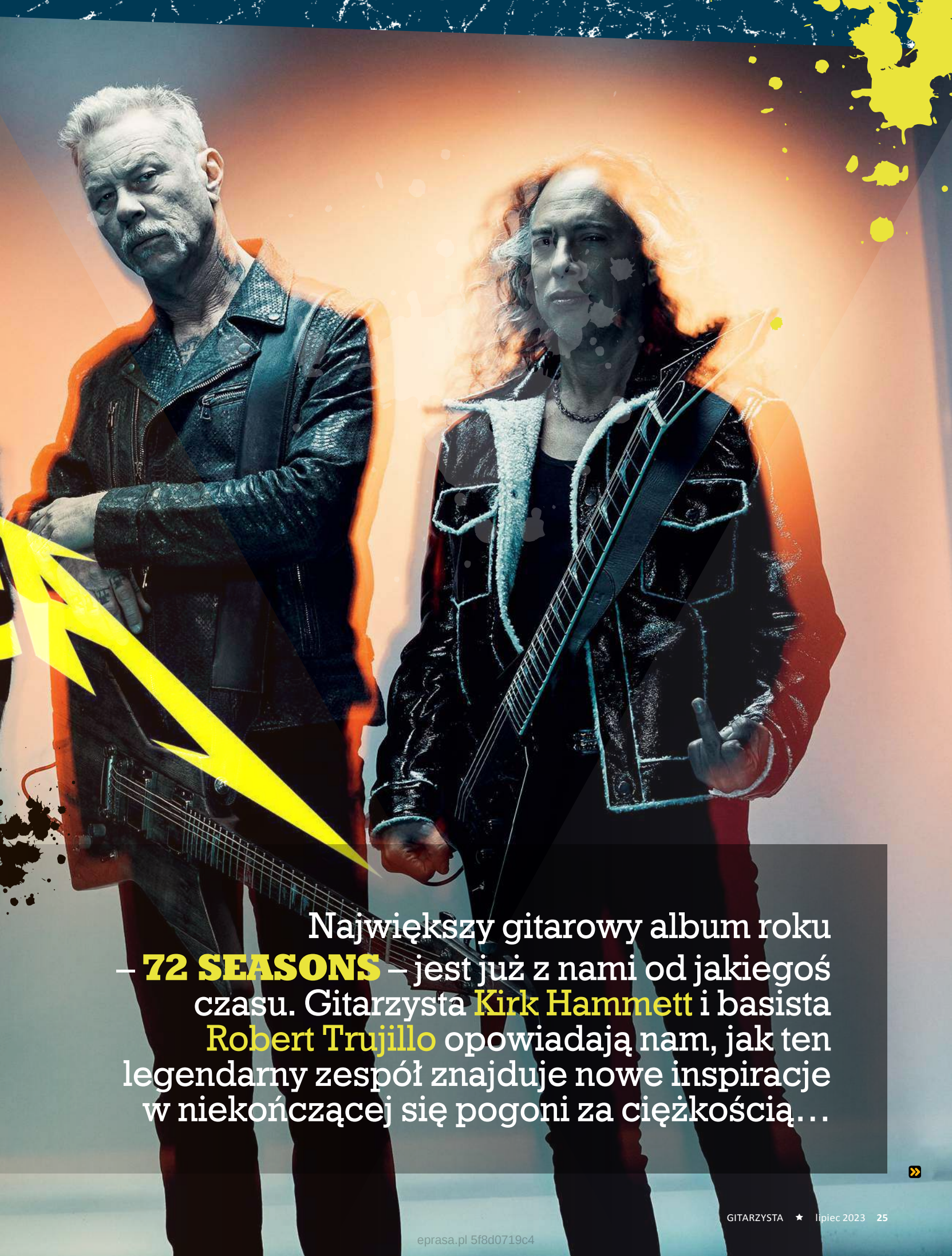
SUPER 4 SHOW

- ★ September 14, 2023 - Nowy Sącz / Atelier Jazz Club
- ★ September 15, 2023 - Głogów Małopolski / MGDK
- ★ September 16, 2023 - Tarnobrzeg / Satyrblues Fest.
- ★ September 17, 2023 - Otwock / Blues Bazar Fest.

proj. graf. Victor Czura ★ fotomix: Andrzej Swiat

Gitarzysta
MAGAZYN
REKOMENDUJE





Największy gitarowy album roku
– **72 SEASONS** – jest już z nami od jakiegoś
czasu. Gitarzysta **Kirk Hammett** i basista
Robert Trujillo opowiadają nam, jak ten
legendarny zespół znajduje nowe inspiracje
w niekończącej się pogoni za ciężkością...

Kirk Hammett postanowił nam coś wyznać... Mówi o nowym albumie zespołu i o tym, jak energia zawarta w nim zrodziła się ze spontanicznego podejścia do pisania i nagrywania...

„Przed wszystkim, jestem muzykiem improwizującym.” – mówi – „Zdałem sobie sprawę, że wszystko, co robisz, to w dużej mierze improwizacja. Komponowanie piosenek to improwizacja. Pisanie melodii to improwizacja. Improwizacją jest gra na gitarze.”

Rozmyślając na ten temat, przyznaje się do długotrwałej ‘fiksacji’ jedną z największych ikon hard rocka, Angusem Youngiem z AC/DC. „Jedną z rzeczy, które kocham w Angusie jest to, że nigdy nie gra dwa razy tej samej solówki.” – mówi Kirk, po czym dodaje konspiracyjnym tonem – „Muszę przyznać, że jest to album, który w końcu wydobył ze mnie tę inspirację.”

„Przez większość życia miałem obsesję na punkcie AC/DC – brzmienie gitar Angusa i Malcolma, po prostu całe to ich podejście. Nie mówię o tym zbyt wiele, ponieważ jest to bardzo powszechna rzecz. Wszyscy są zachwyceni AC/DC.”

„Ale zawsze podziwiałem styl gry Angusa, ponieważ jest to idealne połączenie bluesa, hard rocka i boogie. Ma dużo humoru w swoich riffach, a mimo to jest tak intensywny. Nie możesz tego k***wa pokonać! Jest to tak cholernie organiczne. Wiesz, że on nie zastanawia się nad tym, co napiszą wszystkie te magazyny gitarowe. On po prostu idzie i robi k***wa swoje. Kocham to!”

Podobny etos tkwi w sercu 72 Seasons, gdzie Metallica robi dokładnie to samo, co robiła w latach 80. Nie zawsze brzmią tak, jak w latach 80., ale z determinacją są sobą, nie przejmując się tym, co myślą inni ludzie. Ciężar historii może być czasem nie do zniesienia. Kluczowe albumy Metalliki – takie jak „Master of Puppets” z 1986 roku i ich wielomilionowy krążek z 1991 roku, powszechnie znany jako „Czarny album” – to kamienie milowe metalu, z którymi wiąże się ponad 30 lat wspomnień, anegdot, a czasem i mitów. Inne legendarne zespoły byływie onieśmiałone przez tego rodzaju presję, ale 72 Seasons pokazuje, że Metallica działa z pełną mocą, czerpiąc ze wszystkiego, od ich thrash metalowych korzeni po ciężkie rytmy ich klasycznych piosenek z początku lat 90., Enter Sandman i Sad But True. Niektóre kawałki z nowej płyty przypominają ci starą Metallicę, ponieważ (co oczywiste) to jest Metallica. Ale wszystko to nabrało jakby nowego życia. Poza Lulu z 2011 roku, wspólnym dziełem zespołu z Lou Reedem, 72 Seasons jest trzecim studyjnym albumem Metalliki, odkąd basista Robert Trujillo dołączył do szeregów obok Kirka i dwóch założycieli, gitarzysty/wokalisty Jamesa Hetfielda i perkusisty Larsa Ulricha. A ponieważ Hetfield obecnie nie może udzielać wywiadów, to właśnie Kirk i Robert rozmawiają z nami o tym, jak powstał ten album. Kirkowi, lata między tą

płytą, a poprzednią (Hardwired... To Self-Destruct z 2016 roku), pozwoliły na nowo odkryć jego najwcześniejsze inspiracje:

„Zaczęłem zagłębiać się ponownie we wszystkich tych gitarzystów, którzy naprawdę mieli na mnie wpływ, kiedy byłem dzieckiem.” – mówi – „Na ‘Hardwired’ słuchałem dużo Michaela Schenkera i jego pokolenia gitarzystów. Na tym albumie cofnąłem się jeszcze dalej. Zdałem sobie sprawę, że istnieje pokolenie brytyjskich gitarzystów, których kocham. Lubię nawet tych mniej oczywistych, jak Kim Simmonds z Savoy Brown. Zaczęłem więc ponownie uczyć się tych wszystkich rzeczy, a wpływ brytyjskiego rocka naprawdę odcisnął się na mnie i zaczął dawać o sobie znać, kiedy zaczęliśmy pracować nad nowym materiałem.”

To niewiarygodne, że ‘nowy’ basista Robert Trujillo jest teraz w Metallice dłużej niż Cliff Burton i Jason Newsted razem wzięci. Podczas gdy Kirk powrócił do brytyjskiego blues-rocka, Trujillo wzorował się na swoich poprzednikach w zespole: „Cliff i Jason bardzo różnili się sposobem gry i podejściem do instrumentu.” – wyjaśnia – „To dla mnie bardzo ekscytujące, ponieważ doskonale rozumiem, co robili najlepiej. Mam do dyspozycji to, co sam mogę zaoferować piosence, ale mogę też czerpać z istniejącego dziedzictwa Cliffa lub Jasona. Uwielbiam melodyjne podejście Cliffa. Jeśli weźmiesz utwór taki jak ‘For Whom The Bell Tolls’, jest ciężki i ostry, ale ma też w sobie cechy hymnu. Cliff był w tym świetny, dostosowywał brzmienie instrumentu i komponował go idealnie w aranżację. Takie podejście nie było wówczas zbyt powszechne w metalu. Jason był z kolei bardzo solidny i precyzyjny. The Black Album ma świetnie zrealizowane partie basowe.”

Pod względem tonalnym wybór brzmienia zarówno przez Kirka, jak i Roberta jest poddyktowany monumentalną gitarą rytmiczną Jamesa Hetfielda. „Jedną z ważnych rzeczy w byciu basistą w Metallice jest znalezienie brzmienia, które dobrze pasuje do gitar Jamesa i Kirka” – mówi Robert – „Na szczęście nasz producent, Greg Fidelman, jest tego naprawdę świadomy. Na płycie słyszeć każdą nutę basu. W piosenkach jest dużo energii, więc dźwięk jest ważny, musi być słyszalny atak każdej nuty.” Brytyjski, blues-rockowy sznyt Kirka również wpłynął na jego dobór sprzętu. Głównym wiosem jest słynny Greeny, Les Paul z 1959 roku, który wcześniej należał do Petera Greena z Fleetwood Mac, a następnie do Gary’ego Moore’a. Kirk nabył go w 2014 roku za nieujawnioną cenę – podobno „mniej niż 2 miliony dolarów”. Jego wybory wzmacniaczy również odzwierciedlają barwy tamtej odległej epoki. Kiedy sugerujemy, że brzmi to tak, jakby Metallica używała Marshalli, Kirk wtrąca: „Zawsze używamy Marshalli!” Ale chociaż wzmacniacze Marshalla są niemal zawsze częścią tonalnego równania Metalliki, rzadko były tak widoczne jak teraz. „Interesowało mnie brzmienie Greeny’ego

i to klasyczne brytyjskie ‘coś’, polegające na podłączeniu Gibsona Les Paula wprost do 50-watowego Marshalla.” – mówi Kirk – „Naprawdę zakochałem się w tym brzmieniu. Mam specjalnego Marshalla, którego używam w studio, genialnie grającego Marshalla z lat 80. Tak naprawdę nigdy nie opuszcza studia i za każdym razem, gdy nagrywamy, zawsze trafia do mojego zestawu”. Sekret jego barwy jest Solodallas Schaffer Replica EX Tower, replika obwodów ze słynnego, używanego przez AC/DC, bezprzewodowego systemu Schaffera Vega Diversity. „To coś w rodzaju kompresji przedwzmacniacza.” – wyjaśnia – „Ludzie tacy jak Angus Young, David Gilmour i Eddie Van Halen byli w stanie zwiększyć moc wyjściową tego nadajnika, stąd niesamowite brzmienie gitary Angusa. Więc Tower jest czymś w rodzaju tajnej broni... Nie mogę uwierzyć, że ci o tym mówię! To duża część tego, jak uzyskałem ten super dynamiczny dźwięk solówek. Takie naprawdę pełne brzmienie. Jest dużo środka, ale nie brzmi to szorstko, czy zbyt natłoczony. Zniekształcenia harmoniczne są tam niesamowite. Uderzam na Greenym nutę i ona nigdy nie gaśnie.”

„Brzmienie 72 Seasons jest oparte na mojej barwie koncertowej, której sercem jest Fractal Axe-FX i preset wzorowany na mieszance mojego wzmacniacza Fortin Meathead i Dual Rectifier.” – kontynuuje Kirk – „Wzięliśmy to brzmienie i poprawiliśmy trochę EQ, dodaliśmy Tower, odrobinę Tube Screamera i wszystko zaczęło się zgadzać.”

W przypadku partii wymagających Floyd Rose’a, Kirk użył starego ulubionego ESP z rozpoznawaną przez fanów grafiką. „Jeśli chodzi o gitary, po prostu przechodziłem tam i z powrotem od Greeny’ego do mojej gitary Mummy. Po co zwracać sobie głowę czymś innym? Mumia to mój najlepiej brzmiący ESP, a Greeny... każdy wie, jak to gra! Naprawdę krystalicznie czysty dźwięk nie był potrzebny. Na tym albumie nie ma nawet ballady.”

Ten brak ballad odzwierciedla niesamowitą energię, jaką odczuwała Metallica, kiedy po raz pierwszy spotkali się po blokadach w covidowych. Trujillo mówi, że zamiast łagodnych utworów, na próbach obecny był jeden kluczowy składnik: mocne riffy. „Zawsze do tego wracasz, czy chcesz czy nie, ciągnie cię do korzeni. Świetny riff znacznie ułatwia pisanie piosenek. Kiedy go już masz, możesz bawić się nim na wiele różnych sposobów.” Jeden taki ‘świetny riff’ znajduje się niewątpliwie w Screaming Suicide, gdzie Kirk składa układ innemu bohaterowi swych młodych lat. „To kompletny hold dla Ritchiego Blackmore’a. Melodia bardzo przypomina to, co grał w utworze Black Night. Duża część mojego stylu gry na gitarze i postawy techniki pochodzą od niego. Miał swoją wizję i pisał świetne piosenki. Po prostu czuję się wdzięczny za jego muzykę i ducha.” W pierwszym wydanym utworze z albumu – Lux Æterna – szaleńcze solo Kirka spotkało się z krytyką w Internecie, z której muzyk dobrze zdaje sobie sprawę. „Wydawało się,



JEDNĄ Z RZECZY, KTÓRE KOCHAM W ANGUSIE YOUNGU JEST TO, ŻE
NIGDY NIE GRA DWA RAZY TEJ SAMEJ SOLÓWKI ~**KIRK HAMMETT**





że to solo sprowokowało ludzi w Internecie do tego stopnia, że zaczęli tworzyć swoje własne wersje.” – mówi – „Cały czas się po prostu śmiałem. Tak, każdy mógłby zrobić technicznie lepsze solo niż ktokolwiek inny, w dowolnej piosence, ale jaki to ma sens? Moi pieprzeni kumple z ulicy prawdopodobnie mogliby zagrać lepszą solówkę niż Lux Aeterna, ale solo, które tam jest, jest częścią MOJEGO doświadczenia. Dla mnie ważne było to, co chciałem wyrazić w tamtej właśnie chwili.” Ponownie wspomina o wartości spontaniczności w muzyce. „Cały czas pracuję nad improwizacją” – mówi – „Ciagle znajduję więcej sposobów, aby wejść w groove, który jest wszystkim. Jeśli to zrobisz, to naprawdę nie ma znaczenia co zagrasz. Możesz nawet grać nuty zupełnie poza tonacją, ale jeśli jest tam puls, wyjdiesz z tego obronną ręką. Zagrasz jakąś złą nutę? Zagraj następną dobrą i wszystko będzie OK. Po 40 latach gry na gitarze doszedłem do ciekawych

wniosek. Żałuję, że nie wiedziałem tego w latach 70. i 80., ale widocznie tak właśnie miało być i taką drogę miałem przejść.” Ten jego odrodzony entuzjazm do improwizacji wynika z kolejnego niedawnego odkrycia Kirka. „Obecnie sporo słucham prog i jazz fusion. Wiele z tych zespołów reprezentuje wszystko, co tutaj powiedziałem. Ominął mnie prog, kiedy był naprawdę popularny, ponieważ wtedy interesowałem się Tygers Of Pan Tang i Angel Witch. Ale teraz odkryłem cały nowy świat muzyki, którą kocham”. Hammett mówi też, że to pragnienie spontaniczności rozciąga się na cały proces pisania piosenek. „Jeśli dojdziemy do punktu, w którym coś zaczyna nas uwierać, zwykle oznacza to, że musimy przejść do czegoś innego, świeżego. Ostatnią rzeczą, jakiej chcę, jest utknięcie w jakiegokolwiek muzyce tak długo, bym nie miał więcej pomysłów. W zespole nigdy się niczym nie zadreczamy, a jeśli coś jest zbyt skomplikowane do zagrania to

znaczy, że prawdopodobnie nie powinno znaleźć się na albumie.” Spontaniczne czy nie, wszystkie piosenki z 72 Seasons są skrupulatnie zaaranżowane, a wstępy są szczególnym punktem kulminacyjnym, jak podkreśla Robert: „Prawie każda piosenka jest jak budowla. Początek nigdy nie jest taki, jaka będzie ostateczna forma.” – mówi. Z podobną starannością wybrano utwory na album. „To tak, jakbyś patrzył na dzieła sztuki na wystawie. Każda piosenka ma tam swoje miejsce.” – kontynuuje – „Bierzesz utwory takie jak You Must Burn czy Chasing Light, a potem bierzesz kawałek taki jak Room Of Mirrors i to pomaga sprawić, że wystawa wydaje się kompletna.” Tymczasem wkład Kirka koncentrował się na melodii i smaczkach. W wielu utworach w ciekawy sposób dubluje riffy Hetfielda w wyższej oktawie. „Czasami nie granie harmonii, a użycie oktawy jest niezwykle skuteczne. Próbowaliśmy harmonizować wiele rzeczy, ale czasami te interwały sprawiają, że całość

staje się zbyt ładna i gładka.” Jeśli zagrasz oktawę, to w pewnym sensie podkreślasz to co słycać niżej. Jeśli miałbym podsumować moją grę na tym albumie, to moje solówki są w większości rytmiczne. Właśnie tak mam ochotę obecnie grać. Naprawdę chciałem wejść w groove, wczuć się w rytm i zagrać to, co będzie najlepsze dla piosenki.” Dla Kirka granie ‘dla’ piosenki oznacza więcej melodii i mniej wymiatania. „Nie próbuję wychodzić poza granice utworu” – mówi – „Nie sądzę, żeby to było właściwe. Mogłbym złożyć do kupy sześć lub siedem trzyoktawowych pasażów, siedzieć tam codziennie, ćwiczyć i mówić potem: ‘Hej, zobacz, co potrafię!’”. Ale gdzie ja tego użyję w kontekście tego zespołu? Arpeggia poukładane tak, jak robi to wiele osób – cztery lub pięć akordów z innym arpeggio nad każdym? Daj spokój, to brzmi jak ćwiczenie. Nie chcę słuchać ćwiczeń i rozgrzewek. Jedynymi facetami, którzy grają arpeggia jako środek wyrazu są Joe Satriani, Yngwie

Malmsteen i Paul Gilbert.” Rozpalając się w tym temacie, Kirk argumentuje, że melodyjne granie ma zarówno większe znaczenie, jak i (wbrew intuicji) jest trudniejsze niż wymiatanie. „Mógłbym wypełnić te piosenki kilkoma naprawdę szybkimi przebiegami modalnymi.” – mówi – „Przerobiłem skalę. Węgierskie, symetryczne, całotonowe, znam to całe gówno. Ale czy to jest właściwe? Zmniejszone frazy – czy to właściwe? Może wcześniej, w dawniejszych czasach, ale nie teraz. Bardziej odpowiednie jest teraz wymyślanie znaczących melodii, które bardziej przypominają linie wokalne. I zgadnij co! Najlepszą skalą do naśladowania melodii wokalnych jest pentatonika. Jest powód, dla którego blues jest tak wyrazisty – właśnie z powodu pentatoniki. Wolę pentatonikę, bo jest bardziej ekspresyjna. Właściwie trudniej jest coś grać z pentatoniką, ponieważ nie

masz tak wielu nut do dyspozycji jak w skalach modalnych. Rzucę wyzwanie każdemu. Jedna, dwie, trzy, pięć nut – co jest trudniejsze? Ty mi powiedz.” Podsumowując, Kirk mówi, że ta pasja do improwizacji została przeniesiona na koncerty Metaliki, które fani z Wielkiej Brytanii mogli oglądać przez dwie noce na czerwcowym festiwalu Download. „Zagrałem każdą solówkę z tego albumu inaczej.” – mówi – „Jeśli oglądasz stare

teledyski Ritchiego Blackmore’a, Jeffa Becka, a nawet Michaela Schenkera, to nie grali oni tych samych solówek co na albumie. Uwielbiam to, ponieważ jest to chwila prawdziwej szczerości.” „W przypadku tego albumu celowo zaimprovizowałem 20, 30 solówek, dałem je Larsowi i Gregowi i powiedziałem: ‘Wy je edytujcie!’. Wiedziałem, że zagram na żywo coś zupełnie innego, więc mogę zaoferować coś unikalnego za każdym razem, gdy Metallica

gra koncert. Kiedy kupujesz bilet na koncert Metaliki, nie usłyszysz kopii albumu.” „W czasach, gdy oglądanie filmów swojego ulubionego zespołu jest tak łatwo dostępne, potrzebny jest jakiś impuls, aby ludzie wyszli i zobaczyli występy na żywo, które są w rzeczywistości nieco inne i spontaniczne.” – śmieje się Hammett – „Obecnie to moja sprawa – a jeśli ludziom się to nie podoba, to trudno!” ☞



PO 40 LATACH GRY NA GITARZE DOSZEDŁEM DO CIEKAWYCH WNIOSKÓW. ŻAŁUJĘ, ŻE NIE WIEDZIAŁEM TEGO W LATACH 70. I 80., ALE WIDOCZNIE TAK WŁAŚNIE MIAŁO BYĆ I TAKĄ DROGĘ MIAŁEM PRZEJŚĆ ~KIRK HAMMETT





„KIEDY JAMES BIERZE TĘ GITARĘ DO RĘKI, OD RAZU CHCE GRAĆ SZYBKIE RIFFY!”



Współproducent Metalliki, **GREG FIDELMAN**, ujawnia, jak powstał nowy album – Hetfield i Hammett użyli zahartowanego w bojach sprzętu, a cały zespół skupił się na uchwyceniu koncertowego klimatu...

Greg Fidelman po raz pierwszy psocił w Metallice przy albumie *Death Magnetic* z 2008 roku – w wyniku jego długiej współpracy z producentem tego albumu, Rickiem Rubinem. Od późnych lat 90. Greg pracował jako inżynier dźwięku przy wielu albumach wyprodukowanych przez Rubina, w tym debiutanckim *System Of A Down*, *Californication* Red Hot Chili Peppers, pośmiertnym wydaniu Johnnynego Casha *American V: A Hundred Highways* i ostatnim albumie Black Sabbath *13*. To właśnie na albumie *Lulu* z 2011 roku, powstałym we współpracy z Metalliką z Lou Reedem, Greg przyjął rolę koproducenta obok gitarzysty Jamesa Hetfielda i perkusisty Larsa Ulricha. Kontynuował tę funkcję na albumie *Hardwired... To Self-Destruct* z 2016 roku, albumie koncertowym *S&M2* z 2020 roku, a teraz na tegorocznym *72 Seasons*. „To nie jest tradycyjna hard rockowa płyta” – mówi Greg, opowiadając nam historię jej powstania...

Kiedy zacząłeś robić 72 Seasons i jakie rozmowy odbyłeś na temat swojej wizji brzmienia tej płyty?

Początkowo wszyscy byli odizolowani. Zaczęliśmy próbować pisać piosenki zdalnie. Tak więc niektóre typowe rozmowy, które przeprowadzasz zwykle przed przystąpieniem do projektu, nie miały miejsca. To było bardziej jak: „Myślisz, że moglibyśmy spróbować skleić kilka riffów i pomysłów na piosenki, czekając, aż to się skończy?”. Potem spotkaliśmy się, by przeprowadzić transmisję charytatywną *Helping Hands* z centrali Metalliki. Pomyśleliśmy: „Spotkajmy się tydzień wcześniej i zostanemy tydzień dłużej, a w tym czasie popracujemy nad tymi piosenkami, które mamy”. Wszyscy byli bardzo podekscytowani rozpoczęciem prac i bardzo podekscytowani wspólnym graniem. Potem, nigdy tak naprawdę nie oglądaliśmy się za siebie.

Czy zespół miał określony cel, wiedział wcześniej jakim kierunku podąży ten album?

Nie czuliśmy, by był jakiś ważny powód, aby odejść dalej od tego, co zrobiliśmy na poprzedniej płycie, *Hardwired... To Self-Destruct*. Na pewno rozmawialiśmy o próbach uchwycenia energii z koncertu, ponieważ wszyscy byli niezwykle podekscytowani przebywaniem ze sobą w tym samym pokoju

i wspólnym graniem. To nie jest tradycyjna płyta hardrockowa, w której jest nagrywasz sesję perkusji, a potem wszystko inne jest dograne do tego. Duża część tracków pochodzi z grania zespołu na żywo, kiedy cała czwórka grała w tym samym czasie. Kiedy to zrobiliśmy, nadal wszyscy byli podjarani: „O mój Boże, to wspaniałe uczucie”. Nigdy tego nie pobijemy!”. Zrobiliśmy tylko dogrywki wokali, ponieważ w tamtym czasie James nie napisał jeszcze wszystkich tekstów. Ale podczas nagrywania starał się zachować klimat koncertu; to było naszym zamiarem od samego początku.

W gitarach jest więcej środka i mniej gainu niż na niektórych poprzednich albumach Metalliki. Czy używałeś więcej wzmacniaczy w stylu brytyjskim?

James ma jeden z legendarnych wzmacniaczy Marshalla, zmodyfikowany przez José Arredondo, head Superlead z przełomu lat 60. i 70. XX wieku. Kiedy robiliśmy *Hardwired...* nie działało to zbyt dobrze. Kiedy zaczęliśmy pracę nad tym albumem, ponownie się nim zainteresowałem. Rozmawiałem z Dave'em Friedmanem, który jest bardzo zaznajomiony z tymi starymi modami José, i w końcu

naprawił tam co trzeba. Kiedy go odzyskałem, powiedziałem Jamesowi, że brzmi niewiarygodnie, a on był tym bardzo podekscytowany. W końcu head wystąpił w każdej piosence. Myślę, że to właśnie to słyszysz.

Jakie inne wzmacniacze były w miksie?

James ma zwykle kombinację wielu wzmacniaczy, a równowaga między nimi zmienia się z utworu na utwór. Oczywiście jest *Mesa Boogie Mark IIC++*, który ma od zawsze, a potem ten José Marshall – a przynajmniej kombinacja tych dwóch. Zwykle jest też 100-watowa głowa Wizard, która zwykle ma wpiętą kostkę Klon Centaur. Ma też głowę Diezela. Kiedy musimy znaleźć mocniejsze dolne pasmo, szczególnie w wolniejszych utworach, możemy go wprowadzić. Ma potężny dół, którym nie dysponują inne wzmacniacze.

A Kirk?

W przypadku Kirka są oddzielne łańcuchy do solówek i partii rytmicznych. Jeśli chodzi o riffy, Kirk miał kilka różnych Friedmanów. Czasami był to HBE Deluxe, a czasami była to wczesna głowa HBE, którą zmodyfikował sam Dave Friedman. Mieliśmy

Marshalla, 50-watowy master volume JMP, myślę, że '79, który po prostu brzmi niesamowicie. Do solówek mieliśmy 100-watowy master volume JMP, który jest trochę bardziej szorstki, i połączyliśmy to z Mesa Boogie Dual Rectifier. Kirk miał również starą, sygnowaną przez niego głowę Randalla, która ma naprawdę czysty, zdefiniowany środek. Zawsze miło było dodać to do miksu, aby brzmienie mogło być super przesterowane, ale nie rozmyte, gdzie nadal można usłyszeć konkretne nuty. Mamy tam setki kolumn, ale James prawie zawsze trafia na podobne – Mesa Boogie i Marshalla wchodzi do starych kolumn Marshalla, a Diezel, jak sądzę, przechodzi przez kolumny Mesy. Podobnie u Kirka: mieszanka starszych kolumn Marshalla z 30- lub 25-watowymi Celestionami. Do solówek zwykle mamy 1-2 paczki z 75-watowymi Celestionami i Mesę oznaczoną jako Black Shadow. Myślę, że mogą tam być głośniki Eminence, chyba z połowy lat 80., ale one też grają naprawdę dobrze. (Kirk pamiętał, że było nieco inaczej – więcej szczegółów można znaleźć w jego wywiadzie na str. 24)

Jakich gitar używali?

Kirk użył Greeny'ego i swojej oryginalnej gitary Mummy. Ma chyba setkę ESP. Nie wiem, co takiego jest w tym konkretnie egzemplarzu, ale zauważyłem, że nie brzmi trochę inaczej niż wszystkie inne i jest po prostu świetny. James ma swoje stare Flying V, które miał na Kill 'Em All. To kopia Gibsona, ale brzmi niesamowicie. Kiedy bierze tę gitarę do ręki, od razu chce grać szybkie riffy. Więc jeśli jest to szybka piosenka, na pewno ma tę gitarę na sobie. Negrywał swoje tracki podwójnie, a czasami potrójnie. Zwykle dublujemy tracki używając Explorera ESP. Myślę, że to pierwszy egzemplarz ESP jaki miał – ta gitara brzmi niesamowicie. Następnie ma jeden ze swoich charakterystycznych modeli Snakebytes, który ma dziwny miedziany kolor. Wypróbowaliśmy 15 lub 20 różnych gitar Snakebyte i ta wydała nam się najlepsza. Większość tracków to V lub Snakebyte w połączeniu z ESP Explorer. W kilku utworach, od średniego do wolniejszego tempa, użył Les Paula.

Kilka piosenek ma coś w rodzaju klimatu „Czarnego albumu”. Czy to była świadoma decyzja?

Nie sądzę, żeby tak było, ale kiedy składasz razem piosenki na płytę, podświadomie chcesz mieć wszystkie te różne style – kilka szybkich, thrashowych piosenek i coś w średnim tempie Creeping Death, które nie jest superszybkie, ale nie jest też powolne. Jeśli chodzi o „Black Album” to chcesz mieć klimat Sad But True – to takie klasyczne odniesienie w mojej głowie, kiedy Metallica jest powolna i ciężka. Nie napisaliśmy piosenek, które pasowałyby do żadnej z tych kategorii, ale mieliśmy mnóstwo pomysłów, na przykład: „Mamy cztery lub pięć dużych, ciężkich, wolnych riffów i jest jeden, którym nikt się nie ekscytuje, ale wszyscy kochają pozostałe”. Może powinniśmy nad nimi popracować.

Czy używasz klasycznych utworów Metaliki jako punktów odniesienia przy produkcji lub aranżacji?

Odniesienia przydają się podczas aranżowania. W piosence Too Far Gone była taka sekcja, którą – kiedy zaczynaliśmy nad nią pracować – nazwaliśmy sekcją „Leper”, ponieważ coś w niej przypominało Jamesowi Leper Messiah [z Master Of Puppets]. Mamy tego rodzaju odniesienia, zamiast nazywania wszystkiego „zwrotką”, „refrenem” czy „mostem”. To nie tylko odniesienia do Metaliki. Może to być „ten riff Sabbath”. I w rzeczywistości nie jest to oczywiście riff Sabbath, ale kiedy go gramy, przypomina mi Black Sabbath słuchany, kiedy miałem 13 lat.

W niektórych częściach Inamoraty panuje prawdziwy 'sabbathowy' klimat.

Tak, myślę, że Inamorata jest w C# lub jakimś tego typu obniżonym stroju. To był taki riff z garderoby, kiedy rozgrzewali się przed koncertem. Nie wiem, dlaczego James był w C#, kiedy to wymyślił. Kiedy zaczęliśmy nad tym pracować, powiedzieliśmy: „To dziwna tonacja. Może powinniśmy spróbować tego

w A lub E?” Ale z jakiegoś powodu nie

było to już tak fajne. Można by pomyśleć: „Przestrójmy to niżej, będzie brzmiało jeszcze ciężiej”. Ale było odwrotnie. Kiedy wypróbowaliśmy to w kolejnych popularnych tonacjach, wszyscy mówili: „Teraz mi się nie podoba!”. Podjęliśmy więc wyzwanie napisania ciężkiej piosenki w C#. Tak naprawdę nie masz wielu pustych strun jako opcji w tej tonacji. Chodziło o to, aby wymyślić kilka rzeczy, na które nie wpadlibyśmy w innych warunkach.

Jakie wskazówki dawałeś Kirkowi przy jego solówkach?

Myślę, że dobrze wiadomo, że Lars lubi angażować się w solówki i razem z Kirkiem współpracują ze sobą w wyjątkowy sposób. Jestem w tym jakby trzecim partnerem. Kirk improwizuje większość rzeczy, ale kiedy nagrywamy lub ćwiczymy kawałki, od czasu do czasu pojawia się coś fajnego i ktoś mówi: „Hej, możesz to zostawić na później?”. Więc kiedy przyszedł czas na nagry-

wanie solówek na płytę, zawsze mieliśmy pod





ręką garść gotowych pomysłów. Słuchaliśmy tego wszystkiego i zaczynaliśmy mówić: „Och, to jest super miejsce, to jest dobry początek, a to świetne zakończenie”. Więc Kirk improwizował, aby wczuć się w kawałek i wygenerować pomysły, ale

gdy rejestrowaliśmy materiał, wiedzieliśmy już czego chcemy.

Wydaje się, że jest to najbardziej spójny album Metalliki od dłuższego czasu. Jak to osiągnąłeś?

Rozmawialiśmy o zrobieniu

tego wspólnymi siłami, bardziej niż w przypadku kilku ostatnich płyt. Chcieliśmy, aby wszyscy czterej muzycy byli zaangażowani, żeby działali razem w tym samym czasie, zamiast pracować nad tym osobno i zdalnie. To cel, który sobie wy-

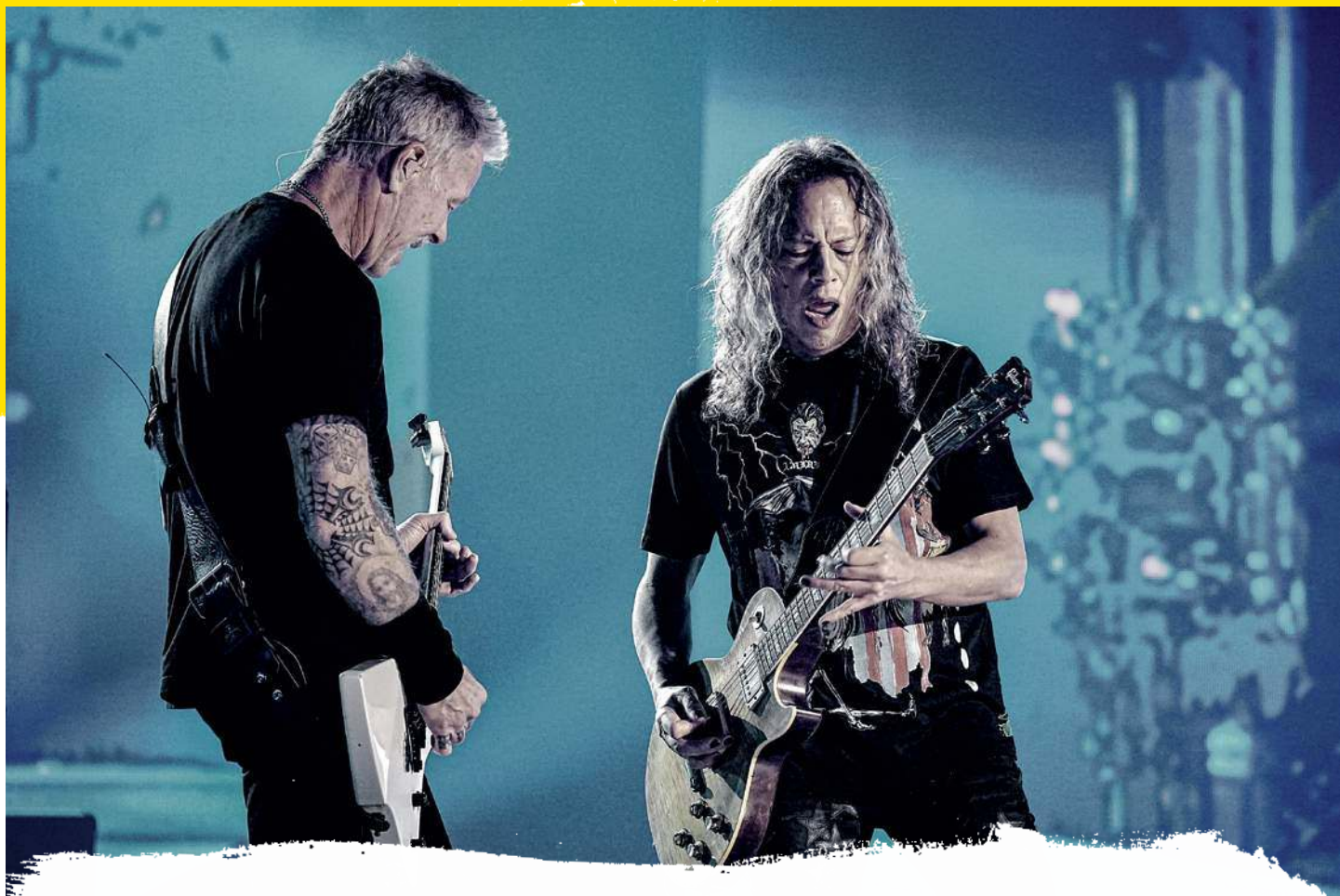
znaczaliśmy i jestem pewien, że go osiągnęliśmy. Mieliśmy chłopaków w tym samym pokoju tak często, jak to było możliwe, kiedy pisaliśmy i nagrywaliśmy tę płytę, a każdy z nich wtrącił tam swoje trzy grosze. Dzięki temu ta płyta jest lepsza. 📀

72 SEASONS

Głębokie zanurzenie w **72 PORACH ROKU**
Metalliki z **KIRKIEM HAMMETTEM**
i **ROBERTEM TRUJILLO**. Szybkie rzeczy,
bujające rzeczy, thrashowe riffy, złe tony,
mocne rytmy i solówki typu „totalny hałas”
w zestawie gratis!







01 72 SEASONS

Strzał prosto w twarz – tytułowy utwór albumu jest deklaracją intencji, udowadniając, że Metallica wciąż jest zdolna do imponującej zaciekleści. Podwójne blasty brzmią jak 320 uderzeń na minutę, a Kirk sprytnie podkreśla akcenty z głównego riffu linią prowadzącą wypełnioną dwudźwiękami. Przesiąknięte wah solo jest wypełnione trademarkami Hammetta i przeradza się w przyciągający uwagę melodyjny wabik gitary prowadzącej.

KIRK HAMMETT: Ma wszystkie elementy, które lubimy – szybkie rzeczy, bujające rzeczy, super mocną melodię. Kawałek zaprojektowany tak, aby po prostu wciągnąć cię w album. Wszyscy zgodzimy się, że środkowa część 72 Seasons to jeden z najtrudniejszych riffów Metaliki, jakie kiedykolwiek graliśmy. Nie chodzi o wybór nut ani sposób ich grania; wszystko zależy od timingu i frazowania. Musisz użyć głowy; nie możesz tego po prostu odtworzyć. Trzeba to policzyć i nie jest to takie proste.

ROBERT TRUJILLO: 72 Seasons ma wszystkie składniki doskonałego utworu otwierającego album Metaliki. Uwielbiam, kiedy robi się ciężki, wpadając w half-time. Odzieramy muzykę z warstw aż do samej gitary i hi-hatu, ale energia wciąż pulsuje. Potem wszyscy wracamy i zaczyna się sekcja solowa, coś jak: „Hej Kirk, chodź tu i daj czadu!”

02 SHADOWS FOLLOW

W Shadows Follow panuje wyraźnie oldschoolowy klimat Metaliki, z riffem, który podkreśla najbardziej metalowy z interwałów: zmniejszoną kwintę. Dwudźwiękowe wstawki Kirka w solówce mówią o wpływie Angus Younga, o którym nam opowiadał, ale wykonuje też kilka swoich klasycznych przeciągnięć mostkiem na pustych strunach. Jest też echo Battery, utworu otwierającego klasyczny album Metaliki z 1986 roku, Master Of Puppets.

KIRK: Shadows Follow z kolei pasuje do drugiego utworu Metaliki na każdym albumie: zwykle w średnim tempie, super rytmiczny i pasuje jako sound-

track jazdy samochodem. Ktoś powiedział: „Hej, może wymyślimy solówkę rytmiczną Battery?”. Więc to właśnie słyszysz tuż przed solówką...

ROBERT: To czyste zło! Ta piosenka ma dużo wszystkiego, ale zdecydowanie koncentruje się na diabelskim interwale, czyli trytonie. Akcenty odgrywają w tym utworze dużą rolę, jest ich wiele i są zróżnicowane. Podoba mi się, że ta schodząca sekwencja...

03 SCREAMING SUICIDE

Metallica spowalnia w intrze tego oscylującego wokół 200BPM zastrzyku adrenaliny. Riff jest w równoległych kwartach, co sprawia, że brzmi jak turbodoładowany Deep Purple. Jest to pierwszy z wielu utworów, który zawiera zapadającą w pamięć linię unisono oktawy pomiędzy gitarami pod koniec.

KIRK: Po prostu kocham tę piosenkę, ponieważ w niej od samego początku mogę szaleć z pedałem wah. To brzmienie skacze do ciebie i łapie cię za gardło! Piosenka tak naprawdę jest hołdem dla

Nowej Fali Brytyjskiego Heavy Metalu, której wszyscy kłaniamy się do dziś. Często używamy kwart równoległych, ponieważ jest to ciemny i potężnie brzmiący interwał.

ROBERT: W tym utworze jest mroczny vibe. Uwielbiam te akcenty, to takie klasyczne kostkowanie Hetfielda i to jest coś, co czujesz. James i ja zdajemy je, więc obaj uderzamy w struny tak mocno, jak tylko potrafimy, ale tłumimy je, aby uzyskać efekt perkusyjny. To czysta energia.

04 SLEEPWALK MY LIFE AWAY

To pierwszy z kilku utworów, które przywodzą na myśl niezatytułowany album zespołu z 1991 roku – znany wszystkim jako „The Black Album”. Twarde, rockowe intro i basowa linia Trujillo, wraz z kilkoma doskonałymi pickslidami, budują emocje przed kolejnym riffem, który ponownie mocno opiera się na trytonie. W napędzanym kaczka solo Kirk tworzy wabiki z powtarzającymi się pomysłami rytmicznymi, a po

METALLICA

”

WSZYSCY KOCHAMY
GRAĆ TOO FAR GONE.
ZAWIERA WSZYSTKIE
ELEMENTY, KTÓRE
SKŁADAJĄ SIĘ NA
NAPRAWDĘ DOBRY
UTWÓR

~KIRK HAMMETT



”

MOŻNA WYCZUĆ WZAJEMNĄ,
EMOCJONALNĄ INTERAKCJĘ POMIĘDZY
CZŁONKAMI ZESPOŁU. JEST TAKI
MOMENT, W KTÓRYM NIEMAL TAŃCZYMY
RAZEM POMIĘDZY INSTRUMENTAMI

~ROBERT TRUJILLO

nim cały zespół brzmi niezwykle ciężko, przechodząc z solówki do sekcji half-time.

ROBERT: Widziałem porównanie tego kawałka z Enter Sandman. Jest tak samo wyzywający i nie jest zbyt szybki. Jest poczucie prostoty, ale puls prowadzi cię w określonym kierunku. To jest energetyczny groove. Zanim jeszcze dojdiesz do riffu, masz ten 'skrecz' na basie. Niby proste, ale jestem z tego bardzo dumny.

KIRK: Jest w tym ciężar. Rob i ja uwielbiamy ten riff. To brzmi jak Cheech i Chong palący skręty w lowriderze jadącym po Hollywood Boulevard!

05 YOU MUST BURN

To wyróżniający się utwór. Powolnie stąpająca bestia, która przypomina nam Sad But True i ciężkie fragmenty The Unforgiven. Ciężkie, ciężkie rzeczy.

KIRK: Moja ulubiona piosenka z całego albumu – a nie napisałem żadnej z nich! Ten środkowy riff w stylu Sabbath, który napisał James, jest epicki. Podoba mi się tutaj solo. Szczepnie mówiąc od nagrania minęło już trochę czasu i nie pamiętam, żebym kiedykolwiek grał te solówki na gitarze, więc zabawnie jest znowu je słyszeć!

ROBERT: Bardzo lubię ten kawałek. Rezonuje ze mną prawie jak stary horror, jak Nosferatu. Jest naprawdę twardy, jak Clint Eastwood czy coś. Sekcja środkowa – James i ja wymyśliliśmy to na trasie i pierwotnie była tam 'break' basowy. Czerpałem pomysły z niektórych klasycznych piosenek Ozzy'ego, takich jak Believer [z albumu Osbourne'a Diary Of A Madman z 1981 roku]. No i jest w tym kawałku chórki Made by Trujillo!

06 LUX AETERNA

Ten numer jest już Ci zapewne znany, ale słuchany na płycie brzmi jeszcze bardziej szalenie po mozołnie kroczącym You Must Burn. Znęcanie się nad whammy Kirka rozwścieczyło hejterów, ale my trzymamy jego stronę – solo typu 'hałas' działa tu świetnie!

ROBERT: Kocham ten wstęp. Uwielbiam to jak werbel jest zsynchronizowany z gitarami.



Niezły cios. Rozwalasz się w pył i nie ma czasu, żeby się pozbić – wszystko pędzi dalej! Ten kawałek daje nieźle w kość moim łapom. Chociaż tylko pulsuję na nucie A, nadal jest to wyzwanie, człowieku. Zaczyna ci brakować gazu. Kiedy po raz pierwszy przeciwiczyliśmy to, nie miałem szansy się rozgrzać, więc próbowałem przemycić tam kostkę, myśląc, że nasz producent Greg Fidelman tego nie zauważy. A on natychmiast siada do mikrofoni i pyta: „Robert, grasz tę piosenkę kostką?!”.
KIRK: Kiedy mam zagrać solo, zwykle wczuwam się w klimat i mówię sobie: „Ten numer potrzebuje totalnie hałaśliwego solo” albo „To potrzebuje naprawdę melodyjnego solo”. Lux Aeterna czysty, pie****ny metal, totalna adrenalina! Próba zagrania skomplikowanej melodii, gdy cały zespół daje z siebie wszystko, byłaby jak kokardka ryczącym na tygrysie. Jeśli zagram totalnie chaotyczne solo, będzie to pięknie pasować do tego, co się dzieje, ponieważ to, co się dzieje, jest już chaotyczne. Więc po prostu włączyłem REC i naśladowałem Judas Priest i KK Downing. Uwielbiam tę chromatyczną, opadającą frazę, ponieważ nikt tak już dziś nie gra!

07 CROWN OF BARBED WIRE

Początkowe power-chordy mają kwintę w basie, co Trujillo nazywa „akordami napięcia”, dającymi dodatkowe, złowrogie chrupnięcie. Porywający riff początkowy jest, jak mówi Kirk, dość niezwykły dla Metaliki, ale brzmi bliżej ich dorobku z lat 90. Solo Kirka zawiera powtarzającą się frazę rock'n'rolla Chucka Berry'ego/Angusa Younga, a po solówce słychać zdwojony główny riff w wyższej oktawie.

KIRK: Tak naprawdę nigdy nie mieliśmy riffu, który brzmiałby w ten sposób. To było na taśmie, którą kiedyś nagrałem, a kiedy Lars powiedział, że riff jest zabójczy. Pomyślałem: „Naprawdę?” James odparł: „Nigdy bym nie pomyślał o użyciu tego”. Ale Lars po prostu uparł się i powiedział: „Ten riff ma coś, czego wy nie słyszycie”. Potem wymyśliłmy wokół niego tę piosenkę i, wiecie, Lars miał rację.

ROBERT: Akordy, które gra James na początku, są swego rodzaju wprowadzeniem. Potem gram ten zapętlony motyw z hammer-onami i nagle czuję, że to tylko puls. Bas podtrzymuje to napięcie dalej ładnym groovem.

08 CHASING LIGHT

Jedna z wielu piosenek, które inteligentnie przełączają się między normalnym pulsem a half-time, zaczyna się przy 90 BPM, ale wkrótce zmienia się na 180. Kirk gra w solówce motyw, który przypomina typowe zagrywki Jimmy'ego Page'a, jak np. w połowie solówki w Stairway To Heaven. Rytm nie jest taki sam jak u Page'a, ale zmienia się przy każdym powtórzeniu. Podobny pomysł pojawia się w Too Far Gone.

KIRK: Ten główny riff jest super fajny. To dla nas inny rodzaj grania pod względem ułożenia rąk. James i ja przyglądaliśmy się temu pewnego dnia i powiedział: „To dziwne, to tak, jakby jeden riff pasował do drugiego”. To jak riff dwupoziomowy. Tony energii. Ma te rytmiczne zmiany, które po prostu uwielbiam robić, mnóstwo stop-startów i rytmów, które zasadniczo czynią nas tym, kim jesteśmy. Ta piosenka jest po prostu tymi detalami wypełniona.

ROBERT: Najważniejszym elementem tego kawałka jest dla mnie groove. To właściwie piosenka skupiona wokół emocji. Podejście wokalne Jamesa jest

naprawdę fajne. Jest w tym niemal uduchowanie.

09 IF DARKNESS HAD A SON

Ma natarczywy i groźny puls odwróconego galopu. Solo Kirka nawiązuje do jego fascynacji frazami Ritchiego Blackmore'a. Jest podciągnięcie struny, które wykonuje ponownie, potem stopniowo zwalniasz podciągnięcie, a także kilka podciągnięć do pustej struny w nieco neoklasycznym stylu.

KIRK: Muszę powiedzieć, stary, że ten riff jest dla mnie jakiś dziwny. To riff, który brzmi jak zagrywka gitary solowej, ale kiedy grasz go niżej, nagle zaczyna brzmieć jak rasowa partia rytmiczna. Piosenka ma również patent, który stosowaliśmy na kilku ostatnich albumach, polegający na przekształcaniu melodii w progresję akordów. Kiedy James śpiewa tytuł, riff jest tak naprawdę melodią, z tymi slajdami, gramy to na akordach. Zaczęliśmy to robić w „Death Magnetic” i jest to naprawdę fajne. Jamesowi się podoba, ponieważ potrafi tworzyć kontr melodie, a one po prostu sprawiają, że piosenka staje się bardziej ekspresyjna.

ROBERT: Możesz zaśpiewać riff w stylu Cheecha i Chonga! Naprawdę wierzę, że jeśli zagramy to na żywo, tłum zaśpiewa riff – to się czasem zdarza, szczególnie w Ameryce Południowej, gdzie ludzie zachowują się bardziej spontanicznie.

10 TOO FAR GONE

Z klasyczną progresją metalowych akordów przechodzącą od E5 do C5 i melodyjnym refrenem, przypomina to metal z wczesnych lat 80. Rytmiczne partie gitary mocno eksploatują triole.

ROBERT: Ten riff istnieje już od jakiegoś czasu i bardzo się cieszę, że znalazł się wreszcie na tej płycie. Ma charakter Nowej Fali Brytyjskiego Heavy Metalu. To po prostu porywająca melodia: oldschoolowy klimat, wrzeszczące gitarowe solo, grzmocący po głowie riff. Lubię, gdy piosenka zabiera cię na przejażdżkę i pędzi ostro do przodu.

KIRK: Wszyscy kochamy grać takie kawałki. Zawiera wszystkie elementy, które składają się na



naprawdę dobry utwór: partie gitar są zabawne, aranżacja jest świetna, a jednocześnie wystarczająco prosta. To kolejna piosenka, w której przekształciliśmy melodie w progresję akordów. Jest tam takie harmonizowane solo, które robimy razem z Jamesem.

11 ROOM OF MIRRORS

Niektóre harmonizowane gitary w outro przypominają podejście Metalliki do coveru Whiskey In The Jar, tradycyjnej irlandzkiej piosenki ludowej spopularyzowanej przez Thin Lizzy. Gdy melodia się powtarza, interwał harmonii zmienia się, ładnie rozwijając narrację.

ROBERT: Jest tu trochę tego punko-

wego klimatu, a jednocześnie kilka rzeczy, które stanowią wyzwanie, przynajmniej dla basu, ponieważ przechodzisz od prostego stylu pump-pump i nagle go podwajasz. To wyzwanie dla kogoś kto gra palcami. Zdecydowanie piosenka, która porusza, ale niektóre warstwy melodyczne i gitarowe mają nadal ten klasyczny charakter Metalliki. Mam nadzieję, że zagramy to na żywo.

KIRK: Ponownie, ten utwór to Nowa Fala Brytyjskiego Heavy Metalu w opór. W przypadku powtarzającej się zagrywki w solówce, pewnego dnia pojawiłem się w studiu, a Greg powiedział: „Zagrałeś taką frazę któregoś dnia... Zbudujmy z tego solówkę”. No i tak się stało! To

było coś w rodzaju podejścia Ritchiego Blackmore'a, w którym bierzesz jakąś melodię i po prostu ją rozwijasz.

12 INAMORATA

Kirk porównuje najdłuższą piosenkę tej płyty do Oriona z Master Of Puppets i To Live Is To Die z albumu ...And Justice For All z 1988 roku. Inamorata ma niezaprzeczalny posmak Black Sabbath, chociaż zharmonizowane gitary są raczej ukłonem w stronę Iron Maiden i Thin Lizzy. Epicka melodia Hetfielda jest rytmicznie skomplikowana i zapewnia mocny finisz.

ROBERT: To takie nasze ostatnie zdanie zamykające album. Nazywam to najkrótszą 11-minutową piosenką! Wydaje się, że kawałek jest o połowę krótszy, nie męczysz ponieważ zabiera cię w podróż. Jest ślisko, ale czuję się, jakbym jechał kabrioletem wzdłuż wybrzeża. Potem następuje dekonstrukcja do tego minimalistycznego momentu, w którym jest tylko bas, a ja czuję się garściami z Geezera Butlera. James miał wizję, jak uzyskać tu surowość. Każdą nutę, którą tam zagrałem, zwłaszcza w przerwie, zamykałem oczy, uderzałem i po prostu to czułem w środku. Potem magia nagle uwalnia się w tych pięknych warstwach gitary i tej melodyjnej wypowiedzi, która zabiera cię w podróż. Można wyczuć wzajemną, emocjonalną interakcję pomiędzy członkami zespołu. Jest taki moment, w którym niemal tańczymy razem pomiędzy instrumentami.

KIRK: Pewnego dnia James powiedział: „Wiesz, ta piosenka potrzebuje rozszerzonej harmonijnej solówki”, a potem dosłownie usiadł i ot tak wymyślił całe to solo. To trochę hold dla kawałków takich jak Orion i To Live Is To Die. Kiedy wymyślaliśmy ten utwór pomyślałem: „Czy ta piosenka w ogóle znajdzie się na albumie?”. Ale stała się pieprzonym mamutem! ♡

BARDZO LUBIĘ YOU MUST BURN. REZONUJE ZE MNĄ PRAWIE JAK STARY HORROR, JAK NOSFERATU. JEST NAPRAWDĘ TWARDY, JAK CLINT EASTWOOD CZY COŚ
~ROBERT TRUJILLO

Takamine



WARREN HAYNES

NAGRANY PODCZAS PANDEMII RÓWNOLECIE
Z „HEAVY LOAD BLUES” Z 2021 ROKU, „PEACE...
LIKE A RIVER” GOV’T MULE JEST ĆWICZENIEM
W PODEJMOWANIU RYZYKA. BYŁ TO TAKŻE,
JAK MÓWI WARREN HAYNES, „SPOSÓB NA
UNIKNIĘCIE SZALEŃSTWA”...



Głęboko w środku pandemii, gdy trasy koncertowe zostały wstrzymane i nie było jasnych wskazówek kiedy droga może zostać ponownie otwarta, gitarzysta Gov't Mule, Warren Haynes, krążył po swoim domu w stanie Nowy Jork jak tygrys w klatce. Musiał stworzyć muzykę, żeby nie zwariować. Manager, Stefani Scamardo, zasugerował, że to może być dobry moment na nagranie tego bluesowego albumu, o którym

Warren myślał od lat. Stworzył też stosy nowych piosenek, które chciał nagrać po skierowaniu wcześniej całej swojej niespokojnej, muzycznej energii na pisanie podczas pandemii. „Podobał mi się pomysł nagrania albumu bluesowego, ale nie mogłem się doczekać nagrania tych wszystkich nowych piosenek” – mówi Haynes – „Za-Mule” – proponowałem więc nagranie dwóch płyt w tym samym czasie i wszystkim spodobał się ten pomysł. Co oznaczało

konieczność znalezienia miejsca, w którym moglibyśmy rozstawić się w dwóch różnych pokojach z dwoma zupełnie różnymi zestawami sprzętu i jednocześnie nagrać dwie płyty, które brzmiały zupełnie inaczej.

„W normalnych okolicznościach byłoby to bardzo trudne do zniesienia” – kontynuuje – „Ale podczas lockdownu było to idealne rozwiązanie. Musieliśmy być kreatywni, grać muzykę i wejść do studia, ponieważ nie mogliśmy koncertować. To był świetny

sposób na spożytkowanie naszej energii i bycie kreatywnym. I było to także remedium, żeby nie zwariować”.

Pracując nad obydwojema albumami ze współproducentem Johnem Paterno (Elvis Costello, Bonnie Raitt, Los Lobos), The Mule ulokował się w dwóch sąsiadujących ze sobą pokojach w Power Station New England, bez wspólnego sprzętu i instrumentów, zachowując dwa równoległe projekty z własną unikalną tożsamością i charakterem. „Heavy Load Blues” ukazało się w listopadzie 2021 roku i było nominowane do nagrody Grammy w kategorii Best Traditional Blues album. Niecałe dwa lata później, w czerwcu ubiegłego roku, Mule wydał towarzyszący mu album, „Peace... Like a River”. Haynes mówi, że uważa ten, 12. studyjny album zespołu, za prawdziwą kontynuację „Revolution Come... Revolution Go” z 2017 roku. To ambitny album, który w swoim szerokim zakresie muzycznym nawiązuje do „Dose”, drugiego wydawnictwa Gov’t Mule z 1998 roku. Haynes, basista

Allen Woody i perkusista Matt Abts utworzyli Mule w 1994 roku, kiedy Haynes i Woody grali razem w Allman Brothers Band i tęsknili za możliwością poszerzenia granic muzyki i oddania się muzyce power-trio, którą kochali z zespołów takich jak Cream, Mountain i Jimi Hendrix Experience. Po śmierci Woody’ego w 2000 roku zespół powiększył się do kwartetu, do którego dołączył klawiszowiec/ drugi gitarzysta Danny Louis. Jorgen Carlsson jest basistą zespołu od 2008 roku. Na Peace... Like a River zespół uzupełniają znakomici goście: Billy F. Gibbons, Billy Bob Thornton, Celisse, Ruthie Foster i Ivan Neville. Wraz z jego wydaniem, ambitny cykl dwóch jednocześnie nagranych albumów dobiegł końca, a Haynes jest podekscytowany powrotem w trasę i graniem tego wszystkiego przed publicznością. Tego lata grupa pojawia się z Williem Nelsonem na kilku koncertach Outlaw Music Festival legendy Ameryki, a także w trasie z Dark Side of the Mule, ekspansywnej eksploracji muzyki Pink Floyd.

Opisz proces nagrywania w tym samym czasie tych dwóch tak bardzo różnych albumów.

Rozstawiliśmy się w dwóch sąsiadujących ze sobą salach z zupełnie innym sprzętem. W małym pokoju ustawiliśmy wszystkie te małe, zabytkowe wzmacniacze: Supro Tweed Champ, Gibson Vanguard, Gibson Skylark, Ampeg B-15 dla Jorgena, pianino i organy. Matt miał mały, zabytkowy zestaw Ludwiga. To był mały pokój z niskimi sufitami i ustawiliśmy się bardzo blisko siebie. Śpiewałem przez monitor; nie używaliśmy słuchawek. Zasadniczo każdy instrument przenikał do innych mikrofonów, co zmusiło nas do zachowania wszystkiego, na czym graliśmy: żadnego wbijania poprawek później. Postawiliśmy na granie na żywo, czyli dokładnie na to, czego oczekuje się od płyty bluesowej. W międzyczasie ustawiliśmy cały nasz normalny sprzęt Gov’t Mule w sąsiednim dużym pokoju z wysokim sufitem. Nie było praktycznie żadnego dzielenia się sprzętem pomiędzy tymi dwoma projektami, z wy-

jątkiem mojego Les Paula z 59 roku, którego użyłem w kilku utworach każdego z nich. Poza tym gitary, wzmacniacze, klawisze i perkusja były zupełnie inne. Wchodziliśmy około południa i pracowaliśmy nad piosenkami „Peace... Like a River” do około 21:00, robiliśmy sobie przerwę, coś przekąśliśmy i szliśmy do sąsiedniego małego pokoju bluesowego i graliśmy bluesa przez resztę nocy. Tak było codziennie przez kilka tygodni.

Czy granie bluesa przez całą noc miało na ciebie wpływ, kiedy wracałeś rano, by nagrywać Mule, czy też resetowałeś umysł, wyrzucając jedną rzecz, skupiając się na czymś zupełnie innym?

Granie w nocy było czymś w rodzaju odpoczynku po długim dniu pracy nad tymi piosenkami z bardziej złożonymi aranżacjami i wieloma ruchomymi częściami, w których ciągle zastanawiamy się nad zmianą tej lub innej sekcji. Pod koniec dnia po prostu graliśmy bluesa i przestawaliśmy myśleć, i to było idealne lekarstwo. Nie jestem pewien, czy poleciłbym to



MYŚLĘ DUŻO WIĘCEJ O UKŁADANIU KOMPOZYCJI W SEKWENCJE, NIŻ WIĘKSZOŚĆ LUDZI W DZISIEJSZYCH CZASACH. WYCHOWAŁEM SIĘ NA KONCEPCJI ALBUMU, KTÓRY MA SWOJĄ WŁASNĄ OSOBOWOŚĆ A LUDZIE SŁUCHAJĄ GO PO KOLEI, UTWÓR PO UTWORZE

”

w normalnych okolicznościach, ale w tamtym czasie było to rozwiązanie idealne.

Więc grałeś trochę na Les Paulu na obu albumach. Czego jeszcze użyłeś w „Peace... Like a River”?

Najwięcej grałem na moim sygnowanym modelu Les Paula, a także na blond Custom Shop 335 i kilku Firebirdach – niektóre z nich miały trzy P-90, a inne dwa Burstbuckery. Wydaje mi

się, że Les Paul z 59 roku jest na trzech utworach, a Grace Potter Flying V w „Blue Blue Wind”. Grałem też na Tele w jednym utworze i na 12-strunowym Epiphone w kilku innych. Pojawiła się również gitara D’Angelico Excel w „The River Only Flows One Way”. Większość akustycznego materiału była na Gibsonie Hummingbird Danny’ego z 1970 roku – tylko w jednym utworze użyłem J-200. Pożyczyłem też

12-strunowego Gibsona Allena Woody’ego z lat 70. To brzmiało przepięknie! Używałem wielu różnych wzmacniaczy – w tym kilku starych Marshalli, mojego Homestead [HS100] i Diaza [CD100], zawsze w połączeniu z moim małym wzmacniaczem Alessandro, którego używam do nagrywania. Lubię łączyć duże wzmacniacze z małymi.

To wspaniale, że masz tam

instrument Woody’ego!

Kolekcję instrumentów ma obecnie jego córka Savannah. W kawałku „Snatch It Back and Hold It” z Heavy Load Blues zagrałem na jego SG z trzema przetwornikami, dokładnie takim samym jaki miałem, gdy byłem nastolatkiem. A Jorgen pożyczył EBO i fioletowego Alembica, na którym gra na basie w stylu Chrisa Squire’a w „Same As It Ever Was”. Myślę, że pożyczyciśmy



w sumie trzy basy i trzy gitary, a skończyliśmy używając ich wszystkich.

„Peace...Like a River” rozpoczyna się „Same As It Ever Was” – naprawdę fajną, złożoną kompozycją, zaczynającą się od delikatnej partii akustycznej, przechodzącej następnie w progresywny klimat. To brzmi jak manifest. Czy dlatego zdecydowałeś się tak otworzyć ten album?

Coś w tym rodzaju. Myślę dużo więcej o układaniu kompozycji w sekwencje, niż większość ludzi w dzisiejszych czasach. Wychowałem się na koncepcji albumu, który ma swoją własną osobowość a ludzie słuchają go po kolei, utwór po utworze.

Spora część świata nie słucha już w ten sposób, ale ja tak i myślę, że wielu fanów Mule też. To nasza dwunasta płyta studyjna, więc oczywiście jest na niej wiele rzeczy różniących się od poprzednich płyt. To był pomysł Jorgena, żeby zacząć od „Same As It Ever Was” i pomyślałem, że to jest naprawdę fajne. Jak powiedziałeś, zaczyna się naprawdę łagodnie i akustycznie, a gdy tylko wchodzi bas, w stylu Chrisa Squire’a, odrywa cię od ziemi i mówi: „Ach, rozumiem!” Bardzo różni się od większości rzeczy, które zrobiliśmy w przeszłości i to mi się podoba. Jest trochę wpływów Yes, trochę Zeppelin, a jeden z recenzentów wspominał o Procol Harum, o czym nigdy nie pomyślałem, ale naprawdę lubię to porównanie!



WCHODZILIŚMY OKOŁO POŁUDNIA I PRACOWALIŚMY NAD PIOSENKAMI „PEACE... LIKE A RIVER” DO OKOŁO 21:00, ROBILIŚMY SOBIE PRZERWĘ, COŚ PRZEKĄSILIŚMY I SZLIŚMY DO SĄSIEDNIEGO MAŁEGO POKOJU BLUESOWEGO I GRALIŚMY BLUESA PRZESZTĘ NOCY. TAK BYŁO CODZIENNIE PRZESZTĘ TYGODNI

Piosenką, która ma podobny wydźwięk jest „Made My Peace”, choć ta bardziej przypomina Beatlesów. Czy widzisz związek między tymi dwoma utworami?

Tak, zwłaszcza pod względem tego bardzo różnią się od rzeczy, które robiliśmy w przeszłości. „W Made My Peace” słychać największy wpływ Beatlesów i Johna Lennona, jaki kiedykolwiek przemyciliśmy na nagranie w studiu. Ale ma też te wszystkie te zmieniające się części i ambitną aranżację. Jest na płycie kilka utworów, które mają siedem lub osiem różnych sekcji, co nie jest normą w większości współczesnej muzyki, a jednocześnie jest to coś, w czym zakochałem się lata temu.

Dlatego album przypomina mi Dose. Czy to ma dla ciebie sens?

Tak. Pierwsze cztery piosenki na „Peace... Like a River” mają ambitną koncepcję aranżacyjną, w której są te wszystkie ruchome części i kilka różnych sekcji. I zamiast oddzielać te kawałki, które miały tego elementu najwięcej, ułożyliśmy je

wszystkie jeden po drugim, aby wzmocnić charakter tej płyty.

Ciekawi mnie sama kompozycja tych ambitnych piosenek. Na przykład „Your Only Friend” ma ten wspaniały gitarowy riff, który zwykle byłby sercem utworu, ale tutaj to tylko jeden element dłuższej układanki. Czy napisałeś to jako bardziej standardową piosenkę, a potem dodałeś wszystko inne?

„Made My Peace” i „Your Only Friend” mają smyczki, których nigdy wcześniej nie używaliśmy i w obu przypadkach nie myślałem o tym, dopóki nie odsluchaliśmy nagrania. Dodanie ich po prostu miało sens. Ale same kompozycje zostały w dużej mierze napisane od razu jako spójne piosenki.

We wczesnych latach Mule byłeś zadeklarowanym zwolennikiem grania wszystkiego na tzw. ‘setę’ w studio. Nadal masz to samo podejście?

Tak, nadal gramy głównie na żywo. Wydaje mi się, że dubbinowałem może ze trzy solówki tu i tam – wszystkie krótkie. Zwykle gramy płyty ‘na żywo’



podczas rejestracji materiału w studio. Nie wracamy i nie zastępujemy tam niczego, żeby poprawiać. Ewentualnie jeśli czujemy, że moglibyśmy coś do tego dodać, robimy to. Nawet efekty, które słyszysz – naciskam switch w kostce, tak jak robię to na scenie i jest. To wszystko dzieje się tu i teraz.

Porozmawiajmy o gościach na albumie. Czy pisałeś piosenki z myślą o tych ludziach?

Niektórzy z nich tak dobrze się tu wpasowali. Ale zwykle było to już po fakcie. Na przykład zaczęliśmy pracować nad kawałkami na próbie i wtedy przychodziło mi do głowy: „Och, byłoby fajnie tu zagrać z tym i tym”. W „Shake Our Way Out” słychać pewne wpływy ZZ Top, więc skłonienie Billy’ego [Gibbonsa] do zaśpiewania tam było oczywiste. W przypadku „Dreaming Out Loud” chciałem, aby zwrotki były jak Sly and the Family Stone, gdzie różni ludzie śpiewali różne wersy, a potem razem w refrenach. Pomyślałem o Iva-

nie i Ruthie [Foster], ponieważ oboje śpiewali na mojej solowej płycie Man in Motion i uwielbiam sposób, w jaki nasze głosy ze sobą współgrają. W przypadku „The River Only Flows One Way” miałem ten rodzaj słowa mówionego, poetyckiego pomysłu na wersy, ale nie sądziłem, że powinien tam być ja. Billy Bob [Thornton] po prostu ma jeden z tych głosów – potrafi stworzyć tę straszną, obłąkaną narrację, która cię wciąga – i pomyślałem, że jest do tego idealny. Celise odkryłem dopiero w ciągu ostatnich kilku lat. Obejrzałem kilka jej filmów i byłem naprawdę znowotowany. Śpiewała tylko w „Just Across the River” — pomyślałem, że fajnie byłoby mieć kobiecy głos w kontraście do mojego, aby całości bardziej ewangeliczny charakter.

Po wiosennej trasie Mule wyruszyłeś w świat z projektem Dark Side of the Mule, grając Pink Floyd. Co Cię do tego zachęciło? Uwielbiam grać te rzeczy, ale wszyscy czuliśmy, że temat

się wypalił i nie sądziliśmy, że zrobimy to jeszcze kiedykolwiek. Wtedy przypomniano nam, że jest 50. rocznica Dark Side of the Moon. Jeśli kiedykolwiek byłby lepszy moment, to właśnie teraz. Dark Side of the Mule to nie tylko my grający ten album; tak naprawdę gramy takie piosenki Pink Floyd, jakie tylko chcemy, z całą tą szaloną produkcją i pokazem laserowym oraz podrasowanym zespołem, w skład którego wchodzi Ron Holloway na saksofonie, T Bone Anderson na gitarze, klawiszach i wokalu oraz Machan Taylor, Mini Carlsson i Sophia Ramos w tle. To po prostu fajna interpretacja muzyki. Nie próbujemy zrobić dokładnie tego, co zrobił Pink Floyd, ale nie chcemy też, aby było to zbyt dalekie od tego, czego ludzie oczekują, gdy myślą o tamtych kultowych piosenkach. Fajnie jest próbować przywołać ducha Floydów, będąc jednocześnie sobą.

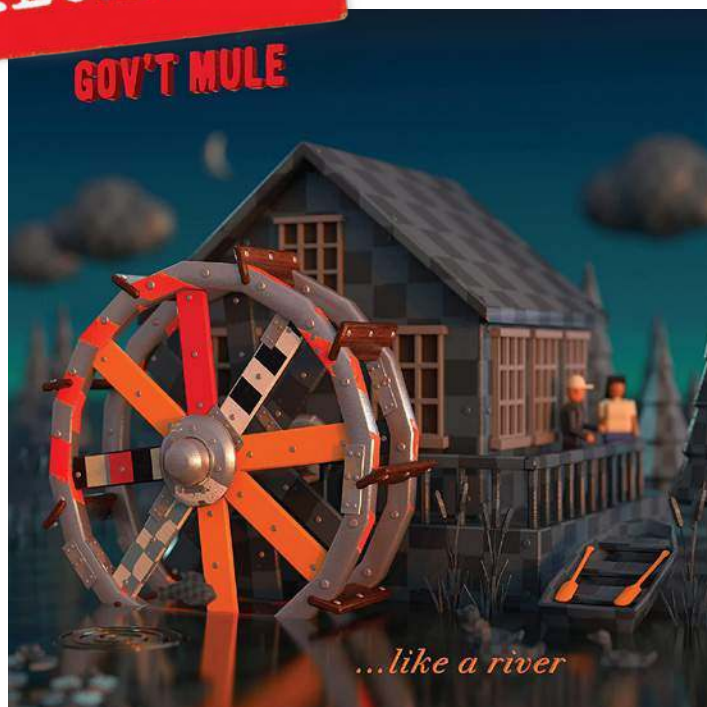
To kurs, do którego przywykłeś,

po wszystkich latach spędzonych w Allman Brothers Band.

Tak, są rzeczy, które musisz zagrać dokładnie. Inaczej piosenka brzmi źle. Gram więc na Stracie, czego prawie nigdy nie robię. To zabawne, a jednocześnie to jedyny sposób na uhonorowanie Davida Gilmoura.

Wspaniale jest widzieć Mule z pełnym harmonogramem koncertów po tym, jak musiałeś odwołać koncerty podczas pandemii i później po wypadku. [Zespół przełożył wiosenną trasę koncertową 2022 po tym, jak Haynes złamał łopatkę] Jak się z tym czujesz?

Czuję się świetnie, jestem podskazywany i gotowy do powrotu do regularnego grania. Do niedawna nigdy nie musiałem odwoływać koncertów, więc było to naprawdę frustrujące. Pomiędzy byciem chorym i złamaniem łopatki, a całą blokadą związaną z COVID – to było zbyt dużo nie koncertowania. Jestem nastawiony na powrót na scenę. 🎸



GOV'T MULE „PEACE...LIKE A RIVER”

Czy są na sali fani rockowego brzmienia w starym stylu, z dużą domieszką progresywności, improwizacji i riffów, których nie powstydziłoby się tytani rocka lat 60? A zwolennicy gitarowych old school'owych brzmień, jakże typowych dla gitar Gibsona?

Pick Please! Łukasz Wojciechowski i Jakub Polewka

Jeśli tak, to możecie zacierać śmiało ręce. Legendarny rock bluesowy jam band, któremu przewodzi Warren Haynes – niegdyś gitarzysta w The Allman Brothers Band, powraca z dwunastą już płytą w dorobku formacji Gov't Mule i możemy śmiało stwierdzić... w naszym odczuciu, to ich najlepsze nagranie od lat. Płyta „Peace...Like A River”, bo o niej mowa, powstawała równolegle z materiałem na krążek „Heavy Load Blues”, wydanym i nagrany przez Gov't Mule w 2021 roku. Zespół zrealizował wtedy tak pokaźną porcję materiału, że piosenek wystarczyło na dwie oddzielne płyty. Jedną, stricte bluesową oraz drugą, czyli właśnie „Peace...Like A River”, stanowiącą kontynuację muzycznych poszukiwań z 2017 roku, z płyty „Revolution Come....

Revolution Go”. To niesamowite, jakie pokłady muzycznej kreatywności wydobyła u Warrena Haynesa pandemia, która zmusiła zespół do rezygnacji z koncertowania i poświęcenia się pracy w studiu. Już na samym początku płyty dostajemy znakomitą zapowiedź tego, co nas czeka. „Same As It Ever Was” jest kapitalnym rockowym otwieraczem, godnym prawdziwych muzycznych wyjadaczy. Zawiera w sobie idealną dla Gov't Mule fuzję gatunkowych barw – od lirycznego wstępu, delikatnego głosu Warrena Haynesa, po rockowe przebitki, nastrojowe klawisze ze znakomitym solem w środku utworu i pulsującym basem Jorgena Carlssona. Ten kawałek zmienia klimat co chwila, co sprawia, że jest dla nas kwintesencją tego, co kochamy

w muzyce. Nieoczywistość, mądre budowanie klimatu, solówki służące piosence (a nie popisom) i... dawkokowanie tej przyjemności bez zbędnego przeciągania. Po „Same As It Ever Was” przychodzi kolej na rockowy groove – „Shake Our Way Out”. Tym razem „Muły” dostają wsparcie gitarowo-wokalne w osobie pierwszego gościa na płycie – Billy'ego Gibbonsa z ZZ Top. Lepszego numeru dla brodacza nie dało się skroić. Klimat utworu i jego vibe aż się proszą o wisienkę na torcie, jaką był głos frontmana legendarnego zespołu z Teksasu na refrenach utworu. Kolejne kawałki również nie dają specjalnie odetchnąć. „Made My Peace” to ponad dziewięćminutowe skrzyżowanie muzyki w stylu Free (zwrotka) z Pink Floyd (refreny). Numer zamyka epickie wręcz solo gitarowe Warrena Haynesa. „Peace I Need” ma w sobie z kolei coś z Led Zeppelinowego vibe'a, zwłaszcza na zwrotkach, choć na tym podobieństwa się kończą, bo potem zespół podąża ewidentnie w kierunku swoich rockowych poszukiwań. „Your Only Friend”, jako pierwsza ballada na płycie, przychodzi w momencie, w którym jest najbardziej potrzebna. Na szczególną uwagę zasługuje, ponownie, gitarowe solo Warrena, które ma w sobie tyle wdzięku, że nie powstydziłoby się takich zagrywek sam David Gilmour. Nie jest to jednak album pozbawiony słabości. „The River Only Flows One Way”, z gościnnym udziałem Billy'ego Boba Thorntona – aktora, reżysera oraz piosenkarza country, zdaje się nie mieć większego sensu. Trwający ponad 7 minut utwór niepotrzebnie zwalnia tempo i jest typową kompozycją, przy której człowiek ma ochotę kliknąć fast-forward do następnego kawałka. Na szczęście na tle pozostałych utworów – płyta zawiera ich w sumie 12, ww. numer jest raczej wypadkiem przy pracy. „Dreaming out Loud”, w którym zagrali Ivan Neville i Ruthie Foster, stanowi z kolei fantastyczny przykład tego, jak mądrze połączyć rock z soulem. Zaproszeni przez Warrena goście są wręcz stworzeni do takiego grania, a dzieciaki na refrenach nadają numerowi iście old-school'owego sznytu. Kapitalnie brzmi też kompozycja „Just Across the River”, ze wschodzącą gwiazdą muzyki soul, wokalistką Celisse,

której śpiew cudownie współgra z głosem Warrena Haynesa. Te wokale cudownie napędzają ten kawałek, podczas gdy zespół skupia się jedynie na tworzeniu delikatnego akompaniamentu. Oba numery przerzedzone są rewelacyjnym rockowym „After the Storm”, który może wywołać ciarki na plecach. Chyba najcięższy kawałek na całej płycie. Najsilniejszym elementem tego albumu są dla nas jednak dwa utwory zamykające. Naładowany ogromną energią „Long Time Coming”, z nieocenionym udziałem sekcji dętej, oraz „Gone Too Long”. Ostatnia, na tym albumie, solówka gitarowa Warrena Haynesa, magicznie zagrana slidem, sprawia wrażenie, jakby była wręcz wyśpiewana na gitarze. Pozostawia w słuchaczu uczucie swobodnie płynącego sobie utworu, niczym żaglówka chowająca się za horyzontem, podczas zachodu słońca. Co ciekawe, motywem przewodnim albumu jest właśnie woda, a dokładniej rzeka. Pojawia się on w dwóch tytułach piosenek, tak samo jak słowo „pokój”. Stąd też tytuł albumu samego albumu: „Peace...Like A River”. Album ten jest niekwestionowanym ukoronowaniem dokonania basisty zespołu – Jorgena Carlssona, który z grupą Gov't Mule spędził ostatnie 15 lat. Linie basowe wysuwają się wielokrotnie na pierwszy plan, a jego gra zawiera wiele ciekawych muzycznych pomysłów i rozwiązań. Cudowna współpraca basisty z Mattem Abtsem na bębnach staje się motorem napędowym dla reszty zespołu i zaproszonych gości. Niestety, jest to jednocześnie ostatni krążek Gov't Mule z jego udziałem, ponieważ Jorgen opuścił szeregi zespołu. Został zastąpiony przez Kevina Scotta, który występował wcześniej z m.in. z Wayne'm Krantzem czy Jimmy'm Herringiem. Trasa promująca „Peace...Like A River” ominie niestety nasz kraj. Pozostaje mieć nadzieję, że w kolejnym roku Gov't Mule zdecyduje się jednak na pierwszy, od ponad 10 lat, koncert w Polsce. Jeśli chodzi o następny album, to zdaje się on być wręcz pewniakiem. Ciekawe tylko, w jakim kierunku wybierze się muzyczny okręt Gov't Mule tym razem. 🐟



Pick Please! podcast dla muzykomanów – Łukasz Wojciechowski i Jakub Polewka



ERNIE BALL®
STRAPS FOR EVERYONE

ĆWICZĄC SKALE,
GITARZYSTA ZMIENIA
NUTY, ALE WSZYSTKO
INNE JEST TAKIE SAMO.
TEKSTURA, ATAK
KOSTKI, DŁUGOŚĆ
NUTY, RYTM NUTY,
DYNAMIKA... Z
WOKALNEJ MELODII
TAKA 'DOKŁADNOŚĆ'
WYSYSA ŻYCIE



FOT. SAM GEHRKE

PAUL GILBERT

**PAUL GILBERT MÓWI, ŻE
SKUTECZNE NAŚLADOWANIE
WOKALU DIO W TYM
INSTRUMENTALNYM,
ELEKTRYCZNYM HOŁDZIE
DLA BOGA METALU LAT 70.
WYMAGAŁO OD NIEGO KAŻDEJ
UNCJI EKSPRESYJNYCH
NIUANSÓW...**



Do nagrania muzyki z najnowszego albumu *The Dio Album* skłonił Paula Gilberta czysty przypadek. Amerykański wirtuoz gitary, najlepiej znany ze swoich mistrzowskich fretworków w topowych hard rockowych szlagierach Mr. Big i wysokooktanowych sztosach Racer X – a także licznych solowych płytach – siedział w swoim samochodzie, gdy zobaczył coś, co sprawiło, że jego serce zaczęło bić szybciej w chwili nieoczekiwanej, niczym nie zafalszowanej radości. Nie był to przedmiot o dużej wartości ani nawet szczególnie rzadki, a po prostu zwykła czapka z daszkiem i napisem „DIO”. Czasami, nawet w przypadku największych legend gitary, to właśnie małe rzeczy uderzają w nas w najgłębszy sposób... „Mieszkam w Portland, gdzie ludzie uwielbiają naklejki na zderzaki, prawda?” – wyjaśnia pionier shredu – „I jesteś nieustannie bombardowany ideologiami wszystkich wokół. Patrzę więc z wahaniem! Ale widzę czapkę Dio na kimś i myślę sobie: ‘Tak, to mógłbym to poprzec.’ Z jakiegoś powodu uderzyło mnie to i po prostu krzyknąłem: ‘O, tak!’”

W drodze do domu opracowywał już plan. Dlaczego nie uchwycić całej tej surowej energii i emocji na albumie poświęconym najsłynniejszemu utworom Ronniego Jamesa Dio – obejmującym całą jego karierę od Rainbow po Black Sabbath plus solowe przedsięwzięcia piosenkarza? Oczywiście panu Gilbertowi nie jest obca muzyka instrumentalna, ale cały album poświęcony odtwarzaniu do brze ugruntowanych i znanych na całym świecie melodii wokalnych na jego zaufanym sześciostunowcu autentycznie wydawał się niezbadanym terytorium. Zapowiadało się na wyzwanie, które naprawdę mu się spodoba...

„Kiedy uczyłem się gry na gitarze, mimo że chciałem grać rocka, aspirowałem do perfekcji” – wyjaśnia Paul – „Może próbowałem stworzyć wokół siebie jakąś ochronną powłokę, trochę jak muzycy klasyczni czy jazzowi, którzy mają naprawdę wyrafinowaną, zaawansowaną technikę. Ich precyzja jest zdumiewająca. Naprawdę brzmią jak dorośli, wiesz? Ale zdałem sobie sprawę, że to, co sprawa, że wokale ożywają, to tak naprawdę rzecz, której brakuje w tych wszystkich doskonałych

zagranych nutach.” Można by uczciwie powiedzieć, że żaden ludzki głos nie jest bardziej magiczny niż ten Ronniego Jamesa Dio. Był człowiekiem, który wniósł poczucie klasycznej finezji do głośnej i ciężkiej muzyki, ostatecznie ustanawiając punkt odniesienia dla kolejnych pokoleń piosenkarzy rockowych. Podjęcie zniechęcającego wyzwania polegającego na naśladowaniu tych wypełnionych niuansami linii wokalnych – a każdy legendarny występ ozdobiony przecież własnymi dziwactwami Dio – w rzeczywistości wymagało oduczenia się części gitarowej, technicznej precyzji, która wcześniej sprawiła, że Gilbert stał się powszechnie znanym nazwiskiem wśród gitarników...

„Zawsze kochałem wokale” – kontynuuje Paul – „W ich muzycznej ekspresji jest kilka naprawdę ciekawych rzeczy, więc dlaczego nie zagłębić się w to?! Wiele muzyki klawesynowej lub obecnie szrederskiej gitary nie jest tak płynne jak ludzki głos. Zdałem sobie sprawę, że chcę naprawdę zagłębić się w to, co wokaliści mają do zaoferowania. Mogłem to zrobić po prostu z pamięci, ponieważ dorastałem

z tymi piosenkami, ale aby się czegoś nauczyć i rozwinąć swój styl, postanowiłem nie wziąć tematu pod lupę. Chciałem oddać magię Ronnie na gitarze. Jeśli było coś, czego wcześniej nie było w mojej skrzynce z narzędziami, chciałem zdobyć to narzędzie – te wszystkie detale, które słyszysz pomiędzy nutami zapisanymi na papierze”.

Album Dio zawiera 10 wyróżniających się i definiujących karierę wokalisty utworów, od Neon Knights i Long Live Rock 'N' Roll po Holy Diver i Man On The Silver Mountain. Oprócz analizowania elektryzujących melodii wokalnych Ronniego Jamesa Dio, Paul chciał też złożyć hołd trzem niezwykle utalentowanym legendom gitary – Tony'emu Iommi z Black Sabbath, Ritchiemu Blackmore'owi z Rainbow i Vivianowi Campbellowi z zespołu Dio. Każdy z tych gitarzystów miał własne podejście do riffów i solówek, jednak wszystkim im udało się stworzyć idealną podstawę dla tego niepowtarzalnego głosu – zamieniając rockowe numery w nieśmiertelne hymny, które zmieniły świat...

„Granie tych wszystkich metalowych riffów, takich jak Stand Up And Shout, Neon Knights





KIEDY NAGRYWAŁEM,
NIGDY NIE SŁUCHAŁEM SIĘ
PRZEZ MONITORY STUDYJNE
ZAWSZE SŁUCHAŁEM
GITARY PRZEZ PRAWDZIWY
WZMACNIACZ. W JAKIŚ
SPÓŚB WYDAJE MI SIĘ TO O
WIELE LEPSZE

FOT. SAM GEHRKE

i Kill The King, przyprawiało mnie o dreszcze” – uśmiecha się Paul – „Gitarowe partie Ritchiego, Tony’ego i Viviana wywołały niemałą gęsią skórę. Miło jest być pod wpływem muzyki w taki sposób. To nie było doświadczenie czysto intelektualne. Muzyka wywołała we mnie pierwotną reakcję, która sięga czasów, gdy mieszkaliśmy na drzewach! Zaciekało mnie to: ‘Skąd się biorą dreszcze?’. Jeśli widzisz kota i jego włosy stają dęba, to dlatego, że kot próbuje wyglądać na dużego, aby odeprzeć drapieżnika. Ale na szczęście w moim pokoju nie było żadnych drapieżników!”
Zamiast tego były fragmenty jego młodości wypełnionej obsesją na punkcie muzyki – rzeczy, które, jak sam przyznał, uczyniły go muzykiem, którym jest dzisiaj... „Te niesamowite riffy to granitowe kolumny rockowej budowl, na których opiera się wszystko inne” – uśmiecha się Paul –

„Minęło trochę czasu, odkąd to robiłem. Zapłaciłem się głęboko w metalowej grze na gitarze rytmicznej i czułem się, jakbym wykopywał bryłki złota magiczną platynową łopatą. A wszystko to w czapce czarodzieja pokrytej gwiazdami! Gitarowe solówki w tych piosenkach dobiegały z odległych szczytów gór. Ritchie, Tony i Vivian ustanowili zapierający dech w piersiach standard. Starałem się utrzymać ich energię i tę niezwykłą płynność. Mój styl powstał w wyniku uczenia się tych piosenek i solówek kiedy byłem nastolatkiem, więc to dziedzictwo działało na moją korzyść. Czułem się, jakbym wracał z szalejącej górskiej zamieci do chaty z bali, dobrze zaopatrzonej w drewno opałowe i należącej do człowieka, który jest potomkiem niedźwiedzi!”
The Dio Album jest bez wątpienia najdokładniejszym dźwiękowo hołdem dla piosenek, które uczyniły Ronniego Jamesa Dio

prawdziwą legendą rock and rolla. Paul Gilbert przeanalizował wiele melodii linia po linii, wkładając w muzykę każdy cal siebie. To był jedyny sposób na uchwycenie każdego grama energii i emocji...

„Mam nadzieję, że trochę tego stylu przeniesie się na moją grę i będę mógł mieć trochę więcej ducha Ronniego Jamesa Dio w moich uszach, dłoniach i sercu” – podsumowuje Paul – „Tak jak śpiewał: ‘Świat jest pełen królów i królowych, którzy zaślepiają twoje oczy i kradną twoje sny... to niebo i piekło!’ Dziękuję Ronnie i niech żyje rock and roll!”.

Dlaczego zdecydowaliście się uhonorować Dio albumem z instrumentalnymi coverami?

Co może być dla mnie lepszą lekcją gry na gitarze i dać mi coś wspaniałego, do czego mogę dążyć niż muzyka Dio i sam Ronnie James Dio jako mój nauczyciel gry na gitarze? Dorastałem słuchając pracy Ronniego z Black Sabbath i Rainbow i oczywiście jego solowej twórczości. Więc miałem już tego sporo w głowie. Ale przy tym albumie naprawdę mogłem spędzić czas i przyjrzeć się z bliska szczegółom, w jaki sposób podchodził do tych melodii. Zastanawiałem się, czy uda mi się wydobyć to z gitary

FOT. SAM GEHRKE





wokalista, jeśli chodzi o wysokie tony i po prostu brak fizycznego przygotowania... A może zacznę od początku: podjąłem kilka prób bycia prawdziwym wokalistą. Okazało się to trudne, przynajmniej dla mnie – to naprawdę przypomina fizyczną bitwę, a ja prawie za każdym razem przegrywam! Kiedy usunę te przeszkody, nie ma już fizycznego wyzwania typu: 'Czy mogę uderzyć tę wysoką nutę?'. Na gitarze nie był to już problem. Pozostały do rozwiązania inne kwestie, jak np. czy słyszę szczegóły wystarczająco dobrze i znajduję je na gitarze, aby być w stanie przekazać emocje i nie sprawić, by brzmiało to zbyt prosto? Dla mnie praca nad tym była cudowną podróżą.

Czy naśladowanie linii wokalnych rozszerzyło twoją technikę gry na gitarze?

Cóż... technika. To zabawne, ponieważ zacząłem zastanawiać się, co ludzie myślą wypowiadając słowo 'technika'. W grze na gitarze

i (miejmy nadzieję) zachować trochę tego w moim zestawie narzędzi do wyrażania siebie, tak że kiedy gram, mam część duszy Ronniego i jego emocji do wykorzystania.

Zawsze byłeś wielkim fanem?

Tak, coż, to było zabawne... Gdy po raz pierwszy usłyszałem Neon Knights w radio jako dziecko, nie wiedziałem, że to Black Sabbath, ale byłem już fanem Black Sabbath i grałem te piosenki przez parę lat. Ale kiedy ta piosenka pojawiła się w radio, pomyślałem: „Co to za zespół?”. Dla mnie, z głosem Ronniego, było to tak różne od Ozzy'ego... Ale udało mi się wysledzić album i po prostu go pokochałem, od pierwszej nuty. Tak zaczęła się moja przygoda z Dio. Chociaż moja praca polega na byciu gitarzystą, zawsze tak samo skupiałem się na wokalu. Zanim zacząłem grać na gitarze, naprawdę chciałem zostać piosenkarzem – po prostu nigdy nie czułem, że mam do tego talent. Na gitarze moje palce zwykle działały całkiem dobrze, więc postanowiłem zobaczyć, co mogę z tym zrobić. Pozbycie się tych ograniczeń, które mam jako

'technika'. W grze na gitarze elementy ekspresji często są takie same lub w najlepszym razie 'spójne'. Na przykład ćwicząc skale, gitarzysta zmienia nuty, ale wszystko inne jest takie samo. Tekstura, atak kostki, długość nuty, rytm nuty, dynamika... wszystko jest takie samo, jakby z maszyny. Tylko nuta się zmienia. Z wokalne melodii taka 'dokładność' wysysa życie. W jej przypadku chcesz dużo kontrastu. Więc zamiast grać wszystko tak samo, szukasz różnorodności – np. jeśli zagrasz krótką nutę, chcesz żeby następna była długa. I dla mnie to jest technika. Jeśli masz krótką nutę, musisz ją jakoś zatrzymać. Zastanawiasz się: jak zagrać pauzy? Czy zdejmę lewą rękę ze strun, czy wyciszę je prawą ręką? Każda z tych rzeczy wiąże się z techniką, ale nie są to te rzeczy, o których zwykle myślimy jako gitarzyści. Każdy kontrast, jaki przychodzi ci do głowy – staccato kontra legato, czyli w zasadzie krótkie kontra długie, to jest wielka sprawa. To jedna z najważniejszych rzeczy, które muszę wbić do głowy moim uczniom. To jak

naprawianie szkód wynikających ze zbyt długiego ćwiczenia skal, gdzie wszystko jest takie samo. Ale tak czy siak, idę dalej! Możliwość kształtowania nuty za pomocą sztucznych flażoletów przybliży Cię do uzyskania samogłoski wokalisty. Więc jeśli jest to coś w rodzaju „Ee, Ah, Ooo”, możesz to kształtować za pomocą flażoletów granych kostką. Te moje poszukiwania były interesujące, ponieważ odkryłem, że na gitarach z mniejszą ilością progów progów, miałem więcej miejsca na wyciskanie kostką tych flażoletów, ponieważ nie zawadzałem o 24. próg. Użyłem więc starego Ibaneza Roadstara z lat 80., który miał 21 progów jak Strat; to było świetne do uzyskania tych rzeczy. A więc tworzenie kontrastu, a nie robienie wszystkiego tak samo. To jest naprawdę ważne. „Gra na gryfie horyzontalnie też jest ważna. Ponieważ kiedy przechodzisz od jednej nuty do drugiej, często dochodzi do glissów i to tworzy coś, co wokaliści często robią. Musisz dokonać wyboru: zmiana wysokości dźwięku może być ślizgiem, legatem lub podciągnięciem. Jeśli przechodzisz z D do E, możesz nutę przesunąć, zastosować hammer-on lub możesz podciągnąć z 7 do 9 progu, a możesz też zastosować ceramiczny slide. Masz więc różne sposoby, aby to osiągnąć.



FOT. SAM GEHRKE

Jakiego sprzętu użyłeś do nagrania tego albumu?

Zrobiłem całość w moim domowym studio, więc miałem mnóstwo rzeczy pod ręką do zabawy. Prawdopodobnie użyłem ich znacznie więcej niż potrzebowałem, tylko dlatego, że było fajnie. Przy każdej piosence patrzyłem na mojego inżyniera i mówiłem: „Poczekaj chwilę, muszę iść do pokoju z gitarami i po prostu dowiedzieć się, co mnie w tej chwili uszczęśliwia”.

Mam ucznia w mojej szkole online, który kolekcjonuje Ibanezy – lubi zbierać instrumenty z późnych lat 70. i wczesnych 80. Zapomniałem o wszystkich tych rzeczach z początku lat 80., takich jak Blazery i Roadstary, a także o rzeczach z początku lat 90., takich jak Ghost Rider. Więc ja także zacząłem je kolekcjonować, bo nie są drogie, a były produkowane w Japonii i są naprawdę wysokiej jakości. Użyłem

Roadstara – niekoniecznie używam tam tak często tremolo, ale jego mostek wytrzymuje dość dobrze. Ma naprawdę zaokrąglony radius, co jest niezwykle dla Ibaneza; zazwyczaj ich gitary mają naprawdę płaskie podstrunnice. Przy tym okrągłym promieniu musiałem podwyższyć akcję, aby nie było brzęczenia, a to pomogło w grze slide, uzyskaniu przejrzystości i podtrzymania dźwięku. Lubię czuć brzmienie wydobywające się ze wzmacniacza; i nie musi to być duży wzmacniacz. Miałem Fendera Princeton Reverb, starego z lat 70. i zamkniętą kolumnę, którą trochę otworzyłem. Miałem też ustawionego odpowiednio Marshalla. Przester uzyskiwałem głównie z kostek. Kiedy nagrywałem, nigdy nie słuchałem się przez monitory studyjne. Zawsze słuchałem gitary przez prawdziwy wzmacniacz. W jakiś sposób wydaje mi się to o wiele lepsze. 🎸

ENGL

Ironball E606



Zapraszamy do nowego sklepu stacjonarnego
GuitarCenter: ul. Brukowa 6, Łódź

GuitarCenter

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

ERIC CLAPTON

Eric Patrick Clapton, pseudonim Slowhand (ur. 30 marca 1945 roku w Ripley w Anglii) – brytyjski gitarzysta rockowy i bluesowy, kompozytor i wokalista, zdobywca 17 nagród Grammy Award

Clapton urodził się w 1945 roku w Ripley, w Wielkiej Brytanii i już jako 13-latek zainteresował się muzyką – wówczas jego ulubionymi artystami byli Chuck Berry i Buddy Holly. Już jako uczeń zaczął grać na gitarze naśladować swoich ówczesnych bluesowych idoli: B.B. Kinga, Big Billa Bronzy i Muddy Watersa. W 1963 roku rozpoczął współpracę z grupą The Roosters oraz Casey Jones And The Engineers. W tym samym roku Clapton otrzymał propozycję grania w The Yardbirds. Po 18 miesiącach porzucił The Yardbirds i rozpoczął współpracę z The Bluesbreakers, który opuścił w połowie roku 1966 by stworzyć zespół Cream, jedną z pierwszych supergrup na świecie określanych mianem 'power trio'. W ciągu zaledwie trzech lat zespół osiągnął ogromny sukces komercyjny sprzedając 15 milionów płyt i występując w całym Stanach Zjednoczonych i Europie. Jeszcze zanim Eric Clapton rozpoczął karierę solową 1970 roku wraz z wydaniem albumu „Eric Clapton”, był już jednym z najbardziej liczących się muzyków rockowych na świecie i został okrzyknięty najlepszym gitarzystą swojego pokolenia. W późniejszym okresie, pod wpływem Steve'a Winwooda oraz Buddy'ego Guya, Clapton zaczął używać gitar Fendera – pierwszą była słynna Brownie, której użył do nagrania albumu Layla and Other Assorted Love Songs. W roku 1999 Clapton sprzedał na aukcji niektóre gitary, by wesprzeć działalność ośrodka leczenia uzależnień Crossroads Centre w Antigua, założonego w 1997 roku. Za album z serii MTV Unplugged, na którym zagrał na gitarze akustycznej, Clapton otrzymał drugą nagrodę Grammy. Po 2000 roku muzyk pojawił się na 2. oraz 4. miejscu listy 100 największych gitarzystów wszech czasów magazynu Rolling Stone.



PROFIL GRYFU

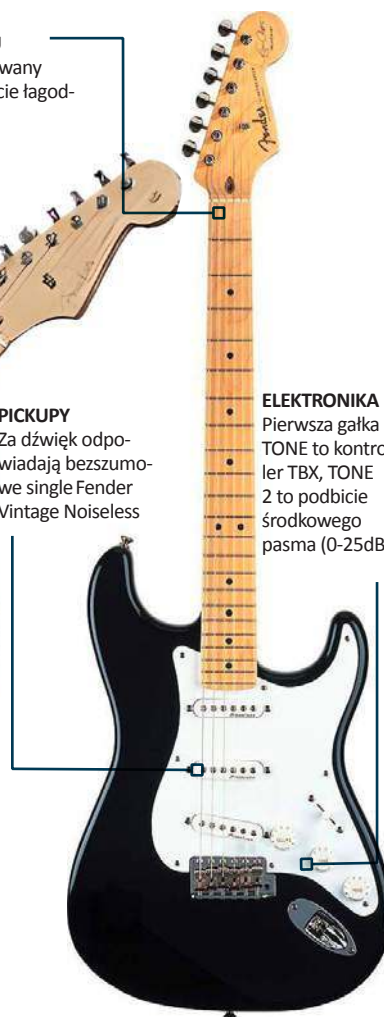
Gryf wyprofilowany został w kształcie łagodnego „V”

PICKUPY

Za dźwięk odpowiadają bezszumowe single Fender Vintage Noiseless

ELEKTRONIKA

Pierwsza gałka TONE to kontroler TBX, TONE 2 to podbicie środkowego pasma (0-25dB)



ZA KAŻDYM RAZEM KIEDY WEŹMIESZ GITARĘ DO RĘKI, GRAJ NA NIEJ TAK, JAKBY MIAŁ TO BYĆ OSTATNI RAZ...

CZTERY WSPANIAŁE SOLÓWKI

DO OPANOWANIA

Przedstawione solówki były opracowane przy wykorzystaniu wszystkich tych elementów, które omawialiśmy do tej pory. Zamieszczone opisy pomogą Wam w pełnym opanowaniu naszych przykładów...

PARTIE RYTMICZNE

Granie solówek jest oczywiście bardzo ważną umiejętnością (i daje sporą satysfakcję!), ale granie rytmiczne jest tak samo istotne. Upewnijcie się więc, że nauczycie się też wszystkich partii podkładowych i później spróbujcie grać własne pomysły do naszych backing tracków – wykorzystajcie układy akordowe do stworzenia wielu nowych wariacji.

PRZYKŁAD 1 | WOLNY BLUES MOLOWY

[Rytm] Poniżej mamy zapis podkładu rytmicznego do naszej wolnej wersji bluesa molowego. Na płycie DVD dostępny jest on jako plik audio w sekcji z podkładami do ćwiczeń. Macie możliwość wyboru podkładu tylko z basem i perkusją – do ćwiczenia partii rytmicznej, lub całości – bębnow, basu i gitary – do grania solówki. Choć imпровизacja z podkładem może wydawać się fajniejsza (przynajemy, faktycznie tak jest), nie pomijajcie nauki rytmicznych aspektów gry, które pozwolą pozostać dużo dłużej na scenie podczas jam session.

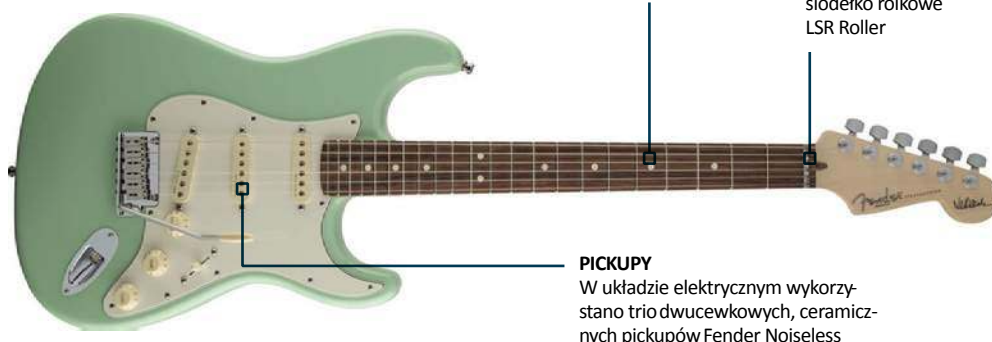
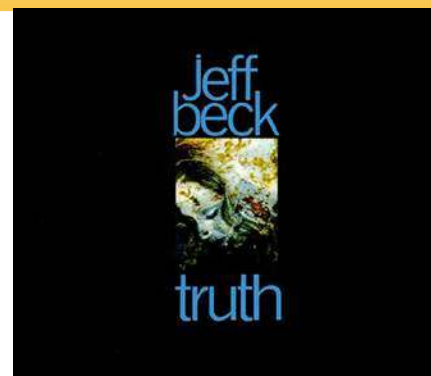
The image displays a musical score for guitar, organized into three systems. Each system consists of a treble clef staff and a guitar-specific notation staff below it. The notation staff uses numbers 1-8 for frets and letters E, B, G, D, A, E for strings.

- System 1:** Labeled $J = 90$ and $Am7$. It features a melodic line in the treble staff and a guitar part in the notation staff. The guitar part includes a sequence of chords and single notes, with a final measure showing a transition to $Am7$.
- System 2:** Labeled Dm and $Am7$. The treble staff continues the melodic line. The guitar part shows a progression of chords, including Dm and $Am7$, with a final measure showing a transition to $Am7$.
- System 3:** Labeled $Fmaj7$, $E7\#9$, $Am7$, and $E7\#9$. The treble staff continues the melodic line. The guitar part shows a progression of chords, including $Fmaj7$, $E7\#9$, $Am7$, and $E7\#9$, with a final measure showing a transition to $E7\#9$.

JEFF BECK

Jeff Beck (ur. 24 czerwca 1944 r. w Wallington w Anglii) to brytyjski gitarzysta związany z takimi gatunkami i stylami muzycznymi jak blues, rock psychodeliczny, hard rock czy jazz-rock

W 2009 r. został wprowadzony do Rock and Roll Hall of Fame, a dwa lata później został sklasyfikowany na 5. miejscu listy 100 najlepszych gitarzystów wszech czasów według magazynu Rolling Stone. Karierę rozpoczął w 1964 r. w grupie The Tridents oraz współpracując z zespołem Screaming Lord Sutch And The Savages. W marcu 1965 zastąpił Erica Claptona w grupie The Yardbirds. Zespół opuścił jesienią 1966, lecz ten krótki okres współpracy pozwolił mu zdobyć szerszą popularność i uznanie dla jego umiejętności. W 1968 założył swój własny zespół Jeff Beck Group, w którym wokalistą był mało jeszcze znany Rod Stewart, a na gitarze basowej grał Ron Wood. 1970 roku Beck kontynuował działalność muzyczną jako solista w nowym wcieleniu Jeff Beck Group. W 1972 Jeff Beck Group zakończyła działalność, a sam Beck nagrał płytę Beck Bogert Appice z muzykami z zespołu Vanilla Fudge. W 1975 gitarzysta ponownie skompletował zespół muzyków i nagrał następnie dwie wysoko oceniane płyty *Blow by Blow* i *Wired*. W latach 80. artysta udzielał się także jako gitarzysta sesyjny (m.in. Tina Turner "Private Dancer"), a zwieńczeniem tego okresu jest jeden z najlepszych albumów w karierze "Guitar Shop", uhonorowany w 1990 roku nagrodą Grammy. Obok kariery solowej Jeff Beck często uczestniczy w nagraniu innych muzyków, będąc bardzo cenionym instrumentalistą sesyjnym. Współpracował z takimi artystami jak: Eric Clapton, Brian May, Rod Stewart, Tina Turner, Steve Winwood, Tangerine Dream, John McLaughlin, Mick Jagger, Jon Bon Jovi, Alice in Chains, Donovan, Roger Waters, Jan Hammer, Stevie Ray Vaughan, Stevie Wonder, ZZ Top i wielu innych.



PROFIL GRYFU

Gryf posiada łagodny profil typu „C”

SIODEŁKO

Na gryfie zamontowano specjalne siodło rolkowe LSR Roller

PICKUPY

W układzie elektrycznym wykorzystano trio dwucewkowych, ceramicznych pickupów Fender Noiseless

NIE DBAM O ZASADY. W RZECZYWISTOŚCI, JEŚLI NIE ZŁAMIĘ ICH PRZYNAJMNIEJ 10 RAZY W KAŻDYM UTWORZE, NIE WYKONUJĘ ODPOWIEDNIO SWOJEJ ROBOTY...



PRZYKŁAD 1 WOLNY BLUES MOŁOWY

Znajdujemy się w wolnym, nasyconym emocjami klimacie z wyraźnym wpływem ducha BB Kinga. Stoi przed nam kilka różnych wyzwań: czysta barwa gitary oznacza, że nie możemy schować się za gainem i sustainem mocno przesterowanego brzmienia. Powinniście się skoncentrować, ponieważ lepiej słyszalne będą wszelkie błędy. Bardzo istotna jest w takim wolnym tempie kontrola nad podciągnięciami – musicie pilnować równej gry i precyzyjnie dociągać dźwięk oraz utrzymywać go na danej wysokości. Nagrywajcie się w celu sprawdzenia tych elementów. Kiedy opanujecie już solówki spróbujcie stworzyć własne, korzystając ze skal i zagrywek przedstawionych w poprzednich rozdziałach.

PRZYKŁAD 1 | WOLNY BLUES MOŁOWY

[Takt 1] Nie zawsze musisz zaczynać już od samego początku taktu lub zagrać nutę równo z uderzeniem bitu, chociaż czasem trzeba się skoncentrować by tego nie robić.

[Takt 2] Urywane dźwięki oraz szybkie, kontrolowane wibrato na wybrzmiewających nutach to charakterystyczne elementy gry BB Kinga. Wibrato jest osobistym głosem, nad którym trzeba pracować: nagracie się i posłuchajcie, ile uczucia i rytmu ma wasze wibrato.

[Takt 8] Granie prym, tercji i kwint akordów jest jednym z najlepszych sposobów

na granie solówek – akord Am7 zawiera prymę A, tercję małą Coraz kwintę E. Nauczcie się gdzie leżą te dźwięki w każdym z akordów, a szybko zaczniecie grać naprawdę ładne solówki!

[Takty 9 i 10] Chociaż moglibyśmy zastosować tu bardzo wyszukane dźwięki, często proste rzeczy sprawdzają się najlepiej. Dla akordu Fmaj7 myślimy o prymie F, tercji A i kwincie C, a przy E7#9 mamy prymę E, tercję G# i kwintę B. Wszystkie te dźwięki doskonale sprawdzą się w improwizacji.

The musical notation is presented in three systems, each with a standard staff and a corresponding guitar tablature staff. The tablature staff is labeled with fret numbers (1-15) and includes various techniques such as bends (BU), double bends (BD), and triplets. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-12. The notation includes chord symbols (Am7, Dm, Fmaj7, E7#9) and specific fingering instructions (e.g., 15-17, 13-15, 14-14, 13-14, 15-17, 13-15, 14-13, 15-17, 17-17, 17-13, 15-13, 14, 14-17, 12-14, 14-12, 15-15, 14-13, 14-14, 13-14, 14-14, 7-8, 7-5, 7, 5-7, 7-5, 7-9).

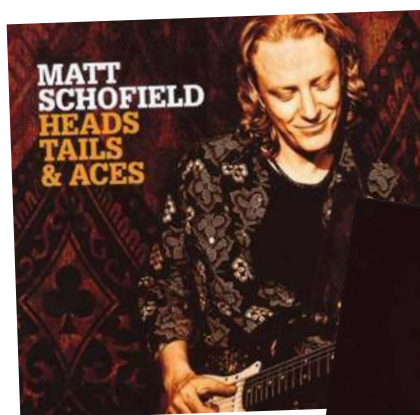
MATT SCHOFIELD



Matt Schofield jest jednym z największych talentów bluesowych w Wielkiej Brytanii. Gitarzysta urodzony 21 sierpnia 1977 roku w Manchesterze zaczął grać na instrumencie w wieku 8 lat

Muzyk prezentuje na scenie wyrafinowane i energetyczne granie, łącząc bluesową stylistykę z jazzowymi elementami. Często porównywany jest do Robbena Forda, ponieważ obaj płynnie wykorzystują w swoich solówkach skale modalne i chromatyczne dźwięki przejściowe. Jako swoje inspiracje wymienia takie nazwiska jak B.B. King, Freddie King, Albert King, Muddy Waters, Eric Clapton, Albert Collins, Jimi Hendrix, Billy Gibbons, Stevie Ray Vaughan czy Jimmie Vaughan. Schofield jest typem gitarzysty, który metodycznie pracuje nad każdym elementem łańcucha brzmieniowego, od sposobu kostkowania, po dobór wzmacniaczy. W jego arsenale obok wzmacniaczy Fendera przez wiele lat królował Stratocaster z 1961 roku, którym posiłkował się również przy nagrywaniu ostatniej płyty. W dorobku artysty jest już 8 solowych albumów oraz kilkanaście krążków nagranych dla innych artystów.

IM BARDZIEJ WCUJĘ SIĘ W KLIMAT, TYM MNIEJ PRZEJMUJĘ SIĘ CO WŁAŚNIE ZAGRAŁEM, A IM MNIEJ MYŚLĘ O CZYM MAM GRAĆ, TYM LEPIEJ MI TO WYCHODZI...



PRZYKŁAD 2 WOLNY BLUES DUROWY

Klasyczny format trio (gitara, bas, perkusja) stanowi naprawdę spore wyzwanie dla grających. Pochodzące z jednego instrumentu partie solowe i rytmiczne są naturalnie wyeksponowane – wyzwaniem jest, jak wypełnić przestrzeń, by całość nie zabrzmiała zbyt ubogo i pusto? Wielcy gitarzyści jak Jimi Hendrix, Eric Clapton, czy Steve Ray

Vaughan olśniewali grą w trio, nawet w spokojnych, wolnych utworach jak ten. Wskazówki – używajcie dwudźwięków i akordów do stworzenia pełniejszego brzmienia. Dwudźwięki doskonale łączą elementy gry solowej i rytmicznej, a dla dodatkowego ubarwienia próbujcie mieszać pentatonikę molową i durową (w tym przypadku obie skale są w tonacji E).

PRZYKŁAD 2 | WOLNY BLUES DUROWY

[Rytm] Nie ma tu nagranych akompaniamentu, ponieważ jest to podkład dla trio bez gitary rytmicznej. Backing track znajdziecie na płycie DVD w odpowiedniej sekcji.

[Solo: takt 1 i 12] Przesuwane dwudźwięki, pull-off i oktawy to elementy często stosowane przez Hendrixa. Wszystkie dźwięki pochodzą z durowej pentatoniki E.

[Takt 7 i 8] Te proste, wybrzmiewające frazolety dodają przestrzeni i oddechu przed następującymi dalej, bardziej konkretnymi zagrywkami. Znajdźcie piękny utwór Steviego Ray Vaughana – Lenny i posłuchajcie mistrzowskiego frazowania oraz użycia melodii w solówkach.

♩ = 60

Emaj13 **Amaj13** **Emaj13**

A6/9 **Emaj9** **Aadd9** **E5** **A9**

E6/9 **Aadd9** **E13**

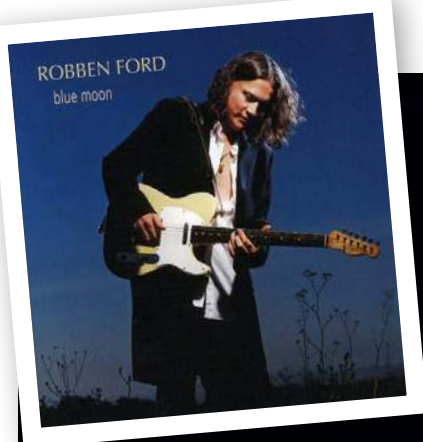
A13 **E6/9** **A7** **E13**

BU

12

The musical score is presented in four systems, each with a guitar staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The key signature is E major (three sharps). The tempo is marked as ♩ = 60. The first system (measures 1-3) features chords Emaj13, Amaj13, and Emaj13. The second system (measures 4-8) includes A6/9, Emaj9, Aadd9, E5, and A9. The third system (measures 9-11) shows E6/9, Aadd9, and E13. The fourth system (measures 12-15) contains A13, E6/9, A7, and E13. Various techniques are indicated, such as 'BU' (bend) and 'NH' (natural harmonics). Fingering numbers (1-4) are provided for many notes. The bass staff includes fret numbers and some accidentals.

WARSZTAT BLUESOWY



Robben Ford urodził się 16 grudnia 1951 r. w Woodlake w Kalifornii i dorastał w miasteczku Ukiah. W wieku 10 lat zaczął grać na saksofonie, by po trzech latach zmienić instrument na gitarę



Muzyk prezentuje niezwykle szeroki, oparty na bluesie styl gry, do którego z łatwością wplata wyrafinowane, jazzowe przebiegi. Jego kartą przetargową jest niezwykła łatwość łączenia tych dwóch gatunków i dodawania atrakcyjnych, jazzowych dźwięków do bluesowych fraz, bez zbyt skomplikowanego i trudnego w odbiorze brzmienia całości. Robben Ford współpracował m.in. z legendarną wokalistką Joni Mitchell, czy prezentującymi styl jazz-fusion zespołami L.A. Express i Yellowjackets. W 1986 roku dołączył do zespołu Milesa Daviesa, ale to jako artysta solowy wspinał się na wyżyny gitarowego grania. Nominowany do Grammy album *Talk To Your Daughter*, od 1988 roku zwrócił już uwagę milionów słuchaczy na energię i niezwykle wyważoną grę gitarzysty. Na ostatnim krążku *Bringing It Back Home* artysta wraca do bluesowych korzeni, prezentując prostotę w starym stylu, przypieczętowanym wykwintnym frazowaniem i wyważonym połączeniem jazzu i bluesa. Robben Ford otrzymał cztery nominacje do nagrody Grammy Award, a na koncie ma ponad 30 solowych albumów oraz dziesiątki płyt dla innych wykonawców.

PRZYSTAWKI

W mahoniowym korpusie z klonowym topem osadzono dwa humbuckery w puszkach.



SZYJKA

Gryf został wykonany z mahoniu, a podstrunnica o radiusie 12" z hebanu.





Aria Pro II 615 MK2 Nashville

Aria to jedna z najstarszych japońskich firm produkujących gitary elektryczne, basowe i akustyczne, założona w 1956 roku w Nagoi przez Shiro Arai. Zaprezentowany w 1995 roku model 615 Nashville był ukłonem w stronę rasowego Tele. Nowa, odświeżona wersja MK2 tego instrumentu wnosi do bardzo udanej, klasycznej konstrukcji kilka nowych, bardzo użytecznych rozwiązań... **Tomasz Owczarski**

Dzięki dystrybutorowi marki na naszym rynku, firmie Music Info, w teście gościemy właśnie ten model, zwracający uwagę efektownie prezentującym się wykończeniem (klon wzorzysty na topie) oraz dodatkowym, środkowym pickupem poszerzającym paletę barw znaną z Telecastera.

BUDOWA

Aria Pro II 615 MK2 Nashville należy do kolekcji Hot Rod, i posiada korpus z topoli, który okraszono topem z klonu płomienistego wykończonym na wysoki połysk w atrakcyjnym, choć stonowanym kolorze Black Diamond. Wizualnie top dopełnia nieco zmniejszony, perłowy pickguard. Gitara dostępna jest jeszcze w trzech opcjach kolorystycznych: Turquoise Blue, Ruby Red i Marble White. Tył wykończono transparentnym, błyszczącym lakierem w jasnym, brązowym odcieniu, znajdziemy tu też ergonomiczne podcięcie pod żebra oraz ścięcie z przodu

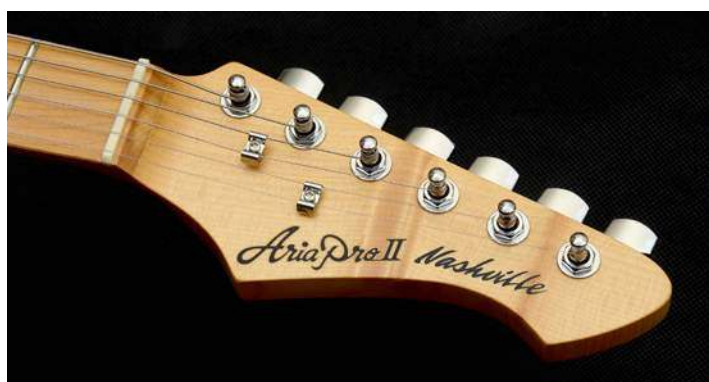
zapewniające wygodę podparcia prawej ręki. Odpowiednio odchudzone i wyprofilowane łączenie z gryfem pozwala na lepszy dostęp do najwyższych pozycji. Przykręcany gryf wykonano z podpiekanego klonu – coraz częściej stosowany proces obróbki w wysokiej temperaturze zapewnia lepszą stabilność i odporność na zmiany temperatury.

Taki sam proces przeszła klonowa, 22-progowa podstrunnica z markerami w kształcie kropek z kolorowej masy, zabieg skutkuje też nieco ciemniejszym odcieniem drewna. Na jej końcu w wycięciu znalazła się nakrętka do regulacji krzywizny szyjki – element znacznie ułatwiający szybki setup. Całość wieńczy główka o nowoczesnym kształcie z przykręconymi na górze w jednym rzędzie sześcioma chromowanymi kluczami. Stały mostek Wilkinsona to znana z Telecastera duża, chromowana podstawa obejmująca pickup mostkowy z sześcioma litymi siodełkami oraz strunami przechodzącymi

przez korpus. W gitarze zastosowano trzy przetworniki Arii: dwa skrajne to typowe pickupy znane z klasycznego tele oparte o magnesy Alnico 5 – gryfowy TN-5, mostkowy TB-5, plus środkowy singiel OS-5. Układ

sterowany jest trzypozycyjnym przełącznikiem oraz potencjometrami głośności i tonów. Ten ostatni dzięki opcji push-pull dołącza środkowy pickup do standardowych trzech konfiguracji – dzięki czemu uzyskujemy





aż sześć opcji brzmieniowych. Gitara dysponuje menzurą 25,5" (648 mm)

W PRAKTYCE

Kolejny, bardzo dobrze prezentujący się wizualnie i brzmieniowo instrument Arii, który dodatkowo w tym przedziale cenowym oferuje elementy stosowane często w znacznie droższych konstrukcjach. Topolowy jasny tył razem z wykończonym w grafitowym kolorze topu z klonu płomienistego wprowadza

butikowy element, podpiekany satynowy gryf jest bardzo przyjemny w dotyku, ma też nieco ciemniejszy kolor, który ubarwiają dodatkowo od strony podstrunnicy markery kropek z kolorowej masy. Całość wizualnie domyka perłowy pickguard oraz trzeci, środkowy pickup. W zasadzie każdy element jest tu przemyślany, wprowadzając kilka bardzo użytecznych rozwiązań użytkowych i brzmieniowych, by ulepszyć klasyczną konstrukcję Tele.





Ergonomicznie wyprofilowany korpus dobrze układa się przy tułowi, ścięcie górnej krawędzi pod prawą rękę zapewnia tu dodatkowy komfort gry, podobnie odchudzone łączenie z gryfem z tyłu. Szyjka ma wygodny, okrągły profil a duże progi ułatwiają podciąganie czy vibrato, wysokość strun też zadowoli wymagających gitarzystów lubiących legatowe techniki, choć oczywiście nie jest to typowo wyścigowa konstrukcja. Nie ma żadnych problemów z intonacją, a całość oferuje dobry rezonans i równe wybrzmienie o jasnym charakterze. Jedyne zastrzeżenie można mieć do nieco mniej dynamicznie odzywającej się najcieńszej struny E, choć to też bardziej w porównaniu do znacznie droższych, markowych gitar. Dzięki trzem singlom, a w zasadzie dodatkowemu singlowi środkowemu mamy tu dodatkowe trzy barwy w stosunku do klasycznego układu tele, czyli singla mostkowego, singla gryfowego oraz obu pickupów razem. Gałka tonów push-pull dodaje pickup środkowy do tych konfiguracji, dzięki czemu uzyskujemy dwie bardziej stratowe 'międzypozycje' w położeniu 1 i 3 przełącznika, oraz wszystkie 3 single w pozycji środkowej switcha.

Korpus single cutaway i typowe dla Tele skrajne single pozwalają spodziewać się klasycznych brzmień znanych z tej konstrukcji. Włączenie do czystego kanału wzmacniacza od razu

pokazuje ten charakter i to w naprawdę dobrym wydaniu – singiel gryfowy w chromowanej puszcze to jasne, klarowne brzmienie, lekko wycofany środek dodaje powietrza, całość można porównać do sprężystego brzmienia tele w tej pozycji bądź ciepłego strata z domieszką okrągłego, dynamicznego środka. Oba pickupy to klasyczny twang z nieco mniejszym dołem i wyraźnym środkiem, pickup mostkowy przenosi w ostrzejsze rejony country, choć nie ma tu mowy o żadnym drucianym charakterze, okrągły bas dobrze dopełnia jasną górę i mocny środek. Tu kończyłby się klasyczny Tele, a Aria oferuje dodatkowo trzy barwy do arsenału.

Włączenie środkowego pickupu poprzez push-pull w gałce tonów dodaje w 1 i 3 pozycji przełącznika szklankowego charakteru, który dodany jest do barwy tele. W przypadku singla gryfowego jest to subtelniejsza wersja obu pickupów z dodaną prezencją i nieco mniejszym sygnałem, pickup mostkowy zmienia się w zbliżony do country'owej szklanki stratowy sound o ciepłej górze i wycofanym nieco dole pasma. Wszystkie pickupy razem oferują ciepłe, lekko szkliste brzmienie z bardziej dynamicznym basem.

Aria Pro II 615 MK2 Nashville oferuje czyste, klarowne i rasowe barwy Tele wzbogacone jeszcze o 3 brzmienia grawitujące charakterem w stronę strata,



dzięki czemu otrzymujemy szeroką paletę barw, które sprawdzą się w wielu stylistykach, od popu, przez funk i blues po rock i fusion. W przypadku tych ostatnich znakomicie to słyszeć po włączeniu przesterowania – barwy ładnie oddają dynamikę gry i niuanse ataku, a pod ręką mamy kilka ciekawych brzmień bardziej szklankowym charakterze niedostępnych w klasycznym tele. Bez problemu znajdziemy tu też klasyczne, mocne rockowe barwy, choć gitara swoje atuty i rasową paletę barw pokazuje w obszarze gainu od czystych barw, przez bluesowy drive po rockową klasykę.

PODSUMOWANIE

Aria Pro II 615 MK2 Nashville to bardzo ciekawy instrument, który w atrakcyjnej, choć już niebudżetowej cenie oferuje wysoką jakość wykonania, efektowny wygląd, wygodę gry i paletę klasycznych barw tele, poszerzoną o trzy dodatkowe brzmienia grawitujące w stronę strata, dzięki czemu zadowoli zarówno fanów telecastera, jak i odnajdzie się w wielu stylistykach, od country, przez funk, po rock i fusion. 🎸

DANE TECHNICZNE

Korpus: Topola
Top: Klon płomienisty
Gryf: Klon „wypiekany”
Podstrunnica: Klon „wypiekany”
Progi: 22
Skala instrumentu: 648 mm (25,5”)
Układ elektryczny: SSS – Alnico 5: Aria TN-5 (gryf), OS-5 (środek), TB-5 (mostek), 1 x Volume, 1 x Tone (push-pull), 3-pozycyjny przełącznik, Push/Pull Tone Knob
Mostek stały: Wilkinson
Osprzęt: chromowany
Wykończenie: wysoki połysk Black Diamond

DOSTARCZYŁ

www.musicinfo.pl

Naszym zdaniem

👍 szeroka paleta barw łącząca rasowe brzmienia tele z charakterem międzypozycyjnej strata, wygoda gry, design, efektowny wygląd, jakość wykonania

👎 brak

LARRIVÉE D-03-MH-D





Larrivée

D-03-MH-D

Manufaktura gitarowa Jeana Larrivée ma bardzo jasną wizję, jeśli chodzi o tworzenie swoich instrumentów. Wszystko z wysokiej jakości litego drewna bez laminatów lub sztucznego drewna użytego w procesie a dodatkowo z najwyższej klasy wykonaniem... **Tomasz Owczarski**

Jak głosi manifest firmy: „Używamy drewna FSC i angażujemy się jak tylko możemy w selektywne pozyskiwanie drewna. Oznacza to, że lubimy być tam, w lesie, osobiście w tym uczestniczyć. Wyobraź sobie, że kiedy zaczynamy tworzyć Twój instrument, zaczynamy od ściółki leśnej...” Na marginesie, FSC (Forest Stewardship Council) to jedyny system certyfikacji lasów, który jest zgodny z kodeksem ISEAL, światowego stowarzyszenia zajmującego się systemami norm społecznych i środowiskowych. Ta dosłownie „przyjemna” filozofia jest potwierdzana w każdym Larrivée, które przeszło przez nasze ręce w ostatnich latach. Zawsze jest w nich coś wyjątkowego i przyznajemy się do ekscytacji za każdym razem, gdy otwieramy futerał, aby zobaczyć kolejny model: D-03, czyli podejście firmy Larrivée do tradycyjnego kształtu dreadnought w wersji przeznaczonej dla nagrywających muzyków (został wyposażony w przystawkę oraz equalizer).

BUDOWA

Jak wspomniałem, gitara ma kształt zaliczany do typu dreadnought. Płytę rezonansową wykonano ze świerku sitka, pozostałe ścianki pudła i tył z mahoniu. Korpus wzmocniony ożebrowaniem X-Brace ma długość ok. 50 cm a głębokość niecałe 13 cm i wykończony został bindingiem klonowym. Uwagę zwraca subtelnie ozdobiony otwór rezonansowy (rozeta „Herringbone”) oraz maskownica z niezwykle pięknej imitacji skorupy żółwia. Mahoniowy gryf zwieńczony jest klasyczną główką Larrivée, której hebanowy front zdobi perłowe logo marki. Szerokość szyjki przy siodełku wykonanym z kości wynosi 42,8 mm. Hebanowa podstrunnica mieści 20 progów i wykończona jest klonowym bindingiem, na którym umiejscowiono markery pozycji. Pióro mostka to element z wysokiej jakości hebanu. Stabilność stroju gwarantują klucze olejowe z chromowanym wykończeniem. Na bocznej krawędzi korpusu zamontowano układ aktywny

Stage Pro Element, składający się z przetwornika piezoelektrycznego w mostku i przedwzmacniacza zasilanego baterią 9V. Stagepro Element to montowany

z boku przedwzmacniacz/korektor i w pełni chromatyczny tuner, którego wyświetlacz jest ukryty pod panelem sterowania, aby zachować czysty i elegancki





wygląd. Trójpasmowy EQ (BASS, MID, TREB) z odwróceniem fazy i filtrem Garrett Null Notch (0-320) zapewnia ciepły, nieskazitelny dźwięk nawet w najtrudniejszych warunkach.

Instrument jest fabrycznie wyposażony w struny D'Addario Phosphor Bronze i dostarczony w czarnym, sztywnym futerale wysokiej jakości, ozdobionym logotypem marki.

WRAŻENIA

Od razu po wyjęciu gitara uderza prostotą i estetycznym, satynowym wykończeniem oraz intensywnym zapachem drewna wydobywającym się z futerału. Jak przystało na markę Larrivée dopasowanie poszczególnych elementów i dbałość o szczegóły wykończenia są na najwyższym poziomie. Płyta wierzchnia ze świerku Sitka pochodzi z Kanady i ma równomierny wzór słojów z satynowym wykończeniem, które jest wspaniałe w dotyku – ma niemal vintage'owy klimat. Szyjka jest satysfakcjonująco szeroka i dość masywna w dłoni, a satynowe wykończenie wspomaga ogólne dobre odczucia z gry na niej. Jeśli chodzi

o dźwięk, to jest tu wszystko, czego można się spodziewać po konstrukcji dreadnought – ten skompresowany cios w środku pasma, przykryty od góry hojną porcją słodyczy. Sustain jest na bardzo dobrym poziomie, z dużą ilością iskrzących się wysokich tonów, a także wyrafinowanym basem – żadnego niezgrabnego dudnienia spotykanego często w tańszych gitarach – jest naprawdę dobrze. Reasumując, dźwięk z pudła jest pełny i ciepły, ale też selektywny; ma bardzo dobrą projekcję i sporą głośność, a dokładność przekazu artykulacji i ekspresji jest zaskakująco dobra. Po podłączeniu do wzmacniacza potwierdzają się wyżej wymienione zalety, a system Stage Pro Element reprezentuje tu niekwestionowany standard jakości brzmienia. Góra jest miękka a ciepły dół pasma nie powoduje zmniejszenia czytelności całości, gdy w tle cały czas czujemy podkreślony środek, tak charakterystyczny dla dreadnoughta. Gitara ładnie reaguje na dynamikę, podczas silniejszego ataku pojawia się mocniejszy, zwarty środek.



PODSUMOWANIE

Larrivéé D-03-MH-D to pięknie wykonana i pomimo swego ascezyzmu, niezwykle atrakcyjna estetycznie gitara. I ten sam aspekt przejawia się w sonoryście – to instrument o klasowym, otwartym, naturalnym i przyjemnym w odbiorze brzmieniu

akustycznym. Model świetnie sprawdzi się jako narzędzie do studia, a najwyższej klasy naturalne materiały użyte do jego budowy – przypominę zgodne z kodeksem ISEAL – to aspekt, na który w tych czasach naprawdę warto zwrócić uwagę. W koń-

cu my też, tak samo jak ludzie z Larrivéé, lubimy chodzić do lasu. Na koniec dodam, że jest to pierwszy model przysłany do naszej redakcji przez dystrybutora – firmę Musik Meyer – który jednocześnie narobił nam apetytu na kolejne. Czekamy na więcej Larrivéé! 🎸

DANE TECHNICZNE

Korpus: dreadnought

Płyta wieńcznia: świerk Sitka

Boki i tył: mahoń

Gryf: mahoń

Podstrunnica: heban

Progi: 20

Mostek: heban

Elektronika: Stage Pro Element

Skala: 25,5"

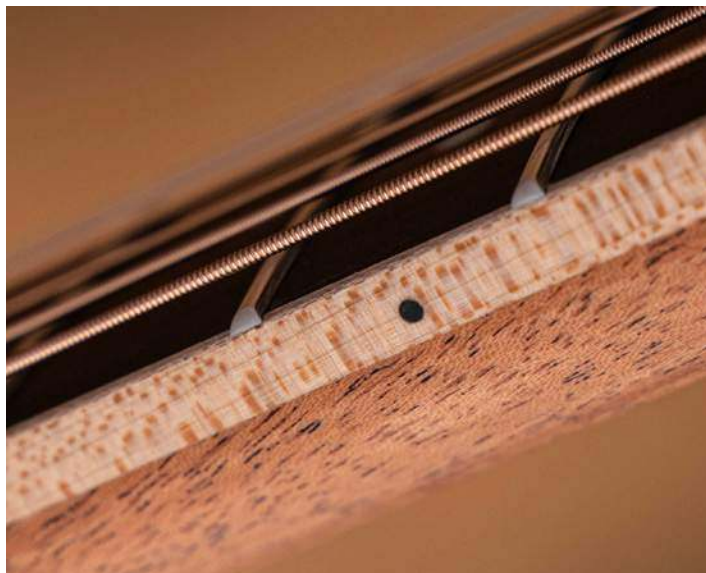
Wykończenie: mat

Wypożażenie: firmowy futerał, klucz do regulacji

DOSTARCZYŁ

musik-meyer.de

Dźwięk jest pełny i ciepły, ale też selektywny; ma bardzo dobrą projekcję i sporą głośność, a dokładność przekazu artykulacji i ekspresji jest zaskakująco dobra



SOLAR GUITARS A2.7C





Solar Guitars A2.7C

Marka Solar, założona przez rozbójnika znanego jako Ola Englund, gitarzystę metalowych zespołów Fear i Haunted oraz bardzo popularnego obecnie youtubera, nieustannie rozwija się prezentując nowe modele instrumentów o zróżnicowanym designie jak i bardzo ciekawych wykończeniach... **Tomasz Owczarski**

Jedną z ostatnich odsłon jest obecny w naszym teście model Solar A2.7, którego lakier Carbon Black Matte magnetycznie wręcz przyciąga wzrok grafitową, ascetyczną aurą, należący do serii stworzonej specjalnie dla wielbicieli metalu i rocka. Gitarę do testu otrzymaliśmy dzięki łódzkiemu sklepowi Guitar Center, gdzie dostępna jest bardzo szeroka oferta gitar marki Solar.

BUDOWA

Solar A2.7 to siedmiostrunowa gitara zbudowana dla współczesnych, metalowych gitarzystów, należąca do bardzo dobrze skalibrowanej cenowo linii Solar Type A2. A2.7 wykorzystuje nowoczesny kształt o ostrych rogach i głębokich, dodatkowo profilowanych wcięciach cutaway. Dzięki matowemu wykończeniu Carbon Black Matte gitara prezentuje się wyjątkowo oryginalnie, szczególnie przy jej przeznaczeniu do mocnego przesteru i obniżonego rejestru.

Mamy tu mahoniowy korpus oraz konstrukcję z wklejanym głęboko klonowym gryfem o bardzo komfortowym, cienkim profilu „C” i wydłużonej menzurze 26,5”. Ponieważ jest to konstrukcja typu SET-THRO-UGH, firma zadbała o niezwykle komfortowe, ergonomiczne wyprofilowanie miejsca łączenia gryfu z korpusem. Na hebanowej, dość płaskiej podstrunnicy o radiusie 400 mm nabito 24 progi super-jumbo, a jej ciemną powierzchnię zdobi tylko firmowa, okazała perłowa inkrustacja na 12 progu. Całość wieńczy odwrócona główka o ostrym kształcie doskonale korespondującym z korpusem, na której znalazło się grafitowe siodełko oraz siedem czarnych, blokowanych kluczy Grover o przełożeniu 18:1. Współpracują one wykończeniem ze stałym, czarnym mostkiem ze strunami przechodzącymi przez korpus oraz oddzielną regulacją menzury i wysokości. Otwór obustronnego pręta

regulacyjnego zasłania czarna płytką z wygrawerowanym graficznym logo marki. Za odpowiednio szerokie spektrum tonalne odpowiada para

czarnych humbuckerów Duncan Solar przykręcanych bezpośrednio do korpusu. Układ elektryczny dopełnia 5-pozycyjny przełącznik ze wspólnymi regulatorami głośności i tonów. Wejście standardowo zlokalizowane jest na dole, na bocznej krawędzi korpusu.

WRAŻENIA I BRZMIENIE

Gitara z uwagi na swój surowy, grafitowy kolor robi spore wrażenie i oczywiście przeznaczona jest dla gitarzystów chcących się wyróżnić na scenie bezkompromisowym wizerunkiem. Drapieżne,



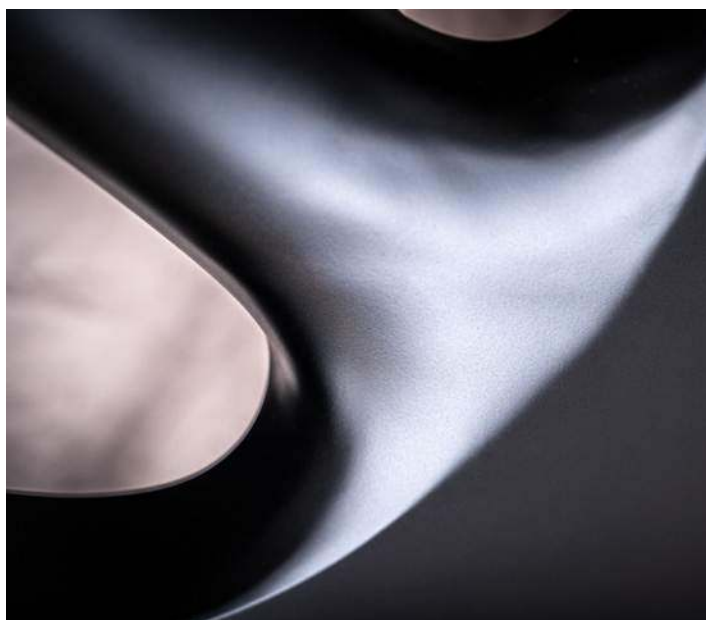


nowocześnie wyprofilowane głębokie rogi oraz główka, jak również siedem strun przypominają o przeznaczeniu instrumentu do cięższych odmian przesterowań. Solar A2.7 po wyjęciu z opakowania od razu jest gotowy do gry, wykończenie i spasowanie jest bez zarzutów, a cena przy 7-strunowej konstrukcji z wklejanym gryfem skalkulowana jest na naprawdę konkurencyjnym poziomie. Niska akcja strun oraz wydłu-

żona menzura w połączeniu z wygodnym gryfem zapewniają bardzo dobre warunki zarówno do gry ciężkich riffów jak i szybkich solówek. Niemal płaskie przejście korpusu w gryf oraz pogłębione wcięcie oferują rewelacyjny dostęp do najwyższych pozycji na gryfie. Dodatkowo stały mostek w tym układzie skutecznie zapewnia odpowiedni rezonans i sustain. Po włączeniu Solar A2.7 wyjątkowo dobrze odnajduje się na kanale czystym – między-

pozycje są jasne i dzwięczne, wzorowo sprawdzając się przy rozłożonych arpeggio, barwa jest czysta z lekko szklistym charakterem w górze, a przełączenie na pickup gryfowy skutkuje cieplejszym niższym pasmem, mocnym środkiem i dynamiczną odpowiedzią na atak. Jednak to na kanale drive słychać do czego przeznaczony jest ten instrument, który dopiero w tym kontekście pokazuje swoją czarną

duszę. Wyraźnie zarysowany środek dostarcza odpowiedniej agresywności w pozycji humbuckera mostkowego, mocna i zwarta barwa łączy dynamiczny palm muting z nasyconymi harmonicznymi, a perkusyjne brzmienie i stabilne struny basowe zadowolą wymagających metalowych gitarzystów szukających narzędzia do generowania ciężkich, szybkich i selektywnych riffów w niższym rejestrze.



PODSUMOWANIE

Solar A2.7 wychodzi obronną ręką zarówno w prog-metalowych klimatach jak i thrashowej klasyce, nie gorzej też radzi sobie przy solówkach, oferując wyborny sustain i dobre oddanie niuansów, bez nadmiernej kompresji. Widać, że Ola Englund jako ekspert w dziedzinie mocne-

go przesteru wyjątkowo dobrze dobiera komponenty do swoich konstrukcji, dbając też o dopilnowanie kontroli jakości, której wysoki poziom w instrumentach Solar jak najbardziej potwierdza testowany, siedmiostrunowy A2.7, urzekający wyjątkowo surowym, grafitowym, matowym wykończeniem. 🎸

DANE TECHNICZNE

konstrukcja: neck-through-body
korpus: mahoń
gryf: klon
profil gryfu: C
podstrunnica: heban
progi: 24 Super Jumbo
skala: 26,5"
promień podstrunnicy: 400 mm

klucze: Grover 18:1
siodełko: grafitowe
mostek: stały, Solar strings-through-body
układ elektryczny: 2 x humbuckery Duncan Solar, 5-pozycyjny przełącznik przetworników, 1 x VOLUME i 1 x TONE
osprzęt: czarny, matowy
wykończenie: Carbon Black Matte

DOSTARCZYŁ

www.guitarcenter.pl
www.solar-guitars.com





Squier Sonic Stratocaster HT

Pod koniec kwietnia 2023 r. świat obiegła informacja o wprowadzeniu na rynek nowej serii SONIC, która zastępuje dotychczasową serię Bullet. Jest to gitara adresowana przede wszystkim do początkujących gitarzystów, ale czy tylko? O tym przekonamy się za chwilę **Tomasz Owczarski**

Zobaczmy co obiecuje nam firma. W katalogu nowego modelu można znaleźć następującą notatkę: „Seria Squier Sonic wyznacza początek nowej ery dla marki Squier, a tym samym dla całego wszechświata gitar elektrycznych Fender. Instrumenty z serii Squier Sonic przypadną do gustu nowym gitarzystom poszukującym wysokiej jakości gitary charakteryzującej się łatwością gry, znanym wyglądem, funkcjonalnością Fendera oraz oferującą inspirujące dźwięki. Oprócz początkujących, te gitary są idealnym rozwiązaniem dla przyjaciół i rodziny szukających idealnego prezentu, albo dla każdego muzyka na każdym etapie rozmowy, który szuka idealnej bramy do świata Fendera. Seria Squier Sonic oferuje gitarzystom ekscytującą gamę wartościowych opcji, które pozwolą im rozpocząć muzyczną podróż z prędkością światła dzięki gamie ekscytujących konfiguracji i przyciągającym wzrok kolorów całkowicie nowych modeli.” Tyle dowiedzieć się możemy ze źródła. Zobaczmy więc co kryje się pod maską...

BUDOWA

Squier Sonic Stratocaster został zbudowany w oparciu tradycyjny kształt Stratocastera. Korpus wykonano z topoli i wykończono w efektownym kolorze Torino Red. Kontrastującym elementem jest biała płytka maskująca, kryjąca układ elektryczny składający się z trzech pickupów typu single-coil, które skonstruowane zostały w oparciu o magnesy ceramiczne (przystawki te montowane były wcześniej w serii Affinity). Uzupełnieniem jest sterujący nimi 5-pozycyjny przełącznik oraz trzy tradycyjne potencjometry: jeden VOLUME i dwa TONE. Mostek jest tu stały (oznaczenie HT w nazwie modelu od ang. Hard-Tail) i posiada lite siodełko ze stopu. Struny nie przechodzą jednak przez korpus, a są zaczepiane na tylnej, zagiętej krawędzi mostka, tuż pod śrubami siodełek. Jak zwykle w budżetowych modelach, po odkręceniu tylnej maskownicy chroniącej dostęp do sprężyn oczom naszym ukazuje się bardzo cienki blok, na którym są one zaczepione.

Równowagę dla naciągu strun stanowią trzy, niezwykle mocne sprężyny. Gryf to klasyczna, kłownowa konstrukcja z podstrunnica wykonaną z lauru indyjskiego. Wykonanie gryfu jest wzorcowe, a 21 progów medium/jumbo nabitó z wymaganą precyzją. Równie idealnie wykończone jest siodełko, a prawidłowe nacięcie rowków pod strunami pozwala

mieć nadzieję, że instrument będzie stroić w pierwszych pozycjach. Główna posiada klucze olejowe w układzie jednostronnym (Die-Cast Sealed). Na główce również znajduje się otwór umożliwiający dostęp do pręta regulującego krzywiznę gryfu. Struny E1 oraz B2 wyposażone zostały w drzewko zwiększające kąt struny na siodełku. Czas





podłączyć ten instrument do wzmacniacza.

WRAŻENIA

Pierwsze co zauważamy, to dość niska waga korpusu. Gitara z tzw. „deski” gra dość sprężysto i dynamicznie, co jest pozytywnym zaskoczeniem. Gryf leży w ręku dobrze, a wykończenie progów nie pozostawia zastrzeżeń – nie czuję ich krawędzi przesuwając dłoń wzdłuż, co jest często plagą w tańszych gitarach.

Mamy tu znajomy, nowoczesny profil w kształcie litery C, który jest dość gładki w dotyku i ma satynowe wykończenie. Skutkuje to bezproblemową manewrowością (często kciuk blokuje się na lakierowanej powierzchni). Testowany przeze mnie model ma podstrunnice Indian Laurel, która jest dość podobna do palisandru pod względem wyglądu i ogólnego wrażenia. Muszę jednak zauważyć, że gryf jest dość „miękki”, tzn. podatny na

naprężenia podczas grania. Poza tym – coś można powiedzieć – jest to Stratocaster i dokładnie takie odczucia manualne z gry oferuje – nie czuje się, że jest to tani instrument, czy coś w tym stylu. Przez chwilę nawet zastanawiałem się, jak oni to robią – wykończenie bez zarzutu, z deski się odzywa, dodatkowo lakier Torino Red jak w sportowym aucie – robi to wrażenie. Jeśli chodzi o przetworniki, tym razem w zasadzie firma przenio-

sła je z serii Affinity (co dla serii Sonic jest w zasadzie upgradem). Oznacza to nieco lepszą średnicę, czystsze wysokie tony i odrobinę więcej agresji w ataku. Ulepszony przetworniki nadal mają te same cechy tonalne, co poprzednia seria. Krótko mówiąc, jest to jasne, ale dźwięczne brzmienie z delikatnym deficytem niskich częstotliwości. Poziom szumów z pojedynczych cewek jest dość niski, ale nie oczekiwałbym całkowicie „bezszybowych” przetworników w tym przedziale cenowym. Świetnie się bawiłem grając na tej gitarze kilka utworów z Red Hot Chili Peppers, Tool czy bluesowe szlagiery muzyków takich jak SRV czy Hendrix. Jeśli jednak szukasz tego charakterystycznego brzmienia Strata, przetworniki szyi i środkowe z pewnością zrobią na Tobie wrażenie. Oczywiście od najtańszego Strata w katalogu nie można oczekiwać sygnatury tonalnej gitar z półki cenowej Custom Shop. Ale Sonic daje radę i można by zaryzykować stwierdzenie, że jeśli na tej gitarze nie nauczysz się grać, to żadna inna Ci nie pomoże. Gitara jest w przystęp-

nej cenie i jest gotowa do grania od razu po wyjęciu z opakowania. Możesz na niej spróbować wszystkiego, od jazzu, country i bluesa, a jasne, czyste dźwięki generowane przez przetworniki w połączeniu z komfortową grą z pewnością zrobią na Tobie pozytywne wrażenie.

PODSUMOWANIE

Za grubo poniżej 1000 zł (w łódzkim Guitar Center gitara stoi 749 PLN) dostajesz do ręki skuteczne narzędzie do nauki,

które zachęca do gry estetyką wykonania (albo podstawę do modów, którą możesz bezkarnie mobbingować). Jasne, możesz wydać jeszcze mniej i dostać coś od nieznanej marki, ale tutaj mamy do czynienia z innym aspektem. Squier ma w sobie namiastkę tej magii, która jest częścią dziedzictwa Fendera – ten kształt, ta główka, setki legendarnych muzyków i ocean inspirujących nagrań. Trzymając tę gitarę w ręku czujesz się częścią tego wszystkiego.

Jeśli zdecydujesz się pójść na wyższy poziom, zawsze jest linia Classic Vibe firmy Squier, a dalej meksykańskie Fendery... Jeśli gitarowa pasja przetrwa, z pewnością znajdziesz także na poziom Custom Shop – to nieuniknione, uwierz mi. Ale głównym hasłem Custom Shopu Fendera jest „Kiedy jesteś gotów” (When You’re Ready). I taka jest prawda: nawet najdroższa gitara nie zagra sama. Po co więc przeplacać? 🎸

DANE TECHNICZNE

Kształt: Stratocaster
Korpus: Topola
Gryf: Klon, „C” Shape
Podstrunnica: Laur indyjski
Radius: 241 mm
Menzura: 645 mm
Progi: 21 Narrow Tall
Mostek: 6-Saddle Top-Load Hardtail with Block Saddles
Tunery: Die-Cast Sealed
Układ przetworników: SSS
Przetworniki: 3x Ceramic Single-Coil
Regulacja: Master Volume, Tone 1. (gryf, środek), Tone 2. (mostek)
Osprzęt: Chrom
Kolor: TOR - Torino Red

DOSTARCZYŁ

www.fender.com



TAKAMINE GC2CE-BLK





Takamine GC2CE-BLK

Od ponad pół wieku Takamine z dumą poświęca się sztuce kunsztu gitarowego. Jej wieloletnie zaangażowanie w innowacje i ciągłe doskonalenie sprawiło, że znalazła się wśród najlepszych na świecie producentów gitar akustycznych z naprawdę znakomitymi instrumentami, które są pierwszym wyborem gitarzystów na całym świecie. Mając skromne początki w 1959 roku jako mały rodzinny sklep z gitarami położony u podnóża góry Takamine w mieście Sakashita w środkowej Japonii, raczkująca firma przyjęła nazwę tej góry w 1962 roku i na dobre rozpoczęła podróż, która doprowadziła do fenomenalnego sukcesu... **Tomasz Owczarski**

Tego dowiedzieć się możemy ze strony Takamine, zarówno w angielskiej wersji (na www.takamine.com) jak i zlokalizowanej, polskiej (na takamine.pl) i polecam tam na wstępie wejść, bo archiwalne zdjęcia z Japonii, przy linii czasu prezentującej firmowe kamienie milowe, po prostu warto obejrzeć. Tym razem, od polskiego dystrybutora marki, firmy ZIBI, otrzymaliśmy do testu model gitary klasycznej zaprojektowany z myślą o początkujących gitarzystach: Takamine GC2CE-BLK.

BUDOWA

Płytę rezonansową wykonano ze świerku, a boki i tył z mahoniem. Dokoła górnej krawędzi pudła rezonansowego biegnie biały

binding, a płyta wierzchnia ozdobiona jest dodatkowo podwójnym ożyłkowaniem. Mahoniowy gryf nosi podstrunnice z drewna laurowego – jest ona starannie wykończona wzdłuż brzegów. Jak zazwyczaj w gitarach klasycznych, ostatni XIX próg jest niepełny. Otwór rezonansowy otacza rozeta z trzech warstw białego ożyłkowania. Mostek to element wyrzeźbiony z drzewa laurowego. Gitara ma tradycyjną menzurę 650 mm, głębokość pudła rezonansowego przy stopce gryfu osiąga 93 mm, po przeciwległej stronie – 98 mm. Szerokość podstrunnicy przy siodełku główki wynosi 50 mm, przy XII progu – 60 mm. Cała gitara jest wykończona cienką warstwą czarnego lakieru. Waga







instrumentu wynosi około 2 kg, co jest dobrym wynikiem jak na instrument z elektroniką. Na pokładzie znalazł się firmowy preamp Takamine TP-4T, zaprojektowany specjalnie do gitar z serii G. Mamy tu trzyzakresową equalizację (BASS, MIDDLE, TREBLE), regulację wzmacnienia sygnału GAIN, wskaźnik baterii ładowanej w slot w górnej części systemu, a także TUNER z czytelnym, dużym wyświetlaczem.

WRAŻENIA

Budowa i wykończenie są pod względem rzemiosła wręcz wzorowe – i trudno mi tu znaleźć

cokolwiek, co mogłoby w jakiś sposób podważyć to stwierdzenie – a podkreślam to, ponieważ instrument ten, ze względu na przedział cenowy, został wykonany w Chinach. Gryf jest spłaszczony i ma wyjątkowo wygodny profil, praktycznie niespotykany w instrumentach klasy szkolnej, zbliżony do instrumentów kosztujących wielokrotnie ceny testowanego modelu. Akcja strun mogłaby być minimalnie niższa, co oczywiście jest do skorygowania w prosty sposób (często fabrycznie mostki mają zapas wysokości, aby każdy nowy właściciel mógł to dosto-

sować pod własną rękę – oczywiście radzę wybrać się z tym do lutnika, to prosta czynność, ale jeśli wiemy co robimy). Czarne wykończenie na wysoki połysk ma szereg zalet (estetyka!) i tylko jedną wadę: odciski palców zbiera jak amerykańska policja ;-). Co najważniejsze instrument nie jest stłumiony lakierem i odzywa się głośno i klarownie. Gitara ma zaskakująco mocny i głęboki dźwięk oraz szerokie spektrum dynamiki. Wrażliwość na artykulację jest jak na instrument do nauki gry wręcz wzorowa, godna gitar o jedną lub nawet

dwie klasy droższych. Świerkowy top daje okrągłe i ciepłe brzmienie, które można określić mianem perlistego – pojedyncze dźwięki grane na strunach wiolinowych mają charakterystyczną głębię i szlachetność, a na strunach basowych utrzymują przejrzystość i solidną podstawę niskich harmonicznych, choć chwilami wykazują minimalną nosowość, co też jest zależne od niuansów artykulatoryjnych. Akordy wybrzmiewają długo i równo, gitara świetnie rezonuje, a jej intensywne wibracje odczuwa się tułowiem i rękami, co jest kolejną rzeczą, która mnie w tym modelu zaskoczyła.

PODSUMOWANIE

Takamine GC2CE-BLK to – jak na gitarę klasy uczniowskiej – wyjątkowo dobry instrument charakteryzujący się wzorcową jakością budowy i wykończenia, co z kolei przekłada się na zaskakująco wysoki komfort gry – tak pod względem profilu gryfu, jak i stosunkowo niewielkiej masy instrumentu. Szlachetne i głębokie brzmienie jest godne gitar klasy wyższej niż wskazywałaby ją cena nie przekraczająca 2000 złotych. Dla początkującego gitarzysty czy gitarzystki jest to wyjątkowo trafny wybór. Równie dobry okazał się dla muzyków średnio zaawansowanych lub muzykujących hobbystycznie, którzy pragną mieć instrument, którego nie będą się wstydzić przed audytorium większym i poważniejszym niż rodzina zebrana na przysłowiowych imieninach u cioci. Można bez przesady powiedzieć, że wykonany w Chinach model GC2CE-BLK to synonim solidności wypływającej z japońskiej tradycji lutniczej. Do pełni szczęścia brakuje fotografii słynnej góry Takamine, ale być może będzie nam dane kiedyś tam pojechać, kto wie? 🍷

DANE TECHNICZNE

Płyta wierzchnia: świerk
Tył i boki: mahoni
Gryf: mahoni
Podstrunnica: drzewo laurowe
Mostek: drzewo laurowe
Progi: 19
Menzura: 650 mm
Klucze: otwarte, niklowane
Wykończenie: czarny połysk

DOSTARCZYŁ

www.takamine.pl



Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) *Ave Verum Corpus*

W tym miesiącu zaaranżowałam na gitarę klasyczną piękny i jednocześnie bardzo przyjemny w odbiorze utwór Ave Verum Corpus Mozarta, który oryginalnie przeznaczony był dla małomiasteczkowego chóru **Bridget Mermikides**

W tym warsztacie zaadaptujemy na gitarę klasyczną dzieło muzycznego geniusza, Wolfganga Amadeusa Mozarta. Ograniczona objętość tekstu nie pozwala na dokładniejsze opisanie muzycznych zdolności i oszałamiającej produktywności Mozarta. Wystarczy powiedzieć, że jego kariera, która rozpoczęła się w wieku lat pięciu, pomimo posiadania sześciorga dzieci, problemów z pieniędzmi oraz zdrowiem, zaowocowała w wieku 35 lat ponad 600 dziełami. Na ten ogromny zbiór składa się 41 symfonii, ponad 40 koncertów, 26 kwartetów smyczkowych i ponad 20 oper oraz dzieł scenicznych. Ciekawo jest w ogóle odnieść się do takiej ilości utworów, nie mówiąc już o tym, że każdy z nich prezentuje niezwykle zdolności kompozytorskie, a wiele z dzieł miało znaczący wpływ na ukształtowanie się muzyki klasycznej.



Tym razem przyjrzymy się jednej z najkrótszych kompozycji Mozarta, napisanej w Baden 17 czerwca 1791, zaledwie kilka miesięcy przed jego przedwczesną śmiercią. Ten motet (gatunek muzyczny, wokalny

a cappella lub wokalnie-instrumentalny, trwale obecny w muzyce od XIII w.) zawiera się w 46 taktach przywołujących na myśl spokojnie piękno i głęboką ekspresję. Ave Verum Corpus (K618 – jego 618 dzieło w systemie katalogowym Köchela) wykorzystuje słowa XIV-

-wiecznego hymnu i napisany został w ramach nieformalnej spłaty dla Antona Stolla, przyjaciela Mozarta, który pomógł jego żonie Konstancji (będącej w tym czasie w ciąży z ich szóstym dzieckiem). Stoll był muzycznym koordynatorem parafii Baden Bei Wien i wykorzystywał kompozycję przy okazji święta Bożego Ciała. Tekst i ogólny układ zapożyczają wiele z motetu renesansowego, a całość charakteryzuje zwięzłość melodii i harmonii, oryginalna i postępową jak na tamte czasy. Ten krótki hymn powstał na skład chóru SATB (sopran, alt, tenor, bas) oraz skrzypiec i organów, jednak główna melodia wraz z harmonią daje się zgrabnie zaaranżować na gitarę (choć przetransponowałam oryginalną tonację z D do A). Głównym wyzwaniem nie jest tu tempo, ale utrzymanie legatowego, „wokowego” charakteru melodii oraz zachowanie balansu pomiędzy nią a warstwą akordową. Jest tu też sporo dwudźwięków (głównie tercji) wymagających wyćwiczenia lewej ręki. Choć jest to jeden z łatwiejszych utworów technicznie w naszym warsztacie, na pewno nie jest prosty muzycznie – wydaje się nieskomplikowany ale cechuje go też wyszukanie – jak elokwentnie i celnie opisał austriacki pianista Arthur Schnabel: „zbyt łatwy dla dzieci, i zbyt trudny dla dorosłych”.

WSKAZÓWKI

[TAKTY 1-16]

Po dwutaktowym wstępie rozpoczyna się melodia. Starajcie się wyeksponować melodię ponad akompaniamentem oraz zagrać ją tak miękko i legato jak tylko możliwe. W takcie 12 po zagraniu B7/F# stłumcie szóstą strunę kciukiem prawej ręki i uważajcie na rozciągnięcie lewej dłoni w takcie 13; trzymajcie basowy dźwięk D# przez dwie ćwierćnuty. Użyjcie też oznaczonego opalcowania lewej ręki w taktach 15 i 16.

[TAKTY 17-32]

W takcie 18 mamy modulację do E-dur. Podkreście nuty melodii tam gdzie to możliwe poprzez rest stroke i uważajcie na rozciągnięcie lewej dłoni w takcie 19 oraz przednutkę na trzecią ćwierćnutę w kolejnym takcie. W takcie 25 docieramy do akordu C, obserwujcie też opalcowanie lewej ręki w takcie 27. W takcie 30 powracamy do tonacji durowej A, gdzie zaczyna się też urzekająca, dwutaktowa sekwencja.

[TAKTY 33-46]

Tu również grajcie miękko i legato jak tylko możliwe. Pod koniec taktu 35, zaraz po zagraniu akordu B7/D# stłummy szóstą strunę kciukiem prawej ręki. W takcie 39 rozluźnijcie lewą dłoń przygotowując się do zagrania, wymagających rozciągnięcia palców, akordów Dm/F, F#7/E i B/D#. W takcie 41 potrzebne będzie złapanie poprzeczki barre na 4 progu. 🎸



♩ = 76 A E/A Dsus2/A D/A

1

E7/G# D/A A E A E7/G#

5

E7/A A E B7/F#

9

B7/D# B7 B#dim7 C#m B7/D# E sus4 E A6 A

13

B sus4 B E Aadd9/C# A/C# B5 F#7/A#

17

Chords: E/B, B7, E, Ddim7

20

Chords: G7, C, D7/C, Bdim7, Dm/A, E/G#, E7

24

Chords: Dm/F, Am/E, D#dim7, E, A, A/D

28

Chords: D6, Em7, A/E, E, A/E, F#m7, A/E, B7/D#

32

Chords: A/E, E, D/F#, A/E, Dm/F, F#7/E

36



40

B/D# E/D A/C# D/F# A/E E7

E B G D A E

43

A D/F# A/E E7 A

E B G D A E





Wonderful Tonight

W dzisiejszym odcinku akustycznych warsztatów zagramy solową aranżację popularnej ballady genialnego gitarzysty: Erica Claptona **Piotr Słapa**

„Wonderful Tonight” jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych ballad legendarnego brytyjskiego muzyka. Eric Clapton zadedykował utwór swojej pierwszej żonie - Pattie Boyd. Kompozycja powstała w 1976 roku, a rok później znalazła się na płycie „Slowhand”. Dzisiejszą aranżację można zaliczyć do stylu fingerstyle – połączymy podkład rytmiczny z melodią. Będziemy więc wykonywać partie dwóch instrumentów na jednej gitarze. Utwór możesz zagrać palcami lub pazurkiem na kciuk (thumbpick). Pamiętaj o ważnej zasadzie – kciuk lewej ręki uderza struny basowe E, A, D. W aranżacji Wonderful Tonight znajdziecie zagrywki inspirowane wersją płytową oraz koncertową. PRZYKŁAD 1 to intro utworu. Zaczynamy od akordu G o łatwym opalcowaniu – wystarczy, że palec serdeczny położysz na III progu struny basowej E. Po uderzeniu pustej struny B, umieść palec środkowy na II progu struny G i wykonaj ozdobnik artykulacyjny pull-off. Zrób to energicznie, ponieważ jest to dźwięk melodii, który powinien być na pierwszym planie. Następnie ogrywamy akord D6/F#. Jest to moment kiedy możesz użyć kciuka lewej ręki do złapania dźwięku na gryfie. Kciukiem chwyć II próg struny basowej E, a palcem wskazującym II próg struny G. Tym samym – palcem wykonaj ozdobnik pull-off. Alternatywnie możesz złapać bas palcem wskazującym. W takcie 3 ogrywamy akord Cmaj7. Palec ser-

deczny umieść na III progu struny A, a palec środkowy na II progu struny D. Do wykonania ozdobnika pull-off na II progu struny G użyj palca wskazującego. W kolejnym takcie musisz zagrać płynnie sekwencję kilku akordów. Zaczynamy od akordu D6/F#, którego opalcowanie już znasz. Następnie mamy akord G w ciekawym układzie – palec środkowy połóż na III progu struny basowej E, a serdeczny na IV progu struny G. Dalej gramy akord Am7 – palec wskazujący umieść na I progu struny B, a środkowy na II progu struny D. Takt kończymy pustymi strunami D oraz wiolinową E. W taktach 5-7 ponownie mamy akordy G, D6/F# oraz Cmaj7. Zwróć uwagę, że melodię gramy w wyższej oktawie niż wcześniej. W tym miejscu kluczowy jest podwójny ozdobnik slide, który wykonujemy małym palcem. Ten konkretny fragment nie należy do łatwych – poświęć mu sporo czasu i dopracuj detale. W takcie 8 palec środkowy połóż na II progu struny wiolinowej E, a serdeczny na III progu struny B. W kolejnym kroku

palec wskazujący chwyta II próg struny D, a mały palec III próg struny wiolinowej E. Następnie mały palec przesunąć na V próg struny wiolinowej E, a środkowy umieść na IV progu struny D. Ostatni dwudźwięk w takcie to pusta struna D oraz III próg struny B, który możesz złapać palcem wskazującym. W PRZYKŁADZIE 2 zagrasz zwrotkę utworu. Opalcowania są zbliżone do przykładu 1. W takcie 9 mamy

akord G – palec serdeczny umieść na III progu struny basowej E, a palcem wskazującym wykonaj ozdobnik pull-off na I progu struny B. Kolejno przechodzimy do akordu D/F#. Kciukiem złap II próg struny basowej E, palcem wskazującym II próg struny G, a palcem serdecznym III próg struny B. Możesz również zrezygnować z kciuka – wówczas wykorzystaj palce: wskazujący, środkowy i serdeczny. W takcie 11 mamy akord Cmaj7. Palec serdeczny połóż na III progu struny A, środkowy na II progu struny D, a wskazującym wykonaj ozdobnik pull-off na I progu struny B. W takcie 12 wracamy

do akordu D/F#. Takty 13-16 to powtórka taktów 9-12 z drobnymi zmianami. W takcie 13 nie uderzamy pustej struny B przy akordzie G, a takt 16 kończymy ozdobnikiem hammer-on na II progu struny A. W tym celu używamy palca środkowego. PRZYKŁAD 3 to refren utworu. Zaczynamy akordem C – użyj palców: serdecznego, środkowego i wskazującego. Ostatni dźwięk w takcie (III próg struny B) należy do akordu D/F#, który trwa do końca taktu 18. Podobnie jak wcześniej – możesz opalcować go z użyciem kciuka lub bez. W takcie 19 pojawiają się akordy G oraz D/F#. Następnie przechodzimy do akordu Em. Palec środkowy łąduje na II progu struny A, a serdeczny na II progu struny D. Dodatkowo małym palcem zagraj II próg struny G. Powoli zmierzamy do końca refrenu. W takcie 21 ponownie mamy akord C. W takcie 22 ogrywaj akord D/F#. Ostatni akord w przykładzie to G. Kilka uwag na koniec. Opalcowania akordów to kwestia umowna. Preferuję styl gry Tommy’ego Emmanuel’a – opalcowania układam pod tym kątem. Tommy często używa kciuka do chwytania dźwięków basu na gryfie. Jeśli Twój kciuk jest na tyle rozciągnięty to świetnie, jeśli nie – poszukaj alternatywnego opalcowania. Pamiętaj, że utwory można grać na wiele różnych sposobów – finalnie najważniejsza jest Twoja wygoda oraz płynność gry. Trudność zagrania ballady nie polega na szybkiej zmianie akordów. Chodzi tutaj o coś innego – odwzorowanie melodii, utrzymanie odpowiedniego tempa, czystość wydobytego dźwięku oraz pilnowanie wartości rytmicznych. Jeśli zagrasz nierówno lub zaczniesz od zbyt szybkiego tempa to kompozycja straci klimat. Podstawą jest ćwiczenie z metronomem. Ustaw początkowe tempo między 60-64 i stopniowo przyspieszaj. Powtarzaj i zapętlaj fragmenty, w których czujesz się niepewnie. Nie ma sensu zaczynać utworu od początku jeśli np. zazwyczaj mylisz się w refrenie. W ten sposób oszczędzisz czas. Kluczem do sukcesu jest ilość powtórek. Na początku ćwicz z tabulaturną/nutami, a później graj z pamięci i całą energię poświęć do emocjonalnego wykonania ballady. Na tym zakończmy dzisiejsze gitarowe zmagania. Powodzenia i do zobaczenia za miesiąc! 🎸



NA POCZĄTKU ĆWICZ Z TABULATURĄ/NUTAMI, A PÓŹNIEJ GRAJ Z PAMIĘCI I CAŁĄ ENERGIĘ POŚWIĘĆ DO EMOCJONALNEGO WYKONANIA BALLADY

we E, palcem wskazującym II próg struny G, a palcem serdecznym III próg struny B. Możesz również zrezygnować z kciuka – wówczas wykorzystaj palce: wskazujący, środkowy i serdeczny. W takcie 11 mamy akord Cmaj7. Palec serdeczny połóż na III progu struny A, środkowy na II progu struny D, a wskazującym wykonaj ozdobnik pull-off na I progu struny B. W takcie 12 wracamy



PRZYKŁAD 1

Example 1, measures 1-4. The notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes. The guitar tablature (TAB) is shown below the staff, with fret numbers (0-5) and fingerings (1-3). The first measure has a 'P' (piano) dynamic marking. The second measure has a 'P' marking. The third measure has a 'P' marking. The fourth measure has a 'P' marking. The TAB for the first measure is: 0 0 0 2 0 2. The TAB for the second measure is: 0 2 0 2 0 2. The TAB for the third measure is: 3 2 0 2 2 2. The TAB for the fourth measure is: 0 4 0 0 0 0.

PRZYKŁAD 2

Example 2, measures 1-4. The notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes. The guitar tablature (TAB) is shown below the staff, with fret numbers (0-5) and fingerings (1-3). The first measure has a 'P' (piano) dynamic marking. The second measure has a 'P' marking. The third measure has a 'P' marking. The fourth measure has a 'P' marking. The TAB for the first measure is: 0 0 0 1 0 2. The TAB for the second measure is: 3 0 2 3 2 0. The TAB for the third measure is: 3 2 0 0 0 1. The TAB for the fourth measure is: 0 2 2 0 2 0.

PRZYKŁAD 3

Example 3, measures 1-4. The notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes. The guitar tablature (TAB) is shown below the staff, with fret numbers (0-5) and fingerings (1-3). The first measure has a 'P' (piano) dynamic marking. The second measure has a 'P' marking. The third measure has a 'P' marking. The fourth measure has a 'P' marking. The TAB for the first measure is: 0 0 0 1 1 1. The TAB for the second measure is: 0 2 0 3 0 2. The TAB for the third measure is: 0 0 0 2 3 0. The TAB for the fourth measure is: 0 2 0 0 2 0.



Mam w tym miejscu cichą nadzieję, że mój wybór przypadnie wam do gustu, ponieważ tak, jak dla początkującego rockmana znajomość „Schodów do nieba” czy „Domu wschodzącego słońca” jest wyznacznikiem jego pozycji w gitarowym środowisku, tak każdy, nawet początkujący jazzman, powinien umieć zagrać temat „Autumn Leaves”. Myślę więc, że płynne opanowanie i wykonanie np. na jakimś jam session tematu w wersji dzisiaj proponowanej, zdecydowanie pozwoli wam przesunąć się w środowiskowym rankingu o co najmniej kilka pozycji. Przejdźmy więc jak najszybciej do muzyki. Zaczynamy od łatwiejszego, i co tu dużo mówić, powszechnie stosowanego przez gitarzystów układu „drop 2” (Przykład 1.), żeby zaś nauka nie poszła w las, przypatrzmy się poszczególnym taktom w kontekście zależności akord – melodia, czyli gdzie występują dźwięki akordowe, a gdzie przejściowe. Omówienie zaczniemy od części A1, czyli pierwszych 16 taktów utworu. Melodia przedtaktu (akord Gm7) opiera się na dwóch dźwiękach akordowych G i B oraz przejściowym A. Zgodnie więc z omawianymi wcześniej zasadami, pierwszy i trzeci dźwięk harmonizujemy akordem Gm7 a środkowy - akordem A półmniejszonym. W takcie 2, dźwięk Eb jest tercją akordu Cm7 – więc wszystko jest oczywiste. Teraz już w taki sam sposób harmoni-

zujemy trzy kolejne dwutaktowe frazy, ponieważ mamy do czynienia z tym samym układem dźwięków akordowych i przejściowych. Tu muszę wtrącić, że pewnym, nie omawianym jeszcze odejściem od podstawowego układu akordów, jest zastosowanie zalterowanego akordu D7/5# w 9 takcie zapisanego przykładu czyli de facto w takcie piętnastym (druga wolta – takt przedostatni). W części A2 mamy komfortową sytuację, ponieważ melodia na trochę dłuższych odcinkach (trzy lub cztery nuty) opiera się o dźwięki akordowe: np. A półmniejszony (czwarta pięciolinia - takt pierwszy), czy F7 (trzecia pięciolinia – takt piąty). Poza tym wszystkie półnuty oraz całe nuty, będące ostatnim dźwiękiem poszczególnych fraz, oparte są o dźwięki akordowe, tak więc z ułożeniem akordu w tych miejscach nie powinniśmy mieć żadnych trudności. No i jeszcze jedna uwaga: jeśli przypatrzmy się dokładnie zapisanej harmonizacji, to zauważymy, że w kilku przypadkach mamy do czynienia z sytuacją kiedy to dźwięk przejściowy nie został zharmonizowany akordem zmniejszonym. W przedostatnim takcie cz. A1 mieliśmy już taki przypadek – zastosowaliśmy na alterowanym dźwięku Bb (czy też A#) akord D7/5#. Dokładnie to samo zjawisko występuje w części A2 – w takcie przedostatnim. Również podczas harmonizowania melodii akordem A półmniejszonym (druga pięciolinia - ostatni takt) użyliśmy akordu z kwartą zamiast kwinty (dźwięk D na 2 – akord Am7/5b), oraz w następnym takcie

na akordzie D7 (kwarta zamiast tercji na 3 – dźwięk G – akord D7). Tego typu wyjątki pokazują nam, że w muzyce nie ma sztywnych reguł. Zastosowanie w tych miejscach akordów zmniejszonych wpłynęło by niekorzystnie na harmoniczny obraz naszej produkcji. Jeśli mi nie wierzycie, to sprawdźcie sami. Przejdźmy teraz do układu „drop 3” (Przykład 2.) Od strony harmonicznego nic nam się nie zmieni. Krótko mówiąc – reguły są te same, tylko zmienia się konstrukcja akordów. Zamiast przenieść o oktawę w dół drugi (licząc od góry) składnik akordu, to przenosimy w dół dźwięk trzeci. W konsekwencji zmienia nam się tylko brzmienie akordów. O ile w przypadku bardziej skupionego układu dźwięków w „drop 2” nie odczuwa się, że w basie występuje nie zawsze pryma, ale w zależności od przewrotu inny składnik (czyli tercja, kwinta bądź septyma), to w przypadku „drop 3” akordy oparte na tercji kwinty czy septymie nie zawsze brzmią jednoznacznie. Dopiero „dookreślenie” ich poprzez linię basu powoduje, że zagrany temat brzmi od strony harmonicznego przejrzysto. Wszystko to z tego powodu, że najniższy składnik akordu oddalony jest z reguły o sekstę a czasami nawet o septymę. Trzeba by więc być bardzo ostrożnym gdybyśmy chcieli takich akordów używać np. w akompaniamencie czy grze stricte solo. Zdecydowanie bardziej nadają się tutaj układy „drop 2”. Jak zauważyliście, przykład 2. zawiera tylko pierwsze 16 taktów tematu. Jak się domyślicie – z braku miejsca. Pomyślałem, że

po analizie pierwszej części potraficie już sami, w ramach zadania domowego, dopisać akordy do pozostałych 16 taktów. Od strony technicznej akordy w układzie „drop 2” nie powinny sprawiać większej trudności, a już na pewno nie tym z was, którzy pracowicie spędzili ostatnie miesiące i poświęcili prezentowane w poprzednich artykułach ćwiczenia. Jeśli chodzi o stronę dźwiękową dzisiejszego workshopu, to nagranie obu przykładów dokonałem w dość wolnym tempie i tak też proponuję najpierw poćwiczyć. Nauczyć się grać równo ćwierćnutami cały temat, zwracając uwagę na wyrównane brzmienie i na jak najmniejsze przerwy pomiędzy akordami. W przypadku drugiego przykładu czyli „drop 3” czeka nas większy wysiłek, ponieważ niektóre przewroty akordów są rzadko stosowane, więc nie macie ich pod palcami, a poza tym układy od strony „graficznej” są czasami mało wygodne. Przyznam, że ogrywanie tematu za pomocą układu „drop 3” przypominało mi momentami bardziej ćwiczenie etudy akordowej na wydziale klasycznym niż zajęcia z gitary jazzowej. No a na koniec pozostał mi mały deser: nagranie tematu „Autumn Leaves” w trochę szybszym tempie, powiedzmy, że wykonawczym. Posłuchajcie – brzmi już zupełnie inaczej. Wystarczy po prostu zwiększyć tempo i poprzesuwać rytmicznie wyćwiczone akordy, a utwór nabierze zupełnie innego koloru. A więc do dzieła. 🎸

Drop 2 i drop 3 w praktyce

Ponieważ po dwóch miesiącach zmagania się z akordami „drop 2” i „drop 3”, przyszła pora na zastosowanie akordów w praktyce, proponuję zharmonizować dzisiaj jeden z bardziej znanych standardów czyli „Autumn Leaves” **Piotr Lemański**



PRZYKŁAD 1

Gm7 A⁰ Gm7 Cm7 F7 G⁰ F7 Bbmaj7 Ebmaj7 F⁰ Ebmaj7 Am7/5b

T
A
B

D7 E⁰ D7 Gm7 D7 D7/#5 Gm7 F#⁰ Gm7 Am7/5b

T
A
B

D7 D7/4 D7 Gm7 Gm7 A⁰ Gm7 Cm7 F7 Bbmaj7 C⁰ Ebmaj7

T
A
B

Am7/5b D7 Eb⁰ Gm7 G⁰ Cm7 D7 D7/#5 D7 Gm7

T
A
B

PRZYKŁAD 2

Gm7 A⁰ Gm7 Cm7 F7 G⁰ F7 Bbmaj7 Ebmaj7 F⁰ Ebmaj7 Am7/5b

T
A
B

D7 E⁰ D7 Gm7 D7 D7/#5 Gm7

T
A
B



Tak naprawdę zawsze tak było, a muzycy jak Eric Clapton, Mark Knopfler i Chris Rea określali go jako mistrza –

Powiew JJ Cale'a

Od momentu jego odejścia w lutym 2013 roku nagle nazwisko amerykańskiego, country-blues-rockowego artysty JJ Cale'a zaczęło cieszyć się dużo większym zainteresowaniem wśród gitarzystów, więc w tym miesiącu i my odwołamy się do jego oryginalnego stylu **Neville Marten**

że chociaż muzyka ta brzmi dosyć prosto, długi czas zajęło mu zrozumienie zawilgości tego gatunku. I pokazał to – przy wsparciu znamienitych kolegów – na wydanym w 2006 roku albumie *The Road To Escondido*, oraz niedawno na dobrze przyjętym krążku *The Breeze: An Appreciation Of JJ Cale*.

nie pojawiała się jego postać. Mam nadzieję, że jakoś usatysfakcjonuję fanów gitarzysty w tym miesiącu. Przygotowałem dwie lekcje, pierwszą w stylu JJ Cale'a i drugą, opartą na tym samym, lekko zmodyfikowanym w partii gitarowej podkładzie, w której za miesiąc przedstawię solo w stylu Marka Knopflera.

Naprawdę nie jest łatwo uchwycić charakter stylu Cale'a, ponieważ jeśli chodzi o solówki, nie trzymał się on tylko jednego sposobu gry: mógł grać czyste, proste przebiegi po pentatonice kojarzące się z Claptonem lub zapuścić się w wycieczki po całym gryfie, często nie przejmując się zbytnio granymi w podkładzie akordami. Ja skoncentrowałem się na pierwszym podejściu, ale nie będzie to też takie proste – musicie spróbować dobrze poczuć muzykę, rytm, naturalną lekkość – czyli niejako wejść w skórę artysty. Słuchałem wielu nagrań Cale'a zanim zasiadłem do nagrań z moim Stratem, czego rezultatem jest nasz warsztat. Często mamy pokusę do grania zbyt dużej ilości dźwięków, jednak kluczem jest tu prostota i odsunięcie na chwilę na bok ulubionych, wyćwiczonych zagrywek. Mam nadzieję, że spotkanie ze stylem tego znakomitego muzyka da wam sporo radości a za miesiąc spotkamy się w podobnym klimacie z Markiem Knopflerem.

PRZYKŁAD

Progresja akordowa w podkładzie przygotowanym na ten miesiąc jest typowa zarówno dla JJ Cale'a, jak i Marka Knopflera, którego stylowi przyjrzymy się w przyszłym warsztacie. Mamy tu akordy Dm-F-C-G i wracamy znowu do Dm. To prosty układ, ale wszystkie akordy

są z tonacji D-moll (lub F-dur), więc doskonale sprawdzi się tu skala naturalna molowa D (durowa F) oraz nasza stara, dobra pentatonika molowa D. Jak wspominałem wcześniej, JJ Cale mógł stosować dowolne podejście w swoich solówkach, ale w moja prezentacja jego stylu wykorzystuje właśnie molową pentatonikę z dodanymi w kilku miejscach, „kolorującymi” dźwiękami – w zależności od tego czy jesteśmy aktualnie w molowej, bądź durowej tonacji. Jako że są to mimo wszystko bardzo proste rzeczy, moje wskazówki ograniczają się tu do minimum, a najlepszym kierunkiem jest kierowanie się tym co widzimy w rozpisanej tabulaturze i słyszymy na nagraniu. Skoncentrowałbym się więc na feelingu: kiedy gramy tak niewiele nut na tak małym obszarze podstrunicy wręcz obowiązkiem jest wczucie się w każdą frazę. W grze Cale'a nie występują rozbudowane sekcje oparte na technikach legato hammer-on i pull-off, zastosowaniu mostka tremolo lub szerokiego, wypełniającego wolną przestrzeń wibrata; wszystko opiera się na odpowiedniej ekspresji i podejściu do tych prostych nut koncentrując się na artykulacji, timingu i osadzeniu w tempie. Tajemnicą jest nadanie właściwej formy solówce – zawsze myślcie o początku, części środkowej oraz stylowym zakończeniu, a na pewno wszystko pójdzie tak jak trzeba. Mam nadzieję, że ten prosty przykład pozwoli zwrócić waszą uwagę i odkryć tego znakomitego kompozytora i gitarzystę, którego docenia i wymienia jako inspirację wielu bardzo utalentowanych i znanych gitarzystów. 🎸

POSŁUCHAJ:



JJ CALE NATURALLY

Pochodzący z 1987 r. album określany jest przez wielu najlepszym krążkiem JJ Cale'a i pochodzi z okresu, kiedy był on już w pełni ukształtowanym i dojrzałym artystą, pisząc i nagrywając jedne z najlepszych swoich utworów. Włączając takie numery jak *The Breeze* (nagrywany później przez wielu gitarzystów, od Erica Claptona po Johna Mayera), piękny *Woman I Love*, i jeden z najbardziej znanych i najczęściej coverowanych utworów, *After Midnight*. Oczywiście jeśli chcemy posłuchać innych hitów – chociaż sporo z nich zostało rozślawionych przez innych artystów – mamy wybór wielu składanek 'Best of'.



JJ CALE & ERIC CLAPTON THE ROAD TO ESCONDIDO

Clapton był niejako zobowiązany do nagrania wspólnej płyty z człowiekiem odpowiedzialnym za powstanie jego największych hitów – jak chociażby *After Midnight* czy *Cocaine*. W końcu doszło do tego w 2006 roku a album, na którym pojawiło się wielu znamienitych gości jak John Mayer, Billy Preston, Taj Mahal czy Derek Trucks, zdobył nagrodę Grammy w 2008 roku. Wyprodukowany przez długoletniego współpracownika Claptona, Simona Clime album brzmi nieco inaczej niż klasyczne nagrania Cale'a, ale z większości utworów emanuje styl JJ, a *The Road To Escondido* jest ukłonem supergwiazdy w stronę człowieka, który pomógł ukształtować solową karierę Erica.



ERIC CLAPTON & FRIENDS THE BREEZE – AN APPRECIATION OF JJ CALE

Ten autentyczny hold jest pełen natychmiast rozpoznawalnych utworów i klimatów w stylu „Tulsa Sound”. Jest tu zaskakujący singiel *The Breeze* w wykonaniu Claptona i jego przyjaciół, a na płycie pojawia się wiele gwiazd jak Mark Knopfler, Willie Nelson, Tom Petty czy John Mayer. Chociaż całość nasycona jest wibracjami Cale'a, album nie jest oparty tylko na jednym przeboju – od początku do końca mamy do czynienia z muzyczną ucztą i jest to też znakomita okazja do zapoznania się z twórczością artysty.

i prawdopodobnie twórcę – łatwiej i przyjemniej, a jednocześnie wyszukanej muzyki znanej jako 'Tulsa Sound'. Clapton ostatnio przyznał,

My również mieliśmy wiele zapytań o JJ Cale'a. Sporo osób pytało dlaczego w moim bluesowym warsztacie w ciągu ostatnich lat



PRZYKŁAD

♩ = 120

System 1: Chords: Dm, F, C, G. Fingering: 12, 10-12, (14), 12, 10-12-(14)-10-12, 10, 12, 12, 10, 12.

System 2: Chords: Dm, F, C. Fingering: [12], 12, 10-12, (14), 10, 12, 10, 12, (14), 10, 12, 10, 13, 12-(13)-(12), 12-10, 12.

System 3: Chords: Dm, Dm, F, C. Fingering: 13-12-10, 13, 13-10, 12, 10-12-10, 12, 12, (14), (12)-(14), (12)-10, 12. Includes PB 12 and BD.

System 4: Chords: Dm, F, C, G, Dm. Fingering: 12, 10, 12, 10, 10, 12, 10-13-13, 13/15, 13, 15, 13, 13, 15, [15], 13-12-10. Includes an 'x' mark.

System 5: Chords: F, C, G, Dm. Fingering: 13-10, 12-10, 12-(13)-(12)-10-10-10, 12-(13), (12)-10-12-(14), (12), 12, [12].



Dokładamy pull-off

Chociaż gra rytmiczna bazuje przede wszystkim na kostkowaniu, to całkiem dobrze sprawdzają się w niej także delikatniejsze środki wyrazu, jak np. legato **Sławomir Sobczak**

Mam tu na myśli stare dobre techniki gitarowe pull-off oraz hammer-on. Obydwie mogą przyczynić się do zwiększenia efektywności gry, a także do urozmaicenia zagrywek mocno wykorzystujących kostkowanie. Warto pamiętać o tym, że legato ze swej natury daje miękki, delikatny efekt, który doskonale sprawdza się w lekkich lub klimatycznych solówkach i z tego względu nie jest często stosowane w ostrej grze rytmicznej. Poza tym jego użycie wymaga uwagi, ponieważ łatwo tu o przesadę. Ma to szczególne znaczenie podczas tworzenia riffów w metalu, gdzie – jak wiadomo – łagodność i delikatne muskanie strun nie są najlepszym sposobem na uzyskanie zadowalającego efektu (choć są od tego wyjątki). W tym miesiącu przygotowałem dla Was porcję riffów, w których intensywnie wykorzystamy jedną ze wspomnianych technik, a mianowicie pull-off. Świadomie zrezygnowałem z techniki hammer-on czy slide, ponieważ to skomplikowałoby całą sprawę. Tworząc zagrywki widoczne na stronie obok, okazało się, że przypadkowo stały się one okazją do całkiem solidnego rozciągnięcia palców i popracowania nad grą w szerokich pozycjach. A tego nigdy za mało!

Przykład 1 jest grany głównie na strunie A5, natomiast dźwięki na strunie D4 należy potraktować jako mały dodatek, który występuje tu zresztą tylko w zakończeniu zagrywki. Riff rozpoczynamy czterema tłumionymi szesnastkami granymi na pustej

strunie A5, po których przechodzimy na próg 3 tej samej struny i natychmiast odrywamy palec od struny w taki sposób, aby do głosu doszedł dźwięk A na pustej strunie A5. I oto w ten sposób mamy nasz pierwszy pull-off. Na „2 i” gramy dwie tłumione szesnastki na pustej strunie A5, które są dalej kontynuowane na „3”. W czwartej ćwiartce taktu 1 mamy kolejny pull-off, tym razem z dźwięku D na progu 5 struny A5. Każde wykonanie techniki pull-off wymaga zadbania o to, aby odpowiednio wytłumić nieużywane podczas gry struny, co w przypadku silnego gainu nie zawsze jest takie łatwe, jak mogłoby się wydawać. Jeśli macie z tym choćby najdrobniejsze problemy i podczas zarywania strun w głośniku słyszycie jakiegokolwiek niepożądane dźwięki, to spróbujcie zwolnić tempo i starannie przeciwyczyć całą zagrywkę. Warto też wyizolować sam fragment z pull-offem i grać go w kółko, zwracając baczną uwagę na to, aby całość zabrzmiała czysto i wyraziście.

W takcie 2 mamy kolejną porcję czterech szesnastek granych na wytłumionej strunie A5, po których ponownie gramy pull-off z progu 3, a dalej kolejne dwie szesnastki na pustej strunie A5. W drugiej połowie taktu mamy najważniejszy fragment zagrywki, ponieważ składa się on z samych par dźwięków granych jako pull-off. Na początku musimy przejść na strunę D4, gdzie stawiamy palec środkowy na progu 3, a palec wskazujący na progu 2, po czym

odrywamy ten pierwszy palec, wydobywając (bez kostkowania) dźwięk E znajdujący się na progu 2 struny D4. Po chwili kładziemy palec środkowy lewej ręki na progu 3 struny A5 i zarywamy strunę, wydobywając dźwięk pustej struny A5. W dalszej kolejności mamy palec mały ustawiony na progu 5 struny D4, który energicznie unosimy nad strunę, przez co ponownie odzywa się dźwięk E na progu 2. W zakończeniu zagrywki po raz kolejny gramy parę dźwięków C-A na progu 3 i pustej strunie A5.

Przykład 2 jest najtrudniejszy ze wszystkich przygotowanych w tym miesiącu, ponieważ wymaga dużej niezależności ruchowej wszystkich palców lewej dłoni, a także zmusza nas do zastosowania dość szerokiego rozstawienia palców w pozycjach. Zagrywkę rozpoczynamy od powerchordu E5 w pozycji VII, po czym gramy dwie tłumione szesnastki E. Jak się za chwilę przekonacie, w tej zagrywce bardzo ważne jest odpowiednie opalcowanie, dzięki któremu całość można wykonać w miarę sprawnie, bez niepotrzebnego kombinowania z ustawieniem palców. Jeśli powerchord zagramy za pomocą palca wskazującego i serdecznego, to pull-off z progu 8 na próg 7 struny A5 najwygodniej jest zagrać palcem środkowym, natomiast ten z progu 10 – palcem małym. W kolejnym takcie mamy ten sam schemat, jednak tym razem zmieniamy pozycję z VII na V, co

sprawia, że musimy nieco inaczej ułożyć palce, jednak opalcowanie się nie zmienia. Szczególną uwagę musicie zwrócić na pull-off z progu 7 na próg 5, ponieważ wymaga on ułożenia palca środkowego nad palcem serdecznym (na tym samym progu), co na początku może wydawać się niezbyt wygodne, jednak zapewniam – jest to najlepsze rozwiązanie. Oczywiście cały czas staramy się zagrać ten riff w taki sposób, aby nie odrywać od strun palców odpowiedzialnych za grę powerchordów. Jeśli macie duże trudności z tą zagrywką, to możecie rozpocząć ćwiczenia bez kwinty, czyli grając same prymy dwudźwięków. Kolejne dwa takty (3 i 4) grane są na dwóch niższych pozycjach, czyli III i II. Opalcowanie nadal pozostaje takie samo, jednak stopień trudności zagrywki wzrasta ze względu na większe odległości pomiędzy progami, np. pomiędzy 3 i 7.

Przykład 3 składa się z dwóch części, które z powodzeniem można byłoby rozbudować o kolejne takty, jednak jest to tutaj niemożliwe z uwagi na ograniczoną objętość warsztatów. Takt 1, czyli tak jakby część pierwsza, to powolne (bo złożone z ćwierćnut i ósemek) pochody oparte na pull-offach granych w znanych już nam rejonach, czyli w pozycjach III i V struny A5. Część druga bazuje na dźwięku F na progu 1 struny E6 i jest złożona z gęstszych podziałów, bo z szesnastek. Mam tu podobną budowę pod względem tonalnym, jednak musimy się znacznie bardziej napracować pod względem kostkowania. Jako rozwinięcie zagrywki spróbujcie zagrać część pierwszą w taki sposób (rytmicznie) jak grana jest część druga.

Przykład 4 to próba połączenia zagrywek liczonych do czterech z pulsacją triolową. Tym razem motyw złożony z szesnastek jest dość prosty, natomiast fragment oparty na triolach wymaga nieco większej uwagi, ponieważ zawiera fragment (na „3”) wymagający użycia pull-offu dwukrotnie w ramach jednego fuku legato. Uważajcie, aby podczas gry tego motywu nie wypaść z rytmu. Gra gitara! 🎸



PRZYKŁAD 1

♩ = 170

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

TAB: 0 0 0 0 3 0 0 0 0 0 0 0 5 0 0 0 0 0 0 0 3 0 0 0 3 2 3 0 5 2 3 0

PRZYKŁAD 2

♩ = 170

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

TAB: 9 7 7 7 8 7 7 10 7 7 8 7 9 7 7 7 5 5 5 7 5 5 8 5 5 7 5 7 5 5

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

TAB: 5 3 3 3 5 3 3 7 3 3 5 3 5 3 3 3 4 2 2 3 2 2 5 2 2 3 2 4 2 2

PRZYKŁAD 3

♩ = 170

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

TAB: 2 0 3 0 5 0 3 0 1 1 1 1 3 1 1 5 1 1 1 3 1 1 1

PRZYKŁAD 4

♩ = 170

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

TAB: 3 0 0 0 0 0 0 0 5 0 0 0 0 0 0 0 5 2 3 2 2 2 5 3 2 0 0 0



Solo na biciu

Mam nadzieję, że udało się Wam opanować przykłady z dwóch poprzednich odcinków moich warsztatów. Dotyczyły one grania na gitarze basowej z wykorzystaniem tradycyjnego bicia gitarowego **Tomasz Fulara**

Tym razem pokażę, jak można zbudować solo grane techniką slap, które będzie bazowało na zagrywce, gdzie akordy grane będą właśnie w sposób opisany w poprzednich odcinkach. Poniżej opiszę dwa przykłady, które mogą posłużyć jako partie solowe do wykorzystania podczas Waszych koncertów. Przykład 1. Zaczynamy od ćwiczenia, w którym bazujemy na biciu gitarowym tylko jednego akordu.

Pojawia się on na początku pierwszego i trzeciego taktu. Oczywiście można w ten sposób zbudować dłuższe formy basowego sola. Po zagraniu akordu w pierwszym takcie rozpoczynamy przebieg szesnastkowy, w którym wykorzystujemy tłumione dźwięki i technikę hammer-on. W trzecim takcie po zagraniu akordu schodzimy z wysokiego dźwięku A w dół za pomocą techniki glissando, aby dojść w czwartym takcie ponownie do przebiegu szesnastkowego. Budując w ten sposób solo basowe zyskujemy charakterystyczny punkt odniesienia zarówno dla grającego, jak i dla słuchacza. Oczywiście jeżeli mamy w zespołach kolegów, którzy mogą nam podłożyć takie akordy, to można to też

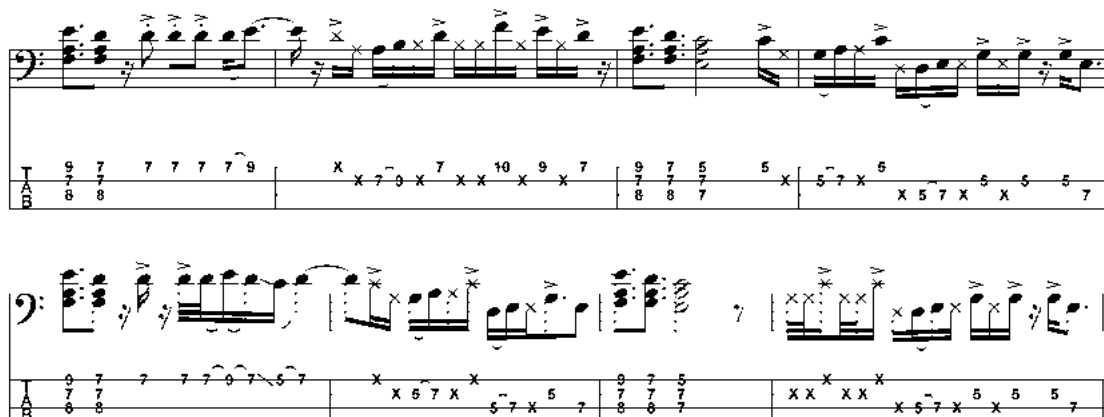
wykorzystać. Jednak podczas występów solowych, czy w małych składach umiejętność wyżej opisanego grania może być bardzo pomocna. Przykład 2. W tym ćwiczeniu rozbudujemy nieco warstwę akordową graną z wykorzystaniem tradycyjnego bicia gitarowego. W pierwszym takcie gramy dwa akordy, które będą wstępem do części improwizowanej. Gramy ją do końca drugiego taktu. Na początku trzeciego znajduje się znowu część akordowa (tym razem pojawiają się trzy), którą możemy potraktować jako rozwiązanie przebiegu akordów z początku ćwiczenia. Po nich pojawia się część improwizowana do końca czwartego taktu. W ten sposób zamykamy układ

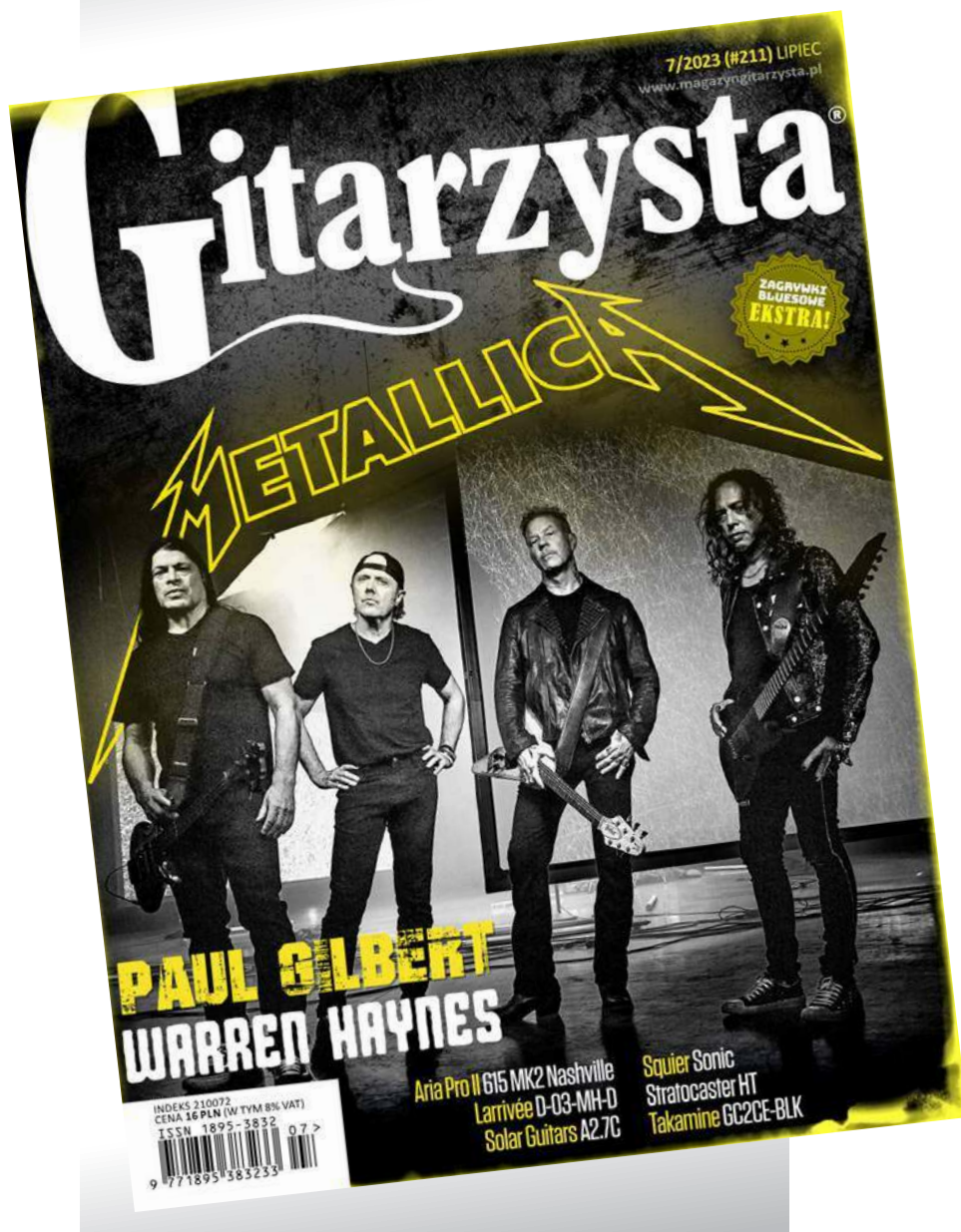
i dajemy słuchaczowi nieco dłuższą formę, gdzie nie zbombardujemy go tysiącem dźwięków, w których się nie odnajdzie. W zamian dajemy mu solo oparte na przebiegu akordowym, który może wpaść w ucho każdemu, a przy okazji zapewnimy słuchaczowi poczucie zrozumienia i możliwość wczucia się w formę. W części improwizowanej warto zwrócić uwagę na takt piąty, w którym mamy dwie trzydziestodwójki (pierwszą szarpaną, a drugą poprawioną kciukiem), po których pojawia się zagrywka z wykorzystaniem technik kolejno: hammer-on, pull-off, glissando (przejście z progu siódmego na piąty) i ponownie hammer-on. Ostatni takt zaczynamy od zagrywki z wykorzystaniem techniki doublethumbing. Dwie trzydziestodwójki gramy kciukiem (pierwszą uderzamy z góry, drugą z dołu), a następnie szarpiemy szesnastkę. Wszystko to na dobrze stłumionych strunach (pilnujemy, żeby nie odezwały się flażolety i tłumimy co najmniej dwoma palcami lewej ręki). Schemat ten powtarzamy, po czym kończymy przebiegiem szesnastkowym. Nie poddawajcie się i ćwiczcie, aż do skutku. Powodzenia! 🎸

PRZYKŁAD 1



PRZYKŁAD 2





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

na start
do 6* wydań gratis

po 5 latach
nieprzerwanej prenumeraty
do 12* wydań gratis

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

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

prenumerata@avt.pl

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

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 Mysłęć, 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: Metallica



PRENUMERATA

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



Jackson®
AMERICAN SERIES
SOLOIST™

©2022 Jackson/Charvel Manufacturing, Inc.

eprasa.pl 5f8d0719c4

Fender®

THE PLAYER SERIES



ICONIC SOUND. TIMELESS STYLE. NEW COLORS.

OUT NOW

©2023 FENDER MUSICAL INSTRUMENTS CORPORATION. ALL RIGHTS RESERVED.