

Gitarysta®

4/2020 (#172) KWIECIEŃ
www.magazyn gitarzysta.pl

Tu sobie poczytasz
i kupisz ten numer



JOE
SATRIANI
CHRIS
BUCK

PLINI
TESSERA CT
SCOTT
HENDERSON
BETWEEN THE
BURIED AND ME
TODD WINGER
KILLSORROW

TONY
IOMMI

Chapman ML-1 CAP10
Ibanez SR16-5B-TSF
Fender Mustang GTX-50
Laney Nexus Studio Live
Mooer SD 75
Seymour Duncan Diamondhead
EVH WG Wolfgang Standard Exotic Spalted
JHS Paul Gilbert PG-14
Tech 21 SH-1 Steve Harris

Indeks 210072

ISSN 1895-3832



9 771895 383202

CENA 16 PLN (W TYM 8% VAT)



HANDCRAFTED IN CALIFORNIA

With all the possible combinations of shapes, finish colors, woods, hardware, pickups and more, there are thousands of ways to personalize your handcrafted ESP USA guitar. Visit the ESP USA configurator and create your own today.

[ESPGUITARS.COM/ESPUSA](https://espguitars.com/espusa)

ESP USA "Cosmos Series" from left to right: USA VIPER / USA M-II NTB FR / USA HORIZON-II / USA M-I NTB NT / USA V-II NT



POKÓJ NAUCZYCIELSKI



Chris Buck

**Warsztat specjalny
Blues**

Chris eksploruje pomysł odkrywania gryfu zarówno od strony melodycznej – używając łączenia durowych i molowych skal – jak i harmonicznie... **s. 48**



Krzysztof Inglik

**Scott Henderson
Blues/fusion**

Zanim nasiąknął jazzem, jego główną strawą był blues. Po latach grania jazz fusion wrócił do swoich korzeni. W lekcji tej weźmiemy pod lupę sztuczki Scotta Hendersona... **s. 66**



Bridget Mermikides

Gitarą klasyczną

Ch. Gluck „Taniec Błogosławionych Duchów” Na ten trudny dla wszystkich czas przygotowałam solową aranżację pięknej melodii na flet, Taniec Błogosławionych Duchów z opery Orfeusz i Eurydyka... **s. 107**



Piotr Słapa

Gitarą akustyczną

Greensleeves

Zagramy popularną piosenkę ludową z drugiej połowy XVI wieku o tytule „Greensleeves”. Jej autorstwo przypisuje się królowi Henrykowi VIII... **s. 112**



Piotr Lemański

Jazz

Miles Davis i „Solar”

Standardy jazzowe od dziesięcioleci stanowiły i nadal w wielu przypadkach stanowią podstawę repertuaru jazzowych muzyków... **s. 114**



Richard Barrett

Blues

Nowoczesny funky'owy blues

Ciekawie jest pomyśleć o czasach, kiedy elektryczny blues był rosnącym w siłę, bardzo obiecująco zapowiadającym się gatunkiem, jeszcze przed Erikiem Claptonem... **s. 116**



Sławomir Sobczak

Metal

Rytmiczne połamańce

W tym miesiącu zajmiemy się tematem polimetrii, czyli mówiąc prosto: nałożymy na siebie dwa odmienne rodzaje metrum – parzyste i nieparzyste... **s. 120**

Zrobimy to razem!

„Nigdy nie brakowało mi determinacji. Na każdym kroku musiałem udowadniać innym, że nie ma rzeczy niemożliwych. To samo dotyczyło mojego wypadku. Wtedy również powiedziano mi, że nie będę mógł nigdy więcej grać na gitarze. Kiedy ja całą energię poświęcałem na walkę o powrót do dawnej sprawności, inni życzliwi ludzie mówili mi, że nie ma mowy, aby mi się to udało. Nawet moi rodzice kazali mi znaleźć sobie 'uczciwą pracę' i dać sobie spokój z gitarą. Dla mnie było to coś, czego nie mogłem zaakceptować, dlatego metodą prób i błędów w końcu udało mi się dopiąć swego i wrócić do grania.”
~Tony Iommi

A więc spotykamy się ponownie, na przekór wszystkiemu i wszystkim. W okolicznościach, o których ofiarowanie nam nie podejrzewalibyśmy losu jeszcze miesiąc czy dwa temu. Mam nadzieję, że nadal trzymacie się i że wszyscy

wyjdziemy z tego bez szwanku!



Wiele osób pyta nas czy nadal działamy? Oczywiście, czego dowodem jest numer kwietniowy, który właśnie trzymacie w rękach. Nasz dział wysyłki pracuje niemal dniem i nocą, oczywiście z zachowaniem wszelkich zasad bezpieczeństwa. Dostarczamy Wam prasę, która pozwala przetrwać ten czas w domu. Jak się okazuje, zachęcenie banerami na naszych serwisach internetowych i akcją reklamową na portalach społecznościowych gremialnie korzystacie z wehikułu sprzedażowego, jakim jest nasz Ulubiony Kiosk, gdzie można kupić wydania papierowe i elektroniczne. Ten bardzo popularny od 10 lat kiosk internetowy zwiększył teraz obroty kilkukrotnie, rekompensując absencję empikowo-galeriowych punktów sprzedaży.

W tym miejscu **chciałbym gorąco podziękować wszystkim Wam – CZYTELNIKOM**

– za to, że w tych trudniejszych chwilach nadal jesteście z nami. **Jesteście naprawdę SUPER** i dopiero w takich okolicznościach zobaczyliśmy pełną skalę tego wsparcia i ogrom pozytywnej energii jaka od Was płynie. Jeśli chcielibyście zrobić jeszcze coś ekstra to zachęcam do prenumeraty (również na www.UlubionyKiosk.pl).

Chcę też podziękować firmom, które obecne są na łamach naszego magazynu drukowanego oraz online – to także dzięki Wam ludzie w każdym zakątku tego kraju (i nie tylko!) mogą rozwijać swą gitarową pasję, spotykać się z ciekawymi artystami, korzystać z lekcji gry na swoim ulubionym instrumencie. Wasza obecność jest teraz szczególnie ważna – SYMBOLICZNA powiedziałbym nawet – dająca czytelnikom wyraźny sygnał, że nadal ich wspieracie. Ma to szczególne znaczenie także w przypadku sklepów muzycznych, oferujących obecnie instrumenty oraz akcesoria wyłącznie online. Dziękujemy za to, że nie zostawiacie ich samym sobie. Zapewniam: to co teraz robicie nigdy nie będzie zapomniane.

Last but not least, jak mawiają Anglicy, w szczególnie niepokojącej sytuacji znaleźli się aktywni muzycy, pozbawieni swego często jedyne źródła dochodów – koncertów. Szczególnie ci na artystycznym dorobku, którzy nie wyrobili sobie jeszcze nazwisk i rozmaitych branżowych układów, w których zarabiali na tyle godziwie, by odłożyć sobie niewielki zapasik na czasy takie jak te. **Dlatego więc apeluję: w miarę własnych możliwości wspierajcie POLSKICH muzyków. Kupujcie ich płyty, najlepiej bezpośrednio, szkółki, podręczniki gry, kursy online, lekcje via Skype itd., itp., etc.** Stare przysłowie mówi: przyjaciół poznaje się w biedzie. Także obecna sytuacja, pokaże jak papierak lakmusowy na kim w życiu możecie polegać i na kogo liczyć. Dlatego też nie bądźcie obojętni – ktoś kto potrzebuje wsparcia może być tuż za ścianą. **Trzymam kciuki za każdego z Was z osobna i Wasze rodziny, życząc determinacji, o której Tony Iommi mówi w tym numerze Gitarzysty. Przetrwamy to razem i wyjdziemy z tego silniejsi!**

Krzysztof Inglik
redaktor naczelny

Spis treści

Gitarzysta 4/2020

WYWIADY, HISTORIE

28

TONY IOMMI

Kiedy zaczynaliśmy, w ogóle nie przywiązywaliśmy wagi do pieniędzy. Byliśmy biedni i jedyne co się dla nas wówczas liczyło to możliwość grania naszej muzyki...

38 JOE SATRIANI

Najważniejsze jest dla mnie pisanie dobrych utworów, które coś dla mnie znaczą. Bardzo często wymagają one podejścia, jakiego nigdy wcześniej nie próbowałem...

44 CHRIS BUCK

Prawdopodobnie przez lata wydałem jakąś astronomiczną kwotę na pedały overdrive, której nigdy do końca nie odzyskam...

52 BTBA PLINI TESSERACT

Radość to chyba w tym wszystkim kluczowe słowo. Jeśli naprawdę czegoś nie pokochasz, nie będziesz w stanie poświęcić temu wystarczającej ilości czasu...

58 TODD WINGER

Chciałem mieć wzmacniacz, do którego nie będę musiał podłączać szeregu stompboxów, by uzyskać monstrualne brzmienie...

62 KILLSORROW

Na pewno zostaniemy przy muzyce metalowej. Kill sorrow jest zespołem, który ma w sobie dużo energii, a ta sprawia nam wszystkim ogromną frajdę...

- 20** **Gitara miesiąca: Fender Acoustasonic Stratocaster**
- 72** **Chapman ML1 CAP10**
- 74** **EVH WG Wolfgang Standard Exotic Spalted Maple**
- 78** **banez SR16-5B-TSF**
- 82** **Fender Mustang GTX-50**
- 86** **Laney Nexus Studio Live**
- 90** **Mooer SD 75**
- 94** **Seymour Duncan Diamondhead**
- 98** **JHS Paul Gilbert PG-14**
- 102** **Tech 21 SH-1 Steve Harris**

Redakcyjne

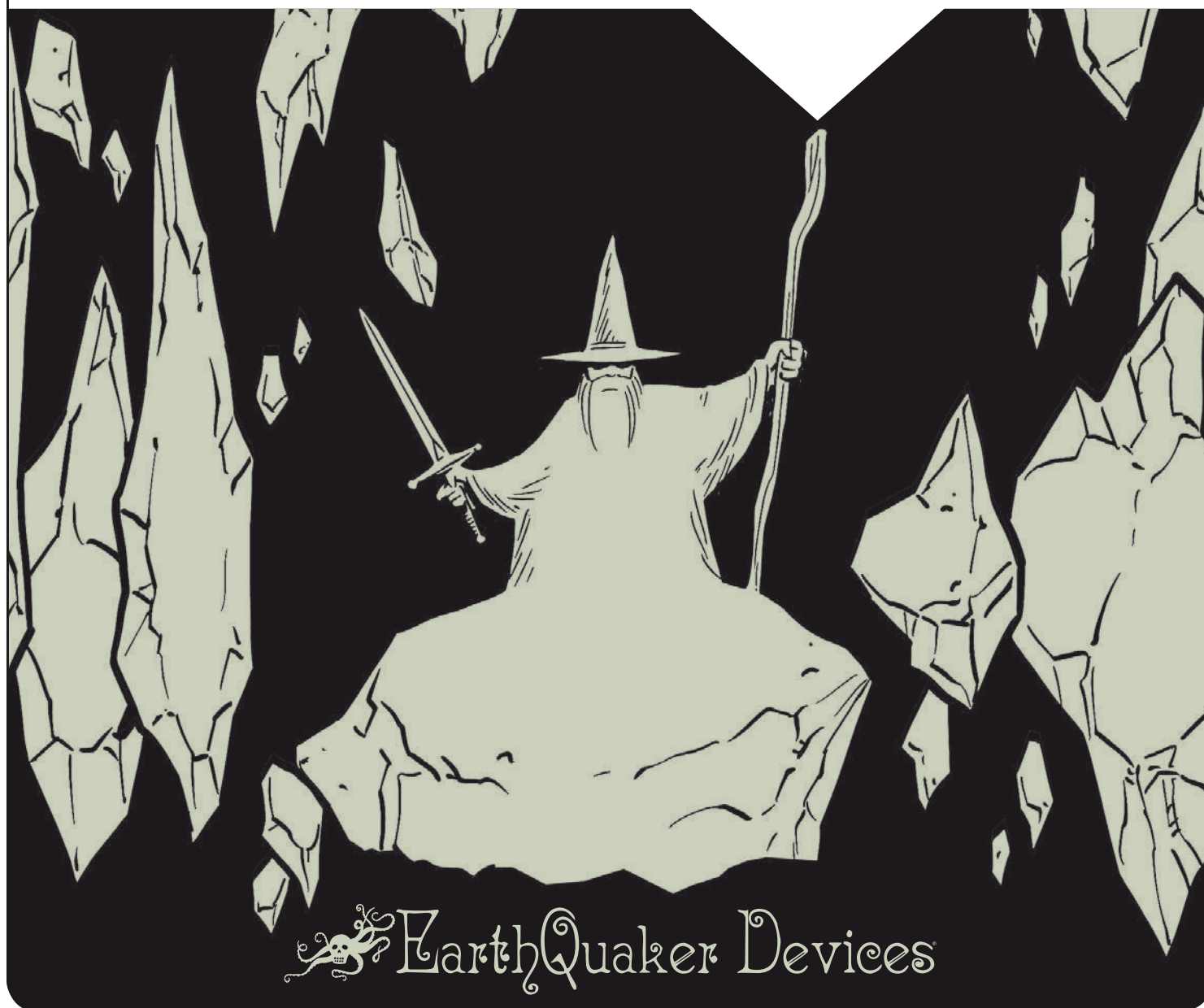
- 3 Wstępniak
- 3 Pokój nauczycielski
- 6 Spis treści
- 8 Mikstura
- 22 Felieton: Adam Fulara
- 24 Felieton: Daniel Popiałkiewicz
- 26 Felieton: Wojciech Wytrzążek
- 106 Prenumerata
- 122 Stopka redakcyjna



Afterneath®

Enhanced Otherworldly Reverberator

The Afterneath uses a cluster of short delays to create wild and cavernous reverberations with scattered, rhythmic reflections that have truly bizarre characteristics. This incarnation conjures the same mystical reverb algorithm found on countless records but now with a greatly enhanced feature set. Unlock new realms of immersive ambience with expression or voltage control over the Drag parameter with 9 unique modes of user-selectable sweep, our proprietary Flexi-Switch® Technology, as well as tails or no tails operation for maximum manipulation far beyond the territory of most reverb pedals today.



MEDIA GITARZYSTY

ZAPRENUMERUJ
GITARZYSTĘ!
PŁYTA DLA
PRENUMERATORÓW

Możesz pobrać pliki
multimedialne do tego wydania
magazynu Gitarzysta:

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



**DO BIEŻĄCEGO NUMERU MAGAZYNU GITARZYSTA
MOŻESZ POBRAĆ NASTĘPUJĄCE PLIKI AUDIO:**

LEKCJE

- warsztat Chris Buck [5 tracków]
- warsztat klasyczny [1 track]
- warsztat akustyczny [3 tracki]
- warsztat jazz [7 tracków]
- warsztat blues [5 tracków]
- warsztat metal [3 tracki]

SPRZĘT

- EVH WG Wolfgang Standard Exotic Spalted [1 track]
- Fender Mustang GTX-50 [1 track]
- Mooer SD 75 [1 track]
- Seymour Duncan Diamondhead [1 track]
- JHS Paul Gilbert PG-14 [1 track]



Co opowiadają gitary Joe Doe by Vintage?

Wsluchaj się w świat magicznych baśni gitar z limitowanej kolekcji Joe Doe by Vintage.

Każda gitara ma niepowtarzalny kształt, kolor, specjalnie dobrany osprzęt i... własną opowieść.



LUCKY BETTY



LUCKY BUCK SALTY DOG JAILBIRD PUNKASTER LONGBOARD LUCKY BETTY



Nagraj to z Nami

www.audiostacja.pl

audiostacja

Ibanez TR Mini i FL Mini

Ibanez powiększył serię efektów Mini o dwa nowe modele - tremolo TR Mini oraz flanger FL Mini. Wyprodukowane w Japonii, z najwyższą dbałością o każdy detal, urządzenia wyposażone są w pełni analogowy układ i oferują pełne, ciepłe i naturalne brzmienia tremolo oraz vintage'owego flangera, dostępne w bardzo niewielkiej, przyjaznej pedalboardom obudowie. Obydwa posiadają True Bypass, zapewniający przezroczystość brzmieniową w momencie, gdy efekt jest wyłączony, oraz zasilane są zewnętrznym zasilaczem 9 V.

www.ibanez.com

www.meindistribution.pl



Fender 70th Anniversary Broadcaster

Fender świętuje 70 rocznicę powstania Telecastera prezentując jubileuszowy model 70th Anniversary Broadcaster. Jesienią 1950 roku świat gitary i muzyki popularnej zmienił się na zawsze. Światło dzienne ujrzał wówczas Broadcaster - pierwsza gitara solid body Fendera wyposażona w pręt wzmacniający gryf oraz dwa pickupy. Kilka miesięcy później telegram z firmy Gretsch, właściciela perkusyjnej marki Broadkaster zakończył możliwość używania tej nazwy przez Fendera. Przez krótki czas wyprodukowane już egzemplarze trafiały do sprzedaży z usuniętym ręcznie przez pracowników fabryki logo Broadcaster, umieszczonym na główce - stały się one później znane jako 'Nocaster'. Wkrótce potem, w lecie 1951 roku, rewolucyjna gitara otrzymała ostateczną nazwę Telecaster, a oryginalne egzemplarze Broadcasterów, których produkcję szacuje się na 250 sztuk, stały się kolekcjonerskimi białymi krukami. 70th Anniversary Broadcaster posiada jesionowy korpus w wykończeniu Blackguard Blonde ze zgodnym z historycznymi egzemplarzami jednowarstwowym, czarnym pickguardem z fenolu. Profil korpusu oraz klonowego gryfu (nazwany '50 Broadcaster "U"') również odpowiada oryginalnej specyfikacji. Podstrunnica o promieniu 7,25", zbudowana z jednego kawałka klonu, mieści 21 progów Vintage Tall, czarne kropki markerów oraz siodelko z kości. Zamocowane w instrumencie, ręcznie nawijane przetworniki single-coil Custom Shop '50-'51 Blackguard mają za zadanie odtworzyć brzmienie pierwszych modeli Telecastera. Standardowo kontrola pickupów opiera się na typowym układzie Telecastera, opartym na trzypozycyjnym przełączniku i potencjometrach Master Volume i Master Tone. 70th Anniversary Broadcaster posiada również odtworzony, użyty w oryginalnym Broadcasterze, obwód Blend, który może, dla zwiększenia autentyczności brzmieniowych doznań, zostać zamocowany na życzenie nabywcy. Układ blend umożliwia dodanie do końcowej barwy czystego sygnału z instrumentu i zastępuje standardowe pokrętko barwy. Ponadto na pokładzie gitary znajdziemy vintage'owe klucze oraz historyczny mostek Tele z wybitym numerem seryjnym, trzema mosiężnymi siodelkami i strunami przechodzącymi przez korpus. Na główce umieszczono historyczne logo typu 'spaghetti', a świętowana, okrągła rocznica podkreślona jest ponadto przez customową, jubileuszową płytkę łączenia korpusu z gryfem, vintage'owy futerał ze stosownym logo umieszczonym wewnątrz, a także certyfikat autentyczności i 'case candy' - pasek z brązowej skóry, osłona mostka oraz wspomniany układ blend.

www.fender.com

Death By Audio Rooms – Stereo Reverberator

Firma Death By Audio opracowała nowy efekt Rooms - wielofunkcyjny, cyfrowy reverb stereo. Efekt zdolny jest do podbicia sygnału, wygenerowania ścieżki dźwięku, czy lejących się ambientowych pogłosów, a wszystko to z intuicyjną kontrolą parametrów. Rooms Stereo Reverberator zaprojektowano tak, aby spełniał najwyższe standardy jakości audio, a także służył jako wszechstronna kostka. Sekcja miksująca dźwięk, o studyjnej jakości, zapewnia niezależną kontrolę nad sygnałem nieprzetworzonym (Dry), jak i przetworzonym (FX). W urządzeniu znajdziemy sześć szczegółowo dopracowanych algorytmów pogłosu (Room, Digit, Peak, Gate, Wave oraz Gong). Każdy z pogłosów to zupełnie inny wszechświat brzmień. Co więcej, możliwość kreatywnych połączeń efektu Rooms, dzięki rozbudowanej opcji I/O czy funkcji dual-mono dry, pozwala nam na bogate konfiguracje połączeniowe, zarówno w mono jak i stereo, co ułatwia połączenie równoległe, czy pozwala na współpracę z wzmacniaczami stereo. Kontrola efektu obejmuje pokrętki: Freq (częstotliwość aktualnie wybranego trybu), Depth (głębokość aktualnie wybranego trybu), Time (czas pogłosu wszystkich trybów), Dry (głośność sygnału czystego), FX (głośność sygnału przetworzonego). Przycisk ALT aktywuje alternatywny tryb przełączając między dwoma zestawami pokręteł. Gdy jest aktywny kontrola częstotliwości następuje za pomocą pokrętki F, głębokości - pokrętki D, a czasu - T. Dodatkowo tryb ALT włącza kontrolę ekspresji Freq lub Time za pomocą przełącznika F <-> T z boku pedału. Z efektem Room współpracuje niemal każdy pedał ekspresji i kiedy nie jest podłączony pokrętki działają w standardowy sposób. Po podłączeniu możliwa jest jedynie kontrola F lub T w trybie ALT. Death By Audio Rooms będzie dostępny w cenie ok. 2110 PLN

www.deathbyaudio.com

www.w-distribution.de



Seymour Duncan Polaron – analogowy Phase Shifter

Katalog efektów gitarowych firmy Seymour Duncan powiększył się o najnowszy analogowy Phase Shifter – Polaron, będący połączeniem analogowej sekcji phasera i cyfrowej modulacji. Sercem efektu jest regulowany 2- do 16-stopniowy analogowy układ filtrów, który zapewnia szeroki zakres tonów phasera, od subtelnych pulsów po sweepy i brzmienia w stylu flangera. Ponadto, poza regulatorami Depth (zakres modulacji) i Rate (szybkość modulacji), kolejne pokręta - Tune i Resonance - pozwalają na dalsze dopasowywanie efektów Phase Shiftera. W 100% analogowa ścieżka sygnału zapewnia piękny, ciepły dźwięk, jednocześnie Polaron posiada całkowicie oddzielny, cyfrowy procesor do kontrolowania LFO i funkcji envelop follower (ENV), co pozwala na maksymalną elastyczność i możliwość zapisywania oraz przechowywania presetów. Polaron oferuje klasyczne brzmienia phasera, rozwinięte o galaktykę modulacyjnych możliwości, od symulacji wirujących głośników, przez funkujące auto-wah, dźwięki talk box, głosy robotów i brzmienia flangera. W trybie LFO Polaron może działać jak tradycyjny phaser, dostosowywany ręcznie przy pomocy pokręteł. Można również skorzystać z funkcji Tap Tempo, aby zsynchronizować fazowanie z groove czy ENV reagującą na atak kostki i zapewniającą dynamiczne, w pełni interaktywne doznania phasera. Pozostałe dostępne pokręta to Sensitivity oraz Stages, służący do wyboru ilości filtrów (od 2 do 16). Polaron posiada również sekcję diod do presetów + Tap Tempo, diodę trybu bypass, diodę funkcji LFO i ENV oraz gniazda Input Jack, Key Jack i Output Jack. Seymour Duncan Polaron Analog Phase Shifter jest już dostępny w cenie ok 1096 PLN.

www.seymourduncan.com

www.w-distribution.de

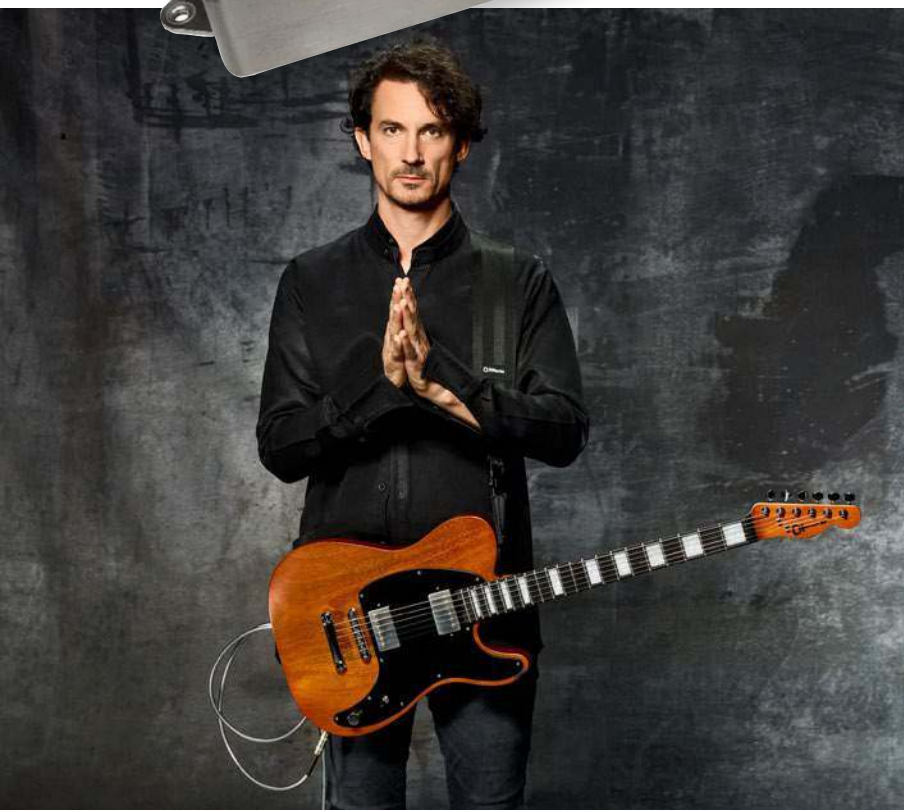


DiMarzio Fortitude - nowy humbucker Joe Duplantiera

Premierze najnowszego sygnowanego przez Joe Duplantiera modelu marki Charvel towarzyszy nowy humbucker mostkowy DiMarzio Fortitude. Zaprezentowany na targach NAMM 2020 Charvel Joe Duplantier Signature Pro-Mod San Dimas Style 2 HH E Mahogany uzbrojony jest w parę humbuckerów - DiMarzio PAF 36th Anniversary przy gryfie oraz najnowszy, sygnowany przez gitarzystę Gojira, DiMarzio Fortitude umieszczony przy mostku. Obydwa pickupy są również dostępne osobno w ofercie DiMarzio. Joe Duplantier, wielki fan brzmienia i znuansowania gryfowego pickupu DiMarzio PAF 36th Anniversary, w związku z sygnowanym Charvelem, potrzebował pasywnego przetwornika mostkowego o vintage'owym charakterze, który zapewni mu większy zakres dynamiki i mocniejszy sygnał w najniższym paśmie. Joe gra większość riffów używając pickupu mostkowego, dlatego musiał on brzmieć "zabójczo". Gitarzysta zasugerował nazwę Fortitude, ponieważ jego zdaniem sygnowany przez niego humbucker jest "prosty, szczerzy, silny i bezpośredni." DiMarzio Fortitude opiera się na modelu PAF 36th Anniversary wykorzystującym magnes Alnico 5, z kilkoma modyfikacjami. Przezroczystość humbuckera o niskiej mocy wyjściowej pozwala na stosowanie różnych strojów oraz mocnego gainu. Joe chciał, aby jego pickup cechował się podbiem o około 1,5 db przy częstotliwości 160 Hz, nieco mocniejszym niskim pasmem i redukcją dla około 500/600 Hz. Rezystancja Fortitude wynosi 9.54 kOhm. DiMarzio Fortitude może zostać zastosowany jako przetwornik mostkowy do gitar typu solid body, hollow i semi-hollow body. Poza osłoną z postarzanego niklu, zastosowaną w modelu Charvel Joe Duplantier Signature Pro-Mod San Dimas Style 2 HH E Mahogany, humbucker dostępny jest również w wielu dodatkowych wersjach kolorystycznych, z osłoną lub bez, niklowanymi, złotymi lub czarnymi nabiegunkami, a także w standardowym lub poszerzonym rozmiarze F-Spaced.

www.dimarzio.com

www.sound-service.eu





Jackson - nowe modele w wykończeniu crackle i swirl

Wśród tegorocznych nowości marki Jackson znalazły się modele w nietuzinkowych wykończeniach typu 'crackle' i 'swirl'. Nowe instrumenty zasilają linie Pro Series i X Series i pod względem

wizualnym zdecydowanie wyróżniają się na tle pozostałych tegorocznych propozycji marki. Modele Jackson Pro Series Soloist SL2 oraz Pro Series Soloist SL3M, a także X Series Soloist SL3X DX ozdobiono wykończeniem typu 'crackle' przypominającym wyładowania elektryczne, X Series Soloist SLX DX to faliste, psychodeliczne wykończenie swirl. Wszystkim wersjom kolorystycznym, obejmującym

korpus, tylną część gryfu oraz główkę (za wyjątkiem X Series Soloist SL3X DX z czarną główką), towarzyszy czarny osprzęt. Korpusy gitar wykonano z lipy, a wzmocnione grafitem gryfy, w konstrukcji Neck-Through-Body, z klonu. Mierzura wynosi 25,5" (648 mm), a zmienny promień podstrunnicy 12"-16" (304,8 mm - 406,4 mm).

www.jacksonsguitars.com



Morley 20/20 Power Fuzz Wah oraz 20/20 Distortion Wah

Kolejne efekty firmy Morley z najnowszej serii 20/20 to Power Fuzz Wah oraz Distortion Wah. Morley MTPDW - 20/20 Distortion Wah to idealny przyjaciel podróży o kompaktowym rozmiarze pasującym do każdego pedalboardu. Morley przeprojektował klasyczny PDW Distortion, dodając więcej gainu i nowy obwód barwy, a także możliwość bezprzełącznikowej aktywacji efektu wah. Urządzenie zapewnia dwa efekty w jednym, pozwalając na zaoszczędzenie jeszcze więcej miejsca. Sekcja distortion umiejscowiona jest w układzie za efektem wah. Morley 20/20 Distortion Wah produkowany jest w USA posiada optyczny układ, bezprzełącznikową aktywację, zintegrowany bufor 20/20 (który zapobiega utracie sygnału i dba o jakość brzmienia), płytkę szybkiej wymiany baterii, buforowany bypass, kontrolę parametrów Dist Level, Dist Drive oraz Tone, przełącznik nożny do aktywacji distortion (bezklikowy), diody LED, obudowę z walcowanej na zimno stali, świecące w ciemności logo na pedale i froncie efektu, gniazda 6,3 mm mono input/output, zasilanie baterią 9V lub opcjonalnie zasilaczem DC 9V. Power Fuzz Wah to bez wątpienia jeden z klasyków firmy Morley. Wersja 20/20 to nowy, przyjazny pedalboardowi rozmiar, a także bezprzełącznikowa aktywacja efektu. 20/20 Power Fuzz Wah oferuje szeroki zakres częstotliwości wah, a w połączeniu z wbudowanym fuzzem gwarantuje potężne brzmienie Fuzz Wah, które przyćmi inne efekty tego typu. Podobnie jak w oryginalnej konstrukcji, sekcja fuzz została umiejscowiona przed układem wah. Morley 20/20 Power Fuzz Wah produkowany jest w USA posiada optyczny układ, bezprzełącznikową aktywację, dwa przełączalne tryby wah (vintage/modern), zintegrowany bufor 20/20 (który zapobiega utracie sygnału i dba o jakość brzmienia), płytkę szybkiej wymiany baterii, buforowany bypass, kontrolę poziomu Wah Level, kontrolę parametrów Intensity oraz Fuzz Level, przełącznik zmieniający typ fuzza (bezklikowy), przełącznik nożny dla aktywacji fuzza (bezklikowy), diody LED, obudowę z walcowanej na zimno stali, świecące w ciemności logo na pedale i froncie efektu, gniazda 6,3 mm mono input/output, zasilanie baterią 9V lub opcjonalnie zasilaczem DC 9V.

www.morleypedals.com

www.w-distribution.de

PRO-MOD **DK24**

**ELEVATE YOUR
PERFORMANCE**

**ALL NEW PRO-MOD
DK24 HSS IN RED ASH**



CHARVEL.COM



Epiphone Muse - nowa kolekcja modeli Les Paul i SG

Epiphone prezentuje linię Muse, w skład której weszły modele Les Paul i SG w wielu wersjach wykończenia typu metallic. Modele Les Paul Muse i SG Muse wchodzić w skład tegorocznej kolekcji Inspired by Gibson Collection, która wzorowana jest na instrumentach macierzystej marki mających korzenie w Złotej Erze Gibsona. Jedną z cech charakterystycznych kolekcji jest nowy kształt główki 'Kalamazoo' - znajdziemy go oczywiście również w instrumentach Muse. Zarówno Les Paule, jak i SG dostępne są w aż siedmiu wersjach wykończenia: Radio Blue Metallic, Wanderlust Green Metallic, Purple Passion Metallic, Smoked Almond Metallic, Pearl White Metallic, Jet Black Metallic oraz Scarlet Red Metallic. Instrumenty wyposażono w parę humbuckerów Alnico Classic PRO. Ich pracę kontroluje trzypozycyjny przełącznik oraz dedykowane każdemu przetwornikowi potencjometry Volume i Tone typu push-pull. Gałki głośności kryją opcję rozłączania cewek oraz układ treble bleed (zapobiega utracie wysokich tonów przy zmniejszaniu głośności), gałki barwy pozwalają na odwrócenie fazy. Gitary posiadają podstrunnice z wawrzynu indyjskiego o promieniu 12". Epiphone Les Paul Muse posiada lekki, komorowany korpus z Okoume z klonowym topem. Korpus jest nieco cieńszy i posiada wyfrezowanie na żebra zwiększające komfort gry. Drewno Okoume posłużyło również do budowy gryfu o profilu Custom C.

www.epiphone.com, www.lauda-audio.pl



Schecter C-1 Exotic Spalted Maple

Schecter zaprezentował kolejny model Exotic z limitowanej linii Special Edition - C-1 Exotic Spalted Maple. Po wypuszczonym w sierpniu ubiegłego roku modelu C-1 Exotic Ebony, z hebanowym topem, który wciąż jest obecny w ofercie marki, Schecter przedstawił kolejny instrument C-1 Exotic, z analogicznym wyposażeniem. Tym razem mahoniowy korpus wierczy wypukły top z wzorzystego klonu spalted, którego unikalna, dekoracyjna faktura powstaje w wyniku działania w drewnie organizmów pasożytniczych, takich jak grzyby. Dopasowana główka podkreśla elegancję instrumentu wykończonego w wersji Satin Natural Vintage Burst. Znajdziemy tu również kremowy binding korpusu, podstrunnicy i główki oraz osprzęt w wersji czerni & chrom. Przykręcany pięcioma śrubami i wzmocniony grafitowymi prętami gryf, o profilu thin C, wykonano z trzech warstw przypiekanego klonu rozdzielonych dwoma warstwami amarantu. Hebanowa podstrunnica mieści 24 progi extra jumbo oraz interesujące markery, w kształcie wysmukłych linii, wykonane z abalonu. Podobnie jak w przypadku gitary z hebanowym topem, za przeniesienie brzmienia C-1 Exotic Spalted Maple odpowiada para humbuckerów Schecter Diamond - '78 przy gryfie i '78 Special przy mostku, regulowanych trzypozycyjnym przełącznikiem, potencjometrami Volume i Tone oraz dwupozycyjnym przełącznikiem rozłączającym cewki. Osprzęt instrumentu obejmuje ponadto blokowane klucze Schectera oraz mostek tremolo Wilkinson WVS501IK.

www.schecterguitars.com, www.megamusic.pl

Chapman Battleworn - pierwsze modele typu relic

Firma Chapman Guitars zaprezentowała pierwsze modele marki typu relic. Ściśle limitowane egzemplarze posiadają wspólną nazwę Battleworn. Według zapowiedzi powstanie 8 modeli Battleworn, które utworzyły nową linię Pro Series Relics (obejmującą modele Modern i Traditional). Na razie marka zaprezentowała 7 instrumentów, każdy limitowany do zaledwie 8 egzemplarzy. "Jedynie ośmiu strudzonych wędrowców otrzyma szansę, aby ponownie spotkać się ze swoim muzycznym partnerem bitewnym i kontynuować walkę o wolność w świecie zdominowanym przez Hypnotoady. Wielu jest powołanych, lecz mało wybranych". Gitary posiadają m.in. unikalne, nitrocelulozowe wykończenie Battleworn; gryfy z przypiekanego klonu; ręcznie nawijane przetworniki "Guitarmory"; ulepszoną elektronikę i osprzęt; progi ze stali nierdzewnej oraz boczne, świecące w ciemnościach znaczniki pozycji. Modele ML1 Pro Modern "Battleworn" posiadają humbuckery "Guitarmory" z magnesami Alnico, mostek i klucze Hipshot oraz jednolite topy z klonu AAA. Modele Ghost Fret Pro "Battleworn" posiadają humbuckery "Guitarmory" z magnesami ceramicznymi, mostek i klucze Hipshot oraz jednolite topy z klonu AAA.

www.chapmanguitars.co.uk

www.guitarcenter.pl

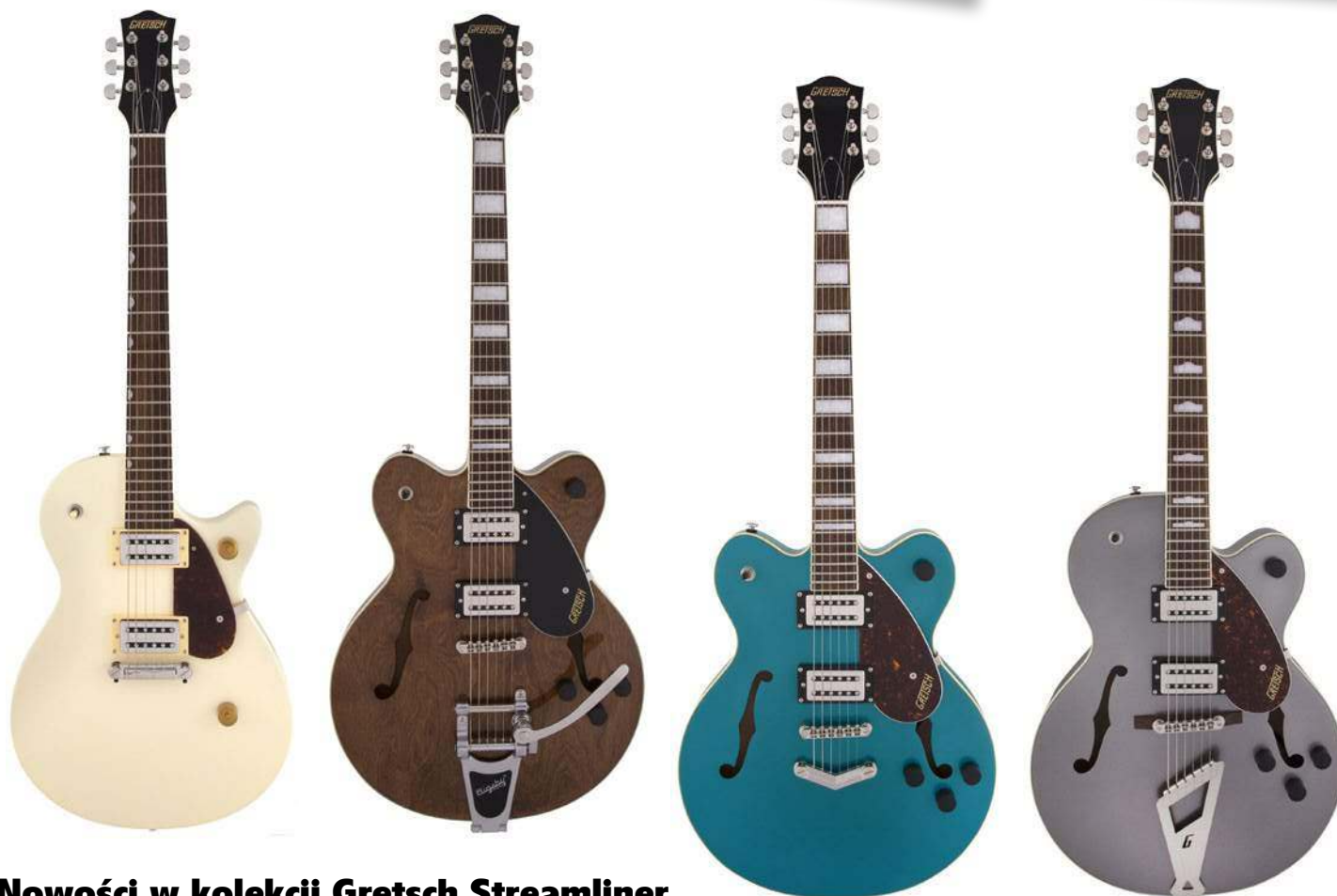


Struny Sadowsky do gitary elektrycznej i basu

W ofercie dystrybucji W-Music Distribution dostępne są już renomowane struny marki Sadowsky „Made in USA”, dedykowane zarówno dla gitary elektrycznej, jak i basowej. Struny gitarowe Sadowsky Blue Label Guitar dostępne są jako zestawy Nickel Plated Steel, Pure Nickel, a także Stainless Steel Flatwound, w popularnych rozmiarach. Cena strun Sadowsky Blue Label Guitar wynosi od ok. 30 PLN (Nickel Plated Steel) do 70 PLN (Stainless Steel Flatwound). Struny basowe Sadowsky dostępne są w seriach Blue Label lub Black Label, zarówno Nickel Steel jak i Stainless Steel, dla 4-strunowych i 5-strunowych basów, w różnych rozmiarach. Cena strun Sadowsky Blue Label Bass oraz Black Label Bass wynosi ok. 100 PLN (Nickel 4 String) do 281 PLN (Stainless Steel Flatwound 4 String). Struny Sadowsky dostępne są u dealerów, lub w sklepie online <https://shop.warwick.de>

www.sadowsky.com

www.w-distribution.de



Nowości w kolekcji Gretsch Streamliner

Kolekcja Streamliner marki Gretsch powiększyła się o nowy model G2210 Streamliner Junior Jet Club oraz nowe wersje kolorystyczne wielu innych instrumentów. Gretsch G2210 Streamliner Junior Jet Club charakteryzuje się agresywnym atakiem i przeznaczony jest dla gitarzystów preferujących bezpośrednie, surowe granie i potrzebujących konkretnego brzmienia w przystępnej cenie. Korpus oraz gryf nowego modelu wykonano z drewna nato i wykończono na wysoki połysk. Dostępne są cztery wersje kolorystyczne - Golddust, Gunmetal, Imperial Stain i Vintage White - wszystkie z szylkretowym pickguardem i niklowanym osprzętem. Za brzmienie z mocnym dolnym pasmem i gardłowym środkiem odpowiadają zamontowane w instrumentcie pickupy Broad'Tron sterowane potencjometrami Master Volume i Master Tone oraz trzypozycyjnym przełącznikiem. Wśród pozostałych komponentów gitary znajdziemy odlewane klucze, kompensowany mostek typu wraparound (struny przewleka się od strony przetworników a następnie owija dookoła mostka) oraz siodełko z syntetycznej kości. Sekret brzmienia tych modeli są przetworniki Broad'Tron BT-2S zaprojektowane specjalnie do serii Streamliner. Wszystkie gitary posiadają korpusy z laminatu klonu z otworami rezonansowymi w kształcie f, białym bindingiem i ożytkowaniem, gryfy z nato, wawrzynowe, 22-progowe podstrunnice o promieniu 12" oraz niklowany osprzęt.

www.gretschguitars.com



Lampowy preamp Rocktron ValveSonic Black Plate Plus

Rocktron zaprezentował kolejny przedwzmacniacz z rodziny ValveSonic - rackowy 19" lampowy preamp Black Plate Plus. Podczas tworzenia ValveSonic - serii lampowych prampów gitarowych charakteryzujących się wyjątkową uniwersalnością Rocktron współpracował z LA Custom. Rocktron ValveSonic Black Plate + zapewnia bezprecedensową wszechstronność brzmienia, opartą na czterolampowym układzie ValveSonic, z charakterystycznym amerykańskim soundem, o czystym dźwięku i gładkim overdrive po rozkręceniu (od brzmień 'Hybrid Tweed' z lat '50 do klasycznego 'Black Plate' z lat '60). Urządzenie zapewnia nam też klasyczne brzmienia hot-rodded, znane z klasycznych wzmacniaczy California. Wszystko to w jednym preampie wyposażonym w lampy 12AX7EH. Rocktron ValveSonic Black Plate + posiada kontrolery Gain, Bass, Middle, Treble, Drive, High Cut i Master, rotacyjny, pięciopozycyjny przełącznik czterech wariantów jasności brzmienia oraz przełącznik 1/2 zmieniający poziom wejściowy w preampie. W ustawieniu '1', otrzymujemy bardziej nowoczesne brzmienie hot-rodded w stylu 'California'. W pozycji '2', dostajemy klasyczne amerykańskie brzmienia 'Tweed' oraz 'Black Face Panel'. Przełącznik podstawowego stopnia lampowego wzmocnienia sygnału, Tight, podkreśla w pozycji górnej poziom wejściowy i używany jest w połączeniu z przełącznikiem 1/2. Ponadto znajdziemy tu przełącznik boost podbijający poziom głośności, działający wraz z przełącznikiem „+” dodatkowo podbijającym poziom sygnału, przełącznik Afterburner emulujący wtórne odwrócenie fazy (działający wspólnie z kontrolą Drive), a także przełącznik EQ 1/2 oferujący dwa różne style korekcji pasm używane w amerykańskich wzmacniaczach - górna pozycja (1) emuluje korekcję "Tweed" z lat '50 z bardziej nowoczesnym środkowym pasmem, pozycja dolna (2) replikuje korekcję "Black Plate Panel" z lat '60. Rocktron ValveSonic Black Plate + posiada również frontowe wejście mono 6,3 mm oraz, na tylnym panelu, wejście mono 6,3 mm, wyjście liniowe 6,3 mm, wyjście instrumentalne 6,3 mm oraz przełącznik poziomu napięcia (110V-240V). Rocktron ValveSonic Black Plate + jest już dostępny w sugerowanej cenie 5395,50 PLN

www.rocktron.com

www.w-distribution.de

Ortega TZSM/2 - nowa sygnatura Thomasa Zwijsena

Światło dzienne ujrzała nowa wersja modelu sygnowanego przez Thomasa Zwijsena - Ortega TZSM/2. Thomas Zwijsen potrzebuje wyjątkowo wygodnej i pięknie się prezentującej gitary o bogatym i wszechstronnym brzmieniu. Jak zapewnia firma Ortega Guitars, wszystkie te cechy znajdziemy w najnowszym, sygnowanym przez belgijskiego artystę instrumencie - TZSM/2, który jest godnym następną modelu TZSM zaprezentowanego w 2017 roku. Ortega TZSM/2 posiada lity korpus, top ze świerku kanadyjskiego, wykończony na wysoki połysk oraz płytę tylną i boczki z satynowo wykończonego klonu spalated (którego unikalna, wzorzysta faktura powstaje w wyniku działania w drewnie organizmów pasożytniczych, takich jak grzyby). Elegancki design uzupełnia dopasowana do jasnego korpusu, klonowa podstrunnica. Korpus zdobi klonowy binding z elementami z orzecha oraz rozeta Ortega Signature z inkrustacjami z masy perłowej, orzecha i klonu. Gryf wykonano z mahoni i wykończono satynowo. Oprócz wspaniałego wyglądu, Ortega TZSM/2 cechuje barwa, która jest idealnie wyważona między tradycyjnym brzmieniem gitary z nylonowymi strunami a nowoczesnej gitary dla profesjonalnych muzyków. We wzmocnieniu brzmienia pomagają wbudowany system Ortega/Fishman Clasica Blend System (z podmostkowym przetwornikiem piezo, wejściem XLR i 1/4" oraz tunerem). Ponadto instrument posiada mostek z drewna Pao Ferro oraz złożone klucze Ortega. W skład kompletu wchodzi struny Savarez 510CJ a także futerał Thomas Zwijsen Signature z haftowanym logo.

www.ortegaguitars.com

www.meindistribution.pl



Targi Musikmesse 2020 przełożone z powodu koronawirusa

Zaplanowana na początek kwietnia, jubileuszowa odsłona targów Musikmesse 2020 została przełożona z powodu epidemii koronawirusa Covid-19. 40 edycja targów Musikmesse 2020 miała odbyć się w dniach 1-4 kwietnia, jednak organizatorzy poinformowali o przełożeniu imprezy z powodu zagrożenia wynikającego z rozprzestrzeniania się koronawirusa Covid-19. Dokładna data zostanie wkrótce podana, a zakupione przez odwiedzających bilety zachowują ważność. Jak głosi informacja przekazana do mediów, trwające rozprzestrzenianie się wirusa Covid-19 zmusiło organizatorów do ponownej analizy sytuacji wspólnie z przedstawicielami władz Frankfurtu ds. zdrowia publicznego. Zalecili oni podjęcie kroków w celu uniemożliwienia chorem uczestnikom wydarzenia, pochodzącym z regionów wysokiego ryzyka, przyjazdu do Frankfurtu i odwiedzenia targów. Biorąc pod uwagę, że ci uczestnicy mogli również zostać zainfekowani przez Covid-19, konieczne było przeprowadzenie kontroli stanu zdrowia, aby zapobiec dalszemu rozprzestrzenianiu się infekcji. Messe Frankfurt nie jest w stanie wdrożyć takich środków. Dodatkowe czynniki leżące u podstaw tej decyzji związane są z rosnącą liczbą ograniczeń w podróżowaniu, co utrudni wielu potencjalnym zwiedzającym i wystawcom dotarcie do Frankfurtu.

www.musikmesse.com

**ZOSTAŃ
W DOMU...**

**...I GRAJ
NA GITARZE**

W TROSCE O ZDROWIE TWOJE I NAS WSZYSTKICH WYBIERZ ZAKUPY ONLINE



**Sklep Muzyczny
Guitar Center**
ul. Zbąszyńska 3U, 91-342 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



Nowe modele gitar elektrycznych Vintage z postarzanym wykończeniem

Vintage zaprezentowało nowe modele gitar V100, V120 i V59 należące do serii ICON, posiadające imponująco prezentujące się postarzone wykończenia. Vintage V100MRGT i V100MRBK skonstruowane są z najlepszych rodzajów drewna i wyposażone w wytrzymały postarzany osprzęt Wilkinsona i specjalnie zaprojektowane przetworniki. Gitary mają unikatowy kształt korpusu z wdzierającymi opadającym ramieniem po stronie strun basowych i genialnie zaprojektowanym

wcięciem, zapewniającym lepszy dostęp do najwyższych progów. Brzmienie gitar tej serii jest nasycone charakterem, charyzmą i luzem. Model V100MRGT ma lakier zdarty do samego drewna. Ta gitara może opowiedzieć historie z tysiąca tras koncertowych. A najlepsze jest to, że instrument jest całkowicie nowy i świeżo zapakowany do pudełka. Trudno też przejść obojętnie obok nowych modeli gitar elektrycznych Vintage V120. Jeden jest w kolorze Distressed Black-over-Cherry Red (V120MRBK), drugi w kolorze Distressed Gun Hill Blue Over Sunburst (V120MRGHB). To nowe wykończenie z podwójnie nałożonym lakierem, połączonym ze zdecydowanym kolorem, tworzy harmonijne dzieło sztuki. Modele V120 to bardzo

praktyczne i sprawdzone mahoniowe konstrukcje z jednym wspinałym przetwornikiem Wilkinson W90SK. Vintage V59MR ICON jest zdolna do produkowania przeróżnych brzmień przy skromnym wyborze przetworników i potencjometrów. Ta gitara będzie zawsze gotowa zainspirować gitarzystę w chwili, w której utknie on podczas pisanie piosenki lub tworzenia solówki. Instrumenty są dostępne w dwóch kolorach: Distressed Sunburst (V59MRSB) i Distressed Black (V59MRBK). Gitary z tej serii mają podwójny binding wokół korpusu zbudowanego ze wschodniej topoli. Gryf i podstrunnica jest z twardego klonu. Wyglądają tak, jakby spędziły długie lata w trasie i w studiu.

www.audiostacja.pl

Pogłos nie z tego świata: EarthQuaker Devices Afterneath V3

Reverberator nie z tego świata - firma EarthQuaker Devices opracowała nowy efekt Afterneath V3. Przywitaj się ze swoim nieziemskim efektem pogłosowym Afterneath od EarthQuaker Devices. Afterneath V3 brzmi tak, jak wygląda - niczym czarodziej wynurzający się z eterycznej jaskini, gotów na ambientową bitwę. Afterneath cechuje się analogową ścieżką sygnału dry, cyfrową ścieżką opóźnienia, buforowanym obejściem z technologią Flexi-Switch (przełączniki elektroniczne zapewniają natychmiastowe przełączanie, zarówno chwilowe, jak i blokowane) oraz możliwość włączenia/wyłączenia wybrzmiewania efektu na obejściu. Urządzenie wymaga standardowego zasilacza prądu stałego 9 V DC z wtykiem okrągłym 2,1 mm, z ujemnym stykiem środkowym. Każdy moduł Afterneath budowany jest przez zespół robotów i ludzi w oświetlonej pochodniami jaskini Akron w Ohio. EarthQuaker Devices Afterneath V3 będzie dostępny na koniec kwietnia w cenie ok. 1075,50 PLN.

www.earthquakerdevices.com
www.w-distribution.de





MXR Timmy Overdrive

Firma MXR wprowadziła do oferty własną wersję overdrive'a Timmy, opracowaną we współpracy z weteranem w branży konstruktorów efektów gitarowych, Paulem Cochranem. „Zbudowałem efekt Tim Overdrive dla siebie zgodnie z moimi wymaganiami - wspominał Cochran - Wówczas nikt nie oferował tego, co było mi potrzebne - pedału, który czysto wzmacni mojego Marshalla Plexi Super Bass. Chciałem, żeby brzmieniem zbliżył się do Marshalla Super Lead, dlatego Tim Overdrive był płaskim, czystym boosterem, który w razie potrzeby dodawał nieco brudu.” Przełącznik Clip umożliwia wybór między trzema trybami clippingu (podcinania wierzchołków sygnału), bez względu na to, czy użytkownik efektu potrzebuje mocnego, grubego brzmienia z dużą ilością headroomu, który zdominuje końcówkę wzmacniacza, czy też bardziej skompresowanego, nasyczonego tonu dla tłustych akordów oraz dla wszystkich brzmień pomiędzy. Aby zachować pożądane właściwości efektu Timmy Overdrive, Paul Cochran i konstruktorzy MXR zastosowali w urządzeniu wzmacniacz operacyjny LF353 opracowany przez inżynierów Dunlopa. Pozwoliło to na uzyskanie wysokiej mocy wyjściowej, wysokiego wzmocnienia oraz sygnału hi-fi. Dzięki temu MXR Timmy Overdrive jest profesjonalnym efektem dla gitarzystów potrzebujących słodkiego, harmonicznego przełamania, odpowiadającego na dynamikę gry i utrzymującego osobisty charakter rigu, a to wszystko w kostce o rozmiarze znacznie mniejszym niż standardowy efekt gitarowy.

www.jimdunlop.com

www.musicdealer.pl

Nowa odsłona Ernie Ball VPJR Tuner

Zaprezentowany po raz pierwszy w ubiegłym roku VPJR Tuner marki Ernie Ball wraca odświeżony i udoskonalony. Ernie Ball VPJR Tuner to efekt "dwa w jednym", który łączy w sobie działające niezależnie układy precyzyjnego pedału głośności oraz cyfrowego tunera z ekranem o wysokiej rozdzielczości. Urządzenie przeznaczone jest dla gitarzystów oraz basistów, także tych sięgających po bas z pięcioma strunami. VP junior posiada szybki i dokładny tuner chromatyczny z kolorowym wyświetlaczem dotykowym umieszczonym na wierzchniej części pedału. Ekran jest atrakcyjny wizualnie i prosty w obsłudze oraz wyjątkowo wytrzymały i odporny na zarysowania. Umożliwia odczytanie nie tylko wskazań tunera ale także prostej reprezentacji poziomu głośności. Ekran automatycznie przełącza się między tunerem a pedałem głośności w zależności od poziomu sygnału, co umożliwia strojenie instrumentu nawet przy niskim poziomie sygnału. Przypadkowe przełączenie uniemożliwia funkcja blokady umieszczona w lewym dolnym rogu ekranu. Pozostałe konfiguracje widoczne w trybie 'always on' dostępne są po podwójnym dotknięciu ekranu. Urządzenie może służyć zarówno do kontroli wzmocnienia jak i jako główna regulacja głośności, wyposażone jest również w zapobiegający utracie tonu obwód buforowy. Kompaktowa, wytrzymała konstrukcja pedału VPJR Tuner składa się z aluminiowej obudowy i jest wyposażona powłokę antypoślizgową oraz mocniejszy i trwalszy sznurek kevlarowy, powleczony PCV, zapewniający stałe napięcie podczas ruchu stopy. Dostępne złącza: Instrument In, Out, FX Send, FX Return. Efekt pracuje z zasilaczem 9-18V i dostępny jest w czterech wersjach kolorystycznych - srebrnej, czarnej, czerwonej i białej.

www.ernieball.com

www.musicinfo.pl



Hagstrom Fantomen Custom - nie tylko dla fanów Ghost

Firma Hagstrom wprowadziła do regularnej oferty customową wersję modelu Fantomen, opracowaną na potrzeby muzyków formacji Ghost. Fantomen ujrzał światło dzienne w 2017 roku w wyniku współpracy lutników Hagstroma i gitarzystów Ghost znanych jako Nameless Ghouls i jest obecnie dostępny w regularnej ofercie marki w trzech wersjach wykończenia: pierwotnych Black Gloss i White Gloss i dodanym później Tobacco Sunburst. W tym roku, po raz pierwszy na targach NAMM 2020, Hagstrom wspólnie z ekipą z Ghost zaprezentowali nową wersję modelu - Fantomen Custom, która poza stosownym napisem na płytce pięta napinającego, oferuje szereg całkowicie nowych rozwiązań nadających gitarze customowego sznytu. Hagstrom Fantomen Custom oferowany jest w dwóch znanych już kolorach - Black Gloss z chromowanym osprzętem i White Gloss z osprzętem pokrytym rutenem - obydwa z czarnym pickguardem i czarną główką. Tym razem mamy do czynienia z konstrukcją Neck-Thru body z gryfem z trzech kawałków klonu cukrowego (wcześniej mahoni) o profilu slim D i mahoniowymi bocznymi skrzydłami korpusu. Nowością jest również dodatkowe wzmocnienie (volute) odchylonej główki, przydatne podczas intensywnego życia koncertowego instrumentu. Gryf tradycyjnie wzmocniony jest prętem H-Expander. W przeciwieństwie do szeroko stosowanego przez Hagstroma kompozytu Resinator (również w pierwotnej wersji Fantomen), szwedzki producent do budowy podstrunnicy użył hebanu. Podstrunnica cechuje się promieniem 15" i zaokrąglonymi krawędziami. Umieszczono na niej 22 progi medium jumbo, wykonane tym razem ze stali nierdzewnej oraz duże markery z pearloidu. Zarówno korpus jak i podstrunnica zdobi wielowarstwowy binding. Kolejne elementy wyposażenia z wyższej półki to komponenty Schaller: mostek STM Tune-O-Matic z rolkowymi siodełkami i strunociągami oraz straplocki. Do tego klucze GraphTech Ratio z główkami Hagstroma. Gitarzyści Ghost cenią sobie brzmienie szwedzkich pickupów Lundgren, więc - podobnie jak w pierwotnej wersji - znajdziemy tu parę humbuckerów tej marki - Lundgren Design AlNiCo-2 No. 2 przy gryfie oraz Lundgren Design AlNiCo-5 No. 5 przy mostku. Są one regulowane trzypozycyjnym przełącznikiem oraz oddzielnymi dla każdego humbuckera potencjometrami Volume (z filtrem RC pomagającym zachować właściwe brzmienie podczas zmniejszania głośności gitary) i Tone (z opcją rozłączania cewek przetworników).

www.hagstromguitars.com
www.musik-meyer-ce.com



Wojciech „Griper” Frąckowiak w gronie artystów Ortega Guitars

Wojciech „Griper” Frąckowiak dołączył do rodziny Ortega Guitars. Artysta grający techniką fingerstyle wzmocni segment ukulele w Polsce. Wielokrotny lauréat i zdobywca nagród muzycznych mawia o ukulele, że pomimo niewielkich rozmiarów i tylko czterech strun, instrument ten kryje w sobie wiele możliwości. Ukulele może wprowadzić każdy koncert w magiczny nastrój. Wojtek uwielbia tworzyć melodie, harmonie i własne aranżacje. Już niedługo Wojtek wyruszy na trasę z warsztatami ukulele dla początkujących (głównie nauczycieli). Zabierze ze sobą elektroakustyczne ukulele Ortega RUWN-CE z popularnej serii Horizon i odwiedzi kilka miast w Polsce. W związku z obecną sytuacją dokładne daty warsztatów nie zostały jeszcze potwierdzone. Wszystkie informacje zostaną ogłoszone na oficjalnym profilu Wojtki.

www.ortegaguitars.com
facebook.com/OrtegaGuitarsPolska
www.meindistribution.pl



Electro-Harmonix Oceans 12

Electro-Harmonix Oceans 12, młodszy, ale większy brat reverbu Oceans 11 sprzed dwóch lat, to jeszcze więcej pogłosów i funkcjonalności. Efekt posiada dwa niezależne, stereofoniczne silniki pogłosu, a co za tym idzie, przełączane za pomocą odrębnych footswitchy dwie sekcje reverbu (Reverb A i Reverb B). Mogą one pracować samodzielnie, albo równocześnie - połączone równolegle lub szeregowo. Zaawansowany układ wejść i wyjść mono i stereo pozwala na rozdzielanie pogłosów na kanały lewy i prawy albo użycie w pętli. Urządzenie wyposażono w 24 presety oraz 12 typów pogłosów. Każdy z pogłosów pracuje w dwóch lub trzech trybach, co daje zdecydowanie więcej możliwości brzmieniowych w porównaniu z Oceans 11, który oferował dodatkowe tryby jedynie dla kilku typów pogłosów. Do przełączania trybów służy przycisk Mode, a do ich regulacji dwie dodatkowe gałki w sekcji Reverb type. Dodatkowo w większości ustawień Oceans 12 może wygenerować nieskończony pogłos (Infinite Reverb), możliwy do odtworzenia razem z różnymi odmianami reverbu. Urządzenie wyposażono również w Tap Tempo, wejście do podłączenia trzyprzyciskowego footswitcha oraz dołączany do kompletu zasilacz EHX 9.6 DC 200mA.

www.ehx.com, www.guitarcenter.pl

Keiki®

K2 Ukulele Pack

ZESTAW K2 UKULELE PACK OBEJMUJE*:

- ◆ Keiki® tuner z mocowaniem do główki
- ◆ Keiki® pasek z zaczepem na otwór rezonansowy
- ◆ Keiki® 5 kostek do gry (medium)
- ◆ Keiki® pokrowiec sznurowy

*DOSTĘPNE WYKOŃCZENIA: K2-TM: TOTEM, K2-SP: SPACEMAN,
K2-EM: EL MUERTO, K2-68: PEACE 68, K2-SR: SAMURAI & K2-VP: VODOO PUPPET



Obserwuj nas na Instagramie
i **WYGRAJ** zestaw #ukulele K2!

GITARA MIESIĄCA





FENDER AMERICAN ACOUSTASONIC STRATOCASTER

Podążając za sukcesem zeszłorocznego modelu Acoustasonic Telecaster, Fender na targach NAMM 2020 zaprezentował nowe oblicze swojej akustycznej hybrydy, tym razem w wydaniu Acoustasonic Stratocaster. Dla niewtajemniczonych – jeśli wizualnie nawet tego po nim nie widać – ta akustyczno-elektryczna hybryda o kształcie Strata ma ukrytych pod maską wiele wyjątkowych funkcji. Design bazuje na korpusie hollow-body (mahoniowy tył i boki oraz top z litego świerku Sitka), z pięcioma różnymi opcjami wykończenia. W elektronice drzemie prawdziwa magia, uzyskiwana z aż trzech źródeł:

magnetycznego pickupu Fender Noiseless, umieszczonego pod siodełkiem mostka piezo Fishman Acoustasonic oraz układu Fishman Acoustasonic Enhancer, zaprojektowanego dla uzyskania lepszej projekcji dźwięku i wyeksponowania perkusyjnych, akustycznych walorów instrumentu. Oczywiście mogą być one razem łączone a wbudowany silnik Acoustic Engine udostępnia najwyższej klasy akustyczny modeling, pozwalając wybrać brzmienie z szerokiej palety różnych odmian korpusów, jak i bardziej tradycyjnych barw elektrycznych gitar. 🎸

www.fender.com



Funkcje

Podstawowym etapem pracy z jakimkolwiek utworem niezależnie od tego, czy mówimy o graniu z nut muzyki poważnej, graniu cudzych kompozycji ze słuchu, czy o własnej twórczości jest rozumienie funkcyjności

Adam Fulara

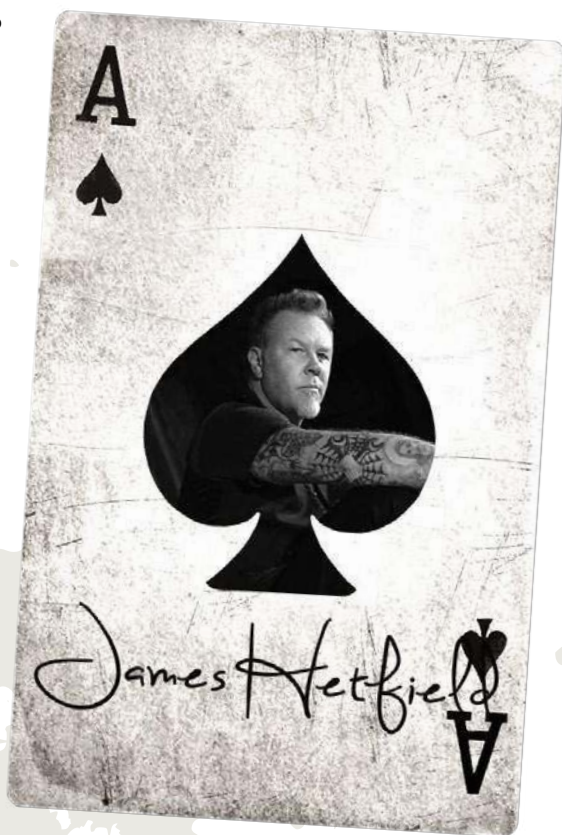
Wszyscy bowiem posługujemy się funkcjami, jedni świadomie, inni nie. Harmonia funkcyjna jest bazą prawie każdego utworu, z wyjątkiem awangardy, free jazzu i muzyki eksperymentalnej. Mowa tu zarówno o prostych piosenkach dla dzieci, utworach rockowych, standardach jazzowych i muzyce klasycznej. Zatrważając wielu muzyków jednak nie potrafi powiedzieć czym właściwie jest funkcja, jak działa i dlaczego to jest tak ważne. Zaczniemy od tego, że funkcja to nie akord, o czym już kiedyś wspominałem. To rola, jaką akord pełni w kontekście utworu, w danej tonacji. Wszyscy zapewne słyszeli już o tonice (I) i dominancie (V) czyli funkcjach budowanych na pierwszym i piątym stopniu, ale funkcji jest więcej. Dla każdej tonacji jest ich siedem i oznaczamy je rzymskimi liczbami I – VII. Różne też są tryby akordów przypisanych do poszczególnych stopni, jedne są durowe, inne molowe, septymowe i jeden półzmniejszony. Ten szereg powinien znać każdy muzyk, dla gamy durowej uczyć takiego wierszyka: „dur moll moll dur siedem moll półzmniejszony”. Podstawowa gama durowa to C-dur, a podstawowa gama molowa a-moll więc ten sam wierszyk od szóstej pozycji będzie pasował do gamy molowej – nie trzeba się go więc uczyć. Do innych skal modalnych też da się dopasować tę

samą sekwencję akordów zaczynając od innej pozycji. Dodatkowo na V stopniu dowolnej skali można zagrać dominantę (np. w molowej gamie wg „wierszyka” na V stopniu będzie moll, ale można go alternatywnie zmienić na septymowy aby uzyskać efekt napięcia). Grając akordy z tego wierszyka na odpowiadających im stopniach gamy w różnej

odegraniu nut, powinniśmy zidentyfikować jego funkcje. Np. dla utworu „Nothing Else Matters” dla akordów Em | D | C : || G | B | Em | Em tonacją jest e-moll, a funkcje to I | VII | VI : || III | V | I. Mając taką sekwencję można bez problemu zidentyfikować znane progresje akordów, w tym przypadku od razu rzuca się w oczy zwrot V I, czyli typowa krótka kadencja (dominanta budująca napięcie rozwiązane na tonice), od razu można zauważyć, że kompozytor zbudował napięcie stosując dominantę septymową zamiast akordu molowego. Utwór zaczyna się progresją gamową I VII VI (trzy kolejne stopnie gamy molowej) znaną m.in. z bardzo wielu utworów Iron Maiden (np. „The Trooper”), a także hitów takich, jak „I Want It All”, „Fable”, „Dirty Diana” i in. Wychodzi tu kolejny bardzo ważny temat – funkcja nie jest akordem. W utworze „The Trooper” mamy kilka akordów towarzyszących funkcji, nie wpływających jednak na główną funkcję (tj. akordów jest więcej niż funkcji).

Można też rozszerzyć harmonię o kolejne składniki nie zmieniające funkcyjności np. tak: Em7 | D7 Cmaj7 : || Gmaj7 | B7 | Em7 | Em7. Oczywiście nikt nie każe utworu Metaliki grać w ten sposób. To są dźwięki, które ucho kojarzy z tymi funkcjami, a więc mogą być wykorzystane

np. w melodii, partii basu, chórkach, szeroko pojętej aranżacji utworu. Każą z funkcji pełni określoną rolę, ma w pakiecie określony rodzaj zależności z innymi funkcjami, np. zadaniem V (B7) jest wywołanie ciężenia do I (Em). To najstarsza siła formotwórcza w harmonii, która była powodem ukształtowania się systemu dur-moll w renesansie. Każda funkcja przypisuje rolę dźwiękom tonacji podkreślającym nad tą funkcją. Czyli dźwiękiem nad funkcją I z naszej piosenki będzie pryma, czyli dźwiękiem przezroczystym, a nad akordem V (B7) będzie tzw. „omit note” czyli nutą, której się nie podkreśla. Najgorzej brzmiącym dźwiękiem z całej gamy. Jak ktoś to rozumie i umie się tym posługiwać w locie (na ucho) ma władzę nad harmonią funkcyjną przynajmniej w zakresie przez niego stosowanym. Niestety jest bardzo niewielu muzyków, którzy potrafią to robić. Sam znam zaledwie kilku takich, wliczając legendy muzyki takie jak Andy’ego Timmons. Gitarzyści mają z rozumieniem funkcyjności o wiele większe problemy niż np. pianiści, którzy klawiaturę mają od razu podzieloną na białe i czarne dźwięki. Co trzeba opanować? Przede wszystkim lokalizować sprawnie funkcje – jeśli w piosence obok są dwa akordy durowe, prawdopodobnie znaleźliśmy to miejsce w naszym wierszyku, gdzie dur jest obok septymowego. W naszej piosence to D C, czyli mamy D7, Cmaj7, właśnie znaleźliśmy VII i VI. Następnie lokalizujemy progresję, mamy tu progresję gamową w dół, potem Gmaj7, potem kadencja V I. To znacznie ułatwia uczenie się piosenek na pamięć – zamiast 5 akordów mamy 3 klocki do zapamiętania. Podobnie przy ogyrywaniu akordów – można poćwiczyć improwizację ogyrywającą daną progresję, a następnie wypracowane ciekawe melodie wykorzystywać w improwizacji do różnych utworów, w których ta progresja występuje. Dla ciekawych – nasz dzisiejszy as, James Hetfield ogyrywa nad kolejnymi akordami: kwintę i tercję nad Em, potem tercję nad D i tercję nad C. Dlatego to tak ładnie brzmi. Więcej o funkcyjności przeczytacie w moim podręczniku „Podstawy teorii improwizacji. Zrozumieć język muzyki”, który lada chwila się ukaze nakładem wydawnictwa ABsonic. 🎸



kolejności możemy uzyskać bardzo ładne kompozycje – to podstawowa tzw. technika kompozytorska. Oczywiście nie każda kombinacja akordów jest równie dobra. Teraz rozpoczynając pracę nad dowolnym utworem, o ile chcemy myśleć o jakiegokolwiek interpretacji utworu, a nie tylko

PAUL GILBERT PG-14

DISTORTION



JHS PEDALS

www.jhspedals.com | info@w-distribution.de | www.w-distribution.de



Artysto drogi

Będąc muzykiem może i ciężiej dostać kredyt, ale brak stabilizacji ma też atrakcyjniejszą twarz, zwaną brakiem nudy...

Daniel Popiałkiewicz

Jednego dnia moje substytuty trytonowe zagłusza masowe mlaskanie przy przeżuwanu pierogów gdzieś na przedmieściach Radomia, drugiego: wielki festiwal, konferencja prasowa, tłumy fanów, podpisywanie płyt, blichtr i, mówiąc krótko, całe to prestiżowe straty-pierduty. Wszelako jedno jest niezmiennie: zarówno jednego jak i drugiego dnia przy wejściu do swojej garderoby mogę zostać poproszony o identyfikator. Pokornie się temu poddaję, nie tylko dlatego, że nie potrzeba jakiegось wyrafinowanego wnioskowania by odkryć, że cały ten rytuał jest finalnie w moim interesie, ale przede wszystkim z tego powodu, że pana Kazimierza na bramce nie bardzo obchodzi ile płyt nagrałem czy z kim stałem na scenie. Ja mam swojego joba, a pan Kazimierz swojego, nie mniej ważnego.

Odczułem potrzebę napisania na ten temat po tym, jak ostatnio kilka razy odniosłem wrażenie, że ludzie niewiele wiedzący o profesji muzyka (to ci, którzy dowiedziawszy się, że jestem z zawodu gitarzystą pytają, czy gram w jakimś zespole), myślą właściwą machinę przemysłu rozrywkowego z jej trybikiem. Dla jasności: to pierwsze, to potężne instytucje takie jak wytwórnie, radio i telewizja, filharmonie, kluby, firmy sponsorujące i generalnie grubi faceci w garniturach z łupieżem na ramionach marynarki. To drugie to gitarzysta. Często bywa tak, że moc decyzyjna tego ostatniego ogranicza się do rodzaju użytego – wspomnianego na początku – substytutu trytonowego i dobrania doń odpowiedniego grymasu twarzy, podczas gdy cała reszta zależy od panów, których stać na wszystko poza Head&Shoulders. Muszę zaznaczyć, że oczywiście dziś ta dystynkcja nie jest tak oczywista, lecz nawet artyści niezależni rzadko mają swoją stację telewizyjną czy salę koncertową. Zazwyczaj jest to płatanina układów. Nieświadomość tych układów

dała się rażąco wyczuć ostatnio u mojej znajomej, która desperacko wyraziła konieczność posłuchania z mężem mojej gry na żywo, sprawiając, że uruchomiłem nie tak łatwy, jak by się mogło zdawać proces załatwiania wejściówek na koncert w Radiowej Trójce, który mieliśmy zagrać pojutrze, a następnie rano w dzień koncertu bez cienia żenady napisała, że nie przyjdzie, bo nie może. Dziękując się tym zajęciem z zespołem dowiedziałem się, że to niemal norma i szybko pojawił się szereg wniosków. Pierwszy każe się zastanowić nad popularnością naszego zespołu i jakością muzyki, którą prezentujemy – w końcu to z jakiegoś powodu ci ludzie wolą zostać w domu. Ale ten wniosek szybko odrzuciłem po pierwsze dlatego, że jest nieprzyjemny, a po drugie, z jakiegoś też powodu ci sami ludzie wprawdzie walczą o te wejściówki. Przyszło mi do głowy, że ta walka to jakiś rodzaj kurtuazyjnego okazania zainteresowania, ale prawda leży gdzie indziej. To ten sam mechanizm, który

pchał Rossa z serialu „Przyjaciele” do zabierania z pokoju hotelowego ręczników, mydeł, żarówek z lamp, czy soli z solniczki – bo za nie zapłacił. Analogicznie łatwo przychodzi nam zrezygnować z czegoś, za co nie daliśmy złamanego grosza. W starej prawdzie naszych babć, że trud włożony w zdobycie czegoś ustala szacunek do tej rzeczy, zamieniliśmy ideę wartości na paragon z ceną, która z automatu ma wzmacniać respekt. To dlatego zespoły puszczają w branży plotkę, jakoby ich koncert kosztował dziewięćdziesiąt tysięcy złotych. To dlatego ludzie powinni płacić za koncerty, a nie zaklepywać sobie wejściówkę na zasadzie „lepiej mieć niż nie mieć, a jak nie będę miał czasu, to po prostu nie skorzystam”. Artysta nie załatwia wejściówek na swój koncert za pomocą pstryknięcia, przynajmniej nie zawsze. Państwo z pewnością to rozumieją, ale jeśli ktoś z Państwa otoczenia już nie, to jest skuteczny sposób na uświadomienie mu sieci powiązań artysta-instytucja. Polecam podobnie podejść do jego pracy i jeśli jest to na przykład sprzedawca na kasie w spożywczaku, to wystarczy poprosić go o zrealizowanie listy zakupów za free. Oczywiście żeby analogia była pełna, proszę odebrać zakupy jedynie w przypadku, kiedy będzie się miało na to ochotę. Dziękuję Państwu! ♡





- Pokrętko do regulacji tonów
- Wbudowany czytelny tuner z wyświetlaczem LCD



DISCOVER THE COMFORT IN EXPLORING YOUR SOUND

AEG to kompaktowa gitara elektroakustyczna ze smukłym gryfem, która posiada świerkowy top oraz korpus z drewna Sapele. Ibanez AEQ-TTS pozwala gitarzystom w prosty sposób przejść od niskich, tłustych i mocnych do jasnych i wyrazistych brzmień. Dodatkowo model ten wyposażony jest w przetwornik Ibanez T-bar II Undersaddle zapewniający dobrze zbalansowany sygnał oraz specjalne kołki do mostka Ibanez Advantage Bridge ułatwiające montaż strun.

Ibanez.COM



Zakazy, nakazy i dobre obyczaje

Epidemia wywróciła cały nasz – wydawałoby się w miarę stabilny byt – do góry nogami. Od 12 marca 2020 r. zawieszono funkcjonowanie instytucji kultury, instytucji artystycznych, w tym w szczególności teatrów, oper i filharmonii, domów kultury.

Wojciech Wytrząsek

Nie działają też kluby, puby, kawiarnie, gdzie wykonywano muzykę na żywo. Odwołane lub przesunięte zostały liczne koncerty i imprezy rozrywkowe. Wszędzie gdzie tylko to możliwe wprowadzono pracę zdalną lub e-learning. Tym samym rzesze muzyków, podobnie jak innych osób pracujących w branżach artystycznych, rozrywkowych, usługach i wielu innych, z dnia na dzień zostały bez pracy. Ci, którzy mają zdyspersyfikowane źródła dochodu, czyli oprócz działalności polegającej na czynnym uprawianiu muzyki, zarabiają na życie w inny sposób, są w nieco lepszej sytuacji. Jednak w przypadku muzyków dywersyfikacja najczęściej jest pokrewna. Sytuacja jest tym gorsza, gdy człowiek prowadzi własną działalność gospodarczą lub ma do spłacenia kredyt. Muzyk w takiej sytuacji jest właściwie bezradny, szczególnie gdy pracuje na umowach cywilnoprawnych albo prowadzi działalność gospodarczą. Prawnik zagląda do obowiązującej od 8 marca specustawy (ustawa z dnia 2 marca 2020 r. o szczególnych rozwiązaniach związanych z zapobieganiem, przeciwdziałaniem i zwalczaniem COVID-19, innych chorób zakaźnych oraz wywołanych nimi sytuacji kryzysowych, Dz.U. 2020 poz. 374) i zauważa, że wprowadza ona kilka rozwiązań, w szczególności: polecenie wykonywania pracy zdalnej, dodatkowy zasiłek opiekuńczy w związku z koniecznością opieki nad dzieckiem, zwolnienie z obowiązku stosowania Prawa zamó-

wień publicznych w odniesieniu do towarów i usług związanych z przeciwdziałaniem COVID-19, regulacje związane z działaniem personelu medycznego, zapewnieniem odpowiednich świadczeń opieki zdrowotnej, poleceń wydawanych przez wojewodę oraz zmiany w kilku kluczowych ustawach, które umożliwiły m.in. zamknięcie szkół i uczelni. Oczywiście trudno było się spodziewać w tym akcie przepisów działających wprost na korzyść artystów. Do nich 13 marca w liście otwartym zwrócił się Minister Kultury, przypominając o możliwości ubiegania się o pomoc socjalną z Funduszu Promocji Kultury, a 18 marca na stronie ministerstwa przedstawiono inne rozwiązania pomocowe. Ponieważ jednym ze źródeł dochodów kompozytorów i artystów wykonawców są tantiemy, nadające w Warszawie i na Mazowszu Radio Dla Ciebie postanowiło podnieść udział polskiej muzyki na swojej antenie do 80% czasu emisji. Pozostałe radiostacje, w tym publiczne, z niezrozumiałym uporem lansują muzykę zagraniczną wypełniając jedynie obowiązek wynikający z ustawowego minimum emisji utworów słowno-muzycznych w języku polskim na poziomie 33% czasu antenowego. Pewnym przeciwieństwem są niektóre muzyczne stacje telewizyjne, w których emitowane są wyłącznie utwory słowno-muzyczne w języku polskim, niestety z wyjątkiem Kino Polska Muzyka, ich repertuar organicza się do nurtu disco polo i dance. Jest to swoiste kuriozum w skali kraju, ponieważ okazuje się,

że to środowisko albo potrafiło wyrzucić presję na prywatnych nadawców, albo – co bardziej prawdopodobne – takich nadawców samo wytworzyło. Choć jest to teoretycznie możliwe, to jednak trudno się spodziewać, by w obliczu kryzysowej sytuacji spowodowanej epidemią ustawodawca w trybie pilnym przyjął ustawę zmieniającą definicję polskiej muzyki w radio z „utworów słowno-muzycznych w języku polskim” na „utwory muzyczne lub słowno-muzyczne polskich twórców” z jednoczesnym i radykalnym podniesieniem minimalnego limitu ich emisji. Takie rozwiązanie z jednej strony pomogłoby naszym artystom, ale z drugiej nie wiadomo jakie reakcje mogłoby wywołać u nadawców, czy poszczególnych prezenterów radiowych. Przepisy nigdy nie powinny być celem, a jedynie środkiem do realizacji wyższych celów, w tym ochrony bezpieczeństwa i porządku publicznego, ochrony pracy, zagwarantowania wolności i warunków rozwoju. Prawo jest narzędziem i tak jak w przypadku każdego innego narzędzia, należy się z nim obchodzić ostrożnie, a przede wszystkim znać jego możliwości i sposób działania. Ciężki sprzęt przydaje się gdy trzeba coś zburzyć albo wybudować od nowa, jednak zazwyczaj używamy mniejszych urządzeń, niekiedy nawet mikro-narzędzi, których działanie z pozoru może nie być zauważalne. Chyba najwyższy czas pomyśleć o inicjatywie, która spowoduje, że nadawcom radiowym będzie zależało na emisji polskiej muzyki bez ograniczeń gatunkowych, ale

w całej jej rozciągłości. Myślę, że odbiorcom też powinno zależeć na tym, by media przystawały do współczesnych czasów, pokazując jaki naprawdę jest rynek muzyczny. Włączając radio mam dziwne wrażenie, że w niektórych radiostacjach czas zatrzymał się ponad 30 lat temu, do tego gdzieś za granicą. Codziennie mogę usłyszeć co najmniej kilkanaście piosenek, które pamiętam jeszcze z okresu podstawówki. Pomijając stacje ściśle sformatowane na muzykę popularną lat 80. XX w., w pozostałych raczej trudno znaleźć coś nowego. To smutne, bo znam środowisko muzyków i wiem, że zdolnych artystów ani niebanalnej muzyki nie brakuje, tylko z jakiegoś powodu, z kilkoma wyjątkami, nie daje się im szansy zaistnienia. Niemal całkowicie zanikł też dobry obyczaj radiowy, zgodnie z którym prezenter mówił jakiego utworu i w czym wykonaniu słuchaliśmy przed chwilą i co usłyszymy za chwilę. Nierzadko można było się też dowiedzieć kto jest kompozytorem i autorem tekstu. Dziś nawet gdy wpadnie mi w ucho jakaś piosenka, to nie wiem o niej nic. Kto...? Co...? Obawiam się, że w dobie radia opartego na oprogramowaniu emisyjnym z automatycznie generowaną playlistą, nawet osoby pracujące przed mikrofonem też mogą nie wiedzieć, co akurat trafia w eter. Oczywiście są od tego wyjątki, czyli audycje autorskie redaktorów muzycznych z prawdziwego zdarzenia. Oby było ich jak najwięcej. Dzięki takim audycjom zostałem szczęśliwie zarażony wirusem muzyki. 🎧

AUTOR JEST RADCĄ PRAWNYM, CZŁONKIEM OIRP W LUBLINIE



THE WORLD'S MOST POPULAR UKULELE

KALA KA-15 SERIES

Kala's flagship Satin
Mahogany Ukulele is now
available in soprano, concert,
and tenor sizes.

*Check with your local
Kala Dealer for availability.*



TONY IOMMI

Tony Iommi to jedna z największych legend rocka. Po wypadku, w którym stracił opuszki swoich palców, jak mantrę powtarzano mu, że nie da rady wrócić do dawnej sprawności. Nie wierzyli w niego rodzice, koledzy po fachu, wytwórnie muzyczne, a także konstruktorzy i producenci sprzętu gitarowego. Swoim konsekwentnym działaniem i kolejnymi sukcesami Tony pokazał im wszystkim środkowy palec. Aby uhonorować niezłomną postawę muzyka, firma Gibson właśnie odtworzyła jego legendarny model gitary z charakterystyczną naklejką przedstawiającą małpkę grającą na skrzypcach. Dokładnie wypytaliśmy o ten wyjątkowy instrument, a także poznaliśmy wiele niesamowitych historii z życia Tony'ego i całego zespołu Black Sabbath...

Zacznijmy od naklejki przedstawiającej małpkę grającą na skrzypcach. Czy za znakiem rozpoznawczym twojego Gibsona SG kryje się jakaś historia?

Wszystko zaczęło się od kurtki, którą kupiłem kiedyś w Londynie. Wydałem na nią ostatnie pieniądze, dlatego przez długi czas praktycznie w ogóle jej nie zdejmowałem. Chciałem jednak, żeby mój ubiór wyróżniał się na scenie, dlatego zacząłem przyczepiać do niej metalowe gwiazdki i inne ozdoby. Wtedy trafiłem na naklejkę z małpkami. Ozdobiłem nimi kurtkę, a jedną z nich przykleiłem do gitary. I tak narodziła się słynna „małpia gitara” (z ang. „Monkey Guitar” – dop. red.).

Po latach postanowiłeś połączyć siły z firmą Gibson i odtworzyć ten kultowy model swojego SG. Skąd ten pomysł?

Rozmowy na ten temat trwały już od jakiegoś czasu. Kiedy w firmie pojawili się nowi dyrektorzy, projekt odtworzenia mojej oryginalnej gitary, która towarzyszyła mi podczas nagrywania pierwszych płyt Black Sabbath, w końcu otrzymał zielone światło. Mój pierwszy model SG był „praworęczny”, ale odwracałem go do góry nogami i grałem tak jak na instrumencie dla osób leworęcznych. Kiedy dowiedziałem się, że jakiś gość zrobił dokładnie na odwrót, umówiłem się z nim na testy jego gitary. Spotkaliśmy się na jakimś parkingu i w ten sposób w końcu stałem się



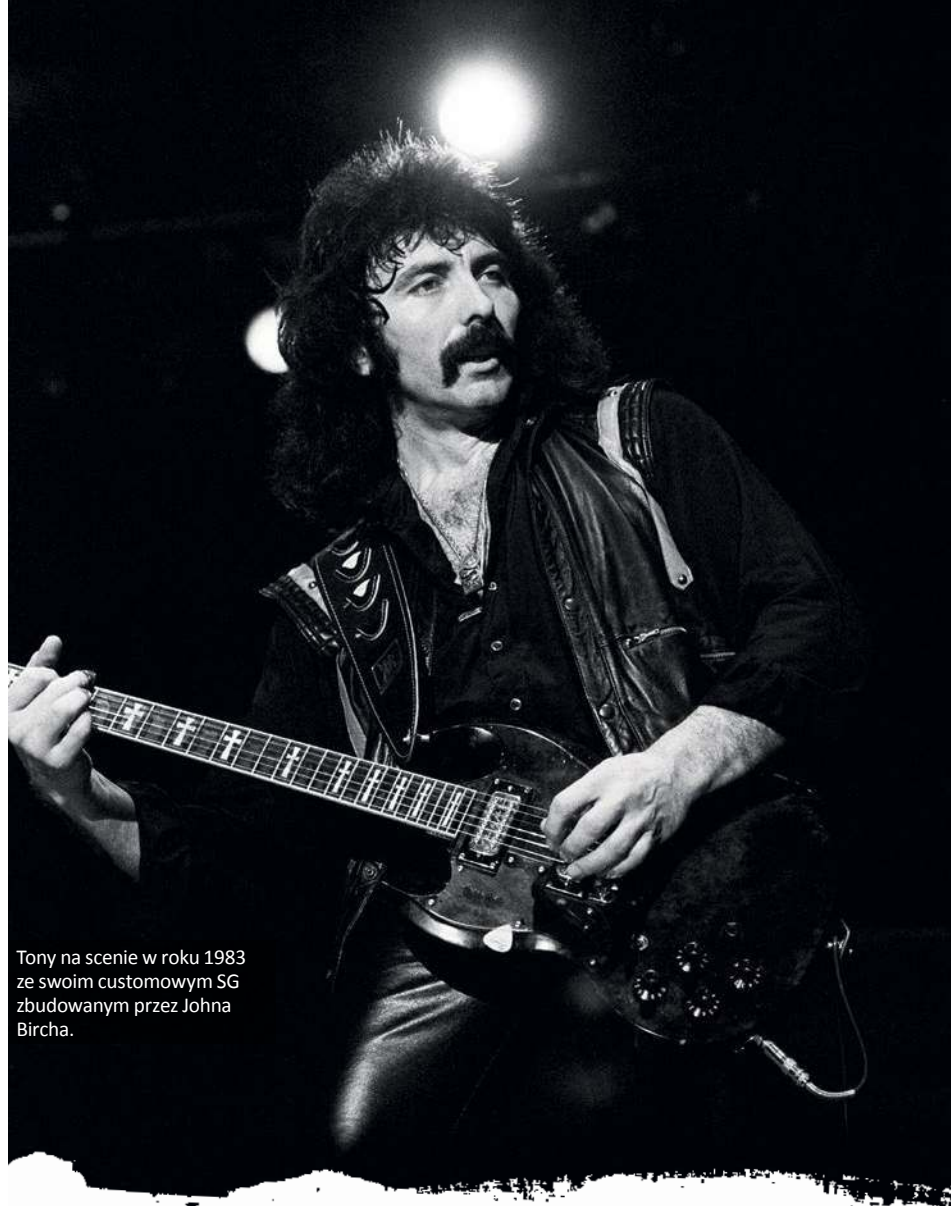
posiadaczem leworęcznego SG, którego nie musiałem odwracać.

Naszą pierwszą płytę miałem nagrywać na Stratocasterze. Niestety już przy pierwszym utworze, który chcieliśmy zarejestrować, czyli „Wicked World”, zepsuł się jeden z przetworników. To nie były czasy, kiedy można było tak po prostu przejechać się do sklepu i wymienić uszkodzony element. Mieliśmy tylko dwa dni w studiu, dlatego wspomniany wcześniej Gibson SG był jedynym ratunkiem. Skończyło się na tym, że nagrałem na nim kilka kolejnych płyt Black Sabbath. Kiedy zaczynaliśmy, brzmienie zespołu szybko ewoluowało. Graliśmy coraz głośniejsze i cięższe, ale byliśmy zgodni co do tego, że to bardzo dobry kierunek. Właśnie wtedy powstał riff do „Wicked World” – to była chyba pierwsza piosenka jaką stworzyliśmy. Podobało nam się to, w jakim kierunku zmierzała nasza muzyka. Kolejnym utworem jaki powstał było „Black Sabbath”. Graliśmy ten numer w bluesowych klubach, gdzie ludzie z ciekawością pytali co to. Nie mogli uwierzyć, kiedy mówiliśmy, że to nasz autorski materiał. Myślę, że od tego wszystko się zaczęło. „Black Sabbath” stało się naszą wizytówką i punktem odniesienia dla kolejnych kompozycji.

Nie bez znaczenia było też nasze pochodzenie. Birmingham było w tamtych czasach naprawdę ponurym miejscem. Cały czas słyszało się o wojnach gangów i innych nieprzyjemnych zdarzeniach. Ja i Ozzy pracowaliśmy w fabrykach. Geezer siedział w biurze i w przyszłości miał zostać księgowym. Wszyscy czuliśmy pod skórą, że musimy się stamtąd wyrwać. Od zawsze marzyłem o wielkich scenach, ale nigdy nie sądziłem, że pojawię się na nich z gitarą w dłoni. Swoją przyszłość wiązałem raczej ze sportami kontaktowymi. To było dziwne uczucie, gdy muzyka zaczęła stawiać się osią całego mojego życia. Dopiero podczas jednego z koncertów uświadomiłem sobie, że moje marzenie o blasku jupiterów właśnie się spełnia.

Ty i twój Gibson SG stworzyliście fundamenty dla muzyki metalowej. Myślisz, że Black Sabbath to naturalna ewolucja gitarowego grania w stylu Led Zeppelin lub Cream? A może to co stworzyliście było wyłącznie wynikiem chemii jaka wytworzyła się między wami?

Zdecydowanie postawiłbym na to drugie. Wszystko zaczęło się od bluesowego zespołu z Carlise w którym grałem razem z Bille Wardem. Kiedy pojawił się Oz i Geez wszystko nabrało całkowicie innego kształtu. To była niesamowita kombinacja. Geez grał wcześniej na gitarze, ale nigdy nie miał w rękach basu. Bill i ja często występowaliśmy



Tony na scenie w roku 1983 ze swoim customowym SG zbudowanym przez Johna Bircha.

w jednym z klubów w Birmingham. Kilka kapel grało tam z nami całą noc. Geez grał w jednej z nich. Pamiętam, że żarł kwas, a potem wspinał się po ścianach. Gość był tak szalony, że nawet przez chwilę nie pomyślałem o tym, że możemy kiedyś wyładować w jednej kapeli. Z kolei Ozzy był moim kolegą ze szkoły. Nie miałem jednak pojęcia, że jest wokalistą. Na pierwszej próbie nauczyliśmy się kilku 12-taktowych kawałków. Przed debiutanckim koncertem zachodziłem w głowę, w co chłopaki mają zamiar się ubrać. Geezer przyszedł w długiej hippisowskiej sukience. Ja wybrałem skórzaną kurtkę, a Ozzy założył tylko koszulkę i owinał sobie coś wokół szyi. Pomyślałem wtedy, że tworzymy naprawdę osobliwy skład. Ale chyba właśnie takie dziwactwa na dobre nas połączyły.

Sami zdecydowaliście o tym, aby pójść „ciemną drogą”? Chcieliście budzić strach i przerażenie?

Ja i Geezer od zawsze interesowaliśmy się horrorami i temu podobnymi rzeczami. Ciekawiły nas również zjawiska paranormalne. Intrygowало nas to, że oglądanie strasznych filmów może być dla ludzi aż tak ekscytującym przeżyciem. Chcieliśmy sprawdzić, czy podobny mechanizm sprawdzi się w muzyce. Od tego wszystko się zaczęło – zależało nam

na tym, aby nasze piosenki miały w sobie zarówno światło, jak i mrok. Chcieliśmy, żeby nasza muzyka była nośnikiem elementów znanych z horrorów i wiele osób faktycznie zaczęło utożsamiać Black Sabbath z czymś strasznym. Przez jakiś czas nikt nie chciał z nami gadać, bo ludzie bali się, że będziemy zamieniać ich w ryby lub odprawiać inne niestworzone czary. Przylgnęła do nas pewna łatka, a mroczna reputacja szybko zaczęła się rozrastać.

Duży wpływ na brzmienie twojego Gibsona SG miał John Birch – lutnik z Birmingham, który wprowadził w gitarze odpowiednie modyfikacje po twoim wypadku...

Mój SG, podobnie jak Stratocaster na którym grałem wcześniej, był zawsze w kawałkach. Cały czas eksperymentowałem z różnymi elementami tej gitary i modyfikowałem poszczególne części. Żeby wyeliminować szumy wyłożyłem całe jej wnętrze folią aluminiową. Pickupy schowałem głębiej w korpusie, a progi zeszlifowałem, ponieważ za bardzo wystawały. Nie było miesiąca, żebym nie grzebał przy tej gitarze. W tamtym czasie na rynku pojawił się mostek Badass z regulacją, której nie posiadały mostki Gibsona. Dla kogoś kto grał na tak cienkich strunach jak ja, była to prawdziwa rewolucja. Właśnie wtedy ktoś polecił mi Johna Bircha.

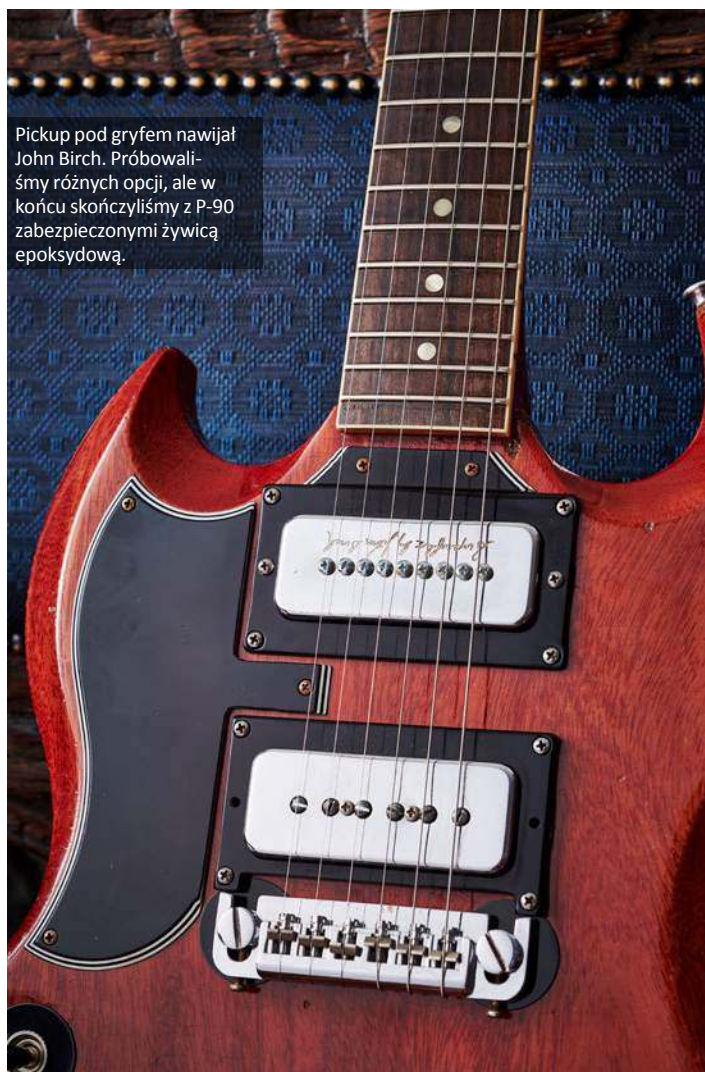
TA GITARA JEST
DOKŁADNIE TAKA SAMA
JAK ORYGINAŁ. ODKĄD JĄ
DOSTAŁEM CZUJĘ JAKBY
BYŁA ZE MNĄ OD ZAWSZE



Gibson Tony Iommi 'Monkey' 1964 SG Special – replika traktowana przez Tony'ego po królewsku.



Miałem założone klucze Schallera. Kiedy po latach grania próbowałem kręcić starymi, plastikowymi, nic się nie działo.



Pickup pod gryfem nawijał John Birch. Próbowaliśmy różnych opcji, ale w końcu skończyliśmy z P-90 zabezpieczonymi żywicą epoksydową.

BLACK SABBATH

Tony Iommi o blaskach i cieniach drogi do sławy...

Było wiele chwil w których naprawdę czuliśmy, że jesteśmy na szczycie. Wszystkie te wielkie sceny na których graliśmy robiły na nas ogromne wrażenie. Pierwszy koncert w Madison Square Garden to niezapomniane przeżycie. A potem kolejne i kolejne... Trudno wymienić wszystkie te momenty, w których zdawaliśmy sobie sprawę z tego, jak wiele udało nam się osiągnąć. Oczywiście nie brakowało też gorzkich chwil. Na pewno zaliczył bym do nich wszystkie problemy z naszym managementem. Udział w rozprawach sądowych, które toczyły się równolegle z nagrywaniem płyt to coś o czym chciałbym na zawsze zapomnieć. Żaden z nas nie miał garnituru więc już samo to było problemem. Od rana stroiliśmy się w marynarki i biegliśmy do sądu, a nocami siedzieliśmy w studiu i pracowaliśmy nad „Sabotage”. Rozkwit kariery przyniósł wiele innych smutnych zdarzeń, ale tak to chyba działa - sława ma zarówno swoje blaski, jak i cienie.

Miałem pomysły, które chciałem wcielić w życie, ale żadna z gitarowych firm do których zwracałem się z propozycją współpracy, nie była nimi zainteresowana. Marzyła mi się gitara wyposażona w 24 progi, ale nikt nie wierzył, że takie rozwiązanie może zdać egzamin. John był pierwszą osobą, która postanowiła zrealizować ten projekt. Później zaczęliśmy eksperymentować z przetwornikami. John budował je całkowicie od zera, dlatego miało sporo czasu pomiędzy poszczególnymi koncertami, na których testowałem kolejne modele. Nie pamiętam, ile przystawek powstało, zanim udało nam się osiągnąć zadowalające efekty. Wykonany przez niego przetwornik wylądował w moim SG przy gryfie. Wciąż mieliśmy jednak problem z mikrofonującą przystawką P-90 zainstalowaną od strony mostka. John musiał stworzyć dla niej specjalną obudowę z żywicy epoksydowej. Rozwiązanie tego problemu nie było proste, bo graliśmy naprawdę głośno.

Czy po zeszlifowaniu progów podstrunnica była ponownie lakierowana?

Tak, to była kolejna rzecz, którą zajął się John Birch. Ze względu na opuszki moich palców, które straciłem w wyniku wypad-

ku, chwytałem się wszystkiego, co mogło pomóc odzyskać dawną sprawność. Wysokie progi w ogóle nie zdawały egzaminu, ponieważ grałem w specjalnych nakładkach na palce. Były one twarde w przeciwieństwie do ludzkiej skóry, która bez żadnego problemu może ślizgać się po gryfie. Lakier na podstrunnicy pomógł rozwiązać ten problem. Wszystko musiało być przeprojektowane pod kątem moich potrzeb. To samo tyczy się pierwszego progów. Ponieważ korzystałem z wyjątkowo cienkich strun, gitara musiała być do nich odpowiednio dostosowana. Po wypadku musiałem wszystkiego nauczyć się na nowo, więc zależało mi na tym, żeby instrument możliwie jak najbardziej ułatwił mi pracę.

Gdyby nie twój wypadek i wszystkie modyfikacje stworzone po to, abyś mógł wrócić do dawnej formy, unikalne brzmienie Black Sabbath mogłoby nigdy nie powstać...

To prawda. W tamtych czasach dużo eksperymentowałem. Wciąż słyszałem, że czegoś nie mogę zrobić. Nieustannie powtarzano mi, że gitara z 24 progami nie będzie harmonicznie poprawna. Kiedy sięgałem po cienkie struny, słyszałem,

”
CHCIELIŚMY, ŻEBY
NASZA MUZYKA BYŁA
NOŚNIKIEM ELEMENTÓW
ZNANYCH Z HORRORÓW I WIELE
OSÓB FAKTYCZNIE ZACZEŁO
UTOŻSAMIAĆ BLACK SABBATH
Z CZYMŚ STRASZNYM. PRZEZ
JAKIŚ CZAS NIKT NIE CHCIAŁ
Z NAMI GADAĆ, BO LUDZIE BALI
SIĘ, ŻE BĘDZIEMY ZAMENIAĆ ICH
W RYBY LUB ODPRAWIAĆ INNE
NIESTWORZONE CZARY...



Black Sabbath w roku 1970: Bill Ward, Tony Iommi, Ozzy Osbourne i Geezer Butler.

że to niewłaściwe. Mimo to postawiłem na swoim i w mojej gitarze pojawiły się wszystkie te modyfikacje. Zaczynałem od strun od banjo, ale w końcu firma Picato zgodziła się nawiązać ze mną współpracę. Zrobili dla mnie odpowiednio cienkie struny i nagle wszystkie inne firmy doszły do wniosku, że to jednak możliwe. Takich sytuacji było więcej. Na szczęście zawsze, gdy wszyscy mówili mi, że czegoś nie da się zrobić, znajdowałem człowieka, który podejmował się danego zadania. Tak było w przypadku mojego wzmacniacza. Miałem wtedy efekt Treble Booster od firmy Rangemaster, który chciałem jakoś zmodyfikować. Kiedy mieszkaliśmy razem z Billem Wardem w Carlise, poznałem gitarzystę z kapeli, która później przekształciła się w Spooky Tooth. Gość powiedział, że poprawi jego brzmienie, ale musiałem mu go wypożyczyć. Mógł go doszczętnie zniszczyć, ale powymieniał niektóre części i okazało się, że w nowej odsłonie mój Treble Booster brzmi niesamowicie. W połączeniu ze wzmacniaczami Marshall 50s na których wówczas grałem,

”

MUSIAŁEM PRZECIWWSTAWIĆ SIĘ TYM WSZYSTKIM LUDZIOM MÓWIĄCYM: TEGO NIE DA SIĘ ZROBIĆ. TEGO NIE MOGŁEM ZAAKCEPTOWAĆ

gadało to naprawdę świetnie. Brzmienie zyskało dodatkowy sustain, ale kiedy szedłem do jakieś firmy i prosiłem o wbudowanie boostera do wzmacniacza za każdym razem słyszałem, że tego nie da się zrobić. Nigdy nie brakowało mi determinacji. Na każdym kroku musiałem udowadniać innym, że nie ma rzeczy niemożliwych. To samo dotyczyło mojego wypadku. Wtedy również powiedziano mi, że nie będę mógł nigdy więcej grać na gitarze. Dla mnie było to coś, czego nie mogłem zaakceptować, dlatego metodą prób i błędów w końcu udało mi się dopiąć swego i wrócić do grania. I wreszcie problem samej muzyki. Nie zliczę, ile razy słyszałem, że nie możemy grać

„czegoś takiego”, bo te utwory w życiu na siebie nie zarobią. Jak widać wszystko opiera się na wierze w siebie i konsekwentnym dążeniu do celu.

Przed wypadkiem bez trudu grałem akordami jak wszyscy inni gitarzyści. Kiedy straciłem opuszki palców musiałem wypracować swoje własne sposoby na uzyskanie określonych układów. Aby osiągnąć pełne brzmienie akordów chciałem wyciągnąć jak najwięcej z samej gitary. Właśnie wtedy pojawił się pomysł na wykorzystanie nakładek na palce. Całą energię poświęcałem wówczas na walkę o powrót do dawnej sprawności. Było to o tyle trudne, że cały czas musiałem słuchać „życzliwych” komentarzy od ludzi, którzy

twierdzili, że nie ma mowy, aby mi się to udało. Nawet moi rodzice kazali mi znaleźć sobie „uczciwą pracę” i dać sobie spokój z gitarą.

Wspomniałeś o tym, że gdy ty walczyłeś o powrót do grania na gitarze, John Birch metodą prób i błędów walczył o odpowiednie ustawienie nowych przetworników. W SG, które odtworzyliście z firmą Gibson również wykorzystano rozwiązania, które wówczas opracował...

Gibson nawiązał kontakt z ludźmi, którzy lata temu pracowali z Johnem. Wśród nich był niejaki John Diggins, który swojego czasu towarzyszył mi w trasie. Miał wówczas okazję sprawdzić z jakiego sprzętu korzystam

i jakie brzmienia najbardziej mi odpowiadają. Później otworzył firmę, która nazywała się Jaydee. Z czasem John usunął się w cień, a jego biznes przejęli synowie, którzy również konstruowali gitary. Podejrzewam, że to właśnie z nimi konsultowali się ludzie z Gibsona. Od początku postawiliśmy sobie za cel dokładne odtworzenie jednego konkretnego modelu gitary i chyba nam się to udało. Uwzględniono nawet najmniejsze obicia i otarcia. Kiedy po raz pierwszy zobaczyłem gotowy instrument naprawdę przeraziła mnie ta dokładność!

Gdzie znajduje się obecnie oryginał?

W tej chwili oryginalny model mojego SG znajduje się w posiadaniu Hard Rock Cafe. Przez jakiś czas można ją było zobaczyć w Nowym Jorku, ale Gibson wypożyczył instrument na potrzeby naszej rekonstrukcji. Przestałem zabierać tę gitarę w trasy, bo była już zbyt delikatna. Bałem się, że zostanie uszkodzona, lub co gorsza skradziona. Podczas wszystkich naszych podróży zawsze starałem się mieć ją blisko siebie. Z każdą kolejną trasą nasze koncerty nabierały rozmachu, a sprzęt trafiał w ręce kolejnych ekip, które przygotowywały sceny przed występami. W końcu doszedłem do wniosku, że zamiast zamartwiać się o tę gitarę, po prostu przestanę zabierać ją ze sobą w trasy. Przez lata trzymałem ją w domu, aż w końcu trafiła do mojego magazynu. Stwierdziłem, że niepotrzebnie się tam kurzy i gdy odezwali się do mnie ludzie z Hard Rock Cafe wynegocjowałem umowę, na podstawie której w każdej chwili mogę oddać im pieniądze i odzyskać instrument. Gość, z którym dobiłem targu już dawno nie żyje, ale myślę, że rola eksponatu muzealnego ma w tej chwili znacznie większy sens niż magazynowanie w skrzyni razem z całym moim instrumentarium.

Dzięki zastosowaniu wyjątkowo cienkich strun mogłeś stroić gitarę do stroju Eb. Coś, co miało pomóc ci w graniu po wypadku bezpośrednio przyczyniło się do powstania jednych z najlepszych riffów w historii rocka!

Podczas koncertów korzystałem z różnej grubości strun, w zależności od utworu. Na płycie „Master Of Reality” obniżaliśmy strój o 3 półtony, więc kiedy graliśmy na żywo kawałki z tego



Tony z dumą prezentuje gitarę, którą nazywa teraz „Oryginałem”.

albumu potrzebowałem nieco grubszych strun. Od początku grania z Black Sabbath moim pierwszym wyborem były jednak „ósemki”: od .008 do 0.32. Co ciekawe, pierwszą płytę nagraliśmy w standardowym stroju. Dopiero później, ze względu na wokół Ozzy’ego i moje palce, przestrajaaliśmy się w dół.

Nie da się ukryć, że chłopaki bardzo liczyli na mnie w kwestii riffów. Geezer oczywiście też miał swój udział w naszych kompozycjach z pierwszych płyt, ale większość pomysłów wychodziła ode mnie. Gdyby nie one, mielibyśmy ciężki orzech do zgryzienia. Blokada twórcza przyszła dopiero podczas nagrywania

„Sabbath Bloody Sabbath”. Świetnie się bawiliśmy nagrywając „Vol 4” w Los Angeles, więc wróciliśmy tam, aby pracować nad kolejnym wydawnictwem. Niestety Stevie Wonder wstawił tam cholernego Mooga, przez co zrobiło się tam zdecydowanie za ciasno. To był pierwszy zwiastun katastrofy. Drugim był brak



jakichkolwiek pomysłów. Byłem całkowicie zablokowany twórczo, dlatego wróciliśmy do Anglii i wzięliśmy kilka tygodni wolnego. Po krótkiej przerwie wynajęliśmy Zamek Clearwell w Walii i wstawiliśmy nasz sprzęt do lochów. Niecodzienna sceneria miała zainspirować nas do powstania nowych numerów. Pierwszy riff, który wówczas wymyśliłem to ten z „Sabbath Błody Sabbath”. Od razu poszliśmy za ciosem i blokada całkowicie zniknęła. Gdy komponowaliśmy wszystko zaczynało się od riffów. Ozzy zaczynał układać linie melodyczne, a Geezer ubierał to wszystko w teksty. Czasami wykorzystywaliśmy pojedyncze słowa lub zwroty z wokalnych „pilotów”. W ten sposób każdy z nas mógł czasami dorzucić swoje pięć groszy do finalnych wersji tekstów. Kiedy zaczynaliśmy, w ogóle nie przywiązywaliśmy wagi do pieniędzy. Byliśmy biedni i jedyne co się dla nas wówczas liczyło to możliwość grania naszej muzyki. Na początku przyświecał nam jeden cel - uwolnić się od Birmingham i zagrać w Londynie. Oczywiście kiedy do tego doszło, daliśmy ciała po całości. Publiczność nas znienawidziła, ale w ogóle im się nie dziwię. Tamten występ to była katastrofa! Pamiętam, że granie załatwił nam wówczas Alvin Lee. Często odwiedzałem go w domu razem z chłopakami i rozmawialiśmy o tym, jakie są nasze dalsze plany. Któregoś dnia powiedzieliśmy mu, że chcemy zmienić nazwę zespołu. Wówczas graliśmy jako Earth, ale z czasem doszliśmy do wniosku, że Black Sabbath to lepszy wybór. Alvin stwierdził, że taka nazwa nie przyniesie niczego dobrego. Jeszcze przez wiele lat wypominaliśmy mu tę „złotą radę”...

Uchodzisz za Pana Mrocznych Riffów, ale twoja muzykalność i wszechstronność na pewno pozwoliłaby ci odnaleźć się w dowolnym gatunku. Nigdy nie myślałeś o założeniu zespołu, który diametralnie różniłby się od tego co reprezentuje Black Sabbath?

Dzięki, ale jakoś tego nie widzę. Od początku bardzo dobrze czułem się w klimacie tego, co tworzyliśmy z Black Sabbath. Nigdy nie bałem się wychodzenia ze strefy komfortu, ale mimo wszystko zawsze robiłem to po swojemu. Gdyby na siłę wciśnięto mnie do składu Eagles cały czas zastanawiałbym się co ja tu do cholery robię. Miałem okazję spróbować czegoś nowego, gdy na chwilę dołączyłem do Jethro Tull. To było między Mickiem Abrahamsem i Martinem Barrem. Supportowaliśmy

ich na jakimś koncercie i wtedy otrzymałem propozycję dołączenia do zespołu. Przez całą drogę do domu zastanawiałem się co mam zrobić, ale chłopaki doradzili mi, że powinienem spróbować, bo to wielka szansa.

Osobiście czułem się z tym naprawdę źle, ale gdy otrzymałem telefon z ich biura, przemogłem się i pojechałem do Londynu. Na miejscu czekało

50 innych gitarzystów, których w ogóle się tam nie spodziewałem.

Byłem pewny, że tylko ja dostałem propozycję przesłuchania!

Chciałem uciec, ale zatrzymali mnie i poprosili, abym poczekał w kawiarni. Przyszli po mnie, gdy wszystkie przesłuchania się skończyły i finalnie to mnie zaproponowano posadę gitarzysty w Jethro Tull.

Ucieszyłem się, ale jednocześnie było mi żal wszystkich muzyków, którzy przyszli na to przesłuchanie. Tego

dnia zabrałem ze sobą Geezera i wciąż zamęczałem go swoim

marudzeniem o tym, że nie czuję się z tym komfortowo. A kiedy w końcu powiedziałem im, że nie skorzystam z ich propozycji, okazało się, że jestem

ich jedyną deską ratunku, ponieważ pilnie potrzebują gitarzysty, który wystąpi z nimi w ramach projektu

„The Rolling Stones Rock and Roll Circus”. Zgodziłem się i dzięki temu

miałem okazję poznać Johna Lennona i wiele innych znanych postaci. To zabawne, ale później długo jeszcze

zadawałem sobie pytanie o to, czy moja decyzja była słuszna.

Doరాstałeś w czasach, gdy gitarowe granie dopiero rozkwitało. Lubisz melodyjne granie, więc na pewno zdarzało ci się słuchać Hanka Marvinna. Opowiedz o muzykach, którzy mieli na ciebie wpływ.

O tak! Ja i Brian May byliśmy zakochani w Hanku. Nie raz miałem

okazję się o tym przekonać. Kilka razy spotykaliśmy się w studiu i wtedy za-

wsze graliśmy kawałki The Shadows. Oprócz Hanka, dużą rolę w mojej

muzycznej edukacji odegrali Chuck

Berry i Buddy Holly. Lubilem też

Claptona i Johna Mayalla. Kiedy Eric

dołączył do Cream byłem nieco sceptyczny, ale z czasem przyzwyczaiłem

się do ich grania. Kochałem jego styl i brzmienie. W tamtych czasach dużo

oryginalnych rzeczy robili też The

Moody Blues, Fleetwood Mac. Później

było już Deep Purple, Led Zeppelin i my. Robert Plant i John Bohnam

byli moimi dobrymi kolegami. Często

graliśmy w tych samych miejscach lub





„Ta naklejka z małpą, miejscami wytarta – skopiowali nawet takie detale”.



„Połączenie boostera z singlami P-90 skutkowało sporymi szumami. W końcu całą komorę gitary wyekranowaliśmy miedzianą folią.”

po prostu na siebie wpadaliśmy. Pamiętam, że wciąż wywalali go z kolejnych zespołów. Powód był zawsze ten sam – za głośne granie.

Czy później pojawiali się jeszcze gitarzyści, którzy zwracali twoją uwagę? Yngwie Malmsteen lub Eddie Van Halen?

Zabraliśmy Van Halen na ich pierwszą dużą trasę koncertową. Towarzyszyli nam przez 8 miesięcy. Eddie grał wówczas rzeczy jakich w życiu nie widziałem. Bardzo się wtedy zaprzyjaźniliśmy i nasze dobre relacje przetrwały do dziś. Jego styl wpłynął na tysiące gitarzystów, ale ma to swoją ciemną stronę – ich muzyka nie jest już w stu procentach autentyczna. Jako nigdy nie przyszło mi do głowy, że można za tym iść. Nie potrafiłbym po prostu kopiować jego patentów.

Odtworzony model Gibsona SG nie może się marnować. Czy planujesz powołać do życia jakieś nowe muzyczne projekty?

To pytanie za milion dolarów. Mam naprawdę dużo materiału. Wciąż powtarzam mojemu managerowi, że czekam z tym wszystkim na odpowiedni moment. Niestety mój inżynier dźwięku Mike Exeter zaangażował się teraz w inne projekty więc wszystko znowu może odwlec się w czasie. Na ten moment na pewno nie chcę powoływać do życia zespołu koncertowego.

Jakiś czas temu Brian May miał okazję przesłuchać mój materiał i stwierdził, że powinienem to po prostu wydać. Czuję jednak, że nie chcę tego zrobić od tak. Jeśli mam wykorzystać te riffy, muszę to zrobić w odpowiedni sposób.

Może warto zaprosić do współpracy artystów, których sam podziwiasz i cenisz. Na pewno chętnie zaangażowaliby się w taki projekt!

Podoba mi się ten pomysł. Udało mi się zrobić coś takiego przy okazji wydanego w 2000 roku albumu „Iommi”. Na płycie pojawił się Dave Grohl, Billy Corgan i wiele innych osób. Sam również otrzymywałem wiele niecodziennych propozycji, ale w większości przypadków odmawiałem. Kiedy odezwali się do mnie ludzie Eminema, zapytałem: ‘Kim do cholery jest ten gość?!’. Nie wyszła też współpraca z Kid Rockiem. Jest więcej osób, którym odmówiłem, bo nawet ich nie znałem, a z czasem ich nazwiska stały się naprawdę rozpoznawalne. Nie raz próbowaliśmy zgrać się z Robertem Plantem i kilkoma innymi muzykami, żeby zrobić coś razem, ale zawsze rozjeżdżały nam się terminy. Wierzę, że prędzej czy później uda nam się w końcu spotkać w studio.

Czy kiedy walczyłeś o swoją przyszłość odzyskując sprawność po wypadku, pomyślałeś kiedyś, że może dojść



„Replika zrobiona jest tak dobrze, że mógłbyś postawić przede mną te dwie gitary i nie potrafiłbym rozpoznać, z którą spędziłem te wszystkie lata.”



„Zerowy próg pomaga mi utrzymać prawidłowy strój. Z moimi cienkimi strunami to zawsze był problem.”

do sytuacji, w której Gibson zrekonstruuje dla ciebie gitarę z tamtych czasów?

Nigdy. Szczególnie kiedy przypominę sobie jak ciężki był to dla mnie czas. Teraz mogę po prostu odezwać się do dowolnego producenta gitar i poprosić, żeby przysłano mi kilka modeli na testy, a dana firma z radością to zrobi. Na szczęście wierzę tylko w te instrumenty, które naprawdę lubię. Nie zależy mi na sprzęcie, który będzie się u mnie kurzył. Firmy wciąż chcą przysyłać mi coraz to nowsze modele gitar, ale ja lubię te, które

już mam. Niestety znałem ludzi, którzy brali wszystko jak leci, a potem sprzedawali to dalej. Wracając jednak do mojego SG – gdy tylko Gibson dał znać, że gitara powstanie, cały zespół natychmiast zabrał się do pracy. To co udało im się stworzyć jest po prostu niesamowite. To dokładnie ta sama gitara, na której nagrywałem pierwsze płyty Black Sabbath! Jako wieloletni właściciel tego instrumentu mogę to stwierdzić z całą stanowczością! Mam ją w domu i traktuję ją dokładnie tak, jak oryginał! 🐼

JOE SATRIANI

Guru najlepszych gitarzystów świata. Przyjaciół i wielka inspiracja dla Briana May. Mistrz melodyjnego shredu, za którym stoją tysiące adeptów gitarowego grania, opowiedział nam o emocjach towarzyszących procesowi twórczemu, starych i nowych gratach, a także o nieustannym rozwoju. Na jednej z kolejnych stron znajdziecie też kilka ważnych słów na temat mistrza, które pochodzą od... jego uczniów!

„Jestem dumny z tego, że mogę nazywać cię swoim przyjacielem” – te słowa wypowiedział Brian May na jednym z przygotowanych nagrań wideo, gdy Joe dołączał w tym roku do elitarnego grona Metal Hall Of Fame. Współzałożyciel Queen dodał później: „myślę, że tysiące gitarzystów na świecie traktuje cię nie tylko jako najlepszego kumpla, ale także ogromną inspirację. Świat gitary zawdzięcza ci naprawdę wiele, a ludzie tacy jak ja wciąż zachwycają się tym co robisz.”

Oglądając relację z gali Metal Hall Of Fame można było odnieść wrażenie, że Joe Satriani jest naprawdę zszokowany i wzruszony słowami wypowiedzianymi przez jednego ze swoich największych idoli. „Satch” wyznał, że niewiele brakowało, a popłakałby się ze wzruszenia. „Brian to niesamowity człowiek, fenomenalny kompozytor i wybitny gitarzysta.” – mówi nam Joe kilka tygodni po pamiętnej gali. – „Za każdym razem, gdy słucham jego muzyki, wystarczą mi poje-

dyncze dźwięki, aby na nowo się w nich zakochać. To naprawdę niezwykle.” Podobnymi słowami można określić wyjątkowy wkład Satrianiego w rozwój gitarowej muzyki – od podwójnej nominacji do Grammy i statusu platynowej płyty zdobytego przez „Surfing with the Alien”, przez komercyjne sukcesy, które zrewolucjonizowały instrumentalny shred, aż po wybitne osiągnięcia ostatnich lat, wśród których bez wątpienia należy uwzględnić najnowszy album „Shapeshifting”. Oto człowiek,



który swoją wirtuozerią i finezją napisał najpiękniejszy podręcznik dla wszystkich gitarowych wymiataczy. Już za chwilę dowiecie się, dlaczego najlepsza muzyka to ta, którą zainspirowały prawdziwe emocje.

W tytułowym utworze z najnowszej płyty pojawia się bardzo ciekawe podciągnięcie strun na wysokie E, które później schodzi do B. Gdzie się tego nauczyłeś?

To motyw, który często przewija się u wokalistów lub w partiach harmonijki ustnej. Strzelam, że muzycy tacy jak Hubert Sumlin lub Buddy Guy, w latach 50. lub 60. podpatrzyli to u osób grających na harfie. To zabawne, że gdy po raz pierwszy sięgnąłem po gitarę, wszystko było dla mnie zagadką. Nie wiedziałem nawet czym są akordy barowe. W radiu na okrągło słuchałem takich gigantów jak Hendrix, Page, Clapton, Beck, Winter, Berry, Guy, czy Townshend. Wszyscy grali idiomatycznego bluesa, który dla takiego żółtodzioba jak ja, nie miał wówczas sensu. Niektóre zagrywki mogłem rozpracować dopiero po tym, jak na własne oczy zobaczyłem je na koncertach. Był taki riff Hendrixa, który całe życie grałem źle. Dopiero po zapoznaniu się z jakimś filmikiem zorientowałem się, że wszystko bazuje na pierwszych dwóch strunach. Te małe odkrycia były dla mnie jak objawienia. Wiele razy przekonałem się o tym, że zagranie czegoś „źle” może mieć swoją wyjątkową wartość.

W solówce słychać ciężkiego bluesa wymieszanego z bogatymi akcentami bazującymi na skali frygijskiej...

Uwielbiam takie urozmaïcenia. Bardzo się cieszę, że ktoś zwraca na to uwagę. To niuans, który ma w tej piosence spore znaczenie. Takie wstawki umieszczone w środku utworu oddają moją prawdziwą naturę. Dochodzi tu do pewnej metamorfozy, przejścia pomiędzy moimi różnymi wersjami. Całą tę przemianę wyrażają sprzężenia stworzone za pomocą przetwornika Sustainiac, które pojawiają się na końcu. Podczas komponowania tego utworu pomyślałem, że skala frygijska nie może w całości go zdominować. Było już naprawdę nieźle - ekspresyjnie wszystko się zgadzało i wciąż grałem rocka. Pomyślałem jednak, że warto urozmaïcić to wszystko o kilka szalonych wstawek. Mogłem wprowadzić tu sweeping, ale jego jedyną wartością byłoby to, że słuchacz wiedziałby, że ćwiczylem tę technikę. Muzyka to nie tylko warsztat, ale przede wszystkim emocje. Kiedy komponuję, chcę, aby ludzie mogli poczuć to samo co ja.

Ze wszystkich gitarowych wirtuozów lat 80. zawsze wyróżniałeś się dbałością o podkreślanie konkretnych dźwięków, tworzących kolorystykę utworu...

Kiedy byłem młodszy i grałem jako sesyjniak, nie marnowałem okazji na wrzucenie do dowolnego kawałka kwarty zwiększonej lub jakiegoś interwału spoza tonacji. Producenci od razu rzucali mi to charakterystyczne spojrzenie i prosili, żebym starał się tak nie grać. Zależało im na zwykłych, typowych dźwiękach, ale dla mnie było to zbyt nudne. Potem wydałem „Surfing with the Alien” i ci sami producenci dzwonili do mnie i prosili żebym powtarzał nagrania, ale w tej wersji, którą wcześniej odrzucali. Właśnie wtedy skończyłem z karierą gitarzysty sesyjnego. Oczywiście skłamałbym, gdybym powiedział, że wrzucanie do utworu alteracji za każdym razem jest dobre. Wszystko zależy



01. Shapeshifting
02. Big Distortion
03. All For Love
04. Ali Farka, Dick Dale, an Alien and Me
05. Teardrops
06. Perfect Dust
07. Nineteen Eighty
08. All My Friends Are Here
09. Spirits, Ghosts and Outlaws
10. Falling Stars
11. Waiting
12. Here The Blue River
13. Yesterday's Yesterday

od tego, jaki efekt chcesz uzyskać i co w danym miejscu ma więcej sensu. Posłużę się pewną analogią. Wyobraźmy sobie, że tworzę muzykę do sceny w filmie, gdzie małe słodkie dziecko

raczkuje w kierunku

kamery. To logiczne, że wszystkie groteskowe, dysonansowe dźwięki będą tu nie na miejscu. Co innego, jeśli maluch cały pokryty jest krwią i trzyma w rączkach wielki kuchenny nóż. To zmienia postać rzeczy, prawda? Nie mogę powiedzieć, że nona mała zawsze brzmi źle – wręcz przeciwnie, jest piękna w kontekście frygijskim lub frygijskim dominantowym. Ale jeśli zagrasz C# kiedy wszyscy inni grają C dur, to na pewno będziesz odstawał od reszty. Liczy się kontekst.

„Perfect Dust” i „Falling Stars” to dobry przykład na to, jak płynnie potrafisz poruszać się pomiędzy różnymi gatunkami muzyki. Jaki sprzęt towarzyszył ci podczas nagrywania tych utworów?

W przypadku tych kompozycji, jak również w „Here The Blue River” bardzo dobrze sprawdził się overdubbing. Brzmienie mojego JS1CR było reampowane przez starego Bassmana i moje kolumny 4x12. Czyste gitary rytmiczne przepuściliśmy przez combo Fender FM. Te układy tranzystorowe brzmią tak krystalicznie czysto. Sprzedałem kilka moich starych tweedów i zastąpiłem je nowymi Fenderami. Wszystkie mają unikatowe brzmienie i niezależnie jaką gitarę do nich podpinam, sprawdzają się naprawdę świetnie. W jednym miejscu Chris Chaney [Jane's Addiction] zdublował swój bas jedną z moich 335-tek, wpiętą do 50-watowego Marshalla. Do reampingu użyliśmy też Princetone'a i moją głowę JVM, dzięki czemu pojawił się szerszy obraz brzmieniowy. Czasem do miękkiej solówki chcesz użyć miękkiego wzmacniacza, a do dynamicznej



solówki coś bardziej dynamicznego. Ale te różne sprzęty muszą dobrze ze sobą współbrzmieć, aby efekt końcowy był spójny.

Czy na rynku pojawiły się ostatnio jakieś nowe efekty, które zwróciły twoją uwagę?

W ostatniej solówce do „Falling Stars” wykorzystałem TC Electronic Sub’N’Up. Lista efektów, których używałem przy okazji nagrywania tej płyty była dość krótka. Oprócz wspomnianego Sub’N’Up towarzyszył mi wah Big Bad Vox, mój delay Vox Time Machine, MXR Dyna Comp, EP103 i Flanger. W jednej z piosenek wykorzystałem overdrive Vemuram Jan Ray. Nie zabrakło też mojego phasera. Za każdym razem, gdy po niego sięgałem, czułem jakbym cofał się do wczesnych lat 80. Myślałem wówczas o rzeczach, których nie robiłem w moim ówczesnym zespole (Squares – dop. red.). Mieliśmy zasadę, zgodnie z którą wszyscy staraliśmy się unikać powielania patentów innych gitarzystów.

To dlatego w tamtych czasach tak rzadko towarzyszył ci phaser?

Dopiero z perspektywy czasu widzę jak głupi był nasz kodeks honorowy. Trzeba było zrobić to na co mieliśmy ochotę. „Nineteen Eighty” to numer, który mógłby powstać w Squares, gdyby nie nasze durne zasady. Teraz już wiem, że powinienem był iść w ślady Eddiego i sprawić sobie Phase 90. Kiedy efekt w końcu wpadł w moje ręce pomyślałem, że muszę zagrać na nim solówkę. Ludzie od razu rozpoznają to charakterystyczne retro-brzmienie i pytają, czy to Phase 90. Myślę, że w pewien sposób oddałem część tamtych czasom.

Czy podczas nagrywania nowej płyty stawiałeś sobie inne wyzwania, które miałyby utwierdzić cię w przekonaniu o tym, że nadal się rozwijasz?

Najważniejsze jest dla mnie pisanie dobrych utworów, które coś dla mnie znaczą. Bardzo często wymagają one podejścia, jakiego nigdy wcześniej nie próbowałem. Tak było w przypadku „Spirits, Ghosts And Outlaws”. Czasami chodzi o pewne produkcyjne niuanse. W przypadku „Teardrops” skupiłem się co prawda na konkretnym znaczeniu tego numeru, ale pozwoliłem sobie na eksperymenty z różnymi stylami grania. Co ciekawe, finalna wersja tej piosenki to ta, którą nagrałem za pierwszym razem. Czasami w ogóle nie zdajemy sobie sprawy z tego w jakie rejony może nas zaprowadzić dany utwór. W tym przypadku pomyślałem, że melodia powinna wybrzmiewać. Zależało mi na solówce, która przypomina bridge z utworu Davida Bowie – historię opowiadaną w piosence przedstawianą z innej perspektywy.



UCZNIOWIE SATRIANIEGO

NICK JOHNSTON

Kanadyjski wirtuoz gitary, który doczekał się już sygnowanego modelu Schectera objawił się światu w 2011 roku. Podobnie jak Satch słynie z niezwykłego wyczucia i talentu do tworzenia riffów, które niekoniecznie muszą bazować na nieskończonych potokach dźwięków. „Dopiero twórczość Joe uzmysłowiła mi jak ważną rolę w kompozycji pełnią melodie.” – tłumaczy Nick – „Satriani umieszcza solówki w miejscach, których nikt by nie wybrał, otwierając swoje piosenki na wiele sposobów. Gra melodie refrenów w wyższych oktavach, nieszablonowo podchodzi do efektów i nie boi się dynamiki, przez co wyciąga z dźwięków prawdziwe emocje. Kiedy zanurzyłem się głębiej w jego muzykę, zdałem sobie sprawę z tego, że to właśnie on najlepiej rozgryzł wszystkie kwestie związane z techniką, dźwiękami, melodią i produkcją. Kiedy inni uczyli się bluesa od Hendrixa i Claptona, ja zaufałem Satrianemu.”



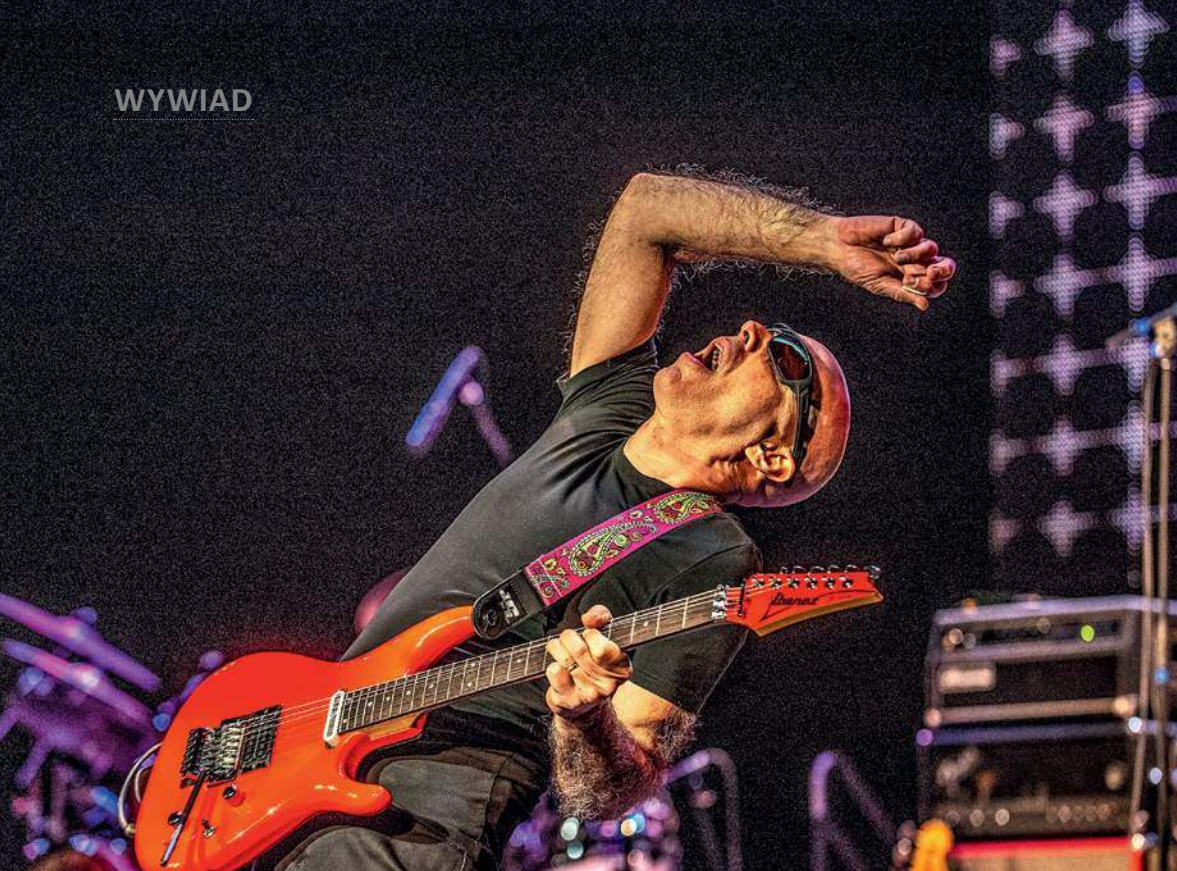
LARI BASILIO

Pochodzi z Sao Paulo. Wychowanie w muzycznej rodzinie na pewno znacząco przyspieszyło jej gitarowy rozwój. W 2011 roku zwróciła na siebie uwagę wyjątkowo rytmiczną grą w stylu fingerstyle. „Satch” nie tylko wystąpił na jej ostatniej płycie „Far More”, ale także zaprosił ją do współpracy przy okazji ubiegłorocznej trasy koncertowej „G4 Experience”. Lari stała się tym samym pierwszą kobietą, która zasiadła szeregi zespołu Satrianego. „Nie zliczę, ile razy przesłuchałam ‘Flying In A Blue Dream’. Ten utwór towarzyszył mi w drodze na lekcje gitary i zawsze niezwykle mnie inspirował. Oprócz umiejętności i techniki, w muzyce Satrianego od zawsze imponowało mi niezwykle wyczucie do odnajdywania melodii. Jego piosenki pokazały mi, że gitara naprawdę może zastąpić śpiew. Dzięki niemu spojrzałam na muzykę instrumentalną od zupełnie innej strony. Jego twórczość po dziś dzień oddziałuje na mój własny styl grania. Melodie Satrianego to ogromny dar dla całego świata!”



PLINI

Plini to australijski artysta, który zadebiutował w 2016 roku bardzo dobrze przyjętą płytą „Handmade Cities”. „Jeden z najlepszych gitarowych rockowo-metalowych albumów jaki słyszałem. Wybiegający w przyszłość, melodyczny, głęboki w warstwie rytmów i harmonii” – takimi słowami wspomniane wydawnictwo opisał nie kto inny jak Steve Vai. Rok później serwis Music Radar okrzyknął Australijczyka najlepszym progresywnym gitarzystą na świecie. „Joe Satriani był jednym z moich pierwszych gitarowych idoli. Nauczyłem się od niego frazowania, a także podejścia do melodii, harmonii i dźwięków. Z kawałka „The Journey” nauczyłem się jak pięknie można grać akordy zostawiając puste struny a na pozostałych przesuwając jakiś interwał wzdłuż gryfu. ‘Revelation’ to jeden z najpiękniejszych gitarowych numerów jakie kiedykolwiek powstały – wspaniała artykulacja i doskonałe brzmienie. Joe potrafi tworzyć proste i chwytliwe melodie. Jego frazowanie sprawia, że nie musi polegać na krzykliwych pasażach i gitarowych sztuczkach (choć wciąż może to robić!), aby jego instrumentalne kompozycje były atrakcyjne dla słuchaczy. Mam nadzieję, że kiedyś zagramy wspólny jam!”



Co myślisz o nowym pokoleniu gitarzystów? Czy masz wśród nich swoich faworytów?

Kiedy odwiedzam NAMM i widzę tych wszystkich niesamowitych artystów, za każdym razem zdaję sobie sprawę z tego, jak bardzo żywą i aktywną społeczność tworzymy. Weźmy choćby to co robi Guthrie Govan. Jego muzyka to miłość w czystej postaci. Na jednym z moich jamów pojawili się gitarzyści z zespołu Polyphia. Z przyjemnością patrzyłem na to, co robią na scenie. Stara szkoła, czyli ja, Steve Vai, czy Paul Gilbert ma swoje utarte patenty, jeśli chodzi o improwizację. Nowe pokolenie to zupełnie inna bajka. Ci goście czerpią z przeróżnych nurtów muzyki, ale wszyscy są rewelacyjnymi gitarzystami. Naprawdę zaimponowała mi ich odwaga i to, że bez żadnych kompleksów potrafią wyjść na scenę z dinozaurami gitary, aby sprawdzić, co ciekawego może wyjść nam ze wspólnego grania.

Miło jest chyba słuchać muzyki gitarzystów, którzy wpadają na pomysły, jakich sam wcześniej nie wymyśliłeś...

Wielu artystów pozwala mi spojrzeć na pewne rozwiązania z zupełnie nieznanego mi dotąd perspektywy. Philip Sayce jest dla mnie absolutnie niesamowitym gościem. Dawno nie słyszałem muzyki, która szła by w tak zwariowanym kierunku. Na łopatkę rozłożyła mnie też muzyka Yvette Young. To artystka z zupełnie innego świata, ale jestem nią naprawdę oczarowany. Na naszej gitarowej scenie jest miejsce dla wszystkich - od delikatnych autorów ballad, po Zakka Wylde - jego potrzebujemy tu równie mocno! Poznaję tych wszystkich utalentowanych artystów i zdaję sobie sprawę z tego, że część ich wyjątkowych zdolności to zupełnie nie moja bajka, ale czuję, że urodzili się po to, aby tworzyć tę wyjątkową muzykę! Jest tyle pięknych form wyrażania siebie, które są tak bardzo różne od moich dokonań. Ludzie znajdują piękno w przestrzeniach, do których ja nigdy nie dotarłem. Lari Basilio to kolejny wspaniały przykład takiego artysty. Rytm i melodia tworzą u niej niesamowity zestaw.

Bluesowe podciągnięcia to twoja tajna broń. Czy mógłbyś podzielić się jakimiś radami związanymi z pentatoniką i skalami bluesowymi?

Przede wszystkim trzeba być autentycznym względem siebie. Podczas NAMM widuję wielu utalentowanych gitarzystów, którzy potrafią skopiować dowolny styl grania. Internet daje nam ogromne możliwości, ale przyczynia się również do pewnej homogenizacji muzyki gitarowej. Co z tego, że ktoś uczy się od najlepszych, skoro jego styl nie ma w sobie nic z jego osobowości. Dojście do etapu, w którym możemy powiedzieć „to jestem prawdziwy ja” wymaga wiele poświęcenia. Niektórzy nigdy nie otrzymują tej szansy albo po prostu za bardzo wstydzą się prawdziwych emocji. Wiele osób za mało czasu spędza na byciu sobą. Wiem, że brzmi to trochę jak głodne kawałki z sesji terapeutycznej, ale taka jest prawda! Bez względu na to, co mówią inni, trzeba zrozumieć kim się jest i co tak naprawdę się lubi. Kiedy byłem młody słyszałem historię o tym, że Clapton zamknął się kiedyś w czterech ścianach i przez długi czas słuchał tylko amerykańskiego bluesa. Wszystko po to, aby odnaleźć swój unikalny styl. Nie wiem, czy to prawdziwa historia, ale czuję, że została odrobinę przeinaczona. Być może z punktu widzenia jakiegoś dziennikarza, taka wersja zdarzeń miała większe szanse na trafienie do ludzi. Dla mnie chodziło przede wszystkim o to, że Clapton odkrył to co kochał i chciał za wszelką cenę oczyścić swój styl grania ze wszystkich innych elementów. Muzyka, która miała na niego wpływ pomogła mu odnaleźć siebie. Myślę, że to ma sens. Jeśli otoczysz się tym, co kochasz, nie musisz nikogo udawać, gdy wchodzisz na scenę. Tylko jeśli jesteś prawdziwym sobą, możesz bez ograniczeń czerpać z wewnętrznych pokładów tego co w tobie najlepsze.

Wiele z twoich najlepszych kompozycji bazuje na skali lidyjskiej. Dlaczego akurat ona?

Bardzo ważny jest kontekst. Jeśli grasz daną skalę komuś kto dorastał przy jej dźwiękach, zabrzmiała dla niego w sposób naturalny. Nieznane układy tonów zawsze będą czymś egzotycznym. W zachodniej

muzyce mamy dziś 12 dźwięków, które możemy grać bez końca. Był jednak taki czas w historii ludzkości, gdzie brzmiałyby one śmiesznie. Starożytni Chińczycy lubowali się w harmoniach wydobywanych z dzwonków. Gdy pierwszy raz usłyszeli muzykę klasyczną, zachodzili w głowę, dlaczego wciąż powtarzamy te same dźwięki. Całkowicie inne podejście słysząc w tradycyjnej muzyce z Indii. Tam w zupełnie inny sposób wykorzystuje się skalę. Dźwięki idące w górę różnią się od tych, które idą w dół. Skale dostosowane są do pory dnia lub części danego występu. To nie ma nic wspólnego z tym, jak rockowy gitarzysta myśli o swojej muzyce. W naszych piosenkach tonacja nie zmienia się w zależności od pory dnia lub wydarzenia, z okazji którego jest wykonywana. F# zagrane w danym utworze po skali lidyjskiej już takim pozostaje. Kultura w jakiej dorastamy ma kluczowe znaczenie dla tego jak rezonujemy z określonymi dźwiękami.

W „All For Love” również pojawia się nieco nut spoza tonacji. W jaki sposób stosujesz w kompozycjach harmoniczny minor?

Jeszcze raz powtórzę – wszystko zależy od kontekstu. Możemy usiąść do gitar i przerobić kilkanaście różnych skal, ale dopóki nie zaczniemy tworzyć muzyki, nie będą one miały większego znaczenia. Jeśli będziesz miał nastrój na coś w stylu boogie, a ja zagram w skali molowej harmonicznej, prawdopodobnie nic nam z tego nie wyjdzie. Oczywiście nie ma nic złego w żadnym z tych elementów, ale pożenienie ich ze sobą w taki sposób, aby to zadziało, wymaga pracy. „All For Love” wydawało się idealnym miejscem, w którym mogłem pofolgować sobie na dominancie. Właściwie to nie musiałem wiele robić, bo sama harmonia wprowadza napięcie. Czujesz tę kadencję, kiedy całość grawituje w kierunku molowej tonacji. Przekonałem się o tym już za pierwszym razem, gdy zagrałem solówkę do tego numeru w moim domowym studiu. Poczułem jakbym rozerwał nad sobą kawałek nieba. Udało mi się stworzyć zupełnie nową przestrzeń. To był bardzo emocjonujący moment. Coś znacznie bardziej wartościowego niż wprowadzanie muzyki do rozkładania skal na czynniki pierwsze. ☺



GE250

Amp modelling & Multi Effects

Offering higher-quality IR support and more features than its little brother the GE200, the **GE250** fills the gap in MOOER's GE Series. The GE250 offers many of the same features expected from a GE multi-effects unit such as 70 digital amp models, over 180 different effects, customizable effects chain, drum machine, metronome, 70-second looper, and easily customizable and storable presets.

It even borrows some features from the GE300 such as Tone Capture to create your own digital amp models. MIDI IN/OUT, easy FX LOOP integration and low-latency USB audio support make it suitable for live performance or recording directly to a PC. All of these features come wrapped in a fresh new black on white design to set it apart from the rest.

MOOER
EFFECTS AND AMPLIFICATION

www.mooeraudio.com | info@w-distribution.de | www.w-distribution.de



CHRIS BUCK

Kiedy ktoś zdobywa miano Najlepszego Nowego Gitarzysty w głosowaniu on-line słynnego, amerykańskiego magazynu gitarowego, czas usiąść i zwrócić na to większą uwagę

Powyższe odnosi się do Chrisa Bucka, którego piękne stradowe brzmienia przepełniają debiutancki album jego zespołu Buck & Evans, „Write A Better Day”. Album wywołuje niemałe poruszenie wśród znawców gitarowego tematu a single pojawiają się na czołowych miejscach radiowych list przebojów. Buck ma nawet set swoich sygnowanych stradowych przetworników od Radioshop Pickups, które jak słyszymy są najlepiej sprzedającą się pozycją w ofercie brytyjskiej marki. Ciągłe nie przekroczył jeszcze trzydziestki, a powód rozpoczęcia gry na gitarze jest związany z jego młodzieńczą przebiegłością. „Miałem gdzieś 12 czy 13 lat kiedy zacząłem, i z ręką na sercu, była to okazja żeby urwać się z matmy w szkole, ponieważ okazało się, że lekcje gitary nakładają się na zajęcia z matematyki,” mówi. „Mój kumpel zaczął grać, i nagle przyjeżdża o 14-tej w czwartek i zasuwa na lekcje gitary, więc pomyślałem, że zrobię tak samo. W ten sposób, choć dosyć nieświadomie, rozpoczęła się moja kariera muzyczna.” Z perspektywy czasu wybór gitary był naturalną kolejną rzeczą, jak wspomina Chris. „Od zawsze otaczała mnie gitarowa muzyka, czy to byli The Beatles, Stonesi czy Dylan...” Na samym początku, po kilku lekcjach gitary i wagarach z matematyki, kilku gi-

tarzystów zawładnęło wyobraźnią Chrisa. „Clapton był pierwszym gościem, którego pamiętam jako gitarzystę. Blues Breakers [Johna Mayala] był pierwszym albumem, który ukazał mi wirtuozerskie oblicze gitary. Później, w czasach szkoły średniej i słuchania całej masy różnych zespołów, myślę że Slash był tym pierwszym gitarzystą o którym myślę, że odkryłem go osobiście. Niezależnie od tego czy próbowałem wyglądać jak Slash, grać na nisko zawieszonym na pasku Les Paulu czy chciałem mieć stack Marshalla do grania w pokoju by wkurzać sąsiadów, po prostu zanurzyłem się w tego gitarowego boga, w którym w pewnym sensie odnalazłem siebie. Więc wydaje mi się, że Clapton i Slash są moimi największymi, młodzieńczymi inspiracjami.”

Twój akordowy styl przywołuje Hendrixa – kiedy dowiedziałeś się o Jimim?

Wręcz świętokradczo późno. Jimi Hendrix był jednym z tych gości, którzy niewątpliwie wpływali na ciebie w taki sposób, że wszyscy wiedzieli, że kręci cię gitara. Trochę wstyd mi przyznać, że nie znałem go przez dłuższy czas. Myślę, że dostrzegałem bardziej teatralną stronę jego koncertowych występów, jednak muzycznie było to dla mnie nieco niechlujne, czasem coś nie stroiło. Wrzuci-

łem go do mentalnego pudełka w stylu: „Wrócę kiedyś do niego, ponieważ tak wiele osób nie może się mylić.” I pamiętam mój powrót do tego. Chyba usłyszałem wtedy po raz pierwszy Bold As Love i będąc zdumionym jak dobre jest to kompozycyjnie, zagłębiłem się w temat bardzo mocno, doceniając wyjątkowość Jimiego i dostrzegając, że nie miałem wcześniej dojrzałości by zrozumieć lub docenić to co kiedyś słyszałem.

Kiedy zdecydowałeś, że chcesz robić muzyczną karierę?

To nie była nigdy świadoma decyzja. Raczej naturalna progresja od zajmowania się muzyką w szkole do nagłego jej zostawienia i przejścia do kolejnego stopnia muzycznego rozwoju – zrezygnowałem na pierwszym roku, ponieważ mój zespół zaczął sporo koncertować, poleciliśmy do Stanów, i tego typu rzeczy. Jako dzieciak wziąłem udział w konkursie – Caerphilly Young Musician Of The Year, lub coś w tym stylu – i wygrałem go. Poszedłem tam na nic się nie stawiając. Szkoła nakłoniła mnie do wzięcia w tym udziału, ponieważ było to coś w rodzaju: „Jeśli bierzesz lekcje gry na gitarze, musisz wziąć udział w tych konkursach w imieniu szkoły.” Wygrałem i naprawdę mnie to zaskoczyło, ponieważ wcześniej nie miałem





gitarowych aspiracji – wiedziałem tylko, że mi się to podoba i czułem, że przyszło to stosunkowo naturalnie.”

Wyjazd do Ameryki w tak młodym wieku musiał być dosyć ekscytujący?

Z perspektywy czasu była to jedna z rzeczy, które pozwoliły mi uzyskać pewność, że to może być sposób na życie. Bycie w sytuacji, w której nagle zostajesz zabrany do miejsca, o którym zawsze marzyłeś, szczególnie w kontekście grania, i skąd pochodzi ta cała wspaniała muzyka. Grałem kilka razy na scenie ze Slashem – coś nieprawdopodobnego. Był niezwykle hojny jeśli chodzi o poświęcenie swojego czasu czy wszystkie te rzeczy, które o mnie mówił.”

Czy Slash miał wpływ na twój początkowy wybór Les Pauli przed przejściem

na Stratocastery?

Było to chyba konsekwencją bycia fanem Slasha, ten nisko zawieszony Les Paul i half-stack Marshalla, rzeczy o których myślisz – co naturalne kiedy masz 14 lat – że musisz je mieć. W pewnym momencie zdałem sobie sprawę, że targanie tego zestawu do Dog & Down w piątkowy wieczór nie jest czymś koniecznym. Więc przez spory czas był to half-stack Marshalla i Les Paul, a wszystko inne poza wah pomiędzy nimi było jakąś czarną magią. Myślę, że Strat pojawił się ponieważ nagle uświadomiłem sobie, że brzmiałem dokładnie jak Slash. Kiedy ludzie to powtarzają może to wyglądać jak komplement, ale ja w pewnym momencie chciałem brzmieć bardziej jak ja. Miałem Strata którego ja i mój starszyszek złożyliśmy z różnych części kupionych na eBay’u. Pamiętam kiedy podłączyłem go po

raz pierwszy i byłem bardzo rozczarowany, ponieważ nie brzmiał jak Les Paul.

Co sprawiło, że zostałeś jednak ze Stratem?

Dotarłem do punktu, w którym pomyślałem, ‘Dobrze, zanurz się w trochę innych dźwiękach i zobacz, dokąd cię to zaprowadzi.’ To, przynajmniej dla mnie, była nowa droga szukania własnego głosu i bardziej uważnego słuchania gitarzystów grających na Stratach, jak również wyławiania detali z ich brzmienia, które sam chciałem uzyskać. Bez wątpienia był to też moment kiedy skierowałem się w stronę gitarowych efektów, ponieważ Straty mają piękne czyste brzmienie. Wiesz, jeśli chodzi o Les Paula, nigdy nie mogłem znaleźć ustawień, przy których byłbym w pełni zadowolony z czystej barwy. Z perspektywy czasu, wszystko po prostu robiłem źle. Miałem ten decydujący moment



typu 'Wypróbuj kilka stompboxów, może ustaw wzmacniacz na bardziej czystą barwę i użyj pedału overdrive,' i zanim się zorientowałem przeszedłem od BOSSa Blues Drivera przez 15 innych efektów, ciągle szukając tego jednego, który spowoduje że zabrzmisz jak Stevie Ray.

Strat którego używasz obecnie nie jest chyba diabelnie droгим modelem Custom Shop, prawda?

Zawsze byłem nieco podejrzliwy w stosunku do droższych gitar. Mam to szczęście, że mam kilka takich instrumentów, które świetnie nadają się do studia lub po prostu do grania w domu. Ale jeśli chodzi o występy i jeżdżenie

w trasę, zawsze obawiam się wynosić je z domu, po prostu bojąc się, że mogłoby coś się z nimi stać. Wszyscy słyszeliśmy gdzieś takie straszne historie. Na szczęście mi nic takiego nigdy się nie przytrafiło, gdzie gitara wchodzi do samolotu w jednym kawałku, a opuszcza go w dwóch. Po prostu chcę zminimalizować szanse, że coś pójdzie nie tak. Dużo latamy po Europie i zawsze odczuwam ten lekki dreszczyk, widząc kiedy gitara znika na taśmie...

Highway One Strat – który kosztował cię tylko 400 funtów – został kupiony jako obiekt testowy dla twojego sygnowanego zestawu pickupów Radioshop...

Tak, tego Strata kupiłem bez planu zatrzymania go na dłużej, miał służyć dla potrzeb projektowania tych pickupów. Prawdopodobnie na pewnym poziomie podświadomości, przechodząc przez etap próbowania różnych materiałów, odmian drutów i sposobów nawijania, była to właśnie gitara, dla której

opracowano te przetworniki. Myślę, że związałem się z nią, niekoniecznie zdając sobie z tego sprawę. Ten Strat pięknie gra, i przy okazji, kosztując 400 funtów, przysparza na pewno mniej zmartwień, jeśli cokolwiek miałyby się z nim stać.

Jesteś zdeklarowanym entuzjastą stompboxów gitarowych – jaka stoi za tym historia?

Stary. To nieustająca podróż w głąb siebie. Kluczowe jest nie przywiązywanie się do tych efektów do tego stopnia, aby nie dać sobie bez nich rady. Byłbym równie szczęśliwy, gdybyś wpiął mnie prosto do wzmacniacza i kazał zagrać tak koncert. Jednak dla mnie nadają one barwie różne odcienie, kolory i tekstury, które wydobywają inne aspekty z mojej gry. Dla jednych są to pedały delay, dla innych modulacje, różne phasery, Uni-Vibe czy cokolwiek. Dla mnie zawsze były to efekty overdrive. Prawdopodobnie prze lata wydałem jakąś astronomiczną kwotę na pedały overdrive, której nigdy do końca nie odzyskam, ponieważ jestem bezużyteczny w sprzedawaniu czegokolwiek co posiadam. Pedalboard jest bez wątpienia najdroższym elementem mojego zestawu. Boję się nawet o tym pomyśleć, naprawdę.

Powiedz nam o swoim ostatnim odkryciu w tym obszarze...

Gość o imieniu Joe z firmy nazywającej się Hello Sailor Effects skontaktował się ze mną kilka miesięcy temu mówiąc, 'Słuchaj, zupełnie bez zobowiązań. Nie oczekuję, że coś z tym zrobisz. Po prostu chcę zobaczyć co o tym sądzisz.' Więc wysłał mi ten pedał, i jest to Rangemaster z buferem Klona w środku, tak mi się wydaje – i brzmi to absolutnie fantastycznie. Powoli skłaniam się ku pedałom overdrive, które mają bardziej ziarnisty charakter. Wydaje mi się, że im jesteś młodszy, tym bardziej szukasz czegoś łagodniejszego brzmieniowo, bardziej okrągłego, i co ostatecznie sprawia, że twoje brzmienie jest 'łatwiejsze' w graniu. Ale im jestem starszy, mam większą radochę grając na tych mniej przyjemnych, bardziej zadziornych kostkach overdrive. Jak wspomniałem, jest to podróż, ciągła podróż polegająca na szukaniu rzeczy, z którymi w końcu poczujesz się jak w domu. 🎸

www.chrisbuckguitar.co.uk



LEKCJA SPECJALNA

Chris Buck pozwala nam zagłębić się w swój genialny styl gitary bluesowej z pięcioma pomysłami otwierającymi nowe ścieżki w waszej grze...

W tej lekcji Chris eksploruje pomysł odkrywania gryfu zarówno od strony melodycznej – używając łączenia durowych i molowych skal – jak i harmonicznie, wykorzystując akordowy styl inspirowany Jimi Hendrixem. Jak zawsze naszą radą jest ćwiczenie powoli – szczególnie w Przykładzie 5 możecie zetknąć się z mniej typowymi zagrywkami. Ale, jak zawsze lubimy powtarzać, cierpliwe, wytrwałe ćwiczenie szybko odblokuje nowe poziomy kreatywności! 🎸



PRZYKŁAD 1: ORIENTACJA NA GRYFIE

W tym przykładzie Chris prezentuje prosty sposób osadzenia fraz na podstrunicy używając zagrywki powtarzanej na całym gryfie. To doskonałe ćwiczenie dla gitarzystów przywiązanych do układów pentatoniki lub wgranych patentów, by na nowo zdefiniować mapę poruszania się po podstrunicy.

♩ = 155 N.C.

The musical notation for Example 1 consists of three systems, each showing a sequence of notes and fret numbers across the strings (E, B, G, D, A, E). The first system starts at fret 1, the second at fret 4, and the third at fret 8. Each system shows a sequence of notes and fret numbers across the strings (E, B, G, D, A, E).

System 1 (Fret 1):

- Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Fret numbers: 3, 5, 3, 5, 6, 5, 3, 5, 3, 5.

System 2 (Fret 4):

- Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Fret numbers: 8, 10, 8, 8, 10, 9, 8, 10, 9, 10, 12, 14, 13, 13, 15, 14, 13, 14, 14, 14, 17, 19, 17, 17, 19, 17, 19, 17.

System 3 (Fret 8):

- Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Fret numbers: 19, 15, 17, 15, 15, 17, 15, 17, 15, 17, 10, 12, 10, 10, 12, 13, 12, 10, 12, 10, 12.

PRZYKŁAD 2: SKALA DUROWA

Skala durowa jest często pomijana na początku nauki gry na instrumencie, na rzecz molowej pentatoniki. Jednak bardzo często pojawia się w muzyce, niezależnie czy jest to pop, rock czy blues.

♩ = 78 N.C. A/C#

BU

2 (3) 3 2 4 4 2 4 2

2 2 5 4 2 2 2 4

1

N.C.

3

Let ring - - -

BU

2 3 5 4 5 7 7 8 7 5

9 9 9 10 9

7 9 9

3

RP BD

(10) (10) (9)

10 11

7 9 7 8 7 5 4 5

2 4 3 2 5 4 5 7 8 7 5 5 7 2

5

A/C#

A

Let ring - - - - -

2 3 4 6 4 5 4 2 4

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

9 10 9

7

PRZYKŁAD 3: ŁĄCZENIE DUROWYCH I MOŁOWYCH DŹWIĘKÓW

Najbardziej efektywne bluesowe zagrywki często wykorzystują elementy z molowych i durowych skal łącząc je płynnie ze sobą. BB King był chyba mistrzem tego typu gry. Chris rozwija tę zasadę w Przykładzie 4.

♩ = 104 N.C.

8 5 8 7 5 7 7

1



PRZYKŁAD 4: ŁĄCZENIE MOŁOWEGO I DUROWEGO TRYBU

Chris demonstruje jak molowy pomysł z przykładu 3 może być rozbudowany poprzez powtórzenie go w dużej tonacji. To kolejna rzecz, która zyskałaby poprzez powtarzanie na całej podstrunicy. Poświęćcie czas na opanowanie tych dźwięków w różnych pozycjach – wkrótce stanie się to waszą drugą naturą.

♩ = 104 N.C.

5-2 5\4 2-2 6 5-7 5/6 4 5\4-2 9 8-10 8/9 7/8 7-5

PRZYKŁAD 5: STYL AKORDOWY

Pomimo późnego okrycia Hendrixa w swojej grze, Chris rozwinął melodyczny, akordowy styl, mając wielki dług u Jimiego – pomyślcie o takich utworach jak *The Wind Cries Mary* lub *Little Wing*. Tutaj daje on przykład, jak ten sposób myślenia może być przeniesiony wyżej na podstrunicy, angażując durową skalę E.

Siax Lindas z zespołu **The Paranoyds** gra na gitarze Lead III w kolorze Metallic Purple.



Lead II & III

Wielki powrót klasyka: topowe przetworniki i nowe, elektryzujące kolory.



LEAD II w kolorze Neon Green



LEAD III w kolorze Metallic Purple

Fender

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





BETWEEN THE BURIED AND ME | PLINI | TESSERACT

Oto, co się stanie, gdy
w jednym pomieszczeniu
zamknie się sześciu
wizjonerów współczesnego
progresywnego grania
i zacznie rozmowę
o muzyce...

Nie mogliśmy sobie przypomnieć, czy nasz loch do przesłuchań pomieścił kiedykolwiek aż 6 gitarzystów, ale dla trzech tak wyjątkowych ekip, miejsce musiało się znaleźć. Wszyscy goście tej odsłony naszego cyklu lubują się w progresywnym graniu, podążając jednocześnie zupełnie innymi ścieżkami tego stylu. Doświadczenia, którymi mieli okazję podzielić się podczas naszej długiej rozmowy, to cenne źródło wiedzy dla każdego poszukującego gitarzysty. Australijski wizjoner gry w stylu fusion przyprowadził do nas Jake'a Howsamę, swojego wieloletniego przyjaciela, który udziela się w takich zespołach jak Point Below Zero i The Helix Nebula. Na naszych kanapach zasiedli również specjaliści od

siedmiu strun – Acle Kahney i James Monteith z brytyjskiej kapeli Tesseract. Nie zabrakło też przedstawicieli amerykańskiego grania, którzy w ciągu ostatnich 20 lat wydali 10 płyt, będących wspaniałym zapisem ewolucji i rozwoju Between the Buried and Me. Rozsiądźcie się wygodnie i przygotujcie na wyjątkową wymianę progresywnych doświadczeń...

Mamy tu zarówno samouków, jak i gitarzystów, którzy zaczynali od fachowej edukacji muzycznej. Jak myślicie, czy samodzielna nauka gry na gitarze to lepszy sposób na odnalezienie własnej drogi?

Plini: Gdybym trafił na nauczyciela, który cały czas powtarzałby mi, że nic nie osiągnę, a jedyną uznaną przez niego skalą byłaby „C”, faktycznie nie skończyłbym najlepiej. Odpowiedni mentor może być jednak »

bardzo inspirujący.

Acle, Tesseract: Dokładnie! Inspirujący, a nie duszący!

Paul Waggoner, BTBAM: Wszystko zależy od tego, po jakiej trajektorii chcesz się poruszać jako muzyk. Jeśli wybierasz gitarę klasyczną, umiejętność czytania nut najprawdopodobniej wiele ci ułatwi. W naszym świecie najlepiej sprawdza się jednak zdrowy balans. Nauka teorii była mi potrzebna do lepszej komunikacji z innymi członkami zespołu. To po prostu narzędzie, które ułatwia nam pracę. Wiem jednak, że w wielu przypadkach nadmiar teorii może zdusić kreatywność. Osoby, które za bardzo jej się trzymają nieświadomie budują mur, który oddziela je od wielu nieszablonowych rozwiązań.

Dustie Waring, BTBAM: Nadmiar myślenia bywa zgubny...

Paul: Dokładnie. Kiedy muzyka zamienia się w matematykę ludzie przestają ufać swoim instynktom. Ja uczyłem się teorii jako mały chłopak, więc dziś nie pamiętam już wielu rzeczy. Najważniejsze to umieć zagrać to co mam w głowie - najszybciej jak tylko się da... i oczywiście jak najlepiej.

Jake Howsam: Ja i Plini jesteśmy teoretycznie na tym samym poziomie. W praktyce zupełnie inaczej wykorzystujemy nasze umiejętności. Często myślimy o naszej muzyce przez pryzmat interwałów i temu podobnych rzeczy. Różnica polega na tym, że ja dochodziłem do tego poprzez naukę skal, a Plini szukał wszystkiego metodą prób i błędów. Ale zgadzam się z tym, że wszystko sprowadza się do tego, aby umieć jak najszybciej odtworzyć na gryfie to, co w danym momencie gra nam w głowie.

James Monteith, Tesseract: Teoria muzyki to takie samo ćwiczenie dla mózgu jak nauka jakichkolwiek innych rzeczy. Logiczne, że musisz opanować matematykę, jeśli chcesz zostać inżynierem lub naukowcem. To przydatne narzędzie, ale nie powiedziałbym, że teoria może być kluczowym elementem procesu twórczego.

Mamy ogromną liczbę źródeł, z których można czerpać wiedzę. Nie odnosicie jednak wrażenia, że nadmiar informacji też może być szkodliwy?

Paul: James i ja jesteśmy tu chyba najstarsi. Kiedy uczyliśmy się grać na gitarach, wiedza pochodziła z książek lub kiepskich



kopii kaset wideo z lekcjami. Nie było czegoś takiego jak YouTube więc do wszystkiego musieliśmy dochodzić metodą prób i błędów. Kiedy widzę nagrania takich gitarzystów jak Plini, mimo że też nie jestem już najmłodszy, za każdym razem zastanawiam się jak do cholery udało ci się tak szybko opanować taką prędkość grania. Młodzi gitarzyści mieli dostęp do wiedzy, która była jak wpisywanie kodów w grze komputerowej. Trudno za nimi nadążyć, bo zmieniło się też myślenie o gitarze. Za moich czasów królował grunge i muzyka alternatywna. Szybkie solówki były zarezerwowane tylko dla nerdów. Można w zasadzie powiedzieć, że kiepskie granie było na topie. Dużo czasu zajęło mi dojście do etapu, w którym zdałem sobie sprawę z tego, że warto porządnie opanować mój instrument.

James: Pamiętam, że książki z tabulatarami miały mnóstwo błędów. W ten sposób już na starcie uczyliśmy się nieprawidłowych rozwiązań. Granie ze słuchu i testowanie różnych pa-

tentów było jedynym sposobem na to, aby do czegoś dojść.

Dustie: Moja nauka gry na gitarze bazowała przede wszystkim na słuchaniu ulubionych metalowych kapel. Grając ze słuchu popełniałem prawdopodobnie wiele błędów, ale wgryzanie się w poszczególne riffy wiele mi dało. Myślę, że to najlepszy sposób zdobywania nowych umiejętności.

Plini: Mimo że dostęp do wiedzy jest dziś ogromny, zgadzam się z tym co powiedział Paul - każdy musi najpierw odpowiedzieć sobie na pytanie o to, do czego tak naprawdę zmierza. Miałem kumpla, który studiował w Berklee. Wiedział, że bardzo szanuję wielu jego nauczycieli, dlatego pewnego dnia wysłał mi całe gigabajty materiałów, które przerobili przez 4 lata. Przejrzałem je pobieżnie i nauczyłem się jednej nowej zagrywki. JEDNEJ! Nie miałem zamiaru przerabiać 4 lat nauki w Berklee, ale znalazłem tam coś, co mogłem wykorzystać w swojej twórczości. Chodzi o to, żeby z całego tego gąszczy informacji umieć wybierać

elementy, które mogą okazać się przydatne.

Dustie: Dokładnie tak. Uczysz się jednej zagrywki i na jej podstawie tworzysz własną encyklopedię patentów, które na niej bazują. Chodzi o to, żeby przerabiać pewne rozwiązania na swoje własne.

Jake: Uczę grania na gitarze i wielu moich podopiecznych pyta mnie, kiedy zacząłem pisać swoją muzykę. Jeśli nie masz swojej własnej wizji i pomysłów na to co chcesz przekazać, punkt zwrotny może nigdy się nie pojawić. Trudno jest zacząć, kiedy nie potrafisz określić swoich granic. Artysta musi wiedzieć jakie cele chce osiągnąć. W innym wypadku dojście do czegoś może być po prostu niemożliwe.

Czy myślenie o swojej karierze już na początku przygody z gitarą to dobry pomysł? Frajda z grania i sama muzyka powinny być na pierwszym miejscu...

Acle: No chyba, że marzysz o karierze gitarzysty sesyjnego.

Dustie: Ludzie, którzy zaczyna-



ją powinni w pierwszej kolejności nauczyć się spontanicznego jamowania na swoim instrumencie. Tylko w ten sposób można wymyślać nowe riffy i kolejne elementy utworów. Siadasz na dupie, wpinasz się we wzmacniacz i po prostu cieszysz się graniem na gitarze. Nadmierne myślenie o pieniądzach i sławie raczej nie pomaga. Już sama możliwość zagrania kilku riffów powinna dawać radość.

James: Radość to chyba w tym wszystkim kluczowe słowo. Jeśli naprawdę czegoś nie pokochasz, nie będziesz w stanie poświęcić temu wystarczającej ilości czasu.

Dustie: Jeśli współczesne dzieciaki na pierwszym miejscu stawiają kasę i sławę to i tak za daleko nie zajdą...

Paul: W przypadku nas wszystkich decydującą rolę odegrał jeszcze jeden element całej tej układanki, czyli szczęście. Mieliśmy ogromnego farta, że ludziom spodobała się nasza muzyka.

Robiliśmy coś, co z czasem otworzyło nam drogę do regularnego grania koncertów. Prawda jest taka, że niewiele osób dociera do tego miejsca. Marzenia o karie-

rze warto zostawić na później i skupić się na radości jaką daje tworzenie muzyki. Pasja to klucz do wszystkiego. Być może z czasem pojawi się też odrobina szczęścia i dopiero wtedy można myśleć o jakiegokolwiek karierze.

Jak przez lata zmienialiście wasze podejście do brzmienia? Wszyscy zaczynaliście od filozofii zgodnie z którą najlepsze efekty daje gain rozkręcony na maksa?

Dustie: Zaczynałem od Peaveya 5150 na którym odkręcałem gain i presence na pozycję 10, a środek całkowicie skręcałem. To zabawne, ale w czasach początków The Buried And Me i ja i Paul korzystaliśmy z dokładnie tego samego sprzętu. Oczywiście obaj konsekwentnie bojkutowaliśmy środek w naszym brzmieniu. Na jeden z naszych koncertów przyszedł kiedyś James Murphy (Obituary, Death and Testament). Powiedział, że podobają mu się nasza nowa płyta, ale chciałby dać nam jedną radę.

Stwierdził, że gitary brzmią jak jebane gówno, bo w ogóle nie słychać co gramy. Zasugerował odkręcenie środka i to był dla nas prawdziwy przełom.

Paul: Moja przygoda z ciężkim graniem zaczęła się od death metalu w stylu Suffocation i Cannibal Corpse. To takie rzeczy z dużym gainem i wyciętym środkiem pasma. Myślałem, że to coś fajnego, ale z czasem zorientowałem się nie ma to zbyt wiele wspólnego z muzyką. Potrzeba środka, aby dźwięk stał się bardziej klarowny. Moja podróż po świecie brzmień to w ogóle temat na długą dyskusję...

Dustie: W naszym przypadku, z każdą kolejną płytą skręcaliśmy gain.

Acle: U nas było dokładnie tak samo. Dążyliśmy do brzmienia w stylu „crunchy”.

Dustie: Zwróciłem na to uwagę, kiedy graliśmy z wami

wspólną trasę. Przy tak perkusyjnej muzyce nie można przeginać z gainem. To samo dotyczy grania na siedmiostrunowych gitarach. Nie da się usłyszeć pewnych niuansów, jeśli gain jest za bardzo rozkręcony.

James: Przyznam jednak, że na naszej najnowszej płycie („Sonder” – dop. red.) długie wybrzmiewające dźwięki graliśmy z gainem rozkręconym na maksa. Zależało nam na tym, aby uzyskać brudne brzmienie.

Paul: Myślę, że w waszym graniu pojawia się za dużo gainu. To naprawdę nie brzmi dobrze.

(Adresatami tej uwagi byli Plini i Jake, co wyjątkowo rozbaawiło całe towarzystwo. - dop. red.)

Jake: Na tym polu pokonujemy nawet wasze pierwsze płyty (śmiech).

Plini: Możecie się śmiać, ale ja też skręcałem gain z każdą



kolejną płytą. Na mojej ostatniej EPce („Sunhead”) w całości zastąpiły go już tylko niskie dźwięki. Gitary mają czyste brzmienie Stratocasterów, a jedyny brud wprowadza tu brzmienie basu.

Paul: To naprawdę fajne rozwiązanie. Istnieje wiele różnych sposobów na uzyskanie ciężkiego brzmienia i nie zawsze musi się to wiązać z rozkręcaniem gainu. Kiedy byłem młodszy nie wiedziałem, że można zrobić coś innego, aby muzyka nabrała brutalnego charakteru.

Acle: Myślę, że Meshuggah to dobry przykład brutalnego brzmienia, które niekoniecznie bazuje na maksymalnym rozkręcaniu gainu. Udało im się osiągnąć wyjątkowy sound.

Dustie: To zabawne, że im więcej gainu, tym mniejszy...

Plini: Nie sądziłem, że ta rozmowa rozwine się w ten sposób. (Wszyscy zaczynają się śmiać – dop. red.)

Dustie: Chodziło mi o fale dźwięku, które widać na ekranie komputera w programach do nagrywania. Skręcasz gain, rejestrujesz dwa ślady gitar i każdy z nich brzmi dość mizernie. A potem nakładasz je na siebie i nagle uzyskujesz potężny dźwięk! Takie rozwiązania przychodzą wraz z doświadczeniem.

Tesseract przecierał szlaki dla takich rozwiązań jak Fractal Axe-Fx. Jak było w przypadku reszty zebranych?

Paul: Chłopaki używali tych procesorów dokładnie tak jak należy. W naszym przypadku to bardziej preampy lub poszczególnie efekty. Wciąż przepuszczamy to brzmienie przez nasze wzmacniacze i paczki.

Plini: Miałem kiedyś analogowy piec, ale nie byłem z niego zadowolony. Od tego czasu korzystam tylko z cyfrowych rozwiązań.

Paul: Niewiarygodne!

Jake: W tej chwili obaj korzystamy z jednego Axe-Fx III.

Paul: Chcesz mi powiedzieć, że nigdy nie byliście w trasie z pełnym zestawem od Crate’a?!

Plini: Zabieranie „łódówki” w trasę to trochę nierozsądny pomysł. No chyba, że do napojów...

Paul: Też racja. Z nami przez jakiś czas jeździł GX-130C. „C” oznaczało wbudowany efekt chorus, który brzmiał tragicznie...

Dustie: Ten sprzęt od razu kojarzy mi się z przesterami od Dying Foetus.

Paul: I oczywiście ze skręconym środkiem. Żałuję, że nie dora-



stałem w czasach porządných wzmacniaczy...

Plini: Nie przejmuj się. Ludzie wciąż znajdują sposoby na to, żeby zabrzmieć jak gówno.

Stare dobre „łódówki” mają w sobie coś romantycznego. Niestety koszty transportu takiego sprzętu i podróże podczas których trzeba minimalizować instrumentarium, jakoś z tym nie współgrają. Dożyliśmy czasów, kiedy całe studio nagraniowe mieści się w bagażu podręcznym.

James: To niesamowite jak bardzo udało nam się ograniczyć pewne zmienne związane

z koncertami. Miks zapisany jest cyfrowo, każdy sam konfiguruje odsłuchy douszne według własnych potrzeb, a realizator musi jedynie skorygować brzmienie bębnow pod kątem miejsca w którym gramy. Takie rozwiązania są nie tylko wygodne, ale co ważniejsze niezawodne.

Acle: Do tego dochodzi automatyka, którą można „zapiąć” np. na delayach i reverbach.

**Czy nowe technologie rozbu-
dziły wasze ambicje związane
z brzmieniem?**

Acle: Prawdopodobnie tak, ale kiedy od 10 lat nie grasz na tradycyjnym wzmacniaczu,

zapominasz, jak było wcześniej. Kiedy przesiadłem się na „cyfrę” od razu poczułem, że nowoczesne rozwiązania dają więcej możliwości.

James: Zaletą jest również to, że można częściowo odciążyć technikę na koncercie. Np. kiedy któryś z nas gra solo, barwa od razu idzie do centrum i koleś przy mikserze nie musi zajmować się panoramą.

Nie sądzicie, że tak duże możliwości w przypadku wielu gitarzystów mogą odwracać uwagę od tego, co jest naprawdę ważne?

Dustie: Nie brakuje młodych gi-



tarzystów, którzy kupują Fractala i zaczynają od techniki sweep, jeszcze zanim uda im się zagrać zwykłego bluesa na 12 taktów. Nie da się ukryć, że nieograniczony dostęp do brzmień może być dla niektórych poważnym problemem. Mam jednak nadzieję, że gdy minie już okres fascynacji sprzętem, każdy gitarzysta w swoim tempie będzie rozwijał swoje umiejętności.

Paul: Możesz kupić jedno urządzenie, które zostanie z tobą na całe życie. Axe-Fx to niemal nieograniczona liczba wzmacniaczy i efektów. Domyślałem się jednak, że dla wielu początkujących gitarzystów, którzy nie potrafią jeszcze grać, nadmiar możliwości może być wielką pułapką.

Jake: Spotykam wielu młodych gitarzystów, którzy z powodu braku sprzętu całkowicie blokują swoją kreatywność. Nie brakuje wymówek w stylu: „nie stać mnie na Axe III więc nie ma sensu, żebym improwizował i pisał

muzykę - zacznę dopiero, gdy zdobędę wymarzone urządzenie.” Prawda jest taka, że ciężka praca zawsze przyniesie efekty, niezależnie od tego jakie wzmacniacze pojawiają się na rynku. Muzyka to przede wszystkim to co masz w paluchach!

Dustie: Paluchy to podstawa. Gdyby dano nam sprzęt, z którego korzystał Eddie Van Halen lub Dimebag Darrell żaden z nas nie zabrzmiałby tak jak oni. W tym jak poruszamy się po gryfie drzemie cały charakter naszej muzyki.

Słowo „progresywny” coraz częściej odnosi się nie tylko do muzyki, ale przede wszystkim do pewnego sposobu myślenia o niej. Jak to interpretujecie?

Plini: Możemy wyodrębnić cały gatunek metalu progresywnego, gdzie każdy zespół brzmi jak Dream Theater. Ale to tylko jedna z definicji. Dla mnie zespół progresywny to taki, który nie brzmi

jak inne kapele. Każdy z nas tworzy coś, co trudno byłoby opisać bez dodawania „po prostu pójść na ich koncert lub posłuchaj płyty”.

Dustie: Myślę, że muzyka progresywna to dla większości osób określenie pewnego gatunku. Na pewno rzadziej spotykam się z interpretacją, która mówi, że chodzi o sposób myślenia, w którym nie ma miejsca na żadne zasady.

James: Ludzie, którzy siedzieli w muzyce w latach 70. utożsamiają granie progresywne z takimi kapelami jak Yes, czy Genesis. Już wtedy było to coś więcej niż pewna stylistyka, ale większość osób nie zwraca na to uwagi. Ludzie zawsze będą przyklejać etykietkę „progresywne” do pewnego rodzaju muzyki.

Dustie: Chyba nigdy nie przestaniemy trafiać na wujków i starych znajomych, którzy pytają o zespół, a następnie próbują przykleić nam odpowiednią etykietkę. „Gracie jak Metallica? Nie? Aaa... progresywny metal...

Czyli coś tak Disturbed, prawda?” Tak wujku. Dokładnie tak... (śmiech).

Paul: Muzycy nigdy nie czują się komfortowo z etykietowaniem twórczości ich zespołów. Tworzymy muzykę, która brzmi tak jak brzmi i jakoś nie zależy nam na tym, żeby wpasowywać się w konkretne szufladki. Chcesz nazywać to progresywnym graniem? Proszę bardzo. Bardziej pasuje ci określenie mathcore? W porządku, dla mnie to i tak nic nie znaczy. Często słyszę też, że Tesseract gra djent. To chyba też ok, prawda? Dla mnie to po prostu dobry ciężki rock - rytmiczny i melodyjny. Niestety nie mam pojęcia co to jest djent i chyba nie wiem też, co w dzisiejszych czasach oznacza słowo „progresywny”.

Plini gra świetny fusion jazz i tak bym określił jego muzykę. Wielu nazywa to jednak progresywnym metalem. Dla mnie nie ma tu nic metalowego. No chyba, że liczy się twoja broda Jake. Plini brzmi po prostu dobrze. Dla mnie to coś unikalnego i niepowtarzalnego.

Plini: Chyba zatrudnił cię w charakterze eksperta od reklamy!

Paul: To co powiedziałem powinno być wystarczającą rekomendacją, ale muzyka musi być kategoryzowana, żeby sprzedawać ją ludziom. To stąd biorą się te wszystkie etykiety. To po prostu element marketingu.

Dustie: Etykiety przemawiają szczególnie do młodych ludzi.

Czasami słyszę dziwne rozmowy o tym, czym jest prawdziwy deathcore i w którym miejscu różni się od screamo punk metalu...

Paul: A później pojawiają się kolejne podgatunki, które dalej będą żyły własnym życiem i rozdrabniały się na jeszcze więcej odmian. To dość idiotyczne. Czy ktoś naprawdę przywiązuje wagę do tego, jak to nazwiesz?!

James: Moim faworytem jest crabcore. Nazwa wzięła się od tego w jakiej pozycji stoją gitarzyści i nie ma nic wspólnego z samą muzyką.

Dustie: To dla mnie jedna z najbardziej irytujących rzeczy na świecie, jakie kiedykolwiek powstały!

Paul: Niesamowite. Doszliśmy do miejsca, w którym muzyka opisywana jest na podstawie tego jak ktoś wygląda...

Dustie: Weź tu wyjaśnij swojej babci, że gracie crabcore...

(Tu wszyscy zaczynają się śmiać. – dop. red.)



TODD WINGER



Dołączył do rodziny Jackson Guitars, zagrał szalone występy na The Jon Bon Jovi Cruise, HRH Ibiza, trasę z Piston, Rock Communion Festival, Cornwall Rocks Festival i Planet Rock Stock... Sprawdzamy co teraz kręci i napędza gitarzystę Collateral

Czy jest rodzaj kostki, bez której nie możesz się obyć?

Kiedy miałem około 15 lat byłem na Denmark Street w sklepie Rose Morris, gdzie mieli pełne tace różnych kostek. Mój wzrok przyciągnęła kostka Paula Gilberta, ponieważ nadrukowana była na niej podobna jego twarzy. Od tamtej pory nie używałem żadnej innej!

Jeśli musiałbyś zostawić sobie tylko trzy z wszystkich twoich pedałów, co by to było?

Używam tylko trzech, haha! Nie lubię mieć pod nogami na scenie olbrzymiego pedalboardu czy innych rzeczy, szczególnie kiedy gram w pubie, gdzie masz tyle miejsca co w budce telefonicznej. Używam tunera Korg Pitchblack i kaczki Jim Dunlop pod nogami, oraz starego chorusa Zooma w pętli efektów dla uzyskania przestrzeni w stylu Zakka Wylde'a.

Czy grasz na jakimś innym instrumencie na tyle dobrze, żeby grać na nim w zespole? Czy kiedykolwiek to robiłeś?

Kiedy miałem 18 lat grałem na basie w imprezowym zespole mojego brata. Graliśmy na wakacyjnym obozie w Heaven, zaliczyliśmy kilka fajnych wieczorów w Devon i okolicach. Moim ulubionym numerem był Long Train Runnin'. Wspaniałe funky'owy groove basowy i ciekawa harmonia.

Jeśli ktoś postawiłby przed tobą nuty, dałbyś radę je przeczytać?

Obawiam się, że nie. Nigdy nie

uczyłem się muzyki w szkole czy na studiach. Na początku mój brat nauczył mnie kilka rzeczy z prostych tabulatur, ale szczerze, z tym również miałbym kłopoty.

Jedną z wad uczenia się w ten sposób jest popełnianie błędów, ale nie zawsze jest to złe. Możesz znaleźć dzięki temu kilka wyjątkowych dźwięków, które znakomicie pasują, czego nie zrobił byś czytając nuty z kartki. Minusem jest to, że nigdy nie będę grać z nut na statku wycieczkowym, ale nie mam z tym problemu – i tak mam chorobę morską.

Czy kable gitarowe naprawdę mają wpływ na brzmienie?

Używam przewodów Planet Waves/D'Addario. Jestem przekonany że dobre kable robią różnicę, zarówno jeśli chodzi o niezawodność jak i brzmienie – szczególnie jeśli są dłuższe. Zamówiliśmy kiedyś taki tani zestaw kolorowych kabelków połączeniowych i tylko połowa z nich działała. Lekcja odebrana. Pracowałem w sklepie hi-fi i różnica pomiędzy przewodami głośnikowymi za 1 funt i 20 funtów za metr była powalająca! Podobnie jest z kablami gitarowymi.

Jest ktoś, komu trochę zazdrościsz gitarowych umiejętności?

Jason Becker. Bez wątpienia, musiał być najbardziej zaawansowanym technicznie gitarzystą w tamtych czasach. Gość był niesamowity! Wolno, szybko czy z zabójczą szybkością, mogłeś poczuć energię przechodzącą przez te struny. Jeśli ktoś, kto to czyta, nie wie

kim on jest i jak jego życie zmieniło się z dnia na dzień z powodu choroby, proszę zainteresujcie się nim koniecznie. Jak powiedział kiedyś David Lee Roth, „został powalony w tym meczu o wiele, wiele za wcześnie”!

Twój dom/studio płonie: którą z gitar ocalisz?

Byłby to na pewno mój ukochany PRS. Żona zrobiła mi niespodziankę na moje 30 urodziny, nie tylko wspomniała o spotkaniu bliskich przyjaciół, ale również tę piękną gitarę. Generalnie jestem bardzo wybredny jeśli chodzi o gitary, ale patrząc wstecz sonдоваła mnie w tajemnicy dla uzyskania informacji i spiskowała z moim dobrym przyjacielem Joe (wyjątkowo utalentowany muzyk z Kent) by znaleźć dla mnie prezent, który będę zawsze pielęgnował. PRS gra znakomicie. Cała EP-ka Four Shots i większość albumu zostały nagrane na tej piękności.

Twój ulubiony wzmacniacz, i jak go ustawiasz?

Orange Rockerverb. Ten head może absolutnie wszystko. Chciałem mieć wzmacniacz, do którego nie będę musiał podłączać szeregu stompboxów by uzyskać monstrualne brzmienie, i Orange wywiązał się z tego zadania. Próbowałem wszystkich większych marek, każda miała swoje zalety – ale kiedy znalazłem Orange, był to wzmacniacz dla mnie. Na scenie odkręcam gain maksymalnie, bas na 3-4, góra i środek gdzieś w okoli-





cach połowy. W studio skręcamy go do momentu aż jestem niemal niezadowolony i wtedy sprawdza się dobrze przy nagraniu zdublowanych tracków w panoramie.

Jaką akcję strun masz ustawioną w gitarach?

Lubię je mieć ustawione tak nisko, by nie obijały się o progi. Rzadko używam też czystego brzmienia. Angelo (frontman, wokalista) ogarnia to na akustyku, więc chociaż wyższa akcja zapewnia nieco bardziej czyste wybrzmienie, na pierwszym miejscu wybrałbym komfort gry. Jeśli nie czujesz się komfortowo podczas gry na gitarze, raczej nie zagraasz tak dobrze pod presją.

Jakich strun używasz?

Od wielu lat moją ulubioną marką strun jest D'Addario. Brzmiały bardzo dobrze i są wytrzymałe. Nigdy nie zerwałem struny na koncercie, więc trwam twardo przy nich. Zmienianie strun idzie mi dość ciężko, więc nie robię tego częściej niż raz na pół roku. Używam 9-tek w większości gitar i 10-tek kiedy stosuję strojenie drop D.

Kto był twoją pierwszą inspiracją

by zacząć grać na gitarze?

Mój brat, Buster. Jest pięć lat ode mnie starszy i był moim idolem kiedy byłem dzieciakiem. Chciałem robić wszystko to co on. Zawsze chciałem grać na basie, by być w jego zespole, ale kiedy zobaczyłem, co jest w stanie zrobić z sześcioma strunami, zmieniłem zdanie i zdecydowałem, że zamiast tego możemy mieć po prostu dwóch gitarzystów. Kiedy miałem około 14 lat, zakradałem się na jego koncerty w pubie i niemal eksplodowałem, widząc jak gra Flight Of The Bumblebee.

Czy pamiętasz pierwszą gitarę, której naprawdę pragnąłeś?

Kiedy byłem dzieciakiem, był to Ibanez Jem 7V Vaia. Inkrustacja winorośli na podstrunnicy i cały ten błyszczący złoty osprzęt były jak marzenie. Pierwszy koncert na jaki pojechałem, to właśnie występ Steve'a Vaia w London Astoria. Show jaki robi na żywo jest niesamowity. Miałem kilka sygnowanych gitar ale zawsze powracam do mojego zaufanego Jacksona Dinky i PRS'a.

Najlepszy koncert, na którym kiedykolwiek zagrałeś?

Bez wątpienia Runaway To

Paradise Johna Bon Jovi, na rejsie po Morzu Śródziemnym. Nie tylko zagraliśmy support przed Bon Jovi, ale byliśmy traktowani przez obsługę jak członkowie rodziny królewskiej i otaczani przez gości jak The Beatles. Było to niesamowite doświadczenie, którego nigdy nie zapomnę.

Pamiętasz może najgorszy koszmar związany z graniem?

Wieczór premiery naszego singla Midnight Queen. Gramy drugi kawałek, Angelo szeroko rozkłada ręce, niczym wielkie skrzydła. Trzasnął w główkę mojej gitary tak mocno, że aż zatrzęsło

gryfem i wszystko się rozstroilo. W sumie nic wielkiego. Szybka zmiana gitary w środku zwrotki, spoko! Ale nie! Gitara którą podłączyłem do wzmacniacza była w zupełnie innym stroju i nieświadomie wróciłem na refren z innym akordem. Chwilę zastanawiałem się czy nie skoczyć na krótki spacer po Tamizie, ale po prostu szybko nastroiłem się i grałem dalej. Zdarza się.

Czy ciągle ćwiczysz?

Ćwiczę, ale za mało. Ciężko jest znaleźć odpowiednią ilość czasu pomiędzy moją codzienną pracą, życiem rodzinnym, koncertami, itp. Ponieważ zespół naprawdę zaczyna dobrze prosperować, staram się wkładać w to tyle wysiłku, ile tylko mogę. Jeśli ludzie płacą za bilety, zasługują na jak najlepszą jakość.

Czy masz jakąś rutynową rozgrzewkę przed koncertami?

Nic nie mam sztywno ustalone. Czasem mogę poratować się trochę lekkimi drinkami by dać lepszy występ publiczności. Jeśli chcę rozgrzać trochę palce, świetnym sposobem na rozluźnienie jest riff otwierający z Taste My Fist zespołu Freak Kitchen. Daję mojej

dziewczynie buziaka i lecę na tę rock'n'rollową imprezę.

Jeśli mógłbyś złożyć swój skład marzeń, kto by się w nim znalazł – zarówno z żyjących jak i tych, których już z nami nie ma?

To znakomite pytanie! Na froncie, na basie i wokalu, Phil Lynott. Mój tata mówił, że Thin Lizzy było najlepszym zespołem, jaki kiedykolwiek widział na żywo, a Phil porywał publicznie jak nikt inny. Chciałbym tam wtedy być. Z tyłu na bębnach, Gregg Bissonette. Uwielbiam jego granie z Joe Satrianem i Davidem Lee Rothem; wydaje się być bardzo fajnym gościem, i bardzo zręcznie wywija pałkami. Do całości dorzuciłbym na drugą stronę sceny Kelby Raya z Cadillac Three na steelu. Ma zabójcze brzmienie.

Kto jest według ciebie największym gitarzystą jaki kiedykolwiek żył?

Wybrałbym Erica Claptona. To niesamowity talent. Potrafi zagrać bez problemu w wielu stylach; jego kompozycje są najwyższej klasy; rify stały się legendą. Nagrałby perfekcyjne solo do dowolnego utworu. Więcej chyba nie da się powiedzieć.

Czy jest solo, które naprawdę chciałbyś zagrać?

Outro do High Hopes Pink Floyd. Szczepie mówiąc nie jestem wielkim fanem Pink Floyd, ale mógłbym słuchać Mr Gilmoura całymi godzinami. Jest bardzo nastrojowy. Naprawdę możesz to poczuć. Emocje sączą się z głośników.

Z jakiego własnego utworu bądź solówki jesteś najbardziej dumny?

Ciężko powiedzieć. Uwielbiam kończące solo w Get Back To You. Jestem z niego bardzo dumny. Z drugiej strony, bardzo fajny jest nasz numer In It For Love.

Za co chciałbyś być zapamiętany?

Za bycie pokornym, miłym gościem. Miałem szczęście spotkać kilka gwiazd, przed i po koncertach, i łatwo jest ich oceniać, nie wiedząc tak naprawdę nic o tym, co dzieje się w ich świecie... uśmiech i słowa podziękowania za przyjście na nasz występ stoją w moim przekonaniu na pierwszym miejscu. Bądź pokorny! ☺



Roger

Sadowsky®

www.sadowsky.com

| info@w-distribution.de

| www.w-distribution.de

eprasa.pl 670c0c7ac7

84401 54



WYWIAD

MICHAŁ SOKÓŁ

KILLSORROW

Po trzech latach wydawniczej przerwy zespół Killstorrow wraca z nowym albumem i... nowym wokalistą. O postapokaliptycznym wizerunku, koncertowym brzmieniu i kondycji polskiego metalu rozmawiamy z gitarzystą grupy

Rozmawiał Bartłomiej Luzak

Ostatnio mieliśmy okazję porozmawiać przy okazji wydania waszego debiutanckiego albumu, czyli „Little Something for You to Choke”. Wspomniałeś wtedy, że wolicie siebie w wersji live. Nowa płyta zdaje się to potwierdzać, bo miks brzmi tu bardzo koncertowo. Czy to zamierzone działanie?

Bardzo się cieszę się, że da się to odczuć, bo dokładnie taki był nasz zamiar. Zdecydowaliśmy się na nierównanie śladów w miksie, tak żeby jak najbardziej zbliżyć się do tego, jak nasza muzyka prezentuje się na żywo. Nie było łatwo, ale myślę, że to dobry wybór. Każdy z nas pokazuje na tej płycie na co go tak naprawdę stać, bez tych wszystkich drobnych oszustw, które stały się już standardem w nagraniach studyjnych.

Jakie zabiegi pozwoliły osiągnąć takie brzmienie? Jak przebiegały nagrania?

Zaczęliśmy od Kamila, który nagrał bębny do pilotów. Musiał jednak pamiętać o tym, że to co zagra, nie będzie później zmieniane. Przypuszczam, że czuł dużo większą presję niż my, gdy dogrywaliśmy do materiału kolejne instrumenty. Doszliśmy do wniosku, że jeżeli odbierzemy mu wszystkie te niuanse w uderzeniach i tempie, to równie dobrze moglibyśmy wykorzystać w nagraniach automat perkusyjny. Na tym albumie bardzo dobrze słysząc, że gra tam Kamil. Mnie osobiście zależało na tym, aby bębny zabrzmiały inaczej niż to co słyszę w dziewięćdziesięciu procentach metalowego tłuczenia. Jest świeżo i niemechanicznie.

Czy nowe brzmienie to również efekt eksperymentowania ze sprzętem?

Gitary były reampowane, ale to chyba ostatni raz, kiedy zdecydowałem się na taki krok. Z reampingiem jest taki problem, że grasz coś na odpowiednim nasyceniu, z określonym feelingiem. Później producent, w tym przypadku Tomek Zalewski, ustawia to według swojego wyczucia. Właśnie na tej płaszczyźnie pojawiły się zgrzyty. Moje naturalne brzmienie jest bardzo suche i kontrolowane. Z kolei Tomek lubi dużo więcej gainu, a ten nie do końca sprawdza się w aranżach i kompozycjach Killstorrow. Myślę, że moglibyśmy uzyskać jeszcze ciekawsze efekty gdybyśmy podeszli do tematu bardziej odważnie.

Oczywiście przy okazji nagrywania kolejnego albumu będę o tym pamiętał (*śmiech*). Jeśli chodzi o ciekawostki związane z brzmieniem, mogę zdradzić, że większość solówek

zagrałem na sustainerze, który w połączeniu z mostkiem dwustronnym daje niesamowitą plastykę dźwięku. No i w jednym z utworów pojawił się theremin, na którym zagrał nam Adaś z Pudelsów.

Widzę, że w kwestii nagrań niechętnie stawiasz na innowacje, które dają nam nowe technologie. A jak jest z nowoczesnymi brzmieniami? Przekonują cię takie narzędzia jak popularne ostatnio Fractale lub Helixy, na które ludzie wymieniają tradycyjny lampowy sprzęt? Pytam o to również w kontekście grania koncertowego.

To nie jest tak, że całkowicie przekreślam nowoczesne rozwiązania. Używam po prostu tego, co mi pasuje. W duszy jestem może trochę bardziej analogowy, ale mój kręgosłup jest bardziej skory do cyfrowych rozwiązań (*śmiech*). Podczas grania na żywo idealnym rozwiązaniem jest lekki i mobilny Eleven Rack. Na próbach i niektórych koncertach gram też na Marshallu JCM 900. Nie jestem typem nieskończonego poszukiwacza brzmienia. Udało mi się uzyskać sound, który mi odpowiada i wiem, jak ukurzyć go na różnych sprzętach.

Od premiery albumu, który zatytułowaliście po prostu „Killstorrow”, minęło już kilka miesięcy. Z jakim odbiorem płyty spotkaliście się do tej pory?

Docierają do nas bardzo pozytywne opinie. Dotyczą one przede wszystkim Piotrka, czyli nowego głosu Killstorrow. Wiele osób nie zwracało na nas uwagi, ze względu na ekstremalny wokal naszego poprzedniego wokalisty. Marcin wyróżniał się świetnym growlem i myślę, że dużo lepiej odnajduje się w mocniejszym repertuarze. Piotrek śpiewa, dzięki czemu nasza muzyka została wzbogacona o kolejną warstwę. Warto też nadmienić, że posługuje się on różnymi technikami, co daje nam bardzo dużo nowych możliwości. Jeśli chodzi o album jako całość, słyszałem pojedyncze porównania do Iron Maiden. Dla mnie największym komplementem jest jednak to, gdy ktoś mówi nam, że gramy już po swojemu, po prostu w stylu Killstorrow.

W branży muzycznej często mówi się o „kłątwie drugiej płyty”. Obawialiście się tego jak zostanie przyjęty nowy materiał?

Obawialiśmy się (*śmiech*). Kiedy pożegnaliśmy się z Marcinem, ślady instrumentów na nową płytę były już zarejestrowane. Z dnia

na dzień dołączył do nas Piotrek. Mimo całkowitego braku „dotarcia” nasza współpraca zaczęła się od studia. Był to bardzo ryzykowny zabieg i myślę, że to słysząc. Gdybym wtedy znał możliwości Piotrka to wyciskałbym z niego jeszcze więcej (*śmiech*). Wydało mi się, że duży wpływ na to jak zabrzmiały wokale miało zapalenie gardła, z którym nasz nowy wokalista musiał się męczyć przez cały okres nagrań. Praca nad płytą była naprawdę ciężka i aparat mowy nie raz odmawiał mu posłuszeństwa. Jeśli chodzi o nasze obawy związane z „kłątą drugiej płyty”, mam wrażenie, że może to dotyczyć każdego kolejnego wydawnictwa. Nie boję się eksperymentowania z muzyką i chodzenia własną drogą, ale taka postawa łączy się z pewnymi konsekwencjami. W zespole, oprócz Piotrka, jest też nowy basista – Paweł. Nie wykluczam, że za jakiś czas skład rozszerzy się o kolejną osobę. Każdy nowy element tej układanki to nowe podejście do dźwięków i brzmień, dlatego obawy wydają się być czymś całkowicie naturalnym (*śmiech*).

Czy w tych metalowych eksperymentach jest jakaś granica, której raczej byś nie przekroczył?

Na pewno zostaniemy przy muzyce metalowej. Killstorrow jest zespołem, który ma w sobie dużo energii, a ta sprawia nam wszystkim ogromną frajdę. Inne gatunki nie dają tej radości. Tym, co raczej nigdy nas nie opuści zawsze będą groove, szybkość i melodie.

Jestem ciekaw jak Piotrek odnalazł się w zespole. Z tego co słyszę, od razu rzuciliście go na głęboką wodę.

Piotrek był brakującym ogniwem Killstorrow. Czujemy jakby grał z nami od lat (*śmiech*). Bardzo dobrze dogadujemy się zarówno pod względem charakterów jak i muzyki. Po tym jak zdecydowaliśmy się podziękować Marcinowi, nie sądziłem, że w ogóle kogoś znajdziemy. Na tym polu spotkało nas bardzo pozytywne zaskoczenie.

Jak to się stało, że Piotrek tak szybko pojawił się w zespole? Znalście się wcześniej?
Znaliśmy Piotrka tylko ze słyszenia. Po prostu trafiliśmy na siebie w odpowiednim momencie. On miał czas i chęci na granie w zespole, a my potrzebowaliśmy dobrego wokalisty.

Czy po dołączeniu Piotrka do zespołu zmienił





NIE BOJĘ SIĘ EKSPERYMENTOWANIA Z MUZYKĄ I CHODZENIA WŁASNĄ DROGĄ, ALE TAKA POSTAWA ŁĄCZY SIĘ Z PEWNYMI KONSEKWENCJAMI

się wasz styl pracy, inspiracje lub podejście do nagrań?

Mamy taką zasadę w zespole, że każdy odpowiada za swój instrument. To sprawia, że dana osoba musi do nas pasować już od samego początku. Jedynym punktem odniesienia, który zawsze pojawia się na początku są kompozycje, które przygotowuję. To co każdy z członków zespołu zrobi z nimi w obrębie swojego instrumentu w trakcie procesu tworzenia to kwestia wzajemnego zaufania. Styl pracy w ogóle się nam nie zmienił. Szkielety kompozycji przygotowuję w domu, a potem każdy dokłada swoją cegiełkę. Tak jak mówiłem wcześniej, nasze podejście do nagrań cały czas ewoluuje, więc mogę zapewnić słuchaczy, że to na pewno nie koniec zmian (śmiech).

Koledzy z zespołu również podrzucają swoje kompozycje, czy stawiacie na model współpracy, w którym jedna osoba odpowiada za wstępne szkice utworów? Pytam, ponieważ w wielu kapelach konflikt ego nie pozwoliłby na taki kompromis...

Myszę, że demokracja nie sprawdza się w zespołach. Nie raz miałem okazję się o tym przekonać. To prawda, że muzycy to wyjątkowo charakterne jednostki i każdy chce dać zespołowi część siebie. Niestety, nie ma nic gorszego od sytuacji, w których z jasno ustalonej wizji jednej osoby zaczyna się tworzyć wizja kogoś innego. Wtedy zmienia się cały zespół. Wydaje mi się, że rozwiązaliśmy ten problem, pozwalając sobie na wzajem-

ny wkład w muzykę Killsorrow. Kamil jest odpowiedzialny za dynamikę i groove, czyli jeden z najważniejszych elementów naszego grania. Do sekcji rytmicznej doszedł niedawno Paweł i coraz lepiej słychać, że chłopaki powoli zaczynają ze sobą współgrać. Już teraz czuję, że nasz nowy basista będzie miał dużo dobrego do powiedzenia. Ja piszę melodie i riffy, czyli bazę utworów, a Piotrek, jak to wokalista, jest na froncie, spinając całość klamrą swojego głosu i tekstów. Zespół mi ufa i wie, że nie przyniosę na próbę czegoś, co jest poniżej naszego poziomu, a ja wiem, że oni dadzą z siebie wszystko. Można więc powiedzieć, że tak naprawdę całe Killsorrow komponuje naszą muzykę.

Na nowej płycie nie słychać już żeńskich wokali. Zabieg wykorzystany na „Little Something for You to Choke” był tylko jednorazowym eksperymentem?

Ciekawe, że wiele osób pyta o to w wywiadach. Agnieszka miała pojawiać się u nas częściej, ale została mamą i brakowało jej czasu na śpiewanie z nami. Kobięcy wokół robił fajny kontrast przy mocnym growlu Marcina. W przypadku Piotrka, wykorzystanie takiego zabiegu musiało mieć już nieco inny charakter.

Kiedy ostatnio pytałem cię o kondycję polskiej sceny melodyjnego metalu, stwierdziłeś, że coś takiego praktycznie nie istnieje. Czy przez te trzy lata przybyło nowych zespołów i słuchaczy rodzimego metalu?

No tak, jest jeszcze gorzej (śmiech). Mam wrażenie, że dla Polaków metal kończy się na podwójnej stopie i „darcie ryja”. Jeśli nie posiadasz przynajmniej jednego z wymienionych czynników to grasz rock. Wydaje mi się, że wciąż brakuje tu miejsca na jakiegokolwiek inne twory.

Jak myślisz z czego to wynika? Moda na metal przeminęła? Słuchacze stali się bardziej leniwi? A może zagraniczne kapele są dla polskiego słuchacza bardziej atrakcyjne?

Wydaje mi się, że to wpływ tej całej pogoni za różnymi rzeczami. Świat sam się nakręcił i biegniemy donikąd. Teraz w okresie epidemii można się wreszcie trochę nad tym zastanowić. Gdzie wy kurwa ludzie pędzicie? Co jest takiego zbawczego w waszych codziennych „ASAPach” i „cito”, że przestaście czerpać przyjemność z życia? Muzyka to przecież przyjemność, moment medytacji i relaksu, a także niezapomniane ciary na rękach. Wydaje mi się, że przez tę pogoń w ogóle pozwoliliśmy na obniżenie jakości muzyki. Powstają i funkcjonują twory, które w ogóle nie powinny istnieć. No i metal przestał być muzyką buntu, bo nikt już tego buntu nie potrzebuje. Myszę, że minie trochę czasu zanim jajogłowi metalowcy to zrozumieją.

A jak wy odnajdujecie się dziś na polskim rynku muzycznym?

Ludzie lubią nas w wydaniu koncertowym. Trudno mi sprawdzić, kto realnie słucha Killsorrow w domu, z płyt, czy internetu.

Jesteśmy takim dziwadłem – gramy za lekko dla deathmetalowców i za ciężko dla przeciętnego słuchacza. To się na szczęście zmienia, jeżeli ktoś daje nam szansę. Deathmetalowcy reagują pozytywnie na naszą koncertową energię, a ludzie słuchający łżejszej muzyki lubią nas na nagraniach i... o dziwo na koncertach!

Wasz wizerunek mocno ewoluował w kierunku postapokaliptycznych klimatów. Czy te niesamowite stroje, w których gracie koncerty to wasze dzieło?

Tak, szukaliśmy wizerunku, który podkreśli charakter naszej muzyki. Postapokaliptyczny styl pasuje tu idealnie! Stroje robiliśmy sami. Było z tym sporo roboty, ale efekty są naprawdę satysfakcjonujące. Dalej pracujemy nad naszym wizerunkiem, tak aby nie tylko stroje, ale całe koncerty nawiązywały do stylistyki „postapo”.

Czy klasyki gatunku, takie jak „Mad Max” lub „Fallout” wpłynęły również na warstwę tekstową i muzyczną Killsorrow?

Kiedy za teksty w Killsorrow odpowiadał Marcin, tak naprawdę nie miałem pojęcia skąd pochodzą jego inspiracje. Piotrek bardzo często nawiązuje do popkultury. W jednym z utworów usłyszysz kultowe „War, war never changes” z Fallouta. Jest też „Animal” który nawiązuje do filmu Van Helsing, a także „Hope in You”, gdzie inspiracją była post-apokaliptyczna ilustracja.

Postapokaliptyczny wizerunek idealnie odnalazłby się w czasie pandemii, ale jak na ironię, żaden zespół nie może obecnie grać koncertów. Czy koronawirus bardzo pokrzyżował plany związane z promocją płyty?

Pandemia koronawirusa to faktycznie ironia losu. Nasza komiksowo-filmowa postapokalipsa ma się nijak do tego, co dzieje się obecnie na świecie. Pandemia skutecznie przytknęła nam usta. Przepadło nam kilka koncertów, ale traktujemy to jako odpoczynek, z którym można się jakoś pogodzić. Zbieramy siły i pomysły na czas, kiedy wszystko jakoś się poukłada i będziemy mogli wrócić do regularnych występów na scenie. ☹



Xotic Effects.
CALIFORNIA



**LEGENDARNE
EFEKTY XOTIC!
DOSTĘPNE
W GUITARCENTER.PL**



FOT. ALEKSANDER IKANIEWICZ

SCOTT HENDERSON

warsztat

Swe umiejętności Scott zawdzięcza uporowi, determinacji i ciężkiej pracy. Jak sam mówi: „Miałem naprawdę wielu znanych nauczycieli. Właściwie to za każdym razem, kiedy ktoś sławny przyjeżdżał do miasta, prosiłem go o lekcję

Krzysztof Inglik

BLUES

Zanim Henderson nasiąknął jazzem, jego główną strawą był blues. Po latach grania jazz fusion wrócił do swoich korzeni i zadziwił wszystkich niezwykle rasowymi płytami: „Dog Party” oraz „Tore Down House”. Przykład 1 to bardzo stylowa fraza, którą Scott zagrał na warsztatach podczas improwizacji w utworze „Dolemite”. Do ogrania akordu A7 wykorzystał tutaj dobrze wszystkim znaną skalę – pentatonikę molową (A, C, D, E, G). Jednak uczynił tę zagrywkę interesującą poprzez zastosowanie typowej, bluesowej artykulacji i rytmiki. Pierwsze dwa podciągnięcia osadzone są w trioli ćwierćnutowej, sprawiając wrażenie grania do tyłu (ang. laid-back) przed kolejnym podciągnięciem umieszczonym na „3”. Tę nutę trzymamy przez moment podciągniętą, po czym urywamy ją i gramy twardy szesnastkowy „zadziór”. Dźwięk A (XIV próg) jest krótko, ale bardzo mocno zawibrowany. Potem lekko naciągamy dźwięk C (XIII próg) i utrzymując owo naciągnięcie, gramy D (XV próg). Dzięki temu uzyskujemy efekt delikatnego rozstrojenia. Na finiszu mamy podciągnięcie z C do C#, czyli z tercji małej do tercji wielkiej A7. Kolejną dawkę rasowego, bluesowego frazowania znajdziemy w przykładzie 2 (również z „Dolemite”). Zagrywka ta utrzymana jest w pulsie triolowym. Przyprawą nadającą jej smaku są przednutkowe podciągnięcia – najpierw o cały ton z D (kwarta) do E (kwinta), a następnie o pół tonu z F# (seksa wielka) do G (septyma mała). Ciekawym dźwiękiem, dodającym tu nieco romantyzmu, jest B (nona wielka). Frazy bluesowe podkreślające sekstę i nonę wielką to znak rozpoznawczy B.B. Kinga. Na początku drugiego taktu mamy podciągnięcie z D do E i (co ważne!) kostkowane opuszczenie tej nuty. Końcówka trioli jest

nieczo przyśpieszona, przez co tonika A nie pada twardo na beat, tylko wślizguje się weń synkopą. Dalej pojawia się mocne vibrato (prawie o półton) i finisz na tercji wielkiej, podciągniętej z tercji małej. Klasyka.

TREMOLO

Na przestrzeni dwóch ostatnich płyt intensywne używanie wajchy stało się znakiem rozpoznawczym Hendersona. Zmodyfikował on w taki sposób swoją gitarę, aby można było bardziej efektywnie korzystać z mostka. Za pomocą piłki do metalu skrócił ramię tremola, dzięki czemu trudniej jest je nacisnąć, ale też łatwiej jest mu uzyskać kontrolę nad interwałami wahnięć (zasada dźwigni). Krótsza wajcha ma też inną zaletę – trzymając ją, Scott może jednocześnie kostkować w swoim ulubionym miejscu, czyli w okolicach środkowego przetwornika. Blok tremola (poprzez który wkłada się struny) wykonany jest z litej stali i jest szerszy niż standardowy (większa masa poprawia sustain granych dźwięków). Oprócz tego rozwierteł dwa (z sześciu) skrajne otwory śrub, którymi jego mostek typu vintage przymocowany jest do dechy. Większy luz w tym miejscu poprawia ponoć strojenie. Jakie więc triki pojawiają się w jego grze? Henderson mówi, że lubi gitarę slide. Za pomocą wajchy muzyk stara się naśladować frazy, które normalnie ktoś inny zagrałby rurką (przykład 3). Przyjrzyjmy się początkowi tej klimatycznej frazy. Scott naciska wajchę przed zagranieniem pierwszej nuty, uderza kostką i puszcza (neutralne położenie oznaczone jest przez „0”), przez co słyszymy podciągnięcie dźwięku w górę do G. Następnie ponownie naciska ramię, obniżając nutę G do Gb (pół tonu oznaczone jest tutaj przez „1/2”). Przed zagranieniem kolejnej

nuty (E) puszcza wajchę. Podobnie ozdabiają kolejne dźwięki w tym przykładzie, aż do finału na niskim E.

Jeszcze innym sposobem na wykorzystanie mostka tremolo jest nadanie granym frazom indyjskiego charakteru poprzez powtarzanie podciągnięć wajchy na tej samej nucie oraz stosowanie szerokich interwałów. Dotyczy to zarówno siły nacisku na ramię tremola, jak i łączenia jego użycia z klasycznymi podciągnięciami palców lewej ręki. Każdorazowe użycie wajchy, o ile nie ma to być prostacki „dive-bomb”, musi być dokładne, a interwały idealnie trafione. Henderson może się w tej dziedzinie poszczycić się niebywałą wręcz precyzją. Przykład 4 przedstawia frazę, która może zadziwiać. Scott kostkuje tutaj tylko pierwszą nutę (fazolet na VII progu 3 struny), a pozostałe dźwięki melodii uzyskuje, opuszczając i podciągając ramię mostka tremolo. Po kolei: podciąga o cały ton – puszcza, obniża o pół tonu – puszcza, następnie obniża o pół tonu, obniża o cały ton, lekko puszcza (ale nie do końca, podwyższając dźwięk tylko o cały ton), znowu obniża o cały ton i po raz kolejny obniża o cały ton, kończąc o kwartę niżej od dźwięku startowego! (różnice interwałów zapisane są dodatkowo pod tabulaturą).

SKALE

Jak mówi Scott: „Skale to coś, czego każdy muzyk uczy się w szkole od nauczyciela lub z książek. To tak jak nauka, że dwa plus dwa równa się cztery. Nie ma w tym nic trudnego”. Pomiędzy zwykłą, suchą skalą, a prawdziwą melodią jest jednak przepaść. Nie można przed publicznością grać solówek tak, jakby się ćwiczyło gamy z metronomem. Oczywiście wszyscy korzystamy z dźwięków określonych skal i akordów, ale trzeba je zgrabnie układać we frazy, wyszukiwać ciekawie brzmiące zagrywki. Przykładowo, znanym jazzowym patentem na stworzenie napięcia na dominancie jest zagranie skali melodycznej minorowej o pół tonu wyżej. Jak jednak sprawić, by solówka brzmiała ciekawie? „Nikt tak naprawdę nie gra samych skal – mówi Scott, grając z dołu do góry gamę Bb moll melodyczną (przykład 5A). – Nigdy nie zagrałbym tak w solówce. Zamiast tego gram linie melodyczne” (przykład 5B). Jak widać, zamiast grać dźwięki po kolei, Henderson wybiera ze skali arpeggia ułożone

w czterodźwiękowe motywy. Nad tabulaturną zanotowane są interwały generowane w stosunku do akordu A7. Ostatnie cztery nuty w takcie to typowy, często używany bebopowy obiegnik, który rozwiązuje frazę na tercji kolejnego akordu. Jako ilustracja różnicy pomiędzy graniem skal i melodii posłużył standard jazzowy „Blue In Green”. Scott zagrał kilka skal pasujących do podkładu: „Słyszycie, że coś tu nie gra? Nie ma tu żadnych melodii. Są tylko prawidłowe dźwięki. To tak, jakbym powiedział, że poszedłem wczoraj do sklepu i spotkałem dziewczynę, a potem umyłem samochód. Spójrzcie, to jest komputer, tutaj stoi monitor, to jest scena, a to gitara... Te wszystkie słowa są oczywiście poprawne, ale tak naprawdę nie opowiadają żadnej historii. Trzeba się powtarzać, żeby coś opowiedzieć”. Dobrym przykładem myślenia melodycznego są tematy znanych standardów, takich jak „Autumn Leaves” czy „Stella By Starlight” – słysząc tutaj, że melodia dokąś zmierza, bo kolejne akordy ogrywane są podobnym motywem. Scott dodaje: „Dlatego, kiedy ogrywacie jakąś harmonię, to nie myślcie o skalach, tylko o interwałach i motywie, który chcecie przeprowadzić poprzez tę harmonię”. Przykład 6 pokazuje właśnie jedną z takich myśli (motywów), jakie Scott przeprowadził w „Blue In Green”. Wycinek utworu pochodzi z taktu VI (Dm6) i VII (E7#9). Wyraźnie słychać tu powtórzony motyw (ten sam rytm i kierunek dźwięków). Zostały zmienione jedynie nuty, aby pasowały do akordów. Artysta mówi: „W ten sposób opowiadam historię – nawiązuję do słów wypowiedzianych wcześniej”. Jak nauczyć się grać ze skal fajne melodie? Zamiast grania skal w pozycjach (pionowych boksach), Scott poleca skupienie uwagi na elementach poziomych, czyli na pojedynczych strunach: „Potraktujcie gitarę jak sześć oddzielnych pianin. Każda struna to jedno pianino. Zanim zabierzecie się za ogrywanie jakiejś progresji harmonicznnej, najpierw musicie wiedzieć, gdzie na gryfie znajdują się nuty i jakie interwały są w akordach. Wtedy na każdym akordzie z harmonii grajcie konsekwentnie kolejny

dźwięk akordowy na pojedynczej strunie”. To jest początek – myśl (motyw) składająca się z jednej nuty. Z czasem, wraz ze zdobywaniem wprawy, motywy będą stawały się coraz bardziej złożone. Taki sposób ćwiczenia ułatwi znajdowanie dobrych melodii podczas improwizowania lub komponowania.

CHROMATYKA

W pewnym okresie swojej muzycznej kariery Scott poruszał się w samym centrum jazzowego tygla. Grał z takimi tuzami, jak Chick Corea czy Joe Zawinul. Dzięki temu nawet w jego bluesowych improwizacjach pojawia się mnóstwo jazzujących, chromatycznych kolorów. Przykład 7 przedstawia taką właśnie frazę uchwyconą podczas improwizacji Scotta w „Dolemite”. Pojawia się ona obok typowo bluesowych zagrywek, takich jak te zanotowane w przykładach 1 i 2. Zagrywki tego typu mają za zadanie zbudować napięcie na dominancie, aby rozwiązanie na akordzie położonym o kwartę wyżej było jeszcze mocniejsze i jeszcze bardziej satysfakcjonujące. Nad tabulaturną zanotowane są generowane interwały. Charakterystyczne jest stosowanie obiegników, jak ten na początku frazy. Opisuje on (obiega) kwintę akordu A7 za pomocą górnej i dolnej sekundy. Zaraz potem podobny obiegnik pojawia się przed noną zwiększoną (#9). Pod koniec taktu mamy arpeggio akordu molowego pół tonu wyżej od A7 (patent nawiązujący do przykładu 5). Początek kolejnego taktu to obiegnik w stylu Mike’a Sterna, polegający na zagraniu dwóch kolejnych półtonów w dół od dźwięku akordowego (tutaj od kwinty) by następnie do niego powrócić.

OUTSIDE PLAYING

Zapytany o sposób ogrywania akordów „outside” (na zewnątrz poza tonacją) Scott odpowiedział: „Tak naprawdę nie gram na zewnątrz, tylko wewnątrz harmonii, której w rzeczywistości nie ma. Niezależnie od tego, co robie, zawsze gram inside”. Ogrywając jakieś akordy, Scott wymyśla sobie progresje zastępcze, których w oryginalnym podkładzie nie ma, i to właśnie je ogrywa. W ten sposób tworzy w improwizacji napięcie, zachowując jednocześnie logikę frazy.

„GIANT STEPS”

Podobne harmonie zastępcze tworzył swego czasu John Coltrane, grając w zespole Milesa Davisa. Inspirując się eksperymentami Nicolasa Slonimskiego z symetrycznym podziałem oktawy, Coltrane wymyślił progresję, która weszła do historii. Tytułowe „Giant Steps” to trzy kroki giganta, a zarazem punkty zwrotne w jego życiu – porzucenie nałogów, poświęcenie się muzyce i zwrócenie się ku Bogu – symbolizowane przez trzy tonacje oddalone o interwał tercji wielkiej (B-dur, Eb-dur i G-dur). Utwór ten siał postrach, kiedy świat usłyszał go po raz pierwszy, a i do dziś pozostaje nie lada wyzwaniem dla muzyków. Tempo jest zabójczo szybkie (około 290 BPM), a akordy zmieniają się co pół taktu. Co na temat „Giant Steps” ma do powiedzenia Scott Henderson? – „To łatwy kawałek. Z pewnością są trudniejsze niż ten”. Przyjrzyjmy się zatem, jak mistrz ogrywa tę harmonię. W celu porównawczym, w przykładach 8 A-B zanotowane są początki pierwszego oraz trzeciego chórusu improwizacji, którą zagrał podczas warsztatów. Widać od razu tendencję do opierania się na pentatonikach. Scott stosuje popularny patent polegający na ogrywaniu akordów pierwszymi czterema nutami z pentatoniki molowej (interwały: 1, b3, 4, 5) oraz durowej (interwały: 1, 2, 3, 5). Popularność tego rozwiązania wynika z prostoty (tylko cztery nuty), uniwersalności (brak septymy umożliwia rozmaite zastosowania), a także z symetrii rytmicznej (cztery kolejne ósemki lub szesnastki z ogrywanej harmonii). Proszę zwrócić uwagę na końcówkę taktu IV – D7, którą ogrywa obiegnikiem takim, jaki opisywałem wcześniej przy okazji przykładu 5B. Ciekawe jest też to, jak Scott wykorzystuje ulubione frazy lub – jak kto woli – „powtarza się”. Od połowy taktu IV aż do końca taktu VI frazy z pierwszego i trzeciego chórusu są identyczne. Jaka jeszcze nauka płynie z tych improwizacji? Widać tu przewagę diatoniki (interwały zanotowane nad tabulaturną), a więc im bardziej skomplikowana progresja harmoniczna, tym bliżej trzeba się jej trzymać, żeby linie melodyczne brzmiały sensownie. Nie

da się już tak „odpłynąć” jak w groovie na jednym akordzie.

ĆWICZENIE

Zapytany jak ćwiczysz, Scott żartuje: „Biegam z moimi psami”. Już na poważnie przyznaje, że nigdy nie był typem strażnika przesiadającego po 12 godzin w pokoju z metronomem. Mówi: „Większość moich uczniów potrafi grać dziesięć razy szybciej niż ja. Jeśli gram coś szybko, to wynika to z tego, że zmusiła mnie do tego muzyka, tak jak w przypadku tego kawałka, który właśnie zagrałem (czyli „Giant Steps”). Takie rzeczy musisz najpierw ćwiczyć wolno, a potem zwiększać tempo aż do docelowego. W ten sposób uczysz się grać szybko”. Być może ta intuicja – nośność w zdobywaniu techniki sprawiła, że gra dużo techniką legato: „Jestem legato”. Na każde dziesięć nut kosztuje może ze dwie. Resztę robi moja lewa ręka”.

TIMING

Najważniejsze w muzyce jest poczucie czasu. Scott uważa, że wycucie rytmu nie jest czymś, co można po prostu wyćwiczyć. Jest to raczej owoc obycia i osłuchania: „Dla mnie jest to ściśle związane z posiadaniem odpowiedniego słownictwa. Słuchasz dużo muzyki i zapamiętujesz rzeczy, które usłyszałeś. Przykładowo, kiedy słuchasz jakiejś improwizacji saksofonu tak długo, aż w końcu jesteś w stanie śpiewać wraz z nią, to rytmika tych dźwięków będzie się potem pojawiała w twoim własnym graniu. Im więcej takich solówek zapamiętasz, tym bogatsze będzie twoje słownictwo rytmiczne”.

DWIE NUTY NA KONIEC

Zdaniem Scotta: „Yngwie Malmsteen ma całkiem niezłe brzmienie, ale nie jest to mój styl muzyki. Wolałbym usłyszeć, jak Jeff Beck upuszcza swoją gitarę na podłogę, niż słuchać gry Malmsteena. Lubię muzyków grających mniej dźwięków, ale za to o większym znaczeniu. Świetnym przykładem jest Wayne Shorter, który potrafi zagrać dwie nuty i od razu wiesz, że to są właśnie te dwie nuty, o które chodziło – w odpowiednim miejscu, czasie i o najpiękniejszym brzmieniu”.

PRZYKŁAD 6

Dm⁶ E⁷^{#9}

17 17 17 17 15 17 15 12 13 16 16 16 12 15 13

PRZYKŁAD 7

D⁷

13 11 12 11 14 12 13 13 11 11 10 13 12 9 10 11 10 14 13 12 14 12 15 13 15 13 13 14 15 14 13 14 12 15 14

PRZYKŁAD 8A

Bmaj⁷ D⁷ Gmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ Am⁷ D⁷

11 13 11 10 10 12 14 12 10 13 11 12 10 13 11 12 10 13 11 10 13

Gmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷

12 10 13 11 12 10 13 12 13 10 11 13 11 14 12 11

PRZYKŁAD 8B

Bmaj⁷ D⁷ Gmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ Am⁷ D⁷

7 8 6 7 9 7 10 8 10 7 10 13 12 11 10 13 11 12 10 11 10 13 11 10 13

Gmaj⁷ B^{b7} E^bmaj⁷ F^{#7} Bmaj⁷

12 10 13 11 12 10 13 12 13 10 11 13 11 14 12 14 11 15 17 18

START HERE

TO CREATE YOUR ULTIMATE PEDALBOARD

FULL RANGE IN 12 SIZES



AVAILABLE IN SIZES:

DUO 2.0 31,8 x 14,2 CM • **DUO 2.1** 47,0 x 14,2 CM • **DUO 2.2** 62,2 x 14,2 CM • **TRES 3.0** 44,2 x 23,6 CM • **TRES 3.1** 52,2 x 23,6 CM • **TRES 3.2** 59,8 x 23,6 CM
QUAD 4.1 47,0 x 33,0 CM • **QUAD 4.2** 62,2 x 33,0 CM • **QUAD 4.3** 82,8 x 33,0 CM • **CINQUE 5.2** 62,2 x 42,4 CM • **CINQUE 5.3** 82,0 x 42,4 CM • **CINQUE 5.4** 100,2 x 42,4 CM





Chapman ML-1 CAP10 3499 PLN

Logo Chappers & The Captain od lat związane jest z Andertons Music, internetowym sklepem i kanałem YouTube, oraz dwoma pasjonatami znanymi z wielu prezentacji sprzętu muzycznego: Robem Chapmanem oraz Lee Andertonem

Rob odpowiedzialny jest za powstanie i projektowanie instrumentów marki Chapman Guitars, a obecny w naszym teście model Chapman ML-1 CAP10 CWT jest odświeżonym, sygnowanym instrumentem Lee Andertona, inspirowanym jego ulubionym, modyfikowanym Stratem z 1986 roku. Szeroki asortyment gitar Chapman dostępny jest w łódzkim sklepie Guitar Center. ML-1 CAP10 CWT bazuje na kształcie ML-1 z oferty Chapmana i posiada łagodnie konturowane krawędzie mahoniowego korpusu z klonowym topem, wykończonego klasycznym, białym lakierem na wysoki połysk. Front zdobi wyjątkowo efektowny pickguard typu tortoise. Przykręcany klonowy gryf zaopatrzony jest w hebanową podstrunnice o radiusie 350 mm i zaokrąglonych krawędziach, na której nabit 22 progi jumbo typu Stainless. Jej powierzchnię zdobi perłowy symbol nieskończoności na 12 progu, a orientację na gryfie ułatwiają boczne, świecące w ciemności kropki markerów. Satynowo wykończona szyjka o profilu C posiada obustronny pręt regulacyjny, całość wieńczy odwrócona główka w kolorze korpusu z sygnaturą Lee, 42mm siodełkiem Graph Tech TUSQ oraz 6 blokowanymi kluczami Chapmana o przełożeniu 18:1. Ścięcie i niższe wyprofilowanie łączenia gryfu z korpusem zapewnia komfortowy dostęp do najwyższych partii gryfu. Osprzęt uzupełniają 2-punktowy mostek tremolo Wilkinsons z mosiężnym blokiem. Za brzmienie odpowiadają firmowe, specjalnie opracowane pickupy wykorzystujące magnesy Alnico V: Chapman Stentorian Humbucker przy gryfie (8,21 kOhm), singiel Venus Witch w środku (6,8 kOhm) i mocniejszy humbucker Chapman Stentorian przy mosku (14,1 kOhm). Całość sterowana jest wspólnymi potencjometrami głośności

i tonów oraz 5-pozycyjnym przełącznikiem, w 2 i 4 pozycji łączący środkowy singiel z zewnętrznymi singlami humbuckerów. Gitara posiada klasyczną menzurę 25,5" (648 mm), założone fabrycznie struny Ernie Ball Regular Slinky Nickel Wound 10-46 oraz strap locki Chapmana.

W PRAKTYCE

Gitara swoim korpusem oraz białym, lekko kremowym wykończeniem przywodzi na myśl design Strata, który ożywiony jest tu wyrazistym pickguardem oraz odwróconą główką nawiązującą bardziej do Tele. W połączeniu z pickupami w układzie HSH całość tworzy wyjątkową, bardzo ładnie prezentującą się hybrydę autorstwa Roba Chapmana i Lee Andertona. Miętko wykończone krawędzie oraz pogłębione wcięcia w połączeniu z wygodnym gryfem o okrągłym profilu C zapewniają wysoki komfort gry i typowo stratowe odczucia. Satynowa powierzchnia szyjki oraz dosyć płaska hebanowa podstrunnica z progami Stainless wzmacniają jeszcze komfort dla lewej dłoni, co jest szczególnie widoczne przy podciąganiu czy wibrowaniu strun. Wykończenie detali zdecydowanie grawituje w stronę wysokich standardów, stawiając sygnaturę Lee w gronie profesjonalnych już instrumentów. Podobnie jest od strony brzmieniowej - sprężyste brzmienie basowych strun i okrągłe, pełne wioliny o długim sustainie odczuwalne na sucho wzorowo przenoszą się na wzmacniacz. Mniej typowa dla Strata konfiguracja HSH przenosi już całą konstrukcję w bardziej nowoczesne obszary dźwiękowe, choć humbucker gryfowy wyróżnia naturalne, zbalansowane brzmienie w stronę vintage'owych pickupów PAF o ładnym oddaniu niuansów i wysokiej selektywności. Mahoniowy korpus i hebanowa nakładka oferują ciemniejszą, bardziej kremową górę, a dzięki

'singlowym' międzypozycjom uzyskamy kilka podkładowych barw o jaśniejszym, stratowym charakterze. Humbucker mostkowy ma większy sygnał i kompresję, przez co idealnie odnajdzie się w mocniejszych, rockowych klimatach, z zachowaniem dynamiki i niuansów właściwych konstrukcjom Strata, Gibsona czy PRS-a. Chapman ML-1 CAP10 to gitara o duchu klasycznych konstrukcji, oferująca bardzo szeroki potencjał brzmieniowy oraz wysoki komfort gry. Profesjonalnie wykończona całość okraszona jest bardzo ładnym wyglądem oraz nadającą oryginalnego stylu, odwróconą główką. 🎸

www.guitarcenter.pl
www.chapmanguitars.co.uk

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: bolt-on
Korpus: mahoń
Top: klon
Gryf: klon, satynowe wykończenie
Podstrunnica: heban indyjski, fluorescencyjne markery na krawędzi
Radius: 350mm
Progi: 22 Jumbo Stainless
Mostek: Wilkinson 2-Point Tremolo, mosiężny blok
Menzura: 648 mm (25,5")
Klucze: blokowane Chapman 18:1
Układ elektryczny: humbucker Chapman Stentorian × 2 (gryf i mostek), singiel Venus Witch (środek) przełącznik 5-pozycyjny, VOLUME, TONE
Wykończenie: wysoki połysk, Classic White

WYNIKI TESTU

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

CENA

3499 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 wyróżniający się design, wygoda gry, szeroka paleta barw wysokiej jakości
- 👎 brak

EVH WOLFGANG WG STANDARD EXOTIC SPALTED MAPLE





EVH Wolfgang WG Standard Exotic Spalted Maple

ok. 2900 PLN

Gitary ze stajni EVH firmowane nazwiskiem ikony rocka, Eddiego Van Halena od lat cieszą się bardzo wysoką renomą, a co roku w ofercie pojawiają się ich odświeżone wersje wprowadzające głównie nowe, atrakcyjne wizualnie wykończenia

Piotr Szarna

Marka EVH od lat wspierana jest przez firmę Fender Musical Instruments, a jej katalog obejmuje szeroki wybór gitar elektrycznych oraz znakomitych, lampowych wzmacniaczy 5150, za których jakością ręczy wspomniany wyżej Eddie Van Halen, odpowiadający też za konstrukcję i zastosowane w nich techniczne innowacje. Tegoroczna odsłona najtańszej linii Wolfgangów WG Standard poszerzona została m.in. o egzotyczny top z klonu Spalted.

BUDOWA

Design Wolfganga pojawił się przy okazji współpracy Eddiego z firmą Music Man nad jego sygnowaną gitarą, której używał od końca lat 80. do połowy 90. Model Wolfgang produkowany był później przez Peavey'a, a po współpracy z Fenderem nad gitarami Charvela Eddie założył własną markę EVH, wspieraną do dzisiaj przez amerykański koncern. W ofercie EVH znajdziemy gitary Wolfgang od najdroższych serii USA i USA Custom, przez Special po najtańszą Standard, 'pasiaste' modele Striped czy serię 5150 z hokejową główką. EVH Wolfgang

go poprzez procesy działania grzybicze w drewnie, tworzące niepowtarzalne, nieregularne wzory prezentujące się wyjątkowo efektownie na korpusie gitary. Mamy tu też komfortowe, mocniejsze wyprofilowanie dla oparcia prawego przedramienia oraz wygodny dostęp do regulacji krzywizny gryfu poprzez nakrętkę znajdującą się w wycięciu na końcu podstrunnicy, przed pickupem gryfowym. Przykręcany, podpiekany gryf klonowy jest olejowany i wzmacniany dodatkowo grafitowymi prętami, co zapewnia większą odporność na zmiany temperatury i wilgotności. Podstrunnica o zaokrąglonych krawędziach wykonana z podpiekanego klonu ma zmienny radius 12" - 16" oraz 22 progi jumbo. Ergonomiczne

WG Standard Exotic Spalted Maple posiada lipowy korpus o charakterystycznym dla marki kształcie, a w ramach linii Exotic zaopatrzony jest w otoczony naturalnym bindingiem egzotyczny top z klonu spalted, powstałe-



Ścięcie łączenia gryfu z korpusem jest obniżone w przedniej części, zapewniając komfortowy dostęp do najwyższych pozycji podstrunnicy.



Pokładowe pickupy EVH Wolfgang oferują nasycone harmonicznymi, klasowe brzmienie przesterowane o charakterze Eddiego Van Halena.

Na klonowej, podpiekanej podstrunnicy nabito 22 progi Jumbo.



Na pokładzie znalazł się mostek EVH Floyd Rose, w fabrycznym ustawieniu zapewniający stabilność stroju i zwiększony sustain.



Za regulację odpowiadają dwa czarne pokręta Master Volume i Master Tone o oporności 500k.



Na korespondującej z kształtem korpusu, czarnej główce EVH o matowej powierzchni przykręcono po obu stronach firmowe klucze w wykończeniu czarnego chromu.

Łączenie korpusu z gryfem jest lekko ścięte i obniżone w części mieszczącej dwie z czterech śrub. Szyjkę wieńczy oryginalna mała główka z czarnym, matowym frontem, na której zamontowano po obu stronach klucze EVH w układzie 3+3, poprzeczkę dociskającą struny oraz blokowane siodełko R2 mostka tremolo. Mostek to konstrukcja tremolo EVH na licencji Floyd Rose z wciskającym i stabilizowanym nakrętką ramieniem. Podobnie jak klucze ma on wykończenie w czarnym chromie. Fabrycznie dociągnięty jest sprężynami do powierzchni, która nie jest wyfrezowana pod jego tylną częścią. W tym układzie działa jak konstrukcja jednostronna w dół, jednak po regulacji sprężyn możemy uzyskać działanie obustronne podobnie jak w Stratocasterach, choć z ograniczonym odchyleniem w górę. Za brzmienie odpowiada para czarnych humbuckerów EVH Wolfgang przykręconych bezpośrednio do korpusu, sterowana pojedynczymi pokrętłami głośności i tonów 500k oraz 3-pozycyjnym przełącznikiem na górnym rogu. Gitara posiada menzurę 25.5" (648 mm) i dostarczana jest wraz z kluczy-

kami regulacyjnymi, fabrycznie założone są struny 9-42.

WRAŻENIA

EVH Wolfgang WG Standard Exotic Spalted Maple od razu wywołuje skojarzenia z Eddiego Van Halenem z uwagi na charakterystyczny kształt z wyciągniętym górnym rogiem, z którym koresponduje podobny kształt samej główki. Zastosowany na satynowym topie klon spalated podnosi jeszcze estetyczne walory unikalną strukturą. Jest to oczywiście cienki, 2-częściowy fornir naklejony na grubszej płycie klonowej, jednak całość prezentuje się bardzo efektownie. Od strony użytkowej instrumenty EVH przyzwyczaiły już do komfortu z najwyższej półki – mocniejsze podcięcie pod prawe ramię, łączenie ułatwiające dostęp do najwyższych progów i smukły, wąski gryf (nie wiele ponad 41 mm przy siodełku) o profilu Eddiego i olejowanej powierzchni tworzą wraz z podstrunnica o zmiennym promieniu i niską akcją strun wyjątkowo wygodny instrument. Gryf wraz z podstrunnica jest "podpiekany" co zapewnia odporność na zmiany atmosferyczne jak i lepszą stabilność oraz



Nakrętka ulokowana w wycięciu na końcu podstrunnicy oferuje wygodny dostęp do korekty krzywizny gryfu.



brzmienie. Ustawienie i samo osadzenie mostka również są elementami znanymi z gitar Van Halena. Mostek tremolo Floyd Rose opiera się tylną częścią o korpus – co zapewnia stabilność stałych konstrukcji nie rozstrajając się w przypadku zerwania struny. Działa tylko w dół, ale z drugiej strony pozwala na szybkie przestrojenie mikrostroikiem struny E do D i uzyskanie stroju drop D. W razie potrzeby można też po regulacji sprężyn ustawić go w trybie obustronnym, „stratowym”. Od strony wykończenia czy oszlifowania progów gitarze również nie można niczego zarzucić.

BRZMIENIE

Wolfgang WG Standard Exotic na sucho odzywa się bardzo sprężysto, dynamicznie bez żadnego nienaturalnego tłumienia dźwięków w wyższych partiach, od razu wyczuwalny jest też bardzo dobry sustain – gitara pomimo budżetowego segmentu z oferty EVH prezentuje już zalety instrumentów z wyższej, profesjonalnej nawet półki. Na kanale czystym WG Standard wypada bardzo naturalnie, brzmienie pickupu gryfowego jest dynamiczne i ładnie oddaje

słyszalne przy mocniejszym ataku alikwoty, składniki akordowe są czytelne a bas nieprzerysowany. Pickupy mają dość wysoki sygnał wyjściowy, jednak bez wprowadzania nadmiernej kompresji, niuanse są dobrze słyszalne, a potencjometry 500k zachowują w tle jasną prezencję. Połączone pickupy wprowadzają jaśniejszy i jednocześnie mocniejszy środek idealny do rozkładanych akordów. Przy dodaniu gainu w stronę crunchu pojawiają się harmoniczne a gitara nie traci na oddaniu dynamiki czy selektywności, jednak dopiero na kanale high-gain i rockowym przesterze Wolfgang WG Standard pokazuje, że do czego został stworzony. Od pierwszych dźwięków pojawiają się tłuste harmoniczne a EVH czaruje nasyceniem, nowoczesnym rockowym soundem o charakterze Van Halena – humbucker mostkowy łączy bogate harmoniczne z jasną i wyrazistą, ale nie drażniącą górą oraz tłustym dołem dynamicznie odzywającym się przy palm-mutingu. Ciepły środek jest bardzo plastyczny, jednak barwa bez problemu przebija się dzięki jasnej prezencji, która

nie w żadnym przypadku nie należy kojarzyć ze zgryźliwą, czy ‘zapiaszczoną’ górą. Pickup gryfowy oferuje tu śpiewny, nieco ciemniejszy sound, który zachowuje selektywność dzięki wspomnianej prezencji. Całość bardzo ładnie wyczyszcza się gałką VOLUME, co jest już znakiem firmowym gitar EVH. Jednocześnie miłośnicy cięższych klimatów bez problemu ustawiają tu zwarte, dynamiczne brzmienie riffowe oraz doceniają możliwość szybkiego przestrojenia najgrubszej struny E do D.

PODSUMOWANIE

EVH Wolfgang WG Standard Exotic Spalted Maple to gitara dla osób szukających nietuzinkowego instrumentu, w tym wypadku ozdobionego unikalnie prezentującym się topem, który sprawdzi się w szerokiej stylistyce rockowej oferując znakomite, nasycone harmonicznymi brzmienie oraz ponadprzeciętny komfort gry. Nie bez znaczenia jest fakt, że konstrukcje EVH powstają pod okiem i według wytycznych ikony rocka, Eddiego Van Halena. 🎸

www.evhgear.com

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: bolt-on
Korpus: lipa
Top: klon spalony
Gryf: podpiekany klon, olejowany
Klucze: zamknięte EVH
Podstrunnica: klon podpiekany
Radius: zmienny 12"-16" (304,8mm - 406,4mm)
Progi: 22 Jumbo
Mostek: EVH Floyd Rose
Menzura: 25,5" (648 mm)
Układ elektryczny: 2 x humbuckery Wolfgang (gryf i mostek), 3-pozycyjny przełącznik, 1 x VOLUME, 1 x TONE
Wykończenie: matowe naturalne, osprzęt czarny chrom

WYNIKI TESTU

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

CENA

ok. 2900 PLN

Naszym zdaniem

👍 rasowe, nasycone harmonicznymi brzmienie rockowe, wygoda gry, efektowne wykończenie topu
👎 brak



KATANA-ARTIST MkII

THE ULTIMATE KATANA EXPERIENCE

Katana-Artist MkII wzbogaca najwyższy model linii Katana o funkcje nowej generacji. Nowe warianty głosowe dla pięciu symulacji wzmacniaczy podwajają twój wybór dźwięków, podczas gdy kategoria pokładowych efektów została rozszerzona z trzech do pięciu. Możliwość kontroli z poziomu panelu przedniego to gwarancja większej ilości opcji kształtowania dźwięku - w tym suwak Contour, globalny korektor oraz opcja Solo Boost. Dzięki nowej, potężnej funkcji podwójnego wzmacniacza można łatwo połączyć i kontrolować dwa Katana-Artist MkII w celu uzyskania mocniejszych tonów o szerszym zakresie.





Ibanez SR1605B TSF Premium

6446 PLN

Gitary basowe serii SR (skrót od Soundgear) to nie tylko znak rozpoznawczy Ibaneza, ale przede wszystkim ponad 30 lat doświadczeń w budowie cenionych przez muzyków instrumentów...

...Instrumentów, które są obecnie produkowane we wszystkich przedziałach cenowych – od amatorskich GIO, przez standardowe SR, przez Premium, Prestige, aż po jednostkowe egzemplarze wykonywane na zamówienie przez japońskich lutników. Linia Premium od początku swojego istnienia wzbudzała duże zainteresowanie ze względu na profesjonalną jakość i jej korzystny stosunek do ceny.

BUDOWA

Korpus wykonano z mahoniu afrykańskiego, jego front zdobi nakładka z wzorzystej topoli, a oba elementy są rozdzielone warstwami kontrastowych fornirow. Gitara jest pokryta satynowym lakierem, wersja kolorystyczna testowanego instrumentu to Tropical Seafloor Flat. Mocno spłaszczony gryf typu Atlas5 z tytanowym prętem wzmacniającym KTS jest sklejony z pięciu kawałków drewna

– trzy szersze z ciemnobrązowego panga panga rozdzielają węższe wklejki z czerwonego purpleheart. Połączenie matowo wykończonej szyjki z korpusem to typowy dla SR bolt-on – cztery wkręty w tulejach stabilizujących. Niewielka asymetryczna główka ozdobiona ciemną nakładką mieści olejowe klucze Gotoh w układzie 2+3. Na podstrunnicę z panga panga o promieniu 305 mm nabito 24 progi w rozmiarze medium wykończone zgodnie ze standardem Premium Edge Treatment, co oznacza pieczołowicie wykonane, sferyczne zaokrąglenie końcówek. Siodełko główki to stosowany od kilku lat w większości gitar Ibanez Graph Tech Black Tusq XL. Bas ma standardową menzurę



3-pasmowa korekcja ma przełączaną częstotliwość środka – mikroprzełącznikiem wybieramy 250, 450 albo 700 Hz. Drugim mikroprzełącznikiem można wyłączyć przedwzmacniacz, wtedy działa tylko regulacja głośności i balansu przetworników (dwie duże gałki), a potencjometr regulacji góry pasma (skrajny, przy przełączniku) funkcjonuje jako pasywny filtr tonu.



Wzorzysta podstrunnica „panga” oraz kolorowe perłowe markery robią spore wrażenie.



Świetny mostek MR55 to niezwykle solidna i precyzyjna konstrukcja.

o długości 34 cali, czyli 864 mm. Szerokość siodełka główki wynosi 45 mm, szerokość podstrunnicy przy ostatnim progu – 68 mm. Grubość szyjki przy I progu to 19,5 mm, przy XII – 21,5 mm. Mostek tworzą oddzielne moduły MSP5 z wygodnym kotwiczeniem końcówek strun i trójwymiarową regulacją ich podparcia zmieniającą długość menzury, wysokość nad podstrunnicą, oraz rozstaw względem siebie w zakresie +/- 1,5 mm. Dwa pasywne przetworniki Nordstrand Big Singles kontroluje przedwzmacniacz zasilany baterią 9 V montowaną z tyłu korpusu w plastikowym uchwycie z klapką. Trójpasmowa korekcja ma przełączaną częstotliwość środka – mikroprzełącznikiem wybieramy 250, 450 albo 700 Hz. Drugim mikroprzełącznikiem można wyłączyć przedwzmacniacz, wtedy działa tylko regulacja głośności i balansu przetworników (dwie duże gałki), a potencjometr regulacji góry pasma (skrajny, przy przełączniku) funkcjonuje jako pasywny filtr tonu. Gniazdo wyj-

ściowe zamontowano pod kątem w wyfrezowanym zagłębieniu obok mostka. Gitara jest dostarczana w eleganckim pokrowcu.

WRAŻENIA

Gitara ze względu na obły kształt i zwężenia przy krawędziach jest stosunkowo lekka, przy tym dobrze wyważona. Regulacja mostka jest niezwykle wygodna i efektywna, podobnie jak kotwiczenie końcówek strun ułatwiająca ich bardzo szybką wymianę. Progi są dokładnie przeszlifowane i misternie zaokrąglone na końcach. Cały osprzęt pracuje pewnie, lekko i precyzyjnie. Charakterystyczne zgrubienie z tyłu szyjki przy jej przejściu w główkę wzmacnia to niewrażliwe miejsce. Przy pięciu strunach szybko docenia się spłaszczony profil gryfu, który dzięki matowemu wykończeniu nie przykleja się do dłoni. Dostęp do wysokich pozycji jest znakomity, a dwie oktawy na każdej strunie umożliwiają uprawianie zaawansowanej ekwilibrystyki podczas solówek. Dół pasma ma wyraźną, precyzyjnie zarysowaną podstawę.

Na główce zamieszczono klucze w typowym dla serii układzie 2+3.



Kieszeń baterii zasilającej preamp umieszczono centralnie z tyłu korpusu.

Środek jest ciepły i przyjemnie charkotliwy (czy jak to mówią, ma „ten growl”), góra czytelna, przyjemnie zaokrąglona i nie narzucająca się.

PODSUMOWANIE

Gitara nie tylko fantastycznie wygląda, ale przy tym jest wygodna i gwarantuje zawodowe brzmienie. Na jej wysoką ocenę składa się dobór drewna, jakość wykonania oraz bardzo dobra elektronika. Przetworniki Nordstrand Big Single, o których zwykło się mówić „jazz bass na sterydach”, w gitarach Ibaneza świetnie sprawdzają się od ładnych paru lat, z jednej strony precyzyjnie oddając charakter poszczególnych instrumentów, z drugiej wraz z przedwzmacniaczem dając szerokie możliwości kreacji barwy.

DANE TECHNICZNE

Korpus: mahoni + topola wzorzysta
Gryf: 5-częściowy - panga panga, purpleheart
Podstrunnica: panga panga
Progi: 24, medium

Menzura: 34" = 864 mm
Klucze: Gotoh, olejowe
Mostek: MR55
Układ elektryczny: Nordstrand Big Single x 2, VOLUME, BALANCE, BASS, MIDDLE, TREBLE, przełącznik 2-pozycyjny EQ BYPASS, przełącznik 3-pozycyjny MID FREQ
Wykończenie: Tropical Seafloor Flat

DOSTARCZYŁ

www.meindistribution.pl

WYNIKI TESTU

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

CENA

6446 PLN

Naszym zdaniem

👍 precyzja i estetyka wykonania, wygodna gry, możliwości brzmieniowe
👎 brak



HA-2 BIGHEAD PRO

PHIL JONES BASS



**Mobile Headphone Amplifier / Hi-Res USB
Digital Audio Interface**

Rechargeable Lithium Battery Lasts Up To 8 Hours

Multi-Instrument And Voice

For Practice And Recording

Pocket Size: 75 X 149 x 24 mm





Fender Mustang GTX-50

1760 PLN

Dekada obecności wzmacniaczy Fender Mustang na rynku zmieniła podejście do kreowania brzmienia. Od Mustang I, przez Mustang II, Mustang GT, po najnowszą serię Mustang GTX mogliśmy obserwować rosnącą w postępie geometrycznym funkcjonalność konstrukcji opartych na modelowaniu cyfrowym, a jednocześnie coraz bardziej uniwersalnych w sensie możliwości połączeń – już nie tylko z gitarą ale też z mikserem, komputerem, urządzeniem mobilnym, czy z internetowymi zasobami

Fendera ***Marcin Komorowski***

BUDOWA

Obudowa oklejona czarnym tolexem ma otwarty tył, a wyglądem – w przeciwieństwie do poprzednich generacji swojej serii – przypomina bardziej klasyczne wzmacniacze Fendera, choćby Hot Rod Deluxe George Bensona, z którego przejęty został materiał maskownic 12-calowego głośnika Celestion G12P-80. Logotyp jest w wersji znanej ze starych wzmacniaczy z lat 70. typu Blackface i Silverface. Także rączka nawiązuje do klasycznych Fenderów będąc przeciwieństwem współczesnych uchwytów z serii GT. Kolejnym podobieństwem do Hot Roda jest miejsce panelu sterowania

umieszczonego na górze z tyłu. Mieści on od lewej: gniazdo wejściowe, potencjometry czułości, głośności, trójpasmowej korekcji, pogłosu i końcowej głośności, za nimi kolorowy wyświetlacz LCD, pokrętło encoder otoczone przyciskami funkcyjnymi, po lewej stronie gniazda mini jack – wejście AUX i wyjście słuchawkowe. Z tyłu znajduje się przyłącze zasilania, wyłącznik, gniazdo USB, gniazdo przełącznika nożnego. Opcjonalny, dedykowany footswitch GTX-7 z siedmioma przyciskami i wyświetlaczem umożliwia strojenie, przełączanie programów, sterowanie looperem (max. 60 sekund). Dwa gniazda XLR umożliwiają nagry-

wanie lub transmisję sygnału na front bez użycia mikrofonu – to cecha wzmacniaczy basowych, wprowadzona w generacji III – Mustang GT. W przypadku braku interfejsu audio, partie gitarowe można nagrywać w programie typu DAW (Digital Audio Workstation) przez złącze USB. Wewnętrzne oprogramowanie aktualizuje się za pośrednictwem Wi-Fi. Można też pobierać z chmury Fendera gotowe presety lub dzielić się swoimi. Oprócz sterowania z poziomu panelu, wzmacniacz można też programować z użyciem urządzenia mobilnego (telefonu, tabletu) dzięki łączności Bluetooth z aplikacją Fender Tone 3 (na iOS i Androida). Protokół umożliwia również odtwarzanie dźwięku, co przydaje się podczas ćwiczenia z podkładami lub na



GTX-50 to ograniczona wyłącznie wyobraźnią ilość barw, wzmacniaczy, konfiguracji, które sprawdzą się w dowolnym stylu. A wszystkie do przywołania z pamięci pod przyciskiem.



FENDER MUSTANG GTX-50



Pod ręką tuner, footswitch, chmura z presetami, ustawienia – obsługa tego menu jest naprawdę intuicyjna.



Odświeżone i bardziej estetyczne gałki panelu – regulacja „analogowa” dla tradycyjistów.



Szybki selektor w formie gałki pomaga szybko przebić się przez preset-y i parametry.



Nowością w tej serii jest zastosowanie głośnika marki Celestion.



Komplet przyłączy gwarantuje 100-procentową funkcjonalność urządzenia.

próbach. Wzmacniacz wyposażono również w stereofoniczną pętlę efektów, dzięki czemu wciąż można używać ulubionych procesorów. Większość opcji jest dostępna z poziomu wzmacniacza lub urządzenia mobilnego,

jednak do korzystania z loopera potrzebny jest przełącznik nożny. Przydaje się on również podczas występu w trybie setlisty – można przygotować kolejne programy do poszczególnych piosenek. Oczywiście nie zabrakło tunera



działającego na wyświetlaczu wzmacniacza (i przetłacznika).

WRAŻENIA

Wzmacniacz na pierwszy rzut oka wygląda jak klasyczne Fendery, a dzięki temu, że panel sterowania jest przy tylnej krawędzi na scenie nie będzie widać wyświetlacza zdradzającego, że to konstrukcja cyfrowa. Ma to też pewien mankament, bo obsługa jest nieco mniej wygodna niż w przypadku poprzednich wersji z panelem przy froncie. Oczywiście zawsze można ułatwić sobie obsługę telefonem lub tabletem. Mimo przejrzystości pokładowego interfejsu, czytelności ekranu i logiki menu jest to znacznie wygodniejsze, ze względu na łatwiejszy dostęp do poszczególnych funkcji i możliwość umieszczenia urządzenia w zasięgu ręki, choćby na pulpicie nutowym. To też ułatwia ustawienie brzmienia w większym pomieszczeniu, gdy muzyk stoi dalej od wzmacniacza.

200 komórek pamięci zawiera presety przedstawiające ogromne możliwości brzmieniowe, które kryją się w tym dość niepozornie wyglądającym urządzeniu. Można je dowolnie modyfikować wybierając symulacje różnorodnych modeli wzmacniaczy, kolumn, dodając efekty i dowolnie zmieniając ich kolejność. Wśród 40 symulacji modeli wzmacniaczy znanych z generacji GT, w GTX dołączono także Blues Junior, Vibro King, JC Clean, Silver

Jubilee, do dyspozycji pozostaje kilkanaście symulacji kolumn. Ilość efektów jest wręcz porażająca, więc wymienimy tylko ich podstawowe kategorie: Stompbox (przestery i kompresory), Modulation (efekty modulacyjne typu chorus, phaser, flanger), Delay (echa o specyfice analogowej i cyfrowej z nabijaniem tempa klawiszem TAP), Reverb (pogłosy – od klasycznych sprzężynowych, przez plate, po typowo cyfrowe), a także inne (np. auto-wah czy octaver). Przy tym wszystkim obsługa nie jest skomplikowana – wychodząc od gotowych presetów można je modyfikować i po niedługim czasie bez korzystania z instrukcji można się zorientować jak zapisywać własne programy. Klawiszami funkcyjnymi z prawej strony ekranu przechodzi się przez kolejne warstwy programu, pokrętle zmienia parametry widoczne na ekranie i zatwierdza je kliknięciem.

BRZMIENIE

Jakość symulacji oraz efektów jest bardzo dobra, co potwierdza też użycie słuchawek oraz próby nagrywania przez wyjścia symetryczne XLR. Głośnik Celestion Seventy 80 jest w ostatnich latach dość często spotykany w różnych wzmacniaczach i dobrze sprawdza się także w tym modelu. Fabryczne programy dają pojęcie o możliwościach urządzenia, jednak jeszcze lepsze rezultaty brzmieniowe można

uzyskać budując wirtualny zestaw według własnego uznania, co jest wskazane u bardziej doświadczonych gitarzystów, a może stanowić pewne ryzyko u młodych adeptów gitary, których możliwości mogą przytłoczyć a końcowy rezultat nie zawsze będzie dobry (np. ze względu na kolejność efektów w torze). Wzmacniacz prawidłowo oddaje specyfikę różnych typów gitar – słychać instrument podłączony do konkretnego wzmacniacza, a nie tylko symulację i efekty takie same bez względu na podłączoną gitarę. Można nawet pokusić się o podłączenie gitary akustycznej, w tym przypadku sprawdzają się symulacje Acustasonic albo Studio Preamp, który również daje całkiem dobry rezultat z gitarą basową.

PODSUMOWANIE

Waga niecałych 9 kilogramów przy 12-calowym głośniku i mocy 50 W jest wręcz spełnieniem marzeń o lekkim, a jednocześnie dobrze brzmiącym i funkcjonalnym wzmacniaczu. Tak naprawdę jest to potężny kombajn muzyczny z niespotykaną ilością połączeń analogowych i cyfrowych. Wzmacniacz wygląda jak lampowy Fender, a w tym klasycznym opakowaniu dostajemy najnowszy oręż gitarzysty, który sprawdzi się w dowolnej stylistyce muzycznej zaskakując plastycznością i jakością brzmienia. 🎸

DOSTARCZYŁ

www.fender.com

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: cyfrowa

Moc: 50 W

Głośnik: 12" Celestion G12P-80 Seventy 80

Gniazda: INPUT (TS 1/4"); AUX (TS 1/8"); PHONES (TS 1/8"); USB (Micro); FOOTSWITCH; LINE OUT L, R (XLR); FX SEND L, R; FX RETURN R, L (TS 1/8")

Regulacje: GAIN, VOLUME, TREBLE, MIDDLE, BASS, REVERB, MASTER, MULTIJOG, przyciski funkcyjne

Komunikacja: USB, Bluetooth, Wi-Fi

Wymiary: 489 × 432 × 223 mm

Masa: 8,85 kg

WYNIKI TESTU

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

CENA

1760 PLN

Naszym zdaniem



możliwości brzmieniowe, bardzo bogate wyposażenie, mobilność i klasyczny wygląd



brak

REKLAMA

DO KUPIENIA W:

VIDMUZ - ELBLĄG

NOWA NUTA - KRAKÓW

ROCKTONE - PSZCZYNA

PASJA - WARSZAWA

MUZYCZNY.PL - WROCŁAW

Handmade in **Holland**



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

WYŁĄCZNY DYSTRYBUTOR

WWW.MUSICPARTNERS.PL





Laney Nexus Studio Live

3799 PLN

Angielski producent deklaruje, że Nexus powstał z myślą stworzenia najlepszego wzmacniacza basowego jaki kiedykolwiek istniał. Dzięki firmie Audiostacja mamy okazję przekonać się co kryje się pod jego maską...

Nexus SL to hybrydowa głowa basowa z lampą ECC83 w przedwzmacniaczu i końcówką mocy osiągającą moc 2×500 W przy obciążeniu 4Ω albo 2×250 W przy 8Ω . Wążący 5,5 kg wzmacniacz ma wygodne uchwyty do przenoszenia, można go też zamontować w szkrzyni rack, gdzie zajmuje przestrzeń dwóch modułów. Stalowa obudowa jest ozdobiona subtelnym wzorem graficznym i dużym podświetlanym na niebiesko logotypem modelu. Na przednim panelu od lewej mamy dwa gniazda wejściowe o zróżnicowanej czułości (HI, LO). Diody przy regulacji GAIN wskazują przesterowanie (czerwona) i działanie kompresora włączanego przez odciągnięcie gałki od panelu (zielona). SHAPE to przełącznik wstępnego ukształtowania korekcji, którą dokładniej można kształtować trójpasmowym equalizerem z regulacją częstotliwości środka w zakresie 100 Hz – 5 kHz. Potencjometr SPACE odpowiada za regulację pogłosu (obracając w lewo od pozycji środkowej)

albo chorusa (w prawo). INTERVAL przy obrocie w lewo generuje dźwięki harmoniczne oktawę niższe od podstawowego, albo o kwintę wyższe przy obrocie w prawo. FOCUS to regulacja skupienia filtra INTERVAL na niższych bądź wyższych składowych harmonicznych – w praktyce przyciemnia lub rozjaśnia dźwięk generowanego interwału. Odciągnięcie gałki głośności wycisza wzmacniacz, a działanie funkcji MUTE sygnalizuje miganie diody przy potencjometrze. TILT to filtr, który przeciwnie podbija

i osłabia skraje pasma – przekraczając w lewo uzyskujemy ciemne brzmienie z wzmocnieniem dołu, a w prawo jasny dźwięk z redukcją niskich częstotliwości. Filtr TOUCH wpływa na przekaz artykulacji dając w skrajnej lewej pozycji zwarty dźwięk z szybkim atakiem, w prawej otwarty z rozszerzonym górnym pasmem i zaokrąglonym dołem. Jest to o tyle specyficzna cecha, że bardziej czuje się to podczas gry niż jest to odbierane przez słuchacza. Przełącznik TIGHT ukryty pod gałką TOUCH zmienia charakterystykę odpowiedzi lampy

– w stosunku do standardowego ustawienia dźwięk jest szybszy, bardziej zwarty, choć minimalnie chłodniejszy. Na końcu po prawej stronie jest wyłącznik zasilania i przełącznik STANDBY. Tylne paneli mieści gniazdo zasilania, wyjście symetryczne XLR z odcięciem masy i przełącznikiem ujęcia sygnału – przed korekcją, po korekcji, po regulacji VOLUME. Gniazdo USB umożliwiające bezpośrednie nagrywanie na komputer. Z gniazda RE-AMP można wyprowadzić czysty sygnał bez korekcji (np. do nagrania na drugiej ścieżce), albo do reampingu. Gniazdo słuchawkowe (do odsłuchu wzmacniacza albo powrotu z USB) i pomocnicze wejście AUX TRS 1/8" również posiadają regulację poziomów. Pętla efektów jest wyposażona w wyłącznik i przełącznik poziomu sygnału 0 dB, -10 dB. Wyjście TUNER działa także przy włączonej funkcji MUTE, co jest przydatne na scenie. Do gniazda przełącznika podłogowego można podłączyć dedykowany moduł FS4-NSL działający jako włącznik funkcji INTERVAL, SPACE, MUTE i FOCUS. Gniazda głośnikowe Neutrik combo speakon-jack z przełącznikiem umożliwiając podłączenie kolumn o oporności 4 albo 8 Ω .





To podświetlane na niebiesko logo na metalizowanej i opatrzonej dodatkowym wzorem obudowie to dzieło sztuki same w sobie.



Diody przy regulacji GAIN wskazują przesterowanie (czerwona) i działanie kompresora włączanego przez odciągnięcie gałki od panelu (zielona).



SPACE odpowiada za regulację pogłosu albo chorusa, INTERVAL generuje dźwięki o oktawę niższe albo o kwintę wyższe od podstawowego, a FOCUS to regulacja skupienia filtra INTERVAL na niższych bądź wyższych składowych harmonicznych.



Kluczowe elementy Nexusa: TILT (przeciwnie podbijający i osłabiający skrajne pasma), TOUCH (wpływający na przekaz artykulacji) i przełącznik TIGHT ukryty pod gałką TOUCH zmieniający charakterystykę odpowiedzi lampy.

WRAŻENIA

Wzmacniacz prezentuje się okazale i atrakcyjnie – ma elegancki i czytelny panel sterowania ozdobiony podświetlanym niebieskim logotypem. To jednak schodzi na drugi plan przy funkcjonalności urządzenia, którą tworzą wszystkie możliwe gniazda oraz dodatkowe wyposażenie. Nexus SL dzięki połączeniu USB sprawdzi się również jako interfejs do nagrań. To, podobnie jak ćwiczenie na słuchawkach, czy nagrywanie przez linię, nie wymaga podłączania kolumny (warto jednak pamiętać, że w ofercie producenta będą trzy dedykowane kolumny Laney ATOM o lekkiej konstrukcji w konfiguracjach 2×10", 4×10", 15" wyposażone w głośniki LaVoce z magnesami neodymowymi). Korekcja

ma aż trzy stopnie – filtr SHAPE, korektor trójpasmowy z parametrycznym środkiem, oraz korektor huśtawkowy, czyli TILT – razem daje to ogromne możliwości kształtowania barwy. Zastosowanie lampy w przedwzmacniaczu umożliwia uzyskanie naturalnej kompresji i mocno nasyczonego, bądź przesterowanego brzmienia. Pokładowe efekty dodają koloru i przestrzeni. Ilość przełączników, potencjometrów i funkcji może w pierwszym kontakcie przytłaczać, jednak szybko okazuje się, że całość jest zorganizowana logicznie, a w wielu przypadkach spowoduje, że pedalboard z dodatkowymi efektami stanie się zbędny, a do pełni szczęścia brakuje jedynie pokładowego tunera. Gabaryty i waga w stosunku do mocy, możliwości i jakości dźwięku pozostają w bardzo korzystnej relacji. 🎸

www.laney.co.uk
www.audiostacja.pl

DANE TECHNICZNE

Moc: 2 × 500 W (4 Ω),
2 × 250 W (8 Ω)

Konstrukcja: hybrydowa (lampa ECC83)

Gniazda: INPUT HI, INPUT LO, D.I. (XLR), USB, RE-AMP SEND, PHONES, AUX IN, FX LOOP SEND – RETURN, TUNER, REMOTE (DIN), LOUDSPEAKER × 2 (Neutrik combo – TS 1/4" / Speakon), zasilanie

Regulacje: GAIN, BASS, MIDDLE SWEEP, MIDDLE, TREBLE, SPACE, INTERVAL, FOCUS, VOLUME, TILT, TOUCH, D.I. LEVEL, PHONES LEVEL, AUX IN LEVEL
Przełączniki: COMP, SHAPE, TIGHT, MUTE, GROUND LIFT, D.I. PRE/POST/OUTPUT, PHONES SOURCE USB/AMP, FX LOOP -10

dB/0 dB/Bypass, LOUDSPEAKER 4 Ω (2×8 Ω) / 8 Ω (2×16 Ω), POWER, STANDBY

Wymiary: 428 × 88 × 285 mm
Masa: 5,5 kg

WYNIKI TESTU

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

CENA

3799 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 bogate wyposażenie, duże możliwości brzmieniowe, pokładowe efekty, gniazdo USB
- 👎 brak



IN-EAR MONITOR WIRELESS SYSTEM



The U4 personal wireless monitoring system delivers great sounding audio to your favorite in-ear monitors. Enhance your stage performance with freedom from wires with U4's easy to use and portable plug-and-play design. Built using the highest quality components housed in a durable metal chassis ensures reliable wireless performance at every show.

www.xviveaudio.com | info@w-distribution.de | www.w-distribution.de

MOOER SD75





Mooer SD75 1755 PLN

Przypomnijmy, że Shenzhen Mooer Audio to młoda chińska firma mająca w swojej ofercie szereg urządzeń przeznaczonych dla gitarzystów, wśród których dominują miniaturowe efekty, które bez problemu zmieszczą się nawet w niewielkiej torbie. Przykładem tego typu rozwiązań są choćby oryginalne kostki efektowe z serii Micro oraz rozkładane pedały ekspresji z serii Wah

Tym razem do naszych rąk trafił sprzęt, który nie ma nic wspólnego z miniaturyzacją, gdyż jest to pełnowymiarowe combo o symbolu SD75. Jak przystało na konstrukcję tego producenta, jest to urządzenie w pełni cyfrowe, na pokładzie którego nie zabrakło zaawansowanych emulacji efektów i wzmacniaczy. W tej chwili Mooer oferuje dwa wzmacniacze z serii SD, a oprócz wspomnianego modelu SD75 mamy jeszcze mniejszą wersję o symbolu SD30. Jak łatwo się domyślić, mniejsze combo oferuje 30 W mocy, natomiast prezentowany tu model dysponuje mocą 75 W.

BUDOWA

Wzmacniacz jest całkiem ciężki, bowiem waży 16 kg. Jego rozmiar również nie jest najmniejszy i można go określić jako typowy dla piecyków tego typu (1x 12"). SD75 to konstrukcja otwarta, dlatego z tyłu urządzenia mamy swobodny dostęp do 12-calowego firmowego głośnika o symbolu M120 dys-

ponującego mocą 75 W. Membrana głośnika została zabezpieczona estetyczną tkaniną, na której umieszczono logo producenta. Całość utrzymano w przyjemnej dla oka estetyce typu vintage lub bardziej – boutique. Z tego też względu narożniki nie zostały zabezpieczone okuciami, więc podczas transportu mogą być narażone na uszkodzenia. Panel sterujący znajduje się na ścianie górnej w odpowiednio wyfrezowanym zagłębieniu. Na pokładzie umieszczono pokaźną ilość elementów regulacyjnych, wśród których prym wiodą przyciski. Stare, dobre przyciski, które można było spotkać w procesorach efektów z lat 90. Obecnie za wszelką cenę próbuje się je zastąpić np. jednym pokrętkiem do obsługi wszystkiego, jednak nie zawsze jest to dobre rozwiązanie. Podobnie jak w przypadku tradycyjnych gałek, tak i tutaj czasem dobrze jest mieć pod ręką kilka podstawowych przycisków pełniących konkretne funkcje. W przypadku prezentowanego wzmacniacza

na panelu sterującym mamy dwa wyraźnie wydzielone bloki podświetlanych przycisków: po lewej stronie są to przyciski do wyboru presetu i banku (choć sterują też pokładowym looperem oraz automatem perkusyjnym), natomiast po prawej umieszczono przyciski do wyboru odpowiedniego typu efektu czy emulacji (OD/DS, AMP, MOD, DELAY, REVERB), załączenia tunera (TUNER) i nabicia tempa (TAP). Dodatkowo mamy tu przyciski do zapisu ustawień (SAVE), wejścia do opcji konfiguracyjnych (SYSTEM) oraz powrotu do głównego ekranu LCD z widokiem wybranego presetu, który jest tu nazwany po prostu Play Screen (PLAY). Wśród efektów mamy do wyboru przester (typu overdrive i distortion), efekty modulacyjne, linie opóźniające oraz pogłosy, a ponadto możemy wybrać jedną z 25 emulacji



Panel sterujący został umieszczony w zagłębieniu na ścianie górnej urządzenia, co pozwoliło zabezpieczyć regulatory przed uszkodzeniem podczas transportu.



wzmacniaczy. Piecyk wyposażono także w wygodną w sekcję do grania z podkładem o nazwie Jam, dzięki której możemy nie tylko grać z autosekcyjnym, ale również zewnętrznymi podkładami (pochodzącymi ze złącza AUX IN lub z połączenia bluetooth np. ze smartfonem). Do tego dochodzi możliwość użycia pokładowego loopera, który najłatwiej obsługiwać dostępny w zestawie bezprzewodowym sterownikiem nożnym wyposażonym w cztery przyciski. Z tyłu obudowy umieszczono wyjście na dodatkowy zestaw głośnikowy SPEAKER OUT, złącze XLR OUT, gniazda pętli efektów EFFECTS LOOP (SEND, RETURN) oraz złącze USB.

WRAŻENIE I BRZMIENIE

W materiałach reklamowych dotyczących prezentowanego wzmacniacza producent zapewnia, że to całkowicie cyfrowe combo będzie w stanie zaferować brzmieniem, którego nie powstydziłby się dobrej klasy wzmacniacz lampowy. Warto więc sprawdzić, jak ta konstrukcja będzie reagować na

grę, bo tu przecież chodzi nie tylko o to, jakiej jakości dźwięk dostarczy głośnik, ale również o wrażenia z gry. Wzmacniacze lampowe pozwalają lepiej czuć instrument, natomiast z emulacjami bywa różnie. Sprawdzimy zatem, jakie wrażenia pojawiają się podczas gry. Zaczniemy od brzmień czystych. Trzeba przyznać, że są one przyjemne w odbiorze i wyraźnie nawiązują do wzmacniaczy butikowych o ciepłej barwie. Piecyk oferuje zaskakująco duży headroom i pozwala na grę o zróżnicowanej intensywności. Konstrukcja dobrze oddaje wszelkie niuanse artykulacyjne, a dźwięk jest ładnie nasycony, z dużą ilością harmonicznych. Również pokładowe efekty modulacyjne brzmią wiarygodnie pozwalając wzbogacić dźwięk o więcej przestrzeni. Również nie można narzekać na efekty z sekcji delay i reverb, które sprawdzają się w większości zastosowań. Efekty typu overdrive/distortion mają tak dobrane charakterystyki, że nie trzeba zbyt mocno kręcić gałkami, aby uzyskać odpowiednie brzmienie.



PLIKI AUDIO NA MEDIA.AVT.PL
SZCZEGÓŁY NA STRONIE 6

Dźwięk jak ładnie nasycony, z dużą zawartością harmoniczną, bez zapieczętowania sygnału nawet przy mocniejszym rozkręceniu gałki GAIN. Bardzo pozytywnie zaskakuje pojawiająca się po rozkręceniu wzmacniacza kompresja przywołująca na myśl klasyczne konstrukcje lampowe. Obecność dużego głośnika o średnicy 12 cali pozwala na uzyskanie silnego basu i zbalansowanej barwy, a dzięki swojej dużej mocy piecyk z powodzeniem sprawdzi się na próbie czy nawet na koncercie w klubie. Wzmacniacz jest bardzo uniwersalny, ponieważ można na nim ukreślić dużą ilość w pełni grywalnych barw, które odnajdą się w przeróżnych stylistykach.

PODSUMOWANIE

Mooer SD75 oferuje wysokiej jakości brzmienie za rozsądne pieniądze. Biorąc pod uwagę to co oferuje jest to jeden z ciekawszych modeli, jakie ostatnio pojawiły się na rynku. Duże możliwości kreowania barwy i ciekawe dodatki, takie jak automat perkusyjny, looper czy bezprzewodowy przełącznik nożny, to elementy, które pozytywnie wpływają na odbiór całości. Jak widać firma Mooer nie stara się iść za wszelką cenę w miniaturyzację i z powodzeniem radzi sobie w bardziej tradycyjnych obszarach, takich jak projektowanie pełnowymiarowych

wzmacniaczy combo. Wygodna obsługa piecyka i starannie dobrane efekty oraz emulacje pozwalają na szybkie znalezienie właściwego brzmienia. Najwięcej frajdy daje jednak możliwość gry z podkładem perkusyjnym i plikami audio, a także zapętlanie zagrywek z użyciem pokładowego loopera. Tego typu rozwiązania są znane od dawna, jednak tutaj zostały wyjątkowo ciekawie użyte, przez co korzystanie z nich jest bardzo wygodne, w czym duża zasługa dołączonego do wzmacniacza bezprzewodowego przełącznika nożnego. 🎧

DANE TECHNICZNE

moc: 75 W
klasa: A/B
głośnik: 1x 12" Mooer M120 (75 W, 8 Ohm)
regulatory: GAIN, VOLUME, BASS, MIDDLE, TREBLE, PRESENCE, MASTER, VALUE
przyciski/przełączniki: POWER, GROUND LIFT, A, B, C, D, BANK (UP, DOWN), OD/DS, AMP, MOD, DELAY, REVERB, TUNER, SAVE, SYSTEM, TAP, PLAY
przyłącza: INPUT, AUX IN, HEADPHONES, SPEAKER OUT, EFFECTS LOOP (SEND, RETURN), XLR OUT, USB
efekty: 28 (8 przesterów, 9 efektów modulacyjnych, 5 linii opóźniających i 6 pogłosów)
emulacje wzmacniaczy: 25

rytmy perkusyjne: 40
presety: 40
pamięć loopera: maks. 150 s
wymiary: 570 x 275 x 430 (SxWxG)
waga: 16 kg
wyposażenie: bezprzewodowy przełącznik nożny
kraj produkcji: Chiny

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.w-distribution.de

CENA

1755 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 duża liczba efektów i emulacji, atrakcyjne brzmienie, duża moc, bezprzewodowy przełącznik nożny w komplecie
- 👎 brak

REKLAMA

MYSTIC FESTIVAL 2020

Judas Priest 50 HEAVY METAL YEARS

Nightwish WORLD TOUR 2020

Mercyful Fate **GOJIRA** **ACCEPT** **KATATONIA** **MASTODON**

SEPULTURA **THE HU** **DEVIN TOWNSEND** **MGŁA** **BEAST IN BLACK**

KATATONIA **AMORPHIS** **VADER** **WITCHCRAFT** **OBITUARY** **ALIEN WEAPONRY** **ORANSSI PAZUZU**

BLACK RIVER **TRUCHŁO STRZYGI** **MOTANKA** **HENTAI CORPORATION** **INFECTED RAIN** **BAEST**

2 DNI, 3 SCENY, 30 ZESPOŁÓW

10-11.06.2020 KRAKÓW-MUZEUM LOTNICTWA

WWW.MYSTICFESTIVAL.PL





Seymour Duncan Diamondhead

1095 PLN

Seymour Duncan należy do ścisłej światowej czołówki jeśli chodzi o produkcję przetworników do gitar elektrycznych, akustycznych, basowych, a nawet klasycznych. Oprócz tego producent ma w swojej ofercie szereg efektów podłogowych, wśród których szczególną grupę stanowią kostki przesterowujące. W tym miesiącu przyjrzymy się zaprezentowanemu niedawno urządzeniu o nazwie Diamondhead

Jest to konstrukcja łącząca w sobie dwie funkcjonalności, mamy tu bowiem wielostopniowy distortion oraz booster, przy czym każdy z tych układów pracuje niezależnie. Producent przyznaje, że projektując tę kostkę chciał stworzyć urządzenie zdolne do wiarygodnego oddania klasycznych barw z kręgu hard rocka i metalu, które zdefiniowały lata 70. i 80. w muzyce gitarowej. Na myśl przychodzą tu tacy wykonawcy, jak Black Sabbath, Judas Priest czy Iron Maiden.

BUDOWA

Efekt zamknięto w solidnej, metalowej obudowie o klasycznej formie, której wymiary wynoszą: 89 mm (szerokość), 119 mm (wysokość) i 41 mm (głębokość), natomiast jej waga to ok. 400 g. Całość polakierowano lakierem o ciemnobrązowej barwie. Diamondhead sprawia wrażenie pancernej konstrukcji, która powinna sprostać trudom pracy scenicznej. W górnej części panelu górnego umieszczono aż sześć gałek: BASS, MID, TREBLE, BOOST, LEVEL oraz GAIN. Obok tego ostatniego regulatora znajduje się miniaturowy przełącznik SAT, którego zadaniem jest dodatkowe dopalenie sygnału skutkujące wzmocnieniem najniższych częstotliwości i delikatnym podbiciem środka. Układ ten oferuje podbicie o wartości 24 dB i pochodzi z innej konstrukcji producenta, a mianowicie układu overdrive

805. Wracając do głównych gałek, mamy tam 3-pasmową korekcję, a także kontrolę poziomu podbicia (BOOST), regulację poziomu wyjściowego (LEVEL) oraz stopnia przesterowania (GAIN). W dolnej części panelu ulokowano dwa przełączniki nożne do kontroli każdego z dwóch układów efektu: po lewej BOOST, a po prawej DISTORTION. Diamondhead może być zasilany za pomocą zewnętrznego zasilacza dostarczającego prąd o napięciu w zakresie 9-18 V i dysponujący wydajnością prądową o wartości co najmniej 200 mA. W istocie efekt ma zapotrzebowanie na prąd od ok. 65 mA (przy 18V) do ok. 130 mA (przy 9V).

WRAŻENIE I BRZMIENIE

Sekcja boostera pozwala na podbicie w zakresie 0-15 dB, co umożliwia uzyskanie delikatnie nasyconej barwy, która może być następnie wykorzystana przez sekcję przesteru. Pracując w tandemie obydwa układy dają bardzo głębokie, naturalne brzmienie o doskonałej dynamice. Barwa jest soczysta, bogata w harmoniczne, a przy tym wciąż czytelna. Korekcja działa bardzo sprawnie, pozwalając na znaczne podbicie lub przycięcie wybranego zakresu częstotliwości, co staje się szczególnie przydatne podczas kreowania soczystej barwy z mocnym basem i wyrazistym, choć nieprzerzysowanym



Na ścianie tylnej urządzenia znajdują się gniazda wejścia (IN), wyjścia (OUT) oraz złącze zasilania DC przyjmujące prąd o napięciu w zakresie 9-18 V.



Z prawej strony obudowy umieszczono niewielki przełącznik SAT, który służy do dodatkowego dopalenia sygnału i dodania mocy w najniższych rejestrach.



Na ścianie czołowej efektu znalazło się duże logo producenta.



Każdy z dwóch układów efektu, czyli booster i distortion, dysponuje własnym przełącznikiem służącym do aktywacji danego obwodu.



Na spodzie obudowy umieszczono znaczek informujący o tym, że efekt został zaprojektowany i wyprodukowany w Stanach Zjednoczonych, a konkretnie w Santa Barbara.

Wszystkie gałki zostały czytelnie opisane, a cztery z nich uzupełniono informacjami o poziomie podbicia w decybelach.



środkiem. Regulator BASS ma częstotliwość odcięcia ustawioną na 80 Hz, co pozwala na precyzyjną kontrolę najniższych częstotliwości niedopuszczając do zamulenia w najniższych rejestrach. Najwięcej do powiedzenia ma tu gałka odpowiedzialna za środek, dzięki której możemy w dużym zakresie wpływać na końcową barwę. Bez problemu uzyskamy agresywne barwy z mocnym atakiem, jak i miękkie, cieplejsze tony do łagodniejszych riffów. Całość uzupełnia potencjometr TREBLE pracujący na częstotliwości 6 kHz, którym możemy kontrolować kontur i atak.

Po aktywowaniu dodatkowego podbicia przełącznikiem SAT brzmienie staje się bardziej agresywne, z mocniejszym dołem i podbitym środkiem, co skutkuje możliwością lepszego przebicia się w miksie. Diamondhead jest wystarczająco wszechstronny, aby bez problemów zasilić wzmacniacz pracujący na kanale czystym, jak i dopalić kanał przesterowany. W tym drugim przypadku efekt najlepiej sprawdza się w połączeniu z mocno rozkręconym wzmacniaczem lampowym. Można wręcz powiedzieć, że jest to duet idealny.

tak ekstremalnie podkręcane jak dzisiaj, w barwie nawet mocno przesterowanej gitary było wciąż dużo powietrza. Diamondhead nawiązuje do najlepszych wzorców barw z lat 70. czy 80. i trzeba przyznać, że robi to znakomicie. Jeśli lubicie brzmienie takich kapel, jak Judas Priest, Accept czy Iron Maiden, to powinniście się zainteresować prezentowaną tu kostką. 🎸

DANE TECHNICZNE

regulatory: BASS, MID, TREBLE, BOOST, LEVEL, GAIN

przełączniki: BOOST, DISTORTION, SAT

przylączy: IN, OUT, 9-18 V DC

impedancja wejściowa: 500 kOhm

impedancja wyjściowa: 100 Ohm

zakres gainu: 30-54 dB (45-69 dB przy SAT ON)

zakres boostera: 0-15 dB

poziom szumów: 127 dBV (129 dBV przy SAT ON, 117 dBV przy bosterze)

zasilanie: zasilacz 9-18 V

pobór prądu: 130 mA (przy 9V), 65 mA (przy 18V)

wymiary: 89 x 119 x 41 mm (SxWxG)

waga: 400 g

kraj produkcji: Stany Zjednoczone

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.w-distribution.de

CENA

1095 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 rasowe brzmienie, duża zawartość harmonicznych, sprawnie działający układ korekcji, solidna budowa
- 👎 brak



Matte Black

SOUND HONOR

G5410T ELECTROMATIC® 'RAT ROD' HOLLOW BODY

GRETSCH

GRETSCHGUITARS.COM





JHS Paul Gilbert PG-14 Signature Distortion **1051 PLN**

Firma JHS Pedals od momentu założenia w 2007 roku przez Josha Scotta zaprezentowała gitarowemu światu co najmniej kilkadziesiąt autorskich konstrukcji efektów, które wykorzystywane są przez wielu profesjonalnych muzyków, a w ofercie znajdziemy też sygnatury kilku znamienitych artystów

Jedną z ostatnich odsłon tej grupy stompboxów JHS jest distortion PG-14, sygnowany przez Paula Gilberta i zaprezentowany na ostatnich, zimowych targach NAMM 2020. Dystrybutorem marki na naszym rynku jest firma W-Distribution, która udziela 4-letniej gwarancji po zarejestrowaniu zakupionych, dostępnych w jej ofercie urządzeń.

BUDOWA

JHS Paul Gilbert PG-14 Signature Distortion to unikalny przester, zaprojektowany specjalnie według wymagań Paula Gilberta, i wyróżniający się też mocno dosyć wyrazistą kolorystyką wykonania, co jest zresztą jedną z charakterystycznych cech amerykańskiej marki. Sercem efektu jest układ oparty o komponent typu FET, który precyzyjnie odwzorowuje brzmienie oraz dynamikę rozkręconego wzmacniacza lampowego. Drugą unikalną cechą tej konstrukcji, jest aktywny preamp śródkowych częstotliwości, ułożony przed układem FET. Takie rozwiązanie, zapewnia szerokie możliwości brzmieniowe, niezależnie od rodzaju podpiętej gitary czy pieca. Całość umieszczono w kompaktowej, jasnoniebieskiej obudowie z grafiką buta, na której zmieszczono aż 6 gałek:

cztery różowe VOL, TONE, MID i MID FREQ, czyli głośność, ilość wysokich tonów, ilość środka i pasmo śródkowych częstotliwości (od 400 Hz do 7,5 kHz), oraz dwie czarne DRIVE i PUSH, odpowiedzialne za overdrive oraz nasycenie stopnia wejściowego obwodu wzmacniacza FET. Gniazda wejścia i wyjścia zlokalizowano przeciwnie na bocznych ściankach, wejście zasilania na górze. O aktywacji nożnym przełącznikiem działającym w trybie true bypass informuje jasna, niebieska dioda. Produkowany w USA stompbox może być zasilany tylko poprzez zewnętrzny zasilacz 9V DC. Pobór prądu wynosi około 36 mA. W pudełku z efektem znajdziemy przypinany, czarny znaczek z logo JHS oraz przezroczystą, czerwoną logiem marki.

W PRAKTYCE

JHS PG-14 Signature Distortion z uwagi na firmującego tę konstrukcję Paula Gilberta pozwala myśleć o rockowym przesterowanym brzmieniu, do którego przyzwyczaili nas muzyk przez lata, choć w ostatnim czasie artysta grawituje też mocno w stronę bluesowych klimatów. PG-14 już po włączeniu i krótkiej zabawie okazuje się być czymś znacznie więcej niż kolejnym stompboxem

generującym klasyczny distortion. Układ FET doskonale oddaje lampową specyfikę i reaguje na artykulację grającego, jednak tu zaaplikowano jeszcze aktywny preamp z regulacją śródkowych częstotliwości sprzężony dodatkowo z możliwością 'dopalenia' stopnia wejściowego regulatorem PUSH, który zgodnie z nazwą 'popycha' całość w przesaturowane przesterowanie. Wyjściowa gałka ta na godzinie 9:00 nie robi 'krzywdy' stopniu wejściowemu, w którym standardowy gain ustalamy klasycznie poprzez potencjometr DRIVE. Pozostałe trzy gałki odpowiadające za korekcję oferują naturalne, transparentne brzmienie w usta-

wieniu na godzinie 12:00. Efekt oferuje klarowny, znakomicie reagujący na artykulację distortion, grawitujący charakterem w stronę fuzza, szczególnie przy DRIVE odkręconym ponad połowę. Gain wzmacnia się jeszcze w tę stronę poprzez odkręcanie gałki PUSH. Słyszalna jest ziarnista struktura w akordach, a solowe przebiegi wyróżnia długi sustain z tłustym okrągłym brzmieniem z bogatymi harmonicznymi pojawiającymi się przy mocniejszym ataku kostką. Dodatkowo barwę jak i nasycenie śródkowego pasma możemy podbić odkręcając MID oraz wybierając częstotliwość w szerokim zakresie od 400 Hz do aż



Na przedniej ścianie widoczna jest nazwa efektu z podpisem artysty.



Regulatory DRIVE i PUSH oferują szeroki zakres gainu jak oraz możliwość przesaturowania stopnia wejściowego drugą z gałek.



Aktywny obwód środkowych częstotliwości z bardzo szerokim zakresem regulacji środkowego pasma oferuje ponadprzeciętne możliwości kształtowania brzmienia.



JHS PG-14 w pedalboardzie Paula Gilberta.

7,5 kHz. W połączeniu z regulatorem TONE mamy tu naprawdę szerokie możliwości kreowania brzmienia. JHS PG-14 swoje dodatkowe walory odsłania w pełnej krasie kiedy użyjemy go jako booster. Na kanale czystym przy niskim ustawieniu gainu uzyskamy transparentny boost z opcją precyzyjnej regulacji

www.jhspedal.com
www.w-distribution.de

DANE TECHNICZNE

Regulatory: VOLUME, TONE, MID, MID FREQ, DRIVE, PUSH
Przełączniki: BYPASS (True)
Gniazda: IN, OUT, DC 9V
Zasilanie: Zasilacz 9V DC

JHS PG-14 zapewni dodatkowy, wysokiej klasy przesterowany kanał w stylu distortion/fuzz dla naszego wzmacniacza

barwy, który wyjątkowo dobrze sprawdza się przy podbiciu kanału drive. Możemy tu na kilka sposobów dodać gainu, harmonicznym czy kompresji oraz wprowadzić szeroką korektę pasmową, bez utraty selektywności i przy zachowaniu reakcji na atak i dynamikę gry.

PODSUMOWANIE

PG-14 to efekt, który zapewni dodatkowy, wysokiej klasy przesterowany kanał w stylu distortion/fuzz dla naszego wzmacniacza, jednak jego ukrytą bronią jest opcja pracy jako doskonale sprawdzający się booster o szerokich możliwościach korekcji i dodania gainu czy harmonicznym, szczególnie w przypadku już przesterowanego kanału wzmacniacza. 🎸

WYNIKI TESTU

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

CENA

1051 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 bardzo wysokiej klasy, wszechstronny booster, dynamiczne i artykulatoryjne brzmienie typu distortion/fuzz
- 👎 brak



FINALLY...

a studio-quality delay and studio-quality reverb in a single, MIDI controllable effects pedal. Combine any of the **Collider Delay+Reverb's** 12 beautifully crafted, stereo delay and reverb effects with cascade or parallel routing. Independently engage and disengage each effect with the pedal's dual footswitches. Begin your sonic exploration.

www.sourceaudio.net

info@w-distribution.de

www.w-distribution.de



PLAY WITH THE BEST™

WE'VE
GOT ALL
THE
BASSES
COVERED.



ELECTRIC GUITAR BASS ACOUSTIC CLASSICAL MANDOLIN BANJO BAJA DULCIMER PEDAL STEEL RESONATOR UKULELE AND MORE

www.ghsstrings.com | info@w-distribution.de | www.w-distribution.de



Tech 21 Steve Harris SH1 **ok. 1750 PLN**

Steve Harris to postać znana chyba każdemu wielbicielowi mocniejszych, metalowych dźwięków, które od basowej strony przez dekady kształtowane były przez współzałożyciela i kompozytora legendarnego Iron Maiden

Jako lider ikony heavy metalu Harris jest również założycielem solowego projektu British Lion, z myślą o którym powstał najnowszy, kompaktowy efekt Tech 21 Steve Harris SH1, wykorzystujący technologię SansAmp i mający oddać brzmienie ulubionego koncertowego zestawu artysty - przedwzmacniacza "Alectron" oraz cennych, vintage'owych kolumn Marshalla, wyposażonych w głośniki EV. Jego współpraca z firmą Tech 21 rozpoczęła się gdy szukał czegoś poręcznego na trasę promującą solowy album „British Lion”. Przewodzący Tech 21 Andrew Barta wysłał prototyp Harrisowi kiedy ten koncertował z British Lion i po pełnej aprobacie muzyka SH1 stał się też częścią koncertowego rigu basisty podczas ostatniego tournée „Legacy of the Beast” z Iron Maiden. Teraz po obecne w naszym teście urządzenie sięgnąć będą mogli wszyscy zainteresowani.

BUDOWA

Tech 21 Steve Harris SH1 zamknięty jest w ultra-kompaktowej, jasnoniebieskiej aluminiowej obudowie opatrzonej białą grafiką brytyjskiej flagi oraz podpisem muzyka, mieszczącej się bez problemu w kieszeni pokrowca czy futerału instrumentu. SH1 charakteryzuje się w pełni analogowym torem sygnałowym i udostępnia dwa kanały dostępne pod pierwszym z trzech przycisków nożnych (1/2). Dla każdego kanału dostępne są oddzielne, podświetlane pokrętki Gain i Level, sygnalizujące odpowiednio kolorem niebieskim i czerwonym wybór barwy. Do dyspozycji mamy 4-pasmowy, aktywny korektor HIGH (3 kHz), LOW (50 Hz), MID 1 (200 Hz) i MID 2 (500 Hz) z regulacją obciążenia lub podbicia pasm w zakresie ± 18 dB oraz pokrętkę BLEND pozwalające określić proporcje między sygnałem z instrumentu a sygnałem z układu SansAmp emulującego brzmienie lampowego wzmacniacza – środkowy przycisk nożny ON włącza tę sekcję, co sygnalizowane jest białym podświetleniem

przezroczystych gałek potencjometrów. SH1 oferuje wejście i wyjście typu jack 1/4" oraz symetryczne wyjście XLR, do podłączenia do systemu PA lub bezpośredniego nagrywania. Trzeci przełącznik nożny aktywuje pokładowy tuner chromatyczny – podczas strojenia wskazania obserwujemy na kolorowym, segmentowym wyświetlaczu LED. Całość dopełniają jeszcze 3 małe przyciski na panelu – XLR, z ikoną głośnika oraz BITE. Pierwszy to odcięcie masy Ground dla gniazda XLR, drugi włącza symulację kolumny głośnikowej układu SansAmp na wyjściach, a BITE aktywuje podbicie Steve'a, nasycające bardziej sygnał i wprowadzające więcej wyrazistości w barwie. Tech 21 Steve Harris SH1 dostarczany jest w efektownie prezentującym się, czarnym aluminiowym pudełku wraz z małym zasilaczem 9V DC/200 mA, 100-240 V, z przejściówkami pozwalającymi korzystać z niego na całym świecie (110/230 V). W instrukcji przedstawiono też dokładne ustawienia, dzięki którym zbliżymy się do brzmień charakterystycz-

nych dla kilku kultowych basistów i zespołów: Phil Lynott, Lemmy Kilmister, Geezer Butler, James Jamerson, Cliff Burton, Genesis, Deep Purple i oczywiście osobiste ustawienie Steve'a Harris'a.

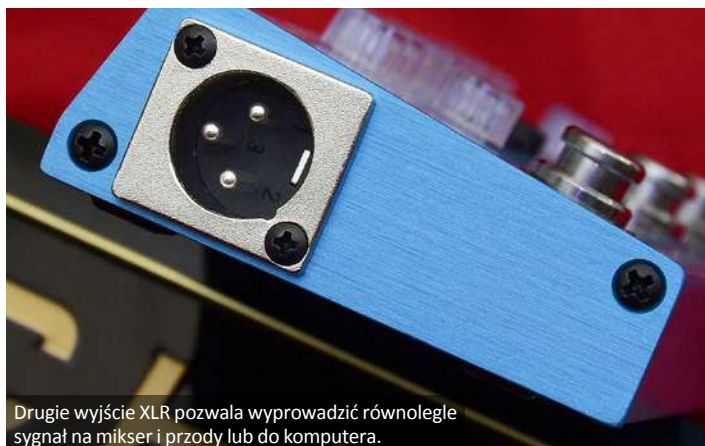
W PRAKTYCE

Tech 21 SH1 prezentuje format znany z kompaktowych Fly Rigów, który tu został jeszcze zmniejszony – miniaturowy preamp cechuje się wysoką funkcjonalnością, udostępniając klasowe brzmienie firmowane nazwiskiem ikony metalowej, basowej sceny, Steve'a Harris'a. Muzyk nie tylko opatrzył swoją sygnaturą urządzenie amerykańskiej marki, ale też wykorzystał je na wielu koncertach Iron Maiden oraz British Lion. W zależności od potrzeb SH1 możemy używać jako preampu wpiętego w końcówkę mocy jak i dodatkowego efektu zmieniającego brzmienie basowego wzmacniacza po podłączeniu klasycznie do wejścia. SH1 podłączony do wejścia Return i włączeniu sekcji SansAmp odzywa się dynamicznym i zwartym brzmieniem, które bardzo naturalnie reaguje na atak – jest szybkie i precyzyjne, a przy ustawieniu Harris'a ze środkiem w okolicach połowy, podbitą lekko górą i dołem, gainem ponad połowę oraz załączonym podbiciem Bite i kolumną głośnikową oferuje drapieżny, selektywny i zwarty sound o charakterystycznym, lekko nosowym konturze, który pięknie osadza bas w gitarowym, high-gainowym miksie. Czuć tu lampowe tchnienie i metalowy pazur, a preamp w tym ustawieniu zmienia nasz basowy head nie do poznania. Korekcja wraz z pokrętką Blend pozwala na bardzo szeroką i efektywną zmianę barwy, a dodatkowym atutem jest symulacja kolumny, która wprowadza głębszy charakter po załączeniu. Po chwili zabawy okazuje się, że o ile w małym pudełeczku zamknięto w niemal magiczny sposób brzmienie basisty Iron Maiden, to SH1 oferuje znacznie więcej – całą paletę rockowych i metalowych kolorów, jak



Sercem SH1 jest preamp SansAmp emulujący brzmienie lampowego wzmacniacza, podrasowane tu w stronę Steve'a Harris'a.

Na pokładzie dostępna jest symulacja kolumny głośnikowej, dodająca brzmieniu głębi i charakteru Harrisa.



Drugie wyjście XLR pozwala wyprowadzić równoległy sygnał na mikser i przódki lub do komputera.



Aktywowany trzecim przełącznikiem nożnym chromatyczny tuner pozwala na szybkie i precyzyjne strojenie basu.



Przycisk BITE dodaje nasycenia oraz wyrazistości w niskim paśmie.



SH1 oferuje dwa preset-y z niezależnymi ustawieniami gainu i głośności.

i bardziej okrągłe brzmienia bluesowe z pełnym i dynamicznym niskim dołem. A wszystko przy bardzo dobrym oddaniu barwy instrumentu i definicji w dole pasma. BITE dodaje jeszcze wyrazistości w dole pasma i zadziorności w górze, a po podkręceniu gainu uzyskamy klarowny, tłusty fuzz. SH1 równie dobrze sprawdza się po włączeniu w wejście wzmacniacza pozwalając na użycie go jako wszechstronnego dopalenia czy dobarwienia kanału w bardzo szerokim zakresie. Dwa ustawienia gainu i głośności przełączane z poziomu stopy sprawdzają się doskonale na scenie, a pokładowy tuner działa szybko i precyzyjnie. Dodatkowo sygnał możemy równoległe wyprowadzić przez XLR do konsoli i zestawu PA. Poza sceniczną funkcjonalnością i klasowym brzmieniem (a raczej paletą wielu brzmień) SH1 nie gorzej sprawdza się przy domowym, czy studyjnym nagrywaniu – dźwięk po XLR oddaje niuanse gry i wyższe harmoniczne, brzmienie jest naturalne i głębokie w całym spektrum, z dołem który możemy kształtować na wiele sposobów – od drapieżnego, zwartego i jednocześnie energetycznego po tłuste i okrągłe, nie tracące wigoru przy mocniejszym ataku.

PODSUMOWANIE

Tech 21 Steve Harris SH1 to bardzo funkcjonalny i ultra kompaktowy preamp basowy z legendarną sekcją SansAmpa, podrasowaną przez kultowego

basistę Iron Maiden. SH1 poza precyzyjnym wręcz oddaniem brzmienia muzyka jest o wiele bardziej uniwersalny i dzięki dwóm kanałom oraz szerokiej możliwości korekcji, umożliwia dostarczenie palety tonalnej użytecznej nie tylko w świecie heavy-metalu. 🎸

www.sound-service.eu
www.tech21nyc.com

DANE TECHNICZNE

Technologia: Analogowa, SansAmp
Regulacja: LEVEL 1, LEVEL 2, BLEND, HIGH, LOW, MID 1, MID 2, GAIN 1, GAIN 2
Przełączniki: GROUND XLR, SPEAKER, BITE, 1/2, ON, TUNER
Gniazda: IN, OUT, XLR OUT, 9V DC
Zasilanie: zasilacz 9V DC 200 mA (w zestawie)

WYNIKI TESTU

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

CENA

ok. 1750 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 klarowne i dynamiczne brzmienie sekcji SansAmp, szerokie możliwości korekcji i zakres gainu, charakterystyczne brzmienie Steve'a Harris, wymiary i waga, dwa kanały
- 👎 brak

SAME TONE, TWO LOOKS

ANTIQUITY
HUMBUCKER

ANTIQUITY
RETROSPEC'D
HUMBUCKER

ANTIQUITY - ORIGINAL

NEW
ANTIQUITY - RETROSPEC'D



New non-aged Retrospec'd cosmetics
available on select Antiquity pickups.

www.seymourduncan.com | info@w-distribution.de | www.w-distribution.de



ONE CONTROL



BJF-S66

With modern design and build techniques, the BJF-S66 captures the essence of that famed mid-60's sound, while being small and light enough to fit into a gig bag and robust enough to handle the rigors of the road.

www.one-control.com | info@w-distribution.de | www.w-distribution.de



Wood

L2 | Guitar Wireless System



Black

Red

Silver

Grey

Carbon

www.xviveaudio.com | info@w-distribution.de | www.w-distribution.de

TIME TO GET REEL

INTRODUCING THE NEW KEELEY ECCOS DELAY / LOOPER



TAPE-FLANGED
DELAY TRAILS

FULLY FEATURED
LOOPER

FLEXIBLE
SWITCHING OPTIONS

NEXT-LEVEL
DSP PROCESSING



www.robertkeeley.com | info@w-distribution.de | www.w-distribution.de

PRENUMERUJ!

Standardowe ceny prenumerat:

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

Po latach nawet ZA PÓŁ CENY!

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



**NAWET
12 WYDAŃ
GRATIS!**

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

E-prenumerata, czyli NAJSZYBSZY DOSTĘP

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

Korzystaj z przywilejów PRENUMERATORA

► **prezent** – każdorazowo opłacenie prenumeraty jest premiowane prezentem. W tym numerze są to do wyboru: koszulka z logo Gitarzysty (rozmiar S) lub płyta **Marii Peszek „Jezus Maria Peszek”**. Zgłoś się po prezent mailowo – prenumerata@avt.pl (szczegóły na www.avt.pl).

► z każdym numerem dodatek multimedialny do pobrania ze strony www.media.avt.pl

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

Zamów prenumeratę Gitarzysty w dogodny sposób:

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

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

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

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

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

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



Christoph Gluck (1714-1787) *Taniec Błogostawionych Duchów*

Na ten trudny dla wszystkich czas przygotowałam solową aranżację pięknej melodii na flet, *Taniec Błogostawionych Duchów*, pochodzącej z opery *Orfeusz i Eurydyka* Christopa Glucka
Bridget Mermikides



W kwietniowym warsztacie powracamy do wspaniałego dzieła autorstwa kompozytora operowego Christopa Willibalda Glucka.

Urodził się on w Bawarii, i był nakłaniany do kontynuowania profesji swojego ojca leśniczego.

Na szczęście dla rozwoju

Zachodniej muzyki, Gluck oparł się temu wyjeżdżając z domu jako nastolatek i przenosząc się do Pragi, gdzie utrzymywał się dzięki swojemu ponadprzeciętnemu talentowi jako muzyk kościelny, kontynuując jednocześnie edukację.

Niedługo po skończeniu 20 lat wyjechał do Wiednia, szukając niezbędnych studiów oraz grona osób, które pomogłyby mu rozwinąć międzynarodową karierę kompozytora operowego.

Odwagi, dramatyczny styl Glucka ujawnił się poprzez oszałamiające 49 oper, które przekształciły i ożywiły włoskie i francuskie tradycje operowe. Umiejętności kompozytorskie Glucka opierały się kwitnącym ariom i „upodobaniom

tłumu” na rzecz bardziej czystego stylu, który był w pewien sposób ponadczasowy, bardziej moralny i intensywny duchowo, uzasadnia-



jąc jego związek z klasyczną mitologią. Kompozytorski duch Glucka można usłyszeć w operach Mozarta, Rossiniego, Wagnera i wielu innych. Prawdopodobnie jego najpopu-

larniejszym i znanym dziełem jest późna opera *Orfeusz i Eurydyka*, która miała premierę w 1762 roku w Wiedniu. Mit Orfeusza, wspaniałego muzyka, który wyrusza w niebezpieczną podróż, aby uratować zmarłą żonę Eurydykę z Zaświatów inspirował wielu kompozytorów, jednak Gluck potraktował

tę historię ze szlachetną prostotą, a czystość jego kompozycji w służbie grackiego dramatu jest prawdziwym arcydziełem. Na warsztat wzięłam słynny *Taniec Błogostawionych Duchów* z Aktu 2, Scens 2. Napisany na dwa flety i orkiestrę w tonacji F-dur wyróżnia się szybką melodią idealnie oddającą pogodę Elizjum, będącym klasyczną koncepcją życia po śmierci. Zaaranżowałam tu środkową sekcję, opartą na równoległej molowej tonacji D-moll, stosując strojenie drop D. Piękno tej melodii zainspirowało niezliczone aranżacje na różne składy, szczególnie z fletem jako głosem melodycznym. Głównym wyzwaniem jest oddanie lirycznego, melodycznego frazowania ponad granym akompaniamentem.

WSKAZÓWKI

To typowy przykład klasycznej, gitarowej aranżacji zawierającej trzy muzyczne elementy: linię melodii, linię basu oraz akompaniamentu harmonicznego pomiędzy nimi. Standardowo wyzwaniem jest podkreślenie melodii ponad granym akompaniamentem. Dla oddzielenia poszczególnych partii, nuty melodii w zapisie mają ogonki skierowane w dół, nuty akompaniamentu w przeciwną stronę. Tam gdzie to możliwe grajcie melodię rest stroke a akompaniament lekkim free stroke. Dostatecznie trudną rzeczą jest zachowanie śpiewnego, legatowego charakteru melodii oraz pełnej długości nut podczas zmian pozycji dłoni, ćwiczcie więc te fragmenty wolniej takt po takcie. Starałam się unikać męczącego lewą ręką barre, jednak musimy je zastosować w taktach od 16 do 18. W takcie 19 mamy duży skok z G# w górę do F w melodii. Możecie utrzymać kontakt ze struną czwartym palcem, jednak musimy szybko powrócić do drugiej pozycji na ostatnie G# w tym takcie. Uważajcie też na rozciągnięcie dłoni w takcie 22. Podobnie jak zachowania płynącej, legatowej melodii również musimy pilnować wybrzmienia do pełnej długości nut akordowych – szczególnie w taktach 25 i 26, pamiętając o odpowiednim zbalansowaniu głośności i odseparowaniu linii melodycznej. Od ostatniej ćwierćnuty taktu 28 mamy powtórzenie poprzedniej ośmiotaktowej sekcji. 🎧

WARSZTAT: GITARA KLASYCZNA

DADGBE tuning

♩ = 35

Chords: Dm, Asus4/E, A7, Dm, A7/E, Dm/F, Gdim7, Dm/F#, A, Bb7, Amaj7, A, Bb7, A, Dm, C/E, Fsus4, F

Tablature:

1 a m m m 0 m m m a m m a m
p i i i p i i i p i i i p

3 5 7

9

Diagram:



Chords: F/A, B $\flat$, G7/B, Csus4, C, F/A

Staff 1: Treble clef, key of B $\flat$ major. Notes: F4 (quarter), A4 (quarter), B $\flat$ 4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).

Staff 2: Bass clef, key of B $\flat$ major. Notes: F2 (quarter), A2 (quarter), B $\flat$ 2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (half).

Staff 3: Bass clef, key of B $\flat$ major. Notes: F2 (quarter), A2 (quarter), B $\flat$ 2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (half).

Staff 4: Bass clef, key of B $\flat$ major. Notes: F2 (quarter), A2 (quarter), B $\flat$ 2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (half).

Chords: B $\flat$ add9, F/C, Dm7, C7/E, F

Staff 1: Treble clef, key of B $\flat$ major. Notes: B $\flat$ 4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).

Staff 2: Bass clef, key of B $\flat$ major. Notes: B $\flat$ 2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (half).

Staff 3: Bass clef, key of B $\flat$ major. Notes: B $\flat$ 2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (half).

Staff 4: Bass clef, key of B $\flat$ major. Notes: B $\flat$ 2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (half).

Chords: B $\flat$, F/C, C7, F, F7

Staff 1: Treble clef, key of B $\flat$ major. Notes: B $\flat$ 4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).

Staff 2: Bass clef, key of B $\flat$ major. Notes: B $\flat$ 2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (half).

Staff 3: Bass clef, key of B $\flat$ major. Notes: B $\flat$ 2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (half).

Staff 4: Bass clef, key of B $\flat$ major. Notes: B $\flat$ 2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (half).

Chords: D, Gm, G7

Staff 1: Treble clef, key of B $\flat$ major. Notes: D4 (quarter), C4 (quarter), B $\flat$ 4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).

Staff 2: Bass clef, key of B $\flat$ major. Notes: D2 (quarter), C2 (quarter), B $\flat$ 2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (half).

Staff 3: Bass clef, key of B $\flat$ major. Notes: D2 (quarter), C2 (quarter), B $\flat$ 2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (half).

Staff 4: Bass clef, key of B $\flat$ major. Notes: D2 (quarter), C2 (quarter), B $\flat$ 2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (half).

Chords: E7, Amaj7, A, Dm

Staff 1: Treble clef, key of B $\flat$ major. Notes: E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B $\flat$ 4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (half).

Staff 2: Bass clef, key of B $\flat$ major. Notes: E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B $\flat$ 2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (half).

Staff 3: Bass clef, key of B $\flat$ major. Notes: E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B $\flat$ 2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (half).

Staff 4: Bass clef, key of B $\flat$ major. Notes: E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B $\flat$ 2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (half).

Chords: Gmadd9, Gm, Dm/A, Gm/B $\flat$, Dm/A

21

Chord: A/G

23

Chords: Dm/F, Daug/F $\sharp$ D, Gm

25

Chords: G $\sharp$ dim7, Dm/A, A7 tr, Dm

27



G madd9 Gm Dm/A Gm/B $\flat$ Dm/A

29

A/G

31

Dm/F Daug/F $\sharp$ D Gm

33

G $\sharp$ dim7 Dm/A A7 *tr* Dm

35

tr

p



Utwór gramy w metrum 6/8, które jest typowe dla wielu kołysanek dla dzieci. Greensleeves możemy zagrać palcami lub kostką. W przypadku tej drugiej opcji czasem będziemy musieli użyć techniki hybrydowej. Idea polega na wykorzystaniu jednocześnie kostki oraz palców. Taki styl wydobywania dźwięków najlepiej sprawdza się w sytuacjach, gdy musimy grać w tym samym czasie bas oraz melodię. Mistrzami kostkowania hybrydowego są m.in. Tommy Emmanuel, Eric Johnson, Steve Morse, Albert Lee czy Monte Montgomery. Wybór pomiędzy palcami lub kostką zostawiam Wam. Pamiętajcie, że palce zawsze brzmią cieplej niż kostka. Zanim zagramy pierwsze dźwięki utworu warto wykonać solidną rozgrzewkę. A więc do dzieła!

PRZYKŁAD 1 to bardzo skuteczna rozgrzewka dla lewej dłoni. Ćwiczymy również string skipping. Technika ta polega na kostkowaniu, któremu towarzyszą przeskok z jednej struny na drugą (np. z E do B lub z E do G). Dzięki temu mamy dostęp do większych interwałów. W przykładzie każdy palec przyporządkowany jest do konkretnego progu. Zaczynamy od położenia małego palca na VIII progu struny wiolinowej E i wskazującego na V progu struny G. Następnie palec serdeczny chwytą VII próg struny E, a mały VIII próg struny G. Uwaga!

Greensleeves

Tym razem warsztat zaadresowany jest do początkujących gitarzystów. Zagramy popularną piosenkę ludową z drugiej połowy XVI wieku o tytule „Greensleeves”. Jej autorstwo przypisuje się królowi Henrykowi VIII, ale trudno potwierdzić tę legendę **Piotr Słapa**

Palec wskazujący cały czas znajduje się na V progu struny G i zostanie tam do momentu, gdy będziemy go potrzebować. W kolejnym kroku palec środkowy chwytą VI próg struny E, a serdeczny VII próg struny G. Dopiero teraz odrywamy palec wskazujący i kładziemy go na V progu struny E. Ostatnim dźwiękiem w takcie 1 jest VI próg struny G, który łapiemy palcem środkowym. W kolejnych taktach mamy taką samą zasadę doboru

Najlepiej złapać go palcem środkowym (II próg struny A) i małym (III próg struny B). W połowie taktu 6 gramy akord C. Palec serdeczny łąduje na III progu struny A, a środkowy na II progu struny D, a wskazujący będzie odpowiedzialny za I próg struny B. Teraz czas na dwa dźwięki melodii na strunie wiolinowej E. W tym celu palec wskazujący kładziemy na I progu struny E i za chwilę odrywamy go, aby wydobyć brzmienie pustej struny

STRING SKIPPING POLEGA NA KOSTKOWANIU, KTÓREMU TOWARZYSZĄ PRZESKOKI Z JEDNEJ STRUNY NA DRUGĄ. DZIĘKI TEMU MAMY DOSTĘP DO WIĘKSZYCH INTERWAŁÓW



progów. Jedyna różnica to struny po których będziemy się poruszać. W takcie 2 są to D i B, w takcie 3 mamy A i G, a w takcie 4 ogrywamy E i D. Ćwiczenie możemy grać w różnych miejscach na gryfie. Generalnie im bliżej I progu tym trudniej, ponieważ rozciągnięcie lewej dłoni będzie większe. **PRZYKŁAD 2A** to pierwsza część utworu „Greensleeves”. Zaczynamy od akordu Am. Palec środkowy chwytą II próg struny D, serdeczny II próg struny G i wskazujący I próg struny B. Następnie mamy przewrót akordu G, który można spotkać w wielu popularnych piosenkach.

E. Takt 7 zaczynamy od akordu G. Palec środkowy łąduje na III progu struny basowej E, a serdeczny na III progu struny B. Dalej przeskakujemy na akord Em. Palec środkowy będzie odpowiedzialny za II próg struny A, a serdeczny za II próg struny D. Trzymając kształt akordu Em, dokładamy mały palec na II próg struny G. W takcie 8 ponownie mamy akord Am, którego opalcowanie już znamy. W kolejnym kroku dokładamy mały palec na III próg struny A. W końcówce taktu 8 palec wskazujący zagra I próg struny G, a serdeczny II próg tej samej struny. W tym samym

czasie mały palec trzyma III próg struny A, a środkowy II próg struny D. W takcie 9 ogrywamy akord E. Palec środkowy chwytą II próg struny A, serdeczny II próg struny D i wskazujący I próg struny G. Takty 10-11 to powtórka z taktów 6-7. Opalcowanie bez zmian. Takt 12 zaczynamy akordem Am, który łapiemy tak jak wcześniej. Następnie mamy akord E, którego również opalcowanie już znamy. Końcówka taktu będzie trochę trudniejsza, ponieważ trzeba rozciągnąć lewą dłoń. Mały palec chwytą IV próg struny D, a wskazujący I próg struny G. Takt 13 kończy pierwszą część utworu. Trzymamy akord Am i po chwili dokładamy mały palec na III próg struny A. Ostatni dźwięk w takcie to pusta struna A. **PRZYKŁAD 2B** to druga część utworu. Zwróćcie uwagę na każdy z taktów. Mamy tutaj bardzo dużo elementów wspólnych z poprzednim przykładem. Wyjątkami są jedynie takty 14 i 18. Omówię tylko nowe fragmenty. Pozostałe takty gramy tak samo jak wcześniej. W takcie 14 chwytamy akord C. Palec serdeczny trzyma III próg struny A, środkowy II próg struny D i wskazujący I próg struny B. Dodatkowo mały palec będzie odpowiedzialny za III próg struny wiolinowej E. W drugiej części taktu puszczamy palce wskazujący oraz mały i kładziemy palec wskazujący na II progu struny wiolinowej E. Takt 18 jest taki sam jak takt 14. W ten sposób omówiliśmy wszystkie części utworu. Kilka praktycznych porad. Pamiętajcie, że jest to kołysanka, więc wskazane jest wolne tempo. Akordy staramy się grać czysto i dokładnie. Ważne, aby każdy dźwięk wybrzmiewał do ostatniego momentu. Dzięki temu zachowana jest płynność i utwór brzmi przestrzennie. W materiale audio zamieściłem dodatkowe nagranie, gdzie połączyłem ze sobą obie części utworu i pierwszą z nich zagrałem podwójnie. Spróbujcie zagrać Greensleeves w taki sam sposób. Na tym zakończymy dzisiejsze gitarowe zmagania. Powodzenia i owocnego ćwiczenia. Do zobaczenia za miesiąc! 🎸



PRZYKŁAD 1

8 7 6 5 | 8 7 6 5 | 8 7 6 5 | 8 7 6 5 ||

5 8 7 6 | 5 8 7 6 | 5 8 7 6 | 5 8 7 6 ||

PRZYKŁAD 2A

2 | 1 3 0 1 0 | 3 0 0 2 0 | 1 2 2 1 2 ||

0 2 3 | 3 0 0 2 0 | 0 3 ||

0 1 2 2 | 1 3 0 1 0 | 3 0 0 2 0 ||

2 0 | 0 2 3 | 3 0 ||

PRZYKŁAD 2B

1 0 2 1 4 1 | 2 2 2 1 2 | 3 3 2 0 ||

2 0 2 4 1 | 2 2 2 1 2 | 1 1 2 0 ||

0 0 0 0 0 | 0 3 2 0 | 3 3 ||

3 0 0 2 0 | 1 2 2 2 1 2 | 0 1 2 ||

0 2 2 0 | 2 2 2 1 2 | 1 1 2 0 ||

3 0 0 0 0 | 0 3 2 0 | 2 0 ||

3 1 1 2 0 | 3 0 0 2 0 | 1 0 2 1 4 1 | 2 2 2 0 ||

3 3 3 0 0 2 0 | 2 2 2 1 2 | 2 4 1 | 2 2 2 0 ||

3 3 3 0 0 2 0 | 2 2 2 1 2 | 2 4 1 | 2 2 2 0 ||



Miles Davis i „Solar”

Standardy jazzowe od dziesięcioleci stanowiły i nadal w wielu przypadkach stanowią podstawę repertuaru jazzowych muzyków. Jednak na początku muzycznej drogi należy się zastanowić nad doбором poznawanego repertuaru, ponieważ wiele z tych utworów oprócz niezaprzeczalnego piękna posiadać może również pewne walory edukacyjne...

Piotr Lemański

Każdy, kto marzy o karierze klasycznego muzyka musi przerobić określoną ilość etud zawierających wszystkie problemy techniczne związane z grą na danym instrumencie. Repertuar klasyczny wymaga bowiem od wykonawcy umiejętności bezbłędnego wykonania zapisanych przez kompozytora nut i to w określonym tempie. Jakikolwiek braki techniczne wychodzą natychmiast podczas koncertu, czy nagrania. W przypadku muzyki jazzowej jest trochę inaczej. Podczas improwizacji operujemy takim językiem muzycznym, jaki w danym momencie mamy opanowany. Równie dobrze postrzegany jest gitarzysta, który w solówkach używa tylko techniki „single note” jak i ten wplatający w improwizację oktawy czy akordy. Można grać trzydzieści dźwięków w taktach, ale również i dziesięć. Wszystko zależy od tego, co z tymi dźwiękami zrobimy. To my jesteśmy twórcami melodii. Pracujemy więc nad frazą, nad harmonią nie gloryfikując zbytnio techniki. Jeżeli wykażemy minimum cierpliwości, a jednocześnie nie będziemy zaniedbywać tych najważniejszych, podstawowych ćwiczeń technicznych, to potrzebny nam warsztat przyjdzie wraz z wiekiem i z rozwojem muzycznej wrażliwości. Tu przechodzimy do meritum dzisiejszego workshopu: nauczymy się patrzeć na standardy jak na harmoniczne etudy. Etudy, które musimy przerobić jak najsolidniej, najlepiej w kilku tonacjach. Wszystko po to, ażeby któregoś dnia móc sobie

powiedzieć: jestem w stanie zagrać dowolny standard w dowolnym tempie i dowolnej tonacji. Zgodnie z zasadą: minimum dźwięków – maksimum problemów, popracujemy dzisiaj na utworze „Solar” którego twórcą jest sam Miles Davis (**Przykład 1.**). Kompozycję tę wybrałem nie bez powodu. Po pierwsze, jest to utwór, który

– modulacje o sekundę wielką w dół należą do tych podstawowych, które stanowią część ćwiczeń na ogrywanie II-V-I we wszystkich tonacjach. Akord majorowy zamieniamy w następnym taktach na molowy, który jest II stopniem w następnej tonacji. Patrząc na materiał dźwiękowy użyty do improwizacji (**Przykład 3.**), widać, że obniżeniu

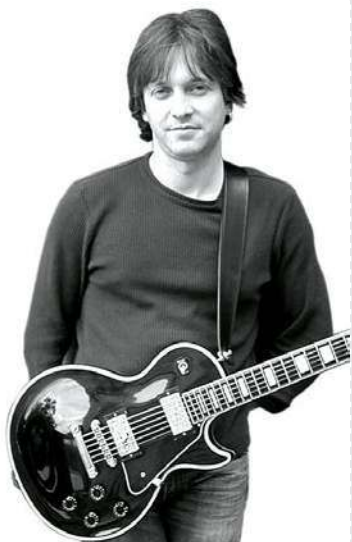
WSZYSTKO PO TO, AŻEBY MÓC SOBIE POWIEDZIEĆ: JESTEM W STANIE ZAGRAĆ DOWOLNY STANDARD W DOWOLNYM TEMPIE I DOWOLNEJ TONACJI



grywa się w wszelkiego rodzaju jam session. Po drugie, przez dziesięciolecie powstało wiele nagrań, które mogą nam służyć jako wzorce do improwizowania. Po trzecie, oparta na schemacie II-V-I harmonia, przechodzi przez cztery tonacje i to na przestrzeni tylko dwunastu taktów. Po czwarte „Solar” można grać zarówno szybko jak i w średnio-wolnych tempach, co też nie jest bez znaczenia. Cztery tonacje, a więc cztery modulacje, które możemy podzielić na trzy grupy - w zależności od ilości zmieniających się dźwięków. Te najprostsze to przejście z tonacji F-dur do Eb-dur i z Eb-dur do Db-dur (**Przykład 2.**). Tego typu połączenia

ulega tercja (z wielkiej na małą) i tak samo septyma. Podążając tą ścieżką możemy sobie stworzyć następujący dwunastotaktowy schemat: || : Fmaj7 | Fm7 Bb7 | Ebmaj7 | Ebm7 Ab7 | Dbmaj7 C#m7 F#7 | Bmaj7 | Bm7 E7 | Amaj7 | Am7 D7 | Gmaj7 | Gm7 C7 : || Jak widać modulacje przesuwają się o sekundę wielką w dół. Tak więc przesunięcie całego układu o pół tonu pozwoli nam opanować kolejne sześć tonacji, co, jak łatwo policzyć, daje nam razem wszystkie dwanaście. Wracając do utworu, to pierwsza modulacja z tonacji C do F

byłaby jeszcze prostsza (różnica jednego dźwięku) gdyby nie fakt, że przechodzimy z trybu molowego do durowego, a do tego jeszcze przyjęło się, że ze względu na konstrukcję melodii tematu, do ogrywania pierwszych dwóch taktów używamy skali „melodic minor”, czyli C-D-Eb-F-G-A-B-C. Modulacja do F-dur pociąga więc za sobą konieczność podwyższenia dźwięku Eb na E i obniżenia B na Bb, co nie dla każdego może na początek okazać się proste. Ostatnią zmianą jest przejście z Db-dur do C-moll. Odbywa się ono poprzez połączenie akordów Dbmaj7 z D półmniejszonym (**Przykład 4.**). W przypadku dźwięków akordowych jest to dosyć proste, ponieważ przechodzimy tylko z Db na D, pozostałe trzy składniki pozostawiając bez zmian (Db-F-A-B-C na D-F-A-B-C). Prawda, że proste? A jak brzmi! Jako, że skala D-lokrycka leży na siódmym stopniu tonacji Eb-dur, to i w skalach mamy różnicę tylko dwóch dźwięków: Db podwyższamy na D i Gb na G. Pozostaje nam tylko wprowadzić na chwilę dominantę do C-moll (czyli grany od dźwięku G piąty modus moll harmonicznego – zamiana Bb na B) i cały standard mamy rozłożony na czynniki pierwsze. Tak więc finalnie do improwizacji będziemy używać materiału dźwiękowego opartego w kolejności na następujących skalach lub tonacjach (**Przykład 5.**): C melodic minor (Cm#7), gama F-dur (Gm7, C7, Fmaj7), gama Eb-dur (Fm7, Bb7, Ebmaj7), gama Db-dur (Ebm7, Ab7, Dbmaj7), gama Eb-dur (D półmniejszonym) i na koniec skala C harmonic minor (G7/b9). Jeszcze jedna uwaga. Nie przykładamy nadmiernej wagi do wyćwiczenia skal potrzebnych do ogrywania utworu. Oczywiście, świadomość po jakich dźwiękach mamy się poruszać w trakcie ogrywania poszczególnych akordów jest niezbędna, jednak, jak już nie raz pisałem, ćwiczenie skal bez zwracania uwagi na dźwięki akordowe powoduje, że fraza, mimo „czystości skalowej” zabrzmiała nieraz fałszywie, ponieważ nieświadomie oprzemy się np. na dźwiękach przejściowych, które w danym momencie mogą wręcz stworzyć zupełnie inną konstrukcję akordową. ♪



Idea elektrycznej gitary była nowa – opierało się jej wielu producentów (szczególnie Gibson) – ale gitarzyści poszukiwali nowych brzmień, na początku chcąc się wyróżnić, później zdając sobie sprawę z drżących we wzmocnieniu sygnału gitary możliwościach. Dla wielu niedoścignionym wzorem byli tacy artyści jak Jimi Hendrix, który

Nowoczesny, funky'owy blues

Czasami ciekawie jest pomyśleć o czasach, kiedy elektryczny blues był rosnącym w siłę, bardzo obiecująco zapowiadającym się gatunkiem, jeszcze przed Erikiem Claptonem i jego Gibsonem Les Paulem, przed wynalezieniem pedału overdrive i erą gitarowych sklepów pełnych ludzi grających pentatoniczne wprawki **Richard Barrett**

czasach mamy oszałamiającą ilość dobrze udokumentowanych i zarejestrowanych na nagraniach przykładów, więc nie dziwi że znacznie

podejściu do gry z kilku różnych stron. Nie chcąc sobie zbyt ułać stając stosując brzmienie overdrive i 12-taktowy backing track, brzmie-

ni gitar jest czyste (choć skompresowane) a podkład grawituje bardziej w stronę funk niż bluesa. Jest tu sporo typowego frazowania po pentatonice, pod koniec pojawia się też bardziej akordowe podejście. Technika fingerstyle na początku pozwala uzyskać mocniejszy atak i dźwięczne, zarywane brzmienie wzmocnione jeszcze poprzez kompresję. Powtarzana fraza w pierwszym przykładzie ma zdecydowanie bluesowy charakter, jednak użyta jest tu w nieco innym kontekście.

PRZYKŁAD 2

Przechodząc już do kostki, ta fraza zaczyna się podobnie, chociaż w innej pozycji na gryfie. Pozwala to na łatwiejszy dostęp do wyższych dźwięków, po których pojawia się schodzący pattern po pentatonice, nie będący jednak typowym bluesowym przebiegiem. Niemniej jednak małe akcenty jak ćwierćtonowe podciągnięcia i slide'y zapożyczone są z bluesa. Dźwięk D#, lub też seksta, w ostatnim takcie jest ukłonem w stronę rock'n rolla z lat 50.

PRZYKŁAD 3

Ten wstępujący przebieg wykorzystuje ekonomiczne kosztowanie. Pierwsze dwa dźwięki grane są pojedynczym uderzeniem w dół (downstroke) przez sąsiadujące struny, po czym mamy hammer-on dopełniający triolę. Druga triola grana jest pojedynczym uderzeniem w górę (upstroke) przez trzecią i czwartą strunę, z zakończeniem pull-off. Ta ciekawa technika pozwala na szybkie zagranie przez kilka strun. Po dotarciu do wyższych strun mamy kolejny rock'n rollowy akcent z dwudźwiękową, sekstową zagrywką przygotowującą grunt dla końcowej frazy.

PRZYKŁAD 4

Kończymy w podobny sposób jak fraza otwierająca, jednak przy użyciu kostki. Akordowe fragmenty inspirowane są Nilem Rodgersem grającym z Chic i Sister Sledge, przy wykorzystaniu maksymalnie trzech strun dla łatwiejszego, rytmicznego przesuwania układów akordowych. Krótki przebieg po pentatonice prowadzi do zjazdu 'dive-bomb' na końcówce F#. Jeśli nie macie mostka tremolo równie efektywny może być podjazd slidem w górę. ♪

POSŁUCHAJ:



PAUL RODGERS MUDDY WATER BLUES: A TRIBUTE TO MUDDY WATERS

Zapraszając gościnnie takich gitarzystów jak Brian Setzer, Trevor Rabin, Jeff Beck, Buddy Guy i Neal Schon, Paul Rodgers przywołuje wybór klasycznych utworów Muddy'ego Watersa ze swobodną interpretacją każdego z nich. Rezultaty są bardzo ciekawe, delikatnie mówiąc! Byłoby nietaktem wybierać jakieś pojedyncze utwory do polecenia, ale w pierwszej kolejności posłuchajcie Rollin' Stone z Jeffem Beckiem, jeśli akurat nie macie czasu na cały album.



ERIC GALES TRIO GHOST NOTES

Jako album instrumentalny, Ghost Notes jest doskonałą okazją do przestudiowania wyjątkowego frazowania Erica. Powinnościście pamiętać, że Eric jest leworęczny i dodatkowo trzyma gitarę odwrotnie, ze strunami wiolinowymi na górze, więc z pewnością w jego frazach nie zabraknie niespodzianek. Od wolnego bluesa A Few More Miles po country'owy Pickin' 'N Grinnin', znajdziecie tu mnóstwo różnorodnych zagrywek – posłuchajcie chociażby Way Down w rockowym klimacie z ekspresyjnymi, efektownymi solówkami.



JEFF BECK JEFF BECK'S GUITAR SHOP

Ponownie przywołujemy tu Jeffa Becka, z uwagi na jego pionierskie podejście od wczesnego okresu rozwoju gitary elektrycznej, które konsekwentnie wyprzedzało konkurencję. Utwór tytułowy przesycony jest gitarową zabawą i żargonem słyszanim w wielu gitarowych sklepach. Big Block to tradycyjne frazy umieszczone w zupełnie nowym kontekście, a Behind The Veil prezentuje rozwiązania, które staram się oddać w naszej warsztatowej solówce.

połączył swoje umiejętności instrumentalne z szeregiem pionierskich gadżetów, a także legendarnymi występami na żywo. W dzisiejszych

częściej sięgamy w przeszłość niż szukamy czegoś nowego. W naszej przykładowej solówce starałem się ponownie przyjrzeć się mojemu

Powtarzana fraza i subtelne rozwijanie tego pomysłu bazuje na klasycznej technice bluesowej, jednak użyta jest tu w nieco innym

PRZYKŁAD 1



PRZYKŁAD 1

F#m

Swung semiquavers

A

BU BU BD BU BU

B

F#m

BU BU BD

w/bar

w/bar

1

PRZYKŁAD 2

F#m

B

F#m

BU BU PB 12 BD

12-14 12 12-14 12 (14)(12)-10

12 11 10 12 11 10 9 11 11 9 9 9 10 9 12 9 12 9 11 9 9

3

PRZYKŁAD 3

The musical score is for guitar, featuring a melody in F#m and a bass line with fret numbers. The score is divided into two systems. The first system is in F#m and 4/4 time, with a key signature change to A major indicated by a natural sign over the F# on the first staff. The second system is in A major and 4/4 time, with a section marked '8va' indicated by a dashed line. The bass line includes a circled '16' and a 'PB 17' instruction. The fret numbers for the bass line are: 16, 14-16, 16-14-16, 14-16, 16-14-16, 14-17-13, 16-14, 16, 14-16, 14, 17, (19), 14, 14-16, 17.

PRZYKŁAD 4

[illegible][illegible]

FROM THE DEPTHS OF SPACE.....

ROOMS



DEATH BY AUDIO™

Hand Made In New York City

www.deathbyaudio.com | info@w-distribution.de | www.w-distribution.de

RHYTHM PRISM

3-VOICE RHYTHMIC PITCH SHIFTER



www.meris.us | info@w-distribution.de | www.w-distribution.de

meris



EXPLODING WITH CREATIVE POSSIBILITY

A game changing granular delay that chops your signal into small pieces, then rearranges, shifts, and mangles it in real time to deliver radical pitch and delay modulation. It's a world of shimmering repeats, time stretching, stuttering and glitch sounds just waiting for you to combine in interesting creative ways. The **Particle**™ is made for musical adventurers looking to push musical boundaries and tread new sonic ground.

Red Panda

www.redpandalab.com | info@w-distribution.de | www.w-distribution.de



LENNY

authentic Dumble Steel String Singer / SRV sound in a box
musical boost with unique color, texture and feel
highly interactive controls for Tone and Boost



www.rockettpedals.com | info@w-distribution.de | www.w-distribution.de



Rytmiczne połamanie

W tym miesiącu zajmiemy się tematem polimetrii, czyli mówiąc prosto: nałożymy na siebie dwa odmienne rodzaje metrum – parzyste i nieparzyste
Sławomir Sobczak

Jak to osiągnąć, skoro gramy tylko na jednej gitarze, używamy kostki (a nie techniki palcowej czy hybrydowej) i do tego stosujemy silny przester? Wszystkie to jednoznacznie wyklucza zaawansowane zabawy z polimetrią. Poradzimy sobie jednak w bardzo prosty sposób: sami zajmiemy się jednym metrum, a perkusista (lub automat perkusyjny czy moduł perkusyjny

(E1, B2, G3, D4, A5, E6, B7). Nic nie stoi na przeszkodzie, aby każdy z prezentowanych tu przykładów zagrać na gitarze sześciostunowej przestrojonej do „B” lub po prostu o standardowym stroju. W tym ostatnim przypadku wystarczy ćwiczyć z samym podkładem perkusyjnym lub ewentualnie liczyć się z tym, że pomiędzy nagraniem oryginalnym a tym, co gramy, wystąpi

niewielki dysonans (niewielki, ponieważ w przypadku partii single note uzyskamy interwał kwarty). Zaczynamy!

– dochodzi do tego dokładnie po trzech taktach w metrum 4/4. Podstawą zapisu dla wszystkich przykładów na stronie obok jest metrum perkusji, ponieważ cały wic polega na połączeniu dwóch rodzajów metrum, a nie na graniu po prostu w metrum 3/4, co nie miałoby niczego wspólnego z polimetrią. Jeśli macie problemy z poprawnym odmierzeniem trzech kolejnych dźwięków na tle rytmu 4/4, proponuję znacznie zmniejszyć tempo albo nawet wyłączyć metronom i przyzwyczaić się do gry liczonej do „3”, a dopiero później (w bardzo wolnym tempie!) powrócić do ćwiczenia z rytmem 4/4.

Przykład 2 to próba pogodzenia ze sobą riffu w 5/4 i rytmu 4/4. Znaki akcentu ponownie pomagają odnaleźć właściwe frazy w zapisie nutowym. Mamy tu dwa bardzo proste riffy grane w różnych pozycjach, których częścią wspólną jest dźwięk pustej struny B7 umieszczony zawsze jako trzeci we frazie.

Przykład 3 to kolejne wyzwanie – tym razem w metrum 4/4 spróbujemy umieścić powtórzoną osiem razy frazę o długości siedmiu ósemek. Tym razem do ponownego zsynchronizowania pierwszego dźwięku frazy z początkiem

taktu potrzebujemy aż siedmiu taktów o metrum 4/4. Jednak czy na pewno musimy powtarzać omawiany motyw osiem razy, czekając, aż trafimy na miarę „1” taktu? Niekoniecznie, ponieważ możemy wcześniej zakończyć frazę, jednocześnie wstawiając jeden takt o innym metrum, np. 2/4 w miejsce taktu czwartego. Jak widać w zapisie nutowym na stronie obok, dzięki temu zabiegowi znacznie szybciej połączymyśmy ze sobą partie gitary i sekcji rytmicznej. Tematem tego typu rozwiązań zajmiemy się w następnym odcinku naszych warsztatów, przekonując się przy tym, że zamiast czekać na pełne zapętlenie się motywów o metrum 15/16 czy 13/16 z rytmem opartym na 4/4, wystarczy w odpowiednim miejscu umiejscowić takt (lub takty) o odpowiednich wartościach. Tak przy okazji: Ile taktów 4/4 potrzeba, aby początek riffu o metrum 15/16 trafił na „1”? Odpowiedzią na to pytanie zajmiemy się już za miesiąc, a teraz – na zakończenie – mała refleksja...

Tworząc riffy o złożonej pod względem rytmicznym strukturze, musimy mieć świadomość kontekstu, w jakim je wykorzystamy. Po prostu trzeba wiedzieć, kiedy użyć danej techniki, a kiedy sobie odpuścić. Mam wrażenie, że dająca się obecnie zaobserwować popularność wszelkich narzędzi, które wprowadzają do muzyki element maksymalnego jej skomplikowania (np. rytmicznego), nie zawsze jest przejawem wyrafinowania i erudycji muzycznej, a często jedynie dowodem na opanowanie pewnych sztuczek.

Uważam, że paradoksalnie trudniej jest wymyślić prosty, lecz zapadający w pamięci riff, niż stworzyć pięciominutowy kawałek wypełniony od początku do końca szeregiem technik, które jesteśmy w stanie wykorzystać. Pamiętajcie, że wszystkie elementy gry, które poznajecie, są jedynie narzędziami, a nie celem samym w sobie. Gra gitara! 🎸

Polim... Polimetrii nie należy mylić z polirytmią, która oznacza zastosowanie odmiennych struktur rytmicznych w zakresie poszczególnych głosów kompozycji, jednak na bazie wspólnego metrum. Jest to zatem duża różnica. Zresztą słowo *polirytmia* wywodzi się z gr. *polys* (liczny) oraz *rhythmos* (rytm), chodzi w nim więc o wiele różnych rytmów, natomiast *polimetria* składa się, poza *polys*, także z gr. *metron* (miarą) – chodzi tu więc o współistnienie niezależnych rodzajów metrum. Warto dodać, że terminu *polimetria* używa się również w znaczeniu metrum mieszanego, czyli w przypadku następstwa częstych zmian metrum w czasie trwania utworu.

w naszej ulubionej aplikacji typu DAW) – drugim. W tym miesiącu zajmiemy się podstawowymi koncepcjami przydatnymi przy grze tego typu. Najważniejsze jest jednak to, co osiągniemy w dłuższej perspektywie, a mianowicie chodzi tu o lepszą świadomość zjawisk rytmicznych. Już sama umiejętność sprawniejszego poruszania się wśród dźwięków ułożonych nie tylko według prostego schematu od „1” do „4” jest nieoceniona i przyda się w wielu sytuacjach. Poza tym tworzenie riffów zakręconych rytmicznie to świetna zabawa. Zanim rozpoczniemy, mała uwaga dotycząca gitary wykorzystanej w tym warsztacie – transkrypcja zakłada użycie instrumentu siedmiostunowego o standardowym stroju

Przykład 1 to trzy niepozornie wyglądające takty wypełnione ósemkami. Spójrzmy jednak na akcenty, które są tu rozmieszczone co trzy nuty. W pierwszym takcie występują one na „1”, „2 i” oraz „4”, w takcie drugim na „1 i”, „3” oraz „4 i” i wreszcie w ostatnim takcie – na „2” i „3 i”. Jak widać, za każdym razem akcent znajduje się gdzie indziej. Dzieje się tak dlatego, że na miarę 4/4 (graną przez perkusję) nakładamy riff skonstruowany na bazie metrum 3/4. Nie są to triole, lecz zupełnie niezależny od podkładu rytmiczny motyw wprasowany w strukturę 4/4. Konsekwentnie powtarzając go osiem razy, w końcu dochodzimy do miejsca, w którym obydwa rodzaje metrum (3/4 i 4/4) ponownie nakładają się na siebie



TWORZĄC RIFFY O ZŁOŻONEJ POD WZGLĘDEM RYTMICZNYM STRUKTURZE, MUSIMY MIEĆ ŚWIADOMOŚĆ KONTEKSTU, W JAKIM JE WYKORZYSTAMY



PRZYKŁAD 1

♩ = 140

P.M.-----}

TAB

7 6 0 7 5 0 4 0 3 0 4 3 0 5 4 0 6 5 0 5 4 0

PRZYKŁAD 2

♩ = 140

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

TAB

7 6 0 6 5 7 6 0 6 4 8 7 0 7 6 6 7 0 5 7 0 10 0 0 0

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

TAB

6 7 6 0 6 5 6 5 0 5 4 5 4 0 4 3

PRZYKŁAD 3

♩ = 140

P.M.-----

TAB

0 0 0 0 0 7 7 7 0 0 0 0 0 6 5 0 0 0 0 0 6 5 0 0 0 0 0 6 5 0 0 0 0 0 6 5 0 0 0 0 0

P.M.-----

TAB

7 7 7 0 0 0 0 7 6 5 0 0 0 0 7 6 5 0 0 0 0 7 6 5 0 0 0 0 7 6 5

ZA MIESIĄC

CODE ORANGE



JOEY
LANDRETH



ACE
[SKUNK ANANSIE]



MICHAEL
SCHENKER

REKLAMA

Obszerny zbiór wydań archiwalnych

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

Przeglądaj, zamawiaj i korzystaj
z natychmiastowej przesyłki GRATIS



www.UlubionyKiosk.pl



Gitarzysta^{Basista}

www.MagazynGitarzysta.pl
www.MagazynBasista.pl

REDAKCJA

Redaktor naczelny: Krzysztof Inglik
krzysztof.inglik@magazynGitarzysta.pl

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

PROJEKT I SKŁAD DTP

Sławomir Sobczak
sobczak.gitarzysta@gmail.com

WSPÓŁPRACA

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

REKLAMA I PROMOCJA

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

PATRONATY MEDIALNE

Specjalista ds. PR: Marcin Kubicki
marcin.kubicki@magazynGitarzysta.pl

WITRYNA INTERNETOWA

Redaktor: Szymon Kubicki
szymon.kubicki@magazynGitarzysta.pl
Wydawca serwisów online: Szymon Narozniak
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 Au-
tomatyka, Muzyka i Dźwięk oraz Edukacja
i Hi-Tech. Łącznie czasopisma AVT grudzień ponad 1 mil-
lion 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 Publi-
shing Ltd na stronie www.futureplc.com



Wydawnictwo AVT Korporacja należy
do Izby Wydawców Prasy.

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

ADRES REDAKCJI

Magazyn Gitarzysta
ul. Leszczynowa 11
03-197 Warszawa

OKŁADKA

Na okładce: Tony Iommi



PRENUMERATA

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

Sonnet

NATURAL RESPONSE

“Finally, an amp that can reproduce the full spectrum of sound of acoustic instruments. All I hear is my sound.”

Jon Gomm



NATURAL SOUNDING
ACOUSTIC + VOCAL AMP

PRO FEATURES
INCLUDING HI-PASS AND
BRILLIANCE CONTROLS

4 INPUTS AT ONCE

COMPACT AND POWERFUL

Blackstar®
AMPLIFICATION

the sound in your head

 Designed & Engineered
by Blackstar Amplification UK

Find your nearest dealer at
www.blackstaramps.com

AMERICAN ACOUSTASONIC[®] STRATOCASTER[®]

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



Fender[®]

WYPRODUKOWANE W CORONIE W KALIFORNII

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

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