

Gitarzysta®

Jimmy Page

JOHN
PETRUCCI

ZAKK
WYLDE

DAVE DALONE
NILE RODGERS
ALEX STILL

Aria Pro II PE-480
Fender Vintera Road
Worn 70s Telecaster
Tech 21 Power Engine
Deuce Deluxe
Victory V30
The Jack MKII

Indeks 210072

ISSN 1895-3832



9 771895 383219

CENA 16 PLN (W TYM 8% VAT)

asa.pl 0930632834

ID: CORE
PROGRAMMABLE AMPLIFIER

V3



FOR THE WAY YOU PLAY TODAY.

8 HIGH DEFINITION VOICES & 12FX IN
WIDESTEREO



LIVE STREAM
READY

CAB RIG 
SIMULATOR LITE



6 HIGH DEFINITION VOICES ■ 12 PRO EFFECTS IN SUPER WIDE STEREO ■ USB RECORDING INTERFACE ■ PATENTED INFINITE SHAPE FEATURE (ISF) ■ STEREO LINE IN
■ PATCHES ■ NEW FREE ARCHITECT DEEP EDITING SOFTWARE ■ BATTERY PORTABILITY USING PB-1 (SOLD SEPARATELY) ■ BUILT-IN TUNER ■ FREE ONLINE GUITAR TUITION

#FORTHEWAYYOUPLAYTODAY
www.blackstaramps.com/ranges/idcore

 Designed & Engineered
by Blackstar Amplification UK

Blackstar[®]
AMPLIFICATION

the sound in your head



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

eprasa.pl d936632834

POKÓJ NAUCZYCIELSKI



Bridget Mermikides Gitarą klasyczną

Bruckner – Locus Iste

W Nowym Roku zaaranżowałam i rozpisałam dla Was chóralki motet Antona Brucknera... [s. 103](#)



Piotr Słapa Gitarą akustyczną G6 Tuning

Dzisiaj będziemy szukać inspiracji w alternatywnych strojach, które stwarzają zupełnie nowe możliwości... [s. 108](#)



Piotr Lemański Jazz

A może tak zacząć od początku?

Dzisiaj przechodzimy do miejsca, które nie każdemu się spodoba, czyli do tonacji Db-dur... [s. 110](#)



Richard Barrett Blues

Ćwiczenie Page-izmów

Na okładce tego numeru króluje JIMMY PAGE, bez którego historia muzyki rockowej potoczyłaby się inaczej. [s. 112](#)



Sławomir Sobczak Metal

Legato na raz

Umiejętność sprawnego kostkowania jest podstawą, na bazie której można budować ciekawe riffy... [s. 116](#)



Tomasz Fulara Gitarą basową

Slap orientalny cd.

Mam nadzieję, że udało Wam się przerobić ćwiczenia z poprzedniego odcinka... [s. 118](#)



Marcin Pendowski Gitarą basową

Ghost Notes cd.

Kontynuujemy studia nad liniami basowymi granymi klasycznym fingerstylem... [s. 120](#)



Pasja

W czasach wirtualnej rzeczywistości, wyścigu szczurów, powszechnego dostępu do materiałów edukacyjnych, jednym z najbardziej deficytowych towarów w sztuce, także gitarowej, staje się pasja. Nie twierdzę, że całkiem zanikła – ale zmieniła się jej natura i bardziej przypomina obecnie hobby. Młodzi muzycy nie są jeszcze pasjonatami, a dojrzały już nimi przestali być. Często też nie jest to pasja do muzyki, a jej miejsce zajmuje pasja do gitar (to coś innego), potrzeba docenienia, zagrania koncertu, spodobać się dziewczynom, zdobycia lajków w portalu społecznościowym. Na szarym końcu jest chęć tworzenia dobrej muzyki i poznania wszystkich narzędzi, które w tym mogą pomóc. W czasach nieistniejącego już portalu pasjonatów Guitar Zone mieliśmy nawet takie powiedzenie: „czarna dziura”. To zjawisko kosmiczne przyciąga i pochłania wszystkie inne obiekty kosmiczne, które stają na jej drodze a jest to przyciąganie tak silne, że nawet światło nie jest w stanie wyzwoić się z jej wnętrza. Muzyk z pasją jest właśnie taką czarną dziurą i chłonie wszystko, co tylko znajdzie się w zasięgu, a co może pomóc mu w tworzeniu dobrej muzyki. Ma otwartą głowę – na wszystkie rodzaje muzyki i sposoby uczenia się jej. Wgryza się stale i z wiekiem ta pasja nie znika, a po latach tego procesu artysta jest daleko w lesie. Pasjonat nie powie „hip-hop to nie muzyka”, bo w każdym gatunku znajdzie się talent, od którego można się nauczyć np. dobrego timingu, ciekawego frazowania, porywającego budowania form. Tymczasem wielu muzyków, którzy uważają się za pasjonatów, nie wiedzą nawet co to jest timing, nigdy nie próbowali budować jakiegokolwiek formy, nie wiedzą czym są frazy. Terminy te określają mianem nikomu niepotrzebnej teorii – przecież Hendrix też nie wiedział co to frazowanie, a może jednak wiedział? Często drogie informacje będące pożywką pasjonata są dostępne za darmo, wiele z nich można wyciągnąć w czasie uważnego słuchania. Ludzi z pasją do muzyki poznacie po tym, że potrafią o muzyce opowiadać godzinami, dzielą się swoją wiedzą w wywiadach, czują się świetnie w towarzystwie im podobnych. Oprócz wielkich muzyków takich, jak Timmons, Metheny i Gilbert, często są to też mniej znani artyści, jak wspomniani koledzy z Guitar Zone. Z drugiej strony pasja jest często tym, czego uznanym artystom brakuje najbardziej. Dziś wśród młodych muzyków, pasji widzę niewiele. Jest to towar deficytowy niemal w każdym muzycznym środowisku. Mój felieton w styczniowym numerze poświęciłem różnicom między pasjonatami i zawodowcami – znajdziecie go na stronie 22. Jeśli czujecie, że gdzieś Wasza pasja przygasła, lub nigdy się nie obudziła, niech ten 2021 rok będzie okazją do obudzenia w sobie iskry wgryzania się w trudny, abstrakcyjny język muzyki, bez skupiania się na ciągłym zmienianiu sprzętu, bez gonitwy za kolejnymi lajkami w internetowym konkursie. Dla prawdziwego pasjonata, to muzyka jest nagrodą. Tego Wam z całego serca życzę!

Adam Fulara



Spis treści

1/2021

**BLUESOWY
WARSZTAT
GITAROWY**
STR. 112

WYWIADY, HISTORIE

28

JIMMY PAGE

Muzyk, który w czasie swej trwającej 6 dekad kariery przyczynił się do zdefiniowania roli 6-strun w brytyjskim popie, zrewolucjonizował rock'n'rolla i położył podwaliny pod nowy nurt muzyki metalowej, odkrywa korzenie swej gitarowej pasji oraz siły napędzające legendarny zespół Led Zeppelin...

42 JOHN PETRUCCI

Lord rezydent sześciu strun w kolektywie Dream Theater używa nadmiaru czasu generowanego przez lockdown, by nagrać kilka soczystych instrumentalni wraz ze swym kumotrem Majkiem Portnoyem...

54 NILE RODGERS

Jego słynny Stratocaster nosi nazwę „Hitmaker” nie bez powodu – to na nim napisana została muzyka warta około 2 miliardów dolarów. Zaciekawieni? Zapraszamy do wywiadu :-)

66 ZAKK WYLDE

Wiking heavy metalu relacjonuje nam swe wyprawy w krainy bezkompromisowych instrumentalnych terytoriów, gdzie przetrwać mogą tylko najlepsi z najlepszych...

70 ALEX STILL

Któż lepiej odpowie na pytania dotyczące muzyki instrumentalnej niż gitarzysta Simona Phillipsa w projekcie fusion 'Protocol'?

40 Gitara: Dave Dalone

84 Aria Pro II PE-480

88 Fender Vintera Road Worn
70s Telecaster

94 Tech 21 Power Engine
Deuce Deluxe

98 Victory V30 The Jack MKII

Redakcyjne

- 3 Wstępniak
- 3 Pokój nauczycielski
- 6 Spis treści
- 8 Mikstura
- 22 Felieton: Adam Fulara
- 24 Felieton: Daniel Popiałkiewicz
- 26 Felieton: Wojciech Wytrząsek
- 60 Galeria: Top10 Epilog
- 75 Galeria: Koncerty Online
- 121 Prenumerata
- 122 Stopka redakcyjna

Właśnie ta. Dla każdego.

Fender

The American Professional II



American Professional II Stratocaster® w kolorze Miami Blue ma przetworniki V-Mod II, gryf typu Głębokie „C” z zawiniętymi krawędziami i 2-punktowe synchronizowane tremolo z walcowanym na zimno stalowym blokiem.
American Professional II: Więcej artystów, więcej scen. Dzień za dniem.

MEDIA GITARZYSTY



Możesz pobrać pliki multimedialne do tego wydania magazynu Gitarzysty:

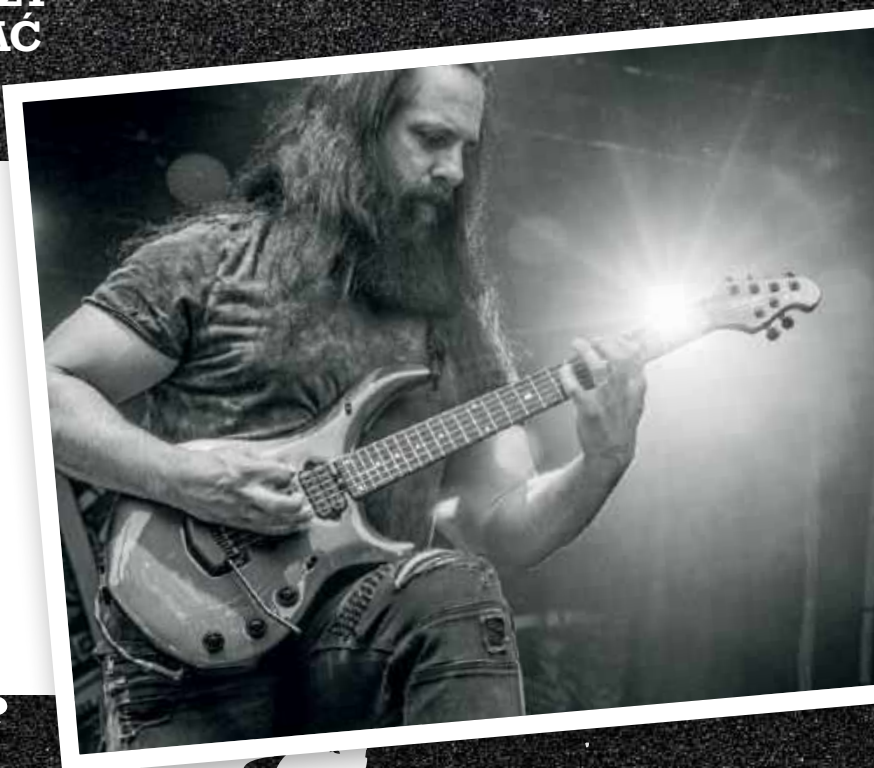
1. Wejdź na stronę:
www.media.avt.pl
2. Zarejestruj się i zaloguj
3. Wybierz wydanie Gitarzysty, które chcesz dodać do swej multimedialnej biblioteki
4. Odpowiedz na proste pytanie dotyczące bieżącego numeru
5. Ściągaj pliki!



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

LEKCJE

- warsztat klasyczny [1 track]
- warsztat akustyczny [1 track]
- warsztat jazz [4 tracki]
- warsztat blues [5 tracków]
- warsztat metal [4 tracki]
- warsztat Fulara [1 track]
- warsztat Pendowski [3 tracki]



STREAMLINER™

C O L L E C T I O N

BRAVE NEW SOUND

G2215-P90 STREAMLINER™ JUNIOR JET™ CLUB

GRETSCH

Nowa linia pedałów Fender's Tread-Light

Fender prezentuje nową linię efektów Tread-Light, w skład której weszły dwa analogowe modele pedałów - głośności i ekspresji oraz wah. Efekty wyposażono w nowe, oryginalne, analogowe obwody zaprojektowane przez zespół Fendera, zamknięte w wytrzymałej obudowie wykonanej z lekkiego, anodowanego aluminium i gotowe do pracy na scenie. Aluminiową platformę pedału wieńczy drewniano-gumowa (Wah Pedal) i gumowo-drewniana (Volume/Expression Pedal) podkładka pod stopę. Interesującym i przydatnym dla użytkownika rozwiązaniem są również umieszczone pod platformą pedału diody LED (czerwone w Wah i niebieskie w Volume/Expression), które ułatwiają korzystanie z urządzenia na ciemnej scenie - można ją aktywować lub wyłączyć przy pomocy przełącznika mini toggle. Gniazda przyłączeniowe umieszczono na górnym panelu, co ułatwia zamocowanie efektów w pedalboardzie. Dostępne jest zasilanie bateryjne 9V lub poprzez zasilacz. Fender Tread-Light Wah posiada trójpozycyjny przełącznik średnich częstotliwości, regulację tonów wysokich oraz przełączalny bufor, co zapobiegnie utracie sygnału w przypadku używania go z efektami reagującymi gorzej na buforowane sygnały. Fender Tread-Light Volume/Expression pomaga kontrolować głośność na scenie w celu zwiększenia dynamiki gry, a także działa jako pedał ekspresji do użytku z innymi efektami i klawiszami.

www.fender.com



Blackstar ID:Core V3

Wielokrotnie nagradzana seria ID:Core obejmuje jedno z najlepiej sprzedających się wzmacniaczy ćwiczeniowych Blackstara, które już niedługo dostępne będą w kolejnej odsłonie ID:Core V3. Autentycznie odwzorowane lampowe brzmienie oraz imponujący tryb stereo Super Wide Stereo Sound – zostały tu jeszcze ulepszone. Przesyłanie

dźwięku smartfona na żywo jest teraz niezwykle proste dzięki uniwersalnemu przewodowi TRRS, a zintegrowany port USB pozwala na cyfrową rejestrację nagrań. Nowo opracowane, darmowe oprogramowanie daje dostęp do cyfrowej, autorskiej symulacji kolumn Blackstara Cab Rig Lite wraz z emulacjami mikrofonów, głośników i pomieszczeń, nagrywania audio USB

z bardzo niską latencją, jak również głębszej edycji parw i zarządzania presetami. Zastosowanie wysokiej klasy głośników szerokopasmowych pozwala też na użycie wzmacniaczy ID:Core V3 jako aktywnych monitorów dla komputerów lub smartfonów.

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



Nowe modele Alvarez Guitars na 2021 rok

Alvarez przedstawia osiem nowych modeli, które zasilą ofertę firmy na początku 2021 roku. Nowe modele zasilą serie Masterworks (MD70BG i MD70EBG oraz MDR70SB i MDR70ESB), Artist (AG60CE8SHB oraz LJ2CESHB) a także Regent (RF26SB i RF26CESB). Alvarez MD70BG jest palisandrową wersją modelu MD60BG o korpusie Dreadnought, który zadebiutował w 2018 roku i szybko stał się jednym z bestsellerów marki. Jego elektroakustyczna odsłona, MD70EBG została uzbrojona w elektronikę LR Baggs Element-VTC. MDR70SB oraz elektroakustyczny MDR70ESB to wygodniejsza wersja Dreadnought, której gryf łączy się z korpusem przy 12 progu (a nie przy 14 jak w MD70BG). Korpusy gitar

wykonano z litego palisandru a lite topy z północnoamerykańskiego świerku sitka klasy AAA. Satynowo wykończony gryf wykonano z mahoni, a podstrunnice i mostek z wawrzynu indyjskiego. Alvarez AG60CE8SHB to ośmiostrunowy model z podwojoną trzecią (G) i czwartą (D) struną, mniejszym napięciu strun niż w modelach 12-strunowych oraz standardową szerokością gryfu i siodełka. Gitara posiada mahoniowy korpus w rozmiarze Grand Auditorium oraz lity top z północnoamerykańskiego świerku sitka klasy A+ w wykończeniu Shadowburst. Instrument wyposażono w siodełka z prawdziwej kości, chromowane klucze Premium oraz elektronikę LR Baggs StagePro EQ z pick-upem Element. Alvarez LJ2CESHB charakteryzuje się mniejszym i wygodniejszym do gry w domu czy podróży korpusem Little Jumbo z wcięciem, i skróconą men-

zurą wynoszącą 600 mm. Korpus oraz gryf wykonano z mahoni. Lity top ze świerku sitka klasy A+ wykończono na wysoki połysk w kolorze Shadowburst, podczas gdy gryf cechuje się wykończeniem semi gloss (50/50). Podstrunnice i mostek wykonano z kompozytu palisandru (Engineered Rosewood). Znajdziemy tu również elektronikę SYS250 EQ z podświetlanym tunerem. Regent to seria tańszych instrumentów pierwszego wyboru, przeznaczonych dla początkujących oraz uczniów, wyposażonych jednak w wiele elementów, które znajdziemy w modelach Alvarza klasy pro. RF26SB i RF26CESB posiadają korpus Folk/OM w wykończeniu Sunburst Gloss, a RF26CESB charakteryzuje się także wcięciem oraz elektroniką SYS250 EQ z podświetlanym tunerem.

www.alvarezguitars.com
www.musicinfo.pl



ESP Guitars: pierwsze sygnatury i nowości LTD na 2021 rok

ESP Guitars zapowiada pierwsze nowości na 2021 rok, wśród nich sygnowane gitary LTD, nowe modele w linii LTD Black Metal, a także nową serię LTD Arctic Metal. LTD JM-II został przygotowany dla Josha Middletona z zespołów Sylosis i Architects. Instrument posiada olchowy korpus z topem z klonu wzorzystego w wykończeniu Black Shadow Burst. Na pokładzie znalazła się para humbuckerów Fishman Fluence Modern. Nową sygnaturą będzie mógł pochwalić się również Mike Schleibaum z formacji Darkest Hour. LTD MSV-1 został oparty na kształcie ESP Arrow i wykonany w konstrukcji neck-thru-body. Oferuje mahoniowy korpus i klonowy top, a ponadto 24 progi extra jumbo ze stali nierdzewnej, mostek Floyd Rose 1000 oraz pojedynczy, aktywny pickup EMG JH. Sygnowany przez Maxa Cavalerę model LTD MAX-200 RPR dostępny będzie w 2021 roku w nowym kolorze Military Green Satin. Gitara posiada m.in. lipowy korpus, klonowy gryf oraz parę high-outputowych humbuckerów ESP Designed LH-150. LTD Sparrowhawk Billa Kellihera (Mastodon) będzie dostępny z zestawem przetworników Seymour Duncan Distortion i w czarnym wykończeniu. Debiutująca w 2018 roku seria LTD Black Metal stała się jedną z najpopularniejszych kolekcji gitar marki, nic więc dziwnego, że ESP podjęło decyzję o wykorzystaniu tego samego konceptu, tym razem jednak w śnieżnej, arktycznej bieli. Seria LTD Arctic Metal obejmuje na początek pięć modeli - Arrow-NT Arctic Metal, EC Arctic Me-

tal, M-HT Arctic Metal, M-7BHT Arctic Metal oraz Phoenix Arctic Metal – wszystkie w wykończeniu Snow White Satin i czarnym osprzętem (za wyjątkiem przetwornika z białą osłoną). Do modelu LTD EC-Black Metal dołączy młodszy brat EC-FR Black Metal wyposażony w mostek Floyd Rose 1000 oraz pojedynczy pickup Seymour Duncan Blackened Black Winter. Jeden z najbardziej ekstremalnych kształtów gitar ESP dołączył także do linii Black Metal, w postaci modelu LTD F Black Metal. Nowy Arrow-NT Black Metal posiada blokowany mostek TonePros ze strunami przechodzącymi przez korpus, progi ze stali nierdzewnej oraz pickup EMG 81 i EMG TKO kill switch. Do rodziny LTD Black Metal dołącza również kształt EX.

www.espguitars.com
www.sound-service.eu

Fender Boxer Series Stratocaster HH Limited Edition

Fender przywołuje ducha lat '80 wraz z nowym, wyprodukowanym w Japonii, limitowanym modelem Boxer Series Stratocaster. Boxer był wprowadzonym w połowie lat '80 podrasowanym i wyposażonym w ówczesne najnowocześniejsze rozwiązania, wyścigowym modelem Fendera przeznaczonym przede wszystkim dla shredderów i gitarzystów metalowych. Od tamtego czasu instrument wraca co jakiś czas do oferty firmy w różnych konfiguracjach i opcjach kolorystycznych, a jego najnowszą odsłoną jest Strat o pełnej nazwie Made In Japan Boxer Series Stratocaster HH Limited Edition, dostępny w dwóch kolorach - Inca Silver i Sherwood Green Metallic - obydwa z główką, pickguardem i osprzętem w czarnym kolorze. Wyposażony, zgodnie z nazwą, w parę humbuckerów, Stratocaster uzbrojony jest w przetworniki Boxer, trójpozycyjny przełącznik, dwupozycyjny mini przełącznik rozłączający cewki w obydwu humbuckerach, w celu osiągnięcia bardziej tradycyjnego brzmienia Strata, a także pokrętki Master Volume i Master TBX (Treble Bass Expander) Tone, który podbija częstotliwości oferując brzmienie nieosiągalne wraz ze standardowym potencjometrem barwy. Komplet obejmuje futerał.

www.fender.com



schecter
guitar research®

**NADESZŁA
ERA
SCHECTERA!**

Synyster Gates





Fender Tash Sultana Stratocaster

Fender prezentuje sygnowany model Tash Sultana Stratocaster - pierwszy owoc współpracy marki z australijską multiinstrumentalistką, wokalistką i kompozytorką. Tash Sultana od dawna gra na gitarach Fendera, tworząc swoje charakterystyczne brzmienie: wielowarstwowe loopy, które łączą indie z ambientowym rockiem i imponującymi zagrywkami gitarowymi. W ciągu ostatnich 5 lat Sultana zyskała światową sławę - od wieczorów open mic i gry na ulicach Melbourne po wyprzedane koncerty na całym świecie i takie hity jak "Jungle", czy "Notion". Stratocaster zaprojektowany we współpracy z Sultaną odzwierciedla jej unikalny, wieloaspektowy styl gry, pozwalający na uzyskanie szerokiego zakresu tonów i brzmień. Fender Tash Sultana Stratocaster przyciąga wzrok wykończeniem Transparent Cherry, złotym osprzętem i pick-guardem w kolorze Aged White Pearl. Zgodnie z oczekiwaniami

Tash instrument jest wyposażony między innymi w dopasowaną kolorystycznie, malowaną główkę, customową płytkę łączenia gryfu ozdobioną grawerunkiem z autografem i logo z czaszką. Gitara posiada także olchowy korpus, klonową podstrunnicę z czarnymi markerami i siodełkiem z kości, jak również klucze Fender Standard. Przetworniki Yosemite Single-Coil Stratocaster przy gryfie i w pozycji środkowej wykorzystują magnesy Alnico 4 i oferują ekspresyjny, dynamiczny sound, podczas gdy mostkowy pickup Double Tap przynosi zarówno pełnokrwiste brzmienie humbuckera, jak i krystaliczny dźwięk single-coil. Jest to możliwe dzięki opcji push-pull w pokrętle Tone dedykowanym do przetwornika mostkowego.

www.fender.com



Framus & Warwick Parts – Distance Buffer

Wkładka dystansowa do komory elektroniki od Warwicka, czyli coś dla domowych majsterkowiczów. Bardzo często próba otworzenia komory elektroniki w gitarze czy basie jest nie lada wyzwaniem. Samo odkręcenie śrubek to łatwiejsza część zadania. Schody zaczynają się, kiedy chcemy podnieść klapkę komory elektroniki do góry. To właśnie w tym celu Warwick stworzył wkładkę dystansową. Dzięki wbudowanej sprężynie, płytka komory elektroniki wypychana jest do góry, kiedy tylko poluzujemy przykręcone śruby klapki. Dla domowych majsterkowiczów, instalacja wkładki dystansowej będzie prostym procesem. Otwór montażowy to jedynie 5 mm. Dostępny w cenie ok 26 PLN.

shop.warwick.de

www.w-distribution.de





Siedmiostrunowe modele Ibanez AZ

Debiutująca w 2018 roku seria AZ powiększyła się właśnie o pierwsze modele wyposażone w siedem strun. Przypomnijmy, że wśród założeń serii AZ znalazło się połączenie topowych, nowoczesnych elementów specyfikacji z klasycznym designem. Wiele prototypów instrumentów powstało we współpracy z gitarzystami specjalizującymi się w technicznym graniu, takimi jak muzycy zespołów Polyphia i Chon, Marco Sfogli, Martin Miller czy Tom Quayle. Wszyscy oni doczekali się również swoich sygnowanych modeli opartych na konstrukcji AZ, a Martin Miller może pochwalić się nawet drugim instrumentem - tegoroczną nowością, siedmiostrunowym MM7. MM7 nie jest jedynym modelem liczącym o jedną strunę więcej, tegoroczna oferta marki obejmuje bowiem również dwie seryjne gitary siedmiostrunowe - pierwsze w serii AZ - AZ24027 i AZ24047, obydwa z produkowanej w Japonii linii Prestige. Gitary posiadają olchowe korpusy i, podobnie jak pozostałe instrumenty serii AZ, gryfy i podstrunnice z klonu przypiekanego z wykorzystaniem technologii S-Tech, która - w dużym skrócie - polega na podgrzewaniu drewna umieszczonego w próżniowym pojemniku wypełnionym azotem, co zwiększa stabilność i odporność drewna na insekty, wodę oraz wahania wilgotności i temperatury, a także nadaje drewnu bardziej równomierny, ciemny wygląd. Zastosowano ponownie dostosowane do siedmiostrunowych wersji, pasywne przetworniki Seymour Duncan Hyperion 7 z magnesami Alnico-5 - humbuckery w AZ24027 oraz humbucker i parę singli przy gryfie i w pozycji środkowej w AZ24047. Za kontrolę brzmienia pickupów Hyperion odpowiadają potencjometry Volume i Tone oraz dwa przełączniki - pięciopozycyjny przełącznik przetworników a także dwupozycyjny mini przełącznik "Alter switch" systemu dyna-MIX10 (w układzie HH modelu AZ24027) i dyna-MIX9 (w układzie HSS modelu AZ24047) - które pozwalają na uzyskanie, odpowiednio, 10 i 9 typów brzmień.

www.ibanez.com

www.meindistribution.pl

Nowe modele Cort SFX-Myrtlewood

Cort powiększył linię modeli elektro-akustycznych SFX o nowy instrument z korpusem wykonanym w całości z wawrzynu kalifornijskiego. Podobnie jak inne modele z serii SFX, SFX-Myrtlewood o menzurze 25,3" stawia na komfort gry, oferując wyjątkowy, smukły kształt korpusu z wygodnym wycięciem oraz progi jumbo. Wypukła płyta tylna kompensuje mniejszą głębokość korpusu i zapewnia mocniejszy i bardziej otwarty dźwięk. Ten design dobrze sprawdza się w połączeniu z drewnem wawrzynu kalifornijskiego, z którego wykonano cały korpus i który jest podobny brzmieniowo do klonu z wyraźną, jasną projekcją, ale łatwiejszą do kształtowania. Cort stosuje do litego, wawrzynowego topu proces toryfikacji Aged to Vintage (ATV), nadając gitarze wyrazisty, otwarty ton instrumentu liczącego sobie kilka dekad. Na naturalny rezonans akustyczny wpływa również odporne na zadrapania wykończenie UV, dostępne w dwóch wersjach kolorystycznych - Natural Gloss lub Brown Gloss. Charakterystyka wawrzynu sprawia, że kolor korpusu waha się od jasnożółtego do ciemnoszarego, dzięki czemu żaden z egzemplarzy gitary nie wygląda tak samo. Elektronika Corta SFX-Myrtlewood obejmuje preamp Fishman Presys II z dwupasmową korekcją, wbudowanym tunerem, przełącznikiem fazy do efektywnego kształtowania brzmienia i bezgłośniejszej pracy podczas występów na żywo. Przedwzmacniaczowi towarzyszy przetwornik akustyczny Fishman Sonitone oraz podsiodełkowy pickup piezo.

www.cortguitars.com

www.megamusic.pl





Limitowany efekt KHDK Scott Ian SGT D

Firma KHDK wspólnie z gitarzystą Anthrax, Scottem Ianem opracowała limitowany, sygnowany efekt łączący w sobie dwa niezależne obwody. Scottowi Ianowi zależało na opracowaniu efektu 'wszystko w jednym', typu fly rig, który mógłby wykorzystać zarówno jako symulację brzmienia wzmacniacza jak i po prostu do podłączenia pedału przed przesterowanym wzmacniaczem, aby wpływał on głównie na dynamikę brzmienia, poziom basu i precyzję ataku przy palm-mutingu. A także, aby sekcja boostera efek-

tu "brzmiała jak potwór, nawet w parze z głównianym wzmacniaczem za 50 dolarów." Opracowany przez głównego inżyniera firmy, Antonina Salvę, KHDK Scott Ian SGT D to stompbox typu 'dwa w jednym' który posiada dwa niezależne obwody - sekcję wzmacniacza i sekcję boostera. Sekcja Boost działa jako korektor sygnału przed przesterowaniem i obejmuje obwód kultowego, podłogowego boostera TC Electronic, który Scott używał we wczesnych latach działalności Anthrax i S.O.D. Obejmuje ona pokrętła TRB (treble), BASS (pre-bass control) i BOOST. Sekcja Amp to oryginalny obwód opracowany w technologii analogowej w celu emulacji tonów wzmacniacza Scotta, czy

też jak chce producent, wzmacniacza należącego do SGT D, a zatem alter ego Scotta z okresu gry w S.O.D. Jego postać została uwieczniona na grafice autorstwa Kurza Danielsa, zdobiącej urządzenie. Kontrola sekcji Amp następuje poprzez: GAIN (ustawia wzmocnienie wstępne), VOL, BASS, MID i TRB. Obie sekcje są od siebie niezależne i posiadają odrębne footswitchy. Można zatem używać efektu KHDK do wzmocnienia innego pedału lub przesterowanego kanału wzmacniacza, albo też aktywować obie sekcje jednocześnie, aby uzyskać pełne brzmienie SGT D.

www.khdkelectronics.com

www.sound-service.eu

Ernie Ball Slash Signature String Set

Ernie Ball przedstawia limitowaną edycję customowych strun Slinky, sygnowanych przez Slasha. Nowy, sygnowany przez Slasha zestaw strun jest - jak zapewnia marka - kulminacją ponad trzech dekad ciągłych dążeń gitarzysty Guns N' Roses i firmy Ernie Ball do stworzenia strun, które zapewnią większą trwałość i stabilność strojenia bez konieczności poświęcania brzmienia i feelingu. Zestaw składa się z preferowanych przez Slasha strun Slinky Paradigm o grubości 11-48 (.011 .014 .018p .028 .038 .048). Struny basowe posiadają rdzeń Paradigm i stalową owijkę pokrytą niklem z wykorzystaniem procesu wspomagania plazmowego oraz opatentowanej nanotechnologii Everlast - każda struna posiada powłokę o grubości 4 nanometrów (ponad 20.000 razy cieńszą od ludzkiego włosa), która chroni przed brudem i korozją. Nie jest to proces klasycznego powlekania strun, powłoka Everlast jest niewyczuwalna dla dłoni i nie zużywa się jak w innych strunach powlekanych. Struny wiolinowe Paradigm są zbudowane z niezwykle wytrzymałej ocynkowanej stali z zastosowaniem technologii RPS, czyli wzmocnienia w postaci owijki z cięższego mosiądzu na każdym z końców, dla lepszej stabilności stroju i mocy. Zestaw Ernie Ball Slash Signature String Set składa się z trzech kompletów strun zapakowanych w kolekcjonerskie, stalowe pudełko.

www.ernieball.com, www.musicinfo.pl



V VICTORY

GUITAR AMPLIFIERS HAND BUILT IN ENGLAND



SZUKANIE WZMACNIACZA
IDEALNEGO ZAKOŃCZONE



TO
V30 THE JACK MKII
VICTORY



Pierwsza gitara Blackstar - Carry-On Travel Guitar

Blackstar wkracza na rynek instrumentów prezentując pierwszą gitarę - model podręczny Carry-On. Gitara podręczna Carry-On została zaprojektowana w Wielkiej Brytanii przez Blackstara we współpracy z lutnikami z firmy Gordon Smith Guitars UK. Jak zapewnia producent, instrument ten zapewnia grywalność i kom-

fort pełnowymiarowej gitary, "niespotykaną w innych modelach gitar podręcznych". Blackstar Carry-On cechuje się menzurą 20,7" (527 mm) i posiada korpus oraz wklejany gryf wykonane z jednego kawałka drewna okoume (mahoniu gabońskiego). Wawrzynowa podstrunnica mieści 19 progów i kropki znaczników pozycji. W instrumencie zamocowano mostek ze strunami przechodzącymi przez korpus, co ma wpływać na perfekcyjny sustain i trzymanie stroju, oraz klucze Der Jung o przełożeniu 1:14.

Układ elektroniczny obejmuje pojedynczego mini humbuckera z opcją rozłączania cewek poprzez funkcję push/pull w pokrętle Volume, a także potencjometr Tone. Blackstar Carry-On dostępny jest w dwóch wersjach wykończenia - Vintage White z szylkretowym bindingiem i pickguardem i Jet Black z kremowym bindingiem i czarnym pickguardem. Fabryczne wyposażenie obejmuje ponadto struny D'Addario EXL145 Nickel Wound 12-54 (Heavy).

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

Dlaczego chcesz mieć VOXa Cambridge 50? Zobacz WIDEO!

Czy to budżetowe combo stanowi idealną równowagę między światem cyfrowym i analogowym? Cyfrowa technologia VOX połączona z prawdziwą lampą (technologia Nutube). 50W mocy, niewielka waga oraz dodatkowe oprogramowanie. Brzmi nieźle? VOX ma spore doświadczenie w łączeniu prawdziwej, analogowej technologii z cyfrowym modelowaniem w swoich wzmacniaczach, czego przykładem jest popularna, wciąż za mało doceniana seria VTX. Od czasu jej zaprezentowania brytyjska marka nieustannie rozwija ten segment dodając różne hybrydowe modele, a najnowszą propozycją jest combo Cambridge 50, wykorzystujące ostatnie rozwiązanie w dziedzinie cyfrowego modelowania Virtual Element Technology (VET), wspierane miniaturową, prawdziwą lampą NuTube, oraz wyposażone w 12-calowy głośnik Celestion. Zapraszamy do obejrzenia prezentacji na kanale Youtube Gitarzysty: <https://youtu.be/fQIyrzaVIUE>

www.megamusic.pl
www.voxamps.com



Nowy efekt MXR Tremolo

Tremolo wraca do oferty marki MXR wraz z zaprezentowanym pod koniec 2020 roku efektem MXR Tremolo. MXR Tremolo M305 łączy w sobie klasyczne brzmienie tremolo marki oraz nowe funkcje, które mają za zadanie zaspokoić potrzeby współczesnych graczy. Urządzenie oferuje sześć fal tremolo, które reprezentują zarówno kultowe i klasyczne brzmienia, jak i nowe dźwięki opracowane przez zespół projektantów MXR. MXR Tremolo wyposażono w gałki Speed, Gain i Depth, które służą do ustawiania szybkości, głośności i intensywności wybranego efektu tremolo. Wybór jednego z trybów tremolo - sygnalizowanych przez czerwoną lub zieloną diodę - następuje poprzez naciśnięcie pokrętła Gain. Urządzenie oferuje ponadto tryb pracy stereo/mono, true bypass oraz tryb buffered bypass, możliwość podłączenia zewnętrznego przycisku MXR Tap Tempo Switch oraz pedału ekspresji a także ukryty tryb Envelope (aktywowany poprzez naciśnięcie pokrętła Gain i przytrzymanie przez trzy sekundy). Z wszystkimi trybami pracy MXR Tremolo można zapoznać się na kanale YouTube marki: <https://www.youtube.com/user/jimdunlopusa>.

www.jimdunlop.com

www.musicdealer.pl



Nowe modele Ibanez RG565 Genesis Collection

Ibanez powiększył linię gitar RG Genesis Collection o nowy model RG565 w dwóch wersjach wykończenia. Kolekcja Genesis oddaje hołd historii Ibaneza i początkom flagowej serii marki - RG, która ujrzała światło dzienne w 1987 roku, stając się kamieniem milowym w rozwoju branży gitarowej i awansując do grona najlepiej sprzedających się modeli gitar wszech czasów. Modele Genesis Collection wykorzystują ten sam projekt i styl, co oryginalne instrumenty RG, łącząc go z precyzyjną konstrukcją i japońskim rzemiosłem. Do kultowych modeli RG550 w linii Genesis Collection, debiutujących w 2018 roku dołączył nowy. Tym razem jest nim RG565, którego korzenie sięgają 1991 roku. Ibanez RG565 Genesis Collection posiada korpus z lipy oraz gryf o profilu Super Wizard, wykonany z trzech kawałków klonu rozdzielonych dwoma paskami orzecha. Instrument dostępny jest w dwóch wersjach wykończenia - Emerald Green i Fluorescent Orange, z dopasowaną kolorystycznie główką oraz znacznikami pozycji, które interesująco prezentują się na tle jasnej, klonowej podstrunnicy. Gitara została wyposażona w klucze Gotoha oraz mostek Edge tremolo. Za brzmienie odpowiada para humbuckerów – mostkowy V8 z magnesami Alnico oraz Infinity R z magnesami ceramicznymi umieszczony przy gryfie.

www.ibanez.com

www.meindistribution.pl



Gibson kupuje Mesa/Boogie

Gibson poinformował o nabyciu firmy Mesa/Boogie, jednej z najbardziej szanowanych i prestiżowych marek w dziedzinie nagłośnienia i wzmacniaczy gitarowych. Mesa/Boogie - prekursorska firma produkująca 'butikowe' wzmacniacze została założona 51 lat temu przez Randy'ego Smitha, który jest odpowiedzialny za stworzenie przełomowych konstrukcji, które można usłyszeć w wielu legendarnych nagraniach. Randy dołączył do Gibsona jako główny projektant i pionier Mesa/Boogie. Jak informuje Gibson, w nowej roli Smith będzie "kontynuował swoją pasję do technologii lampowej i wizję tworzenia ręcznie budowanych, wzmacniaczy o dużej wydajności, które wciąż będą definiować sposób, w jaki odbieramy dźwięk w Mesa/Boogie i Gibsonie". Założona przez Smitha firma Mesa/Boogie była pierwszym konstruktorem wzmacniaczy butikowych i zrewolucjonizowała ich wydajność w sposób, który wpłynął na muzykę rockową na całym świecie. Równocześnie szanując i ulepszając klasyczne konstrukcje, w otoczeniu których dorastał, Smith, poprzez Mesa/Boogie, został pionierem w wynalezieniu wzmacniaczy High Gain. "Mesa/Boogie, kierowana przez Randy'ego, od samego początku koncentrowała się na bezkompromisowym brzmieniu, co idealnie do nas pasuje" - dodaje Cesar Gueikian. "Nie możemy się już doczekać objęcia nowej roli najlepszego opiekuna kultowego dziedzictwa Mesa/Boogie, a jednocześnie sternika przyszłości marki. Jesteśmy zaszczytni, że Randy i jego zespół powierzyli nam rolę poprowadzenia Mesa/Boogie w przyszłość. Razem będziemy kontynuować poszukiwania najlepszego dźwięku, najwyższej jakości i kunsztu oraz wciąż przesuwając granice w brzmieniu sprzętu gitarowego."

www.gibson.com

www.mesa-boogie.com

www.lauda-audio.pl



Nowe modele Chapman ML1 Hybrid Standard

Chapman prezentuje nowy model w serii Standard - ML1 Hybrid wyposażony w układ przetworników HSS i w trzech wersjach wykończenia. Podobnie jak wprowadzony nieco wcześniej do oferty firmy Chapman ML1 Pro Hybrid, również ML1 Hybrid Standard Series jest "potężną, ale elastyczną maszyną", będącą "hołdem dla tych, którzy w latach '80 zmodyfikowali instrumenty tradycyjnie wyposażone w przetworniki single-coil". Chapman ML1 Hybrid Standard posiada mahoniowy korpus, wykończony w ciemnym kolorze na wysoki połysk oraz płaski, fornirowy top z klonu płomienistego w kolorze Abyss i Cali Sunset Red lub z klonu wzorzystego w barwie Sarsen Stone Black. Naturalny odcień mahoniu widoczny jest w bindingu topu. Satynowo wykończony, przykręcany gryf recessed o profilu C wykonano z przypiekanego klonu. To samo drewno posłużyło do budowy podstrunnicy o zaokrąglonych krawędziach. Za brzmienie odpowiadają przetworniki Chapman - mostkowy humbucker Sonorous Zero z ceramicznymi magnesami oraz wyposażone w magnesy Alnico 5 Venus Witch Zero Single Coil w pozycji środkowej i przy gryfie.

www.chapmanguitars.co.uk

www.guitarcenter.pl

Aria

EST. 1956

Fiesta

Aria Fiesta

Jedna z
najlepszych
gitar dla
początkujących w
tej półce
cenowej.

Dostępna w
wielu
rozmiarach!



MUSIC INFO
professional audio systems & musical equipment





Takamine LTD 2021 Blue Rose

Na początku każdego roku firma Takamine przedstawia wyjątkowy, limitowany model w pełni odzwierciedlający kunszt lutników marki. Tym razem jest nim LTD 2021 Blue Rose. Pierwszy model Takamine LTD ujrzał światło dzienne w 1987 roku na 25 lecie firmy i od tego czasu co roku prezentowany jest nowy, wyjątkowy instrument z tej linii, odzwierciedlający kunszt lutników marki. Limitowane modele Takamine, takie jak m.in. LTD 2017 Magome, czy LTD 2018 Gifu-Cho oddawały hołd kulturze i pięknu japońskiej prefektury Gifu, gdzie mieści się siedziba firmy. LTD 2019 Moon oraz LTD 2020 Peace, miały już nieco bardziej uniwersalny charakter, podczas gdy najnowszy egzemplarz, LTD 2021 Blue Rose, ponownie wraca korzeniami do prefektury Gifu wraz z wykorzystaną do jego budowy tradycyjną techniką Aizome. Użyto jej do nadania wyjątkowej barwy indygo materiałowi, który posłużył następnie do wykonania zdobień podstrunnicy przedstawiających siedem niebieskich róż. Takamine LTD 2021 Blue Rose posiada lity top ze świerku sitka oraz boki i litą płytę tylną z drewna sapele. Wykończeniu Charcoal Blue Gradation towarzyszy biały binding topu, podstrunnicy i główki, a także ożytkowanie z abalonu zdobiące top i rozetę. Do budowy gryfu posłużył mahoń. Menzura wynosi 630 mm, a szerokość siodełka 42,5 mm. Instrument został wyposażony w dzielone siodełko a także preamp CT4-DX z pickupem Palathetic. Podobnie jak w przypadku innych gitar Takamine LTD, LTD 2021 Blue Rose jest oferowany w ściśle limitowanym nakładzie, a zastosowane w nim elementy designu nigdy nie zostaną powtórzone w innym modelu firmy, co czyni z nich wyjątkowy, kolekcjonerski egzemplarz. Nabywca otrzyma również twardy futerał oraz certyfikat autentyczności.

www.takamine.com

www.emuzyk.pl

Trzy nowe kable od BOSSa

Firma BOSS przedstawiła trzy nowe modele kabli - patch do efektów gitarowych, MIDI oraz TRS. BOSS BPC-4 to wysokiej jakości kabel patch do połączenia pedałów, łączący wysoką jakość dźwięku z unikalną konstrukcją pozwalającą na zaoszczędzenie miejsca w pedalboardzie, posiadający unikalne wtyczki kątowe 1/4 cala o kompaktowej konstrukcji. BOSS BMIDI-PB1 to elastyczny i wytrzymały, 5-pinowy kabel MIDI z wielokierunkowymi złączami, z możliwością ustawienia i zablokowania kierunku wyjścia kabla w jednej z trzech pozycji. BOSS BCC-3-TRA to kabel TRS do przełączników nożnych, pedałów ekspresji, kostek i multiektów oraz połączeń audio. Idealny do użytku z kontrolerem nożnym GA-FC dla Katana, Nextone, Blues Cube i innych wzmacniaczy BOSS/Roland. Wszystkie przewody posiadają dożywotnią gwarancję.

www.boss.info



Nowe modele Schecter PT Fastback w sprzedaży

Linia instrumentów Schecter PT, o kształcie wyraźnie nawiązującym do Telecastera, to swoisty tribute dla Pete'a Townshenda - stąd skrót PT. Gitarzysta The Who to bardzo ważna postać w historii marki, która powstała w 1976 roku i początkowo była typowym zakładem rzemieślniczym reperującym i przerabiającym gitary. Pierwsza skierowana dla klientów oferta customowych modeli Schectera opartych na kształtach instrumentów Fendera trafiła na rynek w 1979 roku. Właśnie wtedy, za pośrednictwem technicznego Alana Rogana, jeden z egzemplarzy nawiązujący do Telecastera i w czarnym wykończeniu trafił do rąk Pete Townshenda. Model PT trafił do seryjnej produkcji firmy w 1984 roku pod nazwą Saturn, która wkrótce została zmieniona na PT. Dziś gitary o kształcie PT stale występują w ofercie marki w różnych seriach, w tym jako PT Fastback - najbardziej zbliżony do townshendowego pierwowzoru. Najnowsze modele Schecter PT Fastback należą do rodziny Retro skupiającej klasyczne instrumenty nawiązujące m.in. do stylistyki vintage. Gitary dostępne są w trzech wersjach: Olympic White i Gloss Black – z olchowym korpusem i klonową podstrunnicą, oraz Gold Top, posiadający mahoniowy korpus i hebanową nakładkę. W porównaniu z wcześniejszymi wersjami PT Fastback, nowością są m.in. zastosowane humbuckery Schecter Diamond UltraTron. Chromowany osprzęt obejmuje klucze Grover oraz mostek Diamond Hardtail. Za sterowanie pracą humbuckerów odpowiada trzypozycyjny przełącznik oraz odrębne pokrętła Volume i Tone (z opcją Push-Pull).

www.schecterguitars.com

www.megamusic.pl



Trzy leworęczne modele Solar Guitars

Na koniec zeszłego roku firma Solar przygotowała prezent dla gitarzystów leworęcznych w postaci trzech nowych modeli z linii A1 i A2. Dwa nowe modele, dla graczy leworęcznych w linii A1 to A1.6BOP LH w wykończeniu Black Open Pore Matte oraz siedmiostrunowy A1.7TBR LH w kolorze Trans Blood Red Matte. Instrumenty posiadają korpusy z jesionu bagiennego oraz wygodne, klonowe gryfy set-thru neck o profilu C. Hebanowa podstrunnica mieści 24 progi super jumbo ze stali nierdzewnej a także logo Solar i tradycyjnie nie posiada markerów. W odnalezieniu się na gryfie pomagają boczne znaczniki pozycji Luminlay "Glow In The Dark". Promień podstrunnicy oraz menzura wynoszą odpowiednio 350 mm i 25,5" (A1.6BOP LH) oraz 400 mm i 26,5" (A1.7TBR LH). Wyposażenie obejmuje blokowane klucze Solar o przełożeniu 18:1, grafitowe siodełko oraz mostek Evertune. Pracę pary humbuckerów Duncan Solar reguluje pięciopozycyjny przełącznik oraz pojedyncze potencjometry Volume i Tone. A2.6LN LH zwraca uwagę wyrazistym kolorem Lemon Neon, z którym zestawiono czarny, matowy osprzęt. Gitara cechuje się mahoniowym korpusem, cienkim i szybkim klonowym gryfem set-thru neck o profilu C, a także hebanową podstrunnicą. Za brzmienie odpowiadają humbuckery Duncan Solar, pięciopozycyjny przełącznik oraz pokrętła Volume i Tone.

www.solar-guitars.com

www.guitarcenter.pl





Pasjonat czy zawodowiec?

Kiedy w trakcie jednego z wykładów TEDx profesor od psychologii powiedział, że źródłem profesjonalizmu jest zawsze pasja, poczułem dyskomfort. Gdy patrzę na muzyków, wcale to tak nie wygląda **Adam Fulara**

Zaczniemy od zdefiniowania pojęć – pasjonat, to ktoś, kto pasjonuje się muzyką, a więc poświęca duże zasoby czasu i energii na zmagania z trudną materią muzyki. Oczywiście w tym sensie pasjonatem nie zostaje się raz na zawsze, a raczej się bywa, pasję można łatwo stracić. Zawodowiec – to muzyk, który żyje z uprawiania muzyki, a więc zarabia pisząc, aranżując, wykonując lub nagrywając. Będzie to zarówno muzyk weselny, artysta disco-polo, członek orkiestry w filharmonii, kompozytor muzyki poważnej, jazzman. W swoim felietonie pt. „Pasja” pisałem o zjawisku pasji w kontekście filmów biograficznych o znanych muzykach. Jako przykład dobrego ukazania zjawiska pasji podałem wtedy film „Amadeusz”, a jako kontrprzykład „Jestem Bogiem” – gdzie pasji do muzyki nie było niezależnie od tego, czy tak faktycznie było. Dziś powiemy o tym, że pasja powinna być spójna z zawodem, ale często nie jest. Pasjonatów, biorąc pod uwagę wszystkich muzyków, jest dziś niewiele. Powszechna jest za to „pozorna pasja”. Obstawiam, że pasjonaci stanowią mniej niż jeden procent aktywnych muzyków. Problem widzę zarówno wśród amatorów, chcących „stworzyć kapelę” jak i wśród absolwentów uczelni artystycznych, aktywnych muzyków związanych ze środowiskami klubów jazzowych, bluesowych, metalowych i in. Jednym słowem – problem dotyczy wszystkich. Zaczniemy od tego dlaczego to

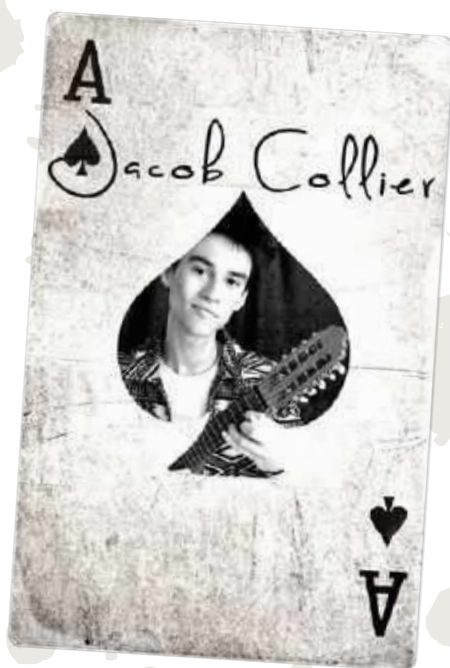
jest problem i co rozumiem przez sformułowanie „dotyczy wszystkich”. Czuje się pasjonatem, ale nie zawodowcem – tu raczej mogę powiedzieć, że bywam zawodowcem. Pamiętam początki pasji, zawsze chciałem dobrze rozumieć język muzyki. Chciałem umieć dobrze grać, ale też zrozumieć to, co gram tj. podążać za myślą kompozytora. Na początku to nie było oczywiste. Jako nastolatek chciałem się pokazać, ważniejsze od dobrych nut było to, żeby zagrać koncert, żeby ktoś mnie pochwalił, żeby kupić lepszą gitarę (zaczynałem na rosyjskiej

tem przełomowym był moment gdy zrozumiałem czym jest własny styl i jak świadomie mogę go kształtować. Miałem już ponad dwadzieścia lat, wtedy wszystko się zmieniło. Wcześniej nikt mnie nie próbował uświadamić. Czym jest pasja? Chciałem dziś podać trzy przykłady, pierwszy fikcyjny – to bohaterka nowego serialu „Gambit Królowej”. Serial będący fikcyjną historią z serii „American Dream” nie jest pierwszym takim w historii (ktoś porównał go do historii „Rocky”), ani jedynym, jednak to, co go wyróżnia oraz to, co naprawdę przyciągnęło magicznie

miliony widzów przed telewizory to jest... pasja i jej ukazanie. Jest ona jednocześnie pociągająca i obca dla większości ludzi, ale też niesamowicie im bliska. Obca i bliska, bo każdy w życiu jakąś pasję poczuł i często ją potem zagubił, a teraz tęskni.

Drugi przykład pasjonata, to genialny i całkowicie realistyczny Jacob Collier, choć gdyby ktoś pokazał biograficzny film o jego istnieniu komuś, kto jest przekonany, że to fikcja – nie ma szans aby uwierzył w to co widzi i słyszy. Dwie nagrody Grammy za płytę nagrałą w domowym pokoju („In My Room”), to namiastka tego, z czym mamy do czynienia. Jako punkt odniesienia do tych dwóch postaci, chciałem też napisać o filmowym wywiadzie, którego ostatnio udzieliłem Strefie Audytywnej (jest on dostępny też na mojej stronie www). Tam, w dwóch częściach, przez niemal 90 minut rozma-

wiamy o muzyce. Tak, 90 minut, jeśli ktoś uważa, że nikt nie jest w stanie takiego wywiadu wysłuchać w całości – tym bardziej zapraszam. Jest coś magicznego, gdy pasjonaci zaczynają rozmawiać o muzyce. Widać to w filmach z warsztatów Colliera, gdy z wielką pasją dzieli się tym, jak grać w odwróconej harmonii, jak zagrać swinga korzystając z septol, jak śpiewać nuty w stroju „Just Intonation”. Ktoś powie – szalenie, zdradza wszystkie swoje sekrety. Otóż nie – on to wiedział dawno temu i dla niego to absolutna „podstawówka”, bo jest pasjonatem. Stałe, codzienne wgrzanie się w muzykę sprawia, że można być bardzo daleko w lesie ze wszystkimi elementami dzieła muzycznego. Często tym właśnie pasjonat różni się od zawodowca. Dzieli się tym, bo widzi braki wśród muzyków dookoła, bo akurat nie uczył tego na uczelniach, bo chciałby mieć z kim pogadać i podzielić się tym, co naprawdę ważne, a o czym nie może powiedzieć muzykowi, który „wszystko jedno jak swinguje”. Pasjonat łączy do innych pasjonatów, pamiętam nasze dyskusje na legendarnym, pełnym pasji portalu Guitar Zone, oraz wieczorne długie rozmowy o Chopinie z Andy Timmonsem, z którym przez tydzień mieszkaliśmy w hotelu w czasie, gdy razem byliśmy na The Great Guitar Escape. Można przy jednym piwie spędzić wiele godzin rozmawiając na bardzo trudne tematy – po tym poznamy pasję. Jest ona tak silna, że potrafi pokonać nałogi, jak w przypadku Davisa, Coltrane’a, albo fikcyjnej Harmon. Niestety, w przypadku moich kolegów, często zawodowców – mogę powiedzieć, że muzyków z pasją jest jak na lekarstwo, a szkoda. Często uwarunkowania zewnętrzne sprawiają, że tracimy skupienie na tym, co najważniejsze i pasja gaśnie. Czasem jest tak, że była, ale wygasła dawno temu, czasem nigdy się nie obudziła. Pasja jest wielkim skarbem. Bez znaczenia jest tu dochodowość, oglądalność, pochlebstwa, sława, pieniądze. To wszystko traci na znaczeniu. Wiele młodszych muzyków pyta – czego teraz ma się uczyć, czy widzę w ich grze jakieś niedostatki? „Obudź w sobie pasję, jeśli to zrobisz, to więcej niczego tu nie trzeba.” – odpowiadam. Pasja jest przecież najlepszym nauczycielem muzyki. ♪



Solo II w czasach krótko po upadku komunizmu), ważniejsze od muzyki było to, czy ktoś mi za ten koncert zapłacił i ile, oraz to, czy to się podoba dziewczynom. W tym wszystkim nie ma niczego złego, ale pasji też nie ma. Punk-

Carter

GUITARS



ZASŁUGUJESZ NA TO CO NAJLEPSZE!

Guitar Center

Sklep Muzyczny
Guitar Center
ul. Zbyszewska 3U. 91-342 Łódź
www.guitarcenter.pl

Biurowo 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



Problem w tym, że gdy tamci byli już po fajeczce, rościli sobie prawo do miejsc, które opuścili. Nie mam natury przepychacza. Tylko obserwowałem z niesmakiem i gdy u dwóch młodych ludzi testosteron wziął górę, któryś rzucił propozycję by po męsku rozwiązać problem na zewnątrz. Najpierw się ucieszyłem, bo zająłbym miejsce obu, lecz chwilę później przyszła refleksja: „co ja tu robię?”.

Siedząc w wygodnej garderobie z kumplami z zespołu nie mam nic przeciwko, gdy start koncertu jest grubo po czasie widniejącym na biletach. Ale teraz zasila publicznosc, przyjechałem tu sam, autem. Nie mogąc zatem liczyć na ratunek towarzysztwa ani alkoholu stałem spocony w tłumie bijących się o miejsce ludzi. Odkąd zarzuciłem

pogo, boli mnie to, że tak ciężko o dogodne warunki słuchania muzyki na żywo. Rozumiem, że koncertowe rytuały wprzegające postronnych w wir wspólnego uczestnictwa stanowią istotną składową muzyki rozrywkowej. Wojciech Siwak w książce „Estetyka rocka” interakcję na polu twórcy-odbiorcy wymienia jako jedną z najważniejszych płaszczyzn dialogu w muzyce popularnej. Jednak czasem mam po prostu ochotę posłuchać muzyki bez podnoszenia rąk i odpowiadania wyciem na retoryczne jak mało kiedy pytanie „jesteście tuuuu?”. Przecież już dawno temu genialny Arystoteles uznał, że skoro wykonawstwo to praca manual-

I jak tu słuchać?

Jest lato. Ciasny klub gdzieś w Warszawie. Tłumy. Koncert Pliniego. Przyszedłem akurat w przerwie po supporcie, w której większość fanów spod sceny wyszła się przewietrzyć. Reszta, stojąca bliżej baru, w tym ja, wykorzystała moment i przesunęła się parę kroków do przodu...

Daniel Popiałkiewicz

na nie godna człowieka wolnego, to w trosce o to, by nikt nie czuł się wyobcowany, samo słuchanie też można by uznać za rodzaj aktywności, tyle że bez udziału rąk. Na tej samej zasadzie parę wieków później teoretyk muzyki Arystydes Kwintylian twierdził, że na wyższym poziomie kultury doznają oczyszczenia także ci, co się bachicznym tańcem tylko przyglądają. Choć zważywszy, że miały one charakter orgiastyczny osobiście nie wierzę, że stali z założonymi na piersiach rękami. Tak czy owak renesans przyniósł właściwy rozdział pomiędzy wykonawcą a słuchaczem, dając temu drugiemu wreszcie możliwość bezczynnego przysłuchiwania się muzyce bez dorabiania teorii o jakimś pośrednim współtworzeniu.

ja zewsząd. Będąc w pierwszej lepszej poczekalni próba zatriebienia się w myślach rozbija się o bombardowanie dźwiękami z ukrytych głośników, zaś jedyne niespełna pięć minut ciszy zastają zasiadając w sali filharmonicznej gdy grają Cage'a. Coś tu poszło nie tak. Trochę jak u tych wszystkich ludzi, którzy docierają na siłownię siedząc na tyłku w samochodzie, by potem przez godzinę pobiegać w miejscu. Ale pomijając awangardę z pewną zazdrością patrzę na świat „muzyki poważnej” epoki postromantycznej, której miłośnicy przynajmniej rzadko bywają świadkami bójk i miejsce w filharmonii. Ma to jednak swoją cenę, którą złośliwi mogliby określić mianem kija w d#*e.

doreligijny – zabronił klaskać między utworami a hałasującym rzucał znaczące spojrzenia. Echo tych ekstrawaganckich dąsów obecne jest w filharmoniach do dziś, o czym może przekonać się każdy, kto słuchając jakiejś symfonii zdobędzie się na eksperyment kulturalnego zaklaskania po skończonej części, która nie była ostatnią.

Entuzjaści „klasyki” zatem w żadnym fragmencie obcowania z dziełem nie krzykną sobie w euforii. Nie żeby byli sztywniakami. Historia zna przykłady, kiedy się coś komuś wyrwało. W czasie premiery „Mesjasza” Haendla wieloletni Patrick Delany po skończonej arii zaśpiewanej przez Susanne Cibber miał krzyknąć: „niewiasto, niech ci

za to wszystkie grzechy zostaną odpuszczone!”. Muzykom „klasycznym” też nie zazdroścę.

Sam wiem doskonale, że słuchacz analityk nie dodaje wiatru w żagle.

Ritchie Blackmore wiedział co mówi, gdy w jednym z wywiadów dla *Guitar*

Player wyznał, że dostrzeżenie wśród publiczności jednej osoby, która nie bawi się dobrze, potrafi zepsuć mu wykon.

Dlatego mam problem ze słuchaniem muzyki. Koncert Pliniego opuściłem zanim ten w ogóle pojawił się na scenie. Obserwowanie bójk i ocieranie się o spoconych metalowców to dla mnie za dużo. Zaś w filharmonii gdy następuje koniec jednej z części dzieła, siedząc zeszytywniały w obawie, że przesywającą ciszę sali zagłuszy moje burczenie w brzuchu, przypominam sobie Cesarza Franciszka Józefa, który na wspomniany powyżej koncertowy *savoir vivre* Mahlera miał zareagować mówiąc: „Muzyka to aż tak poważna sprawa?”. ☹



W GRUNCIE RZECZY DZIŚ MOŻLIWOŚCI SŁUCHANIA MUZYKI JEST NIEWIELE, CO ZABAWNE ZWAŻYWSZY, ŻE SŁYCHAĆ JĄ ZEWSZĄD

Jednak nie załatwiło to sprawy raz na zawsze, bo kilka stuleci dalej czynności słuchania stała na przeszkodzie funkcja użytkowa sporej części sztuki dźwięków, zwłaszcza w branży rozrywkowej - muzyka ery swingu służyła raczej do tańczenia, a nawet gdy już przyszedł be-bop i ludzie w końcu usiedli by słuchać, to zaczęli być ostentacyjnie lekceważeni przez jazzmanów grających swe niekończące się improwizacje tyłem do widowni. Można powiedzieć, że nawet proveniencja muzyki filmowej ma naturę utylitarną - pierwotnie gra na pianinie miała za zadanie po prostu zagłuszać głośny projektor. W gruncie rzeczy dziś możliwości słuchania muzyki jest niewiele, co zabawne zważywszy, że słychać

Kij ten wkładany był odbiorcy klasyki świadomie i metodycznie. Schönberg kazał zaznaczać na biletach na jego koncert, że wykupienie go upoważnia do siedzenia cicho i słuchania, a nie do wypowiadania opinii o muzyce. Każdy, kto słyszał jego twórczość po 1911 roku, w którym to ogłosił śmierć tonalności, wie, że jest to wyzwanie nie do udźwignięcia. Zresztą tego roku poza toniką i dominantą umarł też Gustav Mahler, który podobnie jak Schönberg nie znośił odgłosów sali i hałaśliwej widowni. Na długo przed twórcą dodekafonii skodyfikował etykietę obowiązującą w czasie muzycznego wieczoru, nadając temu wydarzeniu charakter pseu-

IT'S IN MY BLOOD

ROB CAGGIANO
VOLBEAT



ALL-NEW USA SIGNATURE SHADOWCASTER

Jackson[®]

JACKSONGUITARS.COM



Status artysty zawodowego

„Być artystą” może i brzmi dumnie, jednak w polskich realiach nikt nie ma wątpliwości, że nie jest to łatwy sposób zarabiania na życie, szczególnie gdy człowiek jest skupiony na sztuce, a nie na popularności i jej celebryckiej otoczce **Wojciech Wytrązek**

O potrzebie uregulowania statusu prawnego artystów wiemy wszyscy od dawna. Od 2017 r. trwają dyskusje środowisk twórczych i artystycznych z przedstawicielami resortu kultury w ramach Ogólnopolskiej Konferencji Kultury. W 2018 r. pojawił się projekt ustawy o statusie artysty zawodowego, który w grudniu 2020 r. miał trafić do kalendarza prac legislacyjnych rządu. Zawieszenie ze względów epidemicznych od marca 2020 r. działalności sektora kultury pozbawiło rzesze osób źródła dochodów.

Kim jest artysta i co zakłada projekt ustawy mającej uregulować jego status? W Polsce nie ma legalnej definicji artysty. W rozporządzeniu Ministra Pracy i Polityki Społecznej z 07.08.2014 r. w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania (t.j. Dz. U. z 2018 r. poz. 227) kategoria 265 Twórcy i artyści obejmuje kilkadziesiąt zawodów, zebranych w grupy: 1) artyści plastycy; 2) kompozytorzy, artyści muzycy i śpiewacy; 3) choreografowie i tancerze; 4) producenci filmowi, reżyserzy i pokrewni; 5) aktorzy; 6) prezenterzy radiowi, telewizyjni i pokrewni; 7) twórcy i artyści gdzie indziej niesklasyfikowani. Nietrudno się domyślić, że regulacja statusu tak różnorodnych specjalności satysfakcjonująca wszystkich nie jest rzeczą łatwą. Do artystów w sposób dosłowny odnosi się ustawa z 13.10.1994 r. o systemie ubezpieczeń społecznych (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 266 z późn. zm.), zgodnie z art. 8 ust. 6 za osobę prowadzącą pozarolniczą działalność uważa się m.in. twórcę i artystę. Ustawa nie określa jednak

kto jest lub nie jest artystą, ale odnosi się jedynie do tego jaki rodzaj działalności twórczej lub artystycznej umożliwia prowadzenie pozarolniczej działalności gospodarczej w tym zakresie. Z kolei uznanie działalności za twórczą lub artystyczną oraz ustalenie daty jej rozpoczęcia następuje w indywidualnych przypadkach w formie decyzji Komisji do Spraw Zaopatrzenia Emerytalnego Twórców (zob. rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z 09.03.1999 r. w sprawie powołania Komisji do Spraw Zaopatrzenia Emerytalnego Twórców oraz szczegółowego określenia jej zadań, składu i trybu działania (Dz. U. 1999, nr 27, poz. 250)). Spora część artystów, szczególnie sfery muzyki, prowadzi działalność artystyczną w formie działalności gospodarczej, która ma oczywiście pewne plusy, jednak jako nastawiona przede wszystkim na zysk w pewien sposób godzi w artystę jako przede wszystkim twórcę kultury, a ewentualnego przedsiębiorcę na rynku kultury w dalszej kolejności. Aby uporządkować powyższe kwestie ustawa o statusie artysty zawodowego musi w pierwszej kolejności dawać odpowiedź na pytanie o definicję: artysty zawodowego, działalności twórczej, działalności artystycznej,

organizacji reprezentatywnej twórców i artystów, oraz dorobku artystycznego. Ten ostatni – zgodnie z projektem – ma być przedmiotem oceny i potwierdzenia, że dana osoba posiada status zawodowego artysty, co miałoby uprawniać do korzystania z regulacji ubezpieczeniowych przeznaczonych dla artystów. Projekt przewiduje również kilka nowych rozwiązań, takich jak m.in. Fundusz Wsparcia Artystów Zawodowych, Karta Artysty Zawodowego, Rejestr Artystów Zawodowych, Lista zawodów artystycznych, dla których ustalana jest reprezentatywność; Polska Izba Artystów, a nade wszystko Status Artysty (Zawodowego), który byłby przyznawany, potwierdzany, weryfikowany, zawieszany w zależności od występujących w życiu danego artysty okoliczności, oraz uprawnienia wynikające z posiadania takiego statusu. Zgodnie z projektem, Polska Izba Artystów działająca na podstawie statutu nadanego przez ministra właściwego ds. kultury miałaby potwierdzać i weryfikować status artysty zawodowego, rozpatrywać sprawy związane ze wsparciem opłacania przez artystów zawodowych składek na ubezpieczenia społeczne; prowadzić rejestr artystów zawodowych; wydawać Karty Artysty

Zawodowego; udzielać wsparcia socjalnego artystom zawodowym; wspierać twórczość i działania artystyczne; prowadzić badania, działalność wydawniczą oraz szkoleniową.

Słowo „weryfikacja” z powodu zaszłości historycznych okresu PRL, kiedy działały ministerialne komisje weryfikacyjne dla muzyków, prezenterów dyskotekowych (słowo didżej nie było jeszcze używane w oficjalnie), tancerzy czy innych przedstawicieli zawodów artystycznych, również obecnie może kojarzyć się źle ze względu na ówczesne absurdy związane z przeprowadzeniem okresowych „egzaminów”, których pozytywne wyniki uprawniały do wykonywania zawodu, w którym ludzie pracowali często przez wiele lat mając w dorobku dziesiątki płyt i setki (a często nawet tysiące) zagranych koncertów, oraz kwalifikacją do różnych kategorii, określających stawki wynagrodzeń. Z drugiej strony, dziś każdy może powiedzieć, że jest artystą a musi istnieć jakiś mechanizm, który gwarantowałby osobom faktycznie utrzymującym się z działalności twórczej i artystycznej wyżej wymienionych uprawnień, przede wszystkim dotyczących zabezpieczenia społecznego. Projekt ustawy przewiduje nadanie statusu artysty zawodowego: 1) absolwentom studiów II stopnia uczelni artystycznych lub ogólnokształcących szkół baletowych; 2) osobom fizycznym, które wykażą osiągnięcie dochodu na określonym poziomie z wykonywanej działalności artystycznej lub twórczej w okresie trzech lat przed złożeniem wniosku o potwierdzenie statusu artysty zawodowego; 3) osobom fizycznym, które nie wykażą osiągnięcia wspomnianego w punkcie 2 dochodu, a które mają udokumentowany dorobek artystyczny, potwierdzony przez organizację reprezentatywną. Miejmy nadzieję, że prace legislacyjne nabiorą właściwego tempa a bycie artystą wreszcie zacznie oznaczać życie na godnym poziomie. 📌



AUTOR JEST RADCĄ PRAWNYM, CZŁONKIEM OIRP W LUBLINIE



Szkoła Gitary
Artura Lesickiego

Online



Szkoła Gitary Artura Lesickiego – Online to doskonale wkomponowana w oczekiwania współczesnego świata forma rozpowszechnienia wiedzy z zakresu gry na gitarze na niespotykaną dotąd w naszym kraju skalę

www.arturlesicki.online

Udział w kursie pozwala na opanowanie umiejętności warsztatowych dotyczących gry na gitarze elektrycznej i akustycznej na różnych poziomach zaawansowania. Zajęcia prowadzone są przez wykwalifikowaną kadrę według autorskiego programu dr. Artura Lesickiego, sprawdzonego w toku 25-letniego doświadczenia pedagogicznego. Kursy multimedialne dostępne są na internetowej platformie, a także za pośrednictwem aplikacji w postaci interaktywnych form dostępu do treści. Aktywna subskrypcja umożliwia korzystanie z sześciu kursów składających się łącznie z 63 odcinków, co daje 9 godzin intensywnej nauki na najwyższym pozo-

mie. Zawartość strony będzie regularnie rozbudowywana. Dodatkowo, co najmniej raz w miesiącu prowadzone są WEBINARIA z udziałem wszystkich wykładowców. Użytkownicy kursu mają możliwość wymieniania się wiedzą na FORUM, a także dzielenia się swoimi postępami w formie wideo z wykładowcami oraz pozostałymi kursantami. W zakresie wsparcia teoretycznego została opracowana BAZA WIEDZY, w której znajdują się zagadnienia niezbędne do poruszania się w świecie muzyki. Unikalnym połączeniem nauki online z rzeczywistym kontaktem z wykładowcą jest kurs MASTER, odbywający się w grupie zamkniętej w cyklu półrocznym. Ideą kursu jest połączenie dostępu do wysokiej klasy materiałów znajdujących się na naszej platformie z możliwością uzyskania korekty i dodatkowych informacji na temat postępów i problemów zaistniałych w czasie nauki. Odbywa się to poprzez regularny kontakt z profesjonalnym wykładowcą. Program skierowany jest zarówno do

osób, które dopiero rozpoczynają swoją przygodę z gitarą jak i tych, którzy chcą wszechstronnie rozwinąć posiadane już umiejętności techniczne, opanować na wyższym poziomie sztukę akompaniamentu akordowego w różnych stylach muzyki rozrywkowej, rozwijać i doskonalic zagadnienia związane z improwizacją, a także nauczyć się samodzielnego opracowywania utworów.

Sześć kursów składających się łącznie z 63 odcinków, czyli 9 godzin intensywnej nauki na najwyższym poziomie. Możecie korzystać z udostępnionej tu wiedzy na trzech poziomach subskrypcji: BASIC | PREMIUM | MASTER. Każda z nich daje Wam dostęp do Bazy Wiedzy, Forum, a także możliwość uczestnictwa w webinarach. Natomiast w Google Play czeka na Was aplikacja naszej Szkoły!

Sprawdźcie szczegóły na
www.arturlesicki.online



FOT. ROSS HALEIN



JIMMY PAGE



MUZYK, KTÓRY W CZASIE SWEJ TRWAJĄCEJ 6 DEKAD KARIERY PRZYCZYNIŁ SIĘ DO ZDEFINIOWANIA ROLI 6-STRUN W BRYTYJSKIM POPIE, ZREWOLUCJONIZOWAŁ ROCK'N'ROLLA I POŁOŻYŁ PODWALINY POD NOWY NURT MUZYKI METALOWEJ, ODKRYWA KORZENIE SWEJ GITAROWEJ PASJI ORAZ SIŁY NAPĘDZAJĄCE LEGENDARNY ZESPÓŁ LED ZEPPELIN







”

WYCHODZILIŚMY CO NOC
NA SCENĘ NIE WIEDZĄC
CO SIĘ WYDARZY I CO
WYJDZIE Z TEGO NA
KOŃCU. KAŻDY WIECZÓR
BYŁ INNY I KAŻDY BYŁ
NIESAMOWITY



Należy do ekskluzywnego grona gitarzystów, którzy rozwinęli skrzydła w latach 60., inspirując kolejne dekady muzyki, która przyszła potem. Jimmy Page z pokorą spogląda jednak wstecz, doceniając po prostu, że to wszystko mogło się wydarzyć. „To błogosławieństwo, że mogłem żyć z własnej pasji.” – mówi dziś Page – „Ale nie tylko dlatego. Jestem wdzięczny losowi, że dane mi było stworzyć kilka muzycznie ważnych dźwięków w różnych stylach, a także inspirować innych ludzi tak, jak inni przede mną inspirowali mnie samego. W ten sposób przekazuję pałeczkę tej sztafety dalej.” Ostatnio refleksje towarzyszyły Artystcie dość często, za sprawą przygotowań do publikacji nowej książki „Jimmy Page: The Anthology” (nakładem Genesis Publications), w której gitarzysta Led Zeppelin przygląda się gitarom, kostiumom scenicznym, płytom winylowym i innym pamiątkom z jego długiej kariery. Wydawnictwo kontynuuje rozpoczętą przez „Genesis” w roku 2010 wizualną opowieść o jego muzycznym życiu. W albumie „The Anthology” narratorem jest sam Page, który własnymi słowami opowiada o ważnych artefaktach towarzyszących mu przez ostatnie 6 dekad. Oczywiście nie zabrakło tam także pięknych, wysokiej jakości zdjęć jego instrumentów, w tym Fendera ‘Dragon’ Telecaster czy Gibsona Les Paul #1. Jak zauważa Jimmy: „Zostałem uwiedziony przez piękno tego, co zdolny jest stworzyć 6-strunowy instrument, czy to akustyczny, czy elektryczny. Nigdy nie uszczęśliwiało mnie zbyt długie granie w jednym stylu. Zawsze szukałem nowych wyzwań.” Kiedy zbliżała się data wydania tej książki, mieliśmy okazję porozmawiać z Autorem zarówno o niej, jak i o jego karierze, przemyśleniach i olśnieniach, które doprowadziły do stworzenia fundamentów pod heavy metal.



Pierwsza ilustracja w 'Antologii' przedstawia Cię śpiewającego w chórze w kościele Św. Barnaby w Epsom, co było prawdopodobnie Twoim pierwszym publicznym występem. Czy dobrowolnie zostałeś chórzystą, czy potrzebowateś zachęty ze strony rodziców?

Nie, właściwie moi rodzice nie mieli z tym nic wspólnego. Na ochotnika zgłosiłem się do kościoła i dołączyłem do chóru. W tamtych czasach pojawił się rock'n'roll i szybko trafił do eteru, puszczany przez BBC itp., więc można było znaleźć sposób na słuchanie muzyki. Mielśmy w Epsom baseny z obszernymi strefami rozrywki – gry, maszyny do pinballa, szafy grające. Odbываły się tam pielgrzymki, ale zwykle miejsca te okupowali starsi ode mnie chłopcy. Jedyną szansą był dla mnie klub młodzieżowy w kościele, gdzie urządzano potańcówki i puszczano muzykę z płyt. Ale żeby móc tam należeć, trzeba było być w chórze. Tak czy inaczej, bycie chórzystą sprawiało mi radość. Naprawdę.

Musiałeś tam zakładać komzę – to musiała być pierwsza Twoja wymówka, by móc zakładać wyszukane ciuchy...

Absolutnie. Masz rację. Dostrzegłeś to połączenie. Grunt to odstawić się porządnie na występ. (Śmiech)

W dzieciństwie Twój pierwszy kontakt z hi-fi miał miejsce u sąsiada, który pokazał Ci swój zestaw stereo. Wydaje się, że od samego początku pociągała Cię nie tylko sama muzyka, ale także proces jej rejestracji, w której dostrzegałeś magię.

Tak. Kiedy zanurzałem się we wspomnieniach podczas tworzenia książki, szukałem punktów przełomowych. Jeszcze w Feltham, gdzie mieszałem zanim przeprowadziliśmy się do Epsom, zaproszono nas do domu znajomych, gdzie gospodarz chwalił się swoim nowiutkim zestawem stereo. Puścił płytę z efektami dźwiękowymi, takimi jak klasyczny odgłos pociągu przejeżdżającego z lewego

głosnika do prawego. Dla mnie, młodego wówczas chłopaka, było to naprawdę niesamowite. Była w tym głębia i zdecydowanie miało to na mnie znaczący wpływ. Interesujące w tej sytuacji jest to, że nikt w mojej rodzinie nie grał na gitarze. Miałem wujka grającego w pubach na pianinie. Potrafił wykonać różne piosenki, ale nigdy niczego mnie nie nauczył. Kiedy przeprowadziliśmy się na Miles Road do Epsom okazało się, że poprzedni właściciele zostawili w domu gitarę. To był przedziwny zbieg okoliczności – w pewnym sensie, to gitara odnalazła mnie.

To historia w stylu Excalibura.

Dokładnie. To tak jakbym musiał zostać muzykiem, bez względu na to czy chciałem tego czy nie. Byłem zafascynowany procesem otaczania się dźwiękiem i możliwością bycia jego częścią. Uczestnictwo w kościelnym chórze także miało swą własną atmosferę.



Z brytyjskim zespołem Carter-Lewis and the Southerners w roku 1964.

FOT. MARK AND COLLEEN HAYWARD/GETTY IMAGES

To zabawne jak wszystko chłonałem jako dzieciak. Kiedy zza oceanu dotarł do nas rock'n'roll nastąpiła eksplozja, poczuliśmy, że to muzyka młodych, nasza muzyka. Mam dużo szczęścia, że urodziłem się akurat wtedy i mogłem być świadkiem tego momentu. W jednym momencie wszystko było stateczne i staromodne, a w drugim doświadczasz erupcji adrenaliny, energii i muzyki. Słuchaliśmy też muzyki skiflowej i tego typu rzeczy, które brzmiały jakby pochodziły z innej planety. Lonnie Donegan uzmysłowił nam, że możliwe jest granie muzyki. W domu miałem tę starą gitarę, nie była nastrojona i chyba nikt na niej wcześniej nie grał. Kolega ze szkoły, imieniem Rod, pokazał mi kilka akordów. I było po mnie. Kiedy tylko usłyszałem rock'n'rolla, zostałem zainfekowany i lekarstwa nie było. Zresztą nawet jakby było, to nie chciałem być wyleczony.

Kiedy ta pierwsza gitara dokonała swego żywota, Twoi rodzice kupili Ci kolejny instrument: Hofnera. Zdaje się, że wspierali Twoją muzyczną pasję od samego początku.

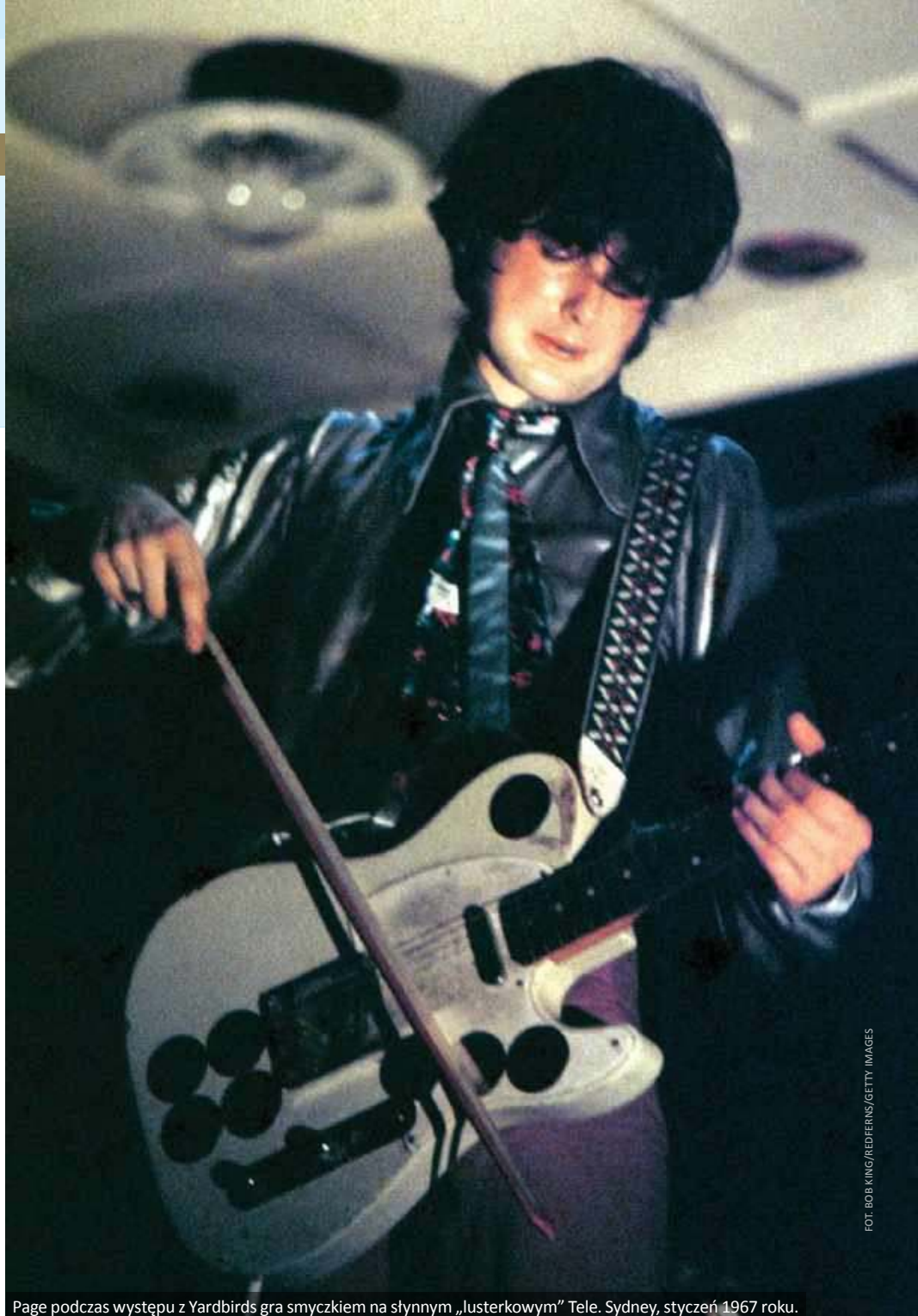
Z pewnością. Oczywiście pilnowali, abym odrobił prace domowe, ale dostrzegali też, że cały mój wolny czas pochłania gitara. Kiedy zacząłem grać w domu piosenki, które znali z radia, stało się dla nich oczywiste, że traktuję to bardzo serio. Tamta stara gitara nie należała do najłatwiejszych. Struny były kilometr od gryfu, tak wysoko, że nie sądzę aby ktokolwiek inny chciał na tym grać. Ojciec zrozumiał sytuację – jego syn zakochał się w gitarze i gra na tym starym znaleźniku, zbliżała się Gwiazdka i moje urodziny... Hofner stał się takim 'zbiorczym' prezentem na te dwie okazje. I jak rany, byłem naprawdę w siódmym niebie, że mogłem go mieć. Wkrótce jednak doszedłem do momentu, w którym cała słuchana przeze mnie muzyka grana była na gitarach elektrycznych z litym korpusem. Zrozumiałem, że czas na zmiany. Na szczęście ojciec zgodził się pomóc w procesie zdobycia nowego instrumentu.

Tak więc od dość wczesnego wieku poświęcałeś czas gitarze i w większości przypadków uczyłeś się samodzielnie. Z niewielką pomocą podręcznika Berta Weedona 'Naucz się grać w ciągu jednego dnia'.

Tak, w tamtych czasach większość gitarzystów miało tę książkę, ponieważ robiła to co obiecywała. Mogłeś zagrać na gitarze po dniu lub dwóch, kiedy tylko nauczyłeś się stroić instrument. To była przydatna książka.

Uzbrojony w nową gitarę – Futuramę – przeszedłeś od The Paramounts do Reda E. Lewisa & The Redcaps w wieku zaledwie 15 lat. Oba zespoły opierały się na rock'n'rollu i rockabilly.

Słuchałem dużo Presleya, wszystkiego co kiedykolwiek nagrał Scotty Moore, Ricky Nelson i James Burton, Johnny Burnette i Rock and Roll Trio. Ta muzyka brzmiała jakby pochodziła z innego wymiaru. W tamtym czasie nie spotkałem się jeszcze z bluesem. Otwieraliśmy z The Paramounts wieczór w piątek lub sobotę i wtedy zauważył mnie Red E. Lewis, proponując wyjazd do Londynu. Było to dość ekscytujące dla kogoś, kto nie skończył jeszcze szkoły. Potem zaproszono mnie do zespołu Neil Christian and the Crusaders. W tym momencie wydarzenia ulegają zagęszczeniu – to wtedy znalazłem Gibsona Les Paul Custom Black Beauty.



Page podczas występu z Yardbirds gra smyczkiem na słynnym „lusterkowym” Tele. Sydney, styczeń 1967 roku.

FOT. BOB KING/RED FERNS/GETTY IMAGES



UWIELBIAM BRZMIENIE GITARY PRZECHODZĄCE PRZEZ LAMPOWY WZMACNIACZ. NIE CIERPIĘ TYCH WSZYSTKICH URZĄDZEŃ W RACKACH – TYCH CYFROWYCH RZECZY



W jaki sposób do tych inspiracji dołączył blues?

Miałem znajomego, który kolekcjonował płyty rock'n'rollowe. Nagle przestał kupować 'białych' wykonawców i skupił się na 'czarnych'. W jego zbiorach zaczął się pojawiać Gospel, R&B i blues – ściągał sporo płyt bezpośrednio ze Stanów. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności mieszkał niedaleko mnie, więc mogłem do niego chodzić i słuchać tych wszystkich niesamowitych rzeczy. Dość szybko zrozumiałem, że w bluesie także kryje się poezja. Pośrednio, drogą do tego był Presley, który grał utwory bluesowych muzyków na swoich wczesnych płytach. Ale ludzie ich nie znali, pytali: 'Kim jest Sleepy John Estes? Kto to jest Arthur Big Boy Crudup?' A mój kumpel miał to wszystko i mogłem poznać tę muzykę dużo wcześniej, niż stała się ona popularna. Tak więc zacząłem od rock'n'rolla, Little Richarda, Jerry Lee Lewisa, a potem zanurkowałem w bluesie: Muddym Watersie, Howlin' Wolfie, Albercie Kingu...

Grałeś na festiwalu American Folk Blues, który odbył się w Manchesterze w roku 1962. Grali tam też Sonny Terry, Brownie McGhee, Memphis Slim, Willie Dixon, T-Bone Walker i wielu innych. Blues zdawał się górować nad rock'n'rollem w Twoich zainteresowaniach, które doprowadziły Cię do szkoły artystycznej w roku 1963.

Set lista Neila Christiana and the Crusaders obejmowała kawałki takie jak „Train Kept A-Rolling” i „Honey Hush”, ale graliśmy też „No Money Down” Chucka Berry'ego i „Dust My Broom” Elmore'a Jamesa. Ale kiedy graliśmy na potańcówkach, a robiliśmy to, publika chciała materiału z Top20. Nawet Beatlesi coverowali rzeczy Tamli – „A Taste of Honey” i temu podobne. Niemniej bardzo chciałem grać bluesa. I kiedy mówię 'blues' mam na myśli katalog Chessa, który wówczas był do przodu w stosunku do tego, czego ludzie zwykle słuchali. Na festiwalu w Manchesterze spotkałem Micka i Keitha. Nie mieli jeszcze wtedy Stonesów, byli zwykłymi bluesowymi entuzjastami na pielgrzymce. Siedzieliśmy razem u gościa, który dostał właśnie płytę Howlin' Wolfa z krzesłem na okładce, nazywaną potem „Rocking Chair”. Nikt z nas jej wcześniej nie słyszał – usłyszeliśmy ją wszyscy razem, właśnie tamtego dnia. Więc oczywiście, było to coś co zmieniło nasze życie. Wszystko czego doświadczasz zmienia perspektywę, poszerza spojrzenie i otwiera.

Mniej więcej w tym samym czasie próbowałeś produkcji z Chrisem Farlowe and



Oude Rai, Amsterdam, 27 Maja, 1972 r.

the Thunderbirds. Jak do tego doszło? Byłeś w stanie sfinansować tę sesję, czyli zespół Neil Christian and the Crusaders przynosił już zyski.

Chris Farlowe and the Thunderbirds to jeden z zespołów, które przyjeżdżały do Epsom z Londynu i grały w Ebbisham Hall. Byli fenomenalni, obdarzeni fantastycznym smakiem muzycznym, bardzo ich podziwiałem. Mieli kontrabas, bębny i gitarzystę Bobby'ego Taylora, który był niesamowity. Miałem trochę kasy, więc weszliśmy do studia i zapłaciłem za godzinę, w ciągu której

nagrali cały album. Technicznie rzecz biorąc, była to moja pierwsza 'produkcja'.

Dość szybko stałeś się jednym z najbardziej cenionych muzyków sesyjnych. Pomijając oczywistą biegłość na instrumencie, co sprawiło, że producenci tak chętnie cię zatrudniali?

Miałem wówczas w rękach Gibsona Black Beauty, pod stopą DeArmonda [610 Tone & Volume] i wokół tego wypracowałem swój styl, który był moim trademarkiem. W świecie studyjnym, wszyscy muzycy byli

FOT. GUSBERT HANEKROOT/REDFERNS/GETTY IMAGES

starsi ode mnie – najmłodszy jakiego znałem był starszy o 7 lat. Ich muzyczne korzenie sięgały czasów Billa Haleya, a może odrobinę Eddiego Cochran i Jima Sullivan. Nie mieli pojęcia o bluesie, R&B i nadciągającej rewolucji. Nagle pojawił się na dzielni nowy dzieciak, który trzymał wszystkie te sznurki w ręku, grając fingerstyle, slide, a nawet na harmonijce. Kiedy dziś o tym myślę, sam się zastanawiam jak zdołałem tam przetrwać. Wystarczyło raz coś zagrać nie tak i drugi raz po ciebie nie zadzwonili. Ale widocznie grałem tak jak chcieli, bo dokonałem tego. Gdy pytali, czy jestem w stanie coś do ich muzyki wymyślić, zawsze odpowiadałem: „Oczywiście!”

Kiedy muzyka zmieniała się tak gwałtownie w latach 60., dla świata sesyjnego musiało być atrakcyjne to, że mówisz nowym muzycznym językiem. Miałeś bluesowe słownictwo, a weterani tej branży zakotwiczili w Tin Pan Alley.

Tak. Myślę, że podsumowałeś to idealnie. Wpasowałem się w zapotrzebowanie rynku i sprawdziłem się w tym co robiłem. Bez cienia wątpliwości – zostałem przez tę sesyjną społeczność przyjęty.

Twoje zainteresowania były jednak znacznie szersze, a czasem nawet egzotyczne. Miałeś sitar dość wcześnie. Słuchałeś nagrań Alana Lomaxa, flamenco, muzyki indyjskiej, arabskiej, a wiele z tych inspiracji przeniknęło do późniejszych nagrań.

Muzykę indyjską odkryłem dzięki radio, na długo zanim zrobili to Beatlesi. Mój ojciec nadzorował pracowników w fabryce niedaleko Heathrow, w której produkowano drut i przewody, grube przemysłowe kable. Było



Led Zeppelin w roku 1968, od lewej: John Paul Jones, Robert Plant, John Bonham i Page.

tam wielu Azjatów, więc poprosiłem go aby zapytał, czy któryś z nich słyszał coś o sitarze. Jeden z nich zaoferował pomoc i wkrótce otrzymałem pocztą dużą skrzynkę ze sklejką. W tamtych czasach mogłeś przysyłać nawet najdelikatniejsze rzeczy i kurierzy o nie dbali. Teraz dostałbym to pewnie w kawałkach. W środku było pełno słomy, a pomiędzy nią ta piękna rzecz. Nie miałem oczywiście pojęcia jak się na tym gra, więc trąciłem tylko jedną strunę, a całość zaczęła wspaniale rezonować. Pomyślałem sobie: „O mój Boże!” Moja nauka opierała się na słuchaniu, a potem na próbach interpretacji tego co słyszałem w radio. Potem spotkałem się z Ravim Shankarem po koncercie – ja i kolega byliśmy jedynymi młodymi

ludźmi na widowni. Podzielił się wtedy ze mną uwagami i poradził jak stroić sitar. Mój instrument wykonał Rikhi Ram, ale nie był to jakiś topowy, drogi model. Jakis czas temu odwiedziłem wystawę „Play It Loud: Instruments of Rock & Roll” w nowojorskim Metropolitan Museum i zobaczyłem tam pięknie wykonany sitar, należący wcześniej do Raviego oraz nazwisko rzemieślnika, który go wykonał: ten sam Rikhi Ram. Cóż to za piękne doświadczenie. Miałem czarujące życie, nie mam co do tego wątpliwości.

KIEDY TYLKO USŁYSZAŁEM ROCK'N'ROLLA, ZOSTAŁEM ZAINFEKOWANY A LEKARSTWA NIE BYŁO. ZRESZTĄ NAWET JAKBY BYŁO, TO NIE CHCIAŁEM BYĆ WYLECZONY

Wygląda na to, że Yardbirds i Led Zeppelin to tylko wierzchołek góry lodowej. Pewnie mógłbyś się zatracić w samej pracy sesyjnej bez względu na to, czy dołączyłeś do jakiegoś zespołu czy nie.

Taaa, kiedy grałem w Yardbirds, nadal udzielałem się sesyjnie. Na przykład zrobiłem z Joe Cockrem płytę „With A Little Help From My Friends”. A jednak po sformowaniu Led Zeppelin przestałem to robić. Jak tylko



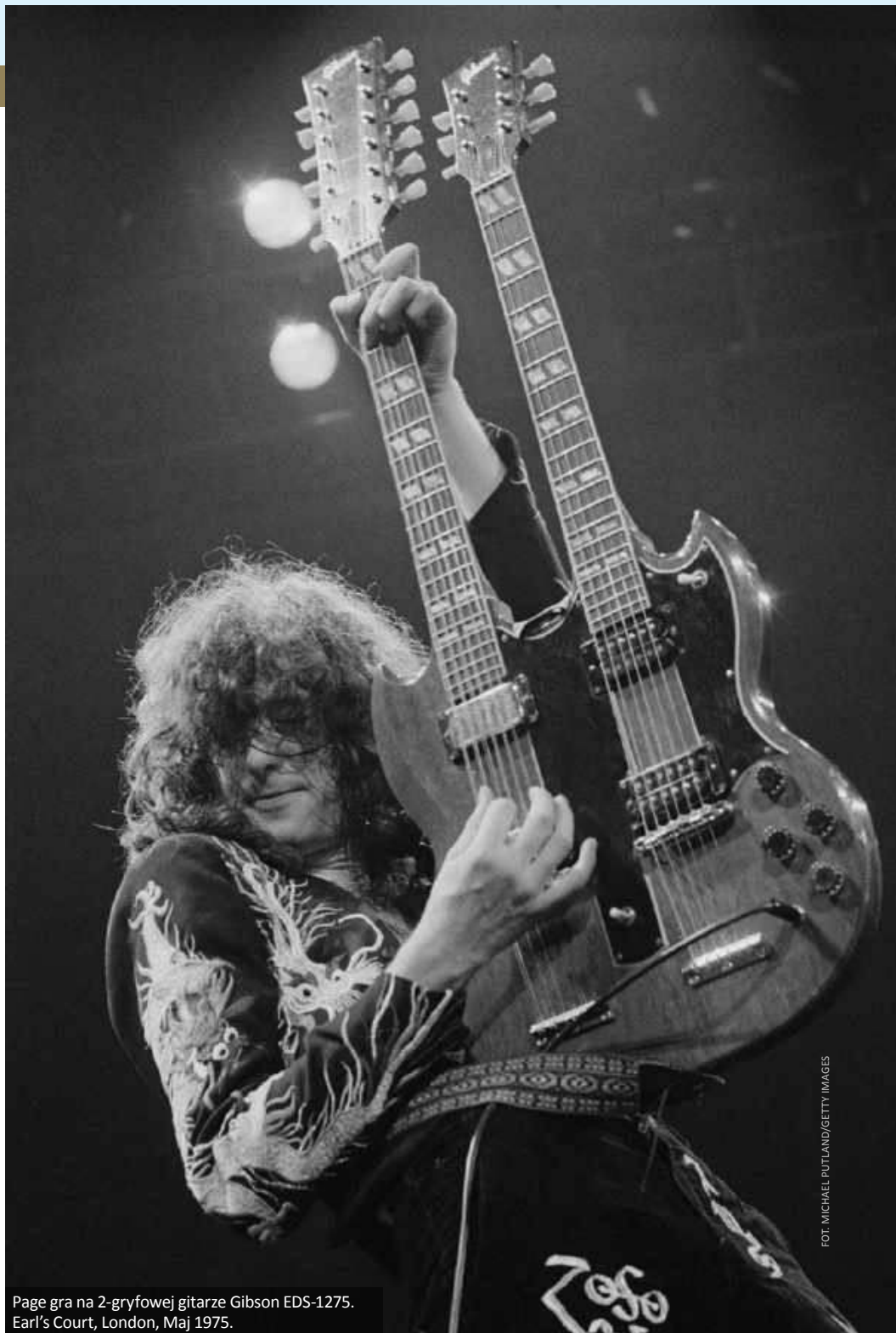
zrozumiałem co naprawdę chcę osiągnąć, starałem się robić to wszystko w tym zespole i w nim dawać z siebie wszystko.

Niemniej uczestniczyłeś w wielu sesjach nagraniowych od Toma Jonesa, przez The Who, Rolling Stones, Cliffa Richarda, aż po Davida Bowie. Jaka jest najcenniejsza lekcja, jaką z tego wyniosłeś?

Kiedykolwiek słuchałem nagrań, czy to klasycznych zespołów czy elektroniki, czy był to Little Richard, czy Howlin' Wolf, czy Johnny Burnette, zawsze skupiałem się na ambiensie, na brzmieniu pomieszczenia i na tym, w jaki sposób daną muzykę nagrywano. Potem rozmawiałem z inżynierami w przerwach pomiędzy sesjami i dopytywałem o szczegóły. W końcu dotarłem do miejsca, w którym mogłem puścić im kawałek płyty i zapytać: „Jak to dokładnie zostało zrobione?” Miałem na ten temat własne przypuszczenia, ale chciałem się nauczyć jak to się osiąga od strony technicznej. I tak, krok po kroku, zdobywałem doświadczenie i szerszy obraz tego co to znaczy być muzykiem w studio. Nauczyłem się jak robić rzeczy efektywnie i skutecznie, jak wymyślać muzykę od ręki, ciągle mieć nowe pomysły. Opanowałem też proces nagrywania i produkcji sesji nagraniowych. To wiedza, której nie da się przecenić.

Czy z całym tym studyjnym doświadczeniem, zespół The Yardbirds mógłby trwać dłużej, jeśli na stołku producenta siedziałbyś Ty, a nie Mickie Most?

Hmm, wiesz, Mickie był naprawdę, naprawdę dobry w tym co robił. Wiedział jak się robi single. Mógłbym wymienić wielu artystów, dla których wykonał fenomenalną robotę. Ale kiedy w Yardbirds pojawiło się pęknięcie, dostał pakiet Jeffa Becka i The Yardbirds. Miał więc dwa projekty, dla których potrzebował materiału. Wyraźnie widział Jeffa na ścieżce solowej, co było słuszne, ale w przypadku Yardbirds single zaczęły się staczać. Do tego momentu zespół miał naprawdę wspianą katalog. Kiedy obaj tam



Page gra na 2-gryfowej gitarze Gibson EDS-1275. Earl's Court, London, Maj 1975.

FOT. MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES

PO PRZEPROWADZCE ODKRYŁEM, ŻE POPRZEDNI WŁAŚCICIELE ZOSTAWILI W DOMU GITARĘ. TO BYŁ PRZEDZIWNY ZBIEG OKOLICZNOŚCI – W PEWNYM SENSIE, TO GITARA ODNALEZŁA MNIE





graliśmy, światło dzienne ujrzał „Happenings Ten Years Time Ago”, i to było spoko. Potem zrobiliśmy całą płytę i coś zgrzytało, bo Mickiego nie interesowały albumy, a tylko single. Krok po kroku zaczęliśmy iść w złą

stronę i robić rzeczy, których nigdy robić nie powinniśmy. Yardbirds grał naprawdę magiczne rzeczy, a potem masz coś takiego jak „Ten Little Indians”. Kompletna pomyłka. Nadal jestem wkurzony, że to coś funkcjo-

nuje w przestrzeni publicznej. Mówiono mi, że nie zostanie to wydane, a zostało i na pewno nie wpłynęło to pozytywnie na ducha zespołu. Próbowałem pomóc w poukładaniu puzzli na „Little Games”, bo Mickie był nieobecny, ale nie miałem tam oficjalnej roli producenta.

Page na scenie w roku 1972.

Im więcej słucham Led Zeppelin, tym bardziej jestem pewien, że ciężar tych nagrań nie leży w głośności, a bogactwie brzmieniowym gitar i metodach nagrywania bębnow, szczególnie w sesjach z Headley Grange. Co inspirowało Cię jako producenta, kiedy planowałeś barwy Led Zeppelin?

Myszę, że pierwszy album aż kipi od pomysłów i możesz z łatwością usłyszeć, że rozwijają się one na drugiej płycie, potem trzeciej i na kolejnych. Eksperymentowałem z „Babe, I’m Gonna Leave You”, z siłą Johna Bonhama, by zbudować dramę tej piosenki. Potem wykorzystałem to podejście w „Ramble On” i „What Is and What Should Never Be”, gdzie refreny nie są bardzo głośne, ale intensywność muzyki nadaje jej ten specyficzny drive. Możesz zacząć bawić się dynamiką czegokolwiek – zrozumiałem to już na pierwszej płycie. Wówczas wydawało mi się to nowatorskie i awangardowe, bo inni tego nie robili. I z pewnością zwróciło to uwagę zarówno muzyków jak i publiczności.

Kiedy ludzie rozmawiają o narodzinach heavy metalu, zwykle skupiają uwagę na mocno rozkręconych wzmacniaczach. Przyczyną tego ciężaru jest głośność. Kiedy słucha się Led Zeppelin, można zauważyć, że potęgą bębnow wzbogacana jest brzmieniem pomieszczenia.

John zwiększał rozmiary swojego zestawu, więc kiedy nadeszły czasy – powiedzmy Headley Grange – nowy zestaw perkusyjny wjeżdżał na scenę i za każdym razem rozmiar był większy. Ale nawet na mniejszym zestawie z pierwszej płyty, John był głośny. Nie brzmiał jak jazzowy bębniarz. Wiedział jak korzystać ze swej własnej dynamiki. Wiedział też jakie strojenie będzie najskuteczniejsze. Kiedy graliśmy wystarczało, że uderzył raz w bęben taktowy, wszyscy czuliśmy ten cios całym ciałem. Był całkowicie niewiarygodny i miał genialną technikę. Był kimś, kto potrafi wykonać roll na taktowym jedną stopą. Inni ludzie tylko się chwala, że potrafią, ale zwykle nie trwa to długo.





Nigdy nie ułatwiałeś sobie, używając smyczka w połączeniu z Echopleksem i Sonic Wave Thereminem. Jest w tym tyle nieprzewidywalnych zmiennych, co w zasadzie zgadzało się z improwizatorską naturą tego zespołu. Stale szukałeś wyzwań. Czy magia była stałym elementem każdego koncertu Led Zeppelin?

Zawsze starałem się improwizować, nawet w czasach Reda E. Lewisa and the Red Caps. Najpierw próbowałem zagrać wierne reprodukcje partii gitary z oryginalnych płyt, a potem rozwijałem to i dodawałem własne interpretacje. Praca muzyka sesyjnego? To była improwizacja od początku do końca. Po tem Yardbirds – to samo. Ale kiedy mówimy o Led Zeppelin i wyczynach w stylu „Dazed and Confused”, składającego się w zasadzie z dwóch wersów, a trwającego na koncertach 25-27 minut... Tak, to było wyzwanie, ale także świetna zabawa. Byłem otoczony muzykami, którzy mogli mi dotrzymać kroku i nie wahali się dać z siebie wszystkiego. Mielśmy perfekcyjną sekcję rytmiczną i mogliśmy swobodnie przepływać z jednego stylu muzyki do innego. Ale wszystko to było improwizowane – wychodziliśmy co noc na scenę nie wiedząc co się wydarzy i co wyjdzie z tego na końcu. Każdy wieczór był inny i każdy był niesamowity.

Jak zacząłeś używać B-Bendera Parsons-White'a, który pojawia się na „Through the Out Door”?

Usłyszałem płytę koncertową The Byrds i zachodziłem w głowę: „Co ten gość tam do cholery wyprawia?” Okazało się, że to Clarence White grający na wynalazku jego i Gene Parsonsa. Chodziło o sposób podciągania struny. Zwróciło to moją uwagę i początkowo zupełnie nie mogłem rozgryźć, jak to było zrobione. Pierwszy raz zobaczyłem to urządzenie w rękach Alberta Lee, który grał z Erikiem Claptonem. Gadałem z nim i pozwolił mi wypróbować B-Bender. Szybko



Page i Plant na koncercie Live Aid w Filadelfii. 13 lipca 1985.



zdołem taki i używałem potem w Led Zeppelin. Można go usłyszeć szczególnie dużo na trasie z 1977 roku, na materiale ze Sztokholmu, a także w niektórych momentach albumów „Coda” i „Through the Out Door”.

Kiedy zmarł John Bonham, zespół miał właśnie lecieć na próby przed trasą po Ameryce, twojej pierwszej po 3 latach przerwy. Oczywiście trasa się nie odbyła, ale o czym myślałeś przed tymi próbami w Bray Studios? Czy Led Zeppelin kontynuowałoby pracę, czy chciałeś zająć się nowymi wyzwaniami?

John i ja dyskutowaliśmy o tym jaki powinien być kolejny album, ponieważ każde kolejne wydawnictwo Led Zeppelin było inne od poprzedniego. Płyta „Presence” była mocno gitarowa, więc na „In Through the Out Door” John Paul Jones użył swojej Maszyny Marzeń, czyli Yamahy GX-1. To była jedynie

właściwa decyzja. Tak więc rozmawialiśmy z Johnem na temat kolejnej płyty i było sporo pomysłów, co moglibyśmy jeszcze zrobić.

Więcej niż ktokolwiek inny pracowałeś z gitarowymi syntezatorami, szczególnie w przypadku soundtracku do filmu „Życzenie Śmierci II”. Zawsze ceniłeś sobie innowacje, ale czy mam rację myśląc, że najbardziej ekscytuje Cię sama gitara, lampowy wzmacniacz i old-schoolowe efekty?

Tak, to prawda. Uwielbiam brzmienie gitary przechodzące przez lampowy wzmacniacz. Nie cierpię tych wszystkich urządzeń w rackach – tych cyfrowych rzeczy. Wolę podłączyć się do klasycznego gitarowego pieca. Powiedzmy, że stoją przed tobą trzy wzmac-



FOT. EBET ROBERTS/GETTY IMAGES

do tego jakieś konkretne plany?

To była pierwsza rzecz jaką zrobiłem po przerwie od gitary, po tym jak straciłem Johna. Odkurzyłem wiosło i znowu zagrałem, czując natychmiastowe połączenie. Pod ręką było studio, a Chris Squire zaproponował: „Mamy trochę rzeczy. Spotkajmy się i zobaczmy co możemy zrobić.” Co do tej komiksowej nazwy – ponieważ było dwóch członków Yes i jeden z Zeppów, pomyślał o XYZ, co było dość zabawne. Obaj grali wspaniale i muzyka, którą wspólnie puściliśmy w eter była dla mnie doskonałą terapią, bo musiałem się skoncentrować i poświęcić całą energię, aby dotrzymać im kroku. Nie wiem tylko, które fragmenty przez nich zagrane mogły pojawić się w twórczości Yes. Jeden z kawałków, które zrobiliśmy to „Fortune Hunter” z płyty The Firm „Mean Business”. Ale ci dżentelmeni są jedyni w swoim rodzaju, więc ta muzyka jest naprawdę dobra. Zdecydowanie muszę do tego wrócić, bo wiem, że warto – porozmawiać z rodzinami tych, którzy brali udział w nagraniu i zobaczyć co da się zrobić. A mam nadzieję, że coś zrobić się da. Notabene po internecie krąży jakaś wersja tego przegrana z kasety, okropnej jakości.

Co dalej, pracujesz obecnie nad jakimiś projektami?

Jedną z rzeczy, na które narzekałem kiedyś, był brak czasu na granie na gitarze. Teraz kiedy musimy się izolować, mogę wreszcie powiedzieć: „To jest to. Mogę to robić każdego dnia.” Paradoksalnie pandemia dała mi czas na ponowne połączenie się z instrumentem.

Są jakieś konkretne pomysły, o których możesz opowiedzieć naszym czytelnikom?

Tak naprawdę nie, ale oczywiście nigdy nie spoczywałem na laurach i zawsze robię coś co zaskoczy ludzi. Tak jak projekt z moją dziewczyną – „Catalyst”. Nikt nie spodziewał się, że to zrobię, bo nic takiego wcześniej nie powstało. Zawsze mam coś nowego do zrobienia, a dzień, w którym obudziłbym się rano i nie miał pomysłów, byłby najsmutniejszym dniem mojego życia. Jak dotąd, na szczęście, taki dzień nie nadszedł.

W głębi siebie, nadal jesteś tym entuzjastycznym młodzieńcem, który z ciekawością odkrywa cały potencjał kryjący się w Twojej gitarze?

Nie. Ale jestem tego młodzieńca pradiadkiem. ☺

niacze, których nigdy wcześniej nie widziałeś na oczy. Podłączasz się do pierwszego i myślisz: „Całkiem niezłe”. Włączasz drugi i krzywisz się: „O kurcze, nie... zupełnie nie to!” Odpalasz trzeci i okazuje się, że wzmacniacz śpiewa, pchając dźwięki z powrotem do ciebie, jest interakcja pomiędzy pickupami i gitarą, jakiś rodzaj pętli, która inspiruje cię podczas grania. Wiesz o co mi chodzi? Więc tak, wolę to. Oczywiście jest wiele różnych sposobów na ukręcenie dobrego brzmienia. Dobierzesz odpowiednie efekty, pokręcisz gałkami, ale ja wolę surowość podłączania się prosto do wzmacniacza. Serio.

W roku 1981 Chris Squire i Alan White połączyli siły jako XYZ. Sesje nagraniowe wydawały się owocne, a jednak materiał nadal nie został wydany. W „Antologii” sugerujesz, że może się to stać pewnego dnia. Masz co



MOJA GITARA

1 „To czarny Gibson Les Paul Classic z białą maskownicą. Zmieniłem gałki, są teraz białe, chociaż jedna jest też czerwona. Właściwie myślałem o wykończeniu, zanim go dostałem i zdałem sobie sprawę, że musiał być czarny. Czarny z białym dogaduje się bezproblemowo – możesz go używać w dowolnym kontekście i nie będzie się specjalnie wyróżniać. Nie można też przejść obok obojętnie, kiedy jest to tak piękny instrument. Nie wybrałbym jednak całkowicie czarnej gitary, białe elementy i szczególnie wykończenia, takie jak binding są bardzo ważne. Żaden z moich idoli nie grał chyba na Les Paulu. Nie chciałem sięgać po klasyczne kolory jak Sunburst lub Lemon burst, ponieważ to wszystko już było!”

DAVE DALONE

H.E.A.T.

2 „Przez całe życie byłem stratowcem. Grałem na Fenderach jeszcze około cztery czy pięć lat temu. Les Paule są takie piękne, po prostu zakochałem się w ich wyglądzie. Zmusiło mnie to do zastanowienia się nad moim sprzętem. Chciałem brzmienia Strata, ale w korpusie Les Paula, co początkowo było problemem, ale ostatecznie zakochałem się w tym jak czuje się Gibsona podczas gry a także w jego menzurze. Doskonale pamiętam, że to Les Paul wpadł mi w oko na początku, ale jednak zajęło mi kilka lat na Stracie by znaleźć do niego drogę! Bardzo podoba mi się też wygląd kluczy vintage Grovera, które były w tym modelu.”

3 „Wszystko w tej gitarze jest oryginalne za wyjątkiem tych gałek. Tego akurat nie sprawdzałem, ale byłbym zdziwiony gdyby nie były tu zamontowane standardowe pickupy Gibsona. Mam innego, japońskiego Les Paula z 1983, z którym eksperymentowałem i ma on obecnie przetworniki DiMarzio PAF. Może kiedyś wymienię i te, jeśli znajdę akurat coś co naprawdę mi się podoba. Nie ma tu rozłączania cewek, to po prostu klasyczne humbuckery.”

4 „Używam strun Elixir 10-46, kiedy gramy w standardowym stroju. Wytrzymują dużo dłużej! Kiedy jestem w trasie, powiedzmy że gramy przez trzy tygodnie wiele koncertów pod rząd, zawsze staram się zakładać Elixiry, ponieważ są bardzo trwałe i nie musisz martwić się o to, że pękną, jak ma to miejsce dużo częściej w przypadku strun niepowlekanych. Jednak w studio wolę klasyczne struny niepowlekane jak DR czy Ernie Ball, ale jeśli chodzi o trasy koncertowe, zawsze wybieram Elixiry. Nie musisz zmieniać ich po każdym występie, nie czuć na nich potu i nie rdzewieją.”

5 „Gitarę ma oderwany kawałek lakieru z tyłu główki, kilka zarysowań od paska i trochę obić przy przełączniku, co jest trochę dziwne... Musiał je zrobić poprzedni właściciel. Przy pokrętle głośności jest też kilka rys – kiedy zmieniałem gałki zauważyłem, że były przyklejone do potencjometrów. Musiałem je połamać żeby je zdjąć! Co niestety zostawiło też kilka śladów...”



Darkglass Electronics

HQ HEADPHONE AMP + IR CABS



Element oferuje zestaw 5 symulacji kolumn i możliwość dodawania wielu innych za pośrednictwem Darkglass Suite, USB lub Bluetooth. Oprócz stale rosnącej bazy danych odpowiedzi impulsowych, Darkglass Suite ma również możliwość załadowania dowolnego, niestandardowego impulsu IR. W pełni kompatybilny z basami, gitarami elektrycznymi lub innymi instrumentami, ten wzmacniacz słuchawkowy jest kompletnym urządzeniem dla instrumentalistów chcących cicho ćwiczyć w domu. Może być również zastosowany na końcu łańcucha efektów w pedalboardzie. Świetnie się sprawdza jako DI-box z możliwością wysłania sygnału do PA lub do nagrywania za pośrednictwem wyjścia XLR DI.



Sklep Muzyczny
Guitar Center
ul. Zbąszczyńska 30, 91-342 Łódź
www.guitarcenter.pl

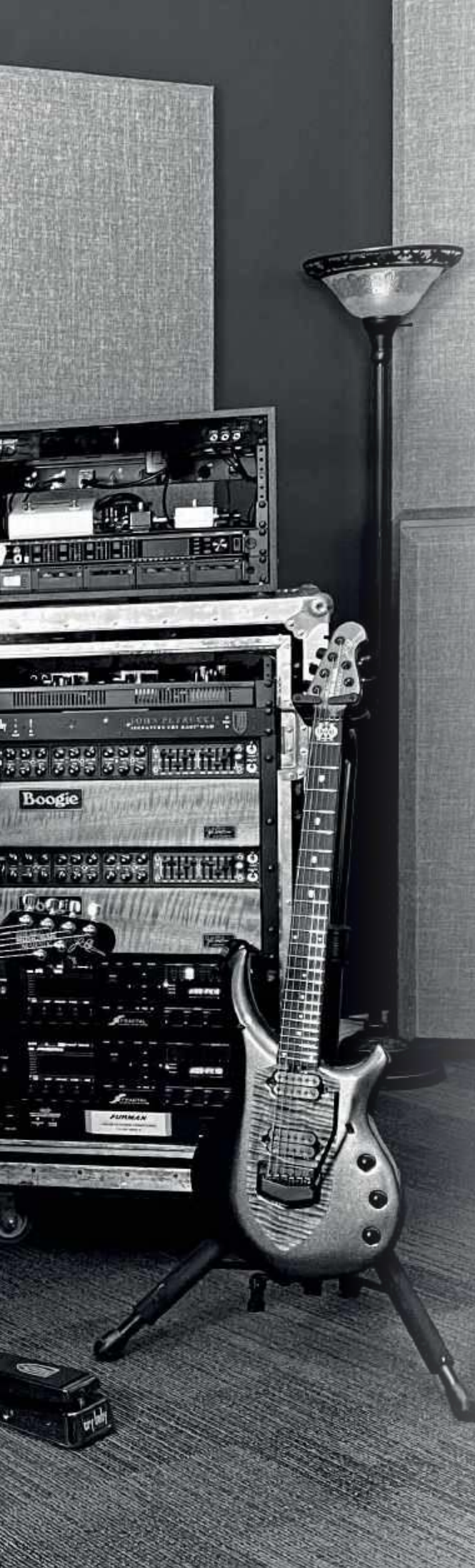
Biurowy Obsługa Klienta
+48 (42) 280 71 33
+48 (42) 280 71 37
guitarcenter@guitarcenter.pl

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





W I E S T E R N E R A T E

Lord rezydent sześciu strun w kolektywie Dream Theater używa nadmiaru czasu generowanego przez lockdown, by nagrać kilka soczystych instrumentalni wraz ze swym kumotrem Majkiem Portnoyem...





Tandem marzeń: Mike Portnoy i John Petrucci podczas nagrywania Terminal Velocity.

Na początku roku 2020, kiedy Dream Theater podróżował po Europie celebrując zarówno nowy album 'Distance Over Time', jak i 20-lecie wydania 'Scenes from a Memory', John Petrucci nie miał bliżej sprecyzowanych planów pilnego ukończenia pracy nad swoim drugim solowym wydawnictwem, nad którym pracował

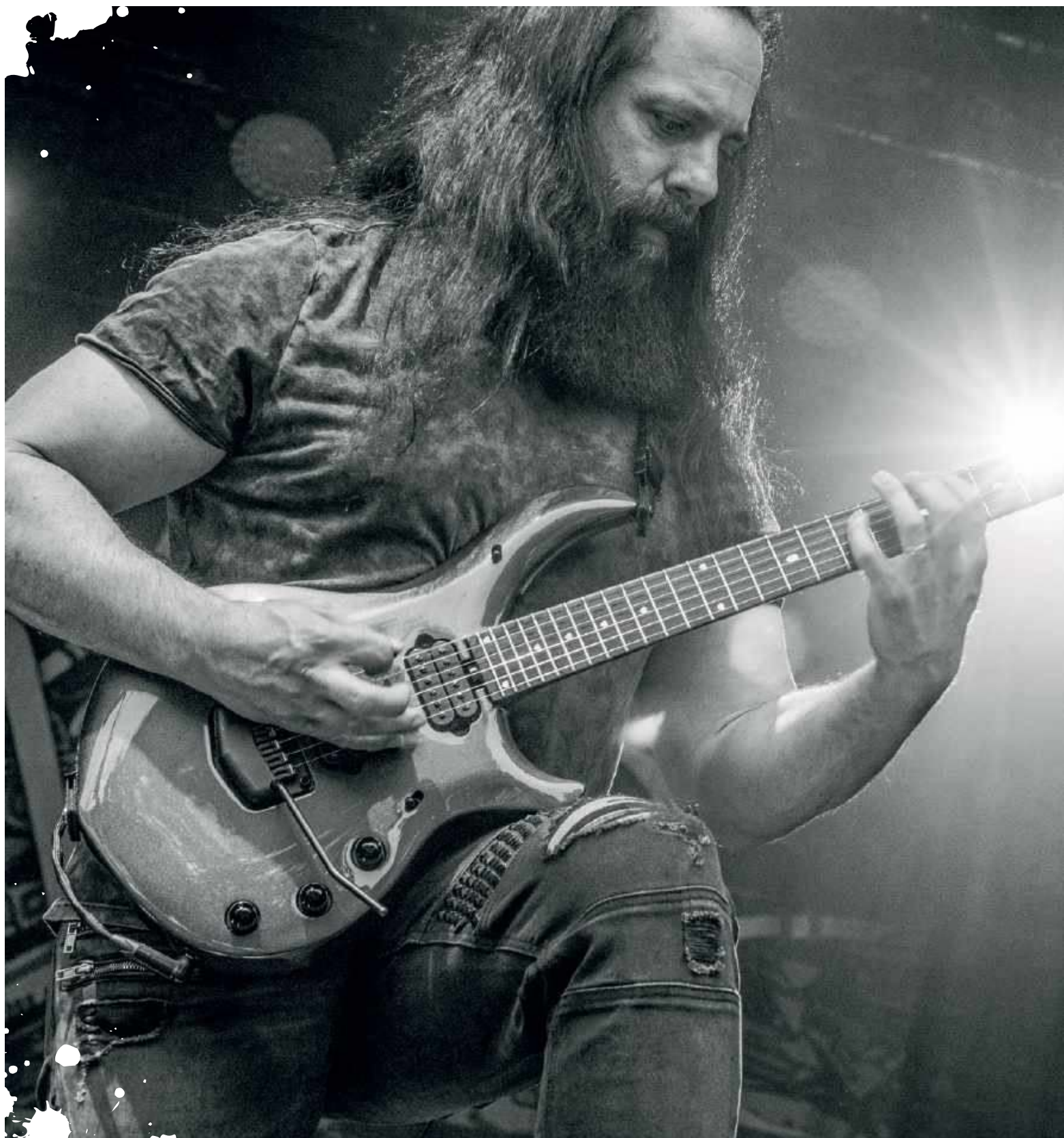
sporadycznie przez ostatnich kilka lat, w przerwach od głównego swego zajęcia. Wówczas miał tyle zajęć, że czasem trudno było skupić myśli. Zespół miał zablokowane koncerty co najmniej do końca kwietnia, a potem planowano dyskusję nad następcą albumu 'Distance Over Time'. Niestety, jak w przypadku pozostałych artystów, zespół został uziemiony pod koniec lutego z powodu pandemii COVID-19.

Muzycy nie tylko nie byli w stanie grać koncertów, ale nawet ćwiczyć razem, bez czego ciężko mówić o efektywnej pracy nad nowym materiałem. Petrucci na Long Island – James LaBrie w Toronto, pozostawała praca zdalna, ale tego muzycy ideowo nie chcieli. Efektywnie odizolowany Petrucci postanowił wykorzystać tę przerwę, by powrócić do pomysłu swojego studyjnego albumu solowego – Terminal

Velocity – drugiego, po wydanym w roku 2005 'Suspended Animation'. Tak jak poprzednio, nowe wydawnictwo pełne jest niczym nieskrępowanej wirtuozerii i technicznych, gitarowych wycieczek. Myliłby się jednak ten, kto pomyślałby, że muzyka jest odzwierciedleniem napięć w ogarniętej pandemią rzeczywistości. Wręcz przeciwnie, Petrucci potraktował swój czas w studio jako ucieczkę i odcięcie się od zewnętrznego świata,



DLA DREAM THEATER PRIORYTETEM JEST
NOWA PŁYTA. ZACZĘLIŚMY JUŻ NAD NIĄ
PRACOWAĆ, A KIEDY TYLKO OKOLICZNOŚCI
BĘDĄ TEMU SPRZYJAĆ, ZNOWU
WYRUSZYMY W ŚWIAT GRAĆ KONCERTY



jako panaceum na dezorientację, którą poczuł kiedy włączył media i usłyszał newsy, a także jako sposobność na ofiarowanie słuchaczom ekscytującej muzyki, która choć na chwilę dałaby im ten sam duchowy azyl. „To napięcie jest obecne na

poziomie energetycznym tych dźwięków, ale kiedy już zamknąłem się w swoim świecie i zacząłem tworzyć, poczułem jakby ktoś pstryknął przełącznikiem – znalazłem się w intymnej strefie, gdzie chodziło już tylko o muzykę.” – mówi John

– „Myślę więc, że utwory są ekscytujące, a nie agresywne, a płyta ma pozytywny wydźwięk. Ostatnią rzeczą, jakiej bym pragnął, byłoby nagranie pierwszej od 15 lat płyty, która miałaby negatywną energię.” Mając pod ręką w studio cały

swój sprzęt, Petrucci starał się jednak utrzymać prostotę. Cały album nagrany został na gitarach Ernie Ball Music Man – 2019 Emerald Green Enchanted Forest i Majesty Purple Nebula – wyposażonych w przystawki DiMarzio Rainmaker pod gryfem



”

KIEDY ZAMKNAŁEM SIĘ W SWOIM ŚWIECIE
I ZACZĄŁEM TWORZYĆ, POCZUŁEM JAKBY
KTOŚ PSTRYKNAŁ PRZEŁĄCZNIKIEM –
ZNALAZŁEM SIĘ W INTYMNEJ STREFIE,
GDZIE CHODZIŁO JUŻ TYLKO O MUZYKĘ

i Dreamcatcher pod mostkiem. Jakkolwiek John znany jest z zamięłowania do 7-strunówek, na tej płycie skomponował na siódemce tylko jeden kawałek: 'Temple of Circadia'. Wszystkie gitary podłączał do wzmacniacza JP Mesa/Boogie z paczkami

4x12 i preampów Neve. Jeśli chodzi o komponowanie, celem Petrucciego były partie gitarowe pełne łatwych do zapamiętania, melodyjnych motywów, okraszone nastrojowymi solówkami. Oczywiście utwory zawierają odpowiednią

ilość fragmentów, które będą wywoływać okrzyki „WOW” na gitarowych klinikach, to właśnie melodyjność była tym, na co stawiał John podczas tworzenia materiału. „Kocham piosenki, a te z reguły mają wokale.” – mówi Petrucci – „Kiedy więc komponuję utwór instrumentalny, gitara zastępuje wokalistę. Jeśli utwór opierałby się nie na melodii, a na solówkach i popisach, całość szybko by nużyła.”

Nasz rozmówca jest dumny ze swojej nowej płyty, której stylistyka rozpięta jest pomiędzy bluesowym charakterem 'Out of the Blue', a typowo gitarowym sprintem 'Terminal Velocity'. Ma świadomość, że fani Dream Theater potraktują te nagrania jako pomost do kolejnej płyty swego ulubionego zespołu i to mu odpowiada. Ale mówi też szczerze, że dużo bardziej wolalby nadal być w trasie po świecie i wstrzymać ten projekt, kończąc go stopniowo w przerwach. „Ludzie pytają mnie dlaczego zrobienie drugiego albumu solowego zajęło mi aż 15 lat. Odpowiedź jest prosta: bo nigdy nie miałem odpowiedniej ilości czasu, by zrobić to tak jak należy. Szczerze mówiąc, nigdy nie miałem też na to parcia i dłużałem sobie przy tym na spokojnie od czasu do czasu. Ale teraz jestem z tej płyty zadowolony i cieszę się, że w końcu to zrobiłem.”

Poprzednie wydawnictwo gitarzysty także wynikało bardziej z pragmatyzmu, niż z krystalicznie boskiej inspiracji. W roku 2001 John został zaproszony przez Joe Satrianiego do udziału w trasie G3 i jakkolwiek sam pomyśl był dla niego ekscytujący, to brakowało czysto instrumentalnego materiału, którym mógłby samodzielnie wypełnić set. Z potrzeby chwili szybko skomponował setlistę, która zadebiutowała na koncertach. „Zebrałem te utwory, dodając instrumentalny kawałek Dream Theater i dało mi to 45 minut materiału.” – mówi – „Dopiero później pomyślałem, że skoro już to mam, to można by to wy-

dać na płycie. Ale to była myśl post factum.”

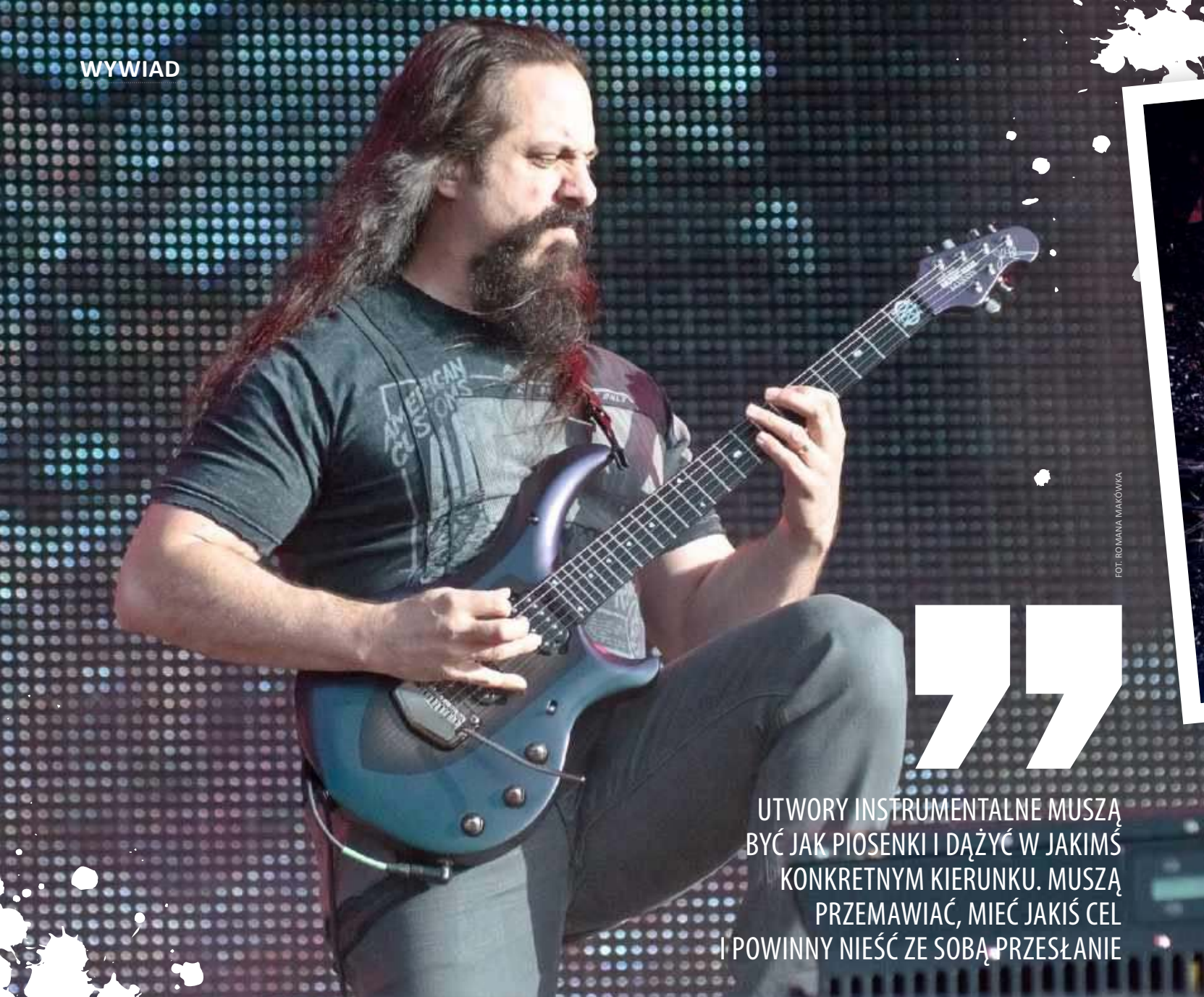
Półowicznie podobnie było z Terminal Velocity – niemal 'półowicznie', bowiem 4 z 9 kompozycji zostały napisane z myślą o trasie G3 w roku 2007, gdzie dzielił scenę z Joe Satrianem i Paulem Gilbertem. Są to utwory 'Gemini', 'Happy Song', 'Glassy-Eyed Zombies' i 'The Way Things Fall'. Ci, którzy mieli okazję zobaczyć Johna na klinikach gitarowych, prawdopodobnie także znają ten materiał. Najstarszy utwór na nowej płycie – 'Gemini' – pochodzi z niemal zapomnianej demówki, którą artysta wykorzystywał podczas klinik jeszcze w latach 90.

„Części tego utworu pojawiły się także na moim wideo instruktażowym 'Rock Discipline' – mówi Petrucci – „Grałem go też dość często przy różnych okazjach, więc fani mogą kojarzyć dźwięki z filmików na YouTube.”

'Glassy Eyed Zombie' oraz "Happy Song" także można wysledzić w social mediach, ale już 'The Way Things Fall' nie zadebiutował na scenie koncertowej, pomimo skomponowania go na G3. „Zapomniałem o tej kompozycji na jakiś czas.” – zwierza się John – „Ale kiedy zbierałem myśli na nowy krążek, znalazłem pełne jej demo, które mi się naprawdę spodobało. Sam nie wiem, czemu nie grałem tego wcześniej na żywo.”

Petrucci zgrał te starsze kompozycje ze świeżo zaprogramowanymi trackami perkusyjnymi, a potem dodał do całości bas. Zamiast ponownego nagrywania partii gitary, wykorzystał istniejące już ślady bez żadnych dogrywek. Ale jeśli chodzi o pozostałe utwory z tej płyty, zdecydował się na nieco głębsze zanurkowanie w banku swych riffów, w którym od wielu lat gromadzi różne rytmy, arpeggia i fragmenty solówek, nagrywane w momentach natchnienia na rozmaitych nośnikach, rejestratorach, nagrywarkach, smartfonach czy sekretarkach telefonicznych, w zależności co





”
UTWORY INSTRUMENTALNE MUSZĄ
BYĆ JAK PIOSENKI I DĄŻYĆ W JAKIMŚ
KONKRETNYM KIERUNKU. MUSZĄ
PRZEMAWIAĆ, MIEĆ JAKIŚ CEL
I POWINNY NIEŚĆ ZE SOBĄ PRZESŁANIE

aktualnie jest pod ręką. Wcześniej napadał na ten ‘bank’, by wydobyć z niego pomysły do nowych kompozycji Dream Theater – teraz wykorzystał go do zbudowania setlisty ‘Terminal Velocity’. Takie fragmenty kompozycji i rozmaite pomysły, John określa mianem „piosenkowych nasion” – to z nich wyrastają później gotowe utwory. Tym razem pracował nad nimi z inżynierem, Jamesem Meslinem, znanym także jako ‘Jimmy T’, który programował bity pobudzające kreatywność gitarzysty.

„Kończyliśmy jeden pasaż, by od razu rzucić się do pracy z kolejnym.” – mówi Petrucci – „Taki sposób pracy dostarcza mnóstwo frajdy, bo nigdy nie wiesz do końca w jakim kierunku zmierzają kompozycje. Wszystko naturalnie rozwija się i objawia w czasie.”

Wisienką na torcie był moment, w którym w studio pojawił się Mike Portnoy – ex-bębniarz Dream Theater, który nie nagrywał z Johnem od roku 2010 – i dograł swoje partie do złożonych tracków gitarowych.

To odwróciło do góry nogami standardowy proces rejestracji materiału, w którym perkusista jako pierwszy nagrywa swoje partie albo do kliku, albo do tzw. ‘pilotów’, jeszcze zanim gitarzysta zarejestruje swoje finalne ścieżki. Portnoy poczuł się w tej sytuacji jak ryba w wodzie.

„To był dość interesujący sposób pracy.” – mówi Petrucci – „Nie robiłem nigdy nic w tym stylu. Mike wbił swoje rytmy w ciągu sześciu dni, co jest niesamowite, biorąc pod uwagę wszystkie te zmiany tempa i szalone arpeggia, przeplatane zmianami stylistyki. Jego gra jest tak żywa i uduchowiona, z powalającą dozą energii. Całe to doświadczenie było wspaniałe.”

Fani Dream Theater mają oczywiście nadzieję, że ta kolaboracja może położyć podwaliny pod powrót bębniarza do zespołu, ale może ona okazać się płonna. Jakkolwiek Johnowi dobrze pracowało się z Portnoym przy ‘Terminal Velocity’, to najprawdopodobniej powrotu nie będzie. „Wiem, że ludzie spekulują na ten temat, ale to coś o czym w ogóle

nie rozmawialiśmy.” – zdradza Petrucci – „Chciałem mieć Mike’a Portnoya na tej płycie po to, by ludzie mogli usłyszeć genialnego bębniarza, bo czemu nie? Nawet jeśli odszedł z zespołu lata temu, nadal pozostajemy w przyjacielskich relacjach, a nasze rodziny przyjaźnią się od zawsze. Nasze żony grały w tym samym zespole, a nasze dzieciaki razem się bawiły. Zawsze będziemy rodziną, a nie tylko kolegami ze sceny.”

Ironicznie, jakkolwiek COVID-19 umożliwił Petrucciemu skupienie się na skończeniu następcy albumu ‘Suspended Animation’, wirus wirtualnie zagwarantował mu, że nie będzie w stanie promować swojego wydawnictwa na trasach koncertowych, kiedy wszystko już wróci do normy.

„Naprawdę się cieszę, że te kawałki poszły do ludzi.” – mówi – „To na razie musi wystarczyć, bo na świecie jest jak jest. Dla Dream Theater priorytetem jest nowa płyta. Zaczęliśmy już nad nią pracować, a kiedy tylko okoliczności będą temu sprzyjać, znowu wyruszymy w świat grać koncerty.”



TERMINAL VELOCITY

KAWAŁEK PO KAWAŁKU

Od kosmicznie brzmiących gitarowych efektów, energetycznych riffów i wpadających do ucha melodii utworu tytułowego po majesta-

tyczną podróż muzyczną zamykającą płytę „Temple of Cicadia”, który wlewa szerokie fale sześciostunowych pasażów na twarde skały arytmicznych riffów – Terminal Velocity to majstersztyk na poziomie, do którego przyzwyczaił nas John Petrucci. To zróżnicowana i inspirująca ilustracja tego, co Frank Zappa nazywał „nierealnymi partiami gitarowymi”. Cały album prezentuje sprawność gitarzysty Dream Theater i kreatywność łączenia rozmaitych wpływów,

jakie inspirowały go poprzez dekady – muzyki zakorzenionej w bluesie, latynoskiej, metalu z lat 80., czy thrashu. Petrucci oferuje słuchaczowi wehikuł, którym można odbyć tę jazdę bez trzymanki. „W przypadku większości gitarowej muzyki instrumentalnej, czas jaki jesteś w stanie z nią spędzić jest zwykle ograniczony.” – mówi John – „Czułem więc, że te utwory muszą być jak piosenki i dążyć w jakimś

konkretnym kierunku. Muszą przemawiać, mieć jakiś cel i powinny nieść ze sobą jakieś przesłanie. A najlepszym sposobem, aby to wszystko osiągnąć jest melodia.”

Gitarzysta starał się osiągnąć to stosując cały wachlarz technik, tworząc kompozycje niepozbawione niespodziewanych zwrotów akcji. „W większości kawałków na tej płycie znajdziesz część brzmiącą jak pewien konkretny rodzaj piosenki, ale potem nastąpi sekcja, której się stylistycznie nie spodziewałeś. Dzięki temu słuchacz zgaduje co będzie dalej i kontynuuje swą podróż przez kolejne etapy muzyczne z zacięciem.”

Posłuchajmy co John Petrucci mówi własnymi słowami o kolejnych kompozycjach zamieszczonych na „Terminal Velocity”...

TERMINAL VELOCITY

„Z pięciu nowych utworów, właśnie ten powstał jako pierwszy. To było jedno z tych ‘nasion’, które przechowywałem w swoich archiwach, które zainspirowało mnie jak tylko je sobie odtworzyłem. Zacząłem grać główny motyw i momentalnie zaczęło z tego wychodzić coś fajnego. Specjalne filtry dodają tej muzyce interesującej tekstury. Wiele partii gitar na całej płycie zostało w jakiś sposób poddanych manipulacji, żeby wydobyć z nich więcej głębi i specyficzny charakter. Ten riff przyciągał moją uwagę i od początku brzmiał dla mnie jak otwarcie albumu – tak już zostało.”

THE ODDFATHER

„Początek oparty jest na tych skonstruowanych z pojedynczych interwałów akordów, które zaczerpnąłem z wczesnego Queensryche albo z Judas Priest. To dwudźwięki, których zaletą jest to, że można łatwo zmienić ich tryb – durowy, molowy, zmniejszony.”



REKLAMA

DO KUPIENIA W:

VIDMUZ - ELBLĄG
NOWA NUTA - KRAKÓW
ROCKTONE - PSZCZYNA
PASJA - WARSZAWA
MUZYCZNY.PL - WROCŁAW



music
partners

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

WYŁĄCZNY DYSTRYBUTOR
WWW.MUSICPARTNERS.PL

W tym wypadku, kiedy gra się je do nuty pedałowej, można efektywnie uzyskać sporo napięcia. Stosuję ten patent często w Dream Theater. Jak sugeruje tytuł, moim celem było uzyskanie tematu o włoskim, sycylijskim charakterze – do tego nawiązuje melodia w intro, grana tremolem tak, jakbym nie grał na gitarze, tylko na mandolinie.”

HAPPY SONG

„To kawałek napisany lata temu, który grałem podczas tras G3. Otwierająca zagrywka brzmi jakby pochodziła z jakiegoś programu telewizyjnego, ale oparta jest na progresji rodem z pop-punkowej stylistyki lat 90. Starłem się, aby to brzmiało pozytywnie. Oryginalnie nadałem temu tytuł ‘Cloud 10’, ale pomyślałem, że ‘Szczęśliwa Piosenka’ będzie bardziej bezpośrednie. Mam nadzieję, że ludzie będą się uśmiechać słuchając tej muzyki.”

GEMINI

„Ten utwór pochodzi jeszcze z lat 90. Grałem go na klinikach w okolicach roku 1993. Zdecydowanie jest to najstarsza kompozycja na tej płycie, a co ciekawe, nie miałem żadnej nagranej wersji, którą mógłbym potraktować jako bazę. Zawsze na tych klinikach korzystałem z małego sekwencera Yamahy, więc nie miałem żadnego innego demo. Przeszukałem internet w celu znalezienia najlepiej brzmiącego klipu i znalazłem jakieś nagranie z publiczności, gdzie słychać odgłosy rozmów. Przypomnienie sobie tego wszystkiego było interesującą podróżą. Jest w tym kawałku taki fragment, gdzie gram podkład pod solo na akustyku i zaczynam grać improwizację na tej gitarze. Pomyślałem, że brzmi to świetnie i postanowiłem połowę solówki zrobić akustycznie, po czym dołączyć z elektrykiem i budować na tym dalej. Skojarzyło mi się to z latynoskimi wpływami Al Di Meoli. Całość wyszła zupełnie inaczej niż stara wersja z klinik. Gitarę gypsy, na której tu gram, sprzedał mi Joscho Stephan.”

OUT OF THE BLUE

„Na płycie takiej jak ta, wypełnionej technicznymi, energetycznymi riffami, warto jest dodać coś bardziejowego, co będzie kontrastem dla reszty kawałków, a zarazem chwilą wytchnienia. To jest w zasadzie utwór bluesowy, ale nie byłbym sobą, gdybym

w środku nie dodał zmiany klimatu. Most do refrenu kojarzy mi się z tym co Steve Morse grał w Dixie Dregs. Moment powrotu do klimatu bluesowego brzmi dramatycznie. Tak więc masz tu tę grę różnych napięć, które oscylują pomiędzy zrelaksowanym swingiem i mocniejszymi klimatami. Ten kawałek jest świetnym przykładem tego, jak wiele różnych barw da się uzyskać ze wzmacniacza JP Mesa/Boogie. Gitara otwierająca numer to pierwszy kanał z Tube Screamerem, by dźwięk lekko przełamać. Potem przełączam się na drugi kanał, by uzyskać pełnię bluesowej barwy, ale bez nadmiaru gainu. Słychać wyraźnie słodycz w każdej nucie. Nagranie tego kawałka było dobrą zabawą, bo grając w Dream Theater nie pokazując tej strony swej muzycznej osobowości zbyt często. Lubię to jednak, bo można zagrać ekspresyjnie, a jednocześnie pozostać zrelaksowanym.”

GLASSY-EYED ZOMBIES

„To jedna z cięższych kompozycji na płycie – nastroiłem gitary o cały ton w dół do ‘D’. Jest tu też więcej shredu niż w pozostałych kawałkach, więc jest to jakby pokazanie drugiej strony mojej natury. Sporo czasu poświęciliśmy na uzyskanie odpowiedniej barwy, aby melodia była dobrze odseparowana od tła. Jimmy T i ja eksperymentowaliśmy z różnymi rodzajami delaya na śladzie gitary, a potem przesyłaliśmy informacje do Andy’ego Sneapa, odpowiedzialnego za miks i mastering. Kiedy Andy odsyłał mi gotową wersję, było to dokładnie to, co słyszałem wcześniej w swojej wyobraźni. Cały ten proces odbywał się zdalnie, więc tym bardziej podziwiam go, że zrobił wszystko tak dobrze. Ten gość jest niesamowity.”

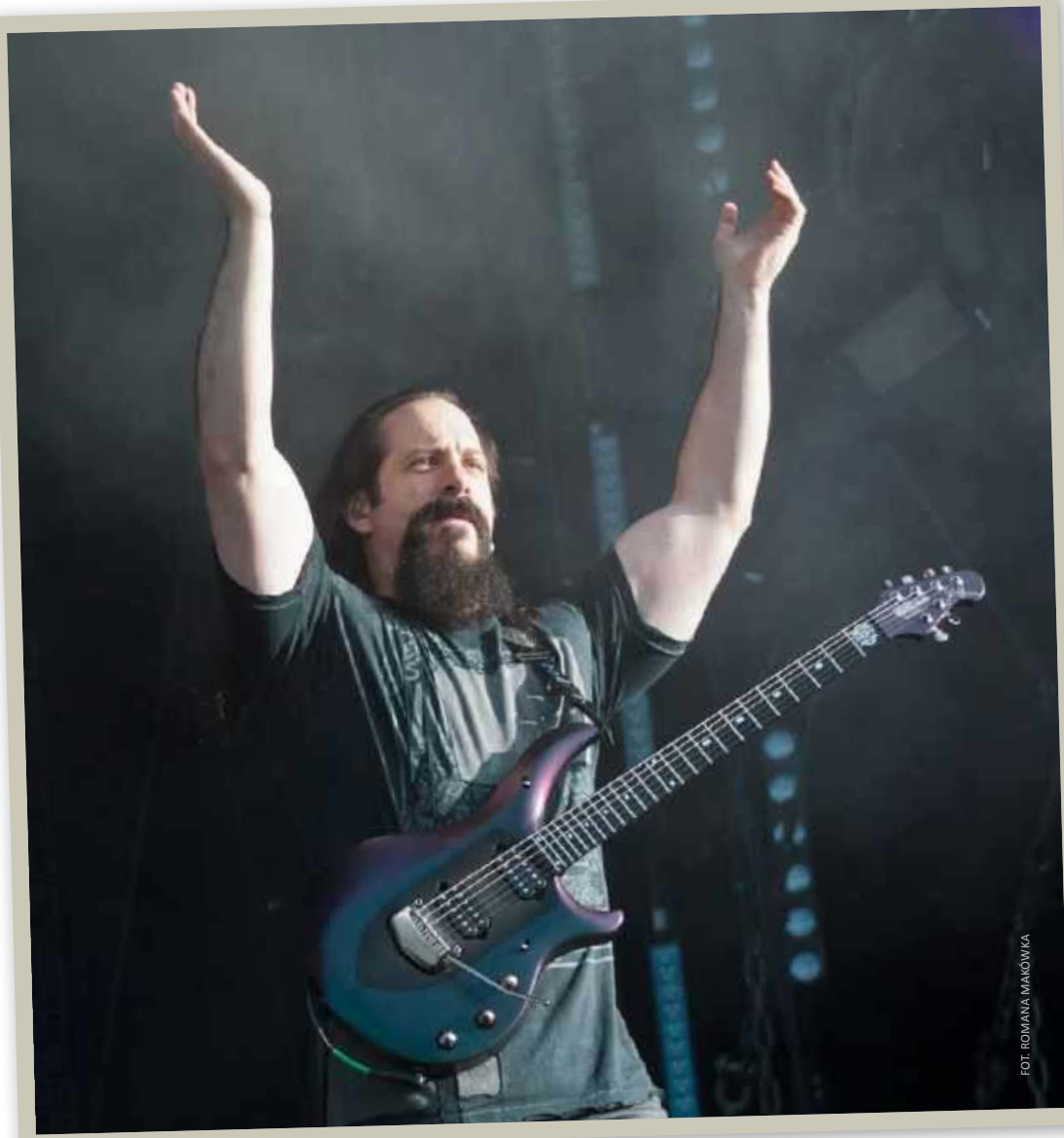
THE WAY THINGS FALL

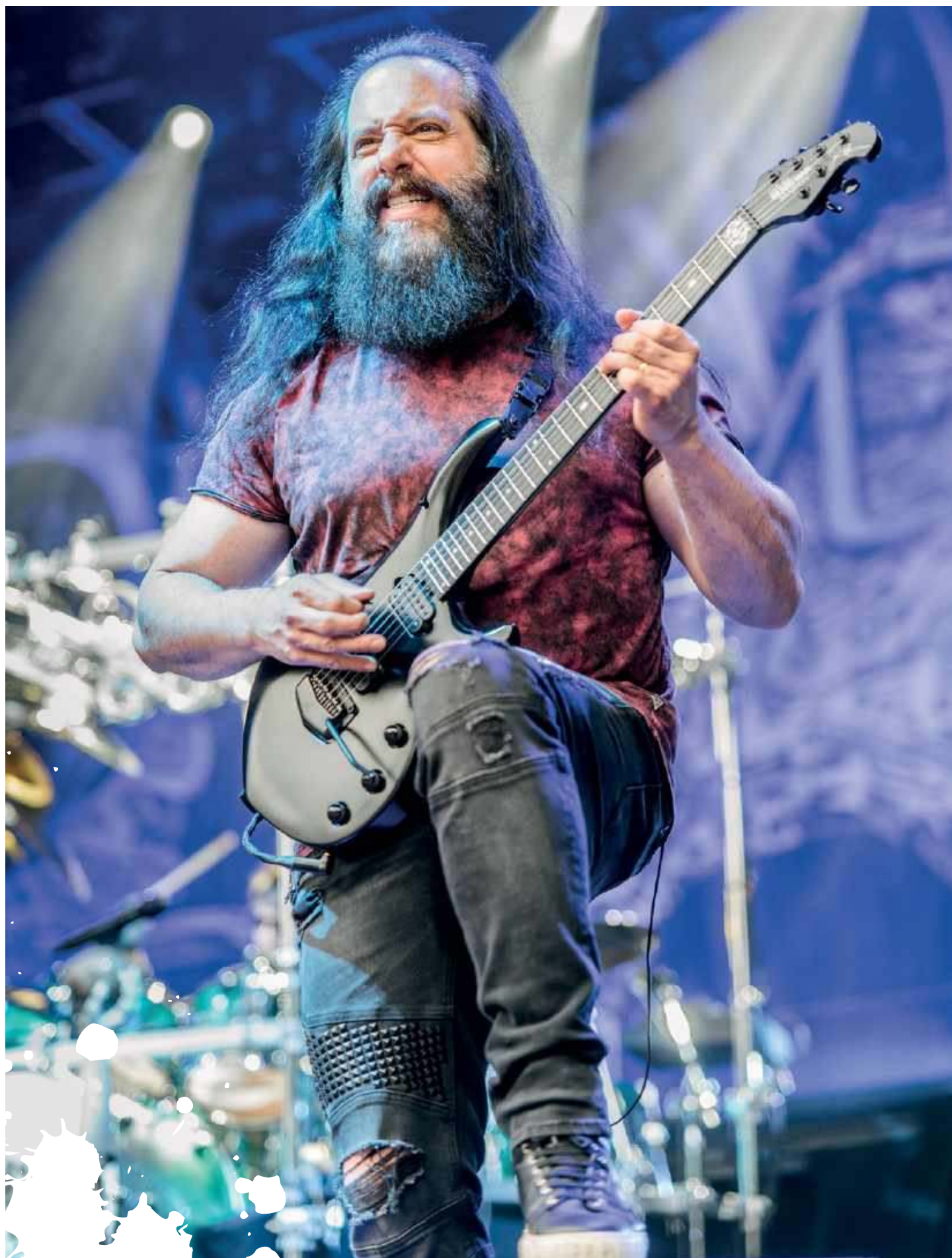
„Skomponowałem to w tym samym okresie co ‘Happy Song’

i ‘Glassy-Eyed Zombies’, ale do tej pory leżało w szufladzie. Pamiętam, że grałem to raz na próbie przed G3, ale nie zażarło, więc zrezygnowałem. Kawałek został zapomniany, ale odnalazłem jego pełne demo. Załadowaliśmy to ponownie do DAW i dograłem co trzeba. Najbardziej lubię tu gitarę akustyczną w zwrotkach. Początkowo miałem tu dograne gitary elektryczne rozstawione w panoramie na prawo i lewo, ale potem zapytałem: ‘A może zobaczymy jak ta melodia zabrzmi na tle samych akustyków?’ Nie ma nic w tym rodzaju w żadnym innym miejscu płyty, więc kawałek zdecydowanie się wyróżnia.”

SNAKE IN MY BOOT

„Od bardzo dawna chciałem nagrać coś w tym stylu i cieszę się, że w końcu się udało. Pierwszy pomysł na ten kawałek to bęben taktowy grający przez cały numer i gitara grająca do niego. W głowie miałem taką interakcję







FOT. ROMANA MAKÓWKA



FOT. ROMANA MAKÓWKA

z publicznością, jakie zdarzają się podczas koncertów – stąd odgłosy klaskania. W trakcie produkcji płyty rozwinąłem jednak nieco bardziej ten utwór. Niemniej przez większość czasu gra tu tylko jedna gitara.”

“TEMPLE OF CIRCADIA”

„Ta kompozycja powstała na gitarze sześciostunowej, ale potem zacząłem grać to na siedmiostunówce, żeby uzyskać cięższe brzmienie. Przełamanie klimatu wprowadzanego przez otwierający riff jest przejście na czyste i akustyczne barwy. Miałem tam skojarzenia z zespołem Metallica. Jest to kawałek równie mocny jak ‘Terminal Velocity’, więc idealnie zamyka całą płytę.”

Słuchacz może mieć wrażenie, że w zwrotkach pojawiają się klawisze, albo smyczki, ale wszystko to jest gitara z efektem ‘Crystals’. Nie mam nic do keyboardów i byłbym szczęśliwy umiając na nich grać. Jednakże tutaj, wykombinowanie jak uzyskać brzmienie typu ‘pad’ czy ‘organy’ za pomocą samej gitary, dało mi sporo zabawy i satysfakcji. Jeśli chodzi o siedmiostunówkę, to zaskoczyło mnie samego, że na płycie jest tylko jeden utwór z jej wykorzystaniem. Lubię w tej gitarze to, że można zejść niżej nie tylko w riffem, ale też melodią i wyjść poza ramy standardowej gitary. Zawsze staram się, aby to co gram było interesujące i pozbawione monotonii.”

POLIFONICZNY

PITCH SHIFTER / HARMONIZER

» 2 niezależne silniki Pitch Shiftera
» 10 unikalnych programów fabrycznych
» możliwość zapisania do 100 programów



» +/- 3 oktawy i odstrojenie +/-99 centów
» 8 trybów X-MOD z efektem FM / ring-mod
» perfekcyjny tracking i pełna kontrola



NILE RODGERS

Nazwanie kariery Nile'a Rodgersa po prostu sukcesem byłoby pewnego rodzaju umniejszeniem jego osiągnięć, ponieważ artysta ten nagrał muzykę wartą 2 miliardy dolarów. Do tego zrobił to będąc wierny swojej gitarze Stratocaster Hitmaker. Co ciekawe, jest to instrument, który kosztował go jedynie 149 dolarów... Wówczas nie był nawet pewny, czy to będzie dobry zakup. Teraz jest raczej jasne, że już dawno przestał żałować swojej decyzji

Z Nilem Rodgersem spotka-
liśmy się w Abbey Road
w trakcie nagrań i testo-
wania przez niego nowego
Fendera Stratocastera Acoustason-
ic. Oprócz gitar Nile opowiedział
nam o swoich sekretach dotyczą-
cych wyjątkowej techniki, którą
stosuje podczas gry rytmicznej,
o swojej nieustającej miłości do jaz-
zu, a także o tym jak to się stało, że
pewnego dnia w latach 70. stojąc za
kulisami postanowił związać swoją
przyszłość ze Stratocasterem.

**Właśnie nakręciłeś wideo dla
Fendera, na którym grasz na
gitarze Acoustasonic Stratocaster.
To spora zmiana, słyniesz przecież
z tego, że nie rozstajesz się ze
swoim Hitmakerem...**

Dostałem nowego Strata do przete-
stowania zaraz po tym, jak przyje-
chałem do Abbey Road. Zanim się
zorientowałem, już nagrywałem
na nim sesję za sesją i dosłownie
nie mogłem przestać na nim grać,
chciałem go dobrze poznać i zo-

rientować się, co potrafi. Okazało
się, że gra na tej gitarze sprawia
mi mnóstwo przyjemności i nie
mogłem przestać – to było dziwne.
Jakby była przedłużeniem mojej
ręki. Jestem wielkim fanem gitar
jazzowych i nic na to nie poradzę.
W domu gram głównie na gitarach
D'Aquisto, D'Angelico albo L-5.
Zwykle L-5 trzymam w sypial-
ni, a pozostałe mam zamknięte
w szafkach. Muszę przyznać,
że Strat Acoustasonic zrobił
na mnie olbrzymie wrażenie,
ponieważ ma to coś, co najbar-
dziej lubię w gitarach jazzowych.
Słyszę ją w pokoju bez podłączenia
do wzmacniacza, jednak kiedy
ją nagłośnię, to od razu słyszę
w brzmieniu ten sam rodzaj magii,
który uzyskiwałem grając na L-5.
Tylko pomyśl, nie musiałem nawet
zakładać jej strun z płaską owijką,
tylko mogłem użyć najzwyklejszych
strun z owijką okrągłą, w które była
oryginalnie wyposażona. Od kiedy
mam tę gitarę, to nawet jeszcze nie
wymieniałem strun! Niektórzy się

z tego śmieją, ale oldskulowi gita-
rzyści naprawdę rzadko zmieniają
struny. Tak już mamy. I nie jest to
cecha wyłącznie gitarzystów R&B,
bluesowych albo czarnoskórych,
po prostu niektórzy tak wolą. Moi
techniczni już mnie znają i wiedzą,
że jak zapytam czy zmienili mi
struny i usłyszę w odpowiedzi „Ja-
sne, zmieniliśmy je przed ostatnim
występem”, to mogę się naprawdę
zdenerwować. Nie potrafię tego wy-
jaśnić, po prostu lubię stare struny.

**Którzy gitarzyści jazzowi najbardziej
wpłynęli na twój styl gry?**

Jak zaczynałem, naprawdę lubi-
łem styl Wesa Montgomery'ego,
później przerzuciłem się na szkołę
Django Reinhardta i sięgnąłem po
dokonania muzyków z kręgu gypsy
jazz. Potem, jak to w życiu bywa,
zwyciężył pragmatyzm. Wiedzia-
łem, że przez jakiś czas na pewno
będę grał muzykę, którą napisali
inni artyści. Taka była moja praca:
grałem muzykę stworzoną przez
innych. Potrzebowałem instrumentu,





Nile ze swoją nową gitarą Fender Acoustasonic Strat.

który zadowoliłby kompozytorów, producentów i artystów, zacząłem więc grać na różnych gitarach typu hollow-body. Doszedłem nawet do gitary 335, ale to jednak nie było to, więc w końcu powróciłem do gitar z większymi pudłami.

W którym momencie zaczęła się twoja przygoda ze Stratocasterem?

W 1973 roku graliśmy support dla Jacksons 5, była to ich pierwsza światowa trasa koncertowa. Graliśmy w zastępstwie bardzo dobrego zespołu R&B, który nazywał się O'Jays. Zdarzało się, że mieli jakieś swoje zakontraktowane koncerty i nie mogli występować z Jacksons 5, więc wtedy prosili nas o zastępstwo. Moja kapela nazywała się New York City, a naszym największym osiągnięciem był „I'm Doin' Fine Now”. Z tym materiałem byliśmy w trasie przez około dwa, trzy lata. Pewnego dnia przed nami występował jakiś młody

chłopak. Nie zmienialiśmy sprzętu – nie byliśmy aż tak wielką gwiazdą – więc grał na naszym sprzęcie. Tak więc ten młodzieńiak podpiął się do mojego wzmacniacza, którym był Acoustic z głośnikiem wysokotonowym. Chcieliśmy być jak Sly And The Family Stone, stąd ten wybór. Przyznaję, że nie było to zbyt mądre rozwiązanie, bo grałem przecież na gitarze jazzowej. Przez te wysokie tony i łatwość, z jaką gitara się wzbudzała, musiałem zaklejać taśmą otwory rezonansowe. No ale chciałem wyglądać jak Sly! W każdym razie ten

chłopak podpiął do mojego wzmacniacza swojego Stratocastera i zaczął grać. On po prostu wymiatał! (*śmiech*). To brzmienie było niesamowite, nigdy go nie zapomnę. Mój partner sceniczny – Bernard Edwards – spojrzał na mnie bardzo wymownie. Jakby wzrok zabijał, już bym nie żył i nie rozmawiałbym teraz z tobą. Bernard cały czas mi powtarzał: „Stary, kup Stratocastera, kup Stratocastera, to zmieni całe nasze brzmienie, będziemy wreszcie brzmieć bardziej funky. Jakbyś grał na Stratocasterze to, co grasz teraz, dawałbyś czadu.

Wyróżniałbyś się i byłbyś kimś”. Ten chłopak grał te same covery co my. Jednak co tu dużo mówić, jego wersje brzmiały dużo lepiej. Brzmiały tak, jak oryginały! Byłem pod wielkim wrażeniem. Jeszcze tego samego dnia wymieniłem swojego Gibsona Barney Kessel na najtańszego Stratocastera, jakiego znalazłem w sklepie. Kosztował około 149 dolarów. To była naprawdę dobra cena, bo wtedy Stratocastery z klonowym gryfem osiągnęły wysokie ceny za sprawą Jimiego Hendrixa. Byłem więc przyjemnie zaskoczony tą ceną. I tak



WSZELKIE EFEKTY PERKUSYJNE, LEDWIE SŁYSZALNE MUŚNIĘCIA STRUN I WYTŁUMIANIE PEWNYCH DŹWIĘKÓW SĄ NIEZWYKLE WAŻNĄ CZĘŚCIĄ MOJEGO STYLU GRY

wszedłem w posiadanie gitary, którą potem nazwałem Hitmaker. Gram na nim na prawie każdej płycie, a trzeba przyznać, że to był naprawdę najładniejszy egzemplarz w sklepie! Ma niesamowite brzmienie – nie znam drugiego Stratocastera, który brzmiałby podobnie.

Do jakiej muzyki najlepiej nada się nowy Strat Acoustasonic?

Myszę, że będzie to teraz moja główna gitara jazzowa. Trzymam ją przy łóżku, bo czasem gram na niej w nocy. Prawdopodobnie będę używał jej do jazzu – to dla mnie zdecydowanie gitara jazzowa.

Powiedz nam coś na temat reszty twojego sprzętu. Czy miałeś okazję grać na jakimś urządzeniu do modelowania brzmienia?

Jestem muzykiem starej daty, więc po prostu gram na Stratocasterze. Nawet jeśli korzystam z zestawu full-stack, to i tak składa się on ze wzmacniacza Sunn oraz dwóch paczek 6x10". W ten sposób zyskuję zestaw z dwunastoma głośnikami, a nie

ośmioma, jak jest zazwyczaj. Uważam, że dzięki temu mogę najlepiej uzyskać takie brzmienie funky, na jakim mi zależy. Nigdy nie byłem fanem paczek z głośnikami 12-calowymi. Jeśli chodzi o efekty, właśnie dodałem do zestawu dwa urządzenia: wah i delay. Mimo to używam ich w zasadzie tylko do kawałka „Let's Dance”. Mam też chorus, ale też używam go sporadycznie, między innymi do piosenki Sister Sledge „He's The Greatest Dancer”.

Wyrobień sobie dobrego osadzenia w rytmie i stworze-

nie prawdziwego, rasowego groove'u często jest lekceważone przez gitarzystów. Jakich rad mógłbyś udzielić innym gitarzystom jeśli chodzi o kreatywne używanie rytmu?

To bardzo dobre pytanie. Dotknąłeś esencji tego, czym jest dla mnie gra na gitarze. Kiedy byłem młody, rozmawiałem z wieloma muzykami i chłonałem jak gąbka to, co mówili o muzyce. Czasami były to użyteczne rady, czasami zwykłe gadanie, na które nie ma miejsca w magazynie dla gitarzystów. Jak się jednak jest początkującym muzykiem, to do wszystkich

rad przywiązuje się niezwykle wagą. Słuchałem ich wszystkich jak wyroczni. Poznałem wielu, między innymi Milesa Davisa. Nie pamiętam czy on mi to powiedział, czy przeczytałem to w wywiadzie, w każdym razie jego słowa brzmiały mniej więcej tak: „Nie chodzi o dźwięki, które grasz, ale o dźwięki, których nie grasz...”. To było dla mnie jak objawienie. Dlatego właśnie wszelkie efekty perkusyjne, ledwie słyszalne muśnięcia strun i wytlumianie pewnych dźwięków są niezwykle ważną częścią mojego stylu gry. Jestem oszczędny, tłumię



MOI TECHNICZNI JUŻ MNIE ZNAJĄ I WIEDZĄ, ŻE JAK ZAPYTAM CZY ZMIENILI MI STRUNY I USŁYSZĘ W ODPOWIEDZI „JASNE, ZMIENILIŚMY JE PRZED OSTATNIM WYSTĘPEM”, TO MOGĘ SIĘ NAPRAWDĘ ZDENERWOWAĆ



Nile (z prawej) z Bernardem Edwardsem, który mówił: „Stary, kup Stratocastera, kup Stratocastera, to zmieni całe nasze brzmienie, będziemy wreszcie brzmieć bardziej funky”.



Nile Rodgers i Chic na scenie podczas Lowlands Festival (Holandia, 2018).



MYŚLĘ, ŻE IM MNIEJ DŹWIĘKÓW WYPRODUKUJE MOJA GITARA, TYM BARDZIEJ MOJE BRZMIENIE JEST BARDZIEJ FUNKOWE. RZADKO USŁYSZYSZ, ŻEBYM GRAŁ JAKIŚ PEŁNY AKORD NA WSZYSTKICH SZEŚCIU STRUNACH. DLA MNIE TO PO PROSTU BRZMI OKROPNIE!

bardzo często, a to dlatego, że według mnie przez to brzmienie staje się bardziej funky. Myślę, że im mniej dźwięków wyprodukuje moja gitara, tym bardziej moje brzmienie jest bardziej funkowe. Rzadko usłyszysz, żebym grał jakiś pełny akord na wszystkich sześciu strunach. Dla mnie to po prostu brzmi okropnie! Wiadomo, że czasami muszę to zagrać, bo tego wymaga piosenka.

Pisałeś muzykę dla Chic. Jak wygląda twój proces tworzenia?

Najpierw wymyślałem chwytliwe melodie. Pierwszym kawałkiem, który dla niej napisałem,

był utwór „Everybody Dance”. Zacząłem od stworzenia progresji akordów, ale potem pomyślałem: chwileczkę, to nie jest wystarczająco dobre, i zacząłem to upraszczać grając motywy melodyczne z niewielkim udziałem akordów. I potem przyszła mi do głowy ta melodia, która potem znalazła się na płycie. Właściwie to wszystko komponuję w ten sposób. Tak samo było z „We Are Family”. Najpierw prosta zagrywka, do której stopniowo dokładałem kolejne elementy. Zawsze muszę mieć riff jako bazę, ponieważ pochodzę ze starej szkoły rocka. Mogłem

zwyczajnie zagrać akordy do „We Are Family”, ale u mnie to musi być riff.

Jaka jest różnica między disco i funk, chodzi mi oczywiście o partie gitarowe?

Dla mnie nie ma różnicy. Ale dla mnie nie ma też większej różnicy między muzyką funk i jazzem. Miałem dużo szczęścia, że grałem z dużymi zespołami jazzowymi. Nauczyłem się grać funk i zacząłem mieć dużo więcej propozycji, bo zamiast grać tradycyjne rytmy jazzowe, umiałem zagrać coś bardziej nietypowego. Ludzie po prostu lubią usłyszeć

te wszystkie synkopy i ozdobniki. Usłyszeli kilka razy jak gram i spodobało im się. Potem pytali o „tego młodego gitarzystę, co gra funky”, bo chcieli mnie zatrudnić. Jak byłem młody, jazz stał się praktycznie tak popularny jak później muzyka pop. Wiele jazzmanów nagrywało płyty, które odniosły ogromny sukces. W R&B z kolei gitara była bardzo ważna i na płycie grało dwóch, nawet trzech gitarzystów. Ja miałem to szczęście, że współpracując z zespołami jazzowymi i dużymi big bandami mogłem zagrać partię dwóch gitarzystów. Chyba jestem szczęściarzem! 🎸



The Sheriff!

Zostań szeryfem wśród gitarzystów!
Wspaniałe wzmacniacze lampowe
bezkompromisowej, butikowej firmy Victory.
The Sheriff to gratka dla fanów klasycznego
brzmienia brytyjskiego: od bluesowo-rockowych
tonów lat 60. aż po rockowe klimaty lat 70. i 80.
z zachowaniem brytyjskiego "plexi".
Świetne wzmacniacze do rocka dla muzyków,
którzy chcą mocno brzmieć za pomocą małego,
kompaktowego heada.



.....V4 SHERIFF PREAMP



.....SHERIFF 22



.....SHERIFF 44



TOP10 EPILOG

Kiedy o wyjściu do klubu czy w plener możemy tylko pomarzyć, oferuję Wam moją ratunkową kapsułkę czasu w postaci kolejnego zestawienia topowych artystów, którzy spod foto-cyngla uciec mi nie zdołali – oczywiście w moim jak najbardziej subiektywnym wyborze i zupełnie przypadkowej kolejności ;-) Zapraszam na koncert!

Romana Makówka

MARIUSZ DUDA

Kompozytor, autor tekstów, multiinstrumentalista i lider zespołu Riverside, a także twórca projektów Lunatic Soul oraz Meller Gołyźniak Duda. W 2020 Mariusz Duda wydał pierwszy solowy album „Lockdown Spaces”.



JOHN MAYALL

Niekwestionowany pionier muzyki rockowej, kompozytor i bluesman, multiinstrumentalista grający na gitarze, instrumentach klawiszowych i harmonijce. Gdy w Wielkiej Brytanii rodziły się pierwsze zespoły grające rock and rolla i rocka, John Mayall miał już wieloletnie doświadczenie muzyczne. Nic zatem dziwnego, że w pierwszej połowie lat 60. stał się nestorem sceny rockowej. Jako pierwszy sięgnął do korzeni muzyki rockowej – bluesa – i zainicjował styl blues rock, a w jego grupie debiutowali Eric Clapton i Jack Bruce z Cream, Peter Green, John McVie i Mick Fleetwood z Fleetwood Mac, Mick Taylor z The Rolling Stones i John Hisemann.





BRIAN MAY

Gitarzysta Queen, a także doktor astronomii i honorowy rektor Uniwersytetu Johna Moore'a w Liverpoolu. Współzałożyciel zespołu Queen, komandor Orderu Imperium Brytyjskiego oraz jeden z najlepszych gitarzystów w historii muzyki.





STEVE HACKETT

Hackett współpracował z wieloma uznanymi artystami takimi jak choćby Paul Carrack, Bonny Tyler, John Wetton i Brian May, który przyznał, że rozpoczynając muzyczną karierę, szukał inspiracji w grze Steve'a. Przez sześć lat był gitarzystą grupy Genesis, do której dołączył na początku 1971 roku. Steve opuścił Genesis w 1977 roku i zajął się karierą solową. Obecnie twórczość gitarzysty oscyluje wokół m.in. jazzu, world music i bluesa.

STEVEN WILSON

Człowiek instytucja, kompozytor, multiinstrumentalista, wokalista i producent, od ponad ćwierćwiecza czaruje słuchaczy swoimi pomysłami. Lider Porcupine Tree, filar takich projektów, jak No-Man, Blackfield, Bass Communion, Storm Corrosion. 🎸



Larry Carlton

SIRE

MODEL L7

GITARY SIRE LARRY CARLTON JUŻ DOSTĘPNE!

Guitar Center

Sklep Muzyczny
Guitar Center
ul. Zbąszyńska 3U, 91-342 Łódź
www.guitarcenter.pl

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

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

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

Marketing
+48 519 443 757
marketing@guitarcenter.pl



ZAKK WYLDIE

Wiking heavy metalu relacjonuje nam swe
wyprawy w krainy bezkompromisowych
instrumentalnych terytoriów, gdzie przetrwać
mogą tylko najlepsi z najlepszych...

Co przemawia do ciebie w instrumentalnych utworach gitarowych?

Cóż, dla mnie jest to zdecydowanie kompozycja. Kiedy słucham Al DiMeoli, Erica Johnsona czy Mahavishnu Orchestra i tego typu rzeczy, tam zawsze na pierwszym planie jest kompozycja. Kolejnym przykładem jest Joe Satriani. Ma niesamowitą technikę i umiejętności, ale to, co odróżnia go od większości, to jego komponowanie. A nie jest to łatwe w przypadku utworów instrumentalnych, musisz skupić uwagę publiczności podczas gry – kiedy wykonujesz piosenki z wokalem, jest to o wiele łatwiejsze. Tu musisz komponować melodie, aby stworzyć piosenkę bez pomocy słów, więc musisz być wyjątkowo kreatywny i starać się nie powtarzać. Weźmy taki utwór jak Crazy Train – kiedy Randy napisał partię solową, musiał stworzyć zabójcze, niezapomniane solo tylko przez 45 sekund. W partii instrumentalnej jest kilka momentów solowych i dużo więcej łączących je melodii, więc musisz sprawić, by całość była cały czas interesująca i ciekawa.

Co utwór instrumentalny może zaoferować słuchaczowi, czego nie może dać piosenka z wokalem?

Słuchanie utworu instrumentalnego to w zasadzie to samo, co słuchanie partii wokalne; słuchasz całej piosenki i kompozycji, a nie wybranego instrumentu. Dla przykładu, uwielbiam Steve'a Morse'a, ale kiedy słuchasz The Dregs, słuchasz ogólnego brzmienia. Steve może zagrać prawie wszystko, ale

nie tylko biega palcami po gryfie w utworze, tylko jest jego częścią. Nie sądzę, żeby różniło się to specjalnie od piosenki z wokalem. To suma wszystkich instrumentów, które ze sobą współpracują.

Są jakieś szczególne elementy związane z utworami instrumentalnymi, które starasz się stosować bądź ich unikać?

Myszę, że za każdym razem, gdy robię coś instrumentalnego, zawsze skupiam się na tworzeniu struktury utworu jak piosenki. Dbam o to, aby melodie były tam, gdzie normalnie byłby wokół, aby była część przedrefrenem i same refreny. Lubię też wyznaczyć sekcję lub dwie dla improwizacji.

Czy typowa struktura utworu zawsze sprawdza się przy instrumentalnych kompozycjach?

Zdecydowanie. Pomaga skoncentrować się na pisaniu muzyki, która przyciągnie uwagę publiczności.

Czy znajomość podejścia wokalistów jest przydatna przy tworzeniu gitarowych melodii?

Ja też śpiewam, więc mam podobne podejście do pisania wokalego i gitarowego. Ale tak, jeśli posłuchasz Surfing With The Alien Satrianiego, jest tam wiodąca gitarowa melodia, którą można porównać do melodii wokalu. Potem wycofuje się, gra swoją improwizację i trochę shredu, ale później znowu wraca do melodii.

Jak zaczynasz pisać utwór instrumentalny? Masz jakieś typowe podejście lub pomysły?

Podchodzę do tego w taki sam sposób, jak podchodzę do pisania piosenki, ale zamiast melodii śpiewanej przez wokalistę są po prostu inne instrumenty.

Co chcesz osiągnąć kiedy grasz numer instrumentalny na scenie?

Podchodzę do tego na żywo tak, jak do każdego solo. Na przykład z Ozzy'ym, kiedy

»



KIEDY GRAM SOLO W NO MORE TEARS, CHCĘ
UZYSKAĆ TROCHĘ WSZYSTKIEGO: PRZEŻYĆ
NIEZAPOMNIANE CHWILE, NIECO SZYBKIEGO
SHREDU DLA ZABAWY, PODKRĘCIĆ WYSTĘP
I UCZYNIĆ GO CIEKAWYM DLA PUBLICZNOŚCI



gram solo w No More Tears, chcę uzyskać trochę wszystkiego; przeżyć niezapomniane chwile, trochę szybkiego shreddu dla zabawy, podkręcić występ i uczynić go ciekawym dla publiczności. W przypadku czysto instrumentalnego wykonania obowiązuje ta sama zasada, tylko rozszerzona. Wiele z tych elementów wychodzi całkiem naturalnie, a ty czujesz, co jest potrzebne.

Wiele utworów wokalnych zawiera gitarowe solo, które zaczyna się nisko i wolno, a następnie kończy się wysoko i szybko. Czy takie podejście jest przydatne dla tworzenia

instrumentalnych kompozycji, zmian tempa i dynamiki podczas trwania utworu?

Tak, ponieważ postrzegam pisanie utworów instrumentalnych i piosenek jako ten sam proces.

Jakie brzmienie gitary preferujesz w utworach instrumentalnych?

Podchodziłbym do brzmienia solowego, jakby to była solowa partia w utworze wokalnym. Jeśli gitara jest w tym momencie na pierwszym planie, dostosowałbym brzmienie do tego, czy pasuje do utworu lub innych instrumentów.

Czy masz ulubione tonacje lub tempa?

Jestem przekonany, że każdy ma te swoje ulubione, ale jeśli znasz dobrze podstrunnice wtedy nie ma znaczenia czy jesteś w F# lub G, A lub B, C lub C# lub D. Bądź jeśli musisz wrócić do E-moll. Jeśli wiesz, gdzie są twoje skale, nie ma to znaczenia.

Uważasz, że łatwiej jest komponować w tonacjach durowych czy molowych?

Ponownie, nie ma to dla mnie większego znaczenia. Myślę, że zależy to od brzmienia utworu, którego szukasz. Jeśli komponujesz coś w klimacie, jak zrobiliby to Allman Brothers, prawdopodobnie wybierzesz tonację durową, ale z drugiej strony zastosujesz tonację molową, jeśli chcesz zagrać coś w stylu Red House. A jeśli chcesz, możesz napisać coś, co łączy w sobie moll i dur, aby wprowadzić coś mniej oczywistego.

A jeśli chodzi o modusy – masz jakieś ulubione?

Nieszczególnie, to zależy od tego co jest w danym momencie dobre dla utworu i muzyki.

Co sądzisz o modulacjach do innych tonacji w utworze?

Znowu wszystko sprowadza się do tego, co brzmi dobrze. Lubię to robić, ale musi to działać. To musi być przyjemne dla twojego ucha.

Czy postrzegasz zespół grający instrumentalnie inaczej niż akompaniujący wokaliście?

Nie. Chodzi zawsze o utwór, niezależnie od tego, czy jest z wokalem, czy bez. Z Ozzym zagramy Suicide Solution, który potem przerodzi się w jam w A-moll, więc efektywnie zmienimy go w utwór instrumentalny, ale zasada pozostaje taka sama. To piosenka i nadal powinna brzmieć jak piosenka. Jednak jeśli jest jakaś improwizacja, może być trochę więcej wariantów – zespół może zmienić tonację i odejść nieco od tematu, a wszyscy muzycy będą musieli się dostosować. Więc czasem może zespół będzie musiał trochę dłużej trzymać rękę na pulsie.

Co sądzisz o harmonizowaniu melodii?

To wspaniała rzecz. Znowu, zależy to od piosenki - czy jest to Allman Brothers czy Judas Priest. To świetne narzędzie muzyczne, które z pewnością może dodać pikanterii i smaku solówce.

Możesz wymienić trzy instrumentalne utwory gitarowe, które są według Ciebie kultowe lub były dla Ciebie inspiracją?

Tak na szybko, Mahavishnu Orchestra – The Inner Mounting Flame; Al Di Meola – Elegant Gypsy; i Frank Marino – Mahogany Rush Live. Ponieważ łączą znakomitą muzykę i bardzo dobre, gitarowe granie! 🎸



Radical Reissues

Back in 1987, ESP stunned the world by delivering their first line of high-performance instruments with features like neck-thru-body construction, locking tremolos custom colors and more. In 2020, we're offering the LTD '87 Series... faithful reissues of those models that first captured the imaginations of musicians who needed more than the typical guitar could offer. Visit espguitars.com to learn more about the new availability of guitars and basses that put ESP on the map!

ESP
 ESPGUITARS.COM
 SOUND-SERVICE.EU



ALEX STILL

Któż lepiej odpowie na pytania dotyczące muzyki instrumentalnej niż gitarzysta Simona Phillipsa w projekcie fusion 'Protocol'? Rozmawiamy z Aleksem Stilem, który oprócz współpracy ze słynnym bębniarzem ma także na koncie płytę solową: 'Experiences: Real And Imaginary'

Co podoba Ci się w utworach, w których nie ma wokalu?

Otwarta natura takich kompozycji, nieograniczona paleta kolorów i technicznych możliwości – to wszystko jest bardzo kuszące. Czuję też, że jest w tym pewien rodzaj specjalnego języka, operującego w sferze podświadomej, poprzez który komunikacja możliwa jest tylko w muzyce instrumentalnej.

Czy grając muzykę instrumentalną starasz się pewne rzeczy podkreślać, lub wręcz odwrotnie – unikać ich?

Im więcej narzędzi muzyk ma w swym arsenale tym lepiej, ale jest kilka rzeczy – jeśli mówimy o technice – których staram się unikać. To tylko mój subiektywny, osobisty

wybór i u każdego muzyka takie spersonalizowane preferencje wpływają na styl gry. Przykładowo, staram się pilnować artykulacji, by nie grać z ciężką ręką i nie wychodzić zbyt daleko poza oś strun w żadnej frazie. Dość konkretnie kontroluję, które dźwięki mają być mocniej kostkowane, a które zagrane płynnie i łżej. Ułożenie tych akcentów wynikających z artykulacji wpływa dość istotnie na to, czy odczuwam pasaż jako efektywny, czy nie. Idąc dalej, źle dobrana artykulacja może zepsuć właściwe rozłożenie nut w czasie i ogólna rytmiczność utworu na tym ucierpi.

Typowa piosenka trzyma się ściśle określonej struktury, w której waż-

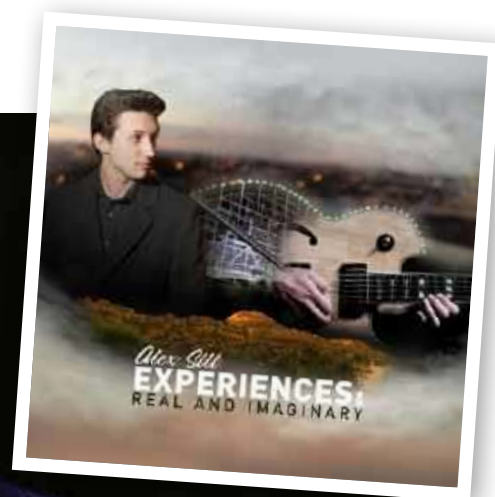
ną rolę odgrywają intro, zwrotka, refren, itd. Czy ma to jakieś zastosowanie w muzyce instrumentalnej?

Nie wydaje mi się. Oczywiście dobrze jest posiadać umiejętność komponowania w bardziej tradycyjnych ramach – zresztą często piosenki wychodzą dość naturalnie po latach obcowania z taką typową formą. Niemniej każdy fragment muzyki zdaje się mieć inną ścieżkę do poczucia spełnienia i w muzyce instrumentalnej formy nietypowe mogą się bardziej sprawdzać. Wszystko zależy od tego jak artysta chce ułożyć swe własne puzzle i żadna skostniała forma nie powinna go na starcie ograniczać. Dobrze jednak wiedzieć do czego się dąży, żeby w czasie komponowania



”

WSZYSTKO ZALEŻY
OD TEGO JAK ARTYSTA
CHCE UŁOŻYĆ SWE
WŁASNE PUZZLE I ŻADNA
SKOSTNIAŁA FORMA NIE
POWINNA GO NA STARCIE
OGRANICZAĆ



zmierzać do jakiegoś celu. A to z kolei wiąże się ze świadomym narzucaniem sobie ograniczeń. Przykładowo, mogę chcieć wrócić do melodii ze swojej sekcji 'A', więc muszę znaleźć jakąś drogę tranzytacji z interludium, by się tam dostać. Ograniczenia mogą być pomocne.

Czy studiowanie rozwiązań stosowanych przez wokalistów może być przydatne w konstruowaniu melodii gitarowych?

Wierzę, że jest istotne, by każdy muzyk umiał śpiewać, przynajmniej do pewnego poziomu. Często podśpiewuję sobie podczas komponowania i pozwalam, aby zmysł wokalny pomagał mi podejmować decyzje, w którą stronę mam iść dalej. Coś wyjątkowego dzieje się, kiedy muzyk wchodzi w sferę swej wokalnej wrażliwości. Nawet jeśli ktoś nie uważa się za dobrego wokalistę, umiejętność połączenia się z tą sferą i przełożenie tego na instrument zdaje się docierać do serca tego co naprawdę ważne w muzyce. Prawdopodobnie ma to jakiś związek z tym, że głos jest naszym pierwszym, naturalnym instrumentem.

Czy masz jakieś własne, konkretne podejście do komponowania? W jaki sposób zwykle zaczynasz pisać utwór?

Zawsze jest to jakiś załazek pomysłu, zwykle jakiś wycinek melodyczny, często z akompaniamentem konkretnego harmonicznego kontekstu. Jeśli ów załazek przykuwa moją uwagę, jest to zwykle wystarczające, by sprawy dalej toczyły się same. Niektóre fragmenty wydają się pisać same, a inne wymagają miesięcy, by przekuć je w coś interesującego. Zwykle muzyka jest pierwsza, ale eksperymentuję też z pisanem dźwięków pod konkretną koncepcję – może być to obraz osoby, miejsca, jakaś historia, etc. – i jestem bardzo zadowolony z rezultatów. Na mojej płycie jest kilka kompozycji, które narodziły się w ten sposób. Przykładem może być 'The Ballad Of James Dean'. Temat powstał na podstawie obrazu, który widziałem w wyobraźni.

Do czego dążysz, kiedy stoisz na scenie, grając muzykę instrumentalną i cała uwaga skupiona jest na tobie?

To zależy od konkretnej muzyki. Są jednak elementy, które zawsze staram się podkreślać i eksponować, takie jak silne zakotwiczenie w harmonii każdego utworu, kiedy gram solo. Ważne jest też dla mnie, by różnicować dynamikę, szukać nowych, interesujących fraz, a przede wszystkim opierać się na solidnym wyczuciu rytmu. I mówiąc to, nie chodzi mi jedynie o bycie w zgodzie z metronomem. Chodzi mi bardziej o wczucie się w wewnętrzny puls utworu i manipulowanie czasem za pomocą granich nut. Lubię porównywać to do Teorii Względności Alberta Einsteina – czas jest zależny od obserwatora. Trudno to opisać. Pat Metheny powiedział kiedyś, że muzyk z najlepszym wyczuciem rytmu to ktoś kto porusza się wewnątrz tego co nakreśla gra sekcja rytmiczna, a nie nad tym.

Wiele piosenek zawiera solo zaczynające się nisko i wolno, które ewoluuje w stronę szybkiego i granego wysoko. Czy takie podejście jest przydatne w rozwijaniu utworów instrumentalnych?

Tak. Powiedziałbym, że im więcej dramatyzmu muzyk potrafi przemycić do utworu, tym lepiej – niezależnie czy jest to solówka, czy kompozycja całościowo. Dobrze jest analizować jak robią to wielcy muzycy w rozmaitych ramach czasowych. Przykładowo, możemy się dziwić w jaki sposób Michael Brecker był w stanie zagrać solo z konkretnym przesłaniem i znaczeniem w czasie 30-sekundowej wstawki u popowego artysty, albo zachwycać się historią wartą filmu, jaką opowiedział w swej improwizacji Lyle Mays w ciągu zaledwie 3 minut. Analizowanie przebiegu i rozwoju takich solówek jest niezwykle cenne.

Jaki rodzaj brzmienia gitarowego preferujesz, grając muzykę instrumentalną?

Właściwie bardziej myślę o tym przez pryzmat orkiestracji, a to zależy od kontekstu. Mogę potrzebować bardziej czystego brzmienia, żeby móc wypowiedzieć się głębiej harmonicznym, albo dodać mocniejszy overdrive, aby przebić się z myślą muzyczną podczas solówki lub połączyć się lepiej z innym instrumentem, kiedy gram akompaniament. Czasem gitara jest w składzie tylko po to, by dodać jakąś określone teksturę i wesprzeć w ten sposób inny instrument. Każdy przypadek jest inny.

Czy masz jakieś swoje ulubione tonacje lub tempa, w których najlepiej Ci się komponuje?

Nie, nie mam. Ale jeśli miałbym wybrać podkład, do którego bym improwizował, byłby to przyjemny backbeatowy groove.

A co z trybem? Wolisz dur czy moll?

Jest mi to obojętne. Najważniejszy jest sam utwór – on niejako narzuca ramy, w których się poruszam. Jeśli tylko na poważnie studiujesz muzykę, a potem uzyskane z tego narzędzia potrafisz zastosować w praktyce, komponowanie i granie w tonacjach molowych czy durowych przychodzi równie naturalnie.

Czy masz jakieś ulubione skale lub modusy?

Lubię skale o nieco egzotycznym charakterze. Miksolidyjska z obniżoną sekstą brzmi bardzo tajemniczo. Podobają mi się dwuznaczność skali zmniejszonej 'półton/cały-ton', kiedy w tle brzmi akord 7#9. Jest w tych

dźwiękach pewien wykrzywiony, niemal bluesowy kolor.

Co myślisz o modulacjach do nowych tonacji?

Jeśli jest to zrobione ze smakiem, modulacja może być bardzo ekscytująca, a zatem – może być mocnym narzędziem w rękach kompozytora. Fajnym wyzwaniem jest zestawienie w utworze dwóch fragmentów o różnych centrach tonalnych i znalezienie sposobu na miękkie, płynne poruszanie się pomiędzy nimi. Przemyslenie dostępnych opcji i eksperymentowanie z różnymi rozwiązaniami jest niezbędne, aby przebić się przez cały proces kompozycji. W przypadku modulacji, przemyslenie może opierać się na zadaniu sobie kilku pytań: 'Jak chcę modulować? Czy chcę alterować melodię i reharmonizować ją w celu przejścia do nowej tonacji? Czy są jakieś dźwięki wspólne pomiędzy dwoma tonacjami, których mógłbym użyć jako zakotwiczenia? Czy jest jakaś sekwencja harmoniczna, która będzie działać w tej tranzycji?

Czy w muzyce instrumentalnej postrzegasz akompaniujący zespół inaczej niż w muzyce wokalne?

Krótką odpowiedź brzmi: nie. Czy na głównym planie jest wokalista, czy instrumentalista, każdy członek zespołu ma swą specyficzną rolę do odegrania: słuchać i wspierać muzykę. Te role mogą się zmieniać podczas grania utworu – np. wokalista może ustąpić miejsca saksofoniście, czy gitarzyście – ale nie zmienia to ogólnych zasad. W tym wszystkim chodzi o kooperację w celu uczynienia muzyki 'dobrą'.

Czy zdarza Ci się harmonizować melodie?

Jednym z moich ulubionych zajęć jako aranżera jest reharmonizowanie istniejących już melodii. Wierzę, że melodia nie zabrzmi w całej swej krasie, jeśli z tyłu nie będzie odpowiedniego kontekstu harmonicznego. Co więcej, zmiana tego kontekstu może całkiem zmienić wydźwięk melodii. Przydaje się mieć gruby słownik dostępnych harmonicznym rozwiązań. A żeby sobie taki słownik zbudować, trzeba aktywnie słuchać i analizować różne rodzaje muzyki, rozciągać sobie uszy, próbując zrozumieć dlaczego rozmaite rozwiązania

harmoniczne sprawdzają się w przypadku konkretnych artystów. Oprócz znajomości samych sposobów, trzeba jeszcze umieć zastosować je w praktyce. Każdy może opanować jakiś konkretny akord, albo kombinację akordów i współbrzmień, ale nauczyć się stosować je w nowy, świeży sposób – to już zupełnie inna historia.

Jakie trzy instrumentalne nagrania uważasz za ikoniczne? Jakie instrumentalne szczególnie Cię zainspirowały?

Nie jest możliwe ograniczyć się tylko do trzech, więc po prostu wymienię kilka, które miały na mnie szczególnie wpływ. W początkach mojej gitarowej kariery była to płyta 'Blow By Blow' Jeffa Becka, a szczególnie utwór 'Cause We've Ended As Lovers', który otworzył przede mną drzwi do nowego świata i zmienił sposób w jaki improwizowałem na swoim instrumencie. Katalog

Steve'a Vaia zawsze grał ważną rolę w moim życiu i mam wielkie szczęście, że kiedy dorastałem, Steve był moim mentorem. Nie postrzegałbym ani muzyki, ani gitary w ten sposób, gdybym go nigdy nie spotkał. Pat Metheny i jego płyta 'The Way Up' dotknęła mnie bardzo głęboko, zarówno od strony gitary, jak i kompozycji. Muszę też dołączyć do tego grona Allana Holdswortha i jego album 'Sixteen Men Of Tain'. Moim zdaniem to jego najwybitniejsze dzieło, jeśli mówimy o kompozycji, żeby nie wspomnieć o mistrzowskim połączeniu akustycznej, jazzowej instrumentacji, z gitarą grającą przez overdrive. Aby ta lista była kompletna musiałbym wymienić jeszcze muzyków takich jak: Kurt Rosenwinkel, Charles Al-tura, Guthrie Govan, Jonathan Kreisberg, Tim Miller, Jimmy Page, Julian Lage, Larry Koonse i Eddie Van Halen (niech spoczywa w spokoju). 🎸





CUBE BABY



- 9 modeli przedwzmacniaczy, obsługuje importowanie z komputera
- 8 symulacji kolumn IR, obsługa IR innych firm
- Wysokiej jakości: Reverb, Delay, Chorus, Phaser i Tremolo
- Tryby pracy Live / Preset, 3 edytowalne ustawienia wstępne
- Audio USB, bezprzewodowe wejście audio
- Gniazdo do nagrywania przez smartphone
- Wbudowany tuner
- Wbudowany akumulator

Niezwykły multieffekt oferujący doskonałej jakości efekty, oraz symulacje kolumn IR, zapewni Twojej gitarze odpowiednie brzmienie podczas prób i koncertów.

Kiedy nie grasz z zespołem jego niewielki rozmiar, wbudowany akumulator i wyjście słuchawkowe pozwoli Ci wykorzystywać to urządzenie jako treningowy wzmacniacz słuchawkowy w domu i podróży.

KONCERTY ONLINE: HAPPYSAD / LUXTORPEDA

Odwołanie występów muzycznych na żywo, zawieszenie działalności teatrów oraz wstrzymanie większości wydarzeń z powodu walki z koronawirusem wzbudza sporo emocji i kontrowersji. Epidemia na długie tygodnie pozbawiła muzyków możliwości bezpośredniego spotkania z publicznością i zmusiła do przededefiniowania terminu: „koncert”...

Romana Makówka

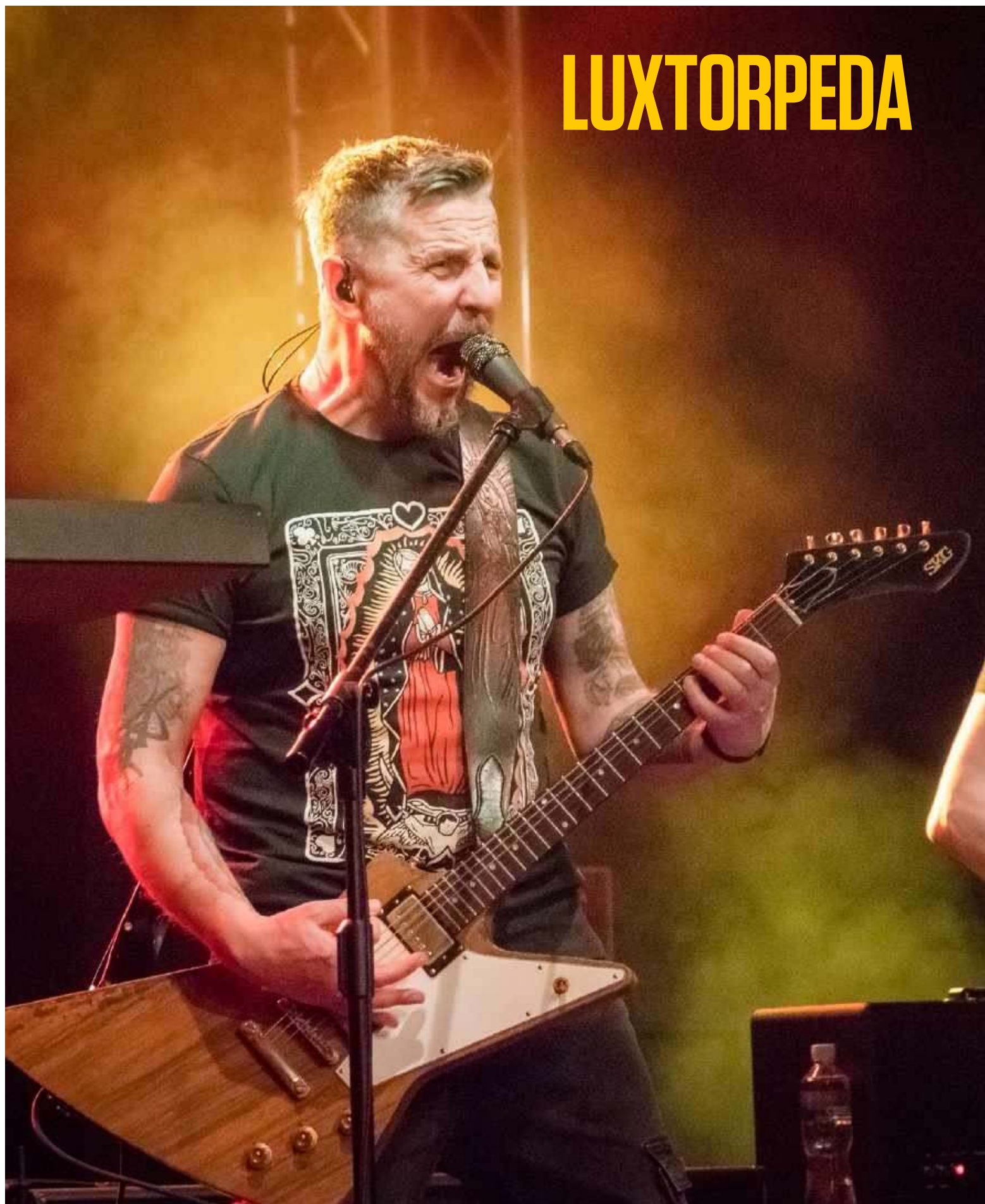
Niestety, jest jak jest. Obecnie jedyną możliwością spotkania artysty z publicznością są koncerty online, dzięki którym można posłuchać na żywo ulubionych wykonawców. Artyści i fani jednoczą się w ten sposób w tym trudnym czasie licząc, że ten koszmar kiedyś się skończy. Szczęście w nieszczęściu – liczba wydarzeń transmitowanych przez internet jest naprawdę duża, dzięki czemu każdy znajdzie coś dla siebie. W dniach 11-13 grudnia 2020 roku przy zachowaniu wszystkich zalecanych środków ostrożności i w ścisłym reżimie sanitarnym mieliśmy możliwość podejrzeć z bliska kulisy koncertów transmitowanych w sieci. Happysad i Luxtorpeda postanowiły przenieść swoje planowane

na grudzień imprezy do sieci. Oba zespoły zagrały online, a planowane wydarzenia na żywo zostały przełożone na wiosnę. Było to wyjątkowe zakończenie bardzo nietypowego roku. Grupy postanowiły powrócić w grudniu do grania na żywo, chociaż były to koncerty do... pustej sali. Publiczność mogła uczestniczyć w imprezach wyłącznie za pośrednictwem internetu. Koncert Kuby Kawałca i spółki był naprawdę nietypowy. Tym razem muzycy zrezygnowali z występów na scenie i postanowili pojawić się w miejscu przeznaczonym dla publiczności – na płycie jednego z krakowskich klubów. W ten symboliczny sposób stali się jednocześnie wykonawcami i uczestnikami koncertu, a przejmująca cisza między piosenkami, przerywana

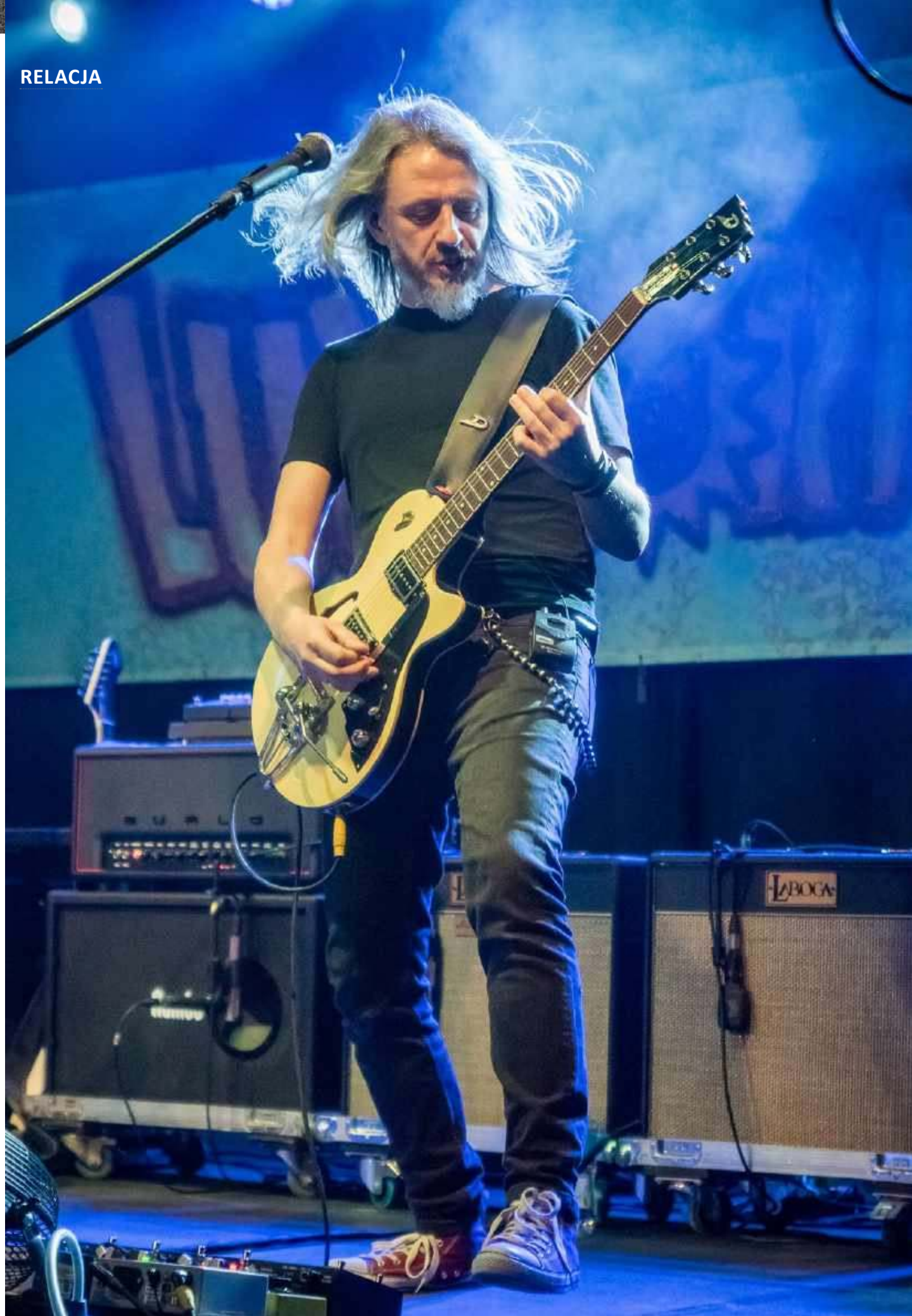
jedynie pojedynczymi oklaskami ekipy realizującej całe przedsięwzięcie, stała się wyjątkowym choć smutnym dopełnieniem tego wydarzenia. 12 i 13 grudnia 2020, również online, wystąpiła grupa Luxtorpeda. Zespół przygotowywał późną jesienią trasę, podczas której miał promować nowe wydawnictwo. Ostatnim przystankiem miał być planowany na 12 grudnia 2020 występ w Krakowie, jednak również i ten koncert został przeniesiony na inną datę. Organizatorzy i zespół nie dali jednak za wygraną i postanowili zorganizować aż dwa koncerty w sieci. Fani grupy, którzy mieli również możliwość ustalenia własnej setlisty, uczestniczyli w imprezie wyłącznie za pośrednictwem internetu. Mogli jednak „porozmawiać”

z zespołem za pomocą ogromnego monitora w trakcie koncertu. Litza czytał i na bieżąco odpowiadał na wszystkie komentarze, pozdrawiał poszczególne osoby i namawiał do wspólnego śpiewania przed monitorami. Z punktu widzenia fotografa, który przez ostatnie 12 lat spędzał niemal 200 dni w roku na koncertach było to naprawdę traumatyczne przeżycie. Szczególnie w chwilach, gdy podczas koncertów na żywo fani zwykli byli śpiewać kolejne refreny a fanki (Happysad) przeobrażliwie pisać. Mějmy nadzieję, że przy kolejnej okazji spotkamy się wspólnie pod sceną na żywo! Organizatorem koncertów była krakowska firma Galicja Productions. Wydarzenia zrealizowane były ze środków Funduszu Wspierania Kultury Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. ☺

LUXTORPEDA



















Aria Pro II PE-480 2240 PLN

Japońska marka Aria Guitars założona w 1956 roku przez miłośnika gitar klasycznych Shiro Arai, to jedna z najstarszych japońskich firm produkujących gitary elektryczne, basowe i akustyczne.

Nazwa „Aria” oznaczająca ‘ekspresyjną melodię’ po raz pierwszy użyta została w 1958 – a ostatnie litery nazwiska prezesa zostały zamienione miejscami tworząc znaną dzisiaj nazwę

Marcin Komorowski

W 1975 Aria poszerzyła ofertę o szereg nowych modeli instrumentów tworząc markę Aria Pro II, będącą rozwinięciem azjatyckiego custom shopu, gdzie powstawały wysokiej klasy instrumenty przeznaczone dla profesjonalnych gitarzystów. Na początku lat 90., po metalowym boomie, Aria Pro II zaprezentowała linię gitar MA, wspierającą bardziej klasyczne serie PE i SB.

Obecnie katalog Aria Guitars/ Aria Pro II obejmuje kilkanaście serii gitar elektrycznych, basowych, elektrycznych i elektryczno akustycznych, klasycznych oraz ukulele, a dystrybucją instrumentów na naszym rynku zajmuje się krakowska firma Music Info. W teście gościmy wyjątkowo prezentujący się model PE-480, wyróżniający się wzorzystym, rzeźbionym topem oraz bardzo ergonomicznym korpusem typu single cutaway.

BUDOWA

Linia PE nawiązuje do oryginalnej wersji Aria Pro II „PE” o kształcie typu single cutaway z nowoczesnie wyprofilowanymi krawędziami oraz odchudzonym, zapewniającym wyjątkową wygodę gry korpusem. Model 480 plasuje się już nieco wyżej w ofercie, i obok efektownego wyglądu posiada też ciekawie rozbudowaną elektronikę. Sam korpus to cienka konstrukcja

z mahoniem, z mocno rzeźbionym topem ozdobionym warstwą wzorzystego klonu quilt, wykończonego na wysoki połysk w transparentnym kolorze See-through Black Burst. Dostępne są jeszcze wykończenia See-through Emerald Blue oraz Brown Sunburst, równie imponująco prezentujące efektowną fakturę klonowego topu, ozdobionego kremowym bindingiem. Transparentny tył w brązowym odcie-

niu niemal płynnie przechodzi w gryf – jest to wklejona, polakierowana na połysk konstrukcja z 3 części klonu przedzielonych cieniutkimi paskami orzecha. Dzięki płaskiemu, biegnącemu ukośnie wyprofilowaniu łączenia gitara zapewnia wyjątkowo komfortowy dostęp do najwyższych pozycji szyjki. Gryf ma okrągły profil, i choć na pewno nie można nazwać go wyścigowym, mieści się w kanonie wygod-

nych szyjek. Na palisandrowej podstrunnicy otoczonej subtelnym, czarnym bindingiem nabito 22 progi, role markerów pełnią prostokąty z imitacji białej masy perłowej. Czarna, asymetryczna główka mieści sześć chromowanych kluczy die-cast zamontowanych po obu stronach w układzie 3+3, a błyszczący front zdobią litery loga marki Aria Pro II wykonane z lekko mieniającej się imitacji masy perłowej, uzupełniane



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



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



Ergonomiczne łączenie wklejanego gryfu z korpusem zapewnia bardzo komfortową grę w wyższych pozycjach.



Na palisandrowej podstrunnicy z czarnym bindin-
giem znalazły się perłowe, prostokątne markery.

złotymi literami Original Custom Body. Osprzęt uzupełnia chromowany stały mostek Aria SPT z oryginalnym strunociągami QH o regulowanej wysokości. Za brzmienie modelu PE-480 odpowiada para humbuckerów Aria Classic Power "CPH-1C" w srebrnych puszkach mocowanych kremowymi ramkami do topu, sterowanych 3-pozycyjnym przełącznikiem umieszczonym w lekkim zagłębieniu na górnym rogu. Do ich obsługi służą dwie pary przezroczystych,

bursztynowych gałek osadzonych niżej w otworach w topie – dedykowane każdemu pickupowi oddzielnie potencjometry głośności i tonów. Zakres tonalny zwiększają dwa mini przełączniki – pozwalające dla każdego pickupu oddzielnie wybrać standardowe połączenie szeregowo cewek, bądź równoległą pracę cewek każdego humbuckera, co jest bardzo ciekawym rozwiązaniem. Gitara posiada krótszą menzurę 25,75" (628 mm).

W PRAKTYCE

Aria Pro II PE-480 należy już do instrumentów, pokazujących możliwości marki zarówno od strony autorskich rozwiązań konstrukcyjnych, efektownego wykończenia jak i brzmienia. Gitara prezentuje się wyjątkowo dobrze zarówno wizualnie – cienki, odchudzony korpus bardzo dobrze przylega do tułowia podczas gry, gitara jest wyjątkowo lekka, a mocno rzeźbiony top ma lekko trójwymiarową, nieregularną płaszczyznę, pięknie prezentu-

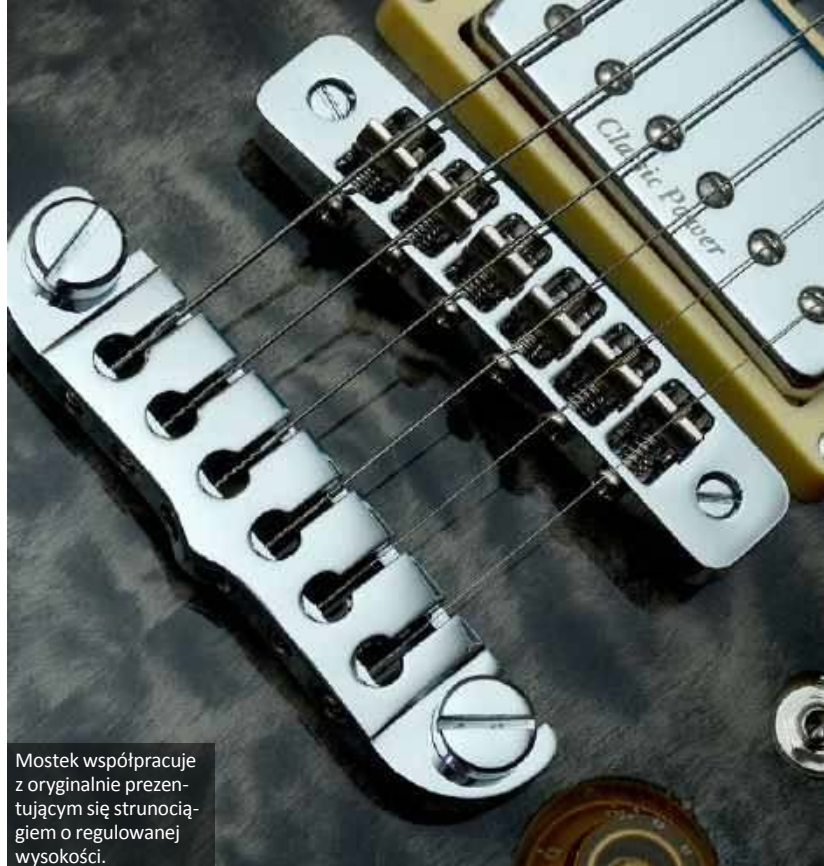
jącą się dzięki wzorzystej fakturze klonu quilt. Ergonomię dopełnia głębsze wcięcie cutaway oraz płaskie przejście łączenia gryfu z korpusem. Wklejany gryf ma okrągły profil, dobrze układa się w dłoń, nie można mieć też zastrzeżeń do wykończenia czy spasowania detali, podobnie jak do wykończenia progów – instrument jak na tę cenę jest wykonany bardzo starannie. Wizualnie całość jeszcze stylowo okraszają niżej osadzone, miodowe gałki potencjometrów oraz chromowany, oryginalny mostek. Klucze pracują prawidłowo, gitara stroi, dzięki krótszej menzurze struny są elastyczne, ułatwiając grę legato i podciągnięcia, sprawdźmy więc jak Aria zachowuje się na wzmacniaczu. Cienki korpus zapewnia znakomitą wygodę gry, nie czuć ujemnego wpływu na wybrzmienie czy rezonans, co jest też zasługą konstrukcji set-in. Po podłączeniu do wzmacniacza na kanale czystym słychać czystą górę oraz lekko wycofany, sprężysty i dynamiczny środek, bas nie przytłacza całości – humbuckery o raczej vintage'owym poziomie wyjściowym bardzo dobrze spełniają swoją rolę. W pozycji przy gryfie barwa dobrze oddaje niuanse, akordy są klarowne i ciepłe, reakcja na dynamikę godna zdecydowanie droższych konstrukcji. Pickupy pracujące szeregowo, czyli tak jak w większości gitar z układem HH, w środkowej pozycji przełącznika



Firmowe humbuckery oferują całą paletę barw czystych i przesterowanych o unowocześnionym charakterze konstrukcji PAF.

oferują bardziej wyrazisty środek o przyjemnym, lekko konturowym charakterze, pod palcami czuć nawet więcej detaliczności w górze pasma, akordy brzmią soczyście i klarownie. Bardzo ciekawą opcją jest możliwość zmiany pracy każdego z picku-

Przełączenie szeregowo dopala wybrany pickup, podbija też nieco niskie partie i zaokrągla górę – uzyskujemy kilka bardzo użytecznych wariantów doskonale sprawdzających się zarówno na kanale clean jak i drive – oraz dodatkowe kolory połączonych



Mostek współpracuje z oryginalnie prezentującym się strunociągami o regulowanej wysokości.

POSUMOWANIE

Aria Pro II PE-480 pokazuje w cały czas budżetowym wydaniu walory i możliwości japońskiego producenta. Otrzymuje-

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: set-in (Heel-Less Set Neck)

Korpus: mahoń

Top: profilowany, wzorzysty klon quilt, kremowy binding

Gryf: 3-częściowy klon, 2 cienkie paski orzecha

Podstrunnica: palisander, czarny binding

Progi: 22 medium

Klucze: die cast, chromowane

Skala: 24,75" (628 mm)

Układ elektryczny: 2 x humbucker Aria Classic Power CPH-1C, 2 x VOLU-ME, 2 x TONE, 3-pozycyjny przełącznik, 2 mini przełączniki Dual Sound

Mostek: chromowanym, Aria SPT ze strunociągami QH

Wykończenie: połysk, See-through Black Burst

WYNIKI TESTU

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

CENA

2240 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 naturalne, dobrze oddające artykulację brzmienie w szerokim spektrum gainowym, wyjątkowa wygoda gry, niska waga, efektowne wykończenie i ciekawy design
- 👎 brak



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

pów oddzielnie dedykowanymi przełącznikami z opcji szeregowej na równoległą – co znacznie lepiej sprawdza się niż klasyczne rozłączanie cewek, gdzie bardzo często brzmienie jest zbyt jasne lub metaliczne. Tu otrzymujemy nieco bardziej szklankową, ciepłą w dole wersję pracujących równolegle cewek – przy okazji dzięki zmniejszeniu sygnału barwa reaguje lepiej na artykulację i ciekawiej brzmi w akordach.

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

my tu pięknie prezentujący się, bardzo wygodny i lekki instrument, który równie dobrze wypada od strony brzmieniowej, oferując poza szeroką paletą naturalnych barw dodatkowo kilka bardzo ładnych, użytecznych kolorów dzięki zmianie trybu pracy połączenia pickupów szeregowo/równolegle. 🎸

www.musicinfo.pl
www.ariaguitars.com

FENDER VINTERA ROAD WORN '70S TELECASTER DELUXE





Fender Vintera Road Worn '70s Telecaster Deluxe 5849 PLN

Zaprezentowana w 2019 roku przez Fendera seria Vintera swoją nazwą łączącą człony 'vintage-era' nawiązuje do tradycji i ma w założeniu stanowić hołd złożony klasycznym konstrukcjom marki - zgodnie z hasłem "Vintage Style for the Modern Era". Dostępne w serii modele mają oddawać ducha i charakter czasów sprzed kilku dekad i oferować prawdziwe vintage'owe instrumenty cechujące się przy tym współczesną niezawodnością i w przystępniejszej cenie **Marcin Komorowski**

Wzeszłym roku linię poszerzyły limitowane modele Vintera Road Worn z postarzanym wykończeniem typu relic, obejmujące modele '50s Stratocaster i '60s Stratocaster oraz '50s Telecaster i '70s Telecaster Deluxe – wszystkie w dwóch wersjach kolorystycznych. W teście prezentujemy ostatni z wymienionych instrumentów, posiadający stylowe wykończenie Daphne Blue oraz jako wersja Deluxe zaopatrzony w parę humbuckerów.

BUDOWA

W linii Vintera znajdziemy Stratocastery, Telecastery, Jaguary, Jazzmastery, Mustangi oraz basy Precision, Jazz i Mustang o różnych typach kształtów gryfów, pickupach i kolorach, które były dostępne w latach

'50, '60 i '70 ubiegłego wieku. Poszczególne modele oznaczone symbolami '50s, '60s, '70s mają też swoje uwspółcześnione nieco odpowiedniki Modified, oraz wspomniane, niedawno zaprezentowane wersje Road Worn, do których należy testowany egzemplarz. Gitary z serii Vintera, która zastąpiła wcześniejszą linię instrumentów Fendera - Classic Series, montowane są w meksykańskiej fabryce Fendera w Ensenadzie. Fender Vintera Road Worn '70s Telecaster Deluxe posiada korpus o znanym kształcie Tele wykonany z olchy, i pokryty matowym lakierem nitrocelulozowym w jasnoniebieskim odcieniu Daphne Blue. Zgodnie z założeniem serii Road Worn, z przodu i z tyłu widoczne są „postarzające” przetarcia, lekkie obicia i zadrapania. Model



Do regulacji barwy służą pary stylowych gałek głośności i tonów, dedykowanych dla każdego z pickupów oddzielnie.





Na klonowej podstrunnicy nabito 21 progów medium jumbo.



Mostek to stała konstrukcja w stylu strata z siodełkami z giętej blachy.



Z tyłu zastosowano tradycyjne łączenie gryfu 3 śrubami z 1972 roku.



Na główce przykręcono vintage'owe klucze opatrzone charakterystycznymi literami F logo marki.

dostępny jest jeszcze w wykończeniu Olympic White – w obu przypadkach top dopełnia okazały, biegnący od górnego rogu przez niemal połowę powierzchni, trzywarstwowy czarno-biały pickguard. Jednocześnie gryf z klonu o profilu Medium "C" został przykręcony trzema śrubami – zgodnie z konstrukcją z 1972 roku – łączenie osłania zaokrąglona, trójkątna płytką z wygrawerowanym logo F oraz widocznym otworem systemu Micro-Tilt do korekty kąta gryfu. Szyjkę również pokryto lakierem nitro, a na klonowej podstrunnicy o promieniu 9,5" (241 mm) nabito 21 progów medium jumbo. Całość wieńczy duża główka w stylu Strata wraz siodełkiem z syntetycznej kości o długości 42 mm, widoczną, wystającą srebrną końcówką typu 'bullet' do regulacji krzywizny gryfu oraz nie dającą się przeoczyć, spękaną powierzchnią lakieru, idealnie wpisującą się w postarzany design. Sześć

chromowanych kluczy Fender Vintage nawiązujących do tamtego okresu posiada osłony z wybitymi literami F, a osprzęt dopełnia sześciosiodełkowy stały mostek Fender Strat ze strunami przechodzącymi przez korpus i siodełkami z giętej blachy. Charakterystycznym elementem dla wersji Deluxe są tu oczywiście zastosowane humbuckery Wide Range w metalowych puszkach z umieszczonymi ukośnie, symetrycznymi regulowanymi nabiegunkami dla trzech strun wiolinowych i trzech basowych. Pozostałe nabiegunki ukryte są pod osłonami. To lekko uwspółcześnione barwowo konstrukcje zaprojektowane przez Seta Lovera, który również stworzył humbucker dla Gibsona w 1956 roku. Pickupami steruje 3-pozycyjny przełącznik na górnym rogu oraz pary dedykowanych potencjometrów głośności i tonów, z czarnymi kapeluszkowymi gałkami o srebrnych topach.

Gniazdo wejściowe umieszczono standardowo dla Tele na dolnej krawędzi, menzura wynosi 648 mm (25,5").

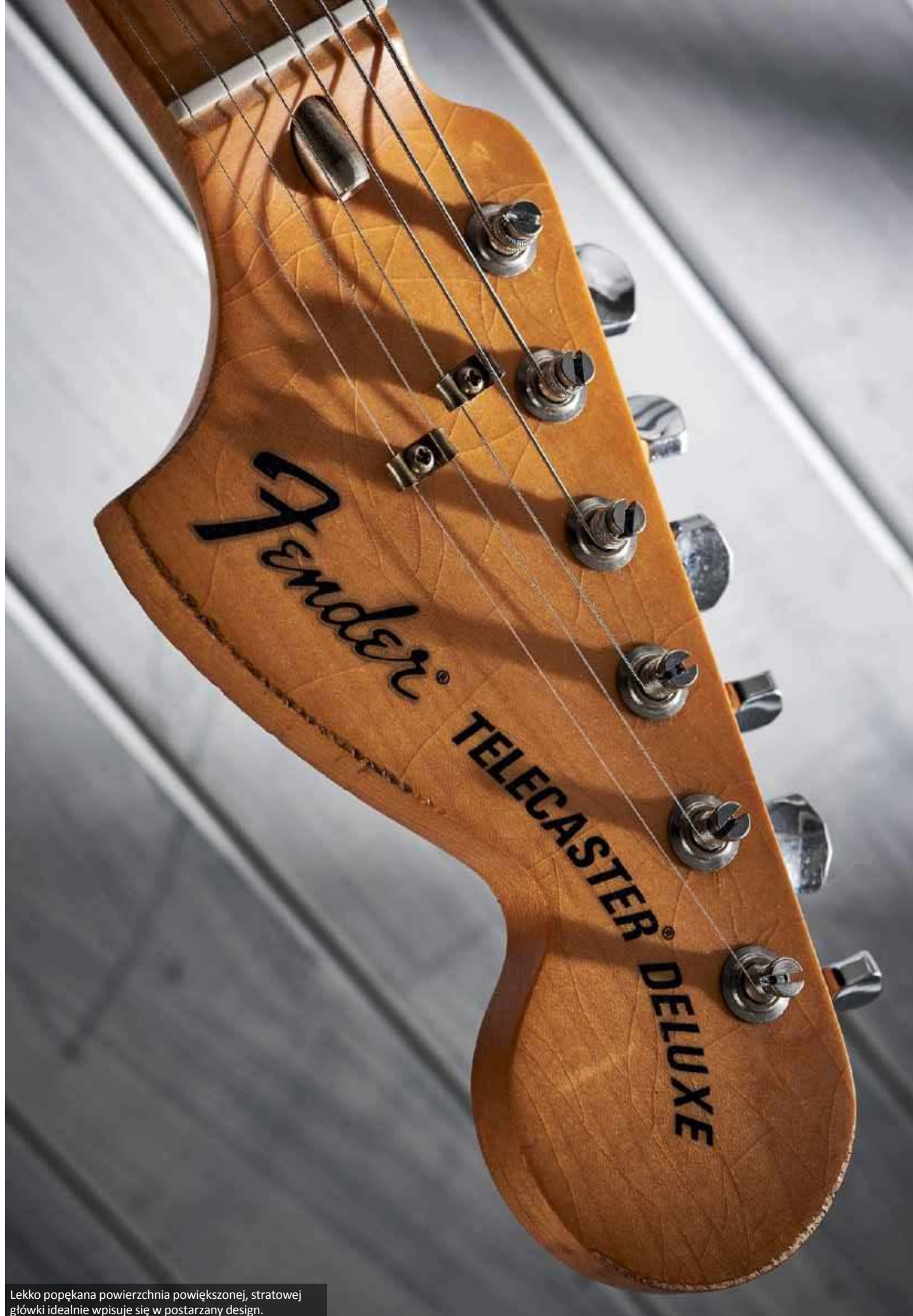
W PRAKTYCE

Postarzane instrumenty od lat cieszą się wyjątkową estymą i nikogo nie dziwi ich popularność, szczególnie jeśli całość jest wykonana z odpowiednim pietyzmem i smakiem. Tu mamy do czynienia właśnie z takim dopracowaniem, a meksykański Road Worn wraz z lakierem nitrocelulozowym prezentuje się znakomicie. Vintera Road Worn '70s Telecaster Deluxe ma dodatkowo sporo oryginalnych rozwiązań i akcentów, które spodobać się miłośnikom modowanych instrumentów o vintage'owym ubarwieniu. Pomimo braku ścięcia pod prawą rękę, co jest standardem kształtu Tele, gitara jest bardzo wygodna, korpus z tyłu ma głębsze podcięcie, a przekonująco postarzany matowy lakier jest bardzo



Zastosowane humbuckery Wide Range to lekko zmodyfikowane, vintage'owe konstrukcje zaprojektowane przez Setha Lovera.





Lekko popękana powierzchnia powiększonej, stratowej główki idealnie wpisuje się w postarzany design.

FENDER VINTERA ROAD WORN '70S TELECASTER DELUXE



Mocniejsze podcięcie korpusu z tyłu zapewnia zwiększoną wygodę gry.



3-pozycyjny przełącznik konfiguracji pick-upów umieszczono na górnym rogu.



Szyjka o vintage'owym, ciemniejszym odcieniu pokryta została matowym lakierem nitro.

przyjemny i naturalny w dotyku. Radius 9,5" wraz z progami medium jumbo zapewnia wygodę zarówno w akordach, jak i przy solowej grze oraz częstym podciąganiu, zaokrąglony gryf dobrze układa się w dłoni nie sprawiając w żadnym razie wrażenia zbyt obfitego. Równie dobrze instrument odzywa się po uderzeniu w struny – mocno, sprężyste, z długim wybrzmieniem na całej długości gryfu – mamy wrażenie obcowania ze zdecydowanie droższą konstrukcją made in USA, choć meksykańskie modele często zbliżają się poziomem wykonania do ich amerykańskich braci. Na pokładzie mamy tu dwa humbuckery, co pozwoli eksplorować mocniejsze obszary gainu oraz bardziej tłuste barwy. Fender nieco zmodyfikował też pickupy dla uzyskania bardziej wyrazistego, nowoczesnego brzmienia, które zachowując naturalny charakter klasycznych humbuckerów dodają jeszcze klarowności. Słychać to dobrze w czystej barwie przy gryfie, gdzie nieco

szklankową górę i ciepły dół spaja naturalny, dynamiczny środek – całość pięknie reaguje na atak i zapewnia czytelność akordowych składników przy jednocześnie okrągłej, miękkiej całości. Crunch pokazuje walory humbuckera w mid-gainie, dół jest tłusty, środek śpiewny, a góra ładnie wycofuje się, pick-up gryfowy łączy wręcz tłustość LP z lekkością SG. Pickupy razem tworzą stylowy, bluesowy tandem, który po dodaniu gainu wydobywa harmoniczne i wzorowo odpowiada na niuanse gry, czarując też w bardziej funkowej grze. Pozycja mostkowa wypada świetnie w rockowym obszarze, czysty palm-muting uzupełnia tłusty środek i detaliczna góra – tu Road Worn Telecaster Deluxe odnajduje się bez problemu zarówno w klasycznym rocku, jak i bardziej nowoczesnych odmianach przesterowanego brzmienia.

PODSUMOWANIE

Telecaster zaraz obok Strata jest ikoną wśród konstrukcji Fende-

ra, jednak w wersji Deluxe zdecydowanie przełamuje stereotyp, łącząc w zasadzie obie konstrukcje z brzmieniową paletą znaną z Les Paula. Jeśli dodamy do tego przekonujące, postarzone wykończenie Road Worn i wysoką jakość wykonania, zbliżającą się znacznie mocniej do amerykańskich produkcji, otrzymujemy bardzo ciekawy brzmieniowo, jeszcze ciekawszy wizualnie profesjonalny instrument, dostępny w atrakcyjnej cenie dzięki meksykańskiemu rodowodowi. 🇲🇽

DANE TECHNICZNE

Korpus: olcha
Gryf: klon, Modern C, matowe, postarzone wykończenie, lakier nitrocelulozowy
Podstrunnica: klon
Radius: 9,5" (241 mm)
Siodełko: syntetyczna kość, 42 mm
Progi: 22 Medium
Klucze: Fender Standard Cast/Sealed Staggered
Mostek: Fender Top-Load/String-Through Tele
Układ elektryczny: humbucker

Fender Wide Range × 2; przełącznik 3-pozycyjny; VOLUME × 2, TONE × 2
Wykończenie: postarzone, matowe, lakier nitrocelulozowy, Daphne Blue

DOSTARCZYŁ

www.fender.com

WYNIKI TESTU

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

CENA

5849 PLN

Naszym zdaniem

👍 nowe, oryginalne wykończenie, jakość wykonania, wygoda gry, artykulacyjne, rasowe brzmienie Tele, dodatkowa barwa układu push-push, futerał

👎 brak



Tech 21 Power Engine Deuce Deluxe

2320 PLN

Tech 21 to amerykańska marka z od lat ugruntowaną pozycją na rynku wśród producentów profesjonalnego sprzętu gitarowego i basowego, ze słynną konstrukcją preampu SansAmp stosowaną zarówno w gitarowych jak i basowych efektach marki, prowadzonej przez Andrewa Bartę

W ofercie gitarowej od kilku lat prym wiodzie seria analogowych, kompaktowych multiektów Fly Rig z kilkoma modelami dla gitarzystów elektrycznych, akustycznych i basowych. Katalog obejmuje też profesjonalne wzmacniacze i heady basowe, oraz zaprezentowany stosunkowo niedawno Tech 21 Power Engine Deuce Deluxe – aktywny system szerokopasmowy opracowany specjalnie pod kątem wykorzystania ze wspomnianymi, podłogowymi

preampami i efektami Tech 21, jak i jako system FRFR (full-range, flat-response) sprawdzający się z dowolnymi preampami czy modelerami cyfrowymi. W ofercie dostępny był już tego typu system Power Engine 60 w formie gitarowego comba zaprezentowany w 2001 roku, a testowany Power Engine Deuce Deluxe jest rozwinięciem tego konceptu, zarówno od strony mocy i brzmienia, jak i wykorzystania z gitarą basową, akustyczną czy instrumentami klawiszowymi.

BUDOWA

Power Engine Deuce Deluxe prezentuje nowy design – lekka, zamknięta obudowa obita czarnym, skóropodobnym tolexem ma większą głębokość zapewniając w połączeniu z dwoma tylnymi otworami bass reflex znacznie bardziej dynamiczny bas, a 200 W mocy oferuje headroom i głośność, które sprawdzą się w zasadzie w każdych warunkach. W środku umieszczono skuteczny głośnik szerokopasmowy o średnicy 12-cali wspierany 3-calowym, odłączanym tweeterem w razie potrzeby. Całość opracowano tak, by nie koloryzowała brzmienia ustawionego na odsłuchach studyjnych, a dostępna na panelu 3-pasmowa korekcja HIGH, MID, LOW pozwala skutecznie skorygować barwę do pomieszczenia. Całość uzupełniają przyciski filtrów górno i dolnoprzepustowych HPF (100 Hz) i LPF (3 kHz) oraz przełącznik czułości wejścia PAD (-10dB i 0dB), jak również gniazdo AUX IN do podłączenia zewnętrznego źródła dźwięku oraz słuchawkowe PHONES. Z tyłu dostępne są jeszcze gniazda XLR IN do wprowadzenia sygnału np. z zewnętrznego preampu lub wyjścia XLR wzmacniacza oraz wyjściowe XLR OUT (omijające korekcję) z przełącznikami odcięcia masy GROUND LIFT i zmiany poziomu wyjściowego 0/- 20 dB. Panel tylny poza wejściem i włącznikiem zasilania dopełnia gniazdo jack 1/4" do podłączenia dodatkowej kolumny min. 8 Ohm oraz wyłącznik pokładowego tweetera.

W PRAKTYCE

Tech 21 Power Engine Deuce Deluxe w czarnym obiciu prezentuje się stylowo, choć poprzez dość głęboką obudowę





Dostępna na panelu 3-pasmowa korekcja HIGH, MID, LOW pozwala szybko i skutecznie dopasować barwę do pomieszczenia.



Obok wejścia umieszczono przyciski zmiany czułości PAD (-10dB), oraz filtrów dolno- i górnoprzepustowych.

Tech 21 Power Engine Deuce Deluxe to bardzo udana konstrukcja mająca posłużyć jako szerokopasmowy system FRFR dla wszelkiej maści modelerów, czy też analogowych preampów

Power Engine Deuce Deluxe pozwala na podłączenie zewnętrznego źródła dźwięku do wejścia AUX IN jak i grę w ciszy na słuchawkach.



bardziej kojarzyć się może z basowym combo. Ta głębokość może utrudniać nieco przeniesienie gitarzystom przyzwyczajonym do węższych obudów typu combo, jednak waga około 13 kg na pewno ułatwi tę czynność, biorąc jeszcze pod uwagę, że do dyspozycji mamy tu aż 200 W czystej mocy. Wzmacniacz testowaliśmy przy

wykorzystaniu kilku Fly Rigów Tech 21 (3 gitarowe modele Fly Rig 5 V2, Richie Kotzen RK5 V2 i Paul Landers PL1, Fly Rig dla gitary akustycznej oraz Fly Rig basowy), jak również przy użyciu modelera Fractal Audio FM3. W przypadku Fly Rigów każdy z pokładowych preampów SansAmp odzywa się dynamicznie, naturalnie i ciepło,

przy podłączeniu do wejścia Power Engine oddając energię i atak tym bardziej odczuwalny, im głośniej odkręcimy LEVEL. Barwa jest soczysta i klarowna, wzmacniacz ładnie oddaje analogowy, a wręcz lampowy feel, jest to znacznie lepiej odczuwalne nawet niż na studyjnych odsłuchach, a barwa jest mocno zbliżona do tej ustawionej na

kolumnach, również na niskiej głośności. Efekty brzmia czysto i muzycznie a co najważniejsze barwy przesterowane zarówno te lekko przełamujące się, jak i nasycone overdrive'y czy ultra high-gain w przypadku PL1 brzmią organicznie i naturalnie. Deuce Deluxe oferuje też szerokie możliwości dopasowania brzmienia do pomieszczenia, czy też po prostu skutecznej 3-zakresowej korekcji. Gitarowe barwy najlepiej sprawdzają się przy załączeniu filtrów dolno- i górnoprzepustowego, ograniczając niski bas i wyższą górę, zbliżając się mocno do charakteru gitarowego głośnika, choć oczywiście jest to kwestią preferencji, szczególnie w przypadku pasma górnego. A do dyspozycji mamy jeszcze odłączany tweeter, bez którego możemy uzyskać bardziej okrągłą górę, lub dodać szklistości w przypadku stosowania barw niezbyt mocno przesteregowanych. Bardzo przekonująco i naturalnie wzmacniacz oddaje szerokie pasmo i detaliczną górę w przypadku gitary akustycznej i akustycznego Fly Riga, podobnie realistycznie wypada gitara basowa z basowym Fly Rigiem – tu dzięki tweeterowi i otworom basowym z tyłu brzmienie jest klarowne i pełne w dole, który jest wyjątkowo zwarty a oddanie dynamiki i charakteru instrumentu godne jest naprawdę dobrej klasy



basowego rigu. Tech 21 Power Engine Deuce Deluxe wyjątkowo dobrze współpracuje też z modelerem FM3 Fractala – nie ma problemu z uzyskaniem dynamicznych, krystalicznych cleanów, całej maści wzmacniaczy mid-gainowych, czy high-gainowych barw, choć w przypadku różnych symulacji sprawdzają się nieco inne ustawienia filtrów, a przede wszystkim tweetera, który w zależności od barwy i korekcji w FM3 może wprowadzać zbyt jaskrawą górę, bądź też dodawać naturalnej szklistości. Niemniej przy wyłączonym tweeterze Deuce Deluxe zbliża się do studyjnych monitorów, choć z cieplejszą górą i bardziej okazałym dołem, który szybko możemy skorygować dzięki korekcji czy pokładowym filtrom. Dynamika i moc zbliżają za to wzmacniacz Tech 21 do rozkręconych lampowych konstrukcji, co czyni go naprawdę dobrą, i niedrogą platformą wiernie oddającą zarówno barwy cyfrowych symulacji i efektów, jak i analogowych Fly Rigów, które tu sprawdzają się wyjątkowo dobrze. Moc z całą pewnością nie zabranie tu w żadnych warunkach, nawet przy basowej gitarze dolne pasmo oddawane jest z wyjątkową czystością, a w razie potrzeby możemy podłączyć zewnętrzną kolumnę lub sygnał wysłać do kolejnego wzmacniacza Tech

21. Power Engine Deuce Deluxe może być też bardzo dobrym uzupełnieniem klasycznego lampowego rigu, gdzie możemy sygnał ze wzmacniacza wysłać do np. symulatora kolumn i później do Tech 21, który posłuży jako mini zestaw PA.

PODSUMOWANIE

Tech 21 Power Engine Deuce Deluxe to bardzo udana konstrukcja mająca posłużyć jako szerokopasmowy system FRFR dla wszelkiej maści modelerów, czy też analogowych preampów jak chociażby miniaturowe Fly Rigi. Przy bardzo dynamicznym basie całość nie koloryzuje brzmienia bardzo dobrze oddając gitarowy feel, a dzięki rozbudowanym intuicyjnym opcjom kształtowania barwy szybko możemy dostosować korekcję do pomieszczenia czy preferencji barwowych. Co bardzo istotne Deuce Deluxe równie dobrze sprawdzi się z gitarą akustyczną przy zastosowaniu dowolnego preampu, jak również przy podłączeniu gitary basowej – basowy Fly Rig zabrzmiał tu wyjątkowo rasowo i dynamicznie. 🎧

DANE TECHNICZNE

System: szerokopasmowy FRFR
Moc: 200W
Regulatory: HIGH, MID, LOW, LEVEL
Przełączniki: HPF, LPF, PAD, Tweeter On/Off, Power On/Off, XLR OUT

Możliwość podłączenia zewnętrznej kolumny jak i odłączenia pokładowego tweetera zwiększają jeszcze możliwości comba.



Ground Lift, XLR OUT 0/-20 dB,
Gniazda: INPUT, AUX IN, PHONES,
 XLR IN, XLR OUT, EXT SPK
Głośniki: 1x 12" driver, 1 x 3"
 tweeter
Waga: ok. 13 kg

DOSTARCZYŁ

www.sound-service.eu

WYNIKI TESTU

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

CENA

2320 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 transparentne oddanie analogowej barwy gitarowych preampów i efektów Fly Rig, bardzo dobra współpraca z gitarą akustyczną i basową, przekonująco brzmiący system FRFR przy podłączeniu gitarowych modelerów, czysty i dynamiczny dół pasma, naturalna detaliczna góra
- 👎 nieco utrudniająca przenoszenie głębokość obudowy

VICTORY V30 THE JACK MKII



Victory V30 The Jack MKII

5299 PLN

Brytyjska marka Victory posiada szeroką ofertę klasowych wzmacniaczy lampowych, wśród których czołową rolę pełnią kompaktowe, lekkie heady typu 'lunchbox'. Firma sukcesywnie rozszerza katalog lampowych produktów, obejmujących już kilkanaście różnych modeli, z których kilka ma również swoje odpowiedniki w oryginalnych, podłogowych lampowych preampach

Obecny w teście head Victory V30 The Jack MKII to najnowsza propozycja marki, będąca w zasadzie odświeżoną wersją modelu V30 The Countess MKII, czyli wzmacniacza opracowanego wspólnie z wirtuozem gitary, Guthrie Govanem. Head otrzymaliśmy dzięki łódzkiemu sklepowi Guitar Center, w którego ofercie dostępny jest szeroki wybór wzmacniaczy i kolumn, jak również wspomnianych preampów podłogowych Victory Amps. Produkty marki Victory objęte są 5-letnią gwarancją.

BUDOWA

V30 The Jack MKII oryginalnie zaprojektowany przy udziale Guthrie Govana jako V30 The Countess szybko stał się jednym z najpopularniejszych modeli Victory Amps. Wersja MKII została poszerzona o kilka bardzo praktycznych rozwiązań, obecnych też oczywiście w prezentowanej, nowej odsłonie V30 The Jack MKII. Umieszczony w czarnej, metalowej perforowanej obudowie head przy zaledwie 8,2 kg wagi oferuje 40W mocy generowanej z pary lamp 6L6, jednak mamy tu też możliwość wykorzystania lamp EL34 – po odkręceniu górnej części obudowy wystarczy zmienić położenie przełącznika na odpowiedni rodzaj 6L6/EL34. Dla precyzyjnego wysterowania końcówki z tyłu wyprowadzono też punkty regulacyjne Biasu lamp. Na

panelu przednim po prawej stronie obok lampki sygnalizującej włączenie standardowo mamy trzypozycyjny włącznik HIGH/PREHEAT/LOW - środkowa pozycja to klasyczny tryb Standby, górna to pełna moc 42 W uzyskiwana z 2 lamp 6L6 na kanale czystym, dolna zapewnia pracę w obniżonej mocy 7 W (dla kanału overdrive jest to odpowiednio 37/6 W). Head wykorzystuje w preampie 4 lampy 12AX7 i oferuje dwa kanały Clean i Overdrive ze wspólną

korekcją BASS, MIDDLE, TREBLE, oddzielną regulacją gainu CLEAN GAIN i OVERDRIVE GAIN oraz głośności kanałów CLEAN MASTER i OVERDRIVE MASTER. Dodatkowy obwód gainu Crunch, aktywowany po wyciągnięciu gałki CLEAN GAIN (Pull Crunch) jest jakby trzecim, mid-gainowym kanałem, na pokładzie dostępny jest też znany z wcześniejszej wersji tryb Nomod – odnoszący się do barwy bez modyfikacji - dzięki niemu brzmienie jest nieco

jaśniejsze, bardziej klarowne, ma też nieco inny charakter. Obie opcje: Crunch i Nomod mogą być aktywowane z poziomu stopy – w zestawie otrzymujemy dwa lekkie footswitche z diodami LED: 2-przyciskowy do zmiany kanałów i aktywacji barwy Crunch, oraz 1-przyciskowy Nomod, dzięki czemu pod nogą mamy aż 4 odmiany lampowej barwy. Całość dopełnia szeregowa pętla efektów z gniazdam SEND i RETURN, 3 wyjścia głośnikowe 16 i 2 x 8 Ohm, wejścia przełączników nożnych (z przyciskiem do ręcznej aktywacji każdej funkcji). Victory V30 The Jack MKII dostarczany jest w solidnym, wzmacnianym i zapinanym na suwak pokrowcu mieszczącym oba footswitche oraz kabel zasilający. Dołączony pasek na ramię umożliwia wygodne przenoszenie kompaktowego i lekkiego headu.

W PRAKTYCE

Victory V30 The Jack MKII podobnie jak poprzedni model prezentuje się nowocześnie



Punkty kontrolne Biasu pozwalają na precyzyjne wysterowanie lamp mocy.



Opcja PULL CRUNCH poszerza możliwości headu w obszarze mid-gain.



Do dyspozycji mamy wspólną dla kanałów, skuteczną 3-zakresową korekcję.



Head dostarczany jest z zamontowanymi fabrycznie lampami 6L6.



Dostarczane w zestawie dwa footswitche pozwalają na zmianę z poziomu stopy kanałów, oraz aktywację obu trybów Crunch i Nomod.

wizualnie, wzbudzając zaufanie metalową, zgrabną obudową. Waga w okolicach 8 kg przy 42 W mocy to więcej niż dobrze, a dołączona torba mieszcząca też 2 footswitche pozwala na bardzo wygodne przenoszenie całości. Na pokładzie mamy lampy 6L6, które zapewniają krystaliczne brzmienie czystego kanału z wysokim headroomem - w tej konfiguracji jest to doskonała platforma do stosowania kostek efektowych na wejściu, a pętla efektów zapewnia ciepłe, transparentne brzmienie przy wpiętych efektach pogłosowych czy typu delay. Brzmienie cechuje zwarty, dynamiczny i czysty dół, plastyczny środek i klarowna góra, kojarząca się z barwą Fendera. Podkręcenie gałki gainu wprowadza ładne prze-

łamanie, jednak możliwości w dziedzinie mid-gainu pokazuje opcja Crunch – otrzymujemy artykulacyjny blues-rockowy przester o ciepłym charakterze, który szczególnie przy opcji Nomod odzywa się czysto i rasowo, niuansy są wzorowo oddawane zarówno na singlach jak i humbuckerach, dynamika nie spada przy skróceniu gałki głośności gitary, a sam zakres gainu pozwala na ustawienie brzmienia od tłustego przełamania po nasycony rock z jasnymi harmonicznymi. Kanał drive przenosi nas już w rejony nasyconego distortion, o wyjątkowo dobrej reakcji na artykulację, żywo wyjętej z nagrań Guthriego – samą gałką Volume gitary uzyskamy tu kilka warstw gainowych, a nawet

na mocnym high-gainie barwa jest czysta i klarowna, pięknie oddaje składniki akordowe o perkusyjnej reakcji na kostkę czy sustainie nie wspominając. Tu do prog-rockowej, wirtuozerskiej gry jak ułał sprawdza się tryb Nomod. Na humbuckerze barwa płynie wręcz w klimatach nowoczesnego rocka. Kiedy chcemy zagłębić się w bardziej diaboliczne rejony, wystarczy Nomod deaktywować i zdjąć nieco środka – tu ucho cieszy perkusyjny prog-metal i obniżone rejestry na siedmiostrunówce, dół jest potężny, zaskakując w zestawieniu z obrazem tak małej główki. Victory V30 The Jack MKII to brzmieniowy kamaleon stworzony do naprawdę szerokiej stylistyki, z akcentem

na mocny rockowy nowoczesny sound, jednak w zanadrzu ma rozwiązania pozwalające jeszcze mocniej eksplorować te rejony. Po pierwsze na pokładzie mamy obniżenie mocy do 7 W – brzmienie nie tylko jest nieco cichsze, ale dostaje większej kompresji, dzięki czemu lepiej oddaje nawet lampowy feel na niższej głośności. Po drugie The Jack ma możliwość szybkiej zmiany lamp mocy na EL34 – a także regulacji biasu, co docenią miłośnicy wysterowania w ten sposób końcówek, już na obu typach lamp.

PODSUMOWANIE

Victory V30 The Jack Mk II jest w zasadzie odświeżoną wersją w katalogu marki niezwykle popularnego headu opracowanego przy współpracy Guthriego



Każdy z kanałów posiada oddzielną regulację Master.



Przełącznik wewnątrz obudowy pozwala na bezproblemowe zastosowanie lamp 6L6 lub EL34.



Govana – którego przedstawiać nie trzeba, podobnie jak walców brzmienia prezentowanego przez wirtuoza gitary. Tu całą paletę barw Guthrie'a i nie tylko mamy na wyciągnięcie ręki, dodatkowo w wyjątkowo przyjaznej do przenoszenia, małej i lekkiej formie. 🎸

www.guitarcenter.pl
www.victoryamps.com

DANE TECHNICZNE

Moc: 42 W/7 W
Kanały: 2 plus opcje Crunch i Nomod
Lampy: 4 × 12AX7, 2 × 6L6 (lub 2 × EL 34)
Gniazda: INPUT, SEND, RETURN, SPEAKER OUTPUTS (16 Ω, 8 Ω, 8 Ω,), punkty regulacji Biasu, FOOT SWITCH CHANNEL 1/2-CLEAN/CRUNCH, FOOT SWITCH NOMOD
Przełączniki: HIGH/PREHEAT/LOW, CLEAN/OVERDRIVE, NOMOD ON/OFF
Regulacje: CLEN GAIN (Pull Crunch), OVERDRIVE GAIN, TREBLE, MIDDLE, BASS, CLEAN, MASTER, OVERDRIVE MASTER. BIAS ADJUSTMENT
Wymiary: 342 × 185 × 185 mm
Masa: 8,2 kg
Wyposażenie: Wzmacniany, piankowy gig-bag, 2-przyciskowy footswitch CHANNEL 1/2-CLEAN/CRUNCH, 1-przyciskowy footswitch NOMOD
Produkcja: Wielka Brytania

WYNIKI TESTU

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

CENA

5299 PLN

Naszym zdaniem

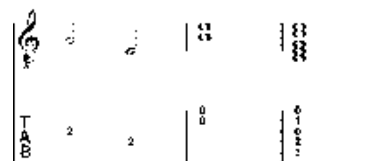
👍 funkcjonalność, bardzo dobre brzmienie czyste i przesterowane, dostępne 3 kanały z bardzo szerokim zakresem gainu, opcja Nomod zmieniająca charakter oraz niskie pasmo, niska waga, kompaktowe wymiary, gig-bag i 2 footswitche w zestawie, możliwość zmiany typu lamp 6L6/EL34 i biasu
👎 brak

Wyjaśnienie notacji

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

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

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

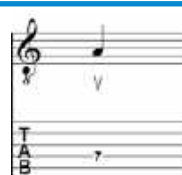


Kostkowanie z góry na dół



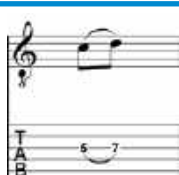
Kostkowanie z góry na dół (patrzac od strony strun basowych).

Kostkowanie z dołu do góry



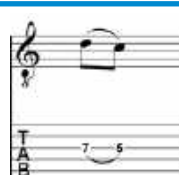
Kostkowanie z dołu do góry (patrzac od strony strun basowych).

Hammer-on



Wydobycie drugiego dźwięku przez uderzenie w strunę na danym progu.

Pull-off



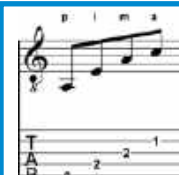
Wydobycie drugiego dźwięku przez oderwanie struny od progu.

Oznaczenia lewej ręki



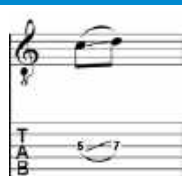
Opalcowanie: palec mały (4), palec wskazujący (1), palec środkowy (2).

Oznaczenia prawej ręki

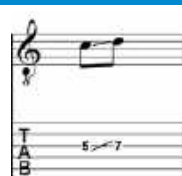


Prawa ręka: kciuk (p), p. wskazujący (i), środkowy (m), serdeczny (a).

Glissando



Zagranie pierwszego dźwięku i przesunięcie palca do podanego progu.

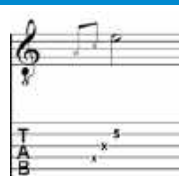


Tak jak poprzednio, z tym że drugi dźwięk też jest kostkowany.



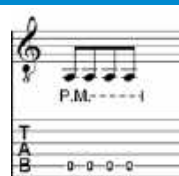
Przeciągnięcie palcem po strunie z niższej, bliżej nieokreślonej pozycji.

Zahaczenie strun



Muśnięcie sąsiednich strun przed zagranie właściwego dźwięku.

Tłumienie strun prawą ręką



Wytłumienie strun za pomocą dłoni umieszczonej na mostku.

Tłumienie strun lewą ręką

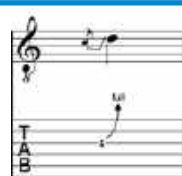


Wytłumienie strun lewą ręką dotykającą strun, ale bez dociskania do progów.

Podciągnięcie struny



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



Podciągnięcie struny o cały ton do góry (full).



Podciągnięcie struny, a następnie jej opuszczenie.



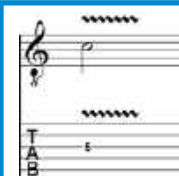
Podciągnięcie strun przed kostkowaniem.

Tapping



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

Wibrato

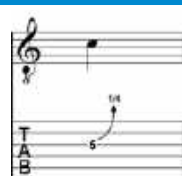


Efekt wibrowania dźwięku uzyskany poprzez rytmiczne podciągnięcia.

Podciągnięcie struny



Podciągnięcie struny przed kostkowaniem i opuszczenie.

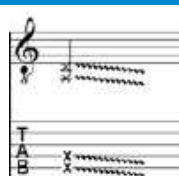


Podciągnięcie struny o ćwierć tonu (1/4).



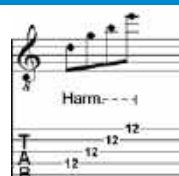
Podciągnięcie struny, któremu towarzyszy dźwięk innej struny.

Ślizg krawędzią kostki



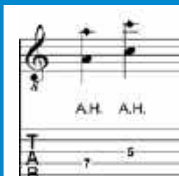
Przebieganie krawędzią kostki po strunach.

Flażolety naturalne



Dotknięcie struny nad danym progiem i szybkie puszczenie po zagranie.

Flażolety sztuczne



Uderzenie struny kostką z jednoczesnym potrąceniem jej kciukiem.



Anton Bruckner (1824-1896) *Locus Iste*

W Nowym Roku zaaranżowałam i rozpisałam dla Was podniosły, ale bardzo przystępny i dający sporo satysfakcji chórалny motet Antona Brucknera
Bridget Mermikides



W tym numerze przyjrzymy się dziełu nowego kompozytora w naszej serii, austriackiego teoretyka, organisty i kompozytora Antona Brucknera. Jego kompozycje były dobrze ugruntowane przez lata wnikliwych studiów

i poświęcenia jako ucznia, nauczyciela i szanowanego organisty; w związku z czym zaczął komponować dopiero w wieku 37 lat.

Jego muzyka miała dziki, modernistyczny i dysonansowy posmak, który przeczył jego pokornej i odmiennie naturze.

Spotkały się one z pewnymi kontrowersjami i pogardą, co nie pomogło w jego trwających przez całe życie problemach z lękiem i depresją, i często na podstawie takiej krytyki korygował też swoje prace (co zresztą było prawdziwym wyzwaniem w katalogowaniu jego prac). Pomimo tego współczesnego oporu i słabnącej pewności siebie, jego twórczość

jest wysoko ceniona przez innych kompozytorów tego czasu i późniejszych, z powodzeniem formułując śmiały nowy styl symfoniczno-kompozytorski. W związku z tym – obok swojego przy-



jaciela
i wielbi-
ciela, Gustava

Mahlera – może być postrzegany jako kluczowy protoplasta ruchu modernistycznego XX wieku. Żaden z elementów jego bombastycznego stylu symfonicznego (może poza pewną głęboką harmonią) nie jest widoczny w opracowanym w tym

warsztacie podniosłym, pogodnym Locus Iste. Napisany w 1869 roku na cztery głosy bez akompaniamentu, motet ten został skomponowany z okazji poświęcenia nowej kaplicy w Austrii. Pomimo swojej głębi utwór jest stosunkowo łatwy do wykonania, stąd jego nieustająca popularność wśród chórów na wszystkich poziomach. Napisany w C-dur, o długości tylko 48 taktów, zawiera wspaniałe chwile ekspresyjnej chromatyki, których słucha się i gra z przyjemnością. Zmieniłam oryginalną tonację na A-dur, aby uczynić ją bardziej idiomatyczną i dźwięczną na gitarze, ale poza tym całość jest bardzo wierna oryginałowi. Wyzwanie polega na tym, aby pozwolić liniom wokalnemu odpowiednio wybrzmieć, ponieważ gitara ma naturalną tendencję do skracania ich, jeśli się na tym nie skupiamy. Jednak poza tym jest to dość przystępny utwór pod względem czasu trwania i opanowania, z piękną, ale satysfakcjonującą ekspresyjną harmonią i melodią. Jako czterogłosowe, harmoniczne dzieło chórалne, bardzo dobrze przekłada się na gitarowe układy akordów – transpozycja z oryginalnej tonacji C-dur do A-dur ma na celu pomóc nam oddać tę melodię i harmonię tak skutecznie, jak to możliwe.

WSKAZÓWKI

Otwierający akord A-dur wymaga poprzeczki barre na 2 progu,

a w takcie 5 – barre na 7 progu przy akordzie B-dur. Opalcowanie dla lewej dłoni jest prezentowane często przy zapisie i zawsze ma na celu ułatwienie jak najbardziej płynnego i ergonomicznego przejścia z jednego kształtu akordu do drugiego. Użyłam flażoletu na 12 progu na ostatnim uderzeniu taktu 8, ponieważ ma on lepsze wybrzmienie i lepiej stroi niż nuta A zagrana na 12 progu. W takcie 9 na 2 ćwierćnucie, przytrzymajcie pierwszy palec na nucie E (trzecia struna) i pozwólcie, aby lewa ręka „obróciła się” do A (sus4) bez puszczenia pierwszego palca. Nazywam to „palcem kotwiczącym”, ponieważ pozostaje na swoim miejscu podczas zmiany akordu. Od taktu 22 mamy niesamowitą sekwencję opadającą przechodzącą przez akordy G#-dur, e-moll, F#-dur, d-moll - z których żaden nie jest diatoniczny dla tonacji A-dur, ale są one pięknie połączone poprzez opadającą, chromatyczną linię basu. Ta sekcja staje się diatoniczna w takcie 26 i kontynuuje swój ruch opadający, aby rozwiązać się w takcie 29 na akordzie E-dur, co prowadzi nas z powrotem do powtórzenia części początkowej. W takcie 41 trzymajcie się basowej nuty B przez trzy takty i zastósujcie barre na 3 bicie. Uważajcie na wymagające rozciągnięcia B7/D# w takcie 45. Generalnie powinniście dążyć do utrzymania pełnego wybrzmienia i miękkiej interpretacji, z dużą ilością ekspresji na przestrzeni tego wzniosłego i przepełnionego spokojem dzieła. 🎸

♩ = 72

A **Amaj7** **A6** **A** **A6** **A**

E 5 4 2 0 0 0 0 0 0

B 2 2 2 2 2 2 2 2 2

G 2 2 2 2 2 2 2 2 2

D 0 0 0 0 0 0 0 0 0

A 0 0 0 0 0 0 0 0 0

1

Bsus4 **Bm** **B** **B7** **B7/E** **E**

E 0 0 7 10 10 9

B 0 0 3 8 8 9

G 4 4 4 9 9 9

D 2 2 2 9 9 7

A 7 7 7 7 7 7

4

E/D **A/C#** **E/G#** **E7/A** **A** **E7/G#** **Asus4** **A**

E 7 9 12 10 10 9 10 10 9

B 9 10 9 9 9 10 12 10 10

G 0 9 9 9 9 9 9 9 9

D 0 9 11 0 9 0 11 0 0

A 9 9 9 0 0 0 0 0 0

7

E7/G# **A** **E7/D** **A/C** **E**

E 3 2 0 1 1

B 4 2 1 2 2

G 2 2 0 2 2

D 10 0 0 4 2

A 4 0 0 0 0

10

Em/G **G**

E 0 0 0 0 2 3 8 7 9

B 2 2 2 0 0 0 0 8 0

G 2 2 4 5 0 0 0 0 0

D 3 2 4 5 0 0 0 0 0

A 3 2 4 5 0 0 0 0 0

13



Chords: F# A F#m F#m/G# A

16

Chords: F#m6/A G#

19

Chords: G#sus4 G# Em/G F#sus4 F#

22

Chords: Dm/F E7 A/E D A/C#

25

Chords: Bm7 E7/B A/C# A A/E E A Amaj7

28

GITARY SIRE LARRY CARLTON JUŻ DOSTĘPNE!

Larry Carlton
SIRE



L7



S7



H7



Sklep Muzyczny
Guitar Center
ul. Zbączyńska 3U, 91-342 Łódź
www.guitarcenter.pl

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

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

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

Marketing
+48 519 443 757
marketing@guitarcenter.pl



G6 Tuning

Dziś będziemy szukać inspiracji w alternatywnych strojach, które stwarzają zupełnie nowe możliwości przy komponowaniu muzyki oraz całkowicie zmieniają podejście do instrumentu od strony technicznej **Piotr Słapa**

Gitarzyści posługują się wieloma różnymi strojami alternatywnymi, a tych najbardziej typowych jest co najmniej trzydzieści. Każdy strój ma swój unikalny charakter i wymaga zupełnie nowego opalcowania. Wszystkie znajome kształty akordów i skal będą więc inne. W dzisiejszym odcinku zapoznajcie się ze strojem chętnie wybieranym przez takich gitarzystów jak Chet Atkins czy Tommy Emmanuel. Przy G6 Tuning instrument stroimy do akordu G6 (DGDGBE). Aby osiągnąć taki efekt, wystarczy obniżyć struny basowe E i A o cały ton w dół. Taki zabieg nie wpływa na stabilność gitary, więc można go z powodzeniem stosować w sytuacji koncertowej na scenie. Regulacja krzywizny gryfu oraz grubszy komplet strun nie będą konieczne. Za chwilę zagramy motyw inspirowany utworem „Vincent”, który napisał Don McLean, a zaaranżował na gitarę solową Chet Atkins. Zwróćcie uwagę jak pięknie wyeksponowane są tutaj puste struny basowe E oraz A. To właśnie na ich tle jest grana melodia. A więc do dzieła! Zanim zagramy pierwsze dźwięki przypominam o pracy prawej ręki w stylu fingerstyle. Kciuk odpowiedzialny jest za struny basowe E, A, D, palec wskazujący za strunę G, środkowy za B i serdeczny za wiolinową E. Palec środkowy najczęściej wydobywa dźwięki melodii. Przykład zaczynamy pojedynczymi nutami na strunach wiolinowych

B i E. Na początku taktu 2 palec środkowy chwytą VII próg struny G, a serdeczny VII próg struny E. W połowie taktu mamy pull-off, który wykonujemy palcami środkowym (II próg struny D) i wskazującym (I próg struny B). Slide, który jest następnym w kolejce gramy tymi samymi palcami. Dwudźwięk z połowy taktu 3 chwytamy palcami serdecznym (VII próg struny G) oraz małym (VII próg struny E). Przy dwudźwięku na

oraz VIII progu struny B. W takcie 6 poprzeczkę barré rozszerzamy także o strunę A i mały palec gra dźwięk na VII progu struny E. W kolejnym takcie mamy serię dwudźwięków. Opalcowania wyglądają następująco: dwudźwięk E-G (palec serdeczny i wskazujący), D-F# (palec środkowy i wskazujący), C-E (palec serdeczny i mały) oraz B-D (palec środkowy i wskazujący). Takt 8 zaczynamy od złapania

PRZY G6 TUNING INSTRUMENT STROIMY DO AKORDU G6 (DGDGBE). ABY OSIĄGNĄĆ TAKI EFEKT, WYSTARCZY OBNIŻYĆ STRUNY BASOWE E I A O CAŁY TON W DÓŁ



IV progu struny G i III progu struny E używamy palców środkowego i wskazującego. Takt 4 może sprawić Wam małe problemy ze względu na spore rozciągnięcie dłoni. Palec wskazujący będzie odpowiedzialny za poprzeczkę barré na strunach D, G, B, E, palec serdeczny łąduje na VII progu struny basowej E, a mały zagra dźwięki melodii na VII progu struny wiolinowej E oraz IX progu struny D. W następnym takcie nadal trzymamy poprzeczkę barré i mały palec zagra dźwięki na VII progu struny D, VII progu struny E

palcem serdecznym VIII progu struny B i środkowym VII progu struny E. W końcówce taktu mamy dwudźwięki: B-D (palec środkowy i wskazujący), A#-E (palec wskazujący i serdeczny), B-G (palec środkowy i wskazujący) oraz C-A (palec serdeczny i mały). W taktach 9-13 powtarzamy partię, która pojawiła się już wcześniej (takty 2-6) z niewielkimi zmianami. Na początku taktu 14 palec środkowy łąduje na II progu struny G, wskazujący na I progu struny B, a serdeczny na III progu struny E. Dalej przesuwamy palec serdeczny na II próg tej samej

struny, a następnie go puszcza. W końcówce taktu palec serdeczny chwytą V próg struny G i wskazujący III próg struny E. Dokładamy mały palec na V próg struny E, aby wykonać hammer-on. W takcie 15 pierwszy dwudźwięk łapiemy palcami środkowym i wskazującym, a kolejne palcami serdecznym i małym. W następnym takcie palec wskazujący chwytą poprzeczkę barré na V progu strun D, G, B, E, a palec serdeczny łąduje na VII progu struny basowej E. Takt 17 zaczynamy od złapania palcem wskazującym poprzeczki barré na V progu strun G, B, E, a palec serdeczny chwytą VII próg struny B. W takcie 18 palec środkowy łąduje na VII progu struny G, a serdeczny na VII progu struny E. Teraz ten sam układ palców przemieszczamy na XII próg. Pamiętajcie o ozdóbniku slide. W takcie 19 jest prosta sekwencja na pojedynczych dźwiękach, zwróćcie uwagę tylko na pull-off. W taktach 20-21 powtarzamy akordy z taktów 16-17. Wykonujemy tutaj małym palcem slide z VIII do X progu na strunie E. Akord z taktu 22 łapiemy przy użyciu palca serdecznego (IX próg struny A) i wskazującego (VII próg struny E). Tutaj również jest pull-off z VIII do VII progu struny E. W takcie 23 palec wskazujący trzyma poprzeczkę na V progu strun D, G, B, E, palec serdeczny łąduje na VII progu struny basowej E, a środkowy na VI progu struny G. Mały palec dokładamy na VII próg struny E. Na początku kolejnego taktu nadal trzymamy poprzeczkę barré tylko puszcza palec środkowy, nadając akordowi molowy charakter. W końcówce taktu palec serdeczny trzyma V próg struny G, a mały V próg struny wiolinowej E. Wykonujemy ozdóbnik artykulacyjny slide. Pierwszy akord z taktu 25 graliśmy już w takcie 15. Po nim mamy serię dwudźwięków łapanych kolejno palcami serdecznym i małym oraz środkowym i wskazującym. Przykład kończymy pustymi strunami A, D, G, B. Na tym zakończymy dzisiejsze gitarowe zmagania. Powodzenia, owocnego ćwiczenia i do zobaczenia za miesiąc! 🎸



PRZYKŁAD 1

The musical score is presented in six systems, each consisting of a treble staff, a bass staff, and a guitar tablature staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with fret numbers and techniques like bends and slides indicated in the tablature.

System 1: Treble staff starts with a whole rest. Bass staff has a whole note G2. Tablature: 3-5, 3-5, 7, 0, 0, 0, 1-0/3-1, 0, 0, 0, 7-5-3-0, 5-7, 5, 5, 5, 5, 7, 5, 8-5.

System 2: Treble staff has a whole note G2. Bass staff has a whole note G2. Tablature: 5, 5, 7, 5, 5, 5, 3, 3-2, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 7, 8, 0, 0, 3, 5, 4, 3, 4, 5, 8, 0, 0, 1-0/3-1, 2-0/4-2.

System 3: Treble staff has a whole note G2. Bass staff has a whole note G2. Tablature: 0, 0, 0, 7-5-3-0, 5-7, 5, 5, 5, 5, 5, 7, 5, 8, 5, 5, 5, 7, 5, 5, 3.

System 4: Treble staff has a whole note G2. Bass staff has a whole note G2. Tablature: 3-2-0, 1-1-1, 3-5, 3-3-5, 3, 3-5-7-8, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 7, 7, 7, 5-7-8-5.

System 5: Treble staff has a whole note G2. Bass staff has a whole note G2. Tablature: 7, 12-10, 0, 0, 7-8, 10-8-7, 8, 7, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 7-8/10.

System 6: Treble staff has a whole note G2. Bass staff has a whole note G2. Tablature: 7, 7-8-7, 10-8-5, 5, 7, 5, 5, 5, 0, 2-3-5-2, 3, 0, 0, 7, 5, 3, 0, 0, 0.



A może tak zacząć od początku? c.d.

Dzisiaj przechodzimy do miejsca, które, jak mogą przypuszczać nie każdemu się spodoba, czyli do tonacji Db-dur. Niech wam jednak nawet przez chwilę nie zadrży ręka, bowiem sposobów na opanowywanie poszczególnych, „trudniejszych” tonacji jest kilka **Piotr Lemański**

Ten najprostszy, polega na tym, że „graficzny” układ gamy, czy skali (czyli „palec – próg”), przenosimy z poznanej i w miarę ogranej tonacji do tej nowej o tyle progów, ile półtonów dzieli obie gamy. W naszym przypadku byłoby to z C-dur do Db-dur, czyli przesunięcie o jeden próg do góry. Z reguły, dopiero później zaprzyjaźniamy się z większą ilością bemoli czy krzyżyków i poznajemy dźwięki, które do tej gamy, czy też skali należą. Wspomnianą gamę C-dur najprościej jest ogrywać w pozycji II, V i VII (przykład 1), toteż nasze Db-dur będziemy realizować w pozycji III, VI lub VIII. Sugerowałbym opanować dobrze najpierw jedną z wymienionych, ponieważ pozwoliłoby to nam, po niedługim okresie ćwiczenia, pokusić się o ogrywanie całego utworu. Co prawda pozostaje jeszcze ostatni etap - powrót z naszego Db-dur do C-moll eolskiej, (czyli gamy Eb-dur), ale z tym też damy sobie radę. Najprostszy sposób polega na tym, że możemy zakończyć frazę po czterech taktach (tonacja Db), i rozpocząć kolejną po modulacji, czyli po przesunięciu ręki o jeden próg w dół. Z czasem jednak postaramy się dokonywać zmiany materiału dźwiękowego w miarę płynnie, na jednej frazie, jak najbliższą drogą (przykład 2). Ćwiczyć to można np. w ten sposób, że nagrywamy sobie jeden lub dwa akordy Cm7 i tyle samo Dbmaj7, następnie zapętlamy i ćwiczymy tak długo aż opanujemy przechodzenie z jednej tonacji do drugiej.

Ci z was, którzy wiedzą z jakich dźwięków składa się gama Db-dur i gdzie te dźwięki znajdują się na gryfie, mogą rozdzielić materiał na poszczególne skale, tak jak to robiliśmy w zeszłym miesiącu z tonacją C-moll. Ogrywanie II-V-I w Db-dur, należy dokonać z całą starannością i doprowadzić nasze granie do takiej samej swobody jak uczyniliśmy to z taktami 1-8 i 13-16 w tonacji C-moll. Należy pamiętać,

Ebm7, czyli: C-Eb-G-Bb zamienia się na Eb-Gb-Bb-Db. Musimy teraz zadać sobie kolejne pytanie: czy w naszej improwizacji słychać te zmiany harmoniczne? Rzetelność wymaga od nas bezwzględniego opanowania tego etapu gry. Przy połączeniu taktów 8-9 zmieniamy wspomnianą C-eolską na Eb-dorycką, a 4 takty dalej wracając do tonacji C-moll, musimy uporać się z połączeniem Db-jońskiej na

RZETELNE OPANOWANIE JAKIEGOŚ NOWEGO POŁĄCZENIA HARMONICZNEGO PROCENTUJE PO JAKIMŚ CZASIE SZYBSZYM OPANOWANIEM KOLEJNEGO STANDARDU



że w pierwszym etapie nauki improwizacji, każdy nowo poznany standard powinien być również kolejnym etapem w opanowywaniu nowych tonacji oraz połączeń harmonicznych. Tak więc po opanowaniu II-V-I w Db, pozostaje połączyć skalę C-eolską z Eb-dorycką. W pierwszej kolejności musimy sobie odpowiedzieć na pytanie jakie dźwięki ulegają zmianie? Zasada jest prosta. C-eolska - to posiadająca 3 bemole: Bb, Eb, Ab, gama Eb-dur. Eb-dorycka, to gama Db-dur – posiadająca pięć bemoli: Bb, Eb, Ab, Db, Gb. Skale różnią się więc dwoma dźwiękami: D przechodzi w Db, a G przechodzi w Gb. Obydwa te dźwięki są także dźwiękami akordowymi w akordzie

D-lokrycką. Dźwięki jakoby te same, ale połączenie inne, rzekłbym nawet – warte zapamiętania. Akord Dbmaj7 składa się z dźwięków: Db-F-Ab-C, a Dm7/b5 to D-F-Ab-C. Jak więc widać, w przypadku dźwięków akordowych, mamy tutaj do zrealizowania tylko zamianę Db na D. Pozostałe dźwięki akordowe pozostają bez zmian. Tego typu połączenie występuje w wielu standardach. Jest to bowiem modulacja o pół tonu w dół, z reguły do tonacji molowej, ale także i czasami do tonacji durowej. Piszę „czasami”, ponieważ akord półtmniejszony na II stopniu, sugeruje nam przejście właśnie do tonacji molowej, chociaż jak pokazuje praktyka, w tego typu modulacji po akordzie półtmniejs-

szonym i akordzie dominantowym pojawia się akord majorowy, albo też harmonia podąża w jeszcze inną stronę. Proponuję więc zerknąć w układy akordowe następujących standardów: „All the things You Are”, „Bluesette”, „Have You Met Miss Jones”, „How Insensitive” czy „Solar”. W każdym przypadku znajdzie tam modulację do tonacji o pół tonu niższej, przeprowadzonej w ten sam lub podobny sposób co w „Blue Bossie”. Sprawdza się więc to, co sygnalizowałem już w dzisiejszym workshopie: rzetelne opanowanie jakiegoś nowego połączenia harmonicznego procentuje po jakimś czasie szybszym opanowaniem kolejnego standardu, ponieważ ilość podstawowych zwrotów harmonicznych jest ograniczona. Jeśli więc świadomie opanujemy te najważniejsze, to każdy kolejny utwór jest bardziej od strony harmonicznego zrozumiały. Reasumując: nie należy przejmować się zbyt wieloma brakami w opanowaniu na gryfie poszczególnych skal w dwunastu tonacjach. Popularność gitary wynika nie tylko z ceny oraz rozmiarów instrumentu. Przejście do tonacji oddalonej o pół tonu (w naszym przypadku z C-dur do Db-dur) na fortepianie, czy dętym instrumencie, wymaga opanowania kolejnej, zupełnie innej „ścieżki” i zajmuje to grającemu trochę czasu. W przypadku gitary wystarczy na początek przesunąć rękę o jeden próg i wykorzystać wyuczoną wcześniej „grafikę”. Świadomość dźwięków przyjdzie z czasem. Nauczmy się nowej tonacji, opanujemy w niej podstawowe skale – wtedy nasze improwizacje staną się po prostu bardziej wyrażone, a oparcie harmoniczne uzyskamy po poznaniu dźwięków akordowych i przerobieniu przewrotów pasaży. Na gitarze głowa zawsze będzie goniła rękę – taki to już instrument. Nie traktujmy tego jako wady, bo to jest właśnie jego zaleta. Tak więc powroty po latach do prostych standardów pozwalają nam ocenić, jak daleko posunęliśmy się w naszej gitarowej wędrówce. Porównać nasze improwizacje do tych wcześniejszych i popatrzeć jak rozwinęła się nasza świadomość. ♪



Ćwiczenie Page-ismów

Przechodząc przez skiffle'a, bluesa, rock'n'rolla i folk, dochodząc do całkiem znanego rockowego bandu, który obejmował to wszystko i więcej, Jimmy Page nigdy nie bał się radykalnie odmiennego podejścia do swojej gry i kompozycji. Niemniej zawsze udawało mu się odcisnąć piętno we wszystkim, co robił
Richard Barrett

Przez lata transkrybowałem wiele utworów Jimmy'ego i za każdym razem wyzwaniem jest wydobyć esencję jego gry i przelanie tego na zapis nutowy.

timing, ale dołączam instrukcje, aby grać „do tyłu” lub też „do przodu” w stosunku do rytmu. Uchwycenie każdego niuansu jest praktycznie niemożliwe do zapisania lub odczy-

się raczej ku wczesnemu okresowi i włączając je do moich własnych, mam nadzieję dać punkt wyjścia tym, którzy chcieliby naśladować jego ekstrawagancki styl. Mówiąc

to, i odsłuchując moje własne solo, wydaje mi się, że zagrałem je trochę ostrożnie, więc kiedy już będziecie mieli te pomysły pod palcami, zasugerowałbym bardziej odważne podejście a wręcz pójście na całość! Nic się nie stanie, jeśli przegapicie jedną lub dwie nuty lub pozwolicie, by time nieco odpłynął tu i tam – o ile możecie bez problemu wrócić na właściwe tory. Jest tu kilka szerokich podciągnięć strun, więc nie zniechęcajcie się, jeśli są one trochę niewygodne podczas wielokrotnego powtarzania ćwic-

PRZYKŁAD 1

Pierwszy przykład zaczyna się od powtarzanej frazy w stylu Chucka Berry'ego. Chociaż transkrypcja pokazuje sześć identycznych powtórzeń, nie bierzcie tego zbyt dosłownie. Jeśli zagrać to w odpowiednio porywający sposób, małe nieregularności które wkradną się do środka mocniej przybliżą nas do Jimmy'ego Page'a z lat 1968-1970 niż żarliwa perfekcja. W takcie 3 nagle obniżamy pozycję o trzy progi, aby przejść do pentatoniki E-dur, grając ten sam wzór skali - jest to również klasyczny, wczesny Page.

PRZYKŁAD 2

Są tu zasadnicze trzy elementy tego pomysłu, z których wszystkie były bardzo często stosowane przez samego Jimmy'ego. Po pierwsze, przebiegi chromatyczne mieszają się z podciągnięciami strun przy użyciu pentatoniki durowej. Po tym następuje przesunięcie w dół do otwartej pozycji i pentatoniki E-moll, w której rozłożony, schodzący pattern sekstol prowadzi do wznoszącej się linii chromatycznej, łączącej naprzemienne kostkowanie i legato. Sprawdźcie solówki z Communication Breakdown i Heartbreaker, aby usłyszeć ich pochodzenie.

PRZYKŁAD 3

Pierwszy lick jest często słyszany na wczesnych albumach, ale pojawia się również w punkcie kulminacyjnym solówki Jimmy'ego w Stairway To Heaven. Wchodzimy dalej w kolejny zstępujący sekstolowy przebieg w stylu Good Times Bad Times, a następnie przełączamy bieg na krzyczącą pentatonikę E-dur w wysokim rejestrze, która ma być swego rodzaju uwieńczeniem dla Whole Lotta Love.

PRZYKŁAD 4

Otwierające takty tej końcowej części solówki sugerują bardziej nietypowe grupowanie nut, które Jimmy zaczął włączać do swoich solówek w latach 1972 i 1973. No Quarter jest jednym z najlepszych tego przykładów, ale warto sprawdzić też Since I've Been Loving You i In The Light. Następnie kończymy, tak jak powinniśmy, ostatnim zejściem i ozdobnikami. Miejmy nadzieję, że Jimmy by to zaaprobował! 🎸

POSŁUCHAJ:



LED ZEPPELIN LED ZEPPELIN

Jimmy jest w świetnej formie jako już doświadczony gitarzysta sesyjny, teraz ma wolną rękę w studiu nagraniowym. Znaczna część brzmienia Led Zep jest już w pełni ukształtowana dzięki solówkom Jimmy'ego z Good Times Bad Times, Communication Breakdown i I Can't Quit You Baby. Godna wyróżnienia w tym miejscu jest jego cudownie zróżnicowana i dynamiczna gra akustyczna na Babe I'm Gonna Leave You, która stanowi wczesną demonstrację koncepcji Jimmy'ego „światło i cień”.



LED ZEPPELIN LED ZEPPELIN IV

Przez wielu uważany za definiujący Zeppelinów album, gra Jimmy'ego z pewnością nie straciła nic ze swojego ognia, chociaż lata intensywnych tras koncertowych i nagranie dwóch kolejnych albumów dały mu pewność, że może rozwinąć swoje unikalne frazowanie, zamiast ścigać się z innymi. Black Dog, Rock And Roll i Stairway To Heaven dobitnie to potwierdzają. Chociaż jest mało prawdopodobne, że wcześniej nie słyszeliście tego albumu, warto go ponownie odwiedzić!



LED ZEPPELIN HOUSES OF THE HOLY

Chociaż Led Zeppelin IV jest najczęściej cytowany jako klasyczny album Zeppelin, Houses Of The Holy prezentuje ich w doskonałej formie, obejmując jazz w The Rain Song, reggae w D'yer Mak'er i folk w Over The Hills And Far Away, ten ostatni z solówką, która prawie na pewno wywarła wpływ na Joe Perry'ego z Aerosmith. W The Song Remains The Same można znaleźć bogactwo klasycznego frazowania Page'a oraz inspirację naszego sola w No Quarter.

Jego frazowanie, timing i podciągnięcia są wyjątkowo ekspresyjne i często mieszczą się gdzieś „pomiędzy pęknięciami” standardowej notacji muzycznej. Zwykle staram się racjonalizować/kwantyzować

tania i uważam, że oddalałoby nas wręcz od istoty gry Jimmy'ego. Próba ujęcia jego stylu w pojedynczym solo jest trudna, ale zapożyczając wybrane frazy z niektórych jego klasycznych solówek (skłaniając

czonych fraz, i pamiętajcie, że Jimmy używał bardzo cienkich strun w okresie świetności Led Zeppelin. Mam nadzieję, że spodoba wam się to solo, i do zobaczenia następnym razem.

PRZYKŁAD 3

[illegible]

(8va)-
 E5
 D5
 A5
 3
 3
 BU
 19-(22)
 19-18-17
 20
 17-18-19
 BU
 19(21)-19-17
 19
 19(21)-19-17
 16
 16
 16

PRZYKŁAD 4



electro-harmonix

OCEANS 12

NAJBARDZIEJ ROZBUDOWANY REVERB DOSTĘPNY NA RYNKU



NEW YORK CITY, USA
DYSTRYBUCJA GUITAR CENTER



Sklep Muzyczny
Guitar Center

ul. Zbąszyńska 30, 91-342 Łódź
www.guitarcenter.pl

Biuro Obsługi Klienta

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

Realizacja Zamówień

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

Serwis

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

Marketing

+48 519 443 757
marketing@guitarcenter.pl



Legato na raz

Umiejętność sprawnego kostkowania w grze rytmicznej jest podstawą, na bazie której można budować zapadające w pamięć riffy
Sławomir Sobczak

Jednak czy tylko kostkowanie jest ważne? Oczywiście, że nie – jako gitarzyści mamy przecież do dyspozycji szereg doskonałych narzędzi, za pomocą których możemy wykreować nowe muzyczne światy. O ile w grze solowej użycie kostki musi rywalizować z innymi środkami wyrazu, o tyle w przypadku gry riffowej największe znaczenie ma kostkowanie. Nie znaczy to jednak, że możemy poprzestać tylko na nim i jednocześnie zapomnieć o innych sposobach wydobywania dźwięku, takich jak np. techniki hammer-on, pull-off, glissando, wibrato itd. W tym miesiącu postaramy się powstrzymać od nieustannego

w przykładach 1, 3 i 4 są poprzedzone łukiem legato, co sugeruje brak kostkowania przy rozpoczynaniu kolejnych repetycji. Na początku dźwięki te należy kostkować normalnie, czyli potraktować tak, jakby nie miały łuków legato. Podobna sytuacja ma miejsce na zakończeniu niektórych taktów – tam, gdzie znajduje się końcowy łuk niepowiązany z żadną następną nutą, należy spodziewać się wykonania techniki hammer-on lub pull-off, na przykład przy przejściu do kolejnej repetycji. **Przykład 1** składa się z szeregu ósemek zagęszczonych przez dwie szes-

łuku legato), lecz doprowadzenie do sytuacji, kiedy głośniejszy będzie drugi dźwięk, a więc ten grany za pomocą techniki hammer-on. Warto spojrzeć na to ćwiczenie jak na zbiór trzech różniących się pod względem artykulacyjnym dźwięków: kostkowanych i nietłumionych (pusta struna A5), kostkowanych i tłumionych (pusta struna E6) oraz niekostkowanych i nietłumionych (B na progu 2 i C na progu 3 struny A5). Naszym celem jest właściwa kontrola poziomu dźwięków należących do każdej z tych grup.

Przykład 2 to riff, którego wszystkie

PRZY LEGATO BARDZO WAŻNE JEST TAKŻE NIEDOPUSZCZANIE DO NAPIĘCIA MIĘŚNI DŁONI

nastki na czwartej ćwiartce każdego taktu. Każdy takt rozpoczynamy od uderzenia struny A5 opuszką palca środkowego (takty 1-2) lub serdecznego (takty 3-4), wydobywając tym samym dźwięki B (takty 1-2) i C (takty 3-4). Uderzenie powinno być na tyle silne, aby powstały dźwięk został

dźwięki znajdują się na strunie E6, co samo w sobie jest już pewnym ułatwieniem. Trudność polega za to na konieczności rozciągnięcia niektórych łuków legato z dwóch (jak w poprzednim przykładzie) do czterech nut. A więc tym razem praca nad artykulacją wymagać będzie nieco więcej wysiłku niż wcześniej. Zaczniemy jednak od początku i sprawdzimy, w jaki sposób należy zagrać pierwszy takt. Mamy w nim tylko dwa miejsca, w których wykorzystujemy technikę pull-off: „1” oraz „2 i”. W poprzednim przykładzie skupiliśmy się na hammer-on, a teraz ćwiczymy pull-off. Także tutaj obowiązują takie same zasady dotyczące artykulacji jak poprzednio. Pod koniec taktu 2 łuk legato rozpoczyna się nie na ostatniej, lecz na przedostatniej szesnastce, a ponadto jest później przedłużony aż do drugiej nuty następnego taktu, co w efekcie tworzy grupę czterech dźwięków. To dużo, a zwłaszcza na to, że trzecia nuta owej

grupy przypada na „1” kolejnego taktu, musimy tu poradzić sobie z ewentualnym gaśnięciem dźwięku po niestarannie wykonanym legato. Wszystkie dźwięki objęte łukiem legato powinny mieć podobną głośność. W żadnym wypadku nie może dojść do zgaśnięcia dźwięku. Kolejnym krokiem na drodze do najlepszego wykonania omawianego ćwiczenia jest sprawienie, aby dźwięk przypadający na „1” był najgłośniejszy.

W kwestii opalcowania można przyjąć, iż każdy z dwóch najbardziej oczywistych tu sposobów jest właściwy, czyli: 1. palec wskazujący na progu 3 i mały na 5; 2. palec środkowy na progu 3 i mały na 5. Polecam Wam drugi z nich, ponieważ jest on bardziej naturalny, a poza tym daje szansę na wygodne umieszczenie palca środkowego np. na progu 2 struny A5 i stworzenie mocniejszej podstawy w czasie gry na tłumionej strunie E6.

Przykład 3 to kolejny stopień wtajemniczenia i nowe trudności do pokonania. Tym razem gramy dwudźwięki na strunach A5 i D4, stosując przy tym tylko jeden palec ułożony w formie minipoprzeczki barré. Podczas realizacji techniki hammer-on należy zwracać szczególną uwagę na wyrównany poziom już nie tylko jednego dźwięku granego jako legato, ale także dodatkowej kwarty. Początkowo może się to wydawać trudniejsze, jednak z biegiem czasu da się opanować – oczywiście im mniejszy interwał, tym łatwiej. Każdy dwudźwięk leżący na początku taktu wymaga szczególnej uwagi, ponieważ to on powinien być zaakcentowany – w końcu to nasze tytułowe „legato na raz”...

Przykład 4 jest pod względem budowy najprostszy ze wszystkich prezentowanych w tym miesiącu, jednak może on sprawić trudności z powodu, o którym pisałem już nie jeden raz, a mianowicie naprzemienne użycie dwóch rodzajów pulsacji: czwórkowej i triolowej. Dodanie do riffu technik legato (zarówno pull-off, jak i hammer-on) sprawia, że omawiany riff staje się doskonałym ćwiczeniem nie tylko na kostkowanie, ale i na koordynację rąk, a to za sprawą konieczności kostkowania tylko niektórych dźwięków. 🎸

KLUCZ DO SUKCESU

Techniki pull-off i hammer-on powinno się ćwiczyć bez efektów mających wpływ na dynamikę dźwięku (takich jak kompresor), co pozwoli wyłapać wszelkie błędy w grze. Przy legato bardzo ważne jest także niedopuszczanie do napięcia mięśni dłoni. Pomimo tego, że do wykonania tych technik konieczne jest wykorzystanie pewnej siły, to mięśnie muszą być bezwzględnie rozluźnione. Nazwa hammer-on (tzw. młoteczkowanie) pochodzi od angielskiego słowa hammer, czyli młotek. A zatem dobrze oddaje istotę tej techniki, ponieważ polega ona na dosyć silnym uderzeniu opuszką palca lewej ręki w strunę przy jednoczesnym dociśnięciu jej do podstrunnicy.

kostkowania każdego z dźwięków i do gry wpleciemy nuty zagrane jako legato. Aby maksymalnie je wyeksponować, postaramy się wykorzystać techniki hammer-on i pull-off do zagrania dźwięków znajdujących się na początku taktu, czyli na „1”. Na początek kilka uwag na temat zapisu zastosowanego w zapisie nutowym i tabulaturze. Początkowe dźwięki pierwszych taktów

zaakcentowany tak jak wymaga tego początek frazy. Sprawę ułatwia tu wycofanie większości dźwięków riffu za pomocą tłumienia strun (P.M.). Podczas gry należy zadbać o zachowanie jednolitego poziomu całości z delikatnym zaakcentowaniem dźwięków granych jako legato. Naszym celem nie jest mocne wyeksponowanie dźwięku pustej struny A5 (na początku każdego



PRZYKŁAD 1

Sheet music for Example 1, featuring a treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 160$. The notation includes a series of eighth notes and rests, with a repeat sign. Below the staff, there are two lines of tablature (T, A, B) with fret numbers (0, 2, 3) and a sequence of notes (P.M., P.V., P.M., P.V.).

PRZYKŁAD 2

Sheet music for Example 2, featuring a treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 160$. The notation includes a series of eighth notes and rests, with a repeat sign. Below the staff, there are two lines of tablature (T, A, B) with fret numbers (0, 2, 3, 5) and a sequence of notes (P.M., P.V., P.M., P.V.).

PRZYKŁAD 3

Sheet music for Example 3, featuring a treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 190$. The notation includes a series of eighth notes and rests, with a repeat sign. Below the staff, there are two lines of tablature (T, A, B) with fret numbers (7, 8, 10, 12) and a sequence of notes (P.M., P.V., P.M., P.V., P.M., P.V.).

PRZYKŁAD 4

Sheet music for Example 4, featuring a treble clef, key signature of one flat (Bb), and 4/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 160$. The notation includes a series of eighth notes and rests, with a repeat sign. Below the staff, there are two lines of tablature (T, A, B) with fret numbers (3, 5, 6) and a sequence of notes (P.M., P.V., P.M., P.V.).



Slap orientalny cd.

Witam wszystkich w kolejnej części moich warsztatów. Mam nadzieję, że udało Wam się przerobić ćwiczenia z poprzedniego odcinka i skala frygijska durowa zagościła w Waszych sercach **Tomasz Fulara**

Tym razem rozwinie my wiadomości z ubiegłego miesiąca. Pokażę przykład, jak można budować solową partię basu, graną technika slap w wyżej wymienionej skali.

Często zdarza się tak, że basista nauczy się skali, ma opanowane różne zagrywki techniczne, ale jak przychodzi do zagrania kciukiem partii solowej, to nie wie, jak się do tego zabrać.

W ćwiczeniu umieszczonym poniżej będziemy bazować na

skali frygryjskiej durowej z tonką
E. Podstawę tego przykładu będą
stanowiły akordy: w pierwszym
takte E7 – durowy septymowy (E,
Gis, D), w drugim Fmaj7 – durowy
z septymą wielką (F, A, E), w trze-
cim dwudźwięk z tercją wielką od
dźwięku Gis (gramy Gis, C i doda-
jemy oktawę od Gis). Następnie
kończymy powrotem do akordu
Fmaj7. Całość stanowi czterotakto-
wy przebieg, na którym będziemy
budować partie solowa.

Na początku zaczynamy spokojnie, rozkładając dźwięki w ten sposób, że dwa pierwsze gramy o długości ósemki z kropką, a trzeci brzmi do końca taktu. Pierwszą nutę uderzamy kciukiem, a dwie następne szarpimy. W następ-

nym czterotaktowym przebiegu grymy już więcej nut. Pojawiają się naprzemienne uderzenia kciukiem (często tłumionych dźwięków) i szarpnięcia. W szóstym takcie pojawia się glissando na strunie G z dźwięku E na F. Najlepiej chwycić na dziewiątym progu czwartym palcem lewej ręki i przesunąć na dziesiąty próg. Po glissandzie wykorzystujemy też technikę hammer on. W ósmym takcie możecie mieć trochę problemów z zakończeniem. Używamy tu techniki doublethumbing. Na tłumionych dźwiękach grymy dwie trzydziestodwójki (uderzanie kciukiem najpierw z góry, potem z dołu), po których znajduje się szarpnięcie szesnastka. Grymy to dwukrotnie. Szerzej

o tego typu zagrywkach pisałem w jednym z poprzednich numerów Basisty. W taktach o numerach 9, 10 i 11 uspokajamy rozkładając akordy i dwudźwięk podobnie jak na początku ćwiczenia. Pojawi się jednak pewna trudność. Znowu wykorzystamy technikę double-thumbing, z tą różnicą, że dodamy podwójne szarpanie. Wszystko na dźwiękach tłumionych. Uderzamy strunę A kciukiem najpierw z góry, później z dołu, a następnie szarpimy pierwszym palcem prawej ręki strunę D i drugim palcem strunę G. W takcie dwunastym znowu wykorzystujemy naprzemienne uderzenia kciukiem i szarpanie. W kolejnych gramy gęściej, zwracając uwagę na wykorzystanie podwójnego kciuka i szarpania, z tym że nie będzie już to technika doublethumbing tylko obydwie tradycyjne uderzenia z góry (grane na dźwiękach tłumionych). Pamiętajmy o prawidłowym szarpaniu dwudźwięków – jednocześnie pierwszym i drugim palcem prawej ręki. Mam nadzieję, że opisane ćwiczenie pozwoli Wam opracować wiele własnych partii solowych i sprawi, że jeszcze bardziej polubicie skalę frygijską durową.

Życzę owocnej i wytrwałej pracy. 🎸

PRZYKŁAD



GITARY SIRE MARCUS MILLER ZNAJDZIESZ W

Guitar Center

www.GuitarCenter.pl



Sklep Muzyczny Guitar Center ul. Zbąszyńska 3, 91-342 Łódź
tel.: (42) 280 71 33, (42) 280 71 37
e-mail: guitarcenter@guitarcenter.pl



Ghost Notes cd.

Witajcie! Kontynuujemy studia nad liniami basowymi granymi klasycznym fingerstylem, w których występują ghost notes, dead notes, lub – jak kto woli – dźwięki „duszki”

Marcin Pendowski

Technikę grania ghost notes stosował notorycznie jeden z legendarnych reżysów basu elektrycznego – Jaco Pastorius. Współczesne linie basowe w stylach takich jak gospel, jazz czy afro-cuban są bogate w ghosty, a muzycy tacy jak Richard Bona,

Matt Garrison, Tony Grey, Garry Willis grają ich sporo w swoich basowych riffach. Przejdźmy może od razu do sedna sprawy.

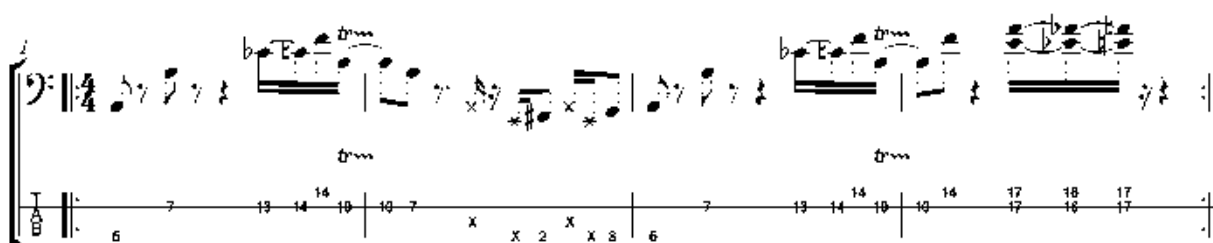
Przykład 1 to linia basowa o czterotaktowej frazie, świetnie pasująca do akordu A7. Występuje tu parę smaczków: zaczynamy dźwiękiem „A” (na strunie E), następnie górne „A” gramy z lekkim glissem, tak żeby dźwięk urwał się dokładnie na „raz”. Dalej mamy bluesową figurę graną wysoko na dwunastej pozycji.

Zwracam uwagę na dźwięk „C”, który wykonujemy z lekkim slidem, tak żeby brzmiał między „C” a „C”#. Takt 3 jest powtórzeniem pierwszego, a w czwartym występuje charakterystyczna zagrywka na dwudźwiękach zagranych w dół i w górę legato, tzn. atakujemy prawą ręką tylko pierwszy dwudźwięk resztę uzyskujemy „ślizgając się na gryfie” w dół i w górę o jeden próg. **Przykład 2** to linia basu ogrywająca akordy Gm i Fm – fraza czterotaktowa, puls szesnastkowy. Występują tu

proste dźwięki akordowe grane na mocne części taktu oraz chromatyka (dźwięki przejściowe między jednym dźwiękiem akordowym a drugim) między dźwiękiem „F” a „G” znajduje się przejściowe „F#”. Linia ta nawiązuje stylistycznie do stylu legendy gitary basowej: Jaco Pastoriusa.

Przykład 3, ogrywający akord Am, to fraza dwutaktowa. Mamy tu sporo dźwięków przejściowych – chromatyki, która nadaje jej specyficznego brzmienia. W celu uwydatnienia motoryki na początku tego przykładu zaaplikowałem dwa ghost-notes, które od razu wprowadzają ciekawy element motoryczny do całego groove'u. Zapraszam Was do eksperymentów w graniu powyższych przykładów bez ghost-notes oraz – co bardzo ważne – pracy w wolnych tempach z metronomem. Dla ciekawskich, w Internecie znajduje się kompletny podkład do wszystkich trzech przykładów tu prezentowanych. Pozdrawiam basowym hej-ho! 🎸

PRZYKŁAD 1



PRZYKŁAD 2



PRZYKŁAD 3



PRENUMERUJ!

Standardowe ceny prenumerat:

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

Po latach nawet **ZA PÓŁ CENY!**

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



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

E-prenumerata, czyli **NAJSZYBSZY DOSTĘP**

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

Korzystaj z przywilejów PRENUMERATORA

➤ **prezent** – każdorazowo opłacenie prenumeraty jest premiowane prezentem. W tym numerze są to do wyboru: koszulka z logo Gitarzysty (rozmiary od S do L) lub płyta **Kandace Springs „The Women Who Raised Me”**. Zgłoś się po prezent mailowo – prenumerata@avt.pl (szczegóły na www.avt.pl).

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

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

Zamów prenumeratę Gitarzysty w dogodny sposób:

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

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

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

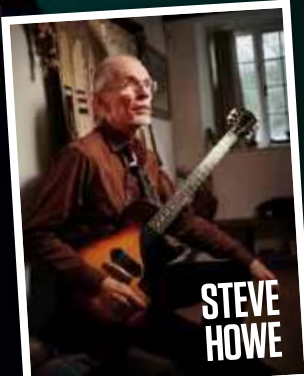
Twoje dane osobowe przekazujemy Poczcie Polskiej, która dostarcza do Ciebie przesyłki. Bez Twojej zgody nie prześlemy i nie będziemy dokonywać obrotu (nie użyczymy, nie sprzedamy) Twoich danych osobowych innym osobom lub

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

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

ZA MIESIĄC

KIRK FLETCHER



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

www.MagazynGitarzysta.pl
www.MagazynBasista.pl

REDAKCJA

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

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

PROJEKT I SKŁAD DTP

Sławomir Sobczak
sobczak.gitarzysta@gmail.com

WSPÓŁPRACA

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

REKLAMA I PROMOCJA

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

PATRONATY MEDIALNE

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

WITRYNA INTERNETOWA

Redaktor: Szymon Kubicki
szymon.kubicki@magazynGitarzysta.pl
Wydawca serwisów online: Szymon 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 Au-
tomatyka, Muzyka i Dźwięk oraz Edukacja
i Hi-Tech. łącznie czasopisma AVT gruczną ponad 1 mil-
lion czytelników, podzielonych na grupy o specyficznych
zainteresowaniach zawodowych lub hobbystycznych.



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



Wydawnictwo AVT Korporacja należy
do Izby Wydawców Prasy.

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

ADRES REDAKCJI

Magazyn Gitarzysta
ul. Leszczynowa 11
03-197 Warszawa

OKŁADKA

Na okładce: Jimmy Page



PRENUMERATA

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

COMPANY OF GREATNESS



RICHIE KOTZEN RK5 V2 SIGNATURE

"The great thing about the RK5 Fly Rig is that I have my ideal pedalboard in a tiny little box that I can literally put in my backpack. This pedal is very versatile, it's very convenient, extremely reliable, built to perfection."

--Richie Kotzen



Check out Richie's New
50 FOR 50 Album



PAUL LANDERS PL1 SIGNATURE

"Although it is so tiny, I can dial in all the sounds I need for my band. I love the fact that I have an analog path, that it is not a digital animation. It is real! And what I love most is I can plug it straight into the mixer or the computer! No amp needed for the best distortion sound I know of."

--Paul Landers



Check out Rammstein's
2019 Untitled Album

FLY RIG®

TECH 21

ANALOG BRILLIANCE™

TECH21NYC.COM

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

AMERICAN ACOUSTASONIC[®] STRATOCASTER[®]

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



Fender[®]

WYPRODUKOWANE W CORONIE W KALIFORNII

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

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