

Gitarzysta®

7/2022 (#199) LIPIEC
www.magazyn gitarzysta.pl

JACK WHITE

KIRK HAMMETT

MOLLY TUTTLE

JOHN 5

Fender Paramount
PD-220E Dreadnought
Gretsch G5220 Electromatic
Jet BT Single-Cut
Vintage V65VW
Blackstar St. James 50 EL34
Laney LX10B-RED
Hughes & Kettner StompMan

Indeks 210072

ISSN 1895-3832



9 771895 383226

CENA 16 PLN (W TYM 8% VAT)





DEPT.10 | DUAL DRIVE

THE WORLD'S MOST ADVANCED VALVE PEDALS



PREAMP WITH TRUE VALVE TONE AND POWER



HIGH VOLTAGE VALVE PREAMP PEDAL

Pracująca przy napięciu ponad 200 V trioda ECC83 będąca sercem tego efektu zapewnia organiczną dynamikę, brzmienie i przesterowanie. Oferuje cztery profesjonalne brzmienia czyste i przesterowane, a tym samym jest najlepszym lampowym efektem typu distortion, jaki możesz mieć, oraz światowej klasy lampowym przedwzmacniaczem do nagrań.



CAB RIG SIMULATOR TECHNOLOGY

Cab Rig to nowa generacja symulatora kolumn głośnikowych z procesorem DSP, która szczegółowo imituje rejestrowane przez mikrofon brzmienie i charakterystykę kolumny gitarowej. Skorzystaj z bogatych możliwości załączonego oprogramowania Architect i uchwycić niesamowite brzmienia przez wyjście USB/XLR lub na słuchawkach.



PRO CONNECTIVITY AND INTEGRATION

Efekt Dept. 10 Dual Distortion możesz podłączyć nie tylko do swojego ulubionego wzmacniacza, ale i na wiele innych sposobów. Użyj wyjścia audio USB do profesjonalnego nagrywania lub wyjścia XLR D.I. do profesjonalnych zastosowań na żywo. Wbudowana pętla efektów doskonale sprawdzi się do integracji z Twoim pedalboardem.



STANDARD 9V POWER

W przeciwieństwie do większości efektów lampowych Dept.10 Dual Distortion zasilany jest napięciem 9 V. Wystarczy podłączyć go obok innych efektów za pomocą standardowego zasilacza do efektów.



Designed & Engineered
by Blackstar Amplification UK

Blackstar[®]
AMPLIFICATION
the sound in your head

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

eprasa.pl/d610abe5aa

SCAN ME
to learn more
about our Dept. 10
pedal range



POKÓJ NAUCZYCIELSKI



**Zagraj jak
Jack White!**
s. 36



Bridget Mermikides
Gitara klasyczna
Chopin: Preludium Cm
Witam fanów Take That, Donny Summer i Barry'ego Manilowa! W tym miesiącu zaaranżowałam i rozpisałam dla Was utwór, który z pewnością jest Wam dobrze znany... s. 94



Piotr Słapa
Gitara akustyczna
Mississippi Blues
Jak podpowiada tytuł, w dzisiejszym odcinku warsztatów akustycznych zagramy utwór, który powinien mieć w repertuarze każdy gitarzysta bluesowy... s. 96



Piotr Lemański
Jazz
Ćwiczmy skale
Naszą jazzową edukację podzieliłem kiedyś na trzy obszary: umysł – czyli nazywanie dźwiękami wszystkich tonacji, skal i akordów, słuch... s. 98



Neville Marten
Blues
BB King
W tym warsztacie postanowiłem zaprezentować kilka fraz, które przeniosą nas w klimat bluesa delty Mississippi oraz przypomną nam Riley'ego BB Kinga... s. 100



Sławomir Sobczak
Metal
Szesnaście w oktawach
Na stosowanie oktaw w muzyce metalowej można spojrzeć z dwóch stron – z jednej to zbyt grzecznie brzmiący interwał, z drugiej jest to potężne narzędzie wzmacniające brzmienie s. 102



Tomasz Fulara
Gitara basowa
3 na 2
W ostatnim czasie można zauważyć, że muzycy komponujący swoje utwory coraz częściej sięgają po polimetrie. Polega ona na nałożeniu na siebie różnych podziałów metrycznych... s. 104

Game Changer

Za każdym razem, kiedy na targach muzycznych z każdego stoiska krzyczą do mnie nowości, rewolucyjne technologie i panacea na wszelkie problemy gitarzystów, przypomina mi się Jimi Hendrix. Czy życie 50 lat temu, brak tych wszystkich nowinek, XXI-wiecznych technologii, Internetu, współczesnej elektroniki, czy chociażby fanned-frets albo true-bypassu przeszkodziły mu zmienić bieg historii muzyki? Pytanie retoryczne. Tymczasem XX-wieczny model ekonomiczny, wg którego każdy sprzedany produkt należy jak najszybciej zastąpić nowym, rozgościł



się na dobre w biznesie muzycznym.

Wielu znakomitych muzyków przez lata grało na sprzęcie, który raz zdał egzamin i został już z nimi na zawsze. Najbardziej ekstremalnym przykładem takiego podejścia do instrumentu jest Willie Nelson ze swoim sfatygowanym, dziurawym klasykiem. Człowiek, który na skinienie palcem mógłby mieć dowolną gitarę świata nie rozstaje się z „Triggerem”, reanimowanym regularnie przez najlepszych lutników. Zmiana gitary przez Willie Nelsona jest tak samo nieprawdopodobna jak

zgotowanie bród przez Billy'ego Gibbonsa. Jeśli coś jest dobre – po co to zmieniać?

Nawet uznani muzycy dysponujący potężnym arsenałem sprzętowym tak naprawdę używają zaledwie kilku ulubionych gitar, a dziesiątki pozostałych to raczej kolekcja, czy nawet prywatne muzeum, do którego tylko czasem sięgają.

Nawet najdroższe i najwspanialsze instrumenty to nadal tylko ‘narzędzia’, które same nie skomponują piosenki, nie ułożą i nie zagrają świetnej solówki. Ile genialnej muzyki w ostatnich dziesięcioleciach powstało przy użyciu jakiejś prostej gitary z przykręcanym gryfem i mostkiem z trzema siodełkami albo wręcz na zwykłym akustyku, czy znów na starym, rozklekotanym pianinie. Ile znakomitych utworów nagrano na 8-scieżkowym magnetofonie, a wcześniej „na setkę” na dwóch śladach. A sięgając jeszcze głębiej w odmęt czasu – Bach czy inni genialni kompozytorzy, nie mieli żadnej z dostępnych nam technologii – mieli za to atrament, papier nutowy i mnóstwo czasu, którego my nie mamy. (Notabene być może to ten brak konieczności sprawdzania co chwilę co się dzieje w social mediach spowodował, że byli kim byli?)

Pragnienia i potrzeby to dwie różne rzeczy. Jednych rzeczy istotnie potrzebujemy, bo są niezbędne do życia, ale często ich nie pożądamy. Inne pragniemy mieć, choć tak naprawdę nie są nam do niczego potrzebne i tylko zajmują miejsce w domu (często zwalniając za to sporo miejsca na koncie bankowym).

W psychologii opisano tzw. efekt Diderota, od nazwiska Denisa Diderota – francuskiego filozofa i pisarza epoki oświecenia, który prawie całe życie żył w ubóstwie. Mając 52 lata w zamian za swoją bibliotekę otrzymał od Katarzyny Wielkiej sporą sumę pieniędzy i pierwszy raz w życiu mógł je wydać na coś więcej niż tylko zaspokojenie podstawowych potrzeb. Kupił piękny szlafrok i natychmiast zauważył, że w ten sposób zaburzył harmonię w swoim skromnym mieszkaniu. Natychmiast zaczął wymieniać wszystko, co go otaczało, by reszta rzeczy pasowała do szlafroka, a nawet opisał te zdarzenia w ironicznym tekście pt. „Żale nad starym szlafrokiem, czyli przestroga dla tych, co posiadają więcej smaku niż pieniędzy”. Dziś pewnie wielu mogłoby napisać „Żale nad starą gitarą, czyli przestrogi dla tych, którzy chcą droższego sprzętu niż jest im faktycznie potrzebny”.

W tym wszystkim nie chodzi tylko o moje podejście do gitar, ale o świat i nasze w nim miejsce. Czasem zastanawiam się dokąd i za czym pędzi ludzkość. Gdzie w tym wszystkim jakiś głębszy sens? Wszędzie dokoła nadal słychać wykrzykiwane słowa „nowość”, „rewolucyjny produkt”, „Musisz to mieć!” - Game Changer! Naprawdę? Przecież... Hendrix tego nie miał!

Krzysztof Inglik
redaktor naczelny

Spis treści 7/2022



WYWIADY, HISTORIE

22 JACK WHITE

Większość ludzi nie odróżni od siebie pięciu różnych pick-upów – wszystkie będą dla nich brzmiały tak samo. A jednak gitarzysta słyszy te różnice i czuje, że ma to wpływ na jego granie i brzmienie...

40 KIRK HAMMETT

Po dziś dzień korzystają z tej formuły rzesze gitarzystów. Nie mówię, że to źle – po prostu sam chciałem zrobić coś, czego nie zrobił jeszcze nikt dotąd...

44 MOLLY TUTTLE

Bluegrass to są piosenki ludzi, którzy przez większość czasu po prostu opowiadają swoje własne, życiowe historie i dlatego tak lubię ten styl...

48 JOHN 5

Chcę zrobić dobry show. Chcę pokazać wspaniale wyprodukowaną muzykę, czasem zagrać jakiś cover, tak aby ludzie mieli jakiś punkt odniesienia...

56 JAK KOMPONOWAĆ PIOSENKI

Możesz mieć w małym palcu wszystkie tricki największych światowych producentów i uzbroić się w sprzęt, jakiego nie powstydziliby się najbardziej uznane studia świata, ale to wszystko nie znaczy kompletnie nic, jeśli nie masz dobrych piosenek...

70 Fender Paramount
PD-220E Dreadnought

72 Gretsch G5220
Electromatic Jet BT
Single-Cut

76 Vintage V65VW

80 Blackstar St. James 50
EL34

84 Laney LX10B-RED

88 Hughes & Kettner
StompMan

Redakcyjne

- 3 Wstępniak
- 3 Pokój nauczycielski
- 4 Spis treści
- 8 Mikstura
- 18 Felieton: Adam Fulara
- 20 Felieton: Wojtek Wytrzązek
- 52 Fotorelacja: WIOSŁO
- 93 Prenumerata
- 106 Stopka redakcyjna

PHOTO: Courtesy of Guns N' Roses



GRETSCH **OUTLAW ORIGINAL**

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



GRETSCHGUITARS.COM

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

MEDIA GITARZYSTY

Możesz pobrać pliki multimedialne do tego wydania magazynu Gitarzysta:

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



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

LEKCJE

TEMAT	ILOŚĆ PLIKÓW
• warsztat Jack White	[6]
• warsztat klasyczny	[1]
• warsztat akustyczny	[1]
• warsztat jazz	[7]
• warsztat blues	[5]
• warsztat metal	[4]
• warsztat Fulara	[3]





ERNIE BALL®
AXIS CAPO

Fender Mustang LT40S & Pro Junior IV SE

Oferta wzmacniaczy Fendera powiększyła się o dwa małe comby – cyfrowy Mustang LT40S oraz lampowy Pro Junior IV SE. Mustang LT40S to najnowsza odsłona popularnej serii Mustang LT – kompaktowy wzmacniacz idealnie sprawdzi się do ćwiczenia w domu jak i na kameralnych występach dysponując mocą 40 W w stereo oraz parą 4-calowych, szerokopasmowych głośników. Czytelny panel z małym, kolorowym wyświetlaczem zapewnia wygodną i intuicyjną obsługę. Na pokładzie znajdziemy kolekcję dopracowanych presetów wykorzystującą szeroką paletę symulacji wzmacniaczy, kolumn i efektów. Możliwości poszerza bezpłatna aplikacja Fender TONE LT pozwalająca na łatwą edycję i zarządzanie presetami na komputerze. Pro Junior IV SE to specjalna edycja popularnego comba Pro Junior IV. Standardowa wersja posiada na pokładzie 10-calowy głośnik Jensen P10R, w nowej limitowanej edycji znalazł się specjalnie zaprojektowany głośnik przez Fendera, oferujący zwarte, zbalansowane brzmienia z ekspresyjną górą. Combo generuje 15 W mocy z pary lamp EL84, w preampie umieszczono dwie lampy 12AX7. W zestawie dołączony jest czarny, winylowy pokrowiec.

www.fender.com



Charvel Jim Root San Dimas

Zaprezentowany w zeszłym roku prototyp sygnowanego modelu Jima Roota dołączył do oferty Charvela. Charvel Jim Root San Dimas posiada mahoniowy korpus z profilowanym i skalpowanym z tyłu niższym rogami dla lepszego dostępu do najwyższych pozycji. Przykręćany klonowy gryf z grafitowym wzmocnieniem wykończony jest satynowym, uretanowym lakierem oraz zaopatrzony w zależności od koloru instrumentu w klonową (Satin Black) lub hebanową podstrunnicę (Satin White). Orientację w ciemności zapewniają boczne kropki markerów Luminlay. Za brzmienie odpowiadają sygnowane przez Jima, aktywne humbuckery EMG Daemonum obsługiwane 3-pozycyjnym przełącznikiem oraz regulatorem Volume. Osprzęt obejmuje mostek tremolo Floyd Rose 1500 oraz blokowane klucze projektu Charvela.

www.charvel.com



Sygnowane, limitowane combo Blackstar CV10 Carmen Vandenberg

Blackstar CV10 Carmen Vandenberg Signature jest kolejną nowością po zaprezentowanym w zeszłym roku modelu CV30. Limitowana edycja sygnowana przez gitarzystkę Carmen Vandenberg bazuje na modelu Studio 10 6L6, będącym jednym z ulubionych wzmacniaczy Carmen. To mniejsze combo oferuje prostą obsługę poprzez regulatory Master, Gain, Tone oraz Reverb, uzupełniane przełącznikiem Drive dla dodania gainu. 10-watowe combo wykorzystuje pojedynczą lampę ECC83 w preampie oraz jedną 6L6 w stopniu końcowym. Wewnątrz obudowy umieszczono 12-calowy głośnik Celestion Seventy-80. Wzmacniacz posiada też gniazda wyjściowe na zewnętrzne kolumny 1 x 16 Ohm, 1 x 8 Ohm i 2 x 16 Ohm. Na pokładzie znalazło się wyjście z emulacją kolumny oraz pętla efektów. Blackstar CV10 Carmen Vandenberg limitowany jest do 130 sztuk, w pakiecie dostarczany jest podpisany przez artystkę certyfikat.

www.blackstaramps.com

www.sound-service.eu



Nowe modele EVH Striped Series '78 Eruption oraz Limited Edition 5150

Już niedługo oferta EVH powiększy się m.in. o dwa wyjątkowe modele

Striped Series '78 Eruption oraz Limited Edition 5150 Deluxe Ash. EVH Striped Series '78 Eruption oparty jest na oryginalnej gitarze widocznej na okładce pierwszego albumu Van Halen z 1978 roku. Kultowe już czarne i białe pasy przywołują na myśl Eddiego Van Halena. Gitara posiada jeden humbucker EVH Wolfgang Alnico 2 oraz zgodnie

z oryginałem stratowy, synchronizowany mostek tremolo. Gryf z klonu quartersawn z satynowym, ręcznie wcieranym, uretanowym wykończeniem posiada klonową, 22-progową podstrunicę o zmiennym promieniu 12-16 cali. EVH Limited Edition 5150 Deluxe Ash posiada jesionowy korpus oraz przykręcany, wzmac-

niany grafitowym prętem gryf z klonu quartersawn, wykończony podobnie jak model Striped Series '78 Eruption. Za brzmienie odpowiada humbucker EVH Wolfgang Alnico 2, specyfikacje obejmują mostek tremolo Floyd Rose z tuleją D-Tuna obniżającą najgrubszą strunę do D oraz czerwony przełącznik kill switch. www.evhgear.com



A portrait of a man with long, wavy brown hair and blue eyes, wearing a black leather jacket. He is holding a black Schecter electric guitar. The background is dark and textured.

NICK JOHNSTON 31.08.2022 W GUITAR CENTER!

+ KEITH MERROW
+ TOMASZ ANDRZEJEWSKI



MEGA MUSIC®

Guitar Center

Sklep Muzyczny
Guitar Center
ul. Gdańska 54, 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

Fender American Acoustasonic All-Mahogany

Fender zaprezentował nowe, amerykańskie modele Acoustasonic wykonane z mahoni – Telecaster oraz Jazzmaster w dwóch odmianach wykończenia. Nowy American Acoustasonic Telecaster posiada pusty w środku korpus hollow oraz charakterystyczne ścięcie pod przedramię. Konstrukcja wspomagana jest opatentowanym rozwiązaniem Fendera – Stringed Instrument Resonance System (SIRS), zapewniającym naturalne, mocne wybrzmienie oraz bogate harmoniczne. Gładki, mahoniowy gryf oraz wykończenie open-pore oferują zwiększony komfort gry, a mahoniowe drewno dodaje nowego charakteru barwie z ciepłym środkiem oraz miękkim dołem pasma. Gitara dostępna jest w wykończeniach Natural i Bourbon Burst. American Acoustasonic Jazzmaster All-Mahogany to takie same specyfikacje jak Telecaster, w identycznych wersjach kolorystycznych Natural lub Bourbon Burst.

www.fender.com



Gramy na basowym multiefekcie ZOOM B6

Zapraszamy do obejrzenia prezentacji wideo multiektu ZOOM B6, będącego basową wersją gitarowego procesora G6. Zoom B6 jest wszechstronnym multiefektem dedykowanym basistom. W kompaktowej, bardzo dobrze przemyślanej konstrukcji otrzymujemy szerokie możliwości kształtowania barwy, intuicyjną obsługę z dotykowym wyświetlaczem oraz wysoką funkcjonalność sceniczną. W projektowaniu B6 uczestniczył uznany basista Carlitos Del Puerto z Los Angeles, znany ze współpracy m.in. z takimi artystami jak Chick Corea, Bruce Springsteen czy Steve Lukather. W wyniku tej kooperacji powstał

efekt opracowany pod kątem basistów, będący najbardziej zaawansowanym procesorem dla gitary basowej w aktualnej ofercie japońskiego producenta. W kompaktowej obudowie otrzymujemy funkcjonalność zarówno na scenę jak i dla domowego studia, oraz dostęp do szerokiej szerokiej palety basowych wzmacniaczy, preampów, kolumn oraz efektów, które zaspokoją wymagania nawet bardzo wymagających basistów, również od strony jakości brzmienia i dynamicznej reakcji na grę. Przemyślana konstrukcja, kolorowy dotykowy wyświetlacz, intuicyjna obsługa, interfejs audio USB, dedykowany edytor komputerowy, looper i automat perkusyjny

czy możliwość bezprzewodowej obsługi za pomocą smartfona lub tabletu, tworzą z B6 prawdziwą stację roboczą dla basistów do scenicznych, studyjnych i ćwiczeniowych zastosowań.

Link: <https://youtu.be/gB2dCYw0VjY>

www.sound-service.eu

www.zoomcorp.com



Baroni AFK150 – hybrydowy wzmacniacz gitarowy

Będąca w dystrybucji Sound Service marka Baroni zaprezentowała nowy, hybrydowy wzmacniacz gitarowy w formie podłogowego stompboxa. Baroni AFK150 oferuje 150W mocy RMS oraz dwa niezależne kanały napędzane lampą ECC82. Kanał czysty zaprojektowano z myślą odtworzenia ciepła i harmonicznych vintage'owych wzmacniaczy lampowych, kanał Drive bazuje na nagradzanym podłogowym preampie Gurus Doubledecker mkII oferującym brzmienie brytyjskich konstrukcji w szerokim zakresie gainu. Oba kanały posiadają niezależne tory korekcji oraz potencjometry Gain i Volume, plus regulatory Master Volume i Master Presence. Baroni AFK150 sprawdzi się w domowym studiu na biurku, równie dobrze prezentował się będzie postawiony bezpośrednio na kolumnie, jak i w pedalboardzie po zdjęciu drewnianych boczaków. Kanały mogą być przełączane z poziomu panelu, jak i poprzez zewnętrzny footswitch.

www.sound-service.eu

www.foxgeardistribution.com

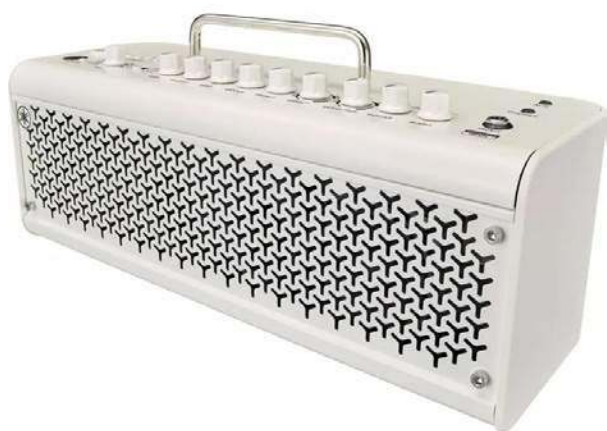




Jubileuszowe modele Yamaha THR30II 10th Anniversary

Z okazji 10-lecia kompaktowych, innowacyjnych wzmacniaczy THR, Yamaha zaprezentowała jubileuszowe modele Yamaha THR30II 10th Anniversary w kolorze czarnym i białym. Wzmacniacze posiadają identyczne specyfikacje ze standardowymi modelami, różnią się, a bardziej wyróżniają wspomnianymi kolorami wykończenia. 30-watowe wzmacniacze wykorzystują technologię modelowania Yamaha VCM i oferują trzy tryby: Classic, Boutique i Modern, obejmujących łącznie osiem różnych odmian wzmacniaczy: Clean, Crunch, Lead, Hi Gain, Special, Bass, Aco (acoustic), a także opcja bez modelingu – Flat. Małe heady posiadają również obsługę Bluetooth, co sprawia, że korzystanie z nich z bezprzewodowym odbiornikiem Line 6 Relay jest wyjątkowo łatwe i wygodne. Wzmacniacze posiadają pamięć użytkownika, dzięki czemu można zapisać na pokładzie swoje ulubione brzmienia, całość uzupełnia wbudowany tuner oraz dedykowana aplikacja do edycji barw za pomocą smartfona.

pl.yamaha.com





KATANA-AIR

Wzmacniacz Gitarowy

BRZMIENIE PREMIUM, BEZPRZEWODOWA WOLNOŚĆ

Wyposażony w najnowszą, bezprzewodową technologię gitarową opracowaną przez BOSS, Katana-Air daje Ci swobodę grania i ćwiczenia bez kłopotów z kablami gitarowymi.

WWW.BOSS.INFO/PL



Miniaturowe wzmacniacze EVH Micro Stack EL34 w Guitar Center.

W niedawnej dostawie Guitar Center do łódzkiego sklepu trafiły wzmacniacze EVH 5150 III Micro Stack EL34. Taki kompaktowy stack doskonale nada się do domowego grania i nauki. Dzięki swoim niewielkim rozmiarom z pewnością sprawdzi się w podróży, co zwłaszcza w okresie wakacyjnym jest sporym plusem. Nowy wzmacniacz marki EVH to tak jak jego starsi i więksi bracia oryginalny wygląd oraz bezkompromisowe, kultowe brzmienie. Małe rozmiary sprawiają, że idealnie nadaje się do ćwiczeń, nauki i w podróży. 1-kanalowy micro stack oferuje 1 W mocy, posiada 3-calowy głośnik oraz wyjście słuchawkowe. Do regulacji służą gałki Gain, Volume i Tone, zintegrowany stojak służy do pochylenia wzmacniacza.

www.guitarcenter.pl
www.evhgear.com



Darkglass Microtubes B1K

Kompaktowy stompbox Darkglass Microtubes B1K rozpoczyna nową linię urządzeń i jest hołdą dla kultowego, basowego przesteru Microtubes marki Darkglass. Fińska marka specjalizująca się w sprzęcie do gitary basowej w ostatnich latach jest na szczycie jeśli chodzi o jakość dostarczanych produktów, a każdy nowy przynosi kolejne innowacje. Efekt oferuje zaskakujące możliwości w kompaktowej kostce z intuicyjnym sterowaniem. Do dyspozycji jest regulacja 4 parametrów – Level i Drive za pomocą koncentrycznych, podświetlanych gałek na froncie, oraz Blend (miks czystego sygnału z przesterowanym) i Tone (filtr dolnoprzepustowy od 3 kHz do 8 kHz), plus dwie opcje podbicia realizowane mikroprzełącznikami – MBoost (subtelne wzmocnienie o 6 dB od 300 Hz do 1 kHz) oraz Grunt – podbicie niskiego dołu pasma. Ostatnie cztery opcje dostępne są na spodzie obudowy po zdjęciu magnetycznej klapki.

www.guitarcenter.pl
www.darkglass.com



10 PGE NARODOWY IM. KAZIMIERZA GÓRSKIEGO

WIELKIE GRANIE

PGE NARODOWY - 2022

NAJWIEKSZY BAND ROCKOWY W POLSCE

1000 MUZYKÓW I WYJĄTKOWI GOŚCIE

ŚWIĘTUJ Z NAMI 10. URODZINY PGE NARODOWEGO 10 WRZEŚNIA 2022

#LADY PANK

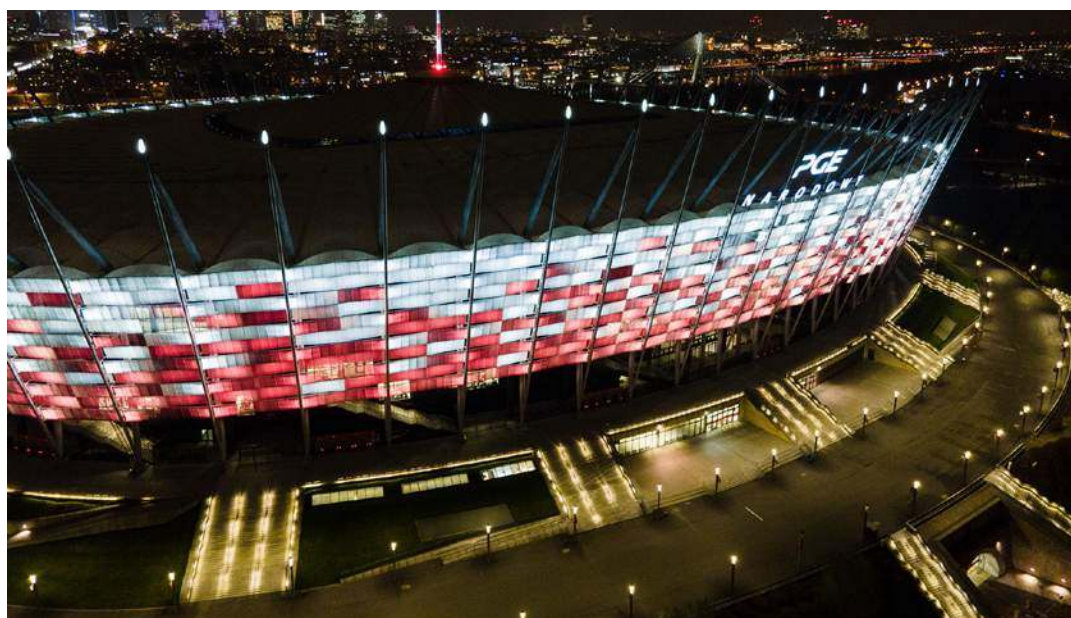
Wielkie Granie na PGE Narodowym - wyjątkowe wydarzenie muzyczne z okazji 10-lecia PGE Narodowego.

Wielkie Granie na PGE Narodowym to jedyne takie wydarzenie na polskiej scenie muzycznej. 10 września, na płycie stadionu, zjednoczy się prawie 1 000 muzyków - zarówno instrumentalistów, jak i wokalistów. Największy rockowy band w historii polskiej muzyki zabrzmi listą dwudziestu pięciu największych hitów wszech czasów, które wszyscy znają i kochają. Gośćmi imprezy będą kultowe postaci polskiej muzyki, a całości doda blasku kilkudziesięcioletnia publiczność. Wspólnie świętować będziemy 10. urodziny PGE Narodowego im. Kazimierza Górskiego. W sekcji gitarzystów rolę lidera przyjął Jacek Królik - wirtuoz gitary i założyciel zespołu Brathanki. Frontmanem sekcji basistów został natomiast Wojtek Pilichowski - wirtuoz gitary basowej, muzyk sesyjny, kompozytor i producent. Zespołem perkusistów opiekować się będzie Michał Dąbrówka - wirtuoz perkusji, muzyk studyjny, kompozytor i producent

muzyczny, a liderką wokalistów została Joanna „Ruda” Lazer, charyzmatyczna wokalistka zespołu Red Lips. Rolę Ambasadora wydarzenia objął Jan Borysewicz - wirtuoz gitary i lider legendarnego zespołu Lady Pank. To właśnie pod jego czujnym okiem powstanie ostateczny kształt repertuaru Wielkiego Grania na PGE Narodowym. W licznych konkursach i plebiscytach organizowanych w mediach społecznościowych każdy będzie mógł zgłaszać na swój ulubiony przebieg. Dzięki temu to właśnie

nasza ulubiona piosenka ma szansę pojawić się w repertuarze jedyne takiego wydarzenia w historii polskiej muzyki rockowej. Za specjalnie przygotowane aranżacje muzyczne odpowiada Michał Grymuza - gitarzysta, muzyk sesyjny, kompozytor, producent muzyczny i aranżer. Do imponującej listy nazwisk bohaterów wydarzenia dołączą także inne wybitne postaci polskiej sceny muzycznej. Gośćmi specjalnymi wyjątkowej imprezy urodzinowej PGE Narodowego będą m.in.: Urszula, Małgorzata

Ostrowska i Andrzej Krzywy. Wielkie Granie na PGE Narodowym to jedyna w swoim rodzaju impreza urodzinowa z mistrzowską oprawą oświetleniową i całym wachlarzem inicjatyw zachęcających publiczność do aktywnego udziału i zabawy. Z całą pewnością znajdzie się również kilka wyjątkowych niespodzianek dla wszystkich uczestników wydarzenia - powiedział Włodzimierz Dola, Prezes Zarządu operatora PGE Narodowego. www.wielkiegranie.pl





Inny rodzaj ekspresji

Na konkursie gitarowym „Czary Gitary” w Świdwinie spotkałem wielu młodych, utalentowanych muzyków. W sensie profesjonalnego warsztatu niczego im nie brakowało. Jest jednak jedna cecha, której brakowało najbardziej i pewno domyślacie się już jaka **Adam Fulara**

Nawet gdy mówimy o poziomie ogólnopolskim, jeśli w jednym miejscu zgromadzicie dwudziestu, albo pięćdziesięciu wymiataczy i grają oni jeden po drugim widać najbardziej „złudną moc” warsztatu. Można grać świetnie i wyrażać emocje, ale zaraz na scenie pojawi się pięciu uczestników z lepszą techniką i większymi emocjami. Mówimy tu o serii muzyków używających tych samych narzędzi: skal, rodzajów artykulacji itp. Jednak od czasu do czasu pojawia się jakaś „perłka” czyli ktoś, kto podąża swoją drogą. Taki konkursowy Ivo Pogorelich. Co prawda nie wygrał konkursu chopinowskiego, ale jest bardziej znany niż niejeden laureat i nie bez powodu. Sam mam takie doświadczenia. W 2004 i 2005 roku brałem udział w trzech konkursach improwizacji, zawsze zdobywając laury. Nie zawsze wygrywałem. Jednak w Świdwinie spotkałem basistę Wojciecha Famielca, który jak się okazało brał udział w legendarnym Guitar City – Mistrzowskim Międzynarodowym Konkursie Gitarzystów Jazzowych. Mówił, że ze wszystkich występów tamtego dnia z 2005 roku pamięta tylko moje, choć akurat tego konkursu nie wygrałem, dostałem wyróżnienie. Inny laureat powiedział trochę z przekąsem „masz szczęście, bo po czasie Ciebie z całego konkursu zapamiętają, nawet nie musisz zagrać jednego dźwięku wystarczy, że wyjdiesz na scenę”. Oczywiście jury złożone z najlepszych polskich muzyków jazzowych nie nabierze się na „gitarę dwugryfową”, ale miał on trochę racji. Sam, występując w takim „ciągu wymiataczy”, miałem poczucie odrębności. Styl to było coś, co mnie w tym zacnym gronie ratowało. Na konkursie zwyczajnie trzeba mieć coś do pokazania. Najcen-

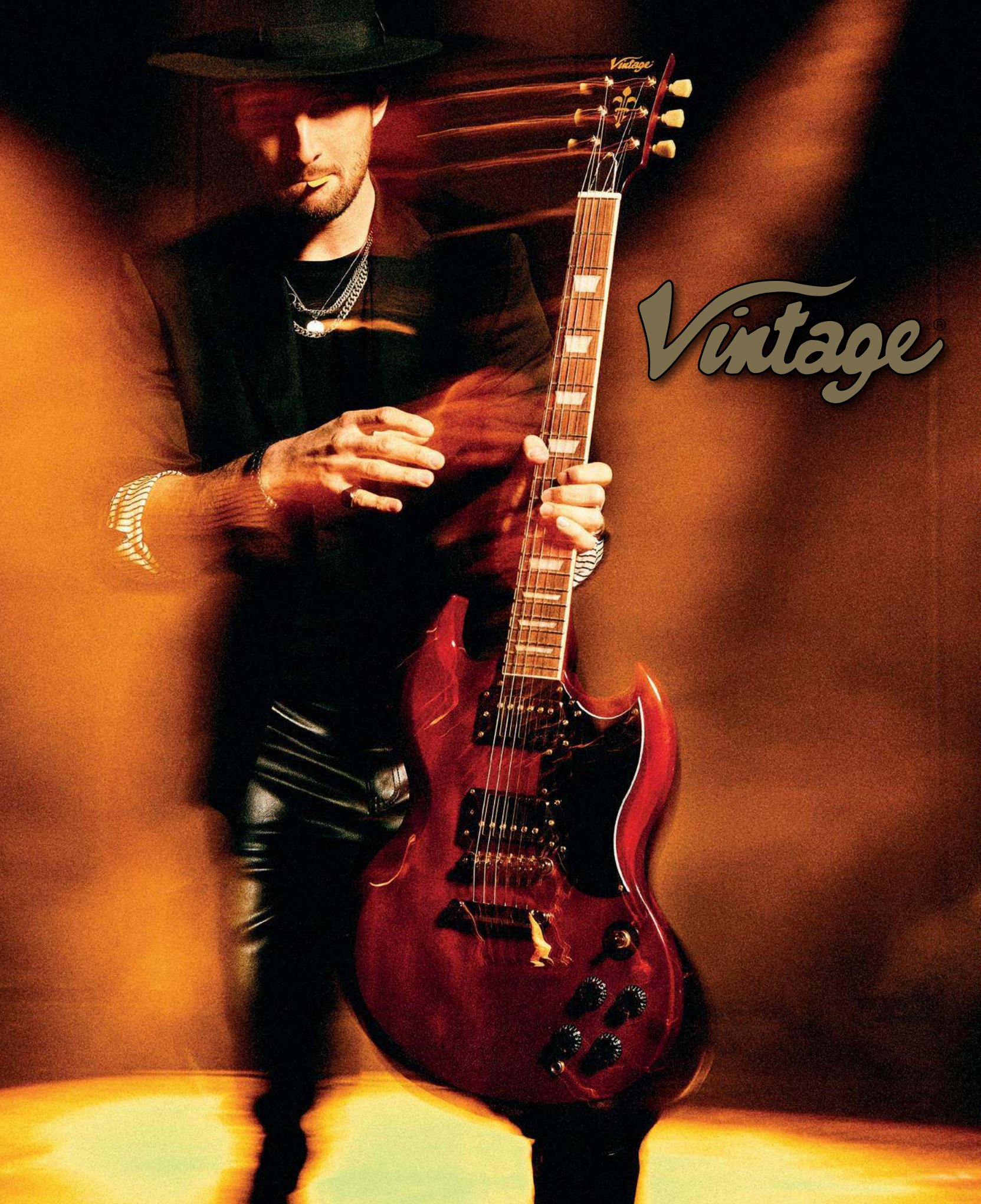
niejszą rzeczą byłoby gdyby ktoś taki pokazał nie tylko własny styl, ale też inny rodzaj ekspresji. Często emocje kojarzone są z prostymi kontrastami. Ktoś gra ciszej, potem głośniejsze, ktoś gra niżej potem wyżej, albo przechodzi w double time i jest czaad, są emocje. Tymczasem często jest tak, że muzycy tacy jak np. Allan Holdsworth aż buzują od emocji, ale na próżno ich szukać w tych bardzo schematycznych i powtarzalnych zabiegach. Jednak, jak porozmawiacie z fanami Holdswortha – powiedzą oni, że emocji w stylu SRV tam może i nie ma, ale jest zupełnie inny nastrój, którego na próżno szukać w muzyce naśladowców, czy ogólnie jakiegokolwiek innej. Czasem nawet eksperci piszą w przypadku takich muzyków o „braku emocji”. Brakuje im pewnych schematów. Emocje tam są. Tak było w przypadku np. J. S. Bacha, którego w ten sposób podsumował Johann Adolf Scheibe, jeden z pionierów muzykologii. Muzyka Bacha zawiera inny rodzaj ekspresji, który określam prywatnie mianem „magii interwałów”. Być może czasem wymaga on podstawowego przygotowania, na pewno pomaga rozwinięty słuch polifoniczny, wiedza o budowie motywiczej utworu. Tym niemniej czułem to od samego początku, od momentu gdy zagrałem pierwszy utwór Bacha – więc nie jest to tajemna wiedza, którą trzeba zdobyć, aby usłyszeć. Jest tam jakość żonglowania interwałami, która nie znajdowała się w muzyce innych mistrzów. To powodowało we mnie ogromne emocje nawet, jeśli nie wiedziałem nic. Myślę też, że to leży

u podstaw twierdzenia, że Bach był największym kompozytorem w historii muzyki. Ocenianie jego muzyki w kategorii „braku emocji” więcej mówi o krytykan- cie, niż o Bachu. Dziś to wiemy, ale w jego czasach było zupełnie na odwrót. Bach uważany był za dobrego wykonawcę lecz przeciętnego kompozytora ze skłonnością do komplikacji i zawiłości. Festiwal w Świdwinie był świetny – dobrze zorganizowany (brawa należą się Zbigniewowi Dubielli, oraz Świdwińskiemu Ośrodkowi Kultury „Zamek”), a uczestnicy reprezentowali niezwykle wysoki poziom. Na koncert Funky Bomba Trio kupiłbym dziś bilet: bardzo dobre brzmienie trio, świetny warsztat, ładne utwory. Muzycy improwizowali (to ogromna zaleta), ogrywali harmonię – tu błyszczeni Mateusz Tomiak i Kosma Góra, którzy oprócz nagrody Grand Prix dostali indywidualne, równorzędne nagrody dla instrumentalistów. W ciągu kolejnego miesiąca muzycy zdobyli dwie kolejne główne nagrody w podobnych konkursach. Mateusz Tomiak zapytany po występie w wywia-

dzie o dalsze plany powiedział, że „usłyszał na festiwalu, że grają świetnie warsztatowo i by mogli skupić się teraz bardziej nad własnym stylem i to właśnie będzie robił”. Zadeklarował też udział w Festiwalu Postautentyzmu, gdzie w przyszłym roku postara się pokazać swoje muzyczne pomysły z oryginalnej strony. Należy dodać, że jest to zespół złożony z nastolat- ków, chciałbym grać tak dojrzałe w wieku 12-13 lat jak to miało miejsce w przypadku Kacpra Kaczyńskiego – perkusisty zwycięskiego trio. Na uwagę zasłużyli też inni laureaci konkursu zwłaszcza w wyższej kategorii gitarzyści: Marcin Momot i Kacper Krężolek. W trakcie moich warsztatów w Świdwinie próbowałem zachęcić młodych muzyków do poszukiwań „swojej nuty” i zaprezentowania takich pomysłów na Festiwalu Postautentyzmu w Ostrzeszowie, gdzie stawiamy na tego typu jakość. Świetnym kierunkiem poszukiwań wydaje się „wgrzyzanie” w muzykę, jej poszczególne elementy zwłaszcza te mniej eksploatowane (jak np. faktura, timing), a następnie

„wyrażanie emocji” przez pryzmat własnych doświadczeń z tych poszukiwań. „Niesamowite jak to działa, gdy przełamiemy wewnętrzne opory i zaczniemy grzebać w muzyce” podsumował warsztaty Grzegorz Wypych – znakomity nauczyciel gitary prowadzący Mateusza Tomiaka. Własny styl w rękach muzyków z Bomba Funky Trio może się stać prawdziwą, światową, muzyczną bombą. 🎸





Vintage®





Ochrona wizerunku artystów (cz. 2)

Kontynuując rozpoczęty w ubiegłym miesiącu temat, tym razem zajmiemy się kilkoma przykładami naruszeń ochrony wizerunku – tak realnych, jak też domniemanych
Wojciech Wytrąček

Jest to o tyle istotne, że wizerunek danego artysty, albo kreowanej przez niego postaci ma swoją wartość, która przekłada się na wymierne korzyści finansowe. Wizerunek coraz częściej jest traktowany nie tylko jako znak rozpoznawczy, ale też jako marka, nieraz ceniona wysoko. Patrząc na postacie estradowe wykreowane przez członków zespołu Kiss, z ich wyjątkowo charakterystycznym makijażem i ubiorem nie mamy wątpliwości, że są one oryginalne i rozpoznawalne. Oczywiście także chronione prawem – gdyby ktoś chciał produkować gadżety z podobiznami muzyków w scenicznym anturazie (kubki, koszulki, figurki itp.), musiałby uzyskać na to zgodę właścicieli praw do tychże wizerunków. Nieco podobnie sprawa ma się z sobowtórami. Czym innym jest biologiczne podobieństwo do innego człowieka, na które raczej wpływu nie mamy (sam niedawno stanąłem jak wryty zauważając kobietę, która wyglądała jak Katie Melua), a czym innym jest zarabianie na jego wykorzystaniu. Około 10 lat temu muzyczny świat obiegła wiadomość o tym jak Meat Loaf (czyli Marvin Aday) rozprawił się ze swoim sobowtórem o nazwisku Dean Torkington, który występował imitując swojego idola. W ramach wymyślonego przez siebie „Meat Loaf Tribute” śpiewał piosenki z jego repertuaru, na koncerty jeździł vanem z reklamą

swoich występów na karoserii i adresem strony internetowej zbliżonym do adresu oficjalnego serwisu artysty. Torkington nigdy nie zapytał Meat Loafa czy akceptuje on tego rodzaju działalność, a przede wszystkim tego typu specyficzne wykorzystanie jego wizerunku. Samozwańczy sobowtór wpadł w dość prozaiczny sposób – wybrał się z żoną na koncert Meat Loafa swoim vanem, który zauważyła ekipa artysty, co natychmiast po koncercie wywołało coś na kształt reakcji łańcuchowej – łatwo się domyślić, że spotkanie sobowtóra (skądinąd dobrego wokalisty) z prawdziwym Meat Loafem do przyjemnych nie należało. Muzyk nakazał usunąć reklamę występów z auta, stronę z internetu oraz zaprzestać tego rodzaju działalności. Gdy serwis internetowy nie został zamknięty, wytoczył proces sądowy, w wyniku którego sobowtór miał zapłacić ponad 18 000 funtów tytułem odszkodowania za naruszenia dóbr osobistych (najprawdopodobniej także w ramach rekompensaty za utracony zysk, który muzyk uzyskiwałby występując osobiście). Finałem tej historii było finansowe i życiowe bankructwo Deana Torkingtona, który stracił źródło utrzymania, żonę i dom. Zamieszkał w wanie i utrzymywał się z występów w pubach gdzie śpiewał piosenki Aerosmith, Bon Jovi, Bruce’a Springsteena. W ostatnich latach prezentował program z piosenkami Eltona Johna, jednak tym razem już oficjalnie, ze wsparciem fan klubu (ale bez ujawniania swojego nazwiska na stronie internetowej – wyszukiwarka je odnajduje, jednak jest ono niewidoczne, ponieważ litery są w kolorze tła).

Zasadniczo nie ma przeszkód, by wykonywać czyjeś utwory – na tym przecież w dużej mierze opiera się muzyka, nie każdy wykonawca jest kompozytorem. Tylko nieliczni artyści (tudzież ich spadkobiercy) protestują przeciwko wykonywaniu ich dzieł, tak na scenach, jak i w najzwyczajszych nagraniach rejestrowanych w domowych warunkach. Coraz więcej jest też wykonawców specjalizujących się w repertuarze konkretnego artysty czy zespołu w formule „Tribute to ...”, by wspomnieć chociażby Australian Pink Floyd Show grający nutą repertuaru Pink Floyd, także z wykorzystaniem podobnych wizualizacji na scenie, za akceptacją Davida Gilmoura, jednak bez stylizowania postaci na członków zespołu. Czym innym jest zagranie i zaśpiewanie piosenki pana X przez pana Y, a czym innym jest wykonanie jej przez pana Z, który udaje także fizycznie pana X w celu ściśle komercyjnym, poza konwencją parodii czy pastiszu. Przeciwnym przykładem w naszej analizie może być formuła programu „Twoja twarz brzmi znajomo”, gdzie powszechnie znane osoby mają za zadanie jak najwierniej naśladować konkretnych artystów, oddając im w ten sposób swego rodzaju hołd. Ktoś mógłby stwierdzić, że tego typu upodobnianie narusza wizerunek artysty, jednak do tej pory nie pojawił się żaden sprzeciw wobec takich działań, które w gruncie rzeczy nie posiadają znamion bezprawności. Co najwyżej mogą się bardziej lub mniej podobać jako w różnym stopniu odległe od oryginału (choćby ze względu na różnicę płci osoby naśladowanej i naśla-

dującej). Trzeba też pamiętać, że obowiązkowym punktem finału każdego odcinka jest przekazanie określonej sumy pieniędzy na cel charytatywny, podobnie jak też w przypadku finału edycji. Jednak i w takich warunkach nie obyło się bez osobliwych sytuacji. Amerykańskie media kilkakrotnie oskarżały polskich producentów i uczestników programu o rasizm, którego przejawem miało być malowanie na ciemno twarzy osób białych imitujących czarnoskórych artystów. Podłożem tego miało być tzw. „blackface” (nie mylić z określeniem czarnego panelu sterowania we wzmacniaczach gitarowych), czyli poniżający sposób przedstawiania osób czarnoskórych poprzez karykaturalny czarny makijaż wykorzystywany przez białych na początku XX w. Z drugiej strony pojawia się pytanie o sens naśladowania czarnego muzyka przez białą kobietę. Jak to zwykle bywa w tego typu programach, to nie muzyka, a show i rozrywka są w nich najważniejsze. Nie zmienia to jednak faktu, że niektórzy uczestnicy są w stanie znakomicie naśladować wybranych wykonawców, by wspomnieć chociażby Marię Tyszkiewicz, która mistrzowsko wcieliła się w rolę Edyty Górniak, Alicji Majewskiej czy Dody, z którą nawet wykonała w duecie „Bad Girls” będąc praktycznie nie do odróżnienia, niczym bliźniaczki jednojajowe.

Artyści osiągały sukces dzięki własnemu dorobkowi i oryginalności. Lepiej być jedynym w swoim rodzaju Pawłem Domagałą niż kopią Stinga – tak wizerunkowo, jak artystycznie. ♣

AUTOR JEST RADCĄ PRAWNYM, CZŁONKIEM OIRP W LUBLINIE

NOWA HYBRYDA

Fender®



ACOUSTASONIC® PLAYER TELECASTER®

Usprawniona i gotowa na scenę, ta zmiennokształtna hybryda przechodzi od brzmienia akustycznego do elektrycznego, z czymś nowym na każdym kroku.



ACOUSTASONIC PLAYER TELECASTER pokazany w kolorze Butterscotch Blonde. Kultowe brzmienia akustyczne. Wielkie, elektryczne dźwięki. Jedno potężne pokrętko Blend Knob.



JACK WHITE

TO JEDEN Z NAJBARDZIEJ Z NAJBARDZIEJ NIEOCZYWISTYCH
GITARZYSTÓW WSPÓŁCZESNEJ SCENY, KTÓREGO INSPIRACJE
ROZCIĄGAJĄ SIĘ W SZEROKIM SPEKTRUM OD SONA HOUSE'A
PO EDDIEGO VAN HALENA. Z OKAZJI WYDANIA PŁYTY 'FEAR
OF THE DAWN' SPOTYKAMY SIĘ Z NIM, BY OBEJRZEĆ SPRZĘT
JAKIEGO AKTUALNIE UŻYWA...

ZDJĘCIA ELEANOR JANE



Fakt dysonansu wywołanego w nas przez Jacka White'a grającego w programie 'Saturday Night Live' 'Lazaretto' na przerobionym Wolfgangu EVH mówi co nieco o sposobie, w jaki nasz umysł szufladkuje artystów. Tak jak w filmie, w muzyce mamy swoje wydeptane tropy i sprawdzające się klisze, a jedną z nich jest to, że gitarzysta alt-rockowy powinien grać na czymś boleśnie nietuzinkowym, co wygrzebał w jakimś zatęchłym komisie ze starociami i kręcić nosem na wszystko co nosi na sobie markę kojarzącą się ze szrederem. Okazuje się, że White zagrał wówczas na EVH, by oddać hołd zmarłemu mistrzowi tappingu. „Nie będę obrażać talentu tego człowieka, próbując grać jego muzykę.” – powiedział tuż przed występem – „Niemniej Eddie był na tyle miły, by zrobić dla mnie ten instrument według zmo-

fikowanej pod moje preferencje specyfikacji.” Przyjacielski związek tych dwóch dżentelmenów pochodzących z odległych muzycznych wszechświatów może być zaskoczeniem, a jednak ma to więcej sensu niż się z pozoru wydaje. Obaj przez lata wydawali kolejne, bezkompromisowe albumy, których zbiorem wspólnym były świetne riffy, wymowne solówki i przekonanie o tym, że indywidualizm jest jedną z najważniejszych cech dobrego muzyka. Obaj nie byli także usatysfakcjonowani instrumentami oferowanymi standardowo przez firmy i rozciągali

granice eksperymentując z nimi i dodając własne przeróbki. Wykorzystując okienko w przygotowaniach do pierwszej od dwóch lat pełnowymiarowej trasy, spotykamy się z Whitem, by pomówić o kreatywnym podejściu do nagrywania oraz o modyfikowaniu gitar i efektów – włączając w to jego własną linię kostek 'Third Man', w której znajdziemy czadowe efekty takie jak Bumble Buzz, Triplegraph czy Mantic Flex – a także o tym, jak jego brzmienie ewoluowało od wczesnego White Stripes, poprzez Raconteurs i Dead Weather, po jego albumy solowe.

Zacznijmy od tego niebiesko-białego Telecastera, którego trzymasz w rękach na okładce. Przywodzi na myśl miedziano-pomarańczowego Tele, którego używałeś w Raconteurs...

To jest taki kolejny krok naprzód w modyfikacjach gitary, nad którą pracowaliśmy z Chipem Ellisem w okolicach ostatniej płyty Raconteurs. Model nazwaliśmy 'Three-Wheel-Motion Low Rider Telecaster'. Bazą był Tele wyposażony w B-Bendera, którego dostałem w prezencie gwiazdkowym. Dodaliśmy do niego kilka nowych opcji, które chodziły mi po głowie. Pomysły



WIĘKSZOŚĆ LUDZI NIE ODRÓŻNI OD SIEBIE PIĘCIU RÓŻNYCH PICKUPÓW – WSZYSTKIE BĘDĄ DLA NICH BRZMIAŁY TAK SAMO. A JEDNAK GITARZYSTA SŁYSZY TE RÓŻNICE I CZUJE, ŻE MA TO WPŁYW NA JEGO GRANIE I BRZMIENIE



Jack był jednym z pierwszych muzyków używających innowacyjnej serii Fender Acoustasonic na scenie.



Kolory tych modeli zainspirowane są starymi wykończeniami 'Antiqua' Fendera z lat 70.



Piękny Fender Jazz Bass z popękanym lakierem nitro także znajduje się w kolekcji White'a.



1964 'JB Hutto' Res-O-Glass Airline, który stał się trademarkiem White'a. Przystawki Valco wyglądają jak humbuckery, ale w rzeczywistości to single. Puśty w środku korpus wykonano z włókna szklanego.

zbierały się przez kilka ostatnich tras koncertowych.

Bardzo ucieszyłem się z tego prezentu, bo zawsze chciałem mieć Tele z B-Benderem. Zmieniliśmy wtedy tylko kolor na brokatowy pomarańczowy, by bardziej pasował do schematu zespołu. Pomyślałem też sobie, że skoro już go przemalowujemy, może warto też pozmienić to i owo. Na pierwszy ogień poszły pickupy. Początkowo wstawiłem tam Lace Sensora Fendera pod mostek i P-90 w środek. Potem doszedł pod gryf przetwornik z gitary Fender Telecaster Thinline z roku 1972, należącej do mojego brata. Zawsze podobał mi się ten basowo-kremowy charakter. Tym razem zacząłem kombinować z przystawką pod mostkiem. Olivia Jean, moja żona, dostała od Fendera customową gitarę, do której pickupy zrobił Tim Shaw, będący prawdziwym guru w tej dziedzinie. To były przystawki typu Filter Tron, które po prostu uwielbiam. Grałem zresztą na

Gretschach przez jakiś czas. Dla tego bardzo chciałem mieć taki pickup w swoim Tele. Oczywiście jeśli weźmiesz standardowe filter-trony, nie dotrzymują one kroku współczesnym, wysokogainowym humbuckerom. Myślę jednak, że Tim je podrasował, bo miksują się z pozostałymi przetwornikami naprawdę dobrze. Obecnie zastanawiamy się jeszcze nad dodaniem opcji odłączenia części uzwojenia. Miałem to na trasie w Lace Sensorach i myślę, że jest to przydatna opcja w momentach, kiedy potrzebujesz nieco więcej góry.

Jesteś znany z eksperymentów z kill-switchami i obecnie większość Twoich gitar je posiada. Co było inspiracją?

Moje 'przerwy' kompletnie odcinają sygnał. Tom Morello robił coś podobnego już w latach 90., przełączając się pomiędzy dwoma pickupami. Nawet już wcześniej ludzie bawili się tak Les Paulami, skręcając VOLUME

jednego z pickupów i używając ich przełącznika jako kill-switcha. Nie jest to więc nic nowego. Miałem je zamontowane w gitarach od czasów White Stripes. Ale do obecnej formy przekonał mnie Eddie Van Halen – jego gitary EVH Wolfgang USA miały zamontowany taki przycisk. Instaluję teraz coś takiego we

wszystkich swoich gitarach. Z innych ciekawostek – nigdy nie gram na połączonych pickupach, zawsze używam ich oddzielnie. Więc pomimo trzech przystawek mam tu zwykły 3-pozycyjny przełącznik, a nie 5-pozycyjny. Mam tu też gryf o kształcie 'V' wykonany z najjaśniejszego klonu jaki mogłem znaleźć. Nie



Fender Custom Shop wykończony w kolorze Metallic Blue z przystawką Filter Tron zaprojektowaną przez Timę Shawa.



Customowy osprzęt to konik Jacka White'a, który uwielbia modyfikować swoje instrumenty.



Gitara ma wyprodukowany w Meksyku gryf, który został pieczołowicie dobrany do wymagań White'a.

JACK WHITE





Fender Three-Wheel-Motion Low Rider Telecaster powstał w Custom Shopie, a bazą jego był Nashville Tele uzbrojony w B-Bender.



Zbliżenie mostka Low Rider Tele ujawnia kompensowane siodełka.



Na startach gąłkach Thunderbirda widać dekady grania.



Biorąc pod uwagę rzadkość tego modelu, można pomyśleć, że to kreacja Custom Shopu Gretscha, ale to naprawdę oryginalny G6199 Jupiter Thunderbird z 1957 roku!

lubię klonu żółtego lub wykończonego żółtą tintą tak, by wyglądał 'staro'. Uwielbiam profile gryfu zwane 'V-ką'. Są trudniejsze w graniu i to jest akurat aspekt, który mnie osobiście inspiruje.

Opowiedz nam o Telecasterze i Jazzmasterze z serii Acoustasonic. Wyglądają świetnie w tym wykończeniu, ale różnice w specyfikacji wybiegają poza to, racja?

Po raz pierwszy wykorzystałem ten model na ostatniej trasie Raconteurs. Ponieważ oparliśmy się wówczas na pomarańczowej kolorystyce, zapożyczyliśmy pomysł z mojego Gretscha Rancher Falcon, nazwanego na cześć aktorki Claudette Colbert, który ma z tyłu jej twarz w wykonaniu Kore Flatmo, świetnego artysty tatuażu z Cincinnati. Tym razem postanowiłem poeksperymentować ze starymi wykończeniami Fender Antigua z lat 70., które wyglądają intrygująco w połączeniu z nowoczesnym designem. Jeśli chodzi o brzmienia, to na szczęście miałem okazję przetestować model Acoustasonic w trasie jako jeden z pierwszych, więc



miałem już wyrobioną opinię. Pierwsze o co poprosiłem to mniej opcji barw. Było ich zbyt dużo, a osobiście potrzebuję tylko trzech: dobrego elektryka, dobrego akustyka i połączenia tych dwóch barw. To rozwiązywało mój problem na koncertach, kiedy w niektórych częściach utworów muszę wykonać jednocześnie partie elektryczne i akustyczne. Sprawdziło się to naprawdę dobrze i nie musiałem już zmieniać gitar na scenie.

Masz jakieś interesujące modyfikacje w tym nowym Jazzmasterze?

No pewnie. Dan Mancini, mój techniczny włożył w nią sporo pracy. Jakiś czas temu pokazałem mu klip kolesia, który miał wbudowany w gitarę jakiś rodzaj syntezatora. Pomyślałem, że jest to właśnie to, co próbowałem zrobić przez lata i chciałbym rozkminić jak to działa. Pamiętam rozmowę z Mattem Bellamy z Muse, który opowiadał mi o instalacji Korga Kaoss Pad w jego gitarze Manson. Pomysł mi się

spodobał. Pogadałem z Danem i właśnie montuje od tyłu w tej gitarze efekt Electro-Harmonix Pitchfork. Za pomocą przełącznika można włączać harmonie, a gałką podciągać dźwięki jak w pedale Whammy. Myślę, że Tom Morello będzie mi tego zazdrościł i sam zamontuje to w swojej gitarze... Muszę mu wysłać próbkę i spytać co o tym sądzi.

Czy zamontujesz tu podobny miks Filter'Tron/P90 jak w Tele?

Znajdzie się tu kilka opcji obecnych w Tele, ale przetworniki będą inne. Mam niesamowitego Gibsona Fort Knox 'Skunk Baxter' Firebird, na którym grałem

w Raconteurs. Są tam mini-humbuckery zaprojektowane przez Jima DeCola, które bardzo mi się podobają. Szczerze, jestem w szoku za każdym razem, kiedy gram na tej gitarze. Poprosiłem więc Tima Shawa, żeby wykonał swoją własną wersję takiego humbuckera i zainstaluję go w tym Jazzmasterze.

JB Hutto Montgomery Ward Airline z 1964 r., Gretsch 'Triple Green Machine', Kay Hollowbody z lat 50., EVH Wolfgang – wydajesz się ciągle eksperymentować z kompletnie odmiennymi konstrukcjami. Co dzięki temu osiągasz?

Zdarzają się w naszym życiu takie chwile, kiedy grasz na jakiejś gitarze, wzmacniaczu czy modelu przetwornika i mówisz: 'Nie to nie dla mnie'. Ale może tylko natknąłeś się na to w nieodpowiednim momencie. Może dziesięć lat później weźmiesz do rąk to samo wosło i krzykniesz: 'O mój Boże! To brzmi świetnie!' Uwielbiam poznawać różne rzeczy i próbować wszystkiego co wpadnie mi w ręce. Większość ludzi nie odróżni od siebie pięciu różnych pickupów – wszystkie będą dla nich brzmiały tak samo. A jednak gitarzysta słyszy te różnice i czuje, że ma to wpływ na jego granie i brzmienie. ☺



UWIELBIAM PROFILE GRYFU ZWANE 'V-KĄ'. SĄ TRUDNIEJSZE W GRANIU I TO JEST AKURAT ASPEKT, KTÓRY MNIE OSOBIŚCIE INSPIRUJE



Eklektyczny pedalboard White'a zawiera kilka perełek, takich jak oktawer Coppersound Triplegraph z wejściem jego pomysłu.



Darkglass Electronics

EXPONENT 500



Darkglass Exponent 500 to znakomicie przemyślany, bardzo dobrze brzmiący i niezwykle funkcjonalny head. W małej, bardzo lekkiej i solidnej obudowie otrzymujemy wysokiej klasy basowe, dynamiczne brzmienie, które dopełniane jest szeroką paletą efektów, a wszystko z wygodną obsługą i sterowaniem z poziomu smartfona poprzez Bluetooth.

Prawdziwe narzędzie studyjno-sceniczne dla profesjonalistów myślących o intuicyjnej, bardzo wygodnej obsłudze oraz ponadprzeciętnej mobilności!



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

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

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

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

Marketing
+48 519 443 757
marketing@guitarcenter.pl



FEAR OF THE DAWN

...KAWAŁEK PO KAWAŁKU

1 TAKING ME BACK

Wielki singiel, opublikowany w październiku ubiegłego roku, jest niemal perfekcyjną prezentacją wszystkiego tego, co gitarzyści lubią w Jacku White. Otwierająca fanfara harmonizowanego feedbacku przeradza się w ten sam motyw grany na niższej strunie, oscylując pomiędzy A i B, zanim zostaje transponowana o cały ton. Jest to prosty pomysł, aczkolwiek jak to bywa u tego artysty, to sposób jego obróbki czyni go interesującym. Na klipie wideo widzimy White'a grającego na niebieskim Telecasterze przez pedalboard, w którym dostrzec można Triplegraph – oktawer, który zaprojektował kilka lat temu wraz z CopperSound. Jest tam także Mantic Flex, Bumble Buzz oraz Game Changer Audio Plasma Coil.

2 FEAR OF THE DAWN

W połączeniu szybszego tempa i minorowych klimatów, główny riff zderza otwarte E z interwałami seksty małej oraz kwinty. Nie ma wątpliwości, że kawałek tytułowy jest jednym z cięższych na tej płycie. Mięsisty, niemal syntezaorowy fuzz w partiach rytmicznych i ekstremalne efekty wykraczające poza tradycyjną gitarę do świata projektowania niezwykłych barw. Pomimo krótkiego czasu trwania – niewiele ponad 2 minuty – White znajduje także miejsce, by zabłysnąć swoimi inspiracjami z Ritchiego Blackmore'a. Nielicha rzecz!

3 THE WHITE RAVEN

Pomimo otwierającego riffu, który brzmi jak dziecko Adama Jonesa z Toola, White Raven szybko przeradza się w coś zaskakująco elektronicznego w sposobie prowadzenia faktury przez gitary, bas i elektronikę. Solówka zaczyna się od patentów w stylu Toma Morello, po których następują szerokie podciągnięcia w pentatonice A moll, okraszone kremowym fuzzem. Po finiszu nawiązującym do początku nasuwa się pytanie – co by było, gdyby White pociągnął to dalej. To jest wielką niewiadomą tego utworu.

4 HI-DE-HO (WITH Q-TIP)

W 2018 Jack rekrutował hip-hopowych muzyków sesyjnych w ramach 'Boarding House Reach', nawiązując ten styl muzyki 'nowym punk-rockiem' i twierdząc, że 'pokazuje on groźną stronę muzyki'. Dlatego jego współpraca z rapperem Q-Tip nie jest tak dziwna, jakby się mogło z pozoru wydawać. Jak przystało na White'a, zgrabnie miksuje plugawy fuzz, feedback i muzykę świata, zanim wprowadzi linię funky w D eolskiej i środkowy 'vamp' przechodzący z D moll do A moll.

5 EOSOPHOBIA

Ekletyczne połączenie akustyków z delayem, reggae shuffle i skrzeczących akordów punk-rockowych, a wszystko to w pierwszej minucie kawałka. Moment potem sekcja riffu

przechodzącego na arpeggia B7 i Amaj7 z dość sprytnym wykorzystaniem delaya – efekt dublowania, przywodzący na myśl to, co zrobił Nuno Bettencourt w kawałku 'Flight Of The Wounded Bumblebee'.

6 INTO THE TWILIGHT

Jakkolwiek w centrum uwagi są tu akordy D dur i F dur, przepuszczone przez niemal glam-rockowy crunch, kawałek ma wyraźny klimacik stylów hip-hop i funk. Okraszone oktawerem linie po pentatonice D moll przywodzą na myśl groove'y kapel acid jazzowych z lat 90. Wszystko to umoczone jest w gęstym sosie nakładających się warstw dźwiękowych i efektów.

7 DUSK

Tylko 30 sekund motywu w B eolskiej, przepuszczonego przez bagieny efekt vibe/phase. Dla użytkowników płyt winylowych jest to otwarcie strony B krótką, minorową kontemplacją.

8 WHAT'S THE TRICK?

Nie można nagrać płyty rockowej bez chociaż jednego utworu w G – czy taki jest ukryty kontekst tytułu ('Na czym polega sztuczka?')? Riff ze sporą ilością fuzza brzmi jak Tom Morello zainspirowany kawałkiem 'Paradise City' Guns N' Roses. White niemal gwałci swoje własne frazy w niektórych miejscach, by spuentować je oktavowym fuzzem i hendriksowskimi motywami.



9 THAT WAS THEN (THIS IS NOW)

Dziewiątce jest bliżej do White Stripes niż innym kawałkom na tej płycie. Główny riff jakby zaprojektowany idealnie pod duże rockowe festiwale, oparty na połączeniu skal jońskiej i miksolidyjskiej w A. Wszystko to zmienia się w połowie, kiedy Jack śpiewa tytułowe słowa – pojawiają się punkowy vibe, akordy kwintowe i skrajnie skompresowane loopy perkusyjne. Soniczna ewolucja lidera w pigułce.

10 EOSOPHOBIA (REPRISE)

Ten utwór mógłby być momentem definiującym White'a jako gitarowego herosa. Arpeggia staccato na początku, okraszzone slapbackiem, a następnie przebiegi po pentatonice E moll, brzmiące niemal jak coś zagrane na syntezatorze. Potem zakręt w kierunku pulsu reggae w B, połączonego z płaczącymi podciągnięciami w stylu Santany, pełniący rolę preludium pod

finalną solówkę. W naszym odczuciu, to jeden z lepszych momentów w całej karierze Jacka White'a.

11 MORNING, NOON AND NIGHT

Skala B dorycka jako fundament z nadającymi ciężar temu utworowi warstwami niższej oktawy. W chorale akord kwintowy B5 na II progu piątej struny z dodatkami niższej kwinty na strunie szóstej. Solówka to chyba najdalej idąca wycieczka White'a w kierunku krainy jazz-fusion – pojawiają się interwały sekundy małej i kwinty zmniejszonej.

To są właśnie te elementy muzyki tego artysty, które kochamy słyszeć.

12 SHEDDING MY VELVET

Tym razem bardziej minimalistyczne podejście do tematu gitarowych solówek, wykorzystujące melancholijne linie w skali E eolskiej nad hip-hopowymi pulsami i tłumioną partią basu. Nie mogło też zabraknąć riffu w oktawach. Wszystko to jest naprawdę dość satysfakcjonującym finałem jednej z najlepszych płyt solowych jakie nagrał Jack White. ♪

Takamine



JACK WHITE

Przyjrzymy się teraz kilku technikom, które pomogą Ci zabrzmieć jak Jack White...

Zagraj jak Jack White – wydaje się proste, nie? I zapewne pod niektórymi względami tak jest – akordy z pustymi strunami i podstawowe rytmy w podkładzie 'Dead Leaves And The Dirty' jego zespołu White Straps są do zagrania nawet dla początkujących gitarzystów.

Jack rozwinął swe gitarowe skrzydła w zespole Raconteurs, u boku Brendana Bensona, a jego ekspresyjne solówki w stylu Jimmy'ego Page'a, wykonywane podczas koncertów, to coś na co warto zwrócić uwagę. Ale to dopiero od wydanego w roku 2012 albumu 'Blunderbuss' jego muzyczny eklektyzm i ekscentryczność zaczęły naprawdę lśnić.

Pomimo tej różnorodności wpływów, jakie charakteryzują jego muzykę, można jednak wyłapać sporo elementów wspólnych, a dbałość o rasowe brzmienie jest tu jednym z najważniejszych. Dlatego zacząć trzeba od próby zbliżenia się do niego, bo to pozwoli zrozumieć fizykę jego gry na gitarze. Fuzz, okta- wer, efekt Whammy to podstawa – przyda się także znajomość pentatoniki, która stała się już rockowym trademarkiem. A teraz przejdźmy do konkretnych przykładów...



ELECTRO-HARMONIX BIG MUFF PI – rozkręć przesterowanie na tym klasycznym efekcie fuzz, Twoim celem jest maksymalna kompresja.



DIGITECH WHAMMY – jeśli nie masz dostępu do Whammy, zamiennikiem może być pedał ekspresji połączony z dowolnym współczesnym multieffektem.



ELECTRO-HARMONIX POG – używany do uzyskania zarówno oktawy dolnej jak i górnej, to jeden z najważniejszych efektów jakie trzeba posiadać, by zagrać w stylu White'a.

Wróćmy myślami do wydanego w 2014 roku 'Lazaretto'. To przykład miksu krótkich, szybkich fraz bluesowych w G. Użyliśmy tu oktawa – w przeciwieństwie do Whammy, ten typ efektu jest przeważnie używany do pogrubienia brzmienia. BU oznacza podciągnięcie w górę.

Zagraj akord D5 za pomocą pierwszego i trzeciego palca i lekko podciągnij nimi struny, mniej więcej o ćwierć tonu. Podobny zabieg usłyszeć można w 'Black Math' White Stripes.

Efekt przerywania fraz Jack często osiągał łącznie specyficzne kostkowanie z maksymalnie odkręconym fuzzem. Ostatnio coraz częściej używa do tego killswitcha, takiego jak ten zamontowany w Telecasterze "Three-Wheel-Motion Low Rider". BU oznacza podciągnięcie w górę (Bend Up), a BD to opuszczenie podciągnięcia (Bend Down).

38 GITARZYSTA ★ lipiec 2022



VT-4 VOICE TRANSFORMER

ZNAJDŹ SWÓJ GŁOS

VT-4 to procesor efektów dla instrumentu, który każdąś ma w sobie - ludzkiego głosu.

Podobnie jak ludzki głos, VT-4 jest łatwy w użyciu, a przy tym niezwykle skuteczny.

www.roland.com

 **Roland**





KIRK HAMMETT

Gitarzysta zespołu METALLICA odkrywa nowe brzmienia na swoim pierwszym solowym projekcie mówiąc, że jego celem było stworzenie czegoś, co jeszcze nigdy nie powstało...



Nie trzeba raczej przedstawiać gitarzysty jednego z najlepiej zarabiających zespołów metalowych świata. Podczas gdy Metallica bawi się z fanami w kotka i myszkę, obiecując nowy album od poprzedniego lata, Kirk odchodzi nieco na bok i wydaje swoje autorskie, inspirowane horrorami EP 'Portals'.

Jest to muzyka, która pierwotnie pomyślana została jako tło dla jego wystawy pamiątek filmowych 'It's Alive!', a sam Hammett określa ją jako 'soundtrack do filmów, które widzi oczyma wyobraźni'.

Na wyprodukowanym przez niego albumie EP znajdziemy cztery instrumentalne concept-utwory: Maiden And The Monster, The Jinn, High Plains Drifter i The Incantation – każdy inspirowany inną erą w historii kinowego horroru. Dwie ostatnie kompozycje gitarzysty napisał z dyrygentem Edwinem Outwaterem, którego spotkał podczas pracy nad koncertami Metallica S&M2. Także tym razem poprowadził muzyków z orkiestry L.A. Philharmonic, którzy nadali unikalny, niemal barokowy rys tej muzyce.

W naszej rozmowie Kirk Hammett opowiada o korzeniach jego najnowszego EP i o tym jaki sprzęt wybrał do jego nagrania. I... tak: mówi, że trwają prace nad nową płytą zespołu Metallica.

Po tylu latach pracy w sprawnie funkcjonującym mechanizmie, co czułeś tworząc swój pierwszy projekt solowy?

To coś z czym nosiłem się od bardzo, bardzo dawna. Wiesz, jest we mnie ta cała druga strona muzycznej osobowości, ale nigdy nie miałem odpowiedniej platformy, by ją wyrazić. Teraz mam i czuję się



z tym świetnie. To dość dziwne, bo zwykle w tym punkcie harmonogramu wydawniczego nie jestem sam – jest nas czterech, osłaniamy się i pomagamy sobie wzajemnie. Tym razem biorę to wszystko na swoje barki samodzielnie. To sprawia, że czuję się nieco ‘nagi’ i odrobinę brakuje mi poczucia bezpieczeństwa. W takim momencie potrzebuję wycofać się o krok i powiedzieć: ‘Wiara w muzykę jest OK!’. I to pomaga mi przetrwać wszelkie chwile zwątpienia.

Jak wpadłeś na pomysł ‘Portali’?

Ta muzyka nie zaczęła powstawać z myślą umieszczenia jej na płycie solowej. Pierwsze kompozycje – Maiden And The Monster oraz The Jinn – powstały jako soundtrack do mojej wystawy plakatów z horrorów. Ale spotkałem potem Edwina Outwatera, który pracował przy S&M2 i okazało się, że on także jest wielkim fanem horrorów. Zaproponowałem mu więc, abyśmy zrobili razem coś, co miałyby filmowy klimat. Tak właśnie powstały utwory High Plains Drifter i The Incantation. Najśmieszniejsze w tym wszystkim jest to, że teraz mam to EP z czterema kawałkami i muszę poszukać jakiejś nowej muzyki na swoją wystawę.

‘Portals’ to połączenie obu tych światów, ale który z nich był pierwszy – muzyka czy horror?

To ciekawe, bo kiedy o tym pomyślę, to obie te pasje pojawiły się mniej więcej w tym samym momencie. Pierwszy horror zobaczyłem w wieku 5 lat. To był film o tytule ‘The Day Of The Triffids’ (‘Dzień tryfidów’). Mniej więcej z tego samego czasu mam pierwsze muzyczne wspomnienia – jak moją siostrę śpiewającą w domu Beatlesów. W wieku 15 lat wpadłem po uszy w świat gitary i stało się to dla mnie równie ważną pasją co horror. Naturalną rzeczą było połączenie ich obu. Pierwszą próbą było projektowanie wykonań opartych na plakatach z filmów. Tak powstały modele Mummy, Frankenstein, Dracula i Nosferatu. To był fajny sposób połączenia dwóch różnych światów, ale kiedy napisałem Maiden And The Monster, zrozumiałem jak mogę to zrobić za pomocą samej muzyki. To była potężna błyskawica inspiracji i kreatywnej determinacji. Zaczęłem grać i pierwszym co przyszło mi do głowy były schodzące chromatycznie arpeggia C#m7 – Cmaj7 – B5 i powrót do C maj7. To stało się bazą dla Maiden And The Monster, cała reszta zrodziła się z tego prostego pomysłu.

Jaka muzyka inspirowała Cię w tworzeniu ‘Portali’?

Zawsze dużo słuchałem muzyki klasycznej. Po prostu ją kocham. Jedną z moich ulubionych zabaw jest słuchanie tej muzyki i wyobrażanie sobie, że każdy instrument, który słyszę jest gitarą elektryczną. To niesamowicie jak przez taki prosty trick zmienia się postrzeganie. Tak więc jednym z największych wpływów była i jest muzyka klasyczna. Na drugim miejscu prog-rock, który odkryłem dopiero trzy czy cztery lata temu. Mój Boże, nie mogę uwierzyć jak wiele wspa-



niałych progowych albumów przeoczyłem przez te wszystkie lata! Teraz dostrzegam jak wielki wpływ na hardo rocka i heavy metal miał prog-rock z późnych lat 60. i wczesnych 70. Tak więc obok klasyki – prog był wielką inspiracją.

Na czym zależało Ci najbardziej we współpracy z L.A. Philharmonic?

Tembr muzyki klasycznej – dla mnie to coś niesamowicie pięknego. Każdy z instrumentów używanych w tej muzyce ma swój własny, unikalny kolor. Wiolonczela puszczona przez system PA jest chyba czymś najcieńszym co kiedykolwiek słyszałem w swoim życiu. Chciałem wykorzystać tego typu smaczki.

Jak wpłynęło na Ciebie pisanie muzyki klasycznej?

Wspaniale było się wyrwać z tego szablonu riffów, zwrotek i refrenów. Cieszyłem się, mogąc się od tego uwolnić i pójść w dowolnym kierunku, wszędzie tam gdzie muzyka mnie ciągnęła. Te aranże powstawały dość spontanicznie, a cały proces był o wiele mniej bolesny niż mi się z początku wydawało. Kiedy słucham tej muzyki teraz, wydaje się bardziej skomplikowana niż była faktycznie w trakcie jej nagrywania. I to jest coś pięknego.

Przed laty pobierałeś lekcje u ojca chrzestnego narracyjnego rocka instrumentalnego. Czy jakieś jego rady przypominały Ci się podczas nagrywania ‘Portali’?

Jego wpływ jest po prostu we mnie wszczepiony. Był tak intensywny, że stał się częścią mojego stylu gry. Pokazywał mi nie tylko ćwiczenia, ale objaśniał myślenie modalne,



teorię muzyki i to jak wydobywać melodie z akordów. Wszystkie te rzeczy mam w sobie do dziś i zawsze będą one częścią mnie samego. Jestem wdzięczny Joe, że podarował mi te wszystkie narzędzia.

Których gitar użyłeś na tym EP?

Przede wszystkim Greeny, czyli tego Les Paula, który należał najpierw do Petera Greena, a potem do Gary'ego Moore'a. Drugą gitarą był ESP Oujia w naturalnym wykończeniu, na którym nagrałem czyste partie. Na Fenderze Stratocasterze z 1964 r. w kolorze Olympic White zagrałem arpeggia. Wykorzystałem także gitarę Teuffel Tesla,

wykonaną przez niemieckiego lutnika Ulricha Teuffela. Robi niezwykle instrumenty i tak jest również w tym przypadku. Nie jest to może coś czego używam codziennie, ale podoba mi się zarówno sama gitara, jak i to co robi. Tesla nie ma główki, ma mostek Kahlera, ma także killswitch – wykorzystałem to w The Incantation w stroju Drop D. Na płycie zagrał także nowy Fender Acoustasonic, z którego jestem bardzo zadowolony, a także Martin D-28.

Czy to sitar słychać w The Incantation?

Yeah! Kupiłem kiedyś taki tani sitar Danelectro, za jakieś 500

dolców i nagrałem na tym demo. Kiedy więc rejestrowaliśmy tracki na EP, poprosiłem mojego człowieka od sprzętu żeby przysłał mi ten sitar. Niestety pomylił się i przysłał Coral Electric Sitar z lat 60., na którym nagrywałem 'Wherever I May Roam' i kilka innych rzeczy. To dość wyszukana rzecz i nie zamierzałem jej tu używać, ale wyszło tak jak wyszło.

Co z pozostałym sprzętem?

W High Plains Drifter użyłem Gretscha. Jeśli chodzi o wzmacniacze to głównie Mesa Boogie Triple Crown, używana w połączeniu ze starym Marshalllem Plexi, który jest dość znany

w L.A. – używany jest w niemal każdym studio. Pożyczyłem go, żeby zmiksować z Boogie i uzyskać nieco inny, bardziej okrągły charakter brzmienia. Z efektów to oczywiście mój pedał Wah, a także BOSS Chorus, którego nie używam zbyt często, ale tutaj wybitnie mi pasował. Pojawił się także Fender Deluxe z 1954 roku – taki stary tweed. Jest zniszczony, powycierany i brzydki, więc nazywam go 'Fantom', ale brzmi wspaniale.

Widzę, że powstrzymywał się, jeśli chodzi o efekty gitarowe...

Jestem dość konserwatywny jeśli chodzi o nakładanie efektów, a wszystko to dlatego, że kocham brzmienie swojej gitary wpiętej wprost do wzmacniacza. Kiedy próbuję wpinać coś pomiędzy – przestaje mi się podobać. Nie zrozum mnie źle: uwielbiam efekty gitarowe i mam tonę różnych kostek, ale używam ich tylko wtedy, kiedy to naprawdę konieczne, aby wnieść daną partię na wyższy poziom. Odpalanie kostek tylko po to, by były w łańcuchu – nie wierzę w to.

Czy 'soundtrack' to kontekst, w którym będziemy Cię widywać częściej?

Yeah! Absolutnie. Tak przepowiadają karty i najpewniej ta przyszłość się wydarzy. W czasie Covid zachowałem aktywność, pisałem mnóstwo różnej muzyki. Także na Metallica była przedmiotem mojej pracy obok EP-ki 'Portals'. Siedzę nad rozmaitymi projektami. Z pewnością mogę powiedzieć, że to nie jest moje ostatnie zdanie w tym rodzaju muzyki. Sprawilo mi to dużo radości. Wracając myślami do Satcha – jego podejście do tworzenia płyt było bardzo tradycyjne i na swój sposób zbudował on formułę dla tego typu muzyki. Po dziś dzień korzystają z tej formuły rzesze gitarzystów. Nie mówię, że to źle – po prostu sam chciałem zrobić coś, czego nie zrobił jeszcze nikt dotąd.

Uaktualnisz naszą wiedzę w temacie nowej płyty Metaliki?

Hmm... powiedzmy, że nie siedzieliśmy beczynnie, pisząc do siebie SMS-y i narzekając na brak pracy, podczas gdy świat był zablokowany przez Covid. Wydarzyło się dokładnie coś odwrotnego. Pracowaliśmy więcej niż kiedykolwiek – sam możesz z tego wyciągnąć wnioski. ☺



MOLLY TUTTLE

Uważa, że prawie każdy może grać muzykę bluegrass. Ale jako znana wirtuozka, lubi naginać zasady. „To jest zabawa.” – mówi – „Przesuwanie granic...”

Bluegrass ma długą tradycję, ale ciężar historii na jego barkach nie wyklucza istnienia jako radykalnej formy sztuki. Ten styl muzyczny – lekki, żywiołowy, radosny, czasami elegijny i melancholijny – został utkany z niezliczonych wpływów, unikalnej amerykańskiej historii wielu kultur i różnych głosów, z których każdy wnosi coś do partii w brzmieniu,

które tak naprawdę przyjmuje wszystko. To samo dotyczy muzyków i ich umiejętności. W bluegrassowym szeregu jest element wirtuozerski, wśród którego znajdziemy współczesne fenomeny w rodzaju Billy'ego Stringsa i Molly Tuttle - artystów, których techniczna ekstaza wnosi pioruny do w dużej mierze akustycznej przestrzeni. Jeśli jednak znasz trzy akordy i potrafisz liczyć do czterech, to jest szansa, że potrafisz też grać. A Tuttle mówi, że

ta muzyka sprawi, że poczujesz się jak w domu. Jej nowy album, Crooked Tree, to na wskroś nowoczesna płyta bluegrassowa, co oznacza, że wydobywa ona z historii tej formy sztuki jej dźwiękowe słownictwo, a następnie kontekstualizuje je w XXI wieku. Jest wyraźnie bluegrassowa z założenia, ale dopiero po tym, jak pomysły na piosenki zaczęły się piętrzyć, Molly osiągnęła punkt, w którym po prostu poczuła się dobrze z tym, by

zrobić płytę w całości bluegrassową. Rozmawiając przez Zoom przed koncertem w Brownfield, Maine's Stone Mountain Arts Center, wyjaśnia, jak stylistyczne horyzonty gatunku dają mnóstwo wolnej przestrzeni dla jego współczesnych praktyków. „Lubię bluegrass z powodów, które wymieniałem” – mówi – „To takie połączenie różnych kultur i różnych wpływów. Myślę, że jest w pewnym sensie radykalny w tym, że jest to muzyka, do której każdy może mieć dostęp. To są piosenki ludzi, którzy w większości przypadków opowiadają swoje własne historie. Ludzie starają się stworzyć wokół tego reguły, a ja uważam, że nie jest to konieczne. Kiedy nauczysz się podstawowej techniki gry na bluegrassowym banjo lub gitarze, będzie to brzmiało bluegrassowo, a świetnie jest przecież stale poszerzać granice tego gatunku.”

Podejście Tuttle polega na zastosowaniu jej ponadprzeciętnie genialnej techniki flatpicking do schematów bluegrassowych, zarówno ortodoksyjnych jak i pozostałych, a następnie na opowiedzeniu historii. Crooked Tree stoi dumnie na szerokich, otwartych równinach instrumentalnego bluegrassu właśnie dzięki swojej werwie opowiadania. Jest autobiograficzny Grass Valley, który mówi o uczęszczaniu na festiwale bluegrassowe z jej ojcem, Jackiem, a ona sama wprowadza go na pokład płyty jako wokalistę. W Big Backyard opowiada się również za ważnymi tematami amerykańskiej jedności, które są jak ujęcie Tuttle w This Land Is Your Land. „To po prostu próba dania ludziom poczucia, że ten kraj jest bardzo podzielony, ale należy do nas wszystkich.” – wyjaśnia – „Należy do każdego. Nie wierzę w próby utrzymania ludzi poza Ameryką lub budowania wielkich murów nad połową kraju.” Następnie jest Dooley's Farm, który przynosi wspomnianego Billy'ego Stringsa na pokład XXI-wiecznej przeróbki słynnego standardu The Dillards; w którym Dooley Tuttle'a jest mniej znany ze swojego 40-galonowego destylatora, a bardziej z silnej marihuany, którą uprawia na swojej ziemi. „Mam wrażenie, że wiele osób grających bluegrass to instrumentalisci. Większość ludzi grających bluegrass nie pisze piosenek, wiele z nich nawet nie śpiewa, a duża część nawet nie



BLUEGRASS TO SĄ PIOSENKI LUDZI, KTÓRZY PRZEZ WIĘKSZOŚĆ CZASU PO PROSTU OPOWIADAJĄ SVOJE WŁASNE, ŻYCIOWE HISTORIE I DLATEGO TAK LUBIĘ TEN STYL

„słucha słów!” – śmieje się – „Ja zawsze grawitowałam do muzyków, którzy naprawdę kochali komponowanie, nawet jeśli sami nie pisali piosenek, i myślę, że zawsze można rozpoznać, kiedy ktoś słucha tego, o czym jest piosenka. Można to usłyszeć w ich grze”. Jest to jeden z głównych powodów, dla których Molly wybrała legendarnego Jerry’ego Douglasa do współprodukcji Crooked Tree. Wiedziała, że Douglas będzie miał na uwadze szerszą misję, złotą zasadę dla każdego autora piosenek, która mówi, że wszystko musi działać wokół wokalu i tekstu, bo liczy się to, o czym śpiewasz. „Wiem, że on tak pięknie wspiera piosenki i dba o to, o czym są, a nie tylko gra dźwięki” – mówi – „W muzyce jest równowaga. Kiedy o tym myślę, w czasie, gdy

nagrywaliśmy ten album, staraliśmy się po prostu znaleźć równowagę pomiędzy byciem wiernym tradycji i wciąż utrzymywaniem tempa i prezentowaniem wirtuozerzkiego grania, ale także uczynieniem z tego wszystkiego płyty songwriterskiej.” Wrażliwość Tuttle na pisanie piosenek kształtowali tacy artyści jak Bob Dylan, Joni Mitchell i Gillian Welch, a także oczywiście pionierzy bluegrassu, tacy jak Hazel Dickens i The Stanley Brothers. Ale na jej brzmienie wpływają też różne inspiracje. Rage Against The Machine, Jimi Hendrix i Blink-182 nie są może wyeksponowane w akustycznych teksturach Crooked Tree, ale rock był wczesną obsesją, a wczesne obsesje mają to do siebie, że potrafią wbić się w skórę. Tuttle nagrała nawet utwór

Olympia, WA punkowej grupy Rancid na swoją płytę z coverami z 2020 roku I’d Rather Be With You. A potem była płyta, na której Tuttle reinterpretuje Rolling Stonesów, The National, Yeah Yeah Yeahs i Harry’ego Stylesa. „Zawsze słuchałam wszystkich stylów muzycznych i myślę, że to po prostu produkt dorastania w czasach iTunes, a później Spotify” – mówi – „Kiedy zaczęłam być na tyle dorosła, by odkrywać inne style muzyczne, pamiętam, że w szóstej lub siódmej klasie miałam nauczyciela, który miał dużą kolekcję płyt CD i mówił: ‘Możesz wziąć dowolne płyty CD i zgrać je na swój komputer’. To było wczesne lata 2000! Słuchałam wszystkiego na moim iPodzie Shuffle”. Tuttle dorastała w rejonie zatoki w San Francisco, po czym przeniosła się do Bosto-

nu, gdy miała 19 lat, aby studiować na Berklee, a następnie osiedlić się w Nashville w 2015 roku. Mówi, że przeprowadzka dała jej perspektywę outsidera, estetyczny dystans, dzięki któremu postrzega rzeczy nieco inaczej, w szerszym kontekście. Niektóre utwory Crooked Tree brzmią tak, jakby czerpały z amerykańskiego kanonu literackiego w równym stopniu, co ze śpiewnika. Nie bardziej niż Flatland Girl, który jest jak coś, co mogłoby zostać zaadaptowane z notatnika Johna Steinbecka. „Naprawdę podziwiam sztukę opowiadania historii i zawsze uwielbiałam czytać.” – mówi – „Kiedy czytam, pomysły na piosenki przychodzą mi szybciej. Uwielbiam Johna Steinbecka. Czytałam wiele jego książek w szkole średniej, a zwłaszcza dorastając w Bay Area, czytając jego książki i chodząc do Cannery Row; czuję, że on naprawdę miał na mnie wpływ. Kiedy napisałam Flatland Girl, piosenka sama w sobie była bardzo powolna i żałobna, ale my zrobiliśmy z niej skoczny i klasyczny bluegrass, który brzmi naprawdę radośnie. Jednocześnie wyraża coś, co jest naprawdę smutne.” To są właśnie napięcia i sprzeczności w obrębie estetyki bluegrassu. Jest to styl najczęściej wykonywany w zbiorowym

jamie - pełen akrobacji na banjo, skrzypcach i gimnastyki na gitarze akustycznej – z których wszystkie są poniekąd rzucane na oślep w rytm helter-skelter. W pomieszczeniu panuje nastrój zbiorowej euforii, a przecież sama piosenka mogła być zainspirowana wielką tragedią. Takie zjawiska nie są efektem manipulacji, są wymuszone przez sam ciężar liczb, ilości instrumentów i muzyków. Kiedy Tuttle i Douglas wymyślali piosenki na Crooked Tree, szybko zapadła decyzja, że płyta ma być nagrana na żywo, tak jak to tylko możliwe, z jak największą liczbą osób w pomieszczeniu. Molly żartuje o 'chmurze skrzypiec'. Jeśli jakiś skrzypek przejeżdżał obok Oceanway Studios w Music City, był wciągany do środka. Te struny – mandolina, banjo, skrzypce, gitara i pianino – zawieszają kompozycje Tuttle w bogato fakturowanym, organicznym dźwięku. To trójwymiarowa i wciągająca płyta, podobnie jak bluegrassowy koncert. Te piosenki mogą również ewoluować w chwili obecnej, Molly mówi, że mogą być wzbogacone o improwizację, gdy zostaną zaprezentowane przed publicznością. To co słyszycie nagrane na Crooked Tree to tylko 'zrzut ekranu'.

„Grałam te piosenki garściami na żywo i wszystko się zmieniło.” – mówi – „W przypadku tej muzyki, ponieważ jest to tak organiczny styl, a tak wiele z albumu zostało zainspirowane przez jam sessions i festiwale bluegrassowe, naprawdę chcieliśmy nagrać to jak najbardziej na

żywo. Możecie, mam nadzieję, usłyszeć to na płycie”. Ale dla odmiany, kiedy tworzyła But I'd Rather Be With You, nikogo nie było w pobliżu. To było pandemiczne nagrywanie nieograniczonej ilości podejść wokalnych i 'click-tracków' dla innych muzyków, a ostatecznie proces uczenia się, który sprawił jej przyjemność. Wykorzystała ten czas, by dostosować swój flatpicking do materiału i 'jakby przeformułować bluegrass', eksperymentować z nim. Crooked Tree był zmianą tempa, pierwotnie zaplanowaną na zaledwie cztery dni. „Pomyślałam 'Woah! To szaleństwo.’” – śmieje się – „Skończyło się na tym, że zrobiliśmy trochę więcej niż planowaliśmy, w tym kilka overdubów, ale w większości wokale są na żywo i wszystko zostało zrobione właśnie tam w studio”. Tracking odbywał się na parze customowych akustyków z Pre-War Guitars, firmy z Północnej Karoliny specjalizującej się w butikowych konstrukcjach inspirowanych vintage'owymi Martinami i Gibsonami. Molly bazuje na starych Martinach D-18 i D-28 dreadnought, preferując bardziej chudą szyjkę niż niektóre klubowe profile spotykane w modelach z lat 30. „Nie brzmią jak nowiutka gitara, która właśnie wyszła z fabryki i gra nadmiernie jasno, jakby była nierozegrana.” – mówi – „Więc to od razu sprawiło, że zaczęłam do nich lgnąć. No i są po prostu świetne do zabrania w trasę. Są naprawdę stabilne. Koncertowałam ze starą gitarą, podatną na warunki i powodowała ona wiele pro-



blemów. Robiłam jej krzywdę! Oddawałam ją do naprawy wiele razy, że z czasem traciła oryginalne elementy, które czyniły ją fajną. To jest to, co jest dla mnie ważne, gitara, którą mogę zabrać w trasę i zabrać gdziekolwiek. Zabrałam Pre-Wars na plażę, a tydzień później do ośrodka narciarskiego i zagrałam set na zewnątrz w 15 stopniach i dała radę!” Preferuje również wąską szerokość siodelka 1 11/16”, która jest łatwiejsza w nawigacji dla flatpickera. Styl Molly opiera się również na technikach clawhammerowych, których nauczył ją Michael Stadler. Styl clawhammer migrował na gitarę

z krainy banjo i polega na ustawieniu gitary w otwartym stroju, takim jak Gsus4. Ale słuchanie jej wypowiedzi o bluegrassie jest zaproszeniem do wprowadzenia do dźwięku każdego stylu, jaki można sobie wyobrazić. Kiedy ma się już podstawy ortodoksji bluegrassowej, wszystko inne jest dozwolone. Artyści tacy jak Tuttle to udowadniają. Billy Strings również. Sztuka, a nie tylko muzyka, nigdy nie posuwa się naprzód, gdy traktujemy ją w jedwabnych rękawiczkach i z szacunkiem. To jest żywa rzecz. „Jeśli znasz trzy akordy, możesz grać.” – mówi Molly – „Bluegrass to są piosenki ludzi, którzy przez większość czasu po prostu opowiadają swoje własne, życiowe historie i dlatego tak lubię ten styl. To jak muzyka ludowa, ale z naprawdę specyficznymi elementami stylistycznymi, które chciałam zawrzeć na moim albumie. Widzisz ludzi takich jak Billy Strings, którzy grają z bluegrassowym instrumentarium. Słyszysz tę grę na gitarze i brzmi to jak Doc Watson, ale potem pojawiają się też rockowe kawałki i efekty. Ma też ten szalony pokaz świateł i sampluje elementy na swoich albumach. To kolejna rzecz, która sprawia, że jest to fajne. Możesz wziąć tę muzykę i dodać do niej co tylko chcesz. Możesz ją wziąć i uczynić swoją własną. To właśnie zrobił z nią Bill Monroe, kiedy po raz pierwszy składał swój zespół. To jest po prostu część tradycji.”





JOHN 5

Instrumentalne utwory gitarowe to niezwykle sugestywna część muzyki, a my tradycyjnie pytamy najważniejszych gitarzystów o ich podejście do tego tematu. W tym miesiącu rozmawiamy z Johnem 5, gitarzystą Davida Lee Rotha i Roba Zombie...

Co Cię porusza w gitarowej muzyce instrumentalnej?

Zacząłem od „Eruption” słuchając tej gitarowej solówki. Potem zacząłem słuchać innych rzeczy jak np. Roy Clark lub Chet Atkins i wtedy się zachwyciłem „wow, tam nie ma wokalisty!”. Bardzo mnie zadziwiło, że są popularne utwory, w których nie ma śpiewu. Inny przykład to „Frankenstein” (Edgar Winter), myślę o takich utworach. Miały na mnie wtedy duży wpływ. Dla mnie to był początek myślenia o instrumentalach.

Co takiego można zagrać w utworze instrumentalnym, czego nie mają piosenki?

Myślę, że to nie jest dużo trudniejsze od tradycyjnych piosenek, jest przecież dużo utworów wokalnych o wielkich emocjach i niewiarygodnym feelingu. Ciężko wyrazić to słowami. Ale, jeśli mam być szczery, nie słucham tekstów. Wiele osób

pamięta słowa piosenek, potrafi je śpiewać. Ja zawsze słucham muzyki. Oczywiście znam słowa refrenów, ale nie zapamiętuję ich. To jest taki rodzaj słuchania samej muzyki. Czasem Rob (Zombie) pytał mnie „słuchaj, jak tu leciały słowa piosenki?” a ja odpowiadam „nie wiem”, jestem skupiony na samej muzyce.

Czy są jakieś rodzaje podejścia, które chcesz rozwijać, albo które ignorujesz? Rytm, harmonie, dźwięki?

W każdym utworze staram się znaleźć dobry haczyk, którym może być np. dobry riff, bardzo fajna gitarowa solówka. Staram się uczynić utwór interesującym dla słuchacza. Zawsze staram się postawić w jego położeniu i mówię sobie „co tutaj bym chciał usłyszeć?” i to mi bardzo pomaga, pojawiają się odpowiedzi „Fajne, potrzebny jest tylko dobry haczyk i mięsisty riff gitarowy”. I to działa dla mnie bardzo dobrze.

Czy ma sens studiowanie linii wokalnych jako podejście do komponowania melodii na gitarze?

Naprawdę lubię słuchać melodii wokalistów i myślę, że to ważne. Wiele coverów zagrałem np. „Welcome To The Jungle”, „Beat It”, „Enter Sandman” i próbuję naśladować dosłownie te melodie, bo to jedne z najlepiej napisanych piosenek w historii. Nie chcę zmieniać im melodii, kopiuję je dosłownie. Melodia jest priorytetem i staram się zachować jej charakter.

Jak zaczynasz komponować? Jest jakieś specjalne podejście do tematu u Ciebie?

To świetne pytanie. Zależy skąd przychodzi inspiracja. Ostatniej nocy na przykład, grałem gypsy jazz w stylu Django Reinhardta. Pomyślałem wtedy „To naprawdę bardzo dobry haczyk. Zrobię piosenkę w tym stylu, może komuś się spodoba”. Więc skądkolwiek przychodzi



eprasa.pl d610abe5aa

Larry Carlton

SIRE

ZMIENIAMY ZASADY GRY

MODEL H7



SIRE LARRY CARLTON W NOWEJ DOSTAWIE!

Guitar Center

Sklep Muzyczny
Guitar Center
ul. Gdańska 54, 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

WIOSŁO

Pod takim tytułem odbyły się warsztaty muzyczne w malowniczo położonej miejscowości Małe Leźno u wybrzeży jeziora o tej samej nazwie...

Zdjęcia: Natalia Wojciechowska

W trakcie czterodniowej imprezy odbyły się trzy duże koncerty. Ktoś może pomyśleć, że to impreza jakich wiele, a jednak nie i to przynajmniej z kilku powodów. Pierwszym jest znakomita organizacja (zasługa Tomasza Karczewskiego) i oddanie decyzji artystycznych w kompetentne ręce Macieja Tobery. To absolwent kompozycji akademii muzycznej, który nie tylko zna się na muzyce, improwizuje, ale także interesuje się nowymi drogami i potrafi odfiltrować wartościowe rzeczy, od tanich gitarowych popisów technicznych. Drugi powód to niezwykle malownicze miejsce – scena usytuowana nad brzegami jeziora Leźno Małe na rozległym obszarze dwóch gospodarstw agroturystycznych. Trzeci powód to magia samych warsztatów prowadzonych z pasją. To nieczęste zjawisko kompetentnych prowadzących, znakomitych materiałów służących potem przez miesiące adeptom sztuki gitarowej i wskazujących właściwą ścieżkę rozwoju. Już miesiąc przed warsztatami organizatorzy ogłosili wyprzedane bilety na wydarzenie, jedynie koncerty pozostały dostępne dla spóźnialskich. Uczestników podzielono na grupy ze względu

na instrument, a specjalne miejsce miały warsztaty dla całych zespołów. To, co dało się odczuć to nacisk na ważne elementy edukacji, m.in. gitarzyści pod okiem Przemysława Przywary uczyli się dlaczego ogrywanie składników akordowych więcej znaczy, niż nauka skal. Zresztą sam Przemek jest wzorem do naśladowania – w czasie koncertu i warsztatów wykonywał m.in. improwizowane standardy jazzowe w różnych konfiguracjach (z Mackiem Toberą i Adamem Fularą), co jest rzadką umiejętnością muzyków fingerstyle do których on sam się zalicza. To typowo festiwalowa sytuacja: kilku dobrych muzyków z różnych stron świata spotyka się na wspólnej scenie i jedynym nietrzymalnym repertuarem, który wszyscy znają są standardy i to nie w wyuczonych wersjach, a w improwizowanej sytuacji bo nigdy nie wiadomo czy trzeba zagrać z całym zespołem, czy tylko w duecie np. z wokalistą. Ciekawe też były warsztaty gościa specjalnego – Adama Fulary, który mówił o postautentyzmie – czyli festiwalu muzyków poszukujących stylu świadomie i pokazywał tzw. Metodę Fulary – tj. szybki sposób ogrywania dźwięków akordowych w improwizacji. Warsztaty były na tyle intrygujące, że część uczestników

poprosiła prowadzącego o „bis” kolejnego dnia ćwicząc w praktyce na prostych utworach nowy sposób improwizacji.

Ciekawe były też koncerty w przepięknej scenerii tuż nad samym jeziorem. Drugiego dnia mieliśmy trzy: duet akustyczny Tomasz Gul i Tomasz Karczewski wprowadził słuchaczy w wieczorny nastrój, zaprezentował się w repertuarze piosenkowym, ale z dodatkami gitarowych improwizacji. W drugim koncercie mogliśmy posłuchać świetnych aranżacji fingerstyle w wykonaniu Przemka Przywary. Od pierwszych dźwięków piękne brzmienie jego gitary akustycznej w ciekawych aranżacjach przykuwało uwagę. Przemek zagrał też jeden utwór na żądanie publiczności. W połowie koncertu zaprosił na scenę Macieja Toberę i w duecie zagrał standardy jazzowe w klimacie Gypsy. Trzeci koncert to występ Ani Grzelak z zespołem w składzie Adam Grzelak (perkusja), Maciej Tobera (gitara), oraz rewelacja festiwalu młody basista Tomasz Gach, który dołączył do zespołu dzień przed koncertem. Pokazał się też w czasie jam sessions z niezwykle muzycznej i dojrzałej strony. Zespół zagrał świetny repertuar skomponowany w większości przez Anię, który można określić mianem lekkostrawnego jazzu na wysokim poziomie. Ania to utalentowana wokalistka i pianistka, absolwentka wydziału jazzu, która prowadziła



Adam Fulara



Piotr Banach



też warsztaty śpiewu. Nietrywialna muzyka wokalna to dziś rzadkość. Uwagę w trakcie tego koncertu przykuło zastosowanie podwójnego pulsu, czyli takie konsekwentne akcentowanie, które przesuwają „beat” utworu poza kreski taktowe. To był bardzo dobry koncert.

Trzeciego dnia był recital Adama Fulary, który zabrał słuchaczy do krainy polifonicznych standardów jazzowych improwizując przez godzinę. Gitarowe solowe koncerty improwizowane są w Polsce rzadkością. W programie oprócz standardów znalazły się także jego kompozycje i popularne tematy piosenek – wszystkie jednak zawierały improwizowane części budowane w kontrapunkcie. To był bardzo oryginalny koncert. Po krótkim bisie na scenie pojawił się duet BAIKA, firmowany przez założyciela „Hey” Piotra Banacha. Niezwykle energetyczny skład zaprezentował bardzo ciekawe utwory, a forma duetu kłóciła się z tym, co słyszeliśmy z głośników – czyli potęgą dźwięku. Dzięki zastosowaniu nowoczesnej technologii – loopera i sekwencera brzmiało to bardzo dobrze, w żaden sposób nie było czuć „sztuczności” użytych narzędzi. Był to udany, zakończony

bisami koncert, pełen wokalne ekspresji Kasi „Kafi” Figaj. To, co charakteryzowało wszystkie występy festiwalowe to była bardzo duża różnorodność. Każdy z wykonawców prezentował muzykę z zupełnie innej strony w bardzo kompetentny sposób. Czwartego dnia występowali już sami uczestnicy warsztatów, którzy przez poprzednie trzy wieczory też występowali w ramach festiwalowych jam sessions.

Wśród uczestników było wielu utalentowanych, młodych ludzi, na szczególną uwagę oprócz wspomnianego Tomka Gacha zasługiwał też młody perkusista Bartek Kołodziejcki z którym tworzyli świetną sekcję. Dało się wyraźnie odczuć artystyczny duch unoszący się w dźwiękach ponad wodami jeziora Leżno Małe w tych dniach, to nie były zwykłe warsztaty gitarowe, a zaproszeni muzycy, mimo że nie byli to człowiek nazwiska znane z warsztatów i koncertów w Polsce, zaprezentowali zaskakująco wysoki poziom. 🎸



Jan Chylewski - uzdolniony młody gitarzysta





Tomasz Karczewski



Kafi



BAIKA



Maciek Tobera prowadzi uczniowski skład





Bartłomiej Tarkowski, Kamil Reszka, Tomasz Gach, Maciek Tobera



Tomasz Gach - uzdolniony basista ćwiczy z zespołem pod okiem Maćka Tobera



ZACZNIJ KOMPONOWAĆ PIOSENKI

Możesz mieć w małym palcu wszystkie tricki największych światowych producentów i uzbroić się w sprzęt, jakiego nie powstydziliby się najbardziej uznane studia świata, ale to wszystko nie znaczy kompletnie nic, jeśli nie masz dobrych piosenek, które mógłbyś nagrać. Umiejętność stworzenia muzyki, którą ludzie chcieliby kupić, a potem przyjść na koncert, jest chyba najważniejsza w całym tym biznesie. W tej sekcji omówimy kilka wskazówek, które pomogą Ci szlifować talent kompozytora. Zaczniemy od anatomii piosenki, rozbijając ją na kluczowe części, a nawet więcej – zaproponujemy 10 akordów, od których możesz zacząć własny przebój. Poprosiliśmy o uwagi Mike’a Duce z grupy Lower Than Atlantis by podzielił się swoim doświadczeniem z pisania dla LTA, 5 Seconds of Summer oraz Luke’a Frienda z X Factor...



PODSTAWY KOMPONOWANIA

Mike Duce, grający na co dzień w Lower Than Atlantis, szybko stał się gorącym towarem na europejskiej giełdzie kompozytorów, piszących muzykę na zamówienie dla innych artystów. Poprosiliśmy go więc, aby udzielił nam kilku wskazówek...

Z zespołem Lower Than Atlantis wydał cztery, świetnie sprzedające się płyty, ale jego doświadczenie wybiega o wiele dalej. Jego ślady prowadzą do licznych projektów realizowanych zarówno przez duże wytwórnie, jak też wydawnictwa

‘indie’, a także popowe projekty, takie jak 5 Seconds Of Summer.

Jednakże kiedyś Mike był taki jak każdy z nas. Zaczynał od wymyślania riffów we własnym domu, powoli budując słownictwo, doświadczenie i pewność siebie, aż wreszcie poczuł, że może wejść do „właściwego” studia i nagrywać swoją muzykę na poziomie uznanych produ-

centów. Oczywiście, że zdarza mu się pisać muzykę, która nie znajduje aplauzu, ale Mike niczego nie wyrzuca i nie marnuje. To jest jedna z pierwszych porad jakie ten artysta może innym przekazać: zachowuj wszystko nad czym pracujesz, bo pewnego dnia ten riff, który wydaje Ci się zbyt techniczny do obecnego projektu, może stać się głównym elementem twojego bestsellerowego singla.



JAKI INSTRUMENT WYBIERASZ JAKO NARZĘDZIE DO KOMPONOWANIA PIOSENEK I DLACZEGO?

W większości przypadków jest to gitara akustyczna – Martin DRS1. Ma to w sobie coś romantycznego i samo brzmienie mi się podoba. W zasadzie kiedy uderzyć w struny bardzo mocno, akustyk jakby się przesterowywał, podobnie jak elektryk. Dodatkową zaletą gitary akustycznej jest to, że mogę z nią chodzić i nie płączę się za mną kable, a zwykle chodzę gdy coś wymyślam. Kiedy akurat jestem w trasie z zespołem, lubię wychodzić na zewnątrz i komponować spacerując. Komponowanie piosenek jest właśnie tym co mnie pociąga w muzyce najbardziej. Na drugim miejscu jest nagrywanie i sprawianie, aby coś co właśnie wymyśliłem zabrzmiało dobrze.

CZY DO KOMPONOWANIA KONIECZNA JEST PRAKTYCZNA WIEDZA NA TEMAT INNYCH INSTRUMENTÓW?

OPRÓCZ GITAR gram też na basie. Kiedy tworzę muzykę, współpracuję z producentem, który programuje dla mnie perkusję, ale zawsze mówię mu czego potrzebuję. Jeśli posadziłbyś mnie za zestawem, brzmiałbym okropnie, ale mam sporą wiedzę na temat tego co i gdzie powinna robić perkusja. Więc tak, powinieneś mieć praktyczną wiedzę na temat tego z czego składa się piosenka i jak poszczególne jej części działają. Od poszczególnych instrumentów mogą powstawać całe kompozycje. Pamiętam, kiedy byłem mały, napisałem prostą piosenkę zainspirowaną pulsem perkusji na 2 i 4. Ostatnio wpadł mi do głowy utwór, który zatytułowałem „Weirdo”, zaczynający się od basu grającego slapem. To jest jeden z moich sposobów pracy – jeśli utwór grawituje w kierunku kapeli Mariachi, dostosuję do tego charakter warstwy tekstowej i wykorzystam.

INNYM RAZEM wpadnie mi do głowy jakieś słowo lub dwa, a potem te słowa staną się wizytówką utworu, który zainspirowały. Zazwyczaj zaczynam od refrenu, od jakiegoś epickiego akordu lub chwytliwej progresji, a potem nucę sobie do tego melodie. Wybieram trzy najlepsze linie melodyczne i zszywam je ze sobą, łącząc najlepsze fragmenty. Kiedy już mam refren, zwrotki piszą się jakby same. Bardzo lubię środkową ósemkę (ang. ‘mid-eight’, rodzaj mostu – przyp. Red.). Pracuję zwykle na popowym układzie, niezależnie od tego czy jest intro czy



© Will Ireland

nie: zwrotka (verse), przedrefren (pre-chorus) i refren (chorus), zwrotka, refren, środkowa ósemka, refren i zakończenie.

JAK ZACHOWUJESZ POMYSŁY, KTÓRE WPADAJĄ CI DO GŁOWY?

ZAZWYCZAJ ROBIĘ notatki głosowe na swoim telefonie. Przez jakiś czas próbowałem używać do tego programu Logic, ale jeśli nie jestem w czymś dobry to strasznie się wkurzam. Ben Sansom (gitara prowadząca w Lower Than Atlantis – przyp.red.) jest dobry w obsłudze programów DAW, inni moi znajomi też dobrze się znają na nagrywaniu, więc zwykle zostawiam im to na czym ja znam się mniej.

JEŚLI CHODZI o teksty to zawsze zapisuję je ręcznie. Nie cierpię kiedy podczas sesji ktoś wręcza mi tablet do napisania czegoś. Lubię widzieć słowa napisane na papierze. Działa to na mnie inspirująco, kiedy widzę wszędzie te bazgroły, najlepsze frazy ponotowane w pośpiechu tam, gdzie akurat było miejsce. Po wszystkim biorę czystą kartkę i uroczyście przepisuję.

NA JAKIM ETAPIE TWORZENIA ZANOSISZ SWOJE NOWE POMYSŁY ZESPOŁOWI?

ZWYKLE GDY wstępna struktura piosenki została ustalona i mam już melodię. Tekst dopisuję na spokojnie później. Inaczej dzieje się, kiedy piszę na zamówienie innych ludzi.

Przykładowo w projektach popowych mam najczęściej krótką, dwudniową sesję, na której koniec wszystko musi być gotowe. Nie przepadam za takimi sytuacjami.

STRUKTURĘ PIOSENKI można dość szybko doszlifować do momentu, w którym będzie OK, ale kluczem do sukcesu jest tekst. Na naszej ostatniej płycie jest kilka momentów, które uważam za niezbyt udane, właśnie z powodu presji czasu: „Kiedy to wreszcie będzie skończone?”. To tak jak z malowaniem – kiedy tak naprawdę obraz jest skończony? Zasada – „Im dłużej dasz temu oddychać, tym będzie lepsze” – sprawdza się w szczególności w przypadku tekstów piosenek.

UWAŻASZ, ŻE TALENT DO PISANIA PIOSENEK JEST WRODZONY, CZY MOŻNA SIĘ TEGO NAUCZYĆ?

WSZYSTKO JEST tu subiektywne, bo któż ma prawo mówić nam co jest dobre, a co nie? Ten przywilej należy do słuchacza – to on decyduje, czy dany utwór mu się podoba, czy nie. Kto może wydawać sądy czy ktoś jest dobrym kompozytorem czy nie jest? Czy decydującym elementem w tym temacie jest ranking sprzedaży płyt? Myślę, że każdy jest w stanie usiąść i skomponować piosenkę. Ale nie każdy lubi to robić.

CO JEST DLA CIEBIE NAJWIEKSZA INSPIRACJA PRZY PISANIU TEKSTÓW?

EMOCJE. OSTATNIO zauważyłem, że mam w swoim zbiorze dość dużo kawałków o miłości. To ciekawe, bo niezbyt często angażuję się emocjonalnie – jestem typem samotnika. Ale kiedy już się zaangażuję, to jest to dla mnie zawsze ogromne przeżycie. Pisanie tekstów jest świetną terapią, w której te emocje można przelać na papier. Tekst jest tu więc oprawą dla emocji tak, jak rama jest oprawą dla obrazu. Ostatnio jednak sporo komponowałem i zaczynają mi się kończyć pomysły. To znak, że potrzebuję nowych doświadczeń i nowych emocji.

SKĄD WIESZ, ŻE PIOSENKA, KTÓRĄ WŁAŚNIE NAPISAŁEŚ, JEST DOBRA?

„HERE WE GO” to nasz najlepszy dotychczas singiel. Kiedy tworzyliśmy ten numer, miał się ukazać na stronie „B”. Potem stwierdziliśmy, że może nie jest taki zły i damy go na album, ale nigdy nie zamierzaliśmy robić z niego singla. Wtedy wysłałem go do menadżera, a on do człowieka z radia. Wtedy się zaczęło: „To singiel! Musimy to natychmiast puścić na antenie.” Tak więc ten utwór został napisany, nagrany i puszczony w radio

w ciągu zaledwie 3 dni. Muzyka to dla nas proces kreatywny i nie zastanawiamy się czy jest dobra. Dopiero nasz menadżer patrzy na to z komercyjnego punktu widzenia.

JAK WIELE POMYSŁÓW ODRZUCASZ PODCZAS PISANIA?

JĘŚLI CZUJĘ, że coś jest do dupy, wywalam to od razu. Ale nigdy nie wyrzucam czegoś na co poświęciłem swój czas. Mam tak wiele rzeczy w swojej szufladzie – np. riffy, które wymyślałem 4 lata temu. Mam taki jeden riff, naprawdę skomplikowany, który nigdzie nie pasował, ale jest świetny, więc mam zamiar zbudować na nim kiedyś piosenkę.

JAK NAWIĄZAŁEŚ WSPÓŁPRACĘ Z 5 SECONDS OF SUMMER?

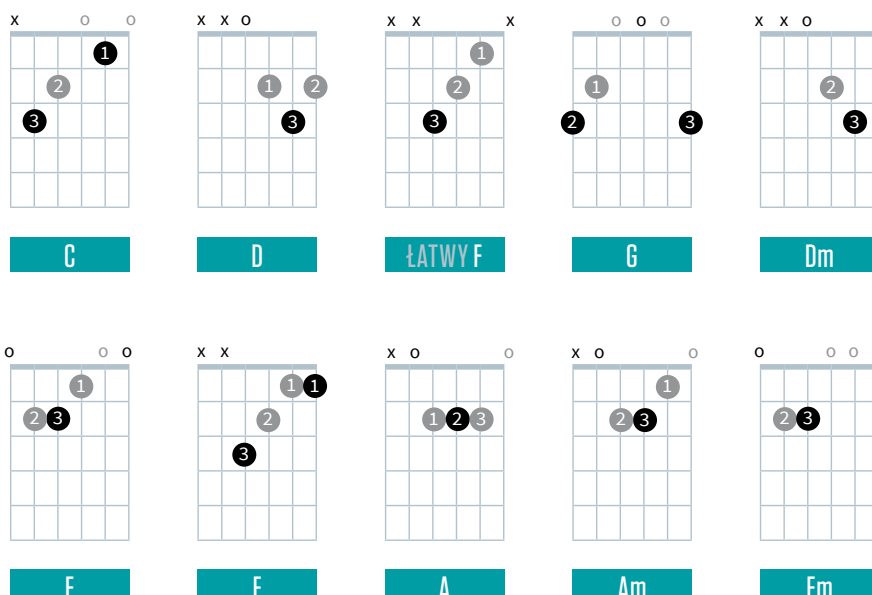
NAPISAŁEM PIOSENKĘ „Emily” dla The Invisible Men (trio producenckie nominowane do Grammy – przyp.red.). W tym samym czasie wydawało mi się, że Lower Than Atlantis się rozpadnie. The Invisible Men powiedzieli mi: „Kochamy twoją piosenkę. Czy możemy wystać ją do zaprzyjaźnionego boys bandu?” „Czemu nie” – pomyślałem, a oni przestali ją do One Direction. Potem mieli sesję z 5 Seconds Of Summer, na którą mnie zaprosili. Nagrywaliśmy przez 2 dni, między innymi kawałek „Heartache On the Big Screen”, umieszczony na stronie B singla, który był #1 w czterdziestu krajach. Wtedy sprawy nabrały tempa – nagrywałem z artystami takimi jak McBusted, Luke Friend z X Factor, Nick Hodgson czy Sam Preston z The Ordinary Boys.

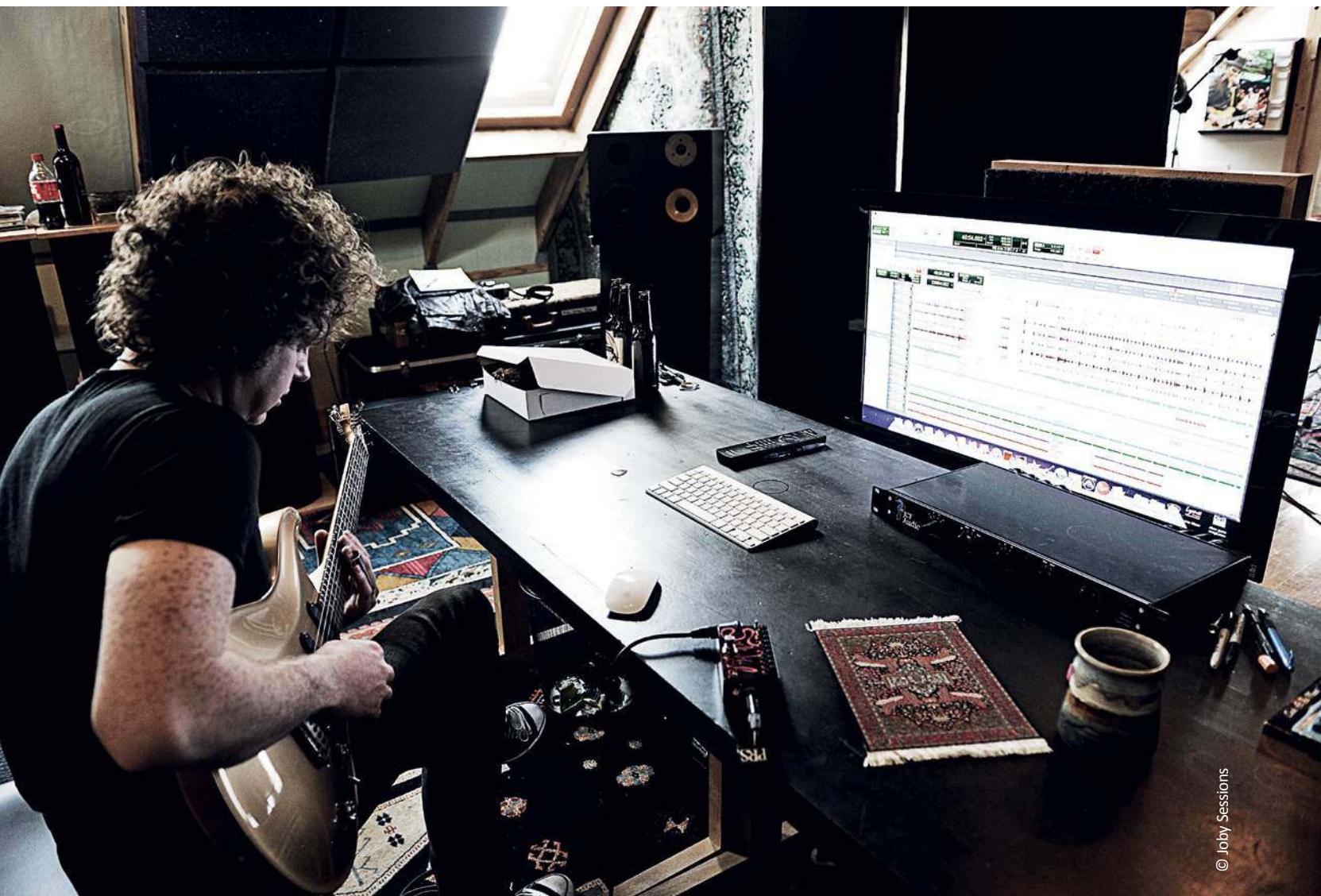
JAKIE SĄ TWOJE NAJWIEKSZE INSPIRACJE?

TRUDNO POWIEDZIEĆ. Może to zabrzmieć nieco cliché, ale mam dość eklektyczny gust muzyczny. Słucham naprawdę bardzo szerokiego stylistycznie spektrum muzyki. Ze wszystkiego biorę te elementy, które najbardziej mi się podobają i włączam je do własnego słownika. Jestem dość czujny i obserwuję wszystko co dzieje się wokół mnie.

10 PODSTAWOWYCH AKORDÓW KOMPOZYTORA PIOSENEK

Potrzebujesz zaledwie kilka akordów, by stworzyć swój pierwszy hit – zacznij od tych





© Joby Sessions

ANATOMIA PIOSENKI

Rozbieramy piosenkę na części, aby pokazać Ci dlaczego i jak to wszystko działa

Aranż piosenek często opisuje się literami jako np. „ABABCBB”. Litera A, B, C oznaczają tu zwrotki, refreny, mosty i tak dalej. Dobrze ułożona struktura gwarantuje, że chwytliwe fragmenty piosenki wpadną ludziom w ucho i sprawią, że będą chcieli słuchać więcej.

Przyglądamy się tutaj poszczególnym

elementom: wstęp, zakończenie, zwrotka, refren, most i środkowa ósemka. Dzięki temu nauczysz się budować właściwą strukturę swoich kompozycji. Co jeszcze? Wiemy, że optymalna długość popowej piosenki wynosi ok 3 minut i 30 sekund. Refren powinien się pojawić w pierwszej minucie jej trwania, a słuchacz powinien być zaintrygowany jakimś haczykiem w ciągu

pierwszych 10 sekund. Tych zasad powinni się trzymać przede wszystkim młodzi twórcy, którzy celują w swój pierwszy „numer jeden” na listach przebojów...

WSTĘP (INTRO)

Początek piosenki ustanawia groove i nakreśla jej charakter. Sposób jego zagrania – zarówno przez cały zespół jak i np. samą gitarę akustyczną –

może pomóc ustawić odpowiedni poziom energetyczny dla reszty utworu. Spróbuj pokazać we wstępie czego słuchacz może się spodziewać w dalszej części piosenki. Jeśli nic nie przychodzi Ci do głowy, jako wstęp zagraj przearanżowany refren w wersji instrumentalnej.

Funkcję taką może też pełnić wyrazista partia basu, która przy okazji wprowadzi puls piosenki. Stanowi to skuteczną trampolinę do następującej po tym zwrotki i pełni rolę przyciągającego uwagę słuchacza haczyka (zasada „pierwszych 10 sekund”). Wstępem może być także dobra progresja akordów z dalszej części utworu, ale jeśli trwa dłużej niż 15 sekund, skróć czas trwania każdego z akordów o połowę. Dzięki temu nakreślisz harmonię nie rozwlekając zbytnio intra.

Możesz wymyślić też inne haczyki, przyciągające uwagę słuchaczy, oparte na wokalu, czy jakimś energetycznym akordzie. Prawdziwym sukcesem będzie wymyślenie wstępu, który może funkcjonować po refrenie, jako wprowadzenie do kolejnej zwrotki. Dzięki powtórzeniu takiego elementu, ludziom łatwiej wpadnie w ucho cała piosenka.

ZWROTKA (VERSE)

Twoim zadaniem tutaj jest zbudowanie głównego groove piosenki, czy to opartego na basie, czy na gitarowym riffie – ważne jest aby delikatnie zejść z poziomu energetycznego wprowadzonego we wstępie, aby móc go z powrotem nabudować aż do momentu kiedy odpalisz swój chwytliwy refren. Kluczowe elementy powinny być zachowane z intra, ale aranż może być nieco odchudzony, aby tekst śpiewany przez wokalistę był dobrze słyszalny. Wokal w refrenie zwykle będzie głośniejszy i interwałowo będzie wyżej, więc w zwrotce musisz melodię prowadzić niżej i na niższym poziomie energetycznym.

Jeśli podkład zwrotki i refrenu jest bardzo podobny, to melodia zwrotki musi się znacząco różnić. Aby to osiągnąć, warto pobawić się z zasadą przeciwieństw. Jeśli refren jest gęsty, to w zwrotce zrób więcej miejsca i oddechu, a jeśli refren jest spokojny lub legatowy, w zwrotce zagęść rytm i użyj staccato. Te różnice pomogą Ci zbalansować piosenkę i zbudować kontrast pomiędzy zwrotką i refrenem.

Pomimo niższego poziomu energetycznego,

spróbuj uczynić zwrotkę tak chwytliwą jak refren. Pomogą Ci w tym ciekawe rymy lub wykorzystanie krótkich, zapadających w pamięć fraz. Dość często używanym trickiem jest wykorzystanie słów, które stają się jednocześnie tytułem piosenki. Tak jest w „Throw Away Your Television” Red Hot Chili Peppers, „All The Single Ladies” Beyoncé czy „I’m A Mess” Eda Sheerana. Innym sposobem jest zaprezentowanie tytułu piosenki nieco dalej, ale nadal w pierwszej zwrotce, jak to ma miejsce w „Make You Feel My Love” Boba Dylana (słowa tytułu pojawiają się w 4 wersji).

REFREN (CHORUS)

To jest esencja, kwintesencja, kulminacja każdej piosenki. To w refrenie krystalizuje się całe przesłanie utworu i jest to jedyna część, która interesuje biznesową część tej branży. Świetny refren może nadrobić to, co psuje średniej klasy zwrotka, ale nawet najlepsza

Świetny refren może nadrobić to, co psuje średniej klasy zwrotka, ale nawet najlepsza zwrotka nie wynagrodzi piosence braku wpadającego w ucho refrenu

zwrotka nie wynagrodzi piosence braku wpadającego w ucho refrenu. To właśnie refren ludzie nucią sobie w głowach, kiedy przebijają się przez sprawy dnia powszedniego. A to oznacza jedno: haczyki, haczyki, haczyki! To w tym miejscu trzeba pokazać najlepszy „haczyk” jaki jesteś w stanie wymyślić.

Muzycznie, jest to zwykle najbardziej intensywna część kompozycji. Jeśli będziesz grać koncert, właśnie w tym momencie większość publiczności zacznie śpiewać tekst razem z Tobą. Melodycznie i energetycznie, powinien być wyżej niż zwrotka, ale jednocześnie ma być na tyle łatwym, aby każdy mógł go zanucić i zapamiętać. Idealny refren wpada w ucho za pierwszym razem.

Jak zwykle jest na to kilka patentów – krótkie frazy i częste powtórzenia to klucz do sukcesu – posłuchaj tylko „Livin’ On A Prayer” Bon Jovi.

Kiedy pracujesz nad swoim refrenem, spróbuj zrobić eksperyment i wyobrazić sobie, że stoisz przed tłumem ludzi na ulicy, atmosfera jest gorąca, a ludzie

przekrzykują się słowami Twojego refrenu – czy jesteś w stanie ich zrozumieć, czy przekaz nie zginie w zgiełku? W takich warunkach ostatnią rzeczą jakiej chcesz, są skomplikowane słowa piosenki – staraj się używać prostych fraz. Wszelkiego rodzaju emocjonalne ‘Ooooh’, ‘Aaaach’ czy ‘Jeeeeee!’ również się świetnie sprawdzają. Unikaj negatywnych emocji i staraj się poprawić słuchaczom samopoczucie, bo przecież po to ludzie słuchają piosenek.

ŚRODKOWA ÓSEMKA (MID-EIGHT)

Ta ośmiotaktowa część (stąd nazwa), będąca odmianą mostu, jeśli już występuje, to zwykle po drugim refrenie. Głównym jej zadaniem jest wprowadzenie czegoś nowego i ożywienie utartego schematu zwrotka-refren-zwrotka-refren. W tym fragmencie utworu możesz wykazać się kreatywnością i zabrać publiczność na muzyczną wycieczkę, z której w gorli i chwale wracasz z powrotem na ostatni refren.

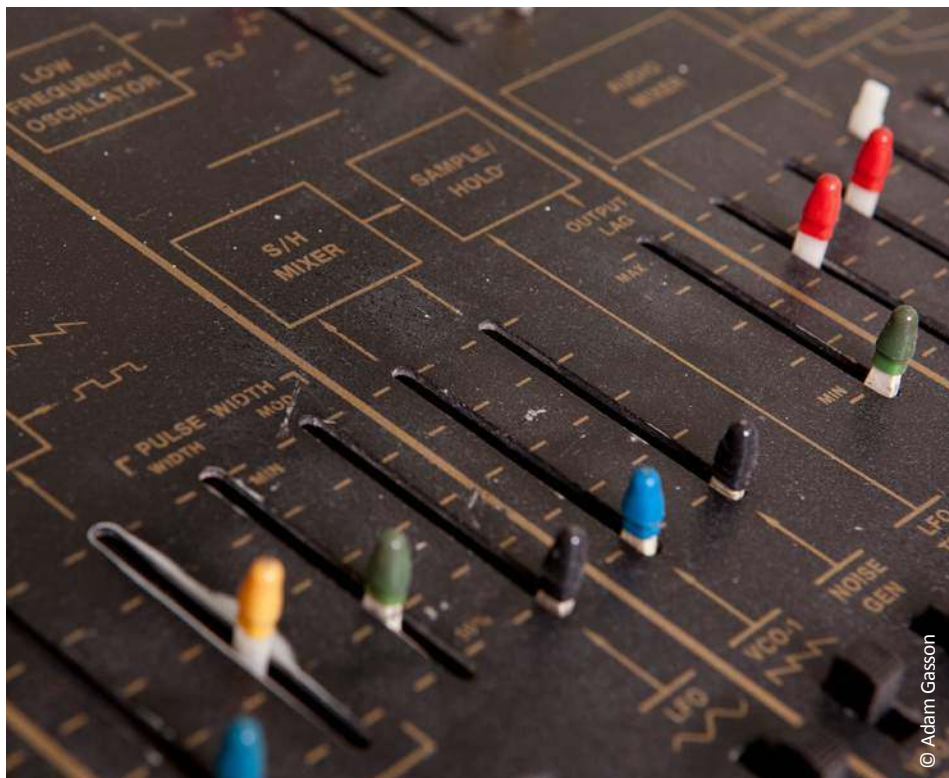
Środkowa ósemka może mieć nową harmonię, nową linię melodyczną lub jakiś rytmiczny patent, który odświeży kompozycję – np. half-time. Można też wykorzystać tu jakąś nową barwę, wnoszącą do całości sonorystyczne zróżnicowanie. Nie musi mieć jednak kompletnej linii wokalne, a zamiast tego można tam

dać deklamację, czy nawet uczynić tę część całkowicie instrumentalną. Szczerze mówiąc, wbrew nazwie nie musisz się też sztywno trzymać długości 8 taktów. Najważniejsze, aby nadchodzący po tym moście ostatni chorus rozegrał się gdzieś w okolicach 2 minuty 40 sekundy. W przeciwnym razie możesz się nie zmieścić w regule piosenki 3:30.

Dlatego też nie marnuj czasu i już na początku środkowej ósemki zmień tonację. Najprościej skorzystać z pokrewnej tonacji równoległej, np. jeśli utwór jest w C dur, przejdź do A moll. Równoległe tonacje molowe zawsze leżą o tercję małą niżej od toniki tonacji durowej. Taki zabieg wprowadza nową atmosferę i sprawia, że powracający potem refren brzmi jeszcze bardziej soczyście.

Czasem jedynym potrzebnym elementem jest krótka część instrumentalna, taka jak solówka. Jednakże najlepiej unikać pustych popisów wirtuozerskich, a zamiast tego dać słuchaczom coś wpadającego w ucho, opartego na łatwych do zapamiętania motywach. A jeśli nie





znajdziesz nic co można wykorzystać jako interesujący most, zrób 'break', czyli wycofanie partii instrumentalnych poza perkusją, utrzymującą beat na minimum, a dopiero po nim wróć na ostatni refren.

MOST (BRIDGE)

Most, zwany też czasem „przedchorusem” (pre-chorus) nie jest kluczowym fragmentem struktury piosenki, ale może efektywnie pomóc w budowie energetycznego wejścia na refren. Jeśli jest dobrze skonstruowany, to zapewnia refrenowi siłę, jakiej ten nie miałby pojawiając się bezpośrednio po zwrotce.

Generalnie, most działa na trzy sposoby. Po pierwsze, zaczyna podnosić wysokość melodii/harmonii oraz jej poziom energetyczny, aż do poziomu refrenu. Po drugie, zwiększa poziom dynamiki utworu (głośność poszczególnych partii). Po trzecie, w warstwie tekstowej, może być okazją do stworzenia kontekstu i powiązania pomiędzy zwrotką a refrenem.

Podczas pisania mostu trzeba się trzymać kilku prostych zasad. Przede wszystkim linia melodyczna powinna się różnić od tej ze zwrotki i refrenu. Jeśli melodia zwrotki była płynna i spokojna, melodia mostu powinna być bardziej perkusyjna, aby podnieść poziom energetyczny. Jeśli jednak zwrotka jest już sama w sobie mocno energetyczna,

most musi wnieść trochę spokoju i delikatne obniżenie poziomu energetycznego – dzięki temu łatwiej wnieść kontrast jaki ma mieć oszałamiający słuchacza refren.

ZAKOŃCZENIE (OUTRO)

Zakończenie może być elementem dodającym dodatkowego blasku do Twojego refrenu. Najczęściej ostatni refren powtarzany jest dwa razy i może przejść w coś w rodzaju instrumentalnego refrenu z jeszcze bardziej podnoszącym poziom energetyczny gitarowym solo. Właśnie powtarzanie refrenu ze zmieniającym się aranżem – nowe partie instrumentalne, nowe barwy – jest chyba najbardziej skutecznym zakończeniem utworu. Wokal z kolei może skupić się w tym samym czasie na jakimś chwytliwym haczyku z liryki piosenki i powtarzać go na tle harmonii refrenu. Świetnym tego przykładem jest grunge'owy przebój Nirvany: „Smells Like Teen Spirit”.

Takie rozwijanie melodyki i harmonii refrenu pozwala także na wprowadzenie melodii użytych już wcześniej w kompozycji. Czasem melodie z mostu czy środkowej ósemki sprawdzają się świetnie w reharmonizacji na tle refrenu, dając utworowi dodatkowy twist. W „Under The Bridge” zespołu Red Hot Chili Peppers refren rozwija się melodycznie

CZY MASZ PRZEBÓJ?

Nasza lista cech obowiązkowych pozwoli Ci to sprawdzić:

- PIOSENKA PORUSZA CIEBIE (KOMPOZYTORA)
- MA DOBRY TYTUŁ
- MA PRZYCIĄGAJĄCE UWAGĘ INTRO, NIE DŁUŻSZE NIŻ 15 SEKUND
- W KAŻDEJ CZĘŚCI UTWORU ZNAJDUJĄ SIĘ Haczyki ZAPADAJĄCE W PAMIĘĆ
- TEKST NIE JEST ZBYT SKOMPLIKOWANY I MA ŁATWE DO ZAPAMIĘTANIA FRAZY
- GŁÓWNE PRZESŁANIE LIRYKI JEST CZYTELNE
- LUDZIE MOGĄ SIĘ Z NIM IDENTYFIKOWAĆ
- CZY JEST RÓWNOWAGA? (SZYBKO-WOLNO, GŁOŚNO-CICHO)
- PIOSENKA MA NIE WIĘCEJ NIŻ 3 SEKCJE GŁÓWNE
- SUPER-CHWYTLIWY REFREN POJAWIA SIĘ W PIERWSZEJ MINUCIE
- OSTATNI REFREN WCHODZI NIE PÓŹNIEJ NIŻ W 2:40
- CAŁOŚĆ NIE JEST DŁUŻSZA NIŻ 3:30
- ZAKOŃCZENIE SPRAWIA, ŻE CHCESZ POSŁUCHAĆ JESZCZE RAZ

i harmonicznie na tyle intensywnie, że ciągnie numer w zupełnie nowym kierunku.

Zakończenie może być także lustrzanym odbiciem wstępu, czego przykład znajdziesz w „Hold Back The River” Jamesa Baya. Taki zabieg wprowadza podświadomy haczyk – jak przewinięcie taśmy do początku – dzięki któremu słuchacz ma ochotę ponownie puścić tę piosenkę. Rozwiązań jest naprawdę wiele, ale na końcu to Ty decydujesz co jest najlepsze dla Twojej kompozycji.

ZASTANÓW SIĘ NAD SWOIM GITAROWYM BRZMIENIEM ZANIM WEJDZIESZ DO STUDIA

Jako część procesu komponowania, ważne jest by mieć wizję, jak mają zabrzmieć poszczególne partie gitary by uzyskać jak najlepszy efekt nagrań.

Kiedy komponujesz utwory na gitarze, posiadanie zabójczego riffu lub progresji akordów jest tylko połową sukcesu. I chociaż w większości zarejestrowanie twojej gry w studio może być dosyć proste, często tym

nagraniom brakuje pełnego, szerokiego i charakterystycznego brzmienia, jakie znaleźć można na profesjonalnych płytach, więc pomyśl o swoim brzmieniu zanim zaczniesz nagrywać. Jest wiele sposobów by nagrania elektrycznej lub akustycznej gitary zabrzmiały bardziej tłusto i pełniej, jak

również do dyspozycji mamy cały świat efektów i wzmacniaczy, dzięki którym można znaleźć najbardziej odpowiednie brzmienie dla naszych utworów. Więc poświęćcie najpierw trochę czasu i poeksperymentujcie trochę ze swoją gitarą. Na początek, przyjrzyjmy się kilku podstawowym efektom gitarowym...

OVERDRIVE

Fuzz, distortion i overdrive to trzy rodzaje efektów przesterowujących czyste brzmienie gitary w różny sposób. Overdrive jest najłagodniejszym z nich, i odwzorowuje efekt „przesterowanego” brzmienia wzmacniacza lampowego oferując ciepłe, crunche’owe barwy rytmiczne (pomyślcie o AC/DC) oraz śpiewne, długo wybrzmiewające dźwięki solowe (np. Stevie Ray Vaughan), do których przyzwyczaiły się nasze uszy przez ponad pół wieku obecności bluesowej i rockowej gitary. **WSKAZÓWKĄ:** dla uzyskania mocnego brzmienia overdrive odkręć gałki GAIN lub DRIVE oraz zmniejsz wartość potencjometru LEVEL lub OUTPUT. Dla uzyskania podbicia czystego sygnału zrób odwrotnie.



DISTORTION

To brzmienie „złe”, głośnie i wyraziste. Distortion – przy swojej całej groźnej, agresywnej sławie – jest brzmieniem okiełznanego sygnału przesterowanej gitary. Pierwszymi konstrukcjami tego typu były efekty fuzz z lat 60. – nieskomplikowane i bezlitosne bestie. Od tego czasu zaczęliśmy myśleć o efektach distortion w nowoczesnym sensie, z bardziej wyrafinowanym brzmieniem i obwodami. Distortion stoi za wszystkim od The Rolling Stones, przez Jimiego Hendrixa i Nirvanę, po najcięższe odmiany nowoczesnego metalu. **WSKAZÓWKĄ:** spróbuj użyć potencjometru VOLUME w gitarze do ustawienia wielkości przesterowania i głośności – efektywny sposób zmiany barwy pomiędzy rytmiczną i solową.



DELAY

Delay brzmi jak nagrany dźwięk, powtórzony później raz lub wielokrotnie w ustawionych odstępach czasowych. Efekt ten jest używany wszędzie od wczesnego rock’n’rolla do nowoczesnego rocka i popu. Wiele z nowych stompboxów próbuje odwzorować ciepłe i majestatyczne brzmienie analogowych i taśmowych linii opóźniających, jak również oferuje czyste, klarowne barwy cyfrowego delay’a z całą gamą odmian typu lo-fi, brzmień modulowanych czy efektów specjalnych jak ping-pong i reverse. **WSKAZÓWKĄ:** Podłącz dwa wzmacniacze i eksperymentuj z ustawieniami stereo, dostępnymi chociażby w takich modelach jak Line 6 DL-4, TC Electronic Flashback czy VOX DelayLab. Nieograniczona zabawa gwarantowana!



REVERB

Brzmienie efektu reverb odwzorowuje pogłos i odbicia dźwięku od otaczających powierzchni, które zanikają po jakimś czasie. Gitarowy reverb postrzegamy w sensie „przestrzeni” a poszczególne odmiany pogłosu nazwane są często od pomieszczeń, które emulują (katedra, pokój, hol itd.). Używany praktycznie przy każdym nagrany dźwięku, miał swój złoty okres w szaleństwie gitary surf w latach 60., kiedy tacy muzycy jak Dick Dale używali pogłosu dla wyczarowania obrazów rozbijających się fal oceanu. **WSKAZÓWKĄ:** Staraj się używać pogłosu raczej jako kreatywnego i inspirującego efektu, niż tylko składowego elementu twojego brzmienia.



PITCH SHIFTER

Efekt pitch-shift używany jest do tworzenia dodatkowych dźwięków harmonii w czasie gry, transponowania brzmienia gitary do innej tonacji lub kreowania nieziemskich podciągnięć i pisków, perfekcyjnie zademonstrowanych przez Toma Morello w numerze Rage Against The Machine, Killing In The Name. Ten obszar zdominowały takie marki jak Eventide czy DigiTech (Whammy). Do pitch-shifterów należą zarówno klasyczne oktawery jak i skomplikowane harmonizery używane przez Steve'a Vaia.

WSKAZÓWKI: Połącz pitch-shifting z efektami delay i tremolo dla uzyskania niesamowitych brzmień, lub zastosuj pitch-shift przy akordach dla oryginalnego efektu glissanda w partiach rytmicznych.



OKTAWER

Solo Jimiego Hendrixa w Purple Haze, grane na przesterze wpiętym we wczesny model Octavii Rogera Mayera, ciągle jest jednym z najbardziej przyciągających barw efektowych w muzyce. Dodanie dźwięków o oktawę wyżej tworzy bogate, oryginalne i psychodeliczne brzmienie. Choć obecnie stosowany jest już rzadziej, riffy Jacka White'a w Blue Orchid i Seven Nation Army dowodzą, że efekt dodanej oktawy w dalszym ciągu może znacznie wzbogacić brzmienie prostego riffu.

WSKAZÓWKA: Jeśli pedał oktawiera nie jest polifoniczny, można na nim grać tylko pojedyncze dźwięki. Gdy spróbujesz grać akordy, całość zmieni się w wielką, nieprzyjemną papkę.



TREMOLO

Tremolo to klasyczny, często słyszany efekt zmiany głośności dźwięku gitary z różną prędkością. Przykładem są brzmienia gitary surf z lat 60., gdzie tremolo w połączeniu z pogłosem obrazowały rozbijające się fale oceanu, co wspaniale oddają nagrania How Soon Is Now? The Smiths, Planet Telex from The Bends Radiohead, What's The Frequency, Kenneth? zespołu REM i wiele innych. Opadająca i narastająca głośność w określonym czasie: tak można to prosto podsumować.

WSKAZÓWKA: Spróbuj ustawić prędkość pulsowania tremola do tempa utworu. Szczególnie dobrze sprawdzi się to przy urywanych brzmieniach staccato.



VIBRATO

Vibrato po raz pierwszy pojawiło się we wczesnych wzmacniaczach gitarowych Magnatone, Gibsona, Fendera i Voxa. Nie jest to taki sam efekt jak tremolo. Wibrato jest modulacją wysokości, tremolo modulacją głośności. Pewne zamieszanie wprowadzają błędne historyczne oznakowania: na przykład synchronizowany mostek tremolo Fendera montowany w Stratocasterach to w rzeczywistości konstrukcja oferująca efekt wibrato. Podobnie jak modulacja głosu wokalisty czy wibrato strun lewą ręką na podstrunicy. Słynnymi użytkownikami są chociażby Graham Coxon z Blur czy legenda bluesa, Robert Cray.

WSKAZÓWKA: Wolne wibrato wytwarza eteryczne dźwięki przy wybrzmiewających nutach arpeggio czy akordach. Szybsze przebiegi skutkują bardziej rozedrganym, mocniejszym efektem.

FLANGER

Flanger oferuje wszystko od oryginalnego brzmienia przelatującego samolotu odrzutowego po wolniejszą wersję phasera. Chociaż często jest kojarzony z rockowymi i metalowymi gitarzystami od zespołu Van Halen po Metalikę, jednym z najlepszych przykładów nagranych efektów flangera jest utwór A Forest The Cure, w którym, zgodnie ze słowami producenta Mike'a Hedgesa, użyto aż siedmiu urządzeń jednocześnie!

WSKAZÓWKA: Spróbuj ustawić prędkość flangera tak, by pełna modulacja kończyła się i zaczynała co każde dwa lub cztery ćwierćnotowe beaty waszego utworu.



PHASER

Najwcześniejszy efekt phasera, Uni-Vibe, był opracowany w celu odwzorowania brzmienia obracającego się głośnika Leslie. Phaser wytwarza charakterystyczne, wirujące barwy czy psychodeliczne falowanie ze słyszalnymi, cyklicznymi zmianami częstotliwości (np. ciepłe, basowe lub jasne i wyraziste). Efekt był bardzo popularnym elementem pedalboardów w latach 70., dodając ciekawe, pulsujące tekstury w partiach rytmicznych i solowych. Wymienić tu można grę Briana May'a na Sheer Heart Attack zespołu Queen.

WSKAZÓWKA: Im szybszy parametr Rate ustawicie, tym bardziej efekt będzie zmieniał się od łagodnego falowania po agresywne trzepotanie.



CHORUS

Chorus brzmieniem zbliżony jest nieco do flangera i phasera, wykorzystując zmiany fazowe dla stworzenia charakterystycznego, wirującego dźwięku. Jednakże, zamiast większych zmian częstotliwości w czasie symuluje węższe wariacje w wysokości i barwie, które zwykle występują gdy grupa podobnych instrumentów wykonuje tę samą partię unisono. Te iskrzące, śpiewne fluktuacje można chociażby usłyszeć w takich numerach jak Come As You Are Nirvany.

WSKAZÓWKA: Dla subtelnego brzmienia ustaw głębokość na średni poziom oraz prędkość na minimum. Dla większego, oceanicznego falowania zwiększ oba parametry.



KOMPRESOR

Gitarzyści używają kompresorów naprawdę pomysłowo i kreatywnie. Czy to do wydłużenia sustainu w ognistych, ekspresyjnych solówkach, czy zwiększenia perkusyjnego ataku przy funkowych rytmach, czy wyrównania dynamiki przy akordowo-melodycznym graniu fingerstyle. Te niepozorne i zwodniczo proste pudełka stosowane są dla dodania „soku”, charakteru i wyrazistości partiom gitarowym.

WSKAZÓWKA: Dla mocno skompresowanego brzmienia ustaw gałkę kompresji wysoko oraz niski poziom wyjściowy. Dla uzyskania czystego podbicia zrób odwrotnie.

10 KLASYCZNYCH USTAWIEŃ WZMACNIACZY

Szukasz pomysłów na gitarowe brzmienie? Sprawdziliśmy ustawienia wzmacniaczy dla 10 legendarnych barw, które wywarły wpływ na nowoczesnych gitarzystów i pojawiły się na kultowych, klasycznych nagraniach

KURT COBAIN SMELLS LIKE TEEN SPIRIT (NIRVANA)



EFEKTY: DISTORTION Radzimy użyć tu środkowego pickupu gitary z układem Strata, a dobry pedał distortion jest niezbędny jeśli naprawdę chcesz uzyskać to grunge'owe, chrapliwe brzmienie. Kurt używał efektów Pro Co Rat i BOSS DS-1.

NOEL GALLAGHER DON'T LOOK BACK IN ANGER (OASIS)



EFEKTY: DELAY USTAWIONY NA 400MS Z 3 POWTÓRZENIAMI W tym utworze Noel prawdopodobnie używał swojej sprawdzonej gitary Epiphone Riviera z włączonym pickupem gryfowym. W drugiej połowie sola dodaje nieco delaya.

SLASH SWEET CHILD O' MINE (GUNS N' ROSES)



EFEKTY: BRAK Dla idealnego efektu użyj tu przetwornika gryfowego Les Paula wpiętego do stacka Marshalla JCM800. Skręć trochę GAIN jeśli brzmienie jest zbyt bzyczące na większym przesterowaniu.

JOHN FRUSCIANTE UNDER THE BRIDGE (RHCP)



EFEKTY: KOMPRESOR USTAWIONY NA SZYBKĄ ATAŚ, ŚREDNI POZIOM RELEASE I SUSTAIN Frusciante używa pickupu gryfowego w swoim Stracie lub Jaguarze. Ustaw większy gain we wzmacniaczu i skręć pokrętkę głośności w gitarze by uzyskać subtelne, lekko przesterowane brzmienie.

JIMI HENDRIX PURPLE HAZE (JIMI HENDRIX EXPERIENCE)



EFEKTY: FUZZ Intro w Purple Haze grane było na Stratocasterze wpiętym w 100-watowy head Marshalla i kolumnę 4x12. Pedał fuzz mocno podbija środkowe częstotliwości i w połączeniu ze środkowym pickupem oferuje tłuste, masywne brzmienie.

DIMEBAG DARRELL COWBOYS FROM HELL (PANTERA)



EFEKTY: BRAK Dimebag preferował wzmacniacze tranzystorowe i przepuszczał sygnał gitary przez parametryczny korektor wpięty przed wzmacniaczem. Spróbuj zacząć od wycięcia częstotliwości 90Hz, 180Hz i 360Hz.

BRIAN MAY TIE YOUR MOTHER DOWN (QUEEN)



EFEKTY: EQ BOOST PRZED WZMACNIACZEM Zrobiony w domu booster podbijał środkowe częstotliwości gitary Briana. Spróbuj podbić środek raczej pedałem EQ a nie gałką korekcji wzmacniacza. Brzmienie dopełnia pogłos imitujący duże pomieszczenie.

ED O'BRIEN MY IRON LUNG (RADIOHEAD)



EFEKTY: PITCHSHIFTER, KOMPRESOR, CHORUS Podłącz efekty w takiej kolejności (od gitary do wzmacniacza): kompresor (średni atak i zwolnienie RELEASE, niższy sustain), chorus (SPEED: 4, DEPTH: 2) oraz pitchshifter z ustawioną wyższą oktawą.

JIMMY PAGE WHOLE LOTTA LOVE (LED ZEPPELIN)



EFEKTY: BRAK Podbity środek nadaje słynnemu riffowi Whole Lotta Love tłustego charakteru a pogłos wypełnia przestrzeń między rytmicznymi dźwiękami. Jeśli używasz oddzielnego pedału reverb, spróbuj użyć korekcji na brzmieniu pogłosu by nie był on zbyt jasny.

MATT BELLAMY PLUG IN BABY (MUSE)



EFEKTY: DISTORTION W STYLU FUZZ, DIGITECH WHAMMY Wstęp Matta Bellamy do klasyka Muse, Plug In Baby pochodzącego z albumu Origins Of Symmetry nagrany był przy wykorzystaniu pedału Whammy DigiTecha. Zachowaj ostrożność dodając pogłosu – chodzi tu o lekkie wzbogacenie dźwięku, więc nie przesadź z przestrzenią.





UZYSKAJ MASYWNE BRZMIENIE

Jak zamierzasz nadać swoim śladom odpowiedniej siły przebicia przy nagrywaniu? Oto kilka pomysłów do rozważenia, kiedy będziesz komponować i aranżować utwory...

USTAW DOBRE BRZMIENIE JUŻ U ŹRÓDŁA

ZANIM ZACZNIESZ bawić się ustawieniami upewnij się, że dysponujesz solidnym, bazowym brzmieniem. Jeśli nie jest ono bardzo dobre już na początku, prawdopodobnie nie jest to właściwa barwa. Sednem wszystkiego jest właśnie brzmienie i gitarzysta; jeśli te dwa elementy tworzą harmonię, wszystko co możesz zrobić to spróbować dołożyć jeszcze te ekstra pięć procent do twojej barwy.

PRZEWROTY

GRANIE TYCH samych dźwięków ale w różnych miejscach na gryfie jest pewną drogą do podrasowania całościowego brzmienia. Spróbuj zagrać tę samą progresję akordów na dwa różne sposoby: tak jak były napisane na początku i ponownie

stosując różne przewroty (na przykład otwarte pozycje zamiast akordów barre).

ZAINTERESUJ SŁUCHACZA

PERCEPCJA to potężne narzędzie, i w taki sam sposób w jaki straszne momenty w horrorach poprzedzane są chwilą ciszy, możesz wykorzystać odbiór głośności i mocy poprzez operowanie dynamiką. Spójrz na swój utwór jak na film lub opowieść. Muszą się tu pojawiać różne rzeczy – nie możesz utrzymywać wszystkiego od początku do końca na najwyższych obrotach. Jeśli w zwrotce jest mnóstwo gitar, kiedy wejdzie refren, nie będą one brzmiały już tak szeroko. Spójrz na aranż i zobacz gdzie chcesz wyeksponować gitary, co pozwoli na stworzenie bardziej wyrazistych partii w określonych miejscach.

SPRÓBUJ ZMIEŃĆ STRÓJ

GRANIE w obniżonych strojach skutkuje bardziej tłustym brzmieniem. Nawet jeśli twoja kompozycja jest w standardowym stroju, można dodać trochę masywności nagrywając jeden ze śladów w niższym strojeniu. Dla przykładu, spróbuj grać w drop D i przetransponować swoją partię do dźwięków o właściwej wysokości.

DOŁÓŻ GITARĘ AKUSTYCZNĄ

JEST to trick używany dla dodania głębi partiom rytmicznym. Nie przejmuj się za bardzo samą barwą; potrzebujesz wykorzystać perkusyjny charakter strun gitary akustycznej a nie pełne brzmienie tego instrumentu.

EKSPERYMENTUJ ZE SWOIM SPRZĘTEM

NIE MUSISZ nigdy grać na nim na scenie, ale wielu artystów wykorzystywało chrapliwe brzmienie swojego wzmacniacza ćwiczeniowego dla dodania agresywności do ścieżek ich gitar. To naprawdę działa, nawet na mniejszej głośności, więc daj szansę tej metodzie.

WYKORZYSTAJ SYMULACJE WZMACNIACZY!

CO BYŁO jeszcze do niedawna światem zakazanych dla brzmieniowych purystów, teraz stało się podstawą nagrywania. Dobrą wieścią jest to, że modeling wzmacniaczy jest tani i praktyczny, i nie widać już podejścia typu „pieprzyć to”. To znakomity i szybki sposób sprawdzenia wielu różnych brzmień wzmacniaczy bez potrzeby posiadania mnóstwa drogiego sprzętu gitarowego.



MOBILNIE!

Cyfrowa rewolucja towarzyszy nam od dawna, oferując coraz łatwiejszą podróż przez świat nagrywania.

Kiedy Apple uruchomiło App Store w 2008, świat odpowiednio zareagował udostępniając wszystkim Facebooka i tworząc gry, w których strzelałeś ptakami do świni. Jednakże dla muzyków były to narodziny nowych sposobów wykorzystania urządzeń przenośnych. Nagle nasze telefony i tablety były zdolne do wszystkiego, od strojenia gitar po symulację wzmacniaczy; a nawet udostępniały nam całe, kieszonkowe studia poprzez takie aplikacje jak GarageBand.

Wraz z dostępnością takich programów jest jeszcze ciągle trochę wątpliwości czy – i mówiąc precyzyjnie precyzyjnie jak – możesz zintegrować swoje urządzenie przenośne z całym procesem nagrywania. Kiedy chodzi o komponowanie i zapisywanie pomysłów przed właściwą sesją, wykorzystanie urządzeń mobilnych jest zdecydowanym krokiem naprzód. Więc usiądź wygodnie i pozwól opowiedzieć nam o tym, co powinieneś wiedzieć o graniu i nagrywaniu przy pomocy twojego telefonu lub tabletu, i jakich aplikacji oraz akcesoriów będziesz potrzebować do tego celu.

REWOLUCJA DIY

PO zaprezentowaniu w 2004, GarageBand został okrzyknięty rewolucją w DIY (Do It Yourself – Zrób To Sam) tworzenia muzyki. Dołączanie go do każdego nowego Maca oznaczało, że każdy kupujący jedno z tych urządzeń mógł tworzyć i nagrywać własne utwory.

GarageBand na iPad-a zaoferował najlepsze cechy DAW dla tabletów Apple i, w cenie zaledwie kilku dolarów, okazał się równie ważny jak oryginał w dziedzinie oprogramowania muzycznego dla nowej generacji artystów. Widzieliśmy już kilka aplikacji DAW na iPad-a, ale GarageBand w dalszym ciągu jest najlepszy. Starannie zaprojektowany i wyposażony w programowe instrumenty i funkcje audio spełniające potrzeby większości muzyków, program ten jest wspianym przenośnym szkicownikiem do pracy nad własnymi pomysłami. Dotykowy ekran znakomicie sprawdza się przy obsłudze całości, podczas gdy możliwości audio iPad-a pozwalają również na łatwe

nagrywanie prawdziwych instrumentów. Niezwykle użyteczne dla użytkowników GarageBand jest to, że utwory mogą być przenoszone do wersji komputerowej programu. Nagrania mogą być później edytowane, zmieniane i dopracowywane na pełnej wersji aplikacji, co umożliwia zmianę surowych szkiców i wersji demo w pełni ukończone utwory. Oczywiście wersja mobilna nie zastąpi pełnego programu na Maca, więc najlepiej jest traktować ją jako bardzo użyteczne narzędzie uzupełniające.

Dla większości z nas GarageBand dla iPad-a zostanie wykorzystany, gdy będziemy chcieli popracować na pomysłach utworów kiedy jesteśmy z dala od naszego komputera. Z dobrym mikrofonem lub interfejsem audio aplikacja może być używana jako nowoczesna wersja klasycznego Tascama Portastudio, pozwalając na zapisanie do ośmiu śladów audio. Jakość brzmienia GarageBand jest znakomita i jego możliwości edycyjne przewyższają większość przenośnych, wielościeżkowych rekorderów.

ZACZYNAMY

ZANIM ZACZNIESZ nagrywanie, potrzebujesz podłączyć gitarę lub wokal do twojego urządzenia mobilnego. To oznacza, że nadszedł czas wybrać interfejs audio.

Interfejs audio pozwala na połączenie się z komputerem lub urządzeniem z systemem iOS bądź Android, i zarejestrowanie tam swoich dokonań. Przez ostatnich kilka lat nastąpił znaczący rozwój w dziedzinie interfejsów, i twoja decyzja dotycząca wyboru urządzenia zależy od rodzaju źródła jakie chcesz nagrać, analogowego lub cyfrowego wejścia (lepszą jakością sygnału) oraz jakich aplikacji będziesz używać (niektóre z nich wymagają dodatkowego, dedykowanego sprzętu do działania). Poniżej prezentujemy przykładowe, wybrane przez nas interfejsy.



TYLKO DO GITARY

Do wyboru jest sporo dedykowanych tylko gitarze interfejsów takich producentów jak IK Multimedia, Line 6, Apogee czy Fender, i większość z tych firm oferuje zarówno analogowe jak i cyfrowe wersje. Interfejsy analogowe łączą się z urządzeniem mobilnym poprzez gniazdo słuchawkowe, podczas gdy wersje cyfrowe podłączane są 30-pinowym złączem, portem Lightning lub przez USB.



INTERFEJSY KOMPUTEROWE

W przypadku systemu iOS możliwe jest użycie twojego interfejsu USB przy wykorzystaniu konwerterów Apple'a ze złączy 30-pin (starsze) lub Lightning (obecne) na USB, oraz zasilanego huba USB. Interfejs musi być typu Class Compliant (nie potrzebuje specjalnych sterowników do działania) oraz zasilany będzie przez wspomniany hub.



GITARA I MIKROFON

Jeśli chcesz nagrywać z więcej niż jednego źródła (gitarą i mikrofonem) potrzebujesz wejścia mikrofonowego w swoim interfejsie. Przykładowymi urządzeniami pozwalającymi na nagrywanie z obu tych źródeł (pojedynczo bądź jednocześnie) są Focusrite iTrack Studio, Roland Duo-Capture czy PreSonus AudioBox USB, pracujące na komputerach PC oraz Mac.



MIKROFONY CYFROWY

Jeśli potrzebujesz tylko jednego mikrofonu i przenośnego zestawu do nagrywania gitar akustycznych, wokalu lub omikrofonowania wzmacniacza, warto rozważyć zakup jednego z wielu znakomitych, cyfrowych mikrofonów pojemnościowych. Takie produkty jak Blue Microphones Spark Digital czy Apogee MiC posiadają wbudowany interfejs i podłączane są bezpośrednio do iPada lub iPhone'a. Poświęćcie trochę czasu na rozeznanie się w tego rodzaju sprzęcie.



SYMULACJE WZMACNIACZY

Nie masz wzmacniacza? Nie ma problemu! Weź interfejs audio i zmień swój tablet w ulubiony wzmacniacz przy pomocy poniższych programów oferujących gitarowy modelling. Perfekcyjne rozwiązanie do szybkiego nagrywania

O SYSTEMIE ANDROID

Aplikacje muzyczne i akcesoria przeznaczone dla systemu Android są bardzo pożądaną rzeczą, jednak ilość dostępnych urządzeń o bardzo różnych specyfikacjach stwarza wiele problemów dla producentów sprzętu i oprogramowania muzycznego.



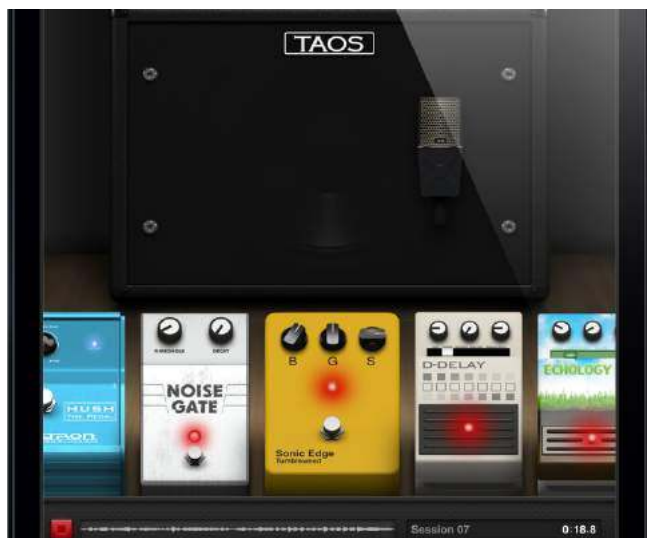
IK MULTIMEDIA AMPLITUBE 5 CS

Od momentu zaprezentowania, aplikacja AmpliTube ewoluowała od symulacji wzmacniaczy do kompletnego oprogramowania, oferującego nagrywanie oraz ścieżki perkusyjne. W sumie w pakiecie znajdziemy 42 różnych urządzeń, wśród których nie zabrakło emulacji wzmacniaczy i kolumn głośnikowych, mikrofonów i efektów.



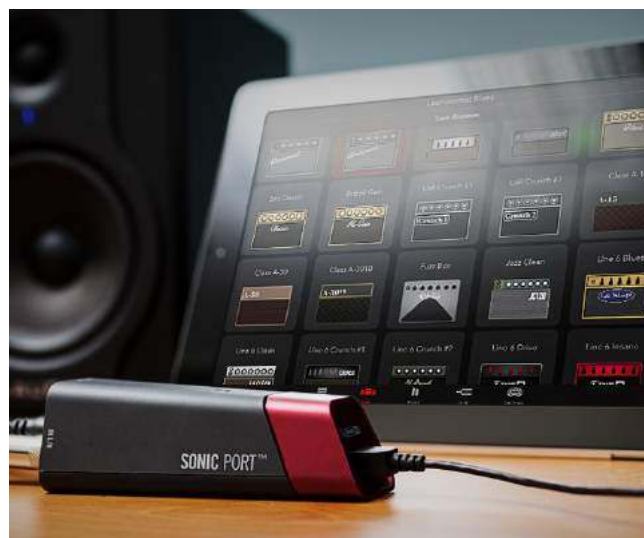
POSITIVE GRID JAMUP PRO

Znakomity, darmowy JamUp firmy Positive Grid oferuje kilka wzmacniaczy i ponad 80 efektów, ale podobnie jak inne programy tego typu umożliwia rozbudowę poprzez zakupy z poziomu aplikacji. JamUp cechuje bardzo dobra jakość brzmienia oraz przejrzysty i łatwy w obsłudze interfejs.



PEAVEY/AGILE PARTNERS AMPKIT

Bezpłatny program Peavey'a udostępnia jeden wzmacniacz, dwa stompboxy i kilka mikrofonów. Za niewielką kwotę możesz dokupić pakiet AmpKit+ zawierający cztery wzmacniacze, dziesięć efektów oraz dostęp do 100 kolejnych pozycji sprzętowych, które można dodać później. Do działania potrzebny jest Sonic Port Line 6 lub interfejs Mobile In.



LINE 6 MOBILE POD 2.0

Dostępny bezpłatnie w App Store, Mobile POD firmy Line 6 imponuje możliwościami. Oferuje 32 wzmacniacze, 16 kolumn i 16 efektów – tak, takie jakie znajdziecie w czerwonym POD 2. Tu również potrzebujecie użyć Sonic Port Line 6 lub Mobile In.

FENDER PARAMOUNT
PD-220E DREADNOUGHT





Fender Paramount PD-220E Dreadnought

3599 PLN

W dziedzinie akustycznych konstrukcji Fendera ostatnich kilka lat należy do serii Acoustasonic, wyjątkowo udanych hybryd łączących świat gitar elektrycznych i akustycznych, które w ciągu niecałych 3 lat od zaprezentowania podbiły serca wielu gitarzystów swoim brzmieniem, funkcjonalnością oraz stylistyką

W cieniu tych odważnych hybryd skrywa się jednak bogata oferta tradycyjnych akustycznych konstrukcji, do których należy zaprezentowana w 2017 roku seria Paramount – niedrogich, bardzo dobrze brzmiących akustyków zaopatrzonej dodatkowo w firmowe futerały. W teście gościemy tegoroczny model Paramount PD-220E, będący ulepszoną wersją poprzednich instrumentów, i cały czas dostarczana w komplecie z futerałem, co warto na wstępie podkreślić.

Fender Paramount PD-220E to w pełni mahoniowa konstrukcja z korpusem typu dreadnought – top wykonano z litego mahoniu oraz wzmocniono przesuniętym, skalopowanym ożebrowaniem quartersawn typu X dla bardziej zoptymalizowanego rezonansu. Zamiast naturalnego lakieru zastosowano tu ciekawsze, satynowe wykończenie Aged Cognac Burst uzupełniane matową, czarną główką. Modele z 2017 roku miały wzór bindingu w kratkę z lat 30. w stylu Weissen, biegnącego wokół krawędzi korpusu, otworu rezonansowego oraz przedzielnego tyłu, tegoroczny PD-220E

wprowadza motyw piórowy z delikatnymi, zielonymi, niebieskimi i czerwonymi elementami – w połączeniu z inkrustacjami płatków śniegu pełniącymi rolę markerów na podstrunicy wygląda to bardziej efektownie i dodaje oryginalności. Pod otworem przyklejono czarny, ładnie komponujący się pickguard. Satynowy, mahoniowy gryf o wygodnym profilu C wklejono na wysokości 14 progu, podstrunnice z ovangkol o radiusie 400 mm (15,75”) obiega biały binding, na czarnej główce otoczonej 3-warstwowym ożyłkowaniem przykręcono po obu stronach otwarte klucze z niklowanymi, mniejszymi główkami. Główną dopełnia centralną, podłużną inkrustacją z dwóch rodzajów masy, logo marki na szczycie oraz kościane siodelko o długości 43 mm. Do regulacji krzywizny szyjki służy dwustronnie działający pręt z nakrętką dostępną od strony otworu rezonansowego. Mostek z ovangkol posiada czarne kołki dociskowe oraz kościane siodelko. Litera E w nazwie mówi o zamontowanym pickupie i pokładowej elektronice – w tym przypadku do dyspozycji mamy połączenie podmostkowego piezo Fishman Sonitone oraz

wewnętrznego przetwornika Fendera, zbierającego brzmienie z wibrującego topu. Układ zasilany jest baterią 9V umieszczoną wewnątrz korpusu w specjalnym etui przy gryfie, a do regulacji służą dwa potencjometry przy górnej krawędzi otworu rezonansowego – głośności oraz proporcji pomiędzy pickupami. Gitara posiada menzurę 643 mm (25,3”) oraz dostarczana jest w komplecie ze sztywnym, czarnym futerałem ze złotymi zamkami.

WRAŻENIA

Gitara wykonana jest bardzo starannie, a klasyczną estetykę dopełniają rustykalny wygląd mahoniowego drewna w lekko cieniowanym, brązowym wykończeniu oraz ciekawsze detale bindingu czy rozety. Wygodny gryf ma satynową powierzchnię z wyczuwalną pod palcami subtelną strukturą porów – nisko ustawione nad nakładką struny i niewielka waga wpisują się w obraz komfortowego akustyka. Klucze działają płynnie, na pochwałę zasługuje też dostarczany w komplecie, sztywny futerał. Gitara odzywa się dźwięcznie i dynamicznie, słychać nieco wyekspozowany środek przy mocniejszym ataku, co dosko-

nale sprawdzi się w miksie na nagraniu czy w zespole, jednak nie brakuje tu nic w pozostałych pasmach – bas jest głęboki, góra ładnie rozjaśnia akordy, przy zróżnicowanej grze fingerstyle Paramount PD-220E wypada równie dobrze. Podobnie jak w modelach Acoustasonic, w PD-220E Fender i Fishman łączą siły poprzez podmostkowy pickup piezo Sonitone Plus oraz umieszczony w korpusie przetwornik – taki układ sprawdza się znakomicie po podłączeniu. Pomimo prostej regulacji głośności i miksowaniu obu, barwa jest czytelna i perkusyjna dzięki temu pierwszemu, a poprzez pickup Fendera możemy szybko ocieplić barwę i dodać jej głębi oraz bardziej naturalnego charakteru. Bateria zasilająca układ pozwala na około 100 godzin użytkowania, więc nie musimy przejmować się zbyt tym elementem. 🎸

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: dreadnought, elektro-akustyczna
Top: lity mahoń
Boki i tył: mahoń
Gryf: mahoń, typ 'C', satynowe wykończenie
Siodelko: kość (43 mm)
Podstrunnica: ovangkol, radius 400 mm
Progi: 20
Klucze: otwarte, niklowane
Elektronika: Fender (wewnątrz korpusu)/Fishman Sonitone Plus (piezo), regulacja Volume i Blend
Menzura: 643 mm (25,3”)
Waga: 1,7 kg
Wykończenie: satynowe uretanowe Aged Cognac Burst
Wposażenie: futerał Fender Deluxe Black

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.fender.com

CENA

3599 PLN

Naszym zdaniem

👍 naturalne, ciepłe i dynamiczne brzmienie akustyczne, estetyka i jakość wykonania, wygoda gry, dobre oddanie barwy akustycznej pokładowym systemem z dwoma przetwornikami, futerał

👎 brak

GRETSCH G5220 ELECTROMATIC JET BT SINGLE-CUT





Gretsch G5220 Electromatic Jet BT Single-Cut

2499 PLN

Gitary Gretscha od dekad wyrobiły sobie reputację najlepszych instrumentów do rockabilly i muzyki country, jednak są wystarczająco wszechstronne, aby poradzić sobie praktycznie z każdym stylem muzycznym. Rock, funk, jazz, blues, punk i nawet metal, choć przy najmroczniejszych jego odmianach lepiej poszukać czegoś innego. Jedynym mankamentem były zawsze wysokie ceny, a te wywołujące błysk oka modele Gretscha jak 6120, Duo Jet czy White Falcon dosyć mocno mogą już nadwyreżować budżet. Na szczęście w ofercie dostępne są znacznie bardziej przystępne modele Electromatic i Streamliner, które zapewniają autentyczny styl i klimat Gretscha w cenie kilkukrotnie niższej od amerykańskich odpowiedników **Piotr Szarna**

Gretsch G5220 Electromatic Jet BT Single-Cut to młodsza wersja ponadczasowego modelu z zamkniętym, pełnym korpusem Duo Jet firmy, który był inspiracją dla takich artystów jak Cliff Gallup, George Harrison, Malcolm Young, Billy Zoom, Jeff Beck, Chris Cornell i wielu innych. Model obecny w teście to tegoroczna wersja wykończeniowa, prezentująca bardzo udane ujęcie Gretscha stylu nawiązującego do kształtu LP z pojedynczym wcięciem cutaway.

BUDOWA

Podobnie jak Duo Jet, G5220 Electromatic Jet BT posiada komorowany, zamknięty korpus

wykonany z mahoniu z profilowanym topem z laminowanego klonu, wykończonym na wysoki połysk w cieniowanym kolorze Bristol Fog, łączącym przydymiony, jasny brąz ukazujący klonowego fakturę drewna oraz mocno cieniowane, czarne krawędzie. Krawędź z przodu otacza warstwowy, czarno biały binding, mahoniowy gryf o profilu Thin U został głębiej wklejony w korpus i wykończony podobnie jak korpus z tyłu, czarnym błyszczącym lakierem. Otoczona białym bindingiem laurelowa podstrunnica posiada 12-calowy radius oraz 22 progi medium jumbo. Jej powierzchnię zdobią prostokątne markery z imitacji białej masy perłowej. Główna to zgrabny kształt znany m.in.



Potencjometr Master Volume na dolnym rogu to znane rozwiązanie Gretscha, ułatwiające kontrolę głośności barwy ustawionej dla obu pickupów.

Mostek Adjustomatic posiada charakterystyczny, stylowo prezentujący się strunociąg typu V.



Laurelową podstrunnicę zdobią nowe, prostokątne markery z masy.



Zgrabna główka z klasycznym logo Gretscha jest nawiązaniem do oryginalnego modelu Jet.

z serii Electromatic – błyszczącą, czarną powierzchnię uzupełnia biały binging oraz srebrne logo marki. Chromowane klucze die-cast przykręcono po obu stronach w układzie 3+3, siodełko z syntetycznej kości ma długość 42,86 mm. Osprzęt dopełnia stały, chromowany mostek Adjustomatic z umieszczonym za nim strunociągiem typu V. Sercem układu elektrycznego są dwa nowe humbuckery Black Top Broad"Tron łączące chromowane obudowy z czarnym środkiem, konfigurowane umieszczonym na górnym rogu 3-pozycyjnym

przełącznikiem. Całość sterowana jest czterema potencjometrami opatrzonymi charakterystycznymi, srebrnymi gałkami G-Arrow z wygrawerowanymi symbolami strzałek – grupa trzech obejmuje dedykowane, oddzielne regulatory głośności i wspólny tonów, znajdujący się na dolnym rogu potencjometr to wspólna głośność Master z układem treble bleed, czyli klasyka konstrukcji Gretscha. Menzura gitary to krótsze 24,6" czyli 625 mm. Wizualnie całość dopełnia czarny pickguard ze srebrnym logiem marki.



Chromowane gałki G-Arrow stylowo wpisują się design marki.



Nowe humbuckety Black Top Broad'Tron doskonale oddają charakter brzmienia Gretsch.



Wklejany w korpus gryf to standardowe rozwiązanie stosowane Gretsch.

WRAŻENIA

Model G5220 Electromatic Jet BT znany jest już z wcześniejszych wersji kolorystycznych – w tym roku poza ciekawym wykończeniem Bristol Fog wprowadzono kilka drobnych usprawnień i elementów, jak lekko zmodyfikowana główka, duże markery na podstrunnicy, zamknięte klucze czy nowe przetworniki. W dalszym ciągu mamy do czynienia z wygodnym, dobrze wyważonym instrumentem, wpisującym się znakomicie w estetykę Gretsch. Mniej ty-

powy dla marki, smukły kształt nawiązuje do LP, korpus o grubości 47 mm dzięki komorom nie jest ciężki, gitara dobrze układa się przy tułowi zawieszona na pasku. Gryf jest wygodny, ma profil o dosyć okrągłym kształcie, nie jest to wyścigówka, ale dobrze leży w dłoni i nie sprawia żadnych problemów podczas gry, w co wpisuje się też niska akcja strun. Krótsza skala 625 mm zapewnia bardzo dobrą elastyczność a założone 10-tki można nawet pomylić z cieńszymi o rozmiar strunami. Wykończenie progów i detali stoi na wysokim

poziomie, dostęp do wyższych pozycji ułatwia wklejany głębiej gryf oraz wyprofilowanie łączenia. Gitara stroi i nie rozstraja się pod czas gry, w całość stylistycznie rasowo wpisują się chromowane gałki, zwracający uwagę strunociąg V i oczywiście same pickupy.

BRZMIENIE

Gitara dobrze rezonuje z korpusu, brzmienie jest sprężyste i dźwięczne, ma bardziej otwarty charakter nawiązujący lekko do konstrukcji hollow. Przetworniki Black Top Broad'Tron doskonale tu dobrano pod kątem oddania charakteru brzmienia marki. Zakres częstotliwości jest nieco szerszy niż w klasycznych Filter'tronach, z mocnym, zwartym basem, pełną, zaokrągloną średnicą i zaskakująco bogatą górą. Na kanale czystym pickup gryfowy czaruje ciepłym środkiem a ładna góra zapewnia oddanie harmonicznymi detali – dół nie dominuje dobrze dopełniając całość, w którym ewidentnie słyszalny jest kolor łączący barwę Gretsch i LP. Pozycja środkowa wprowadza jaśniejszą górę oraz klarowność w niższym paśmie nie tracąc charakteru. Pickup mostkowy przypomina o korzeniach rockabilly, brzmienie jest dynamiczne i dobrze przebija się w zespole czy miksie. Na kanale drive pickupy pokazują swoje walory – nowe Broad'Trony łączą tłuściość i ciepło vintage'owych PAF-ów z klarownością singli, nasycają się harmonicznymi i ekspresyjnie reagują na atak, bez problemu uzyskamy tu zarówno detaliczny, blues-rockowy sound jak i agresywny overdrive do rocka czy alternatywy. W akordach dobrze słyszalne są poszczególne składniki, gałka tonów użytecznie ociepla górę w solówkach, a pot Master Volume płynnie wyczyszcza brzmienie zachowując jasne górne pasmo. W rejonach AC/DC czy nawet klasycznym metalu Gretsch czuje się wyśmienicie, w riffach bez problemu dorównuje utartemu kanonowi Les Paula. Układ sterowania z trzema gałkami plus główny master jest zarówno łatwiejszy w użyciu jak i bardziej funkcjonalny – po ustawieniu proporcji pickupów w środkowym położeniu switcha możemy główną gałką na dolnym rogu ściszyć lub wyczyścić barwę, co jest niewątpliwie zaletą i przewagą Gretsch nad klasycznym czterema gałkami

znanymi z LP. Dodatkowo strzałki wygrawerowane na gałkach potencjometrów są dobrze wyczuwalne, co ułatwia zmianę ustawień „w locie” bez potrzeby spoglądania na regulatory.

PODSUMOWANIE

Gretsch G5220 Electromatic Jet BT Single-Cut to bardzo ciekawa propozycja dla gitarzystów szukających instrumentu w stylu LP, który wyróżniałby się dodatkowo zarówno wyglądem jak i charakterem barwy w stronę Gretsch. To wygodny, stylowo wyglądający mahoniowy single-cut prezentujący naprawdę ciekawą i niedrogą alternatywę dla konstrukcji Les Paula, nie próbując go naśladować. 🎸

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

Konstrukcja: single-cut, set-in
Korpus: mahoń
Top: klon
Gryf: mahoń
Podstrunnica: laurel
Radius: 12" (305 mm)
Markery: prostokątne bloki, perłowe
Progi: 22 Medium Jumbo
Klucze: Die-cast, zamknięte
Siodełko: syntetyczne, 42,86 mm
Skala: 625 mm (24,6")
Układ elektryczny: 2 x humbucker Gretsch Black Top Broad'Tron (mostek/gryf), 2 x VOLUME, 1 x TONE, 1 x Master VOLUME, 3-pozycyjny przełącznik,
Mostek: stały, Adjustomatic ze strunociągami typu V
Wykończenie: połysk, Bristol Fog, binding topu i podstrunnicy
Osprzęt: chrom

DOSTARCZYŁ

www.gretschguitars.com

CENA

2499 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 estetyka wykonania, stylowy design, dynamiczne brzmienie o własnym charakterze Gretsch, wygoda gry, cena
- 👎 brak





Vintage V65VW 2999 PLN

Vintage Guitars stale buduje swoją reputację od połowy lat 90., kiedy to początkująca marka Encore postanowiła wprowadzić do swojej oferty coś bardziej ekskluzywnego. Wkrótce wydzielona jako podmiot niezależny od stajni Encore, pod szyldem Vintage zaczęły powstawać nowe instrumenty, łącząc pomysłowość rodzimego projektu z zagraniczną produkcją, by zapewnić imponujący stosunek jakości do ceny **Piotr Szarna**

W całym procesie uczestniczył znany lutnik Trev Wilkinson, którego klasyczny osprzęt do dziś montowany jest w instrumentach Vintage. Seria Vintage Reissued to gitary i basy skupiające konstrukcje oparte na kultowych, legendarnych modelach, wzbogaconych o nowoczesne i praktyczne rozwiązania techniczne. W teście przyjrzymy się modelowi Vintage V65VW, inspirowanemu oryginalnym, zadziornym kształtem Jazzmastera

BUDOWA

Vintage V65VW posiada olchowy korpus o konstrukcji offsetowej zaczerpniętej ze wspomnianego modelu Jazzmastera, wykończony na połysk w kolorze Vintage White, czyli przydymionej, lekko kremowej bieli.

W oldschoolowy design wpisuje się okazały pickguard tortoise oraz ciemniejsze, kremowe obudowy pickupów konstrukcji P-90, stylowo dopełniane chromowanym mostkiem Wilkinson Offset Vibrato, łączącym mostek tune-o-matic z rolkowymi siodełkami z ruchomym strunociągłem zespolonym z wystającą ponad podstawę tuleją, w którą wciskamy ramię, tworząc prosty i skuteczny mechanizm vibrato. Przykręcany gryf o miękkim profilu C wykonano z klonu, na podstrunnicy Lignum Rosa (laminat drewna o wyglądzie i właściwościach zbliżonych do palisandru) o promieniu 10 cali nabito 22 progi medium jumbo. Szyjkę wieńczy naturalna główka o zgrabnym kształcie uzupełniana dużym logiem marki i nazwą serii. Poza chromowanymi kluczami Wilkinson WJ55

w stylu vintage z nacinanymi od góry trzpieniami, znalazł się tu docisk dla dwóch najcieńszych strun oraz kremowe siodełko 43 mm Graphtech NuBone o dłu-

gości 43 mm, zapewniające gładkie przesuwanie się strun w tym miejscu, a co za tym idzie lepszą stabilność stroju. Tu też mamy dostęp do ładnie wykończonego otworu pręta regulacyjnego gryfu.

Za oddanie barwy odpowiada para pickupów Wilkinson W90SK w charakterystycznym, 'mydelniczkowym' stylu P-90, sterowana 3-pozycyjnym przełącznikiem na dolnym rogu oraz potencjometrami głośności i tonów, opatrzonych kremowymi gałkami. Gniazdo wejściowe umieszczono za potencjometrami na pickguardzie. Menzura gitary to standardowe 25,5" czyli 648 mm.

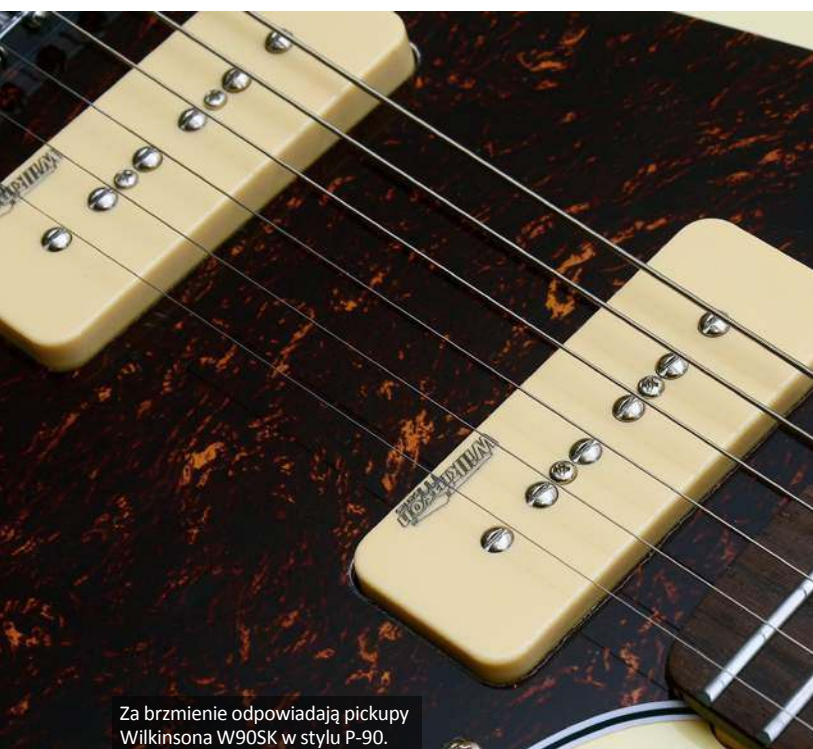
WRAŻENIA

Vintage V65VW to instrument wyłamujący się z klasycznego,



Siodełko Graphtech NuBone oferuje lepszy przesów strun, przekładający się na stabilność strojenia.

Oldschoolowy mostek z systemem vibrato znakomicie wpasowuje się w styl instrumentu.



Za brzmienie odpowiadają pickupy Wilkinsona W90SK w stylu P-90.

utartego kanonu Strata, Tele czy LP, choć przez ostatnie dekadę pokochały go całe rzesze gitarzystów sceny alternatywnej, a swoje miejsce znalazł też na wielu rockowych i popowych scenach. Offsetowy kształt Jazzmastera w przydymionej bieli z pickguardem tortoise oraz oldschoolowym mostkiem vibrato od razu zwraca uwagę i mówi też często o nietuzinkowości oraz odważnym charakterze posiadaczy takich gitar. Od strony użytkowej V65VVW prezentuje się równie dobrze. Gitara jest lekka (niecałe 3,5 kg) i oferuje wysoki komfort gry, w który wpisuje się wygodny gryf o smukłym profilu C (21 mm grubości przy 1 i 23,4 mm przy 12 progu). Vintage-owe klucze z nacinanymi od góry trzpieniami w stylu Klusona ułatwiają zmianę strun, zapewniają też płynne działanie oraz stabilny strój w połączeniu z siodełkiem NuBone. Progi są prawidłowo nabite i oszlifowane

na krawędziach, całość wykonana jest starannie i dokładnie spasowana. Mostek działa płynnie oferując miękkie vibrato, którym okraszyć możemy akordy czy dźwięki solowe, dzięki kluczom, siodełku NuBone oraz rolkowym siodełkom mostka nie ma problemu z zachowaniem stroju. Nie jest to już instrument tylko dla początkujących, ale rasowy, oryginalny offset, który z powodzeniem posłuży też doświadczonym gitarzystom.

BRZMIENIE

V65VVW odzywa się bardzo sprężyste z deski, brzmienie ma sporo powietrza i ładnie rezonuje, ma charakter nawet lekko zbliżony do korpusów z wydrążonymi komorami wewnątrz. Pickupy P-90 w wydaniu Wilkinsona to wysokiej klasy konstrukcje, które idealnie dopełniają instrument w stylu Jazzmastera. Na kanale czystym bas jest zdefiniowany, środek



Zgrabna główka mieści vintage'owe klucze Wilkinson WJ55 w stylu Klusona.



Na podstrunnicy Lignum Rosa nabitto 22 progi medium jumbo.



3-pozycyjny przełącznik umieszczono na dolnym rogu.



Mostek tune-o-matic posiada rolkowe siodełka, zapewniające stabilność stroju przy używaniu wibrata.

ma ciepły charakter zbliżony do vintage'owych humbuckerów, a górę ożywia jasna prezencja – całość to charakter P-90, który brzmi tu klarownie i naturalnie. Pojedyncze dźwięki solowe są dynamiczne, pickup gryfowy łączy ciepło humbuckera z wyrazistością i artykulacją singla, oba przetworniki oferują ładne, szkliste barwy akordowe o ekspresyjnym środku, pickup mostkowy wprowadza mocniejszy, jasny twang. Wystarczy dodać dobrego pogłosu i cieszyć się inspirującym, lekko ambientowym brzmieniem. Na kanale drive jeszcze bardziej uwidaczniają się walory instrumentu. Crunchowe akordy są selektywne i dynamicznie reagują na artykulację, brzmienie jest klarowne w dole, dodanie gainu zwiększa harmoniczne. Cały czas jest też słyszalny własny, oryginalny charakter brzmienia z wyższym środkiem, które tak polubili

muzycy sceny alternatywnej. Mocny drive zapewnia klarowny palm-muting, podłączony fuzz idealnie przywołuje garażowe, rockowo-punkowe brzmienie. Pomimo dość niskiego poziomu sygnału pickupów gitara nie traci sustainu nawet w wyższych pozycjach, a przy mocniejszym gainie oferuje oddanie detali gry oraz klarowność dzięki jasnej prezencji, szczególnie w pozycji gryfowej i środkowej przełącznika.

PODSUMOWANIE

Vintage V65VW należy do serii Vintage Reissued, bardzo dobrze oddaje ducha konstrukcji Jazzmastera, który w wydaniu brytyjskiej marki prezentuje się bardzo stylowo i oferuje walory znacznie wykraczające poza budżetowe instrumenty – i chociaż cena wykracza już poza tę półkę, jakość wykonania i osprzętu, wygoda gry oraz brzmienie na

pewno zrekompensują taki wydatek.

Gitara dla osób szukających oryginalnego, odważnego instrumentu, który jednocześnie wzorowany jest na kultowej konstrukcji Jazzmastera wykorzystywanej przez dekady na alternatywnej scenie. 🎸

DANE TECHNICZNE

Korpus: Olcha
Gryf: Klon 1-częściowy, profil 'soft C'
Podstrunnica: Lignum Rosa
Radius: 10"
Siodełko: GraphTech NuBone, 43 mm
Skala: 25,5" (648 mm)
Progi: 22 medium jumbo
Klucze: Wilkinson WJ55
Mostek: Wilkinson Offset Vibrato
Przetworniki: 2 x Wilkinson W90SK
Potencjometry: 1x Volume, 1x Tone, 3-pozycyjny przełącznik
Osprzęt: Chrom
Kolor: Vintage White
Waga: 3,35 kg

DOSTARCZYŁ

www.zibi.pl
www.gitaryvintage.pl

WYNIKI TESTU

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

CENA

2999 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 stylowy design, jakość wykonania, rasowe brzmienie P-90, wygoda gry, dobrze działający mostek vibrato
- 👎 brak



Blackstar St. James 50 EL34

6199 PLN

Blackstar St. James to najnowsza seria lampowych wzmacniaczy brytyjskiego producenta, konstrukcji niewątpliwie wyróżniających się nie tylko w ofercie marki, ale również wśród lampowych wzmacniaczy w ogóle. Linia wzmacniaczy i kolumn St. James opracowana została pod kątem stworzenia najłżejszych na świecie, 50-watowych lampowych wzmacniaczy head i combo, i jak pokazały dotychczasowe testy, wywiązała się z założeń firmy znakomicie. Dodatkowo mamy tu zaimplementowane bardzo funkcjonalne rozwiązania jak rozbudowana symulacja kolumn i mikrofonów Cab Rig czy możliwość pracy jako interfejs audio USB **Marcin Komorowski**

Seria St. James obejmuje 50-watowe modele head i combo, oba w dwóch wersjach z lampami 6L6 lub EL34, wraz z dedykowanymi, lekkimi kolumnami. Po naszych testach headu Blackstar St. James 50 6L6H oraz dedykowanej kolumny St. James 212VOC przyjrzymy się wersji combo w wydaniu EL34, czyli modelowi Blackstar St. James 50 EL34

BUDOWA I MOŻLIWOŚCI

Inżynierowie Blackstara włożyli sporo wysiłku i czasu by w pełni lampowe, 50-watowe konstrukcje ważyły niecałe 7 kg w przypadku headów oraz niespełna 13 kg dla jednogłośnikowego combo, bez żadnych kompromisów związanych z brzmieniem. Zastosowano tu lepsze, wysokiej klasy materiały oraz nowe konstrukcje zarówno w przypadku układu elektronicznego i transformatorów, jak i obudów oraz głośników. Seria wzmacniaczy St. James oddaje do dyspozycji dwa kanały: czysty i przesterowany, jednak wersje 6L6 i EL34 różnią się mocno od siebie podejściem do kanału drugiego. O ile kanały czyste są zbliżone konstrukcyjnie, w 6L6 mamy kanał drugi typu high-gain, EL 34 to nieco mniej czysta wersja cleanu zaopatrzo-

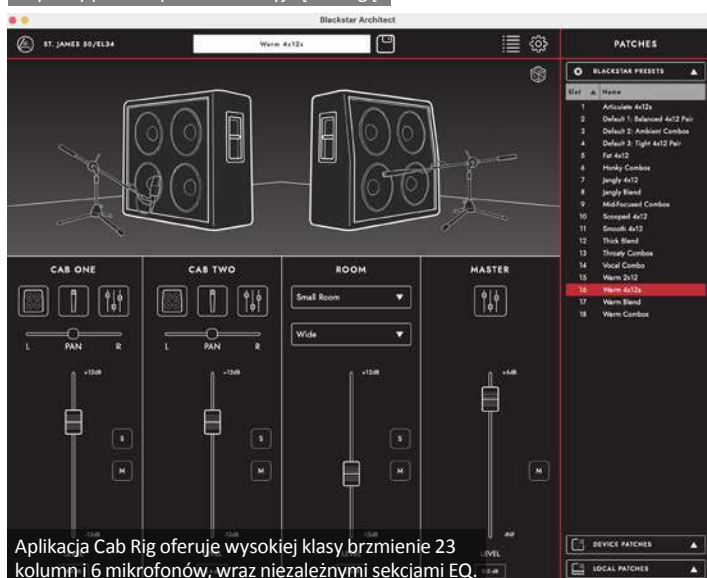
na w klasyczne podbicie boost, co zadowoli znacznie bardziej miłośników barw vintage oraz osób szukających funkcjonalnej platformy dla wykorzystania z zewnętrznymi efektami czy rozbudowanym pedalboardem. W teście gościemy właśnie taką konstrukcję – Blackstar St. James 50 EL34 w wersji combo. Jak zostało wspomniane na wstępie, w ofercie dostępny jest też head St. James EL34H. Wersje EL34 wyróżnia też kolor obicia obudów – jest to jasny tolex Fawn o ciekawej strukturze, z którym kontrastują czarne grille (6L6 to czarne obudowy i srebrno-szare maskownice głośników). Moc 50 W uzyskiwana jest z pary lamp EL34 (lub 6L6), w preampie zastosowano dwie lampy ECC83. Całość umieszczono w zgrabnej obudowie o częściowo otwartym tyle, mieszczącej wewnątrz specjalnie opracowany, lekki głośnik Celestion G12Z-70 Zephyr, bazujący na ferrytowym magnesie i oferujący charakter zbliżony do popularnego Vintage 30. Łączenia boków zdobi białe ożyłkowanie, nad czarnym grillem na froncie umieszczono duże, podświetlane na biało logo Blackstara. Do przenoszenia służy obszyta skórą rączka na górze z wytłoczonym logiem marki, przed którą umieszczono kratkę z otworami wentylacyj-

nymi. Dostępny od góry czarny, szczotkowany panel sterujący mieści czarne regulatory obejmujące patrząc od prawej wejście INPUT, gałki VOLUME I dla kanału czystego oraz GAIN II i VOLUME II kanału drugiego, regulatory wspólnej korekcji BASS, MIDDLE, TREBLE, potencjometr REVERB pokładowego pogłosu oraz głośność wyjściową MASTER. Włączenie kanału czystego sygnalizuje tylko podświetlane logo na panelu,

kanał drugi wybieramy przełącznikiem CH.II SELECT na panelu. W przypadku EL34 układ oparty jest na brytyjskich, low-gainowych konstrukcjach Klasy A z początku lat 60, a przełącznik CH. II BOOST podbija gain o 10 dB. Przy wybranym kanale czystym na panelu nie świeci się dedykowana dioda, która zapala się na czerwono dopiero po aktywacji kanału drugiego przełącznikiem CH. II SELECT, więc o barwie czystej i włączeniu



Czytelny panel zapewnia intuicyjną obsługę.



wzmacniacza sygnalizuje tylko duże, podświetlane logo na froncie. Do dyspozycji jest jeszcze przełącznik POWER – 50W/ SAG/2W. W środkowym ustawieniu SAG uzyskujemy większą kompresję końcówki mocy, przy lekko zmniejszonej głośności oraz łagodniejszym ataku. Umieszczone po lewej stronie włączniki POWER i STBY służą do włączenia zasilania i aktywacji wzmacniacza. Switch STBY przy ustawieniu na 0 załącza wewnętrzne obciążenie reaktywne, dzięki czemu możemy korzystać ze wzmacniacza bez potrzeby podłączenia zewnętrznej kolumny – sygnał wyprowadzony jest na wyjścia CAB RIG OUTPUT.

Opcja CAB RIG odpowiada za software'ową, autorską emulację kolumn i mikrofonów, znaną wcześniej z cyfrowych wzmacniaczy Blackstara oraz lampo-

wych stompboxów Dept. 10. Cab Rig poprzez aplikację Blackstar Architect pozwala na wybór kolumny (23 symulacje) i mikrofonu (6 modeli z ustawieniem on lub off-axis), emulację pomieszczeń Room oraz dodatkowe, kilkuzakresowe konfigurowalne korektory graficzne. Wyjścia tej sekcji wysyłają gotowy sygnał z powyższymi ustawieniami, które można zapisać pod jednym z trzech presetów wybieranych przełącznikiem Cab Rig 1/2/3 z tyłu wzmacniacza, bądź w dowolnej ilości na komputerze. Co istotne, sygnał zawiera też brzmienie i charakter końcówki mocy wzmacniacza. W sekcji gniazd CAB RIG OUTPUT dostępne jest zbalansowane wyjście XLR oraz Line Out/Phones – to ostatnie działa w trybie stereo, a w aplikacji możemy wybrać i umieścić w panoramie dwa oddzielne zestawy kolumna/mi-



krofon z niezależnymi sekcjami EQ, dodatkowo dostępny jest też korektor na wyjściu. Po połączeniu przez USB, poza apką Cab Rig wzmacniacz może pracować jako interfejs audio dla bezpośredniego nagrywania. Panel tylny – z nieco niewygodnym dostępem od dołu – dopełniają 3 gniazda głośnikowe do podłączenia kolumn 1 x 16 Ohm i 1 x 8 lub 2 x 16 Ohm, gniazda pętli efektów SEND i RETURN z przełączanym poziomem +4 dB/-10 dB oraz wejście FOOTSWITCH do podłączenia zewnętrznego, dwuprzyciskowego przełącznika

nożnego (w zestawie) pozwalającego na zmianę kanałów oraz aktywację podbicia.

W PRAKTYCE

Combo St. James EL34 prezentuje się wyjątkowo stylowo, a waga 13 kg przy 50W lampowej mocy i 12-calowym głośniku jest znakomitą rezultatem. Wzmacniacz oferuje ekspresyjny i dynamiczny czysty kanał tylko z regulatorem Volume – gałka działa jako głośność kanału, jednak w pewnym stopniu możemy nią ustalić charakter brzmienia. Po lewej stronie skali barwa jest



Wzmacniacz posiada wbudowane, wysokiej klasy obciążenie reaktywne, pozwalające na pracę bez podłączenia zewnętrznej kolumny (aktywowane przy STBY w pozycji 0).



Pokładowy, nowo opracowany lekki głośnik Celestion G12Z-70 Zephyr z ferrytowym magnesem oferuje charakter zbliżony do popularnego Vintage 30.



Dostarczany w zestawie przełącznik nożny pozwala na zmianę kanałów oraz aktywację podbicia gainu.

neco jaśniejsza i czysta, odkręcanie w prawo zaokrągla lekko górę i dodaje niższego środka, pod koniec mamy już lekkie przełamanie. Brzmienie czyste jest z jednej strony ciepłe i soczyste, z bardziej wyekspozowanym środkiem w porównaniu do 6L6, góra nie jest tak iskrząca, jednak bardziej plastycznie reaguje na atak skutkując pojawieniem się harmonicznym. Wpięte kostki

overdrive odzywają się bardzo rasowo, kanał przełamuje się ładnie przy boosterach oraz śpiewa przy kostkach overdrive – co od razu pokazuje bardzo dobrą współpracę comba Blackstara z zewnętrznymi efektami czy pedalboardem. Czyste brzmienie sprawdza się doskonale zarówno na Stracie jak i Les Paulu z humbuckerami, w przypadku których St. James odzywa się wy-

jątkowo soczyście i tłusto. O ile kanał czysty grawituje w stronę klasyki Fendera, kanał drugi przypomina bardziej dynamiczne brzmienie JTM45 z domieszką Voxa. Brzmienie jest okrągłe a po odkręceniu gałki Master pięknie wydobywa wyższe harmoniczne, naturalnie przesterowując się na singlach w stronę śpiewnego bluesa – gibsonowski humbucker zbliża się tu do crunchowych, niemal rockowych rejonów. Reakcja na artykulację zasługuje tylko na pochwałę, a załączenie pokładowego boostu wprowadza już pod koniec skali GAIN rockowy pazur przy humbuckerze – na singlu uzyskujemy okrągłą barwę nasyconego blues-rocka, która ładnie wyczyszcza się gałką Volume. Kanał drive możemy przy niskim poziomie gałki gainu potraktować też jako nieco cieplejszą wersję czystej barwy, z opcją crunchowego dopalenia pokładowym boostem, co zwiększa jeszcze zakres wykorzystania przy zewnętrznym pedalboardzie, szczególnie jeśli posiadamy w nim kilka opcji podbicia i poziomów gainu. Cyfrowy pogłos dodaje ładnej przestrzeni, choć jest nieco mniej klarowny w dolnym rejestrze. 50W mocy bez problemu wystarcza na dynamiczną grę nawet z naprawdę głośną sekcją, pokładowy głośnik radzi sobie bardzo ładnie na koncercie. Ustawienie SAG końcówki pozwala na dodanie subtelnej, ale wyczuwalnej kompresji. 2W przyda się w domu czy przy studyjnych nagraniach, do których seria St. James są wręcz stworzona. Wzmacniacze St. James pracują jako interfejs audio, symulację kolumn i mikrofonów dostępne na wyjściach sekcji CAB RIG brzmią znakomicie, zawierając charakter i odpowiedź końcówki mocy. Oczywiście jest to równie użyteczne na żywo gdzie XLR-em wyprowadzimy gotowy sound na przody. W przypadku nagrywania wystarczy przełączyć STBY w pozycję 0, by aktywować wewnętrzne obciążenie – tu przede wszystkim sprawdzi się wersja head, gdzie nie potrzebujemy podłączać w ogóle kolumny. Dedykowana aplikacja Blackstar Architect jest bardzo przejrzysta i pozwala na precyzyjne ustawienia zarówno korekcji, jak i szerokiego wyboru kolumn i mikrofonów – trzy presetów możemy bezpośrednio zapisać we wzmacniaczu by wykorzystać je np. na scenie.

PODSUMOWANIE

Blackstar St. James 50 EL34 to nie tylko najlżejsza obecnie, 50-watowa konstrukcja lampowa typu combo (podobnie jak wersje head), ale również bardzo stylowo prezentujący się wzmacniacz o znakomitych walorach brzmieniowych i użytkowych. W wersji EL34 otrzymujemy bardzo dobry kanał czysty oraz low-gainowy z możliwością podbicia z poziomu stopy – to opcja idealna również jako platforma dla zewnętrznych efektów, która dodatkowo posiada na pokładzie nowoczesne, bardzo funkcjonalne rozwiązania sceniczne i studyjne – wewnętrzne obciążenie, interfejs Audio USB i znakomity, software'owy symulator kolumn i mikrofonów Cab Rig. 🎧

DANE TECHNICZNE

Moc: 50 W (z ograniczeniem do 2W)
Lampy: 2×EL34, 2×ECC83 (12AX7)
Przylączy: INPUT, CAB RIG OUTPUT – XLR, LINE OUT/PHONES, SEND, RETURN, FOOTSWITCH, USB AUDIO
Regulacje: VOLUME I, GAIN II, VOLUME II, BASS, MIDDLE, TREBLE, REVERB, MASTER
Przełączniki: CH. II SELECT, CH. II BOOST, POWER (50W/SAG/2W), STBY, POWER, +4dB/-10dB (Effect Loop), Cab Rig 1/2/3
Głośnik: 1 x 12"
Wymiary: 535 x 462 x 259 mm
Waga: 12,8 kg

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.sound-service.eu

CENA

6199 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 naturalne, dynamiczne lampowe brzmienie czyste i mid-gainowe, głośność i dynamika przy bardzo niskiej wadze, stylowy design, wysokiej klasy symulator kolumn i mikrofonów Cab Rig, interfejs audio, wbudowane obciążenie
- 👎 brak



Laney LX10B-RED

345 PLN

Laney Amplification to brytyjska marka wzmacniaczy, która od ponad pięciu dekad buduje wysokiej klasy wzmacniacze lampowe dla gitarzystów, nie pomijając też konstrukcji przeznaczonych dla gitarzystów basowych. Lyndon Laney założył firmę w 1967 roku jako basista zespołu Band Of Joy i entuzjasta elektroniki, nie dziwi więc bogata oferta przeznaczona dla miłośników niższych rejestrów. Niemalą grupę w ofercie stanowią małe, przenośne wzmacniacze ćwiczeniowe, których doskonałym reprezentantem jest obecne w teście, wyróżniające się dodatkowo czerwoną obudową, malutkie combo basowe Laney LX10B

BUDOWA

Laney LX10B-Red to 10-watowe combo w kompaktowym formacie, które pomimo małych wymiarów oferuje zaskakujące brzmienie i dynamikę – dodatkowo waga 2,6 kg pozwala z łatwością przenosić wzmacniacz. Całość zamknięto w obudowie o wymiarach 245 x 220 x 150 mm, obitej efektownie prezentującym się, czerwonym tolexem. Combo dostępne jest jeszcze w czarnym kolorze obudowy. Nieco droższa, 15-watowa wersja LX15B posiada dodatkową regulację środka oraz pokładowy kompresor. Czarny, pleciony grill kryje 5-calowy głośnik i opatrzony jest srebrnym logiem marki, nad którym mamy dostęp do prostego panelu mieszczącego wejście instrumentalne INPUT, gałkę VOLUME oraz potencjometry korekcji TREBLE i BASS



Przewód zasilający można wygodnie schować we wnęce z tyłu obudowy.



Grill osłaniający 5-calowy głośnik zdobi ładnie prezentujące się, przykręcane logo marki.

LX10B stworzony jest do ćwiczenia, ale sprawdzi się równie dobrze na cichszej próbie czy nawet bardziej kameralnym występie



Prosta korekcja góry i dołu pozwala na szybkie dostosowanie i zmianę barwy.

Dźwięk jest selektywny i czytelny, combo dobrze oddaje też zróżnicowanie barwy różnych gitar basowych. Po rozkręceniu maksymalnie brzmienie nie przesterowuje się, bas jest mocny i nie zatyka głośnika

uzupełniane przyciskiem SHAPE, zmieniającym charakter barwy eksponując bardziej skraję pasma i podcinając lekko środek. Panel dopełniają dwa małe gniazda: 1/8" AUX IN do podłączenia zewnętrznego źródła dźwięku oraz słuchawkowe. Umieszczona obok włącznika zasilania na panelu czerwona dioda informuje o pracy combo. Na górze przykręcono gumową rączkę do przenoszenia, nóżki na spodzie stabilizują wzmacniacz na podłożu, a całość zabezpieczają czarne narożniki z błyszczącego, mocnego plastiku. W dolnej części z tyłu obudowy znajduje się wnęka pozwalająca schować przewód zasilający,

W PRAKTYCE

Laney LX10B to bardzo kompaktowe combo idealne wręcz do przenoszenia, które w testowanym wydaniu posiada bardzo ładnie prezentującą się, czerwoną obudowę uzupełnianą czarnym grillem i czarnymi, lśnącymi narożnikami. Taki maluch stworzony jest do ćwiczenia, ale sprawdzi się równie dobrze na cichszej próbie czy nawet bardziej kameralnym występie – 10 W mocy nie zatrzęsie ścianami, ale oferuje dynamiczne i zaskakująco głośne brzmienie, pozwalające grać z ciszszą grającą perkusją. Bas jest okrągły i głęboki, góra dodaje klarowności, nie ma tu wrażenia żadnej plastikowości – wzmacniacz pomimo małych gabarytów nie sprawia wrażenia obcowania z zabawką. Bas brzmi soczyście i naturalnie, korekcja pozwala na szybkie dostosowanie barwy, a przycisk SHAPE podcina środek i podbija dół oraz górę – to ustawienie sprawdzi się w ekspresyjnym klangu, ale jest też ciekawą alternatywą przy lepszym graniu palcami, gdzie uzyskamy bardziej obszerny dół, bądź przy rockowej grze kostką, z bardziej perkusyjnym, zadziornym charakterem. Dźwięk jest selektywny i czytelny, combo dobrze oddaje zróżnicowanie barwy różnych gitar basowych. Po rozkręceniu maksymalnie brzmienie nie przesterowuje się, bas jest mocny i nie zatyka głośnika. Combo daje dużo satysfakcji przy ćwiczeniu w domu, gdzie na małej głośności czuć już dynamikę i zwarty bas – podłączenie poprzez wejście AUX IN podkładu bądź utworu do którego możemy jamować sprawdza się bardzo dobrze, a gniazdo słuchawkowe po-

Gniazdo Aux In do podłączenia zewnętrznego źródła dźwięku oraz wejście słuchawkowe pozwalają na komfortowe, ciche ćwiczenie z podkładem.



Gumowe nóżki na spodzie zapewniają stabilną pozycję na podłożu.



Na górze przykręcono gumową rączkę do przenoszenia. Wszystkie rogi chronione są przez narożniki z błyszczącego plastiku.



Przycisk SHAPE pozwala szybko zmienić charakter brzmienia z wyeksponowaniem skrajnych pasm.



zwala na cichą grę – głośnik jest wtedy odłączany.

PODSUMOWANIE

Laney LX10B to bardzo zgrabne i lekkie combo basowe w wersji Red cieszące wzrok efektownym, czerwonym wykończeniem obudowy. Wzmacniacz znakomicie sprawdzi się przy ćwiczeniu w domu, ale dzięki łatwości przenoszenia poradzi sobie na kameralnej próbie czy jako narzędzie dla nauczyciela, oferując

zaskakująco głośne brzmienie z dynamicznym, selektywnym basem, dobrze oddającym detale artykulacyjne. 🎧

DANE TECHNICZNE

Moc: 10 W RMS
Regulatory: VOLUME, BASS, TREBLE
Przełączniki: SHAPE, ON/OFF
Gniazda: INPUT, AUX IN, Phones
Głośnik: 1 x 5" Custom
Wymiary: 245 x 220 x 150 mm
Waga: 2,6 kg

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.musicinfo.pl

CENA

345 PLN

Naszym zdaniem

👍 dynamiczne, naturalne brzmienie, dobra reakcja na artykulację, bardzo kompaktowe wymiary i niska waga, efektowne wykończenie

👎 brak





Hughes & Kettner StompMan

859 PLN

Wzmacniacze gitarowe w formie podłogowych urządzeń nie są niczym nowym, i od lat oferowane są zarówno w uproszczonych formatach miniaturowych stompboxów jak i rozbudowanych, kilkukanałowych wersjach, mogących zastąpić duże lampowe heady **Piotr Szarna**

Oferta Hughes & Kettner, renomowanego, niemieckiego producenta, od dekad już dostarczającego profesjonalnych rozwiązań w dziedzinie gitarowego nagłośnienia, z kilkukanałowymi, lampowymi wzmacniaczami na czele, poszerzyła się niedawno o wyjątkowo ciekawy model StompMan, należący do wspomnianej kategorii urządzeń, łączący bardzo wydajną końcówkę mocy oraz skuteczny preamp, napędzane autorską technologią Spirit Tone Generator – a wszystko w formacie kompaktowego, dwuprzyciskowego stompboxa o przemyślanej funkcjonalności pod kątem współpracy zarówno z zewnętrznymi efektami gitarowymi w pedalboardzie, jak i modelerami cyfrowymi.

BUDOWA

Hughes & Kettner StompMan to w pełni analogowa konstrukcja ze wspomnianą technologią Spirit Tone Generator wykorzystującą rozwiązania znane z popularnej linii rozbudowanych, dwukanałowych podłogowych wzmacniaczy AmpMan – w kompaktowym formacie dwuprzyciskowego, lekkiego stompboxa zintegrowano wydajną końcówkę mocy oraz intuicyjny preamp, które poszerzono o funkcjonalną pętlę efektów oraz regulowane podbicie solo. Całość zamknięto w czarnej, metalowej obudowie o wymiarach 132 × 153 × 52 mm i wadze zaledwie 650 g. Końcówka mocy oferuje 50 W przy obciążeniu 4 Ohm, oraz odpowiednio 25 W przy 8 Ohm i 12,5 W przy podłączonej 16-ohmowej kolumnie. Sekcja preampu obejmuje intuicyjną regulację barwy TONE oraz nasycenia GAIN, które dodatkowo wspierają regulatory RESONANCE i PRESENCE – czyli niski dół oraz wyższa góra oraz funkcja SAGGING, czyli



Włączenie sygnalizowane jest pomarańczowym podświetleniem widocznym przez otwory pomiędzy przyciskami nożnymi na panelu.



Pokładowy preamp oferuje regulację nasycenia GAIN oraz zmianę charakteru środka TONE.

nasycenie i kompresja końcówki, znane z lampowych wzmacniaczy. Dwa przełączniki nożne służą do aktywacji podbicia (SOLO) regulowanego od 0 do 6 dB pokrętkiem na tylnym panelu, oraz załączenia pokładowej pętli efektów lub pominięcia pokładowego preampu (FX LOOP/BYPASS). Panel tylny obejmuje wyjście głośnikowe, wejście INPUT, gniazda pętli efektów SEND i RETURN, zasilania 24V DC/2,5 A (zasilacz jest oczywiście w zestawie), potencjometr podbicia Solo Vol., włącznik POWER oraz dwa małe przełączniki: Bypass/Effect Loop oraz AES. Ten drugi służy do

włączenia funkcji oszczędzania energii, gdzie StompAmp wyłącza się po 90 minutach w przypadku braku sygnału. Bypass/Effect Loop określa tryb działania przełącznika nożnego na froncie. W przypadku ustawienia w pozycji Bypass sygnał z wejścia INPUT kierowany jest bezpośrednio do końcówki mocy omijając preamp oraz regulatory GAIN i TONE – pozostałe potencjometry wpływają na brzmienie i reakcję wzmacniacza. Dodatkowo trymerem na spodzie obudowy możemy regulować czułość wejścia. W trybie FX Loop przełącznik pozwala



Lewy przełącznik nożny aktywuje regulowane podbicie solo (0-6 dB)

na załączanie pętli efektów, bądź włączanie/wyłączanie preampu z toru sygnału. Włączenie urządzenia sygnalizowane jest pomarańczowym podświetleniem widocznym przez otwory pomiędzy przyciskami nożnymi na panelu.

W PRAKTYCE

StompMan bazuje na technologii Spirit Tone Generator, która wykorzystuje w pełni analogowy obwód oddający brzmienie i bezpośrednio, dynamiczne odczucie zachowania tradycyjnych wzmacniaczy lampowych. Bawo StompManą potraktować możemy jako jednokanałowy wzmacniacz – preamp z regulacją gainu i tonów, oraz końcówkę z regulacją dołu Resonance, wyższej góry Presence oraz kompresji stopnia końcowego Sagging. W takiej postaci może być on centralną częścią pedalboardu – w wejście wpinamy klasycznie kostki typu wah, kompresor, boost, overdrive-distortion, chorus, itp. w pętlę przede wszystkim delay i pogłos, również wybrane efekty modulacyjne – prawym przełącznikiem możemy szybko aktywować lub wyłączyć wpięte w gniazda Send/Return efekty.

StompMan w takiej konfiguracji sprawdza się znakomicie. Barwa czysta preampu to klarowny, ciepły w dół i nasycony wysokimi harmonicznymi clean z nieco wycofanym środkiem, w stylu amerykańskich konstrukcji. Kostki współpracują tu bardzo dobrze, zarówno artykulacyjny crunch jak i mocny distortion mają naturalny charakter i plastycznie otwierają się jak przy dobrym, lampowym wzmacniaczu. StompMan oferuje użyteczną regulację barwy w każdym z paśmie, gałka TONE działa specyficznie zmieniając w większym stopniu charakter środka niż klasycznie górę bądź dół, co daje jeszcze większe możliwości korekcji. GAIN do połowy zapewnia czystą barwę, dalej wprowadza przełamanie i lekkie przesterowanie. Gałka SAGGING zwiększa zarówno kompresję jak i nasycenie w niższym środku – barwa robi się bardziej tłusta i miękka. Kolejną przydatną funkcją jest podbicie SOLO obsługiwane z poziomu stopy lewym przełącznikiem – 6 dB to aż nadto do przebicia się solówce, potencjometr z tyłu pozwala błyskawicznie w razie potrzeby skorygować wielkość

StompMan oferuje skuteczną regulację brzmienia oraz kompresji końcówki mocy – PRESENCE, RESONANCE i SAGGING.



StompMan bazuje na technologii Spirit Tone Generator, która wykorzystuje w pełni analogowy obwód oddający brzmienie i bezpośrednie, dynamiczne odczucie zachowania tradycyjnych wzmacniaczy lampowych

boostu, który brzmi bardzo naturalnie, zwiększając sygnał wyjściowy. Tu docieramy do mocy – 50 W swobodnie można porównać do klasycznego lampiaka, choć uzyskamy ją przy obciążeniu 4 Ohm, co będzie problematyczne przy jednogłośnikowych kolumnach. Najczęściej sprawdzi się tu 8 Ohm, i będzie optymalną konfiguracją dla większości gitarzystów – StompAmp brzmi dynamicznie i naturalnie, góra otwiera się jak na dobrej klasy kanale czystym wzmacniacza lampowego i przy 8 ohmach uzyskamy spory he-

adroom nawet z głośno grającą sekcją. Nawet przy podłączeniu do kolumny 16 Ohm to małe urządzenie radziło sobie przy głośno grającym zespole, i tylko momentami brakowało czystego headroomu (przy barwach crunch czy drive StompAmp był dobrze słyszalny, a pracował na 12,5 W mocy). Już w takiej opcji ten miniaturowy wzmacniacz jest warty zakupu, a oferuje znacznie więcej dla posiadaczy zewnętrznego preampu bądź cyfrowego modelera. Co bardzo istotne urządzenia te możemy podłą-

czyć na dwa sposoby – oczywiście w obu przypadkach nie wykorzystując pokładowego przedwzmacniacza, czyli regulatorów GAIN i TONE. Pierwszy to klasyczne wpięcie w gniazdo Return, gdzie korzystamy z czystego stopnia końcowego bez wykorzystania wszystkich gałek poza regulatorem MASTER. Tak wpięty posiadany akurat Fractal FM3 zabrzmiał bardzo naturalnie i chyba najlepiej ze sprawdzanych przeze mnie konfiguracji końcówka-kolumna, czy to lampowa czy tranzystorowa, jeśli chodzi o całościowy przekrój

barw clean/mid gain/high-gain. Drugim sposobem jest wpięcie w wejście INPUT i ustawienie trybu Bypass, pomijającego wewnętrzny preamp – tu mamy dostęp do regulacji RESONANCE, PRESENCE i SAGGING, co znacznie zwiększa możliwości szybkiego wpływu na barwę. Brzmienie jest głośniejsze i bardziej nasycone wyższymi harmonicznymi, daje nawet więcej lampowego feelu, choć przy tej opcji musiałem już zmieniać ustawienia korekcji w presetach. Co ważne, w obu przypadkach działa wspomniane



Przełącznik BYPASS/FX LOOP pozwala w zależności od załączonego trybu na wyłączenie preampu z toru sygnału bądź aktywację wbudowanej pętli efektów.



StompMan sprawdza się zarówno przy domowym ćwiczeniu i nagrywaniu (tu po zastosowaniu zewnętrznych impulsów IR), jak i podczas występów na scenie czy próbie z zespołem

podbicie solo, co jest bardzo przydatne na żywo.

PODSUMOWANIE

Hughes & Kettner StompMan to jedna z ciekawszych opcji podłogowych, miniaturowych wzmacniaczy dostępnych na rynku. Biorąc pod uwagę cenę, prostotę obsługi, brzmienie, moc oraz możliwości integracji zarówno w klasycznym pedalboardzie, jak i przy współpracy z zewnętrznym preampem lub cyfrowym modelem, jest to moim zdaniem najlepsze obecnie rozwiązanie tego typu napędzające klasyczną kolumnę gitarową. StompMan sprawdza się zarówno przy domowym ćwiczeniu i nagrywaniu (tu po zastosowaniu zewnętrznych impulsów IR), jak i podczas występów na scenie czy próbie z zespołem, bez problemu zastępując w ultra kompaktowej i lekkiej formie lampowy head.

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: analogowa, technologia Spirit Tone Generator

Moc: 50W/4ohm, 25W/8ohm, 12.5 watt/16ohm

Regulatory: Master, Sagging, Gain, Presence, Resonance, Tone, Solo Volume

Przełączniki: SOLO, BYPASS/FX LOOP, AES, Bypass/FX-Loop

Gniazda: INPUT, SEND, RETURN, 24V DC

Zasilanie: 24V DC/2,5 A (zasilacz w zestawie)

Wymiary: 132 x 153 x 52 mm

Waga: 650 g

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.lauda-audio.pl

CENA

859 PLN

Naszym zdaniem

- brzmienie, funkcjonalność, skuteczna moc, wymiary i waga
- brak





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

na start
do 6* wydań gratis

po 5 latach
nieprzerwanej prenumeraty
do 12* wydań gratis

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

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

prenumerata@avt.pl

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



Fryderyk Chopin (1810-1849) *Preludium C moll*

Witam fanów Take That, Donny Summer i Barry'ego Manilowa! W tym miesiącu zaaranżowałam i rozpisałam dla Was utwór, który z pewnością jest Wam dobrze znany
Bridget Mermikides

W naszej trwającej ciągle przygodzie z klasycznymi dziełami, które mogą być zaaranżowane na gitarę solo, powracamy do twórczości jednego z największych pianistów w historii, Fryderyka Chopina. Pomimo krótkiego życia oraz borykania się z problemami zdrowotnymi, Chopin osiągnął fenomenalny poziom wirtuozerii i skomponował ponad 200 niezwykle pięknych dzieł na fortepian, oddających cały szereg ludzkich emocji. 24 Preludia Chopina (figurujące jako Opus 28 i napisane przez kompozytora w wieku dwudziestu kilku lat) są zbiorem krótkich utworów solowych w każdej molowej i durowej tonacji, którym nadawano też nazwy pochodzące od emocji, miejsc, okresów w czasie czy wydarzeń. Preludium Nr 20 – często określane jako Marsz żałobny – to krótkie, ale wyraziste i mocne w przekazie dzieło w tonacji c-moll (zaaranżowałam je w tonacji

#C, lepiej pasującej do gitary). Pomimo krótkiego trwania i budowy opartej o pochod nieco dziwacznych bloków akordowych,



utwór cechuje się ekspresyjną głębią, z uwagi na niezwykłą i od razu rozpoznawalną progresję harmoniczną oraz zmiany dynamiki i tempa.

Progresja akordów jest bardzo charakterystyczna i można usłyszeć ją w filmach, telewizji, a nawet grach video; inni kompozytorzy wykorzystywali ją też jako bazową formę do nowych dzieł, jak Wariacje

Busoniego czy Rachmaninowa na temat Chopina. Ta sekwencja akordów znalazła również zastosowanie w zupełnie odmiennych stylach gatunkach: mogliście trafić na nią w muzyce metalowych zespołów Angra i Panatheat, i jako najbardziej znaną – we wstępie do hitowego singla Barry'ego Manilowa, Could It Be The Magic z 1975 roku, który później znalazł się w repertuarze Donny Summer i Take That.

Odpowiednio długie wybrzmienie akordów i płynne przejście pomiędzy nimi wymaga włożenia pracy w budowę wytrzymałości i kontroli lewej ręki, pozwalającej na oddanie naturalnego brzmienia całości. Po opanowaniu tych technicznych elementów możecie eksperymentować z dynamiką oraz subtelnymi

zmianami tempa, by dodać do utworu odpowiednio ekspresyjne frazowanie.

WSKAZÓWKI

Utwór zawiera dramatycznie ekspresyjną progresję akordową. Głównym wyzwaniem technicznym jest utrzymanie zbalansowanego brzmienia akordów. Przy każdym z nich trąćcie równo struny, co pozwoli na uzyskanie klarowności wszystkich dźwięków. Basowe nuty grajcie przy pomocy kciuka, podczas gdy górne głosy standardowo trąćcie pozostałymi palcami prawej ręki. Do właściwego utrzymania barowych akordów potrzebna jest odpowiednia siła lewej ręki, a w takcie 6 musicie rozluźnić rękę i odpowiednio rozciągnąć palce w celu złapania szerszych odległości pomiędzy progami. Postarajcie się, żeby nuty wybrzmiewały z odpowiednią długością i unikajcie niepasujących harmonicznie dźwięków z basowych strun, tłumiąc je w razie potrzeby kciukiem. Dla zademonstrowania jak to zrobić przyjrzyjmy się zmianie z A do D w takcie 2; kiedy akordy następują po sobie nuta basowa A wybrzmiewa jeszcze w momencie trąćcia kolejnego akordu. Jednak tutaj musimy stłumić kciukiem pustą strunę A natychmiast po zagranieniu akordu D, by miał on właściwą podstawę harmoniczną. Zwróćcie uwagę na ten aspekt również w innych miejscach utworu. 🎸



Mississippi Blues

Jak podpowiada tytuł, w dzisiejszym odcinku warsztatów akustycznych zagramy utwór, który powinien mieć w repertuarze każdy gitarzysta bluesowy **Piotr Słapa**

W mojej opinii „Mississippi Blues” jest jedną z najwybitniejszych kompozycji w historii akustycznej muzyki bluesowej. Autorem utworu jest Willie Brown, który był inspiracją dla takich legend jak Robert Johnson czy Muddy Waters. „Mississippi Blues” był wielokrotnie coverowany przez różnych artystów. Lista nazwisk jest bardzo długa, ale szczególnie polecam posłuchać wykonania brytyjskiego gitarzysty Clive’a Carrola w serwisie YouTube – jest genialne! Aranżacja, którą dzisiaj zagramy nie jest skomplikowana i na pewno poradzi sobie z nią każdy średnio-zaawansowany gitarzysta. Opracował ją Roy Book Binder. Pamiętajcie, aby utrzymywać mocny, bluesowy puls i nie spieszyć się. A więc do dzieła! PRZYKŁAD zaczynamy akordem D7. Palec środkowy trzyma II próg struny basowej E, serdeczny II próg struny G, a wskazujący I próg struny B. Teraz czeka na nas prosta zagrywka po skali bluesowej (jest to skala pentatoniczna wzbogacona o tryton). Jeśli nie znaliście jej wcześniej to warto nadrobić zaległości, ponieważ jest to przydatne narzędzie przy tworzeniu partii solowych. W 2 takcie mamy ciekawą zagrywkę z powtarzającym się dźwiękiem A na V progu struny wiolinowej E. Trzymamy go małym palcem. Palec serdeczny będzie odpowiedzialny za V próg struny D, środkowy za IV próg, a wskazujący za III próg. Dalej

jest ozdobnik artykulacyjny pull-off, który gramy palcem środkowym i wskazującym. W połowie taktu 3 pojawia się akord E7. Palec środkowy łąduje na II progu struny A, wskazujący na I progu struny G, a mały na III progu struny B. Pamiętajcie o ozdobniku hammer-on na strunie G. Trzy ostatnie dźwięki w takcie to wprowadzenie do głównego motywu utworu. Do ich zagrania używamy palca wskazującego. Zwróćcie uwagę na bas w taktach 4-6. Uderzamy go kciukiem prawej ręki zgodnie ze schematem: pusta struna E, pusta struna A. Na jego tle będziemy grać akordy i melodię. Takt 4 zaczynamy od akordu A9. Palec wskazujący tworzy poprzeczkę barre na VI progu strun G, B, E, palec serdeczny trzyma VIII próg struny B, a środkowy VII próg struny wiolinowej E. Następnie przechodzimy do akordu A6. Palec wskazujący chwytą poprzeczkę barre na V progu strun G, B, E, palec środkowy łąduje na VI progu struny G, a serdeczny VII progu struny B. Teraz wystarczy, że puścimy palec serdeczny i otrzymujemy akord A. Akordy A9, A6 i A powtarzają się aż do połowy

taktu 7. W odpowiednich miejscach robimy ozdobniki hammer-on i slide. W drugiej połowie taktu 7 palec wskazujący kładziemy na II progu struny D. Dalej mamy interwał seksty wielkiej, który chwytamy palcem środkowym i wskazującym oraz akord Am6. Jego opalcowanie wygląda następująco – palec środkowy trzyma V próg struny basowej E, wskazujący IV próg struny D, serdeczny V próg struny G i mały V próg struny B. Kolejny akord to G.

Palec wskazujący łąduje na III progu struny basowej E, serdeczny na IV progu struny G, a środkowy na III progu struny B. Następnie palec wskazujący kładziemy na II progu struny basowej E i środkowy na II progu struny G.

W taktach 10-11 ponownie gramy akordy A9, A6, A. Opalcowania lewej ręki są takie same. W końcówce taktu 11 mamy kilka dwudźwięków (interwał tercji małej oraz dwa interwały tercji wielkiej). Palec środkowy chwytą II próg struny B, a następnie przenosimy go na III próg tej samej struny i dokładamy palec wskazujący na II próg struny wiolinowej E. Dalej przesuwamy ten układ palców (tercję wielką) dwukrotnie o pół tonu w górę, ale

za ostatnim razem dodajemy palec serdeczny na VI próg struny D. Po zagraniu pustych strun B oraz E czeka na nas tercja mała. Palec serdeczny łąduje na III progu struny G, a środkowy na II progu struny B. Tercję przesuwamy slidem o pół tonu w górę. Takt 12 kończymy akordem E7, który pojawił się wcześniej w takcie 3. Takty 13-15 to powtórka taktów 1-3. W taktach 16-19 ogrywamy akord A7 w ciekawy sposób. W tym fragmencie partia basu na pewno zabrzmi znajomo. To popularny motyw w bluesie, rockabilly czy rock’n’rollu. Na tle walkingowego basu będziemy energicznie uderzać dźwięk na IX progu struny wiolinowej E. Próg ten chwytamy małym palcem. Ogrywanie basu zaczynamy od pustej struny A. Za IX próg struny E odpowiedzialny będzie palec serdeczny, a za VII próg struny A palec wskazujący. Następnie palec serdeczny łąduje na IX progu struny A. W kolejnych krokach mamy: VII próg struny D (używamy palca wskazującego), IX próg struny A, VII próg struny A oraz IX próg struny basowej E. Łatwo zauważyć, że bas idzie najpierw w kierunku strun wiolinowych, a później wraca do góry. W taktach 20-21 ogrywamy akord D7. Zasada jest podobna jak wcześniej – na tle walkingowego basu gramy struny wiolinowe. Palec środkowy chwytą VII próg struny B, a serdeczny VIII próg struny wiolinowej E. Po zagraniu pustej struny basowej D, mały palec chwytą IX próg struny A, a wskazujący VII próg struny D. Na końcu taktu 20 mały palec będzie odpowiedzialny za IX próg struny G. W taktach 21-27 mamy akordy i zagrywki, które były już wcześniej. Opalcowanie nie ulega zmianie. Bluesa kończymy akordem A7. Palec wskazujący tworzy poprzeczkę barre na II progu strun A, D, G, B, E, a palec serdeczny dokładamy na III próg struny wiolinowej E. Energicznie potrącamy wszystkie pięć strun i pozwalamy im wybrzmieć. Na tym zakończymy dzisiejsze gitarowe zmagania. Powodzenia i do zobaczenia za miesiąc! 🎸



W MUZYCE BLUESOWEJ
WAŻNY JEST
ODPOWIEDNI PULS



PRZYKŁAD

The musical score example consists of eight measures of music. Each measure is represented by a staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). Below each staff is a guitar tablature line with letters T, A, and B indicating the strings. The tablature uses numbers 0-9 to represent frets and includes various techniques like bends and slurs. The final measure ends with a double bar line and a repeat sign.



Ćwiczmy skale

Naszą jazzową edukację podzieliłem kiedyś na trzy obszary: umysł – czyli nazywanie dźwiękami wszystkich tonacji, skal i akordów, słuch – czyli umiejętność śpiewania poszczególnych skal i pasaży, oraz mechanikę – czyli opanowanie gryfu choćby w jednej pozycji **Piotr Lemański**

Ponieważ w naszym ostatnim, poświęconym skalom „workshopie” (a było to ponad rok temu) koncentrowaliśmy się na pamięciowym opanowywaniu dźwięków poszczególnych skal i tonacji, dzisiaj zrobimy mały ukłon w stronę początkujących gitarzystów i zajmiemy się muzyką od strony „mechaniki”.

Żeby rozpocząć naukę improwizacji nie trzeba znać nazw wszystkich dźwięków. Na początek potrzebna nam będzie tylko znajomość tonacji, z której pochodzi określona skala. Mechaniczne opanowanie na gryfie jednej gamy durowej pozwala nam bowiem poruszać się po siedmiu skalach modalnych. Jeśli zaś poprzez zamianę jednego, powtarzam jednego dźwięku, nauczymy się grać skalę dominantową do akordu molowego, to ogrywanie II-V-I zarówno w dur jak i moll, nie będzie już stanowić dla nas żadnej tajemnicy. Najpierw więc nauczymy się grać przez dwie oktawy gamę durową. Można to zrobić w różny sposób, ale nas interesuje sytuacja, kiedy będziemy mogli zagrać gamę w jednej pozycji. Nie musimy wtedy przesuwając ręki na sąsiednie progi – daję nam to większą kontrolę nad granymi dźwiękami. Ponieważ większość przykładów prezentowanych w naszym workshopie jest z reguły w tonacjach bemolowych, dzisiaj, dla odmiany, zajmiemy się gamą z jednym krzyżykiem, a mianowicie gamą G-dur.

Jeśli chcemy rozpocząć grę od struny E6, to łądujemy w drugiej pozycji (przykład 1.). Drugi wariant, czyli gama grana od struny A5, przenosi nas o pięć progów w górę – do pozycji siódmej (przykład 2.). Gamę taką ogrywamy zarówno w górę jak i w dół, ażeby jak najlepiej zapamiętać położenie palców na poszczególnych strunach. Teraz przechodzimy do punktu drugiego, czyli ogrywania poszczególnych skal (przykład 3.). Nie zmieniając pozycji, zaczynając od kolejnych stopni gamy, gramy przez jedną oktawę kolejne skale. W ten sposób powstają: G-jońska – takt 1. A-dorycka – takt 2, B-frygijska – takt 3, C-lidyjska – takt 4, D-miksolidyjska – takt 5, E-eolska – takt 6, F#-lokrycka – takt 7. Przechodzimy teraz do następnej pozycji, w której możemy zagrać wszystkie dźwięki gamy G-dur bez przechodzenia na sąsiednie progi, czyli do pozycji siódmej (przykład 4.). Skalę G-jońską, czyli gamę G-dur zaczynamy od struny A5. Ponieważ jednak gama grana w tej pozycji kończy się na dźwięku D, dwie ostatnie skale, czyli E-eolską i F#-lokrycką (takt 6-7) zagramy oktawę niżej.

Należy pamiętać, że przez cały czas obowiązuje nas ścisła reguła: w drugiej pozycji próg drugi obsługuje palec pierwszy, próg trzeci – palec drugi, próg czwarty – palec trzeci i próg piąty – palec czwarty. W pozycji siódmej: próg siódmy – palec pierwszy, próg ósmy – palec drugi, próg dziewiąty – palec trzeci i próg dziesiąty – palec czwarty. Przestrzeganie tej zasady pozwoli nam lepiej kontrolować ułożenie

lewej ręki na gryfie, szczególnie, gdy zaczniemy grać inne skale.

Opanowanie wszystkich siedmiu skal modalnych w prezentowanych pozycjach stwarza nam podstawę do niewielkich wycieczek czwartego palca na sąsiedni próg. Podstawą do stworzenia „ścieżki” dla wtrąconej dominaty, czyli piątego modusu moll harmonicznej, jest skala frygijska zapisana w trzecim takcie przykładu 3 i 4. Zamiana dźwięku D na D# wiąże się z użyciem progu spoza zakresu naszych czterech progów (przykład 5.).

Spróbujmy teraz popatrzeć na nasze skale w praktycznym zastosowaniu. Nie będę tracił miejsca na pięciolinii, żeby zapisać np. „Autumn Leaves”. W prezentowanej dzisiaj tonacji G-dur, harmonia w I części wyglądałaby następująco: || Am7 | D7 | Gmaj7 | Cmaj7 | F#m7/b5 | B7 | Em7 | Em7 ||. Użylibyśmy więc następujących skal: dorycką, miksolidyjską, jońską, lidyjską, lokrycką, 5 modus harm., eolską. Wszystkie te skale mamy w obrębie jednej pozycji. Gdyby zaś przyszło nam do głowy zagrać „Blue Bossę”, to mamy tam najpierw: Cm7-Fm7-Dm7/b5-G7-Cm7 i jest to nic innego jak C-eolska, F-dorycka, D-lokrycka, G-5 modus harm., C-eolska – czyli VI-II-VII-III-VI w Eb-dur. Przenosimy nasz schemat z G do Eb (do pozycji III i X) i ogrywamy pierwsze osiem taktów. Druga część czyli Ebm7-Ab7-Dbmaj7 to II-V-I w Db-dur – a to już bułka z masłem (pozycja I i VIII). Według tego schematu możemy nawet zabrać się za ogrywanie bluesa i to w pełni wzbogaconej harmonicznie wersji.

Wydawać się to może niezbyt łatwe, ponieważ na przestrzeni 12 taktów występują tu skale z kilku tonacji: C7 – miksolidyjska (tonacja F-dur), F7 – miksolidyjska (tonacja Bb-dur), A7 – 5 modus harm. – czyli „zmodyfikowana” frygijska (tonacja F-dur). Dm7 i G7 – to dorycka i miksolidyjska w C-dur. Ponieważ jednak w piątej pozycji możemy operować zarówno tonacją F jak i Bb, to pierwsze osiem taktów ogrywamy bez jakiegokolwiek ruchu nadgarstka. Dopiero takt 9-10 zmusza nas do przesunięcia się o dwa progi do góry, ponieważ tonację C-dur ogrywamy w pozycji siódmej. Żeby dobrze osłuchać się z harmonią, proponuję, jak zwykle, ogrywanie rozpocząć skalami od pierwszego do ósmego stopnia (przykład 6.). W przypadku, gdy w takcie występują dwa akordy proponuję użyć 1, 2, 3 i 5 stopnia skali (takt 4 oraz 11-12). Oczywiście rodzi się pytanie: a co ze znajomością dźwięków skal czy tonacji? Gitara w przeciwieństwie do innych instrumentów od strony „topografii gryfu” ma tylko dwie tonacje. Jedna zaczyna się na strunie E6, druga na A5, a potem już tylko zmieniamy pozycję w górę lub w dół. Taka jest prawda. Z C-dur do Db-dur mamy w teorii „kosmiczną” odległość pięciu znaków, a na gryfie to przesunięcie o jeden próg. Zanim nauczymy się myśleć we wszystkich tonacjach – a jak wiemy, potrzeba na to i kilku lat – grajmy jak najwięcej, bo może się okazać, że jak nauczymy się już całej teorii, to nie znajdziemy w sobie muzyki. No i co wtedy? 🎸



PRZYKŁAD 1

Example 1 shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes.

PRZYKŁAD 2

Example 2 shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes.

PRZYKŁAD 3

Example 3 shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes.

PRZYKŁAD 4

Example 4 shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes.

PRZYKŁAD 5

Example 5 shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes.

PRZYKŁAD 6

Example 6 shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes.

Example 6 shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes.



Podążając za BB Kingiem

W tym warsztacie postanowiłem zaprezentować kilka fraz, które przeniosą nas w klimaty bluesa delty Mississippi oraz przypomną nam jej najwybitniejszego, muzycznego przedstawiciela, Riley'a BB Kinga **Neville Marten**

Niepodrabialny styl prawdziwego Króla Bluesa, Riley'a 'Blues Boy' Kinga przeniknął do świadomości i wywarł wpływ na niemal każdego gitarzystę

Lennon. Solówki Lennona w Get Back to czysty BB i stwierdził on nawet, że jeśli mógłby mieć dowolne życzenie, to chciałby grać tak jak ten wspaniały bluesman. Wraca-

ale również mogą mieć wpływ na kształtowanie się naszej gitarowej wrażliwości, szczególnie jeśli sięgniemy do źródła zapoznając się bliżej z twórczością BB. Pomyślcie też o tym jak Jimmy Page podrasował frazy BB lub Peter Green oszlifował bluesowe zagrywki dając im, jeśli było to możliwe, jeszcze więcej powagi. W tym miesiącu mamy pięć zagrywek BB – pierwsza i ostatnia w maksymalnie zbliżonym stylu do Króla, a pozostałe będące wariacjami, które można usłyszeć w rasowym, bluesowym graniu gitarowym. To co najciekawsze dla nas w tych frazach, zmieniając tu czy tam dźwięk, będą one pasować do dowolnego akordu w typowej, bluesowej sekwencji. Spróbujcie użyć też różnych brzmień oraz różnicować atak i dynamikę – szybko przekonacie się skąd każdy z wielkich czerpał bluesową inspirację!

PRZYKŁAD 1

BB uwielbiał zaczynać frazę podciągnięciem do septymy małej (7b) – w tym przypadku dźwięku Bb, jako że jesteśmy w tonacji C. Możecie wykonać tercjowe podciągnięcie (jak Jimmy Page) zaczynając od 15 progu (G), ale spróbujcie zrobić to

tak jak ja, czyli podciągnąć o cały ton z G# (16 próg), ale opuszczając dźwięk skończyć na G, o próg niżej. Ważne by to opuszczenie nie było słyszalne – trzymajcie więc górny dźwięk, wyciszcie go i opuśćcie cicho strunę łądując od razu na G.

PRZYKŁAD 2

To typowy 'BB box' z użyciem durowej pentatoniki, mający też setki wariacji. Spróbujcie kończyć go na różne sposoby, uderzając różne dźwięki dwa, lub nawet trzy razy itp. Tak rodzą się nowe zagrywki!

PRZYKŁAD 3

Kolejny lick BB, który bez pardonu zapożyczali gitarzyści jak chociażby Joe Walsh. Ważne jest, że dźwięk zaraz za podciągnięciem (D do E, na 15 progu drugiej struny) to wyższy o pół tonu F, ale grany na 13 progu pierwszej struny. Tutaj oraz w Przykładzie 1 mamy bardzo ciekawe podciągnięcia do nauczania.

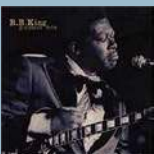
PRZYKŁAD 4

Ta zagrywka łączy frazę drugą i trzecią. Widzicie podciągnięcie z Przykładu 3? Tutaj po prostu powtarza się ono drugi raz, z wykorzystaniem w stylu Petera Greena. Widać jak prosta fraza może zyskać nowe życie.

PRZYKŁAD 5

To wspaniały przebieg i – poza pierwszym półtonowym podciągnięciem (D do Eb na pierwszej strunie) – jest to pierwsza pozycja klasycznej, molowej pentatoniki. Jednak najważniejszy jest tu sposób zagrania – posłuchajcie jak dźwięki rozlewają się, każdy brzmiały nieco szalenie. Dodajcie typowe, drgające wibrato BB i jesteśmy w domu! 🎸

POSŁUCHAJ:



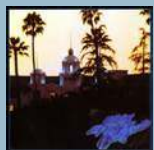
BB KING GREATEST HITS

Jest mnóstwo kompilacji nagrań BB, ale to wydanie z 1998 roku zawiera wiele wspaniałych utworów oraz zagrywek, które można „skraść” mi-strzowi. Mamy tu oczywiście The Thrill Is Gone oraz niezapomniany Every Day I Have The Blues.



FLEETWOOD MAC THE PIOUS BIRD OF GOOD OMEN

To pochodzące z 1969 wydanie było w zasadzie kompilacją singli oraz utworów z drugiej strony płyty. Usłyszeć tu można Need Your Love So Bad i Stop Messin' Around, oba wyraziście prezentujące inspirację Petera Greena BB Kingiem.



THE EAGLES HOTEL CALIFORNIA

Nie, nie śmiejcie się! Posłuchajcie tego albumu świeżym uchem a usłyszycie wpływy BB w grze zarówno Joe Walsh'a jak i Dona Feldera. W rzeczywistości King był powodem, że Felder rozwinął grę solową, po spotkaniu bluesowej legendy jako chłopak.

elektrycznego – żeby wymienić tylko takie nazwiska jak Peter Green, Eric Clapton, Buddy Guy, Jimmy Page, Robert Cray, Don Felder, Joe Walsh, Gary Moore czy nawet John

jąc do tego niezwykłego muzyka, chciałem uczcić jego pamięć tymi pięcioma zagrywkami, które nie tylko bardzo stylowo uzupełnią nasz słownik bluesowych, solowych fraz,



8va

C⁹

full

16 15 13 16 13 14 15 15

1/2 1/2

8va

C⁹

1/2 1/2

12 14 13 15 15 13 13 15 15

F⁹

8va

F⁹

1/2 1/2 1/2

14 13 14 15 15 13 15 13

C⁹

8va

C⁹

full full full full

15 15 13 15 15 13 15 14

sl.

8va

F⁹

1/2 3

15 15 13 15 12 15 13 15

C⁹



Szesnastki w oktavach

Na stosowanie oktav w muzyce metalowej można spojrzeć z dwóch stron – z jednej to zbyt grzecznie brzmiący interwał, natomiast z drugiej strony jest to potężne narzędzie wzmacniające brzmienie

Sławomir Sobczak

Właśnie z tego względu warto mu się przyjrzeć bliżej i poznać możliwości w zakresie wzbogacenia dźwięku i dodania mu większej mocy. Chociaż w tym miesiącu nie będziemy zajmować się współbrzmieniami, to muszę wspomnieć o tym, że gra w oktavach (gdzie obydwa dźwięki współbrzmiają razem) wymaga zastosowania pewnego triku, który polega na wytłumieniu struny leżącej pomiędzy dwiema strunami biorącymi udział w grze. Wyobraźcie sobie, że chcemy zagrać prymę i oktawę G, przy czym dolny dźwięk (pryma) znajdzie się na progu 3 struny E6, natomiast górny (oktawa) – na progu 5 struny D4. Nie ma możliwości wykorzystać tu struny A5, ponieważ dźwięk G leży na niej dopiero na progu... 10. Nie jesteśmy więc w stanie jednocześnie zagrać nut leżących w pozycjach III i X. Oczywiście wyjątkiem jest sytuacja, kiedy gramy dźwięki pustych strun, ponieważ w takim przypadku wystarczy umieścić jeden z palców lewej ręki na progu 7 kolejnej struny, np. gdy mamy prymę A na pustej strunie A5 i oktawę na progu 7 struny D4. Wróćmy jednak do technicznej strony gry i wypracujmy skuteczny, a zarazem prosty sposób gry oktav w każdym miejscu na gryfie. Jeśli przyłożymy palec wskazujący lewej ręki na wysokości progu 3 struny E6, gdzie znajduje się dźwięk G, a następnie umieścimy palec mały (lub ewentualnie serdeczny) na progu 5 struny D4, to musimy jeszcze zadbać

o to, aby nie dopuścić do głosu struny znajdującej się w środku, czyli A5. W tym celu wystarczy nieco wyprostować palec wskazujący w taki sposób, aby jego wewnętrzna część dotknęła nieużywanej struny, co spowoduje jej wytłumienie. Dodatkowo możemy także dotknąć strunę opuszką palca środkowego i/lub serdecznego. Wspomniany sposób gry warto przećwiczyć na mocnym przesterze, ponieważ dzięki niemu lepiej słyszać wszelkie niepożądane dźwięki. Kolejna kwestia wymagająca tu omówienia, to kostkowanie. Zakładając, że nie stosujemy techniki hybrydowej, która zresztą w tym przypadku i tak by się nie sprawdziła zbyt dobrze, po prostu stanowczo przemiatamy kostką przez wszystkie trzy struny w taki sposób, aby wybrzmiały jedynie dwie skrajne. Ten sposób gry sprawia, że w końcowym dźwięku pojawia się pewien składnik perkusyjny, czyli dodatkowe ostre uderzenie, które dodaje całości mocy. Ten sposób gry jest zresztą chętnie wykorzystywany przez gitarzystów funk i nie należy się go bać. Jeśli struna środkowa wciąż wydaje jakieś niepożądane dźwięki, to zdecydowanie należy popracować nad tłumieniem i w żadnym wypadku nie można kombinować z kostkowaniem w celu jego osłabienia, ponieważ ono powinno być przez cały czas wyraziste. W tym miesiącu przećwiczymy sobie grę w oktavach z jednoczesnym dodaniem do zagrywek szesnastek, które wymuszają na prawej ręce

wzmoczoną aktywność ruchową. I chociaż nie mamy tu współbrzmień, to podczas ćwiczeń warto mieć cały czas świadomość, że zasady są takie same i – przechodząc na dźwięk wyższy (oktawę) – tak samo tłumimy strunę środkową. Zresztą nic nie stoi na przeszkodzie, aby niejako po drodze musnąć też strunę, dodając do dźwięku wspomnianego perkusyjnego tąpnięcia. Wszystkie przykłady nagrałem w tempie 140 BPM, które w miarę nabierania wprawy w grze warto podkręcić. **Przykład 1** składa się z samych szesnastek, dzięki czemu nie musimy przejmować się jakimkolwiek zróżnicowaniem rytmicznym. Na początku mamy dwa dźwięki na pustej strunie E6, a następnie dwie nuty B na progu 7 tej samej struny. Potem wchodzimy o oktawę wyżej, czyli na dźwięk B zlokalizowany na progu 9 struny D4. W dalszych częściach zagrywki zmieniamy tylko pozycję na gryfie, natomiast cały schemat działania pozostaje niezmienny. Warto przećwiczyć ten motyw, stosując podczas gry oktawy zarówno palec mały, jak i serdeczny. W tym drugim przypadku będzie trudniej z uwagi na konieczność szerszego rozstawienia palców, więc tym bardziej warto się z tym zmierzyć – w końcu to warsztaty! **Przykład 2** wprowadza dodatkowe dźwięki o innej wartości rytmicznej, a mianowicie ósemki. Na początku każdego taktu mamy dwie nuty o tej wartości, dlatego możemy

je potraktować jako dźwięki wprowadzające do głównych fraz, na które składają się szesnastki. Tutaj, w odróżnieniu od poprzedniego ćwiczenia, nie mamy żadnych dźwięków pustej struny E6 (poza początkowymi dwiema ósemkami), przez co zagrywka jest nieco trudniejsza do zagrania z powodu braku wyraźnych przerw pomiędzy fragmentami granymi w oktavach. W takcie 1 poruszamy się w obrębie pozycji III i II, w takcie 2 mamy pozycje III i V, natomiast dwa ostatnie takty to powolne przejście przez pozycje VII, V i III. Podobnie jak poprzednio, także tutaj wszystkie dźwięki są tłumione prawą dłonią ułożoną na mostku (P.M.).

Przykład 3 również zawiera po dwie ósemki na początku każdego taktu, z tym że w takcie 2 nie są one umieszczone na pustej strunie E6, lecz znajdują się na progu 5. Podstawowa różnica pomiędzy poprzednimi riffami a omawianym przykładem polega na tym, że tym razem po zagraniu jednej oktawy (np. F# na progu 4 struny D4) przechodzimy od razu na kolejną oktawę (G na progu 5 tej samej struny). Jest to zabieg, który może początkowo nieco wytrącać z rytmu, szczególnie jeśli jesteśmy przyzwyczajeni do prostej pulsacji, z którą mieliśmy do czynienia w poprzednich zagrywkach. Co ciekawe, po zejściu na prymę (dźwięk G na progu 3 struny E6) przechodzimy na kolejną pozycję, a mianowicie na dźwięk A (próg 5 tej samej struny). W takcie 2 mamy jeszcze dwa fragmenty, w których oktawy leżą obok siebie, co powoduje, że zagrywka ma nieco inny charakter rytmiczny. **Przykład 4** to tradycyjne już połączenie zagrywki granej w metrum 4/4 i pulsacji triolowej. Tym razem najpierw gramy serię szesnastek z prymą i oktawą na wysokości dźwięku F# (pozycja II), a następnie mamy triole grane w pozycjach III i II. Tych z Was, którzy są bardziej zainteresowani ćwiczeniami opartymi na oktavach, zapraszam do odgrzebania archiwalnych wydań Gitarzysty, w których poruszałem ten temat: Oktawy (Gitarzysta 12/2007) oraz Ćwiczymy oktawy (Gitarzysta 10/2015). Powodzenia! 🎸



PRZYKŁAD 1

♩ = 140

P.M.-----|

TAB

9-9 10-10 7-7 9-9

0-0-7-7-7-7-0-0-8-8-8-8-0-0-5-5-5-5-7-7-7-7-5-5

PRZYKŁAD 2

♩ = 140

P.M.-----|

TAB

5-5 4-4 5-5 7-7

0-0-3-3-3-3-2-2-2-2-0-0-3-3-3-3-5-5-5-5

P.M.-----|

TAB

9-9 7-7 7-7 5-5

0-0-7-7-7-7-5-5-5-5-0-0-5-5-5-5-3-3-3-3

PRZYKŁAD 3

♩ = 140

P.M.-----|

TAB

4-4-5-5 7-7 7-7-5-5 5-5-4-4

0-0-2-2-3-3-5-5-5-5-5-5-5-5-3-3

PRZYKŁAD 4

♩ = 140

P.M.-----|

TAB

4-4 4-4 5-5-5-4 4

0-0-2-2-2-2-0-0-2-2-2-2-3-3-3-2-2-2-2-2



3 na 2

Witam! W ostatnim czasie można zauważyć, że muzycy komponujący swoje utwory coraz częściej sięgają po polimetrię. Polega ona na nałożeniu na siebie różnych podziałów metrycznych **Tomasz Fulara**

Wzespole Full-X razem z Adamem dosyć dużo eksperymentujemy w tym obszarze. Tym razem pokażę jak można zbudować partię gitary basowej graną techniką slap, w której nałożymy metrum 3/4 na 2/4. Jest to jeden z łatwiejszych sposobów na wykorzystanie polimetrii. Używany jest on w wielu gatunkach muzycznych (np. pop, rock metal, fusion, jazz). Dużo trudniej nałożyć na siebie dwa rodzaje metrum nie-

parzystego. Już 3/4 nałożone na 5/4 na początku będzie bardzo dużym wyzwaniem. Oczywiście wielu powie, że polimetria sama w sobie jest tylko zabiegiem czysto matematycznym. Jednak jeżeli kompozytor stanie na wysokości zadania i ułoży ciekawy podkład z dobrą linią melodyczną i przy tym zastosuje polimetrię, to może otrzymać naprawdę ciekawe efekty pracy. We wszystkich przykładach ułożyłem bardzo prosty podkład perkusyjny, w którym hi-hat gra w podziale 3/4, a stopa i werbel grają w 2/4 (w tym samym czasie równe 3 uderzenia w hi-hat nakładają się na równe 2 uderzenia – pierwsze stopą, drugie w werbel). Nuty rozpisałem w podziale 4/4.

Przykład 1. Gramy niskie dźwięki kciukiem w podziale 3/4. Są one rozpisane w trioli i przypadają na początek każdej ćwierćnuty. W podkładzie perkusyjnym hi-hat uderza równo z kciukiem. Dźwięk szarpnięty przypada na miejsce, w którym uderza werbel. Łatwo można zauważyć, że szarpniemy co drugi dźwięk w podziale 2/4. Tego typu podkłady grane są w wielu utworach rockowych i pewnie zdecydowana większość słuchaczy nie zastanawia się na tym, że właśnie słucha prostego przykładu polimetrii. I dokładnie o to chodzi, żeby efekt końcowy był dobry dla przeciętnego słuchacza, a nie tylko dla tych nielicznych, którzy matematycznie analizują utwory.

Przykład 2. Rozwijamy poprzednie ćwiczenie. Niskie dźwięki grane kciukiem zostają bez zmian. Dodajemy dźwięk szarpnięty na początku każdej trioli. Gramy to w sposób, który opisałem szczegółowo we wcześniejszych odcinkach moich warsztatów ukazujących się w Basiście. Jednocześnie skubimy kciukiem niski dźwięk na strunie E i szarpniemy pierwszym palcem prawej ręki oktawę na strunie D. Efekt końcowy jest taki, że dźwięki grane kciukiem w podziale 3/4 nakładają się na te szarpnięte w podziale 2/4. **Przykład 3.** Teraz kciukiem będziemy grali niskie A w podziale 3/4, natomiast szarpać będziemy oprócz oktawy (chwycionej czwartym palcem lewej ręki) także septymę i decymę w podziale 2/4. I tu dla niektórych pojawi się trudność. Te interwały najlepiej chwycić lewą ręką poprzez postawienie poprzeczki pierwszym palcem na piątym progu. Jeżeli pojawią się problemy to należy cierpliwie ćwiczyć ustawienie tej ręki. Na końcu drugiego taktu nagrałem przejście, w którym wykorzystałem technikę doublethumbing graną na tłumionych dźwiękach, a także hammer-on. W razie problemów trzeba zacząć ćwiczyć w wolniejszym tempie. Życząc owocnych ćwiczeń! 🎸

PRZYKŁAD 1



PRZYKŁAD 2



PRZYKŁAD 3





Odkryj najbardziej zaawansowany multieffekt basowy z modelowaniem DI

Carlitos del Puerto | basista
Herbie Hancock, Stevie Wonder i Bruce Springsteen

Multieffekt podłogowy B6 oferuje innowacyjne modelowanie DI firmy Zoom z czterema legendarnymi modelami DI-Box. Graj na scenie i w studio, korzystając ze zbalansowanych wejść A/B do przełączania basu elektrycznego i akustycznego. Nowy obwód analogowy znacząco poprawia niskie częstotliwości Twojego instrumentu, a procesor 88,2 kHz sprawia, że B6 ma również doskonałą górę.

B6 oferuje kolekcję legendarnych efektów Zoom, modeli wzmacniaczy i kolumn zaprojektowanych specjalnie do gitary basowej oraz łatwą edycję za pomocą ekranu dotykowego.



B6

Multieffekt basowy B6

zoom

| We're For Creators®



ZoomPolska



zoom.polska



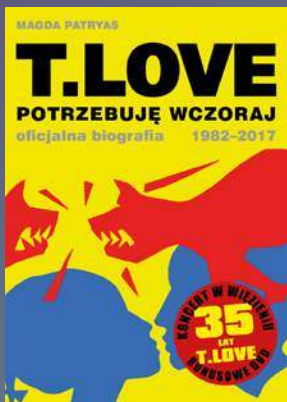
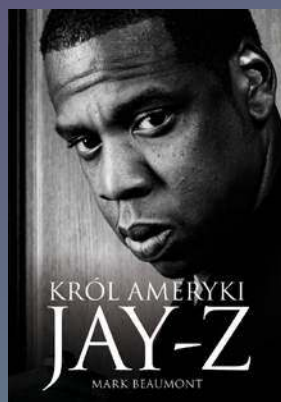
ZoomEurope

www.zoomcorp.com

Wyłączna dystrybucja w Polska: Sound Service European Music Distribution | www.sound-service.eu | info@sound-service.eu
eprasa.pl d610abe5aa

POLECAMY

KSIAŻKI W ULUBIONYM KIOSKU
Z RABATEM DO 30%



Zobacz pełną ofertę – ponad 500 tytułów!

Zamów wygodnie na UlubionyKiosk.pl

REKLAMA

Obszerny zbiór wydań archiwalnych

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

Przeglądaj, zamawiaj i korzystaj z natychmiastowej przesyłki GRATIS



www.UlubionyKiosk.pl



Gitarzysta^{Basista}

www.MagazynGitarzysta.pl
www.MagazynBasista.pl

REDAKCJA

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

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

PROJEKT I SKŁAD DTP

Sławomir Sobczak
sobczak.gitarzysta@gmail.com

WSPÓŁPRACA

Tomasz Andrzejewski, Victor Czura, Tommy Denander, Tomek Fulara, Tomasz Hajduk, Michał Koch, Marcin Komorowski, Krzysztof Kowalewicz, Piotr Lemański, Bartłomiej Łuzak, Bridget Mermikides, Marek Mysłek, Marcin Pendowski, Piotr Słapa, Sławomir Sobczak, Andrzej Śwat, Wojciech Wytrzątek

REKLAMA I PROMOCJA

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

WITRYNA INTERNETOWA

Wydawca serwisów online:
Szymon Narożniak
szymon.narozniak@avt.pl

WYDAWNICTWO

AVT Korporacja sp. z o.o.



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



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



Wydawnictwo AVT Korporacja należy do Izby Wydawców Prasy.

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

ADRES REDAKCJI

Magazyn Gitarzysta
ul. Leszczynowa 11
03-197 Warszawa

OKŁADKA

Na okładce: Jack White



PRENUMERATA

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



KLASYKA
LUKSUS
NOWOCZESNOŚĆ
GRYWALNOŚĆ

EC-1000T CTM

Z tradycyjnym mahoniowym korpusem o full-thickness i niestandardowym wielowarstwowym bindingiem, na pierwszy rzut oka LTD Deluxe EC-1000T CTM może przypominać klasyczne gitary z minionych epok. Ale przyjrzyj się bliżej. Cechy takie jak mostek EverTune, progi ze stali nierdzewnej, nowoczesne łączenie heel joint oraz innowacyjne przetworniki Fishman multi-voice zapewnią Ci brzmienie i wydajność potrzebne do najbardziej współczesnych stylów muzycznych. Sprawdź nową EC-1000T CTM wraz z dziesiątkami innych znakomitych modeli "New for 2022" na www.espguitars.com.



EC-1000T CTM EverTune Black



EC-1000T CTM Violet Shadow

EC-1000T CTM Vintage Gold Satin



Squier[®]
BY FENDER

THE 40TH ANNIVERSARY COLLECTION

GOLD EDITION

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