

Gitarzysta®

FRIPP

GUTHRIE
GOVAN



MEGADETH

Charvel Guthrie Govan MJ San Dimas SD24 CM
Sire Marcus Miller P7 Swamp Ash-4 2nd Gen
Vintage V100MU Midge Ure
AER Compact 60 IV
Baroni AFK150
Fender Hammertone

Indeks 210072

ISSN 1895-3832



CENA 16 PLN (W TYM 8% VAT)



KLASYKA
LUKSUS
NOWOCZESNOŚĆ
GRYWALNOŚĆ

EC-1000T CTM

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



EC-1000T CTM EverTune Black



EC-1000T CTM Violet Shadow

EC-1000T CTM Vintage Gold Satin

POKÓJ NAUCZYCIELSKI



Bridget Mermikides

Gitara klasyczna

G. Puccini 'Un Bel Di Vedremo'

W ostatnim miesiącu wakacji przygotowałam dla Was piękną, melancholijną i przepełnioną emocjami arię, pochodzącą z opery Madame Butterfly... **s. 91**



Piotr Słapa

Gitara akustyczna

Kanon D-dur

W dzisiejszym odcinku warsztatów akustycznych zagramy fragmenty jednego z najsłynniejszych utworów muzyki klasycznej – Kanonu D-Dur... **s. 96**



Piotr Lemański

Jazz

Coltrane

Przychodzi mi dzisiaj na myśl postać Zbigniewa Seiferta, który raz na zawsze zmienił współczesny sposób gry na skrzypcach, a który był także... wybitnym saksofonistą... **s. 98**



Neville Marten

Blues

Joe spotyka Billy'ego

W naszych warsztatach kilkakrotnie już spotykali się ze sobą znakomici artyści bluesowi. Tym razem spróbujemy połączyć ze sobą style Billy'ego Gibbonsa oraz Joe Walsh... **s. 100**



Sławomir Sobczak

Metal

Pull-off w rytmie

Gra rytmiczna nie polega jedynie na kostkowaniu, dlatego też stosowanie innych środków w raz jest doskonałym sposobem na ożywienie każdego nudnego i monotonnego riffu... **s. 102**



Tomasz Fulara

Gitara basowa

3 na 2 (cz. 2)

Tym razem pokażę, jak ciekawie łączyć granie kciukiem na 'trzy' z wydobywaniem dwudźwięków na 'dwa'... **s. 104**

Wszelka sztuka jest bezużyteczna

Nie jestem pewien do jakiej formy zredukowana została w Polsce kultura, a także jak na ten fakt zareagowałby sam Autor, ale któregoś pięknego lipcowego poranka, w supermarkecie mającym w logo sympatycznego owada lubianego przez dzieci, pomiędzy śmietanką 30% a arbuzem premium w promocji zobaczyłem książkę Oscara Wilda „Portret Doriana Greya” * leżącą sobie ot tak, jakby to była mąka, czy makaron. W zasadzie jej cena nie odbiegała za bardzo od ceny ciasteczek obok – 11,99 – więc grzech było nie wziąć, w końcu to jedyna po-



wieść tego słynnego, irlandzkiego poety, w której nie tylko przedstawił własne spojrzenie na 'Sztukę' w ogóle, ale – jak twierdzą niektórzy – uczynił ją swoją 'duchową autobiografią'. Niezwykłą ironią losu, biorąc pod uwagę ostatnie zdanie przedmowy do 'Portretu' (które zdegradowałem do roli tytułu tego wstępniaka) jest miejsce, w jakim 'dzieło' znalazło się 132 lata po swej światowej premierze, dlatego pozwolę sobie zacytować ją i pozostawić wrażliwym czytelnikom Gitarzysty do samodzielnego przemyślenia:

„Artysta jest twórcą piękna.

Celem sztuki jest: objawiać sztukę, ukrywać artystę.

Krytykiem jest, kto potrafi własne wrażenie piękna wyrazić w odmiennej formie lub w nowym materiale.

Najwyższa, jak i najniższa forma sztuki jest swego rodzaju autobiografią.

Kto w rzeczach pięknych odnajduje sens brzydkości, jest zepsuty nie budząc zachwyty. To błąd.

Kto odnajduje piękny sens w rzeczach brzydkich, jest kulturalny. Posiada przyśrodek.

Wybrani są ci, dla których rzeczy piękne posiadają znaczenie tylko piękna.

Nie ma książek moralnych i niemoralnych. Bywają tylko książki napisane dobrze lub źle. Nic więcej.

Niechęć wieku XIX do realizmu jest wściekłością Kalibana, spoglądającego na własne odbicie w zwierciadle.

Niechęć wieku XIX do romantyzmu jest wściekłością Kalibana, widzącego w zwierciadle nie swoje odbicie.

Życie moralne człowieka jest częścią materiału dla artysty, lecz moralność sztuki polega na doskonałym użyciu niedoskonałego środka.

Żaden artysta nie pragnie niczego dowieść.

Nawet rzeczy prawdziwe mogą być dowiedzione.

Żaden artysta nie ma sympatii etycznych.

Sympatia etyczna u artysty to niewyobrażalne zmanierowanie stylu.

Żaden artysta nie jest chorobliwy. Artysta może wszystko wyrazić.

Myśl i mowa są dla artysty narzędziami sztuki.

Występek i cnota są dla artysty narzędziami sztuki.

Z punktu widzenia formy typem sztuki jest muzyka.

Z punktu widzenia uczucia typem jest sztuka aktora.

Wszelka sztuka jest zarazem powierzchnią i symbolem.

Kto sięga pod powierzchnię, czyni to na własne ryzyko.

Kto odczytuje symbol, czyni to na własne ryzyko.

Sztuka odzwierciedla w istocie widza, nie życie.

Różnorodność poglądów o dziele sztuki dowodzi, że jest ono nowe, skomplikowane i zdolne do życia.

Jeśli krytycy są w niezgodzie, artysta jest w zgodzie ze sobą.

Możemy wybaczyć komuś, że tworzy coś użytecznego, póki tego nie podziwia. Jedynym usprawiedliwieniem dla twórcy dzieła bezużytecznego jest, że je podziwia.

Wszelka sztuka jest bezużyteczna.”

Krzysztof Inglik
redaktor naczelny

* Wydawnictwo Świat Książki. Z angielskiego przełożył Marceł Tarnowski.

Spis treści

8/2022



WYWIADY, HISTORIE

22

ROBERT FRIPP

Jeśli chodzi o King Crimson, to zawsze była otwarta forma zaangażowania, zawsze bardzo złożona, zawsze problematyczna i zawsze bardzo wymagająca. Jeśli chciałbyś, żeby zespół się rozpadł, rób wyłącznie próby...

38 MEGADETH: DAVE MUSTAINE

Czasem, najlepsza rzecz jaka może mi się przytrafić, to ktoś mówiący mi, że czegoś nie mogę zrobić. Wówczas odpowiadam mu: 'Serio? No to patrz!'...

42 MEGADETH: KIKO LOUREIRO

Lubię środek. Myślę, że gitara musi mieć sporo środka ponieważ to jest jej naturalne pasmo. Na dole jest bas, a na górze blachy, więc gitara nie powinna wchodzić w cudze rejony...

44 GUTHRIE GOVAN

Wonderful Slippery Thing? Zgaduję, że mój ówczesny mózg 21-latek myślał tylko o tym jak dużo fajnych gitarowych patentów mogę wcisnąć w trzypięciominutowy utwór...

50 ZANIM ZACZNIESZ NAGRYWAĆ

O ile nie chcesz zmarnować czasu swojego oraz znajomych muzyków, jest kilka aspektów, które trzeba rozważyć w celu uzyskania optymalnych efektów, zanim włączysz nagrywanie w swoim DAW. Tym razem omówimy najlepsze ustawienia mikrofonów, efektywne sposoby monitorowania, a także techniki uzyskania dobrych brzmień z gitar, wokali oraz bębnow...



66 Charvel Guthrie Govan MJ San Dimas SD24 CM

70 Sire Marcus Miller P7 Swamp Ash-4 2nd Gen

74 Vintage V100MU Midge Ure

78 AER Compact 60 IV

82 Baroni AFK150

86 Fender Hammertone

Redakcyjne

- 3 Wstępniak
- 3 Pokój nauczycielski
- 4 Spis treści
- 8 Mikstura
- 18 Felieton: Joe Bennett
- 20 Felieton: Wojtek Wytrzązek
- 105 Prenumerata
- 106 Stopka redakcyjna



KOSMICZNE KOLORY. NIEZIEMSKI KSZTAŁT.

SUPERMASYWNY DŹWIĘK

Fender

PLAYER PLUS

METEORA

HH W KOLORZE SILVERBURST
ORAZ BAS W OPAL SPARK

FENDER (w formie standardowej i stylizowanej), METEORA, oraz charakterystyczne kształty główki powszechnie spotykane na instrumentach FENDER® są znakami towarowymi firmy Fender Musical Instruments Corporation i/lub jej oddziałów, zarejestrowanymi w Stanach Zjednoczonych i innych krajach.

MEDIA GITARZYSTY

Możesz pobrać pliki multimedialne do tego wydania magazynu Gitarzysta:

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



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

LEKCJE

TEMAT	ILOŚĆ PLIKÓW
• warsztat klasyczny	[1]
• warsztat akustyczny	[1]
• warsztat jazz	[10]
• warsztat blues	[2]
• warsztat metal	[4]
• warsztat Fulara	[2]





ROSE GOLD

PEWTER

BLUE STEEL

GOLD SATIN

ERNIE BALL®
AXIS CAPO



Fender Kingfish Telecaster Deluxe

Fender zaprezentował nowy model Telecastera sygnowanego przez Christone "Kingfish" Ingrama, wykorzystujący nowo opracowane specjalnie dla artysty przetworniki. Gitara posiada olchowy korpus wykończony w efektownym kolorze Mississippi Night Finish. Gryf o customowym profilu V wykonano z przypalanego klonu, na którym znalazła się palisandrowa podstrunnica o radiusie 12". Na pokładzie zamontowano parę humbuckerów Kingfish Telecaster Deluxe, które dostępne też będą oddzielnie w sprzedaży. www.fender.com



8th edition
WARSAW '22
FINGERSTYLE
FESTIVAL
SEPTEMBER 16-18
GUITAR COMPETITION POWERED BY *Bacon Range*

ADAM BAŁDYCH
ANDREA VALERI
GAVINO LOCHE
TOMASZ ANDRZEJEWSKI
CALLUM MCGAW
SIR NYLON MCSTEEL
TROYE ZILLIA
DIMA GORELIK

16, 17.09.2022 | CENTRUM KULTURY WILANÓW
18.09.2022 | LA BOHÈME

MORE INFORMATION: WWW.FACEBOOK.COM/FINGERSTYLE1718 | WWW.KULTURAWILANOW.PL

Warsaw Fingerstyle Festival 2022

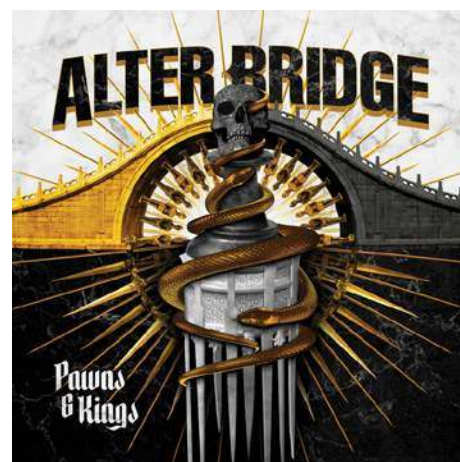
W dniach 16-18 września w Warszawie odbędzie się lubiany festiwal gitarowy. Organizatorami Warsaw Fingerstyle Festival są pasjonaci muzyki gitarowej przy wydatnym wsparciu Centrum Kultury Wilanów i Burmistrza Dzielnicy Wilanów. Oprócz występu gwiazd gitary z kraju i zagranicy w ramach festiwalu odbędzie się wystawa sprzętu muzycznego, warsztaty gitarowe oraz - co jest być może najważniejsze - mistrzowski konkurs dla utalentowanej młodzieży z całej Polski i zagranicy. Zwycięzca konkursu pojedzie zagrać koncert na targach Guitar Summit 2023. 16 września zagrają: Sir Nylon Mc Steel (PL), Tomasz Dawid Andrzejewski (PL) i Troye Zillia (UA). 17 września: International Guitar Competition + Andrea Valeri (ITA), Callum McGaw (SCT), Gavino Loché (ITA), Adam Bałdych (PL). 18 września: Dima Gorelik Trio (IL).

Ernie Ball Music Man HT: Heat Treated

Ernie Ball Music Man zaprezentował nową serię gitar HT, wykorzystującą najnowsze, innowacyjne pickupy Heat Treated, obejmującą modele Cutlass HT, StringRay HT i Sabre HT. Poprzez zastosowaną technologię przetworniki oferują lepszą odpowiedź na artykulację oraz większy poziom sygnału w porównaniu do standardowych, pasywnych pickupów. EBMM Sabre HT wyposażone są w specjalnie nawijany humbucker gryfowy z dużym ceramicznym magnesem oraz humbucker Sabre HT przy mostku. Gitary mają konturowany korpus z okoume z cienkim, klonowym topem. Podpalany gryf z klonu zaopatrzony jest w klonową bądź palisandrową podstrunicę. Modele dostępne są w wykończeniach Yucatan Blue, Raspberry Burst, Showtime i Snowy Night finishes. Cutlass HT prezentują konfigurację SSS z pickupami wykorzystującymi duże magnesy neodymowe. Singiel nawinięty jest w sposób zapewniający mu mocniejsze brzmienie. Modele te posiadają olchowe korpusy, gryfy z podpiekanego klonu oraz mostki vintage tremolo Music Mana. Wykończenia obejmują kolory Showtime, Brûlée, Midnight Rider i Raspberry Burst. StingRay HT zaopatrzone zostały w mostkowe humbuckery z dużymi magnesami ceramicznymi oraz większą ilością zwojów w stosunku do humbuckera przy gryfie. Osprzęt obejmuje mostek Tune-o-Matic ze strunociągami. Wszystkie modele posiadają blokowane klucze Schallera oraz 22 progi ze stali nierdzewnej.

www.music-man.com

www.musicinfo.pl



Pawns & Kings – nowy album Alter Bridge

Premiera nowej płyty Alter Bridge odbędzie się 14 października nakładem wydawnictwa Napalm Records! Alter Bridge znany jest ze swoich zapadających w pamięć riffów, zaraźliwych melodii oraz gitarowej wirtuozerii, a zespół zyskał uznanie krytyków i fanów na całym świecie. Teraz kwartet składający się z Mylesa Kennedy'ego (wokół/gitara), Marka Tremontiego (gitara/wokół), Briana Marshalla (bas) i Scotta Phillipsa (bębny) powraca z najbardziej zadziornym zestawem utworów w swej karierze. Siódmy album zespołu – „Pawns & Kings” – ukaże się na całym świecie 14 października nakładem Napalm Records. Jest to 10 zupełnie nowych, epickich utworów, które z pewnością zaspokoją oczekiwania entuzjastów, cierpliwie czekających na nową muzykę kapeli. Na płycie tej Alter Bridge ponownie działa z wieloletnim współpracownikiem i producentem Michael'em 'Elvisem' Baskettem. Począwszy od otwierającego krążek „This Is War” po tytułowy „Pawns & Kings”, Alter Bridge wraca na rynek z płytą pełną intensywnych utworów powstałych po tym, jak cykl ich ostatniego albumu został przerwany przez globalną pandemię. Takie kompozycje jak „Dead Among The Living”, „Silver Tongue” i „Holiday” brzmią w charakterystyczny dla zespołu sposób. Na płycie nie brakuje epickiego rozmachu, trzy z dziesięciu utworów trwają ponad sześć minut każdy. Opus magnum albumu – „Fable Of The Silent Son” – liczy 8:29 i jest najdłuższą piosenką w dorobku zespołu. Mark Tremonti rezygnuje ze swojej drugoplanowej roli, aby wyjść na pierwszy plan w „Stay”, introspektywnej balladzie, która na żywo stanie się ulubionym numerem fanów.

www.alterbridge.com

www.facebook.com/alterbridge

www.instagram.com/officialalterbridge

Boogie Skiedrzyński: premiera singla i płyty!

Gitarzysta i kompozytor Boogie Skiedrzyński prezentuje singiel „Santa Maria”. Utwór pochodzi z płyty „Passed Lines”, którą ukaże się pod szyldem wydawnictwa SJRecords 19 sierpnia tego roku. Artysta, po latach wspierania na scenie i w studio uznanych artystów polskich i zagranicznych takich jak: Kamil Bednarek, Kuba Badach i Natalia Kukulska, Jahnnaration, Naaman, i Pressure, postanowił nagrać swój własny materiał. „Grałem często na scenie jako sideman i robiłem, co do mnie należy, bo to istotna rola. Udało mi się wreszcie zacząć robić co chcę” – mówi. Grę Boogiego wyróżnia współczesne podejście do jazzowej improwizacji - kreatywne polifoniczne poszukiwania połączone z dużą dawką gitarowej ekspresji. Ogromną rolę w koncepcji gitarzysty ma dbałość o jakość brzmienia, zarówno gitary, jak i całego zespołu. Przestrzeń, polifonia, kreatywne poszukiwania sonorystyczne i melodyczne – tak brzmią utwory z nowej płyty Skiedrzyńskiego.

www.youtube.com/watch?v=vT7X5YNp0Ik

www.facebook.com/fingerstylefest/



3/09/2022
ROCK NA PLAŻY
DZIKA PLAŻA PAPROCANY
START/15.30

Cree
DZEM
sztywny pal azji

Rock na Plaży Paprocany znów w plenerze

Dzika Plaża Paprocany w Tychach 3 września stanie się miejscem, gdzie można poczuć klasyczne polskie rockowe i bluesowe brzmienia, spotkać się ze znajomymi, wspólnie pośpiewać ponadczasowe przeboje i miło spędzić czas w sąsiedztwie malowniczego jeziora Paprocany i otaczających je lasów. Taka jest kwintesencja Rocka na Plaży Paprocany – wydarzenia, podczas którego słuchamy Cree i Dżemu, a także innych legendarnych

składów. To też okazja, by poznać obiecujące zespoły z całego kraju, które co roku tłumnie zgłaszają się do przeglądu konkursowego. Dzień koncertowy rozpocznie przegląd zespołów – w tym roku zgłosiła się do niego rekordowa liczba 36 kapel z całego kraju (wśród nich: 418, Afera Blues Band, Animate, Around The Blues, AtaktO, Black Pin, Black Radio, Blues Connections, Cold Fire, Double Blind, GalHan, Główna Księgowa, Hengelo, Honky Tonk, Hops Band, Kinless, Kufel Bluesa, Meteroids, Ornette, Paganda, Potato Stonks, Riposta Band, Scarless, Seta, Snowblind, Sub Terra, Swoo

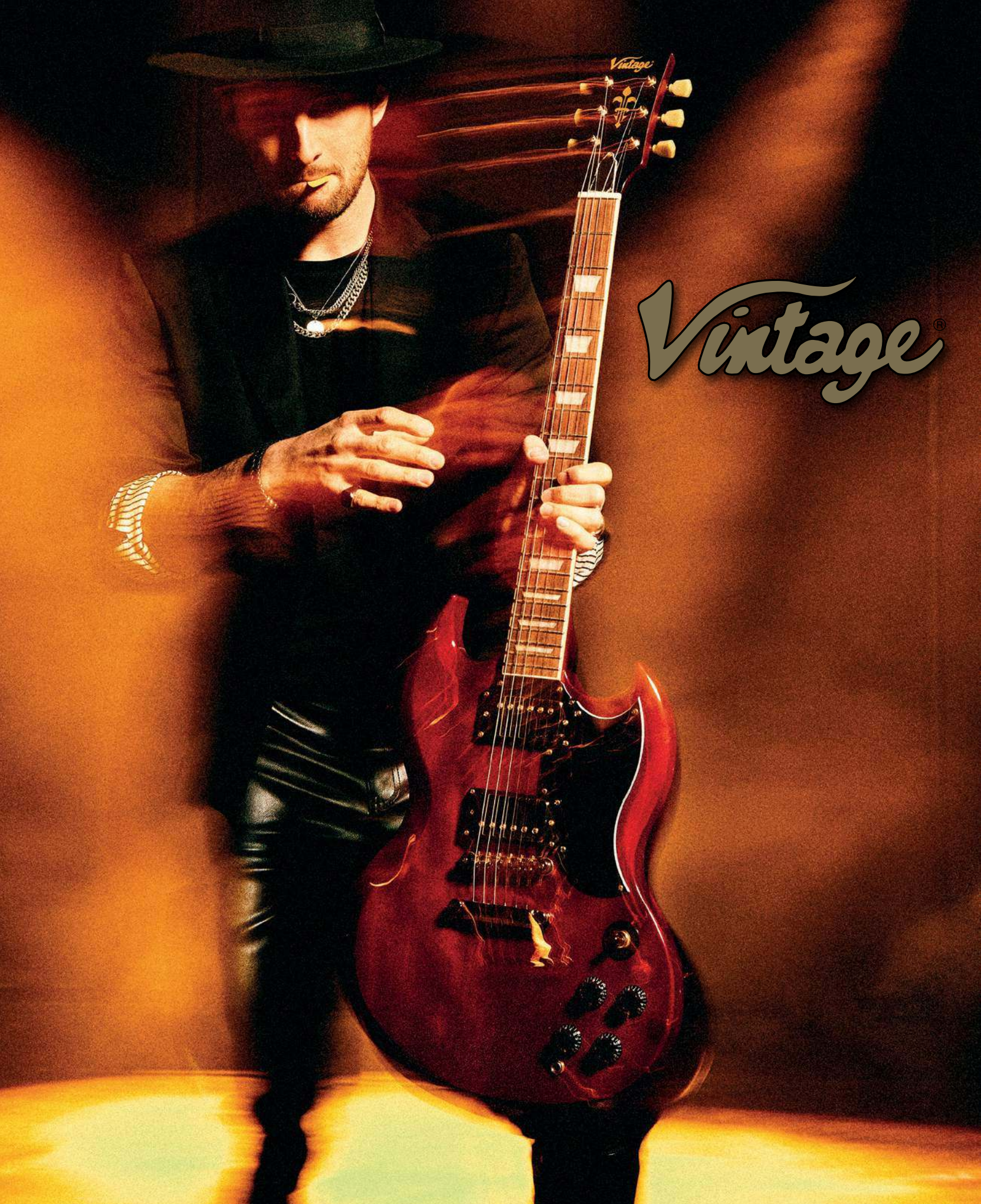
High, Tabula Rasa, Tacy nie inni, Tamtej Nocy, The FoxCats, The Heroes, UltraMuffin, Vataha, Web OBrook, White Deer), spośród których do ścisłego finału wybrano zespoły Ornette i Hengelo – je usłyszymy na żywo. Podczas zmagani na Dzikiej Plaży Paprocany dołączy do nich duet Kasia Skiba i Ja, będący tegorocznym laureatem przeglądu Dla Tych zagrają – nowa fala tyskich brzmień. Na scenie pojawi się też RoseMerry – zespół z Rzeszowa laureat poprzedniego konkursu organizowanego w plenerze w roku 2019. Po nich na scenie czekać nas będzie prawdziwe wolnościowe

święto – usłyszymy charakterystyczny werbel w „Wieży radości, wieży samotności” Sztywnego Pala Azji oraz najlepsze kawałki Cree i Dżemu, które od lat przyciągają do Tychów tłumy miłośników bluesa i rocka z całego kraju. Ostatecznej oceny zespołów w koncertach LIVE przed zgromadzoną nad jeziorem publicznością dokona Jury w składzie m.in. Sebastian Riedel (Cree) i Janusz Borzucki (Dżem) oraz związany z Festiwałem dziennikarz muzyczny, Piotr Baron.

www.kultura.tychy.pl

www.facebook.com/mckctychy

www.instagram.com/mckctychy



Vintage®



MKII - FIRMWARE UPDATE V2



Aktualizacja oprogramowania do wzmacniaczy BOSS Katana MkII

Wzmacniacze serii BOSS Katana MkII otrzymały nową aktualizację V 2 zwiększającą możliwości dzięki nowym narzędziom do kształtowania dźwięku dostępnym w aplikacji BOSS Tone Studio. Dodano m.in. trzy nowe ustawienia Contour z konfigurowalnymi czterema krzywymi częstotliwości, nowe bloki efektowe Solo i EQ do łańcucha efektów, dwa nowe efekty – Centa OD (Booster) i Solo EQ, trzy ustawienia Global EQ oraz rozszerzone możliwości Cab IR – opcje IR obejmują teraz możliwość wyboru typu i pozycji mikrofonów, co daje większą kontrolę nad dźwiękiem.

www.boss.info

METALLICA: klip Master of Puppets po 36 latach!

Po sukcesie za sprawą serialu 'Stranger Things', Metallica zdecydowała się wypuścić wideo do tytułowego utworu wydanej 36 lat temu płyty 'Master of Puppets'. Animowany teledysk utworu z wydanej w roku 1986 płyty 'Master of Puppets', która

do dziś uważana jest przez fanów za najlepszą płytę Metaliki, wykonała brytyjska firma ILOVEDUST, znana ze współpracy z artystami takimi jak Ozzy Osbourne (grafika płyty "Patient Number 9") czy Foo Fighters (film "Studio 666"). 'Master of Puppets', który trafił na listę Billboard Hot 100, ponownie zyskał popularność po wykorzystaniu go w czwartym sezonie serialu 'Stranger Things' emitowa-

nego przez Netflix. Postać serialu - Eddie Munson - wykonuje 'najbardziej metalowy koncert wszech czasów' na swojej gitarze Warlock. Jak skomentowała to Metallica: „Sposób w jaki Bracia Duffer wplatali muzykę w 'Stranger Things' zawsze robił na nas wrażenie, dlatego byliśmy podekscytowani, że chcą nie tylko skorzystać z 'Master of Puppets', ale też zbudować wokół tego scenę. (...) zrobili

to znakomicie, byliśmy powaleni. Niektórzy zdołali domyślić się tytułu utworu widząc tylko kilka sekund rąk Josepha Quinna w trailerze! Czyż to nie wspaniałe?” Ciekawostką jest, że syn Roberta Trujillo - Tye – dograł kilka własnych dźwięków do wersji 'Master of Puppets' wykorzystanej w serialu 'Stranger Things'.

www.metallica.com
www.youtube.com/watch?v=6xjJ2X1bGRk





Charvel Pro-mod DK24 HSH 2PT CM w Guitar Center

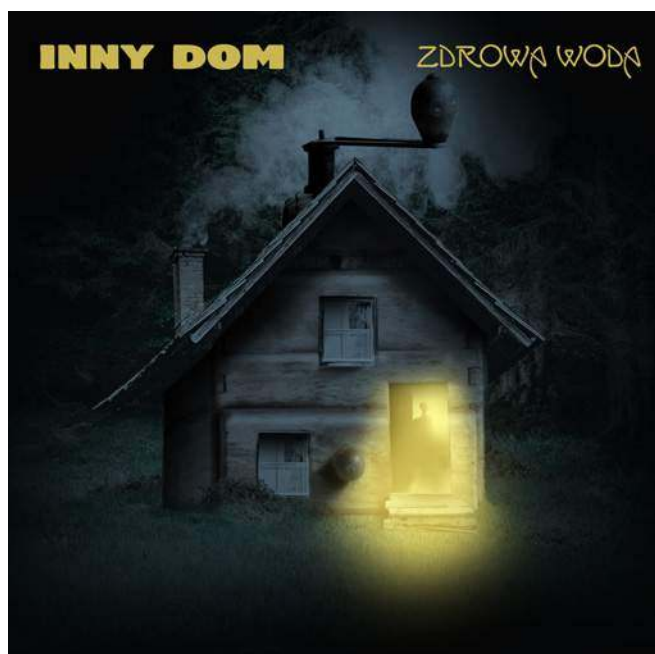
Do łódzkiego Guitar Center dotarła dostawa nowe-

go modelu gitary Charvel Pro-mod DK24 HSH 2PT CM Mahogany. Seria Pro-mod łączy klasyczną konstrukcję Strata z nowoczesnymi elementami, innowacyjnym designem i ciekawą paletą brzmieniową. W modelu DK24 HSH 2PT CM znajdują się

przetworniki Seymour Duncan w układzie HSH, a całości dopełnia piękne, satynowe wykończenie drewna mahoniowego oraz złoty osprzęt.

www.charvel.com

www.guitarcenter.pl



Zdrowa Woda wypuszcza nowy singiel i zapowiada album!

Zespół Zdrowa Woda dzieli się nowym singlem! Zespół wypuścił właśnie utwór „Inny dom”, którym zapowiada swoją kolejną płytę. Nowy numer to (jak sami mówią): „wielopłaszczyznowa parafraza otaczającej nas rzeczywistości, bez kąśliwości”. Autorem tekstu piosenki jest Marek Modrzejewski, a za muzykę odpowiada Sławomir Małecki. Premierę płyty zaplanowano na 2 września 2022 roku. Album zatytułowany będzie tak, jak promujący go singiel i ukaże się nakładem Agencji Artystycznej MTJ. Materiał dostępny będzie zarówno w wersji cyfrowej oraz fizycznej.

www.zdrowawodaband.pl



Rage Against The Machine we wrześniu w Polsce!

Rage Against the Machine zagra w Polsce ramach trasy "Public Service Announcement Tour"! Grupa wystąpi w krakowskiej Tauron Arenie 15 września (czwartek). Jako support zagra zespół Run The Jewels. RATM to kalifornijski zespół założony w roku 1991, którego przedstawiać nie trzeba - 16 milionów sprzedanych płyt, nominacje do "Rock and Roll Hall of Fame", wyraziste (rewolucyjne) poglądy polityczne, a przede wszystkim innowacyjne techniki Toma Morello, który nieustannie szokował kreatywnym wykorzystaniem gitarowych efektów. Pierwszy od wielu lat koncert Rage Against the Machine zagrał 9 czerwca. Na podstawie koncertów aktualnej trasy można spekulować co do setlisty. Przykładowo na koncercie sprzed 2 dni (23.07.22 Scotiabank Arena, Toronto, Kanada) zespół zaprezentował następujące utwory: Bombtrack, People of the Sun, Bulls on Parade, Bullet in the Head, Testify" (w/ Revolver Intro), No Shelter, Wake Up, Guerrilla Radio, Close Your Eyes (And Count to Fuck) (Run the Jewels cover), Vietnow, Know Your Enemy, Calm Like a Bomb, Sleep Now in the Fire, War Within a Breath, The Ghost of Tom Joad (Bruce Springsteen cover), Freedom, Township Rebellion, Killing in the Name. tour.ratm.com

KLASYKA NA GITARĘ ELEKTRYCZNĄ!

Wydawnictwo Contra zaprezentowało nowość dedykowaną gitarzystom elektrycznym: „Przeboje Muzyki Poważnej na gitarę elektryczną z tabulatarami zeszyt 1”. Znalazły się tam następujące utwory:

1. Rameau J.P. - Tamburyn;
2. Boccherini L. - Menuet z Kwartetu smyczkowego;
3. Rossini G. - Uwertura do opery "Wilhelm Tell";
4. Marchetti F. - Oczarowanie;
5. Borodin A. - Tańce połowieckie z opery "Książ Igor";
6. Offenbach J. - Kankan z operetki "Orfeusz w piekle";
7. Schumann R. - Marzenie z cyklu fortepianowego "Sceny dziecięce";
8. Mozart W.A. - Marsz turecki z Sonaty fortepianowej;
9. Wagner R. - Galop Walkirii z dramatu muzycznego "Pierścień Nibelunga - Walkiria";
10. Strauss J. syn. - Wiedeńska krew /walc wiedeński/;
11. Bach J.S./Gounod Ch. - Ave Maria;
12. Dvorák A. - Humoreska op. 101 nr 7;
13. Bizet G. - Kuplety torreadora aria Escamilla z opery "Carmen";
14. Daquin L.C. - Kukułka;
15. Beethoven L.v. - Dla Elizy;
16. Debussy C. - Światło księżycy;
17. Gorczycki G.G. - Gaude Mater;
18. Grieg E. - Śmierć Azy z I Suity "Peer Gynt";
19. Musorgski M. - Stary zamek z cyklu "Obrazki z wystawy";
20. Verdi G. - Aria Księcia z opery "Rigoletto";
21. Noskowski Z. - Polonez elegijny "W starym dworku";
22. Ogiński M.K. - Polonez "Pożegnanie Ojczyzny";
23. Albinoni T. - Adagio;
24. Czajkowski P. - Temat łabędzie z baletu "Jezioro łabędzie";
25. Brahms J. - Taniec węgierski nr 5;
26. Chopin F. - Preludium op. 28 nr 20;
27. Bach J.S. - Aria z II Suity orkiestrowej;
28. Mendelssohn-Bartholdy F. - Marsz weselny z suity "Sen nocy letniej";
29. Joplin S. - The Entertainer - A Ragtime Two-Step;
30. Vivaldi A. - Lato z Koncertu skrzypcowego "Cztery pory roku" cz. III - Burza;
31. Schubert F. - Serenada.

www.contra.waw.pl/GitaraElektryczna.htm



Larry Carlton

SIRE



L7 GOLD TOP

L7 BLACK

L7 TRANSPARENT BLUE

L7 TOBACCO SUNBURST

L7 WHITE

SIRE LARRY CARLTON W NOWEJ DOSTAWIE!



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

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

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

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

Marketing
+48 519 443 757
marketing@guitarcenter.pl

opasa.pl 3020342f3a

MIXTURA
SPRZĘT ★ MUZYKA ★ LUDZIE

10 PGE
NARODOWY
IM. KAZIMIERZA GÓRSKIEGO

WIELKIE GRANIE

PGE NARODOWY

- 2022

NAJWIĘKSZY BAND ROCKOWY W POLSCE

1000 MUZYKÓW I WYJĄTKOWI GOŚCIE

ŚWIĘTUJ Z NAMI 10. URODZINY PGE NARODOWEGO

10 WRZEŚNIA 2022

#LADY PANK

Nick Johnston
Clinic Tour 2022
31 sierpnia, godz. 18⁰⁰
Gościnnie: Tomasz Andrzejewski
Guitar Center ŁÓDŹ
ul. Brukowa 6
MEGA MUSIC
schecter
guitar research

Nick Johnston w Guitar Center!

W ramach Clinic Tour 2022 do nowej siedziby Guitar Center 31 sierpnia zawita znakomity gitarzysta Nick Johnston. Kanadyjski gitarzysta ma na koncie sześć płyt solowych i słynie z niezwykle oryginalnej techniki łączącej legato oraz arpeggio. Jego muzyka skrzy się ciekawymi harmoniami i wirtuozerią solówek, a prowadzone na całym świecie warsztaty gitarowe cieszą się wielką popularnością. To wielkie wydarzenie gości u siebie tak znakomitego muzyka, a w dodatku tego wieczoru wystąpi dla Was też Tomek Andrzejewski! Będzie mnóstwo dobrego, gitarowego grania!

Miejsce: Nowa siedziba Guitar Center, ul. Brukowa 6, Łódź

Czas: 31.08.2022

Godzina: 18:00

Wstęp wolny:) Zapraszamy!

www.guitarcenter.pl

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

Wielkie Granie na PGE Narodowym to jedyne takie wydarzenie na polskiej scenie muzycznej. 10 września, na płycie stadionu, zjednoczy się prawie 1 000 muzyków - zarówno instrumentalistów, jak i wokalistów. Największy rockowy band w historii polskiej muzyki zabrzmi listą dwudziestu pięciu największych hitów wszech czasów, które wszyscy znają i kochają. Gośćmi imprezy będą kultowe postaci polskiej muzyki, a całości doda blasku kilkudziesięcioletnia publiczność. Wspólnie świętować będziemy 10. urodziny PGE Narodowego im. Kazimierza Górskiego. Rolę Ambasadora wydarzenia objął Jan Borysewicz - wirtuoz gitary i lider legendarnego zespołu Lady Pank. To właśnie pod jego czujnym okiem powstanie ostateczny kształt repertuaru Wielkiego Grania na PGE Narodowym. Za specjalnie przygotowane aranżacje muzyczne odpowiada Michał Grymuza - gitarzysta, muzyk sesyjny, kompozytor, producent muzyczny i aranżer. Do imponującej listy nazwisk bohaterów wydarzenia dołączą także inne wybitne postaci polskiej sceny muzycznej. Gośćmi specjalnymi wyjątkowej imprezy urodzinowej PGE Narodowego będą m.in.: Urszula, Małgorzata Ostrowska i Andrzej Krzwyw.

www.wielkiegranie.pl



22/23th SATYRBLUES

TDK TARNOBREZEG SŁOWACKIEGO 2

12 GODZIN ŻYWEJ MUZYKI BEZ POLITYKI

SOBOTA ★ 10.IX.2022 godz. 15:00

NIEDZIELA ★ 11.IX.2022 godz. 16:30

ELECTRIC LADY

**SCOTT HENDERSON
TRIO** special guest: EVA NOVEL (voc)
LINA MASTALSKA (g)

LEIF DE LEEUW BAND

special guest: MIKE ROSS



Piotr Restecki ONE MAN SHOW

**Natalia Kwiatkowska
& Jacek Prokopowicz**

**Sławek Wierzecholski
i Nocna Zmiana Bluesa**

special guest: JELONEK

koncert transmituje
Polskie Radio
RZESZÓW

Bartek Belniak **Dariusz Łabędzki** ★ **Wojciech Birek** **Paweł Kuczyński**



SPONSOR TYTULARNY

22 i 23 edycji międzynarodowego festiwalu
SATYRBLUES' 2022

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



Patronat sprawuje

Prezydent Miasta Tarnobrzeg
DARIUSZ BOŻEK



www.satyrblues.pl

OPTYK

Janusz Kosiński



SPONSORZY:



FORBET



WŁAŚCICIEL MARKI





Masz kumpla? Napiszcie razem piosenkę!

Niewiele jest zawodów, w których deklarujesz oddanie połowy swojej pensji, zanim w ogóle rozpoczniesz pracę...

Joe Bennett

...ale tak właśnie sprawy się mają, jeśli dwoje ludzi decyduje się na wspólne komponowanie. I nie robią tego bez przyczyny! Czy wiesz, że prawie połowa hitów ze szczyt list przebojów USA, napisanych przez ostatnie pół wieku, została stworzona przez więcej niż jedną osobę? Skoro więc wspólne pisanie jest tak efektywne – jak do tego podejść?

Pierwszym etapem z pewnością będzie dobranie sobie muzycznego partnera. Jak powszechnie wiadomo, człowiek uczy się znacznie szybciej w towarzystwie kogoś, kto jest na wyższym poziomie niż my sami. Znaleźnięcie lepszego od nas kompozytora nie jest takie trudne, jak by się mogło wydawać. Uznani twórcy zwykle traktują pracę z nowym talentem (potencjalnie przyszłą gwiazdą) jako pozytywne doświadczenie, bo zastrzyk świeżej krwi pomaga pchnąć kompozycję w zupełnie nowym kierunku i uczynić ją bardziej ekscytującą. A więc siedzicie razem w jednym pokoju, w towarzystwie kilku gitar i po chwili wasze oczy się spotykają. Zapada krępująca cisza, bo nikt nie wie jeszcze co zagrać. Przełamywanie lodów może być trudne, więc lepiej starać się tego unikać. Najlepszym sposobem jest właściwe przygotowanie się, przyniesienie na próbę kilku gotowych fraz, riffów, czy akordów. Ale nie tylko – takim wytrychem może być także ostatnie doniesienie prasowe, czy nawet zdjęcie, które cię zaintrygowało. Impulsem, który pchnie was do działania może być jakiś tekst, wiersz, cokolwiek... To „coś” nie musi trafić do finalnej wersji kompozycji – chodzi raczej o pewien

rodzaj katapulty, który wyrzuci was w obłoki kreatywności. Jeśli każda z osób przyniesie na spotkanie coś ze sobą, praca od razu nabierze tempa. Nie każdy z pojawiających się podczas tej sesji pomysłów będzie odpowiedni dla tworzonej właśnie piosenki. Musicie więc negocjować – albo bronić własnych idei, albo też zgłaszać uwagi do pomysłów przedstawianych przez drugą stronę. Będzie się pojawiała pokusa, by bronić tylko i wyłącznie własnego materiału.

i upewnić, że nadal zgadzacie się co do planu gry. Wspólne pisanie piosenek zmusza do kompromisów w podejmowaniu wielu istotnych decyzji. Partnerzy muszą się zgodzić co do tytułu, formy, struktury, liryki, schematu rymów, melodii, akordów... Kluczem do sukcesu jest tu POKORA! Być może zarówno ty, jak i twój współkompozytor, jesteście silnymi i kreatywnymi osobowościami, ale utwór, który zbudujecie na kanwie waszej

rzecz, musicie być gotowi na to, że strumień kreatywności może w pewnym momencie wyschnąć. Pomysły nie będą wam bez końca wypadać z rękawa. Jest bardziej niż pewne, że nadejdzie chwila, w której nic nie będzie działać i poczujecie, jak wasz niedawny hit rozplywa się we mgle. W takim przypadku spróbujcie całkowicie zmodyfikować swoje podejście, np. dodając inną pętlę perkusyjną, eksperymentując z niestandardowym strojem gi-



PARTNERZY MUSZĄ SIĘ ZGODZIĆ CO DO TYTUŁU, FORMY, STRUKTURY, LIRYKI, SCHEMATU RYMÓW, MELODII, AKORDÓW... KLUCZEM DO SUKCESU JEST TU POKORA!

Przecież sam fakt przyniesienia go na próbę świadczy o tym, że mocno wierzysz w jego wartość. W takiej sytuacji łatwo wznieść przed sobą mury, za którymi przejdiesz do słusznej, acz bezproduktywnej defensywy. Możecie przeskoczyć tę przeszkodę, skupiając się na dodawaniu do muzycznej potrawy kolejnych składników – motywów, które wzbogacą końcową kompozycję. Zawsze lepiej zaproponować alternatywną wersję riffu, który przyniósł twój kolega, nie tylko go odrzucić. Chodzi o utrzymanie pozytywnego klimatu i ducha kreatywności. A kiedy już pojawi się więcej pomysłów, będziecie w stanie w biegu dokonać selekcji tych najlepszych. Jednakże nawet wtedy, gdy w pokoju będzie aż gęsto od muzycznych idei, raz na jakiś czas będziecie musieli się zatrzymać

współpracy jest ważniejszy od was obu. Jeśli naprawdę wam zależy – będziecie intuicyjnie wiedzieć, kiedy należy się wycofać i uchylić czoła przed genialnym pomysłem. Oczywiście metoda polegająca na zamknięciu w pokoju dwóch gitarzystów jest tylko jednym ze sposobów wspólnego komponowania. Niektórzy artyści preferują sesje, na których obecni są wszyscy członkowie zespołu (U2), inni nie muszą się nawet spotykać, by razem pisać (Elton John/Bernie Taupin). Obecnie, artyści coraz częściej wykorzystują Internet, jako medium pomagające we wspólnym tworzeniu muzyki. Online można się dzielić nie tylko tekstami, czy pomysłami na melodię, ale także kompletnymi, nagranyymi w domowym zaciszu sesjami. Jakąkolwiek metodę wybie-

tary, zakładając kapodaster lub zmieniając pierwotne tempo. Czasem cofnięcie się do podjętej kilka dni temu decyzji (tonacja, tytuł utworu, forma) może przybliżyć was do szczęśliwego finału. A jeśli już naprawdę nic nie działa, jedynym wyjściem jest przerwa – zostawcie instrumenty, zróbcie herbatę, odświeżcie sobie umysł. Wspólne komponowanie staje się tym łatwiejsze, im częściej się go podejmujecie. Jeśli dopiero zaczynasz, nie zniechęcaj się początkami – czasem trzeba długo szukać odpowiednich ludzi. Ale kiedy już wasz przebój trafi na listę Billboardu, nie będziesz pamiętać ani o problemach, ani o tym, że trzeba się z kimś podzielić kasą. Jak to mówią, lepszy wróbel w garści, niż gołąb na dachu. ♡

Takamine





Endorsement i umowy endorserskie

Endorsement to wieloznaczny termin, który w zależności od sytuacji może oznaczać aprobatę lub poparcie – ma też znaczenie w bankowości, jednak czeki i weksle tym razem pomińmy...

Wojciech Wytrzązek

Oznacza też lansowanie konkretnej marki przez osobę, która sama w sobie jest marką. Gdy mówimy, że osoba X jest endorserem marki Y, oznacza to, że znana postać (artysta, aktor, sportowiec) będąc swego rodzaju ambasadorem tejże marki oficjalnie promuje jej konkretne produkty, np. kosmetyki, ubrania, buty, sprzęt sportowy. Sprzęt muzyczny nie jest w tym względzie wyjątkiem. W dziedzinie instrumentów muzycznych klasycznym przykładem endorsementu była współpraca firmy Gibson z muzykiem, konstruktorem i wynalazcą, jakim był Les Paul. Jej owocem została jedna z pierwszych produkowanych masowo gitar typu solid body – Gibson Les Paul – niezwykle innowacyjna jak na realia lat 50. XX w. Jedną z jej współczesnych postaci ma endorsement niejako zdublowany. Gibson Slash Les Paul Standard pod względem specyfikacji technicznej jest wzorowany na osobistym instrumencie gitarzysty Guns N' Roses, ale nadal nosi nazwisko swego pierwszego endorsera. Pozostając na gitarowym szczycie wypada wymienić inne sygnowane gitary, chociażby: Gibson „Lucille” – sygnatura B.B. Kinga, elektryczne i akustyczne Gibsony Chet Atkins, czy Fendery linii Custom Shop i Artist, np. Fender Eric Clapton Stratocaster „Blackie”, Fender Jeff Beck Stratocaster; linie gitar Ibanez JEM – Steve Vai, JS – Joe Satriani. Jest też wiele innych np.: PRS Santana; liczne modele ESP/LTD sygnowane głównie przez gitarzystów i basistów z cięższych klimatów, Music Man John Petrucci itd. To oczywiście wierzchołek góry lodowej, ponieważ modeli stworzonych we współpracy

z szanowanymi muzykami, jest coraz więcej. W tym gronie są również kobiety, np. Lari Babilio (Ibanez LB-1 – łatwy do rozpoznania ze względu na fioletowy korpus), czy Orianthi (PRS Orianthi). Wymienione modele nawiązujące do konkretnych artystów powstały w specyficznym sposób – od początku jako owoc współpracy producenta instrumentów z muzykiem, jako odwzorowanie specyficznego egzemplarza gitary, którym posługiwał się artysta, ewentualnie jako połączenie tych dwóch podejść. Podstawą handlu i marketingu są pieniądze, zatem nie jest żadną tajemnicą, że zarówno sygnowane gitary, wzmacniacze, efekty czy inne artefakty są tworzone nie tylko po to, by wyróżnić konkretnych artystów, ale przede wszystkim po to, by przez znaną osobę zwrócić uwagę na produkt, który wraz z osobą przynosi marce rozgłos, a docelowo powinien zostać kupiony przez fanów i naśladowców artysty oraz kolekcjonerów i miłośników przedmiotów danej marki. Jednym z ciekawych przykładów podwójnego endorsementu jest zestaw popularizowany przez Briana Mayę składający się z gitary Brian May Special i zegarka Seiko 5 Sports Brian May Limited Edition, również z motywem tejże gitary na cyferblacie. Oczywiście oba przedmioty można kupić oddzielnie, wszak nie każdy gitarzysta, który chce mieć gitarę podobną do mistrza musi używać takiego zegarka i nie każdy kolekcjoner zegarków musi grać na gitarze. Z perspektywy prawnika endorsement wygląda w gruncie rzeczy dość prosto. Związek, który analizujemy jest przedmiotem umowy pomiędzy producentem danych dóbr a artystą z nim współpracującym. Umowy mają charakter dwustronny i zakla-

dają wzajemność świadczeń. Ich treść jest oczywiście owiana tajemnicą, jednak nawet student II roku prawa może wymienić postanowienia, które z dużym prawdopodobieństwem mogłyby się w takiej umowie znaleźć. Ze strony muzyka będzie to przykładowo: zobowiązanie do używania danej rzeczy publicznie podczas koncertów i występów telewizyjnych (oczywiście w zaciszu własnego domu czy studia nagrań może używać czegoś, co mu się podoba, ponieważ jest to sfera prywatności), popularyzacja danego modelu przez różnorodne pokazy i prezentacje, uwzględnienie danej rzeczy w trakcie wywiadów (oczywiście dla mediów profesjonalnych, a nie brukowych, gdzie mógłby czy mogłaby raczej podzielić się przepisem na sałatkę niż pokazać sygnowany wzmacniacz). Ze strony producenta może to być (oczywiście w zależności od rangi i postanowień kontraktu) np.: zobowiązanie do dostarczenia darmowego egzemplarza danej rzeczy, zapewnienie bezpłatnego serwisu, dostawa akcesoriów (np. strun i kostek), organizacja sesji reklamowej (zdjęcia, film), rabaty na zakupy produktów danej marki.

Kilka lat temu światowej klasy perkusista i niekwestionowany znawca branży muzycznej Russ Miller w magazynie Modern Drummer opublikował interesujący artykuł dotyczący aktualnych, przyszłych i – co ważne – także niedoszłych endorserów, którzy szukają takich możliwości. Wyróżnił on cztery poziomy kontraktów podpisywanych z artystami z różnych pułapów. Najwyższy poziom Artysta-Marka to omówiony wyżej top pokroju Erica Claptona. Drugi poziom to Artysta Międzynarodowy rozpoznawalny w branży,

istotny dla marki (może fani się ze mną nie zgodzą, ale śmiem twierdzić, że ten poziom reprezentuje chociażby John Petrucci czy Steve Morse, by wspomnieć muzyków grających na gitarach Music Man). Trzeci poziom to Artysta Krajowy – szanowany i wpływowy na rodzimym rynku, choć nieznan szerzej poza granicami. Poziom czwarty to Artysta Regionalny lub Rozwojowy, czyli muzyk istotny dla danego regionu bądź zdobywający uznanie „młody zdolny”.

Producentom zależy przede wszystkim na pozytywnym postrzeganiu własnej marki, co oczywiście nie neguje faktu wypuszczenia na rynek sygnowanego modelu jako gestu szacunku wobec światowej klasy artysty. Niemniej jednak rynkiem rządzą twarde prawa, a celem produkcji i handlu jest zysk. Ta praktyka niesie za sobą pewne zagrożenie, ponieważ budowanie swego rodzaju „drużyny” konkretnych marek może pójść w kierunku sytuacji znanych ze sportu. Mam jednak nadzieję, że w branży muzycznej nie dojdzie do transferów na miarę piłki nożnej. Endorsement w dziedzinie muzyki powinien opierać się przede wszystkim na preferencjach artysty i takie jest jego naturalne źródło. Oczywiście zawsze można zmienić zdanie i wyposażenie, natomiast jeżeli jest to podporządkowane wymiernym korzyściom, potwierdza się, że punkt widzenia zależy od punktu siedzenia. Jeśli muzyk twierdzi, że sprzęt marki X jest najlepszy na świecie, a później mówi to samo o produktach konkurencji, nie wydaje się być do końca szczery i autentyczny. Są też artyści, którzy kupują dowolny sprzęt i usuwają bądź zasłaniają logotypy, a fani i tak doskonale wiedzą na czym grają. 🎸

AUTOR JEST RADCĄ PRAWNYM, CZŁONKIEM OIRP W LUBLINIE

KATANA-MINI

Guitar Amplifier



Autentyczne Brzmienie Katany w Ultra-Kompaktowym Wzmacniaczu. Katana-Mini jest gotowa do podróży, zapewniając inspirujące brzmienie Katana wszędzie tam, gdzie go potrzebujesz.

BOSS.INFO/PL





ROBERT FRIPP



Mając na koncie wydany właśnie 32-płytowy zestaw swych nagrań solowych z późnych lat 70., a także mającą ponad 500 stron książkę „The Guitar Circle”, której premiera odbędzie się 1 września, Robert spotyka się z nami w swej angielskiej posiadłości, by pokazać nam swe legendarne instrumenty...

Wywiady z „Tym Okropnym Człowiekiem”, jak określa sam siebie Robert Fripp, są stosunkowo rzadkie, tak jak zdjęcia jego gitar, których nie pozwala nikomu fotografować. „Nie kolekcjonuję instrumentów.” – mówi, kiedy siadamy – „To tylko narzędzia, których używam w pracy.” Niemniej zauważamy, że ten Les Paul Custom z 1959 roku jest niemal w idealnym stanie i lśni pomimo tylu lat spędzonych w trasie. „Jeden ostrożny właściciel” – komentuje Robert

uśmiechając się z przekąsem. Każdy, kto chciałby się przekonać o mistrzostwie Frippa jako gitarzysty, powinien odpalić utwór ‘Fracture’ z płyty ‘Starless And Bible Black’ zespołu King Crimson. Moto perpetuo w tej kompozycji to przykład niezwyklej finezji crosspicking. Być może u źródeł tego leżą jego gitarowe początki, kiedy to uczył się grać wyzywające klasyczne kompozycje za pomocą kostki. Wpływ, który słyszeliśmy potem w repertuarze Crimsonów, na czele z ‘Peace – A Theme’ z płyty ‘In The Wake Of Poseidon’.

„Tak, w środkowej sekcji jest Etiuda nr 7 Carcassiego.” – zdradza

nam – „To nie jest oczywiste skojarzenie, ale z pewnością ten kawałek nie brzmiał by tak, gdybym nie ćwiczył etiid Carcassiego przeznaczonych do gry fingerstyle za pomocą kostki, ponieważ specjalizowałem się w crosspickingu.”

Czas porozmawiać z jedynym stałym członkiem King Crimson...

Co przyciągnęło Cię do muzyki – a w szczególności do gitary?

Kiedy miałem 11 lat, kupiliśmy z siostrą dwie płyty, a były to Tommy Steele ‘Rock With The Caveman’ oraz Elvis Presley „Don’t Be Cruel”. Dowiedziałem się potem, że u Tommy’ego grał na gitarze



WYWIAD

Les Paul Custom z roku 1959 o numerze seryjnym 9 1986. Kupiony w londyńskim Orange Music w listopadzie 1969 roku za 380 funtów. Używany na płytach KC pomiędzy 1969 a 1974 rokiem, dwóch albumach Frippa i Eno, 'Heroes and Scary Monsters' Bowiego i wielu innych projektach. Trójkątne kostki (jak ta włożona między struny) są ręcznie wykonywane w Japonii przez pana Hiroshi Iketani specjalnie dla Roberta.



Podczas oglądania instrumentów zauważyliśmy świetny stan wiekowego Les Paula. „Jeden ostrożny właściciel” – odpowiedział Fripp.



Robert obniża środkowy pickup tak jak to tylko możliwe, ponieważ inaczej trąca go podczas kostkowania.

Bert Weedon, a u Elvise Scotty Moore. Nie było wówczas angielskich muzyków rockowych, sami jazzersi. Przeważnie starsi goście, którzy obstawiali wszystkie sesje nagraniowe. Ojciec Mela Collinsa (saksofonisty Crimsonów), wymiatał tenorowe solówki w programie BBC 'Six-Five Special', a obok niego siedzieli Tubby Hayes i Ronnie Scott. W niewybredny sposób komentowali młodziaków próbujących grać rocka, którzy nie należeli do tej samej ligi co oni. W Ameryce było zupełnie inaczej. Nie było nic poniżającego w graniu rocka i wyjściu poza ramy bluesa. Scotty Moore, Chuck Berry... to byłem ja w wieku lat 11 czy 12. Kiedy miałem 13, dopadł mnie jazz tradycyjny. Chodziłem do 'Winter Gardens' w Bournemouth oglądać ich wszystkich: Chris Barber, Acker Bilk, Monty Sunshine i każdego, kto w tamtych czasach występował. Widziałem też Memphisa Slima, zdaje się, że grał jako support Chrisa Barbera. Wow! W wieku lat 15 słyszałem Mingusa, Extrapolation. Maxa Roacha w nowojorskiej Town Hall. A 17 urodziny świętowałem rzucając się w otlchań bardziej ambitnej muzyki klasycznej. Potem płynnie przeszedłem do Beatlesów i brytyjskiej rockowej muzyki instrumentalnej z lat 60. W Poole widziałem Outlaws z Ritchiem Blackmorem – miał on wtedy 18 lat! Był fenomenalny. Znał wszystkie ruchy. Miał w głowie muzykę, a w rękach umiejętności i po prostu powalał. Scena Bournemouth była gorąca. Pracując w pierwszym składzie League Of Gentlemen robiliśmy mnóstwo wyspecjalizowanych wokali: Four Seasons, Beatles. Graliśmy też instrumentalne ciekawostki, jak Entry Of The Gladiators – dopiero lata później dowiedziałem się, że stał za tym Mick Jones z Foreignera. A potem poszedłem do szkoły, żeby dostać się na uniwersytet i zgłębiać fascynującą dziedzinę zarządzania nieruchomościami. Moje zainteresowania muzyczne zeszły nieco na bok, pomijając fakt zatrudnienia się w Majestic Dance Orchestra, w celu opłacenia szkoły. Kiedy się obudziłem ponownie, na scenie był już Hendrix, Sgt Pepper i muzyka poszła w nowym kierunku. Siedziałem w College of Estate Management w South Kensington i w pewnym momencie nie wytrzymałem, mówiąc ojcu: „Nie mogę tego

kontynuować.” I tak stałem się profesjonalistą w wieku 21 lat.

Jaka była pierwsza gitara, na której grałeś?

To był Egmond Freres, uroczy instrument. Akcja na 7 progu tak wysoka, że tylko obcęgami można było nacisnąć strunę. A jednak był na swój sposób pociągający. Rozwinąłem dzięki niemu taką siłę palców, że potem musiałem ćwiczyć specjalnie, żeby naciskać struny lżej. Kolejnym krokiem była tania gitara Rosetti, która nie była zbyt dobra, a potem Höfner President. Nie był może świetny, ale przynajmniej można go było nazwać instrumentem.

Moją pierwszą 'dobrą' gitarą był Gibson ES-345 Stereo. Kupiłem go w sklepie muzycznym Eddiego Moore'a, w którym w sobotnie popołudnia dawałem lekcje gitary. Pojawiali się tam młodzi ludzie zainteresowani kupnem gitary, a sklep polecał im moje lekcje. Wieczorami jeździłem do hotelu Chewton Glen i grałem z Douglas Ward Trio. Miałem wtedy 17 lat, a ta gitara była dla mnie bardzo poważnym wydatkiem – kosztowała 350 funtów. Grałem na niej w League Of Gentlemen, a potem mniej więcej do roku 1968, kiedy kupiłem swojego pierwszego Les Paula. Potem wracałem do ES-345 jedynie przy nagraniach

King Crimson 'In The Wake Of Poseidon', 'Cat Food' i 'Bolero'.

Czy muzyka klasyczna miała na Ciebie duży wpływ?

Zacząłem słuchać Bartoka i Strawińskiego, a największym wpływem jaki miała na mnie ich twórczość było zdanie sobie sprawy, że cała muzyka to jeden organizm. Nie słyszę oddzielnych kategorii czy stylów, słyszę muzykę tak, jak gdyby wszystko to grał jednym muzyk, mówiący kilkoma różnymi dialektami. Powalające akordy ze 'Święta wiosny', skąd to się bierze? Pierwsze taktory 'Purple Haze' – wszystko to ma niezwykłą moc i pociąga mnie w równej mierze.



TWOJA REAKCJA JEST DOSTOSOWANA DO OSOBY, Z KTÓRĄ ODBYWASZ SPARRING. JEŚLI POCZEKASZ AŻ WYKONA RUCH TO LEŻYSZ MOMENTALNIE NA PODŁODZE. MUSISZ ODPOWIEDZIEĆ NA INTENCJĘ

Inkarnacja King Crimson z lat 70., od lewej: Robert Fripp, Bill Bruford, David Cross i John Wetton.



Jesteś znany z fenomenalnej techniki crosspicking, której przykłady słychać między innymi we 'Fracture'. Jak ją rozwinąłeś?

To coś co w 'Guitar Craft' nazywam 'punktem widzenia'. Nie jest to racjonalny proces dedukcji i zrozumienia, po prostu coś widzisz. Pamiętam dokładnie ten moment. Byłem w domu w pokoju, w którym zazwyczaj z siostrą odrabialiśmy lekcje. Ćwiczyłem 'Study in 3/4' Dicka Sadleira. Mój nauczyciel dał mi dość solidne podstawy techniczne, ale wszystko to traciło mi myślkę. Więc zamiast grać akordy tak jak mi pokazywał, zacząłem je grać metodą crosspicking. Te same kształty, te same nuty, ale wszystko kostką. Widziałem w tym sens, więc pociągnąłem to dalej, ucząc się kostką nawet tak trudnych dla niej kawałków jak 'Recuerdos de la Alhambra' Tárregi.

Nie ma zbyt wiele wpływów bluesowych w Twojej grze...

Dlaczego nie zostałem gitarzystą bluesowym? Pewnie dlatego, że nie byłem w tym zbyt dobry. Poza tym tak wielu gitarzystów chciało zostać drugim Claptonem. Nawet jeśli nie mówili tego wprost, było to czuć. Nie było to moim celem. Eric to genialny gitarzysta, ale... Pytanie, które skrytykizowało się w mojej głowie brzmiało mniej więcej tak: „Jak brzmiał by Hendrix, grając kwartety smyczkowe Bartoka?” W roku 1969, duży wpływ na twórczość Crimson mieli Ian

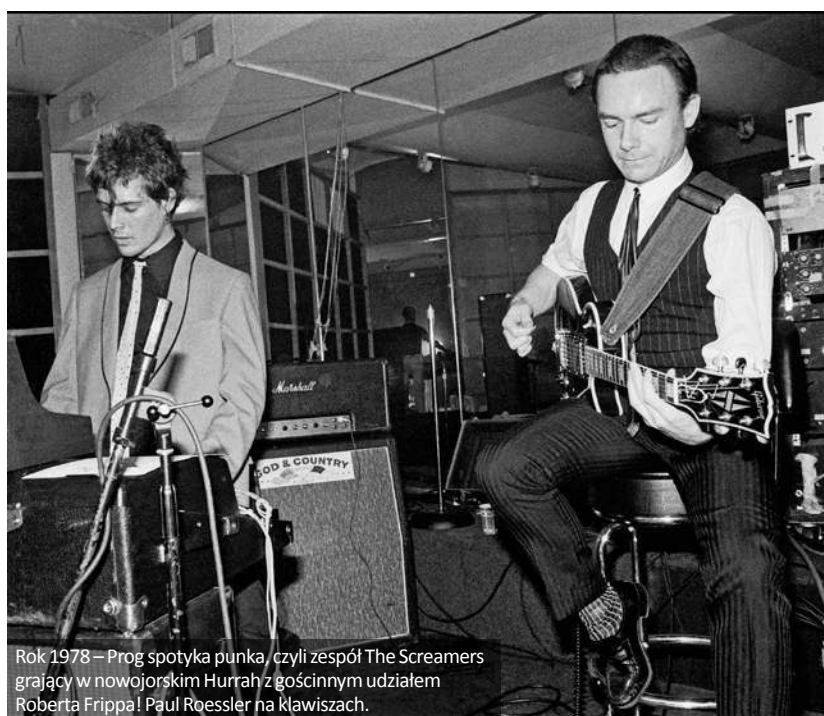
McDonald i Michael Giles. Czułem, że są połączeni z muzyką w sposób, którego nie znajdowałem u innych. U siebie także, ale potrafiłem to poznać u innych.

W jaki sposób McDonald's i Giles wpływali na muzykę Crimson?

Kiedy nagrywaliśmy 'In The Court Of The Crimson King', słuchałem ich komentarzy i dostosowywałem się tak, aby do nich pasować. Kiedy odeszli, miałem złamane serce. Jakkolwiek Giles nie komponował, to jego wkład w aranżacje był nieoceniony. Jak sądzę, moją rolę w tamtym czasie było wymyślanie partii gitary, które wspierały kompozycje. McDonald i Sinfield byli głównymi kompozytorami, ale nie można w tym procesie pomijać Gilesa. Właściwie to nikogo nie można pominąć – to była muzyka tworzona przez pięć osób. Dlatego też zdecydowałem się umieścić w adnotacjach autorskich nas wszystkich. Czułem, że każdy z nas ma równie ważny wkład. Jak w takiej sytuacji można by kogokolwiek pominąć? Dla mnie w King Crimson zawsze chodziło o współpracę.

Niemniej nie uniknęliście turbulencji, prawda?

Osobiście mam problem z muzykami tylko wówczas, gdy któryś z nich czuje się ważniejszy od reszty zespołu, albo od samej muzyki. Jeśli miałbym stworzyć jakąś listę żelaznych reguł, to pierwsza brzmiałaby tak:



Rok 1978 – Prog spotyka punka, czyli zespół The Screaming Trees grający w nowojorskim Hurrah z gościnnym udziałem Roberta Frippa! Paul Roessler na klawiszach.

„Najważniejsza jest muzyka”. Zasada nr 2: „Najważniejszy jest zespół.” Ambicje zespołu stawiamy wyżej od ambicji kogokolwiek z nas. Po trzecie: dzielimy się kasą. Dlaczego mieliśmy problemy osobiste? Spójrz na te trzy reguły i serio – wszystko co się wydarzyło stanie się jasne. Jeśli liczy się tylko muzyka, to wszystkie nazwiska znajdują się na szczycie strony z nutami. Dzieliliśmy się wszystkimi zyskami z nagrań i publikacji. Ludzie zastanawiają się, czy osoba tworząca większość muzyki nie powinna

aby otrzymywać proporcjonalnie wyższych udziałów. Odpowiedź brzmi: powinna. I nad tym zastanawiał się Adrian Belew. Od roku 1994 patrzyliśmy na to, kto ile wniósł do każdej kompozycji. Na początku lat 70., nawet kiedy większość materiału pisał Robert, Bill Bruford dostawał należną część nawet jeśli nie zagrał ani nuty. Dlaczego? Ponieważ nawet jeśli muzyka podążała kursem zgodnym z moimi uwagami, robiłem to tylko i wyłącznie dla dobra zespołu.



Skład King Crimson z roku 2018, od lewej: Bill Rieflin, Jakko Jakszyk, Pat Mastelotto, Robert Fripp, Gavin Harrison, Tony Levin, Mel Collins i Jeremy Stacey

”

DLACZEGO NIE
ZOSTAŁEM GITARZYSTĄ
BLUESOWYM? PEWNIE
DLATEGO, ŻE NIE BYŁEM
W TYM ZBYT DOBRY...

»

”

NIE DAJĘ NUT INNYM
MUZYKOM. JEŚLI
MIAŁBYM CI MÓWIĆ
CO MASZ GRAĆ, PO CO
W OGÓLE MIAŁBYM Z
TOBĄ PRACOWAĆ

Gibson ES-345, numer seryjny 100510.
Zdobyty w roku 1963, wyprodukowa-
ny prawdopodobnie rok wcześniej.
Użyty w pierwszym League Of Gentlemen
(1964/65) w Majestic Hotel, a także w
Giles, Giles & Fripp. Nie używany zbyt
w KC, za wyjątkiem Cat Food i Prince
Rupert's Lament (1970).



Nie jest do końca pewne czy Fripp używał niesławnego przełącznika Varitone, ale z pewnością rozwiązał problem Bigsby z uziemieniem za sprawą zwykłego kabelka.

Podobno gitarzyści często wypominają mu, że zakłada struny w gitarach w sposób nieprofesjonalny, ale Robert upiera się, że taka metoda jest najbardziej funkcjonalna.



Ostatnie wydanie boksu 'Exposures' remiksował Steven Wilson. Podobnie jak w przypadku jego pracy nad muzyką Crimson, remiksy są dość wierne oryginałom.

Kiedy sam siadam do miksowania, moim celem nie jest trzymanie się historii. Celem Stevena była wierna reprodukcja oryginału, ale z użyciem nowoczesnej technologii. Zdarzały się dziwne dyskusje. W niektórych miejscach, chciałem dołożyć to i owo – coś czego za pierwszym razem nie udało mi się zrobić. A teraz była okazja. Wówczas zaczynam się zastanawiać: 'Co jest dobre, a co złe?' Może nagranie, które przez te dekady zostało pokochane przez słuchaczy należałoby zostawić w spokoju. Tak właśnie rozumował Steven. Ja osobiście nie miałbym nic przeciwko pójściu w innym kierunku.

Kiedy pracowaliśmy nad 'Exposure', byłem gotów na kompletną przeróbkę materiału, ale nie Steven. On mówił: „Nie ma mowy, to klasyki!” Nie wiem jak mam to ująć. To biurko (tu Robert wskazuje na mebel stojący w pokoju, w którym siedzimy) jest z roku 1830. Jest klasykiem samo w sobie. Jeśli sam miałbym zaprojektować biurko na miarę współczesnych czasów, zaprojektowałbym je inaczej od podstaw, z miejscami na komputer, itd. Ale ten oryginalny mebel z 1830 roku jest klasykiem i nie zamierzam go przerabiać ani dostosowywać. I takie właśnie podejście do mu-

zyki ma Steven. Przy 'Exposure', jedynym odejściem od klasyki był miks Dolby Atmos.

Kiedy się słucha po latach tej płyty, dostrzega się związek pomiędzy płytami z połowy lat 70. i tych z początku 80., gdzie dwie gitary grają obok siebie, a potem ich partie się synchronizują. Czy ten pomysł zrodził się w Twojej głowie w King Crimson pod koniec lat 70.?

Czy to był Steve Reich? Czy może Philip Glass? A może jednak Robert Fripp? Czy to było w powietrzu? Czy była to muzyka świata? Tak czy inaczej, moja muzyczna wizja skrytalizowała się w 1980 lub 1981 roku. Spotkałem Adriana Belewa w nowojorskim klubie Bottom Line, gdzie poszedłem posłuchać Steve'a Reicha. Był z nim Bowie. W pewnym momencie Adrian zaproponował, abyśmy się spotkali porozmawiać przy herbacie. Tak zrobiliśmy i tak nasz osobisty związek się zaczął.

Ludzie mogą nie wiedzieć, że zapisujesz swoją muzykę na partyturach...

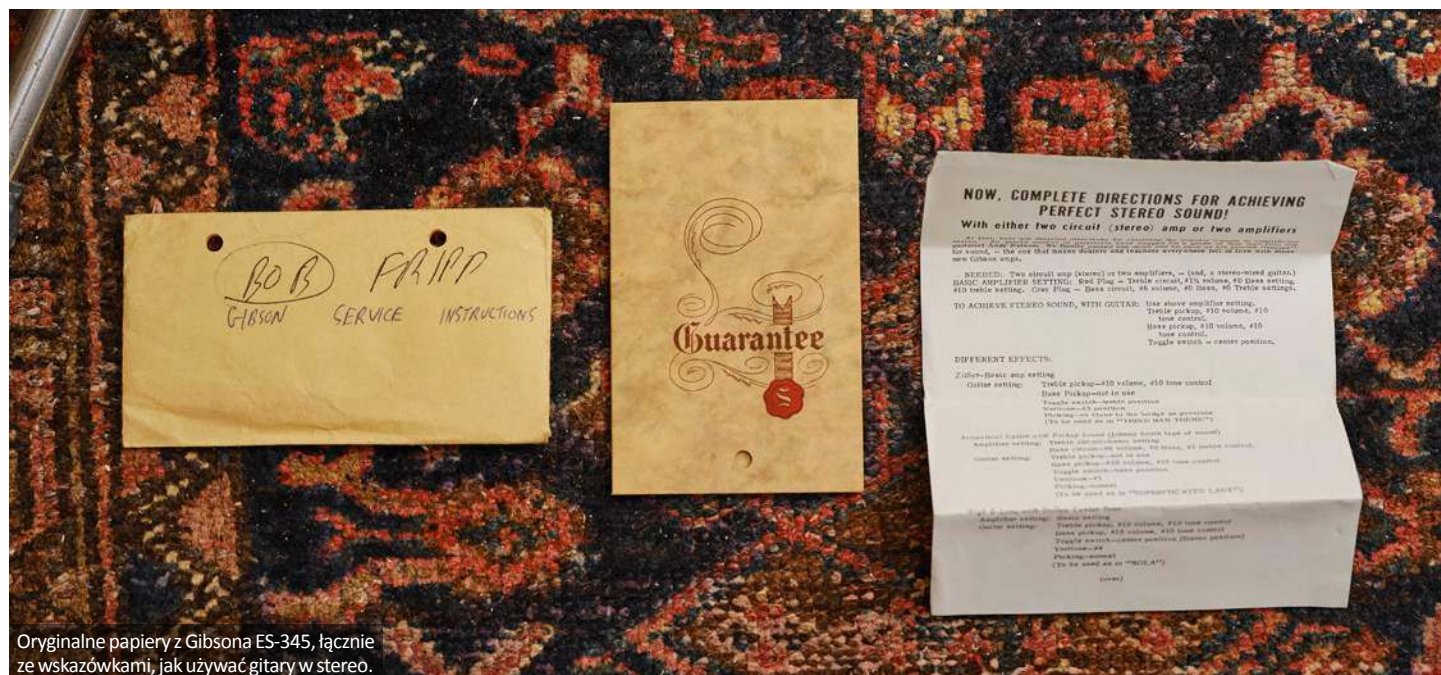
Tak, robię to. Ale nie daję nut innym muzykom. Nie lubię określenia 'lider zespołu', bo nigdy nie czułem się liderem. To kolejny temat bez końca. Weź takiego Charlesa Mingusa. Rozumiem dlaczego on nigdy nie dawał partytur członkom zespołu. Bo wówczas muzyka wchodzi do twojej głowy oczami. Prezentujesz swoją muzykę



Crimson w 1984 r. (od lewej): Adrian Belew, Bill Bruford, Robert Fripp i Tony Levin

innym i pytasz ich: „Jeśli ja zagram to, co zamierzasz zagrać ty?” Bill mówił, że to jest tak, jakbym oczekiwał od nich, że będą wiedzieli co mają zagrać. Oczywiście, że tak. Jeśli miałbym ci mówić co masz grać, po co w ogóle miałbym z tobą pracować. Moim zadaniem jest konstruowanie warunków i tworzenie

sytuacji, w których talenty każdego z tych muzyków mają szansę się rozwinąć. Dlatego też wszystko co było komponowane w Crimson, powstawało z myślą o tych konkretnych ludziach. Nie była to dowolna muzyka, która mógłby zagrać każdy. Były dwa takie momenty, kiedy zaprezentowałem 'Larks' Tongues in Aspic Part Two' temu



Oryginalne papiery z Gibsona ES-345, łącznie ze wskazówkami, jak używać gitary w stereo.



składowi Crimson. Mieliśmy krótkie próby w Covent Garden, a potem pojechaliśmy do Richmond Athletic Club. Pokazałem rytm oraz akordy 'Larks' w Covent garden i nic, nikt nic w tym nie usłyszał. Potem zrobiłem to samo w Richmond i bum – zaskoczyło, działało. Większość naprawdę dobrych perkusistów w Londynie w tamtym czasie nie usłyszałoby tego, bo to nie było pisane z myślą o nich.

Jeśli chodzi o King Crimson, to zawsze była otwarta forma zaangażowania, zawsze bardzo złożona, zawsze problematyczna i zawsze bardzo wymagająca. Jeśli chciałbyś, żeby zespół się rozpadł, rób wyłącznie próby. Gdy napotykasz problem, to ruszasz w drogę. Potem wprowadzasz publiczność do równania i muzyka ożywa, a ty idziesz dalej. Nie chodzi o to, że Fripp jest liderem zespołu, ale jeśli chodzi o praktyczne strategie trzymania zespołu razem i pracy, od prób tak szybko, jak to możliwe, przechodzisz do występów na żywo.

Czy możemy pogadać o sprzęcie?

Wiesz co, temat sprzętu w ogóle mnie nie

”

OSOBIŚCIE MAM
PROBLEM Z MUZYKAMI
TYLKO WÓWCZAS, GDY
KTÓRYŚ Z NICH CZUJE
SIĘ WAŻNIEJSZY OD
RESZTY ZESPOŁU, ALBO
OD SAMEJ MUZYKI

Gibson J-45, numer seryjny 122301. Zobyty w okolicach 1972 r. na Denmark Street. „Używany był w 'Larks' Tongues In Aspic' i raczej nigdzie poza tym”



Tokai w stylu LP, numer seryjny 8 0001. Otrzymany od importera marki Tokai w roku 1984. Przerobiony przez Teda Lee i wykorzystany w projektach „Gone To Earth” Davida Sylviana, Sylvian-Fripp w latach 1991-1993 oraz The Robert Fripp String Quartet w 1993 r.



Heksafoniczny przetwornik Rolanda zainstalowany pomiędzy systemem Kahlera, a humbuckerem. Pod gryfem Fernandes Sustainer, który wg Frippa 'nie raz uratował mu życie'.



Elektronika gitary została przerobiona wg wskazówek Frippa: „Mnóstwo przełączników, których chyba nigdy nie użyłem...”



Fernandes Gold Custom to aktualnie główny instrument Frippa w KC. Pod mostkiem Seymour Duncan, obok przystawka Rolanda, pod gryfem Fernandes Sustainer.



Systemy Kahler są obecnie 'obowiązkowe' w koncertowych i studyjnych instrumentach Frippa.



Dokładnie przemyślany system przełączania zapewnia Robertowi pełną kontrolę nad kształtowaniem muzycznych pejzaży.

interesuje. Jakikolwiek fuzz, pierwsza z brzegu gitara, dowolny wzmacniacz – na wszystkim ukręć swoje brzmienie. Byłem kiedyś na koncercie w Carnegie Hall, gdzie na jednej scenie grali Herbie Hancock i Chick Corea. Zapierało dech w piersiach. W pewnym momencie zamienili się miejscami, a ich brzmienie podążyło za nimi. Jak to możliwe? Przecież brzmienie fortepianu pozostaje to samo, niezależnie kto przy nim siądzie... Jesteś tego pewien?

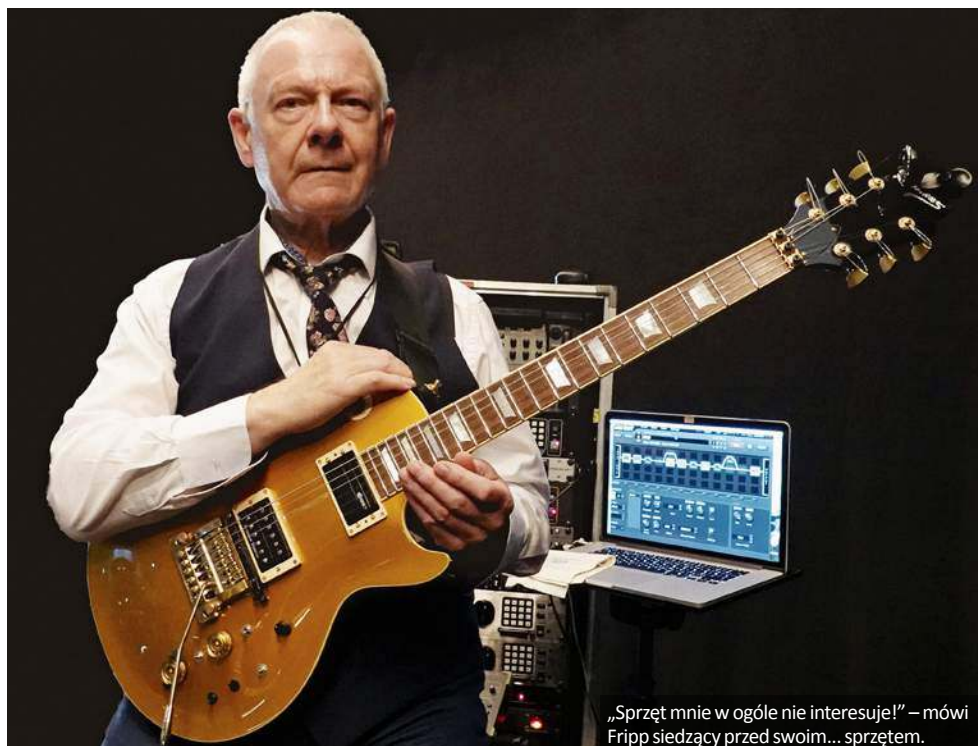
W Crimson używam procesora Axe-Fx, który jest bardzo dobry. W prostych projektach, które mogę pociągnąć sam, bez zespołu inżynierów, wykorzystuję Helixa. Dlaczego? Ponieważ Jakko go używa, a jeśli współpracujesz z drugą osobą, starasz się dopasować. Poza tym, zawsze może mi podpowiedzieć jak go obsługiwać.

Sprzęt, którego używasz do tworzenia dźwiękowych krajobrazów nie zmienił się dramatycznie na przestrzeni lat, prawda?

Zmienił. Staram się przypomnieć kiedy zamieniłem 'Solar Voyager' na 'Sirius Probe'. Chyba wtedy, kiedy do samplingu przestałem używać TC Electronic 2290. Coś się w nim zaczęło chrzącić. Zacząłem korzystać z Eventide 8000, który jest niesamowity. Masz tam 90-sekundowe sample, które się zapętłają. Możesz je zostawić na 24

godziny, wrócić i żadnego pogorszenia jakości. Jest coś niepowtarzalnego w tych wczesnych wersjach Eventide. Nie wiem jakie były tam algorytmy, ale miały genialny wpływ na brzmienie. Skoro już jesteśmy przy Eventide 8000, mam tu prawdziwą kwadrofonię. Pracuję z ustalonymi proporcjami delaya. Z czterema wyjściami, jeśli potrzebuję krótkiej pętli, jedna para stereo będzie miała 12 sekund z jednej strony i 18 sekund z drugiej. Masz wtedy ratio 3:2. W następnej mam offset, 20,5 do 21 sekund. To jest ten sam delay, ale po jakimś czasie, na przykład po godzinie, zmienia się. Jeśli chcę uzyskać długie krajobrazy, mogę ustawić

ratio 42:49 albo 42:63. Na drugiej parze stereo, żeby dopełnić kwadrofonię, mam 21:35 albo 63:72. Innymi słowy, bazując na moim doświadczeniu – i pomijając fakt, że często jestem wygwizdywany – odnalazłem ustawienia, które mają ten specyficzny rezonans. Mam określone programy w Eventide 3000, które wystrzeliwiają sound w różnych kierunkach. W temacie krajobrazów muzycznych, uzupełnieniem jest Eventide Eclipse, który daje mi barwę solo. Często sugerowano mi, abym użył software'u, takiego jak Abelton Live. Ale kiedy tworzę przestrzeń dźwiękową na Siriusie, mogę zmieniać wszystkie parametry ręką w czasie rzeczywistym. Nie muszę iść do komputera i w nim grzebać, nie muszę obserwować na



„Sprzęt mnie w ogóle nie interesuje!” – mówi Fripp siedzący przed swoim... sprzętem.

Ostatni skład King Crimson wykonywał aż trzy zestawy bębnow.





”
WIESZ CO, TEMAT
SPRZĘTU W OGÓLE
MNI NIE INTERESUJE.
JAKIKOLWIEK FUZZ,
PIERWSZA Z BRZEGU
GITARA, DOWOLNY
WZMACNIACZ – NA
WSZYSTKIM UKRĘCĘ
SWOJE BRZMIENIE

mi gratami, ale to już niewykonalne. Dlaczego? Bo nie da się na tym spręcić polegać, może się posypać w każdej chwili, albo nagle stanąć w płomieniach, co już mi się zdarzyło. Ze względów praktycznych, jest to już niewykonalne.

Czy to prawda, że książka ‘The Guitar Circle’, której premiera będzie we wrześniu, nie jest czymś co można nazwać konwencjonalnym gitarowym podręcznikiem? Zgadza się. To kwestia podejścia. Jest mniej o tym co robisz, a bardziej o tym jak i dlaczego to robisz. Prowadzę kursy od marca 1985 roku, a książka ta jest swego rodzaju raportem z historii ‘Guitar Craft’ oraz ‘Guitar Circle’. Jeśli

The Guitar Circle ROBERT FRIPP



32-platekowy boks Roberta Frippa – Exposures – wydany przez DGM/Panegyric. Książka ‘The Guitar Circle’ ukaże się 1 września nakładem Panegyric Publishing we współpracy z Discipline Global Mobile (www.dgmlive.com)

Panegyric Publishing
in association with
Discipline Global Mobile

ekranie co się dzieje. Wszystko mogę ogarnąć jedną ręką.

Nadal używasz Rolanda GR-1?

Jest w moim pełnym rigu Crimson. Dlaczego? Bo robi dwie czy trzy rzeczy, których nie może mi dać żaden inny, nawet najnowszy sprzęt. Podobnie jak te Eventide’y 3000. GR-1 ma ten sound fretlessa, który zwala z nóg. Użyłbym go żeby zażartować z Tony’ego Levina. On zagrałby gliss, a ja dołożyłbym od siebie trochę tego fretlessa. Stałby i patrzył skąd wzięły się te dźwięki. Roland ma niesamowite niskie pasmo, ale nie tylko – ma świetne dzwonki, które w połączeniu z programem Eventide 3000 o nazwie ‘In Six’ dają super brzmienie. Wcześniej, korzystałem też z piana – to kolejne genialne brzmienie z tego urządzenia.

Technologia zrobiła spory skok naprzód od czasów, kiedy zaczynałeś swe ‘frippertroniczne’ eksperymenty.

To prawda. Często ludzie piszą do mnie, że bym zagrał z tymi stary-

szukasz książki z ćwiczeniami, to nie jest ona dla ciebie.

Ludzie mający na koncie przygodę ze sztukami walki rozumieją natychmiast o co chodzi. Wspominam o tym, bo spodobał mi się komentarz określający to jako sztukę walki gitarą. Mam nieco tai-chi, trochę muay-thai – twoja reakcja jest dostosowana do osoby, z którą odbywasz sparring. Jeśli poczekasz aż wykona ruch to leżysz momentalnie na podłodze. Musisz odpowiedzieć na intencję. A umiejętność odpowiedzi na czyjąś intencję zanim pojawi się konkretna akcja to dość subtelna sprawa.

Guitar Craft to rozwijanie osobistej dyscypliny wobec gitary. Guitar Circle to rozwijanie osobistej dyscypliny wobec innych. Uczymy się pracować z innymi i z samymi sobą. W pewnym sensie jest to dojrzewanie i rozwój w społecznym kontekście.

Jednym z problemów, jakie miałem podczas 53 lat udzielania wywiadów prasie gitarowej jest moje podejście do muzyki i innych muzyków. Jeśli staram się to opisać poważnymi słowami, zaczynam być postrzegany jak piewca jakiejś kosmiczno-gównianej filozoficznej teorii. Ale jedną z najważniejszych zasad jest: „Nie akceptuj niczego z tego, co ci ktoś mówi – sądz według swego własnego doświadczenia.”

V VICTORY

GUITAR AMPLIFIERS HAND BUILT IN ENGLAND



KULTOWY WZMACNIACZ



V30 THE JACK MKII
VICTORY



DAVE MUSTAINE

MEGADETH

Szybka prawa ręka lidera Megadeth stała się już synonimem thrash-metalu, a teraz – kiedy Dave przetrwał raka – nie ma ochoty nawet na chwilę zwalniać...

Jest jednym z najbardziej wpływowych gitarzystów w całej historii metalu i nadal stawia sobie wysoko poprzeczkę. 39 lat temu powołał do życia MEGADETH jako 'supernowoczesny zespół speed metalowy', a na wydawanym właśnie albumie – 'The Sick, The Dying... And The Dead!' – w utworze Night Stalkers pobił swój własny rekord: „Myślę, że jest to najszybszy numer jaki kiedykolwiek zrobiliśmy.” – mówi Dave – 190 BPM, potrzebowaliśmy tego tempa, bo jest to piosenka o tajnej dywizji helikopterów. Zajęło nam trochę czasu, zanim zagraliśmy to tak jak chciałem.”

Mocne i szybkie granie na gitarze to trademark Mustaine'a, którym zyskał reputację pioniera thrashu w latach 80. Najpierw jako gitarzysta solowy w debiutującej wówczas Metallice, a następnie jako lider zespołu, który pozamiatał scenę płytami 'Killing Is My Business... And Business Is Good!' oraz 'Peace Sells... But Who's Buying?' Kolejnymi kamieniami milowymi gatunku stały się albumy nagrane z Martym Friedmanem –

'Rust In Peace' i 'Countdown To Extinction' – którego solówki, szczególnie na pierwszym z nich, do dziś uważane są za perełki szeroko pojętej muzyki rockowej. Kiedy Dave'a dopadła kontuzja ręki, wysłania lekarzy wieszczących mu koniec kariery i tytaniczną pracę udowodnił im, że się mylili, nagrywając potem szereg płyt z fenomenalnymi, synkopowanymi riffami i szaleńczymi solówkami. Czasem wraca do dawnych problemów, mówiąc z uśmiechem: „Czasem, najlepsza rzecz jaka może mi się przytrafić, to ktoś mówiący mi, że czegoś nie mogę zrobić. Wówczas odpowiadam mu: 'Serio? No to patrz!'” Mustaine jest jedynym stałym elementem zespołu, który na przestrzeni niemal czterech dekad widział wiele zmian składu. W maju 2021 roku, ku rozpaczy fanów, wyrzucony został współzałożyciel Megadeth, basista David Ellefson. Jego miejsce zajął Steve Di Giorgio, znany z grupy Testament. Oprócz niego w nagraniu nowej płyty wzięli udział gitarzysta Kiko Loureiro oraz bębniarz Dirk Verbeuren. Kiko, pochodzący z Brazylii, zadebiutował na płycie 'Dystopia' i co

słychać na 'The Sick, The Dying... And The Dead!', pomiędzy nim i liderem nawiązała się już więź. Szesnasty album MEGADETH mknie jak roller-coaster, a szybkość i agresja przeplatane są melodyjnymi eksploracjami, kompleksowymi rytmemi, nagłymi zmianami tempa, akustycznymi pasażami i klimatycznymi efektami. „Nie wydaje mi się, abym chciał kiedykolwiek nagrać płytę, która by była w 100% brutalna.” – komentuje Mustaine. Ale jest w tym wszystkim coś poza muzyką, pewien osobisty sukces Dave'a. Kiedy tworzył tę płytę, przeszedł kurację na raka gardła, zaliczając 9 sesji chemioterapii i 51 sesji naświetlania. Kiedy wyszedł od lekarza z diagnozą, obawiał się najgorszego: „Wróciłem do samochodu i siedziałem w nim przez jakieś 10 minut, nie kontrolując łez spływających po policzkach.” – wspomina – „Potem jednak wziąłem się w garść i postanowiłem załatwić skurczybyka. Zebrałem zespół dobrych lekarzy i opracowaliśmy plan bitwy. A teraz jestem już w pełnej remisie!”



”

CZASEM, NAJLEPSZA RZECZ JAKA MOŻE MI SIĘ PRZYTRAFIĆ, TO KTOŚ MÓWIĄCY MI, ŻE CZEGOŚ NIE MOGĘ ZROBIĆ. WÓWCZAS ODPOWIADAM MU: 'SERIO? NO TO PATRZ!'

Pogadajmy na początek o stanie emocjonalnym w jakim robisz ten album...

Oczywiście robiłem wszystko co w mojej mocy i słuchałem się lekarzy. Ale była obawa, że nie będę w stanie ukończyć tej płyty. To była swego rodzaju presja, zegar tykający nad ramieniem. Chciałem skończyć ją nagrywać i wydać.

Nie brałeś zbyt dużo wolnego podczas zabiegów. Czy obsesyjna praca nad płytą pomagała Ci zapomnieć o chorobie?

Do pewnego stopnia tak. Najtrudniejszą częścią wcale nie była chemia i naświetlanie. Niektóre leki, które mi dawali, rozpieprzyły mi mocno pamięć. To taki zespół zaburzeń poznawczych, zwany 'chemobrain'. Miałem spore problemy w byciu 'tu i teraz', ale jest już lepiej.

Czy lekarze przepisujący Ci leki ostrzegali przed możliwym odrętwieniem dłoni, które może negatywnie wpłynąć na Twoją sprawność na gitarze?

W 2001 roku lekarze powiedzieli mi, że nie będę już tak sprawny jak wcześniej, po tym kiedy zasnąłem na lewej ręce, która była owinięta wokół krzesła. Uszkodziłem sobie wówczas nerw i ręka była kompletnie zdrętwiała. Lekarz powiedział, że odzyskam sprawność w 80%. Zapytałem, czy chodzi mu o sprawność w grze na gitarze, a on na to: „Nie, ty już nigdy nie będziesz grał na gitarze.” Wtedy zebrałem swoje rzeczy i mówię mu: „Nie wiesz z kim rozmawiasz.” I wyszedłem. Oczywiście

droga do ponownego grania była wyboista, długa i pod górkę, ale nie przez takie rzeczy w życiu przechodziłem. Dlatego też teraz, kiedy lekarze mówili mi o skutkach ubocznych terapii nowotworowej, byłem pewien, że nie pozwolę nikomu i niczemu odebrać mi gitary.

Kiedy zacząłeś pisać materiał na tę płytę? Miałeś jakiś konkretny plan?

Zawsze komponuję i wymyślam



nowe rzeczy, więc nigdy nie miałem sytuacji, w której z góry zakładałem, że nowy album będzie miał jakieś konkretne brzmienie. Każda z tych piosenek powstawała w innym czasie i różnym tempie. Niektóre z riffów pojawiły się jako spontaniczne pomysły już lata temu. Inne wymyśliłem w połowie sesji nagraniowej. Zwykle improwizujemy z nowym materiałem podczas tras koncertowych. Ale ostatnio po drodze mieliśmy pandemię, a potem tę sprawę z nowotworem. Koledzy

rozjechali się na moment do domów, więc cały proces spowolnił, ale pracowaliśmy kiedy tylko mogliśmy. Niestety nie mieszkamy blisko siebie. Kiko mieszka w Finlandii, Dirk w Los Angeles, a ja byłem wówczas w San Diego.

Jakiego rodzaju wsparcia udzielił Ci Kiko i Dirk?

Było wspaniałe móc z nimi pracować przez trzy miesiące w Nashville latem 2019 i przekuć te pomysły demo w piosen-

ki. Wchodziłem do studio, a oni mnie przytulali, przybijali piątki i klepali po plecach. To było bardzo motywujące. Zagrałem coś i słyszałem: 'Wspaniałe solo, Dave!' Zachęta, zachęta i jeszcze raz zachęta. I myślę, że w trakcie tego procesu zrobiliśmy nie tylko świetną płytę, ale staliśmy się świetnym zespołem. Dirk oraz Kiko dołożyli do pieca kreatywności i byli naprawdę produktywni. Czasem gdzieś zagraliśmy, potem wracaliśmy do domu i podekscytowani pracowaliśmy nad numerami długie godziny. Było to niezwykle inspirujące i dość szybko zebraliśmy wystarczającą ilość materiału, by móc myśleć o wyborze finalnej tracklisty na płytę.

Czy Kiko rozwinął skrzydła jako kompozytor na tym albumie?

Tak, gramy już razem wystarczająco długo, by się wzajemnie lepiej poznać. Kiedy mamy jakiś pomysł, rozmawiamy o nim, a potem pracujemy razem nad detalami. Kiedy robiliśmy 'Night Stalkers', piosenkę opowiadającą o grupie pilotów helikopterów latających nocą w kompletnych ciemnościach, staraliśmy się dopasować muzykę do tekstu. Zła muzyka ze złym tekstem gwarantuje katastrofę. Tak więc gadaliśmy o słowach w tym utworze i o tym, jak wyrazić towarzyszące im uczucia za pomocą dźwięków.

Kiko ma w małym palcu teorię muzyki i ma za sobą shredderską przeszłość. Ty jesteś kimś, kto wolał uczyć się samemu i często nie podążał utartymi szlakami zasad muzyki. Czy Kiko musiał się nauczyć 'grać w stylu Megadeth'?

Trochę tak. Przykładowo, zawsze mówię ludziom w zespole, że swoje solówki musimy śpiewać. I zabawne jest jak szybko o tym zapominają. Solówki składają się ze słów, zupełnie jak teksty piosenek i to jest coś, o czym pamięta niewielu gitarzystów grających solówki. Kiedy starasz się grać tak, aby twoje frazy oddawały sens tekstów piosenek, solówka jest dużo bardziej efektywna.

Przed Kiko grałeś w Megadeth z innymi gitarzystami. Po częściowo był to Chris Poland. Potem Jeff Young. W latach 90. Marty Friedman. Po roku 2000 Al Pitrelli, Glenn Drover i Chris

Broderick. Czy któremukolwiek z nich brakowało odpowiedniego podejścia kiedy grali solówki?

Zawsze wierzyłem w to, że gitarzyście trzeba dać szansę zagrania takiej solówki, jaką uzna za odpowiednią do danego utworu. Kiedy ktoś zagra coś co według mnie nie działa, dzielę się z nim swoimi sugestiami. Jeśli nadal coś nie iskrzy, wtedy mówię: „OK, chcę żebyś tu zagrał coś w tym stylu.” Czyli jest to w tej kolejności: jego – nasze – a jeśli to nie działa – MOJE. Jeśli po tym wszystkim nadal coś nie pasuje, wtedy nagrywam solo samodzielnie. To właśnie wydarzyło się w 'Breadline' z płyty 'Risk'. Po tym odszedł z zespołu Marty Friedman.

Co się stało?

Kiedy byliśmy w studio, Marty strasznie się napalił, żeby zagrać solówkę w tym kawałku. Ale kiedy miksowaliśmy płytę, menadżment nie polubił partii Marty'ego. Chcieli zrobić z 'Breadline' singiel i nie byli pewni, czy jego solówka do tego pasuje. Powiedziałem im: „Macie trzy wyjścia: wyciszacie solo kompletnie, wołacie Friedmana żeby nagrał to jeszcze raz, albo każecie mi to zrobić za niego.” Wybrali trzecią opcję. Poprosiłem ich, żeby sami powiadomili o tym Marty'ego. Po jakimś czasie siedzimy razem i słuchamy gotowej płyty, a kiedy przychodzi czas jego solówki patrzę w bok i widzę, że Marty siedzi jak zamurowany, a po jego policzkach płyną łzy. Wtedy zrozumiałem, że nikt mu o tym nie powiedział. Czulem, że to jego koniec w zespole.

Nie mogłeś mu tego jakoś wyjaśnić?

Byliśmy partnerami wiele lat, na tyle na ile pozwalała na to jego tajemniczość. Ale wiedziałem, że od jakiegoś czasu ma tego wszystkiego dość i ta sprawa ze skasowanym solem mocno go przygniotła. Zdecydowanie nie było to OK. Menadżment miał to załatwić, ale dali dupy. Tak czy inaczej to była ta kropla, która przelała czarę goryczy.

W wielu zespołach jest jeden gitarzysta nagrywający wszystkie partie rytmiczne. Czy także w Megadeth pracujecie w ten sposób?

Nie. Na samym początku, kiedy grałem z Chrisem Polandem,



rejestrowałem większość gitar. Potem z przyzwyczajenia już robiłem lewy i prawy ślad, a gitarzyści dogrywali jedną swoją partię pośrodku. Tak było też z Jeffem Youngiem i Martym Friedmanem. Al Pitrelli nagrywał już nieco więcej, a z Chrisem Broderickiem zaczęliśmy nagrywać po dwa ślady. Tak ewoluowała ta praca w zespole. Na tej płycie z Kiko, każdy z nas zarejestrował własne ślady podkładów i solówek.

Brzmienie rytmiczne Megadeth w dużej mierze opiera się na Twoim stylu kostkowania i tłumienia strun. Niezależnie czy grasz wolno czy szybko, delikatnie czy mocno – od razu słychać, że to Dave Mustaine.

Mnóstwo techniki jest w prawej ręce. Nie chodzi w ogóle o to co robi lewa. Oczywiście, są tam odpowiednie nuty, ale to właśnie sposób kostkowania sprawia, że riffy stają się ekscytujące. To plus odpowiednie brzmienie jest kluczem do gry o nazwie Megadeth. Nie musisz wszystkiego rozumieć, musisz pozwolić muzyce zabrać się w podróż tam, dokąd zmierza.

Co jest najtrudniejszym elementem w Twojej technice?

Lubię robić to, co nazywam 'ekonomią dłoni', kiedy trzymam ją w pewnym rejonie gryfu, ponieważ w tym samym czasie śpiewam i nie chcę latać po całej podstrunnicy. Wówczas musiałbym stale odwracać głowę, żeby sprawdzić gdzie jestem, a wtedy odwra-



”

NIE MUSISZ WSZYSTKIEGO ROZUMIEĆ, MUSISZ POZWOLIĆ MUZYCE ZABRAĆ SIĘ W PODRÓŻ TAM, DOKĄD ZMIERZA

całbym się od mikrofonu, śpiewając kącikiem ust. To dlatego wcześniej śpiewałem w tak zabawny sposób.

Po niemal czterdziestu latach Megadeth i tym wszystkim przez co przeszedłeś ostatnio, myślałeś o tym, że kiedyś trzeba będzie odwieść gitarę na dobre?

Kiedy byłem naprawdę chory, mówiłem sporo o tym, że trzeba będzie grać mniej. Ale teraz mam ochotę koncertować jeszcze bardziej intensywnie i robić to do samego końca, do momentu kiedy już nie będę w stanie grać. I nie mam tu na myśli tego, że kiedyś nie będzie mi się chciało. Mówię o chwili, kiedy nie będę już mógł tego zrobić fizycznie. ☺



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

NICK JOHNSTON 31.08.2022 W GUITAR CENTER!

+ TOMASZ ANDRZEJEWSKI



MEGA MUSIC®

Guitar Center

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

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

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

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

Marketing
+48 519 443 757
marketing@guitarcenter.pl



KIKO LOUREIRO

MEGADETH

Druga lufa zespołu Megadeth dzieli się swoimi refleksjami prosto z linii frontu...

To druga płyta, nad którą pracujesz z Megadeth. Czy tym razem było łatwiej?

Tak. Kiedy dołączyłem do chłopaków w roku 2015, trafiłem prosto do studia, gdzie zespół nagrywał 'Dystopię'. Miałem oczywiście pomysły na piosenki, ale było mi się trudno przebić. Trzeba lepiej poznać ludzi z zespołu, żyć się z nimi. Na szczęście po tych wszystkich zagranych koncertach udało mi się nawiązać z nimi nić porozumienia i tym razem nie brakowało mi pewności siebie, by podzielić się z nimi moimi pomysłami. Finalnie pięć piosenek z nowej płyty ma moje pomysły, w tym akustyczne partie 'Dogs Of Chernobyl' i początek 'Night Stalkers'.

Co było dla Ciebie, jako nowego członka legendarnego Megadeth, największym wyzwaniem?

Nie były to z pewnością solówki, bo w tym zawsze byłem dobry. Bardziej martwiłem się o riffy, głównie dlatego, że Dave gra w bardzo specyficzny sposób. Jego styl jest bardzo rozpoznawalny, stał się przecież jednym z ojców chrzestnych thrashu. Było dla mnie niezwykle ważne, aby okazać szacunek dla tej spu-

ścizny, nawet jeśli sam uczyłem się grać w zupełnie inny sposób. Uczyłem się grać na gitarze klasycznej i studiowałem teorię muzyki. Ruchy ręki musiały być minimalne, a każdy dźwięk czysty i tak dokładny jak to tylko możliwe. Dave to przeciwieństwo – gra agresywnie i brudno. Musiałem się nauczyć grać w ten sposób, co wymaga innego ataku i tłumienia strun. Tak więc kiedy dołączyłem do zespołu, on stał się dla mnie kimś w rodzaju przewodnika mówiącego: „Pozwól, że pokażę ci jak to tutaj robimy!”

Czy są jakieś różnice w sposobie w jaki Ty i Dave ustawiacie brzmienie swoich gitar? Na przykład w środkowym paśmie?

Lubię środek. Myślę, że gitara musi mieć sporo środka ponie-

waż to jest jej naturalne pasmo. Na dole jest bas, a na górze blachy, więc gitara nie powinna wchodzić w cudze rejony. Żaden z nas nie wycina środkowego pasma, ale moja gitara brzmi bardziej czysto niż Dave'a. On ustawia większy gain, a ja lubię pickupy DiMarzio oparte na P-90, mające bardziej klasyczną barwę. Nie są tak gorące jak przetworniki używane przez innych gitarzystów.

W jaki sposób dzielisz się z zespołem swoimi pomysłami?

Stworzyłem na komputerze folder, w którym jest mnóstwo riffów. Staram się, by były krótkie. Każdy plik to esencja riffu, to co w nim najważniejsze, główny pomysł. Dave nie chce poznawać całej historii – woli przeczytać

nagłówek i sprawdzić czy go to wciągnie. Jeśli tak to zaczynamy razem rozwijać to w utwór.

Czy musiałeś się podporządkować jakiemuś konkretnemu stylowi grania solówek?

Nie bardzo. Każdemu tutaj pasuje to co gram tak długo, jak pasuje to do konwencji zespołu. Na swoich płytach solowych eksploruję inne style i rozmaite bardziej egzotyczne skale. Jeśli chcę je przemycić do Megadeth, muszę znaleźć dla nich odpowiednie miejsce. Na szczęście gitarzyści przede mną, tacy jak Chris Poland czy Marty Friedman, grali daleko poza standardowym słownikiem rockowej pentatoniki, otwierając dla mnie wiele nowych drzwi do eksperymentowania. 🤘



GITARZYŚCI PRZED MNA, TACY JAK CHRIS POLAND CZY MARTY FRIEDMAN, GRALI DALEKO POZA STANDARDOWYM SŁOWNIKIEM ROCKOWEJ PENTATONIKI, OTWIERAJĄC DLA MNIE WIELE NOWYCH DRZWI DO EKSPERYMENTOWANIA

GUTHRIE GOVAN

Kiedy jego instrumentalne power-trio Aristocrats brzmi bardziej 3D niż kiedykolwiek na wydanej ostatnio płycie z Primuz Chamber Orchestra, porywamy Govana na filiżankę herbaty i chwilę refleksji nad jego dotychczasową karierą...

Są duże szanse, że jeśli kiedykolwiek byliście gdzieś obok dyskusji na temat najlepszych gitarzystów na świecie, musieliście usłyszeć o człowieku znanym jako Guthrie Govan. Jakkolwiek on sam nigdy nie określiłby siebie w ten sposób, ten angielski czarodziej gitary fusion jest szeroko uważany nie tylko za jednego z najbardziej technicznie wyszukanych muzyków, mogącego jak równy z równym stanąć obok postaci takich jak Shawn Lane czy Allan Holdsworth, ale może się też pochwalić niezwykle wysublimowanym smakiem i zmysłem melodyjnego frazowania, które przywodzi na myśl takich gawędziarzy gitary jak Larry Carlton czy Jeff Beck. Jego solowy debiut z roku 2006 – ‘Erotic Cakes’ – podniósł poprzeczkę na scenie gitarowej muzyki instrumentalnej, a niektórzy uważają ten album za najważniejsze dokonanie tego nurtu od czasów płyty ‘Passion

And Warfare’ Steve’a Vaia, wydanej w 1990 roku. Rozciąganie sześciostunowych granic to coś co kontynuuje w zespole The Aristocrats, który może się poszczycić świetnie przyjętą przez fanów dyskografią. W tym wydanym ostatnio albumem, nagrany z polską orkiestrą znaną jako Primuz Chamber Orchestra. Wszystko to wystarczyłoby do napisania całkiem imponującego Curriculum Vitae, ale ten urodzony w Chelmsford pięćdziesięciolatek ma w swoim życiu o wiele więcej wydarzeń, którymi może się pochwalić, takich jak dołączenie do słynnego prog-rockowego zespołu Asia, koncertowanie z magiem muzyki progresywnej Stevenem Wilsonem, czy współpraca z legendą muzyki filmowej Hansem Zimmerem. Wisienką na torcie jest jego działalność edukacyjna, rozmaite wykłady w renomowanych muzycznych uczelniach, artykuły i transkrypcje w prasie, a także imponu-

jące kursy wideo na platformach takich jak Lick Library czy Jam Track Central. Bez ryzyka można by zaserwować stwierdzenie, że jego życie nie byłoby bardzo odmienne bez tego kawałka drewna z doczepionymi drutami, który wszyscy tak bardzo kochamy...

„Mówią mi, że miałem trzy lata kiedy zacząłem” – mówi Govan, rozmawiając z nami pomiędzy koncertami z Hansem Zimmerem oraz ciut bardziej intymnym koncertem z polskim pianistą Tomaszem Burą w londyńskiej Jazz Cafe – „Na początku starałem się osiągnąć te ponadludzkie talenty, które widziałem u swojego Taty, wykonującego piosenki Elvisa. Szybko dotarło do mnie, że gitara jest maszyną do pisania – używasz jej do tworzenia muzyki. Moje instynkty doprowadziły mnie do kopiowania wszystkiego co usłyszałem, a nie tylko nagrań innych gitarzystów. Tak więc wszystko od tematów muzycznych



z TV po szlagiery świąteczne nadawało się dla mnie i było legalne. Wszyscy słyszymy świetną technicznie muzykę każdego dnia – możesz włączyć TV i usłyszeć jakiegoś wirtuoza skrzypiec, jazzowe piano czy bluegrassowego muzyka próbującego spalić banjo. Zawsze się zastanawiałem, skoro takie rzeczy są możliwe, dlaczego nie miałbym sam ich spróbować.” „Wszystko zatoczyło pełne koło kiedy miałem 13 lat i wpadłem po uszy w tłum metalowców w szkole.” – kontynuuje Guthrie, który do tego czasu stał się ‘mikroskopijny’ w swym podejściu do wyszukiwania własnych słabości – „Nagle, na przestrzeni tygodnia okazało się, że wiem już kim jest Steve Vai albo Tony MacAlpine. Zdałem sobie sprawę, że są już na świecie ludzie, którzy rozciągają granice możliwości na gitarze i zacząłem studiować ich style gry. Zgaduję, że najprawdopodobniej mieli oni spory wpływ na człowieka, który lata później napisał ‘Erotic Cakes’.” Na tym debiutanckim wydawnictwie, które szybko stało się popularne w społeczności

sześciostrunowców, był kawałek o tytule ‘Wonderful Slippery Thing’, który w roku 1993 zdobył dla Govana tytuł ‘Guitarist Of The Year’. Utwór ten został specjalnie skomponowany na konkurs i poza bogatym szwedzkim stołem błyskotliwych zagrywek fusion miał frazę po Dmaj7 zagrana z użyciem tappingu/skippingu, która stała się szczególnie głośna...

„Zgaduję, że mój ówczesny mózg 21-lotka myślał tylko o tym jak dużo fajnych gitarowych patentów mogę wcisnąć w trzyminutowy utwór nie poświęcając jego muzykalności.” – wspomina Guthrie – „Pamiętam, że kiedy zdecydowałem się zamieścić tam tę rozległą legatową rzecz, bardzo podobala mi się bąbel-

kowa tekstura, którą tworzyła. Zastanawiałem się jak mogłem rozwinąć ten pomysł. Może 1,3 sekundy byłyby wystarczającym czasem – coś ekstremalnego i zaskakującego, a jednocześnie w kontekście, żeby nie za bardzo wystawały z reszty.”

Inne utwory, takie jak ‘Waves’, świadczyły o muzyku poszukującym nowych rzeczy, których nikt jeszcze nie zrobił na gitarze, ślizgającym się po gryfie w sposób, w jaki nie odważył się tego zrobić żaden inny gitarzysta. „Ten kawałek nie narodził się ode mnie mówiącego: ‘Napiszmy coś kalistenicznego, co oczyści dla mnie gryf!’ – śmieje się Govan – „Po prostu słyszałem w głowie ten kontur i myślałem: ‘To z pewnością jest melodia syntezatorowa,

ciekawe czy uda mi się to zagrać na gitarze.’ To miłe, że ludzie znaleźli coś w tym utworze dla siebie. Niektórzy zdecydowali się nagrać swoją wersję i wstawić to na Instagram. Jestem zaszczycony faktem, że stało się to imprezową piosenką.”

Jednym z ważniejszych elementów definiujących styl Guthiego jest ponadnormatywne wykorzystanie chromatyki i skal poza główną tonacją – włączanie do legalnej palety tak zwanych ‘złych dźwięków’, w celu wywołania napięcia. Kiedy pytasz go o te bardziej niespodziewane i zaskakujące zwroty interwałowe, szybko witasz wrażenie, że ta kreatywna strona muzykowania mocno go kręci.

„W każdym punkcie na osi czasu



WONDERFUL SLIPPERY THING? ZGADUJĘ, ŻE MÓJ ÓWCZESNY MÓZG 21-LATKA MYŚLAŁ TYLKO O TYM JAK DUŻO FAJNYCH GITAROWYCH PATENTÓW MOGĘ WCISNĄĆ W TRZYMINUTOWY UTWÓR NIE POŚWIECAJĄC JEGO MUZYKALNOŚCI





masz spektrum nut, z których możesz wybierać, z idealnie poprawną nutą na jednym końcu i idealnie niepoprawną na drugim.” – wyjaśnia Govan – „Wszystko sprowadza się do tego jakiej konkretnie nuty pożądasz w danej chwili. Byłoby nudno, gdyby każdy zagrany dźwięk był prawidłowy, bo brakowałoby tej dychotomii napięcia i jego rozwiązania. Lepiej zapytać samego siebie, w jakim miejscu tego gradientu nuta jest wystarczająco interesująca, ale nie na tyle brzydka by zrujnować wszystko co próbujesz powiedzieć. Lubię to oscylowanie pomiędzy przewidywalnymi i zaskakującymi dźwiękami, bo to właśnie delikatna równowaga pomiędzy tymi dwoma biegunami sprawia, że melodia staje się atrakcyjna.” „Najważniejsze w tym wszystkim jest ucho. Jeśli masz wystarczająco dobry słuch, to możesz odtworzyć słyszana melodię w głowie bez żadnych barier.” – dodaje Guthrie – „Przy czym nie skupiam się cały czas na świadomym planowaniu każdej nuty. Nie myślę, że teraz zagram chromatykę, by wylądować na tercji akordu na pierwszej ćwierćnucie kolejnego taktu.

Zgaduję, że ten proces odbywa się u mnie gdzieś w tle, podobnie jak podczas mówienia po angielsku. Nie zastanawiamy się gdzie w zdaniu umieścić czasownik, po prostu się wypowiadamy. I to jest dość dobre podsumowanie tego jak doświadczam muzyki. Dla mnie jest to kolejny pierwszy

język.” Każdemu kto kiedykolwiek usiadł z gitarą i próbował nauczyć się skali takiej jak melodyczna molowa – nadaremno – która za sprawą swej małej tercji, seksty wielkiej i septymy wielkiej może stanowić kontekstowy dyalekt i wymagać nieco ostrożniej-

szego frazowania, Govan oferuje kilka słów mądrości: „Musisz się nauczyć cieszyć brzmieniem tych nut w skali, zanim zaczniesz używać jej efektywnie.” „Tak samo jest z polubieniem whiskey. Nie sądzę, by wielu ludziom smakował ich pierwszy łyk w życiu. (śmiech) Melodyczny moll może być czymś w tym



rodzaju, ale jeśli słuchasz wystarczająco dużo muzyki, w której ta skala jest użyta we właściwym kontekście, zaczynasz czuć o co w tym wszystkim chodzi. Nuty nagle przestają brzmieć dziwnie. Rozwinięcie tego rodzaju wrażliwości wywodzi się z internalizacji skali.”

Jeśli chodzi o sprzęt, Guthrie znany jest głównie ze swej sygnatury pod marką Charvel, której ostatnią edycją jest MJ San Dimas SD24 CM, a także kolaboracji z firmą Victory i ich modelem wzmacniacza V30. To jest rdzeń jego brzmienia. Do tego dokłada pedalboard, w którym umieszcza to co jest mu aktualnie potrzebne do pracy przy projekcie: Suhr Koko Boost, Providence Anadime Chorus, Dunlop Jerry Cantrell Wah i TC Electronic Flashback Delay to jego ulubione od lat kostki. Ale co z jego innymi wiosłami, takimi jak Gibson ES-335 czy PRS Custom 24, z którymi widywany był zanim związał się z Charvelem w roku 2014?

„Ten wiśniowy 335 jest niemal w tym samym wieku co ja!” – ekscytuje się Govan – „Wyszedłem numer seryjny i okazało się, że gitara powstała bardzo blisko moich urodzin. Dlatego ten instrument musi być częścią mojego życia. Nie jestem pewien, czy użyłbym go do zagrania całego koncertu, jak 15 lat temu z lokalnym zespołem fusion o nazwie The Fellowship. Jest coś niesamowicie muzycznego w sposobie w jaki 335 się sprząga, kiedy zbliżysz się do wzmacniacza. Łatwo jest polubić te śpiewne dźwięki ciągnące się w nieskończoność, pozbawione tej kąśliwości jakie mają w sobie instrumenty hollow-body bez bloku w środku. Co jeszcze mam? Na przykład Gibsona SG Special z 1963 roku. To była moja pierwsza ‘dobra’ gitara i nigdy nie zabiorę jej w trasę. Główna jest taka delikatna, że nie zaufałbym żadnej linii lotniczej. Ma pickupy P-90 i pozwala mi uzyskać korzenne barwy slide, kiedy takich od czasu do czasu potrzebuję.”

„Do pewnych rzeczy lubię też używać mojego Vigiera fretless. Przydał mi się w pracy z Hanssem, tak jak ośmiostrunowy Strandberg. Inną ekscytującą nową gitarą jest Huber Orca 59, którą znalazłem gdzieś w Teksasie kilka lat temu. Tak właśnie powinien brzmieć Les Paul. Nie jest to także coś, czego używał-



BYŁOBY NUDNO, GDYBY KAŻDY ZAGRANY DŹWIĘK BYŁ PRAWIDŁOWY, BO BRAKOWAŁOBY TEJ DYCHOTOMII NAPIĘCIA I JEGO ROZWIĄZANIA

bym przez cały koncert. Do takich zadań mam Charvela, ponieważ on nadaje się do wszystkiego i sprawdza w dowolnym stylu muzyki. Ale ten Huber ma w sobie coś wyjątkowego, coś co momentalnie przywołuje mi na myśl Petera Greena.” A jeśli chodzi o wspomnianego wcześniej Customa 24, widzia-

nego na wcześniejszych klipach wideo, powiedziano nam, że ‘śpi sobie gdzieś w Nevadzie’, podczas kiedy jego właściciel zajęty jest kilkoma projektami w kompletnie odmiennych stylizacjach. Kiedy znów się połączą, tego nie wie nikt... „Jest bezpieczny, czuje się dobrze i myśli o mnie często.” – śmieje

się Guthrie – „Pozostanie tam do czasu, aż znajdę się w samolocie z odpowiednim zapasem limitu bagażu, by go zabrać do domu. W sumie to jestem ciekaw jak by się na nim grało teraz, bo minęła już niemal dekada od naszego rozstania. Myślę, że można go już nazwać ‘vintage’ i pewnie jest wart ładny grosz!”

PHOTO: Courtesy of Guns N' Roses



GRETSCH **OUTLAW ORIGINAL**

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



GRETSCHGUITARS.COM

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

ZANIM ZACZNIESZ NAGRYWAĆ

Wszystkie niezbędne narzędzia i akcesoria już kupione, skład zespołu uzupełniony najbardziej utalentowanymi profesjonalistami w branży i wszyscy są gotowi, by włączyć wreszcie ów magiczny przycisk „REC” w Twoim DAW... Ale o ile nie chcesz zmarnować czasu swojego oraz znajomych muzyków, jest kilka aspektów, które trzeba rozważyć w celu uzyskania optymalnych efektów Waszej pracy. Na kolejnych stronach podpowiemy, jak uchwycić energię muzyków grających w tym samym pomieszczeniu. Omówimy najlepsze ustawienia mikrofonów, efektywne sposoby monitorowania, a także techniki uzyskania dobrych brzmień z gitar, wokali oraz bębnow. Pamiętaj – kluczem do sukcesu jest przygotowanie...

JAK NAGRYWAĆ W JEDNYM POMIESZCZENIU

Nagrywanie razem jest doskonałym sposobem na uchwycenie energii całego zespołu, ale musi być przeprowadzone poprawnie. Omówimy tu, jak to zrobić

Kiedy już znaleźliście lokum do swojego pierwszego nagrania, a zamierzacie nagrywać przebywając w tym samym pomieszczeniu, musicie się do tego odpowiednio przygotować.

Pamiętaj, że dźwięk rozchodzić się będzie po całej sali. Inaczej mówiąc, gdy rozstawisz mikrofony w przestrzeni roboczej, to każdy z nich uchwyci wszystkie słyszalne w niej dźwięki ze swojej perspektywy. Mikrofon ustawiony choćby najbliżej jednego instrumentu będzie więc „słyszał”, jakkolwiek w mniejszym stopniu, inne instrumenty, a także dźwięk rozchodzący się po całym pomieszczeniu.

Kluczowym czynnikiem, który decyduje o sposobie przygotowania przestrzeni nagraniowej jest akustyka. Ogólnie rzecz biorąc, im głośniej instrument gra, tym mocniej ujawnia jej charakter. Przestrzenie mieszkalne mogą być doskonałymi lokalizacjami w wielu sytuacjach nagraniowych, a każde pomieszczenie cechuje się indywidualną akustyką.

Jeśli dźwięk wydostaje się na zewnątrz pomieszczenia, to może też dostawać się do niego z zewnątrz. Pociągi, samoloty (a nawet głośnie sąsiedztwo) mogą wprowadzać zakłócenia do nagrania, w tym niskoczęstotliwościowe dudnienia i wibracje. Wentylatory, monitory komputerowe i odgłosy otoczenia, na które zwykle nie zwracamy uwagi, także mogą wytwarzać niepożądany szum tła. Jeśli nie możesz usunąć tych urządzeń z przestrzeni nagraniowej, przynajmniej postaraj się, aby stały daleko od mikrofonów. Najlepiej byłoby, gdybyś użył mikrofonów kierunkowych, ignorujących dźwięki dochodzące z tyłu.

Ustaw wykonawców tak, aby widzieli się nawzajem. W przypadku zespołu

może to oznaczać ustawienie wszystkich członków w kole, zwróconych do środka. I nawet jeśli nagrywać będziesz tylko jednego wokalistę, w tym samym pomieszczeniu, w którym znajduje się komputer rejestrujący, to kontakt wizualny może wpływać nań bardzo pozytywnie. Być może wpłynie to w jakiś sposób na jakość nagrania, ale jeśli nagrywasz sam siebie, to nie powinien to być problem.

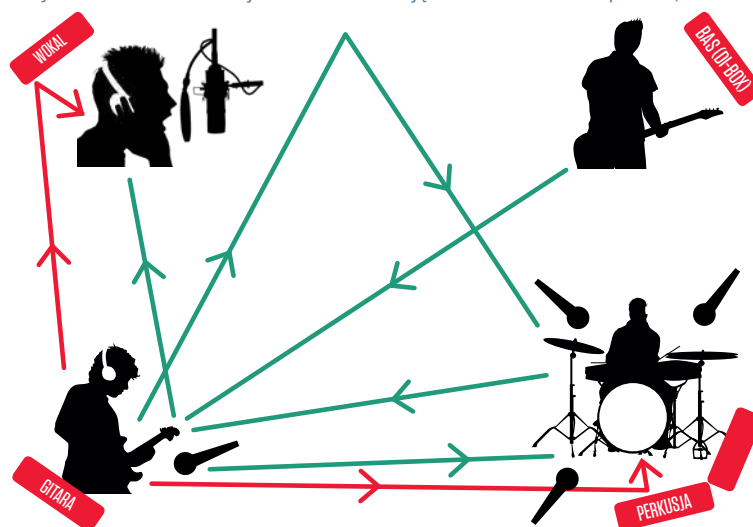
Po pierwsze, przemyśl kwestie izolacji i akustyki. Przy koncentrycznym ustawieniu wykonawców, zwróconych twarzami do środka, użycie mikrofonów kierunkowych (skierowanych na zewnątrz środka pomieszczenia) pozwoli wstępnie odizolować poszczególne instrumenty, ale problem może pojawić się ze strony odbić dźwięków od ścian. Dobrym rozwiązaniem może się okazać ustawienie paneli akustycznych za plecami każdego z muzyków. Miękkie meble, kołdry i tym podobne przedmioty

mogą oddać tu nieocenione usługi. W wielu przypadkach takie rozwiązanie okazuje się wystarczające i daje lepsze rezultaty niż sztuczne wydzielanie przestrzeni dla poszczególnych wykonawców – metoda, którą często stosuje się w dużych studiach nagraniowych, korzystając ze specjalnych akustycznych ścianek oddzielających.

Nawet jeśli zespół jest doskonale zgrany, a materiał przećwiczony, co pozwalałoby bez większych przeszkód dokonać nagrania w jednym pomieszczeniu, to nie da się tego zrobić, jeśli jeden z instrumentów jest znacząco głośniejszy od pozostałych. Na przykład próba zarejestrowania gitary akustycznej w jednej przestrzeni z perkusją byłaby z góry skazana na porażkę. Jeżeli więc musisz nagrać grupę grającą razem, by w ten sposób stworzyć podstawy całego nagrania, najlepiej będzie potraktować niektóre instrumenty „tymczasowo”, a ich partie podmienić na późniejszym etapie.

USTAWIENIE W JEDNYM POMIESZCZENIU

W naszym ustawieniu zespołu mikrofony o charakterystyce nerkowej pozwolą zredukować przesłuchy dźwięków dochodzących do nich od tyłu i z boków (zielone), a umieszczając panele akustyczne za każdym z wykonawców zminimalizujesz odbicia docierające do mikrofonów od przodu (czerwone).



OMIKROFONOWANIE: ZNAJDOWANIE NAJLEPSZEGO USTAWIENIA

UMIĘTNOŚĆ DOKONANIA właściwego wyboru i podłączenia mikrofonów to duża zaleta, ale jeśli chodzi o dokonanie nagrań z ich użyciem, prawdziwy kunszt realizatora objawia się w wiedzy o tym, jak je ustawić. Optymalna pozycja mikrofonu zależy od kombinacji wielu czynników, które zmieniają się z sesji na sesję. Opisany niżej proces pomoże Ci poradzić sobie w każdej sytuacji:

1. POPATRZ

PO PIERWSZE, musisz zastanowić się nad tym, w jaki sposób instrument, który zamierzasz nagrywać wytwarza dźwięk, i skąd się on wydobywa. Być może pomyślisz, że to oczywiste – gitara akustyczna, na przykład, ma otwór, a zatem dźwięk wychodzi stamtąd, prawda? Cóż, po części tak, ale rezonuje cały jej korpus, płyta rezonansowa, a nawet gryf. Większość instrumentów uwalnia dźwięk wieloma drogami, dlatego

skierowanie mikrofonu na jeden element pozwala uchwycić tylko pojedynczy aspekt całości brzmienia, jakie słyszymy.

2. POSŁUCHAJ

WZIAWSZY POWYŻSZE pod uwagę, kolejnym krokiem w doborze idealnego ustawienia mikrofonu powinno być osłuchanie konkretnych punktów instrumentu. Przysuń ucho jak najbliżej – oczywiście nie na tyle blisko, aby narazić się na utratę słuchu – a dowiesz się, jak instrument brzmi w danym miejscu. Zazwyczaj dojdiesz do wniosku, że brzmienie nie do końca przypomina to zrównoważone, jakie słyszysz, chodząc po całym pomieszczeniu.

3. WYBIERZ TYP MIKROFONU

WYBÓR WŁAŚCIWEGO mikrofonu do danego zadania zwykle zaczyna się od wskazania jego typu – dynamicznego lub pojemnościowego. Ogólne wytyczne mówią, że mikrofony pojemnościowe zapewniają bardziej precyzyjne brzmienie, z lepszą reprodukcją wysokich częstotliwości, i cechują się wyższą czułością, co jest szczególnie ważne w przypadku nagrań cichych źródeł dźwięku lub dokonywanych z odległości.

Wadą „pojemników” jest natomiast to, iż są wrażliwsze na zakłócenia mechaniczne, wibracje i poddmuchy, a ponadto nie znoszą upadków i uderzeń. Nic zatem dziwnego, że np. zestawy perkusyjne są obstawiane głównie mikrofonami dynamicznymi, a pojemnościowe wykorzystuje się jedynie do zbierania blach i hi-hatu.

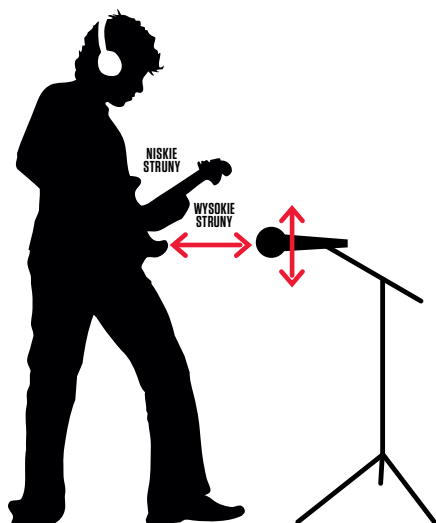
A co z mikrofonami wstęgowymi, pytasz? Cóż, żyjemy w czasach prawdziwego renesansu tych oldskulowych przetworników. Jednak w odróżnieniu od pojemnościowych zwykle nie grzeszą wysoką efektywnością w przetwarzaniu najwyższych częstotliwości, niezbyt dobrze znoszą głoski wybuchowe i poddmuchy, a do tego zazwyczaj mają ósemkową charakterystykę kierunkową. Z kolei do ich zalet zaliczyć można gładkie brzmienie, zdolność radzenia sobie ze zbyt jaskrawo brzmiącymi instrumentami, a także to, że do uzyskania świetnych rezultatów sonicznych wystarczy umiejętnie zastosować korekcję. Te wszystkie cechy należy wziąć pod uwagę, zanim zdecydujesz się na użycie „wstęgowców”.

4. WYBIERZ CHARAKTERYSTYKĘ KIERUNKOWĄ

POZYCJONOWANIE MIKROFONU

POZYCJA MIKROFONU 1: DYSTANS

Stawiając po prostu mikrofon na wprost źródła dźwięku czasami udaje się uzyskać użyteczne rezultaty, ale naprawdę dobrych wyników można się spodziewać dopiero wówczas, gdy popracujemy nad ustawieniem, a nabiera to wagi tym większej, im odległość pomiędzy mikrofonem i źródłem jest mniejsza. Jeśli zależy Ci na zwartym, bliskim brzmieniu, spróbuj uzyskać właściwy balans, kierując mikrofon ku odpowiedniej części instrumentu.



POZYCJA MIKROFONU 2: KĄT

Kolejną kwestią jest pozaosiowa odpowiedź mikrofonu. Możesz ją z pożytkiem wykorzystać, delikatnie zmieniając kąt ustawienia kapsuły mikrofonu względem źródła dźwięku. W przypadku mikrofonu o charakterystyce nerkowej spowoduje to zazwyczaj zmniejszenie poziomu wysokich częstotliwości i może być świetnym antidotum na nadmierną słyszalność sybilantów w wokalu.

POZYCJA MIKROFONU 3: OCHRONA

Mikrofony mogą być bardzo wrażliwe na poddmuchy powodowane przez głoski wybuchowe. Najlepszym rozwiązaniem jest umieszczenie osłony przeciwpodmuchowej pomiędzy źródłem dźwięku i mikrofonem, mniej więcej w połowie odległości. Jakkolwiek może być nieco niewygodna w użyciu, to opcjonalnie użyć można piankowej osłony przeciwwietrznej, ale należy się liczyć z pewnymi zmianami odpowiedzi częstotliwościowej.



Nie bój się eksperymentować z technikami mikrofonowymi – w tym przypadku brzmienie gitary nagrywanej przez DI-box zostało ożywione odgłosami „kostkowania”

KOLEJNĄ WAŻNĄ cechą mikrofonu, jaką należy brać pod uwagę, wybierając konkretny model, jest jego charakterystyka kierunkowa. Najczęściej spotykane to nerkowa (kardiodalna), wszechkierunkowa i ósemkowa, a oprócz tego ich warianty, jak hipernerkowa i supernerkowa.

Najpowszechniej stosowanym typem jest mikrofon o charakterystyce nerkowej. Ma on za zadanie zbierać dźwięki dochodzące przede wszystkim od przodu i z boków, odrzucając te, które dobiegają z tyłu. A zatem mikrofony tego rodzaju zapewniają dobrą izolację akustyczną nagrywanych instrumentów i mogą być użyteczne w mniejszych pomieszczeniach nagraniowych. Musisz jednak wiedzieć, że stopień owej izolacji nie jest jednakowy w całym paśmie częstotliwości, a mikrofon kardiodalny wytapuje dźwięki niskotonowe praktycznie ze wszystkich kierunków. Krótko mówiąc, generuje on brzmienie, na które istotny wpływ może mieć odpowiedź pomieszczenia.

5. USTAL POZYCJĘ

Kiedy już wykonałeś podstawowe zadania, możesz zająć się pozycjonowaniem mikrofonu. Wielościeżkowe nagrywanie muzyki wymaga bliskiego omikrofonowania większości elementów (chyba że przestrzeń, w której nagranie się odbywa, jest całkowicie martwa akustycznie), ponieważ nakładające się odbicia dźwięku mogą być problematyczne.

Co to jednak znaczy „bliskie omikrofonowanie”? Dobrym punktem wyjścia do określenia owej „bliskości” jest odległość pomiędzy 22 i 30 cm, ale równie dobrze właściwym może się okazać dystans 5 albo większy od wskazanego. Chodzi o to, by dobrać taką odległość,

przy której mikrofon będzie zbierał dźwięk bezpośredni z instrumentu, a niewiele odpowiedzi pomieszczenia. Wadą tej metody jest natomiast to, że im bliżej źródła ustawiasz mikrofon, tym dokładniej musi być dobrana jego pozycja.

W przypadku wokalu nie powinno to być zbyt dużym problemem, o ile wokalista będzie stał w miarę spokojnie i utrzymywał wyrównaną odległość od przetwornika. Jeśli zaś chodzi o instrumenty, takie jak hi-haty, werble, gitary akustyczne i elektryczne, przesunięcie mikrofonu nieco w lewo lub w prawo może w zdecydowany sposób zmienić brzmienie. Jeżeli więc uznasz, że nie jest ono właściwe, lub że dźwięk nie jest tak zbalansowany, jak być powinien, wróć do poszukiwań właściwej pozycji.

Inną rzeczą, o której należy tu wspomnieć, jest tzw. efekt zbliżeniowy. Dotyczy on przede wszystkim mikrofonów kierunkowych, a polega na znacznym wzmacnianiu niskich częstotliwości wraz ze zbliżaniem mikrofonu do źródła dźwięku. Z jednej strony może to być pożądane w przypadku wokali, ale z drugiej uczynić brzmienie np. gitary akustycznej paskudnie dudniącym. Jeśli więc musisz mikrofon ustawić w małej odległości od źródła, a jednocześnie chciałbyś uniknąć efektu zbliżeniowego, użyj filtru górnoprzepustowego w przedwzmacniaczu lub samym mikrofonie. Alternatywnym rozwiązaniem jest zastosowanie korekcji na insercie lub lekkie odsunięcie mikrofonu.

Jeśli więc chodzi o pozycjonowanie mikrofonów, to nic nie zastąpi tu metody prób i błędów oraz doświadczenia, a zatem zdobywając je w jak najszerszym zakresie, stworzysz własny zbiór technik, które pozwolą Ci poradzić sobie z różnymi instrumentami i konfiguracjami.

WSKAZÓWKI TECHNICZNE

ZASILANIE FANTOMOWE

Większość mikrofonów pojemnościowych wymaga dostarczenia napięcia fantomowego 48 V, które może być podawane z przedwzmacniacza lub interfejsu audio. Odpowiednią informację znaleźć można zazwyczaj na obudowie mikrofonu. Jeśli nie, zajrzyj do instrukcji obsługi. Z reguły mikrofony lampowe (które mają własne, dedykowane zasilacze), dynamiczne i wstęgowe nie potrzebują zasilania fantomowego. Unikaj podawania go do mikrofonów, które tego nie potrzebują.

ZAKŁÓCENIA WIBRACYJNE

Mikrofony pojemnościowe mogą z łatwością zbierać wibracje z podłoża, dlatego niektóre modele wyposażone są w filtry górnoprzepustowe. Jeśli nie, zainwestuj w specjalny uchwyt elastyczny.

GŁOŚNOŚĆ

Choć większość mikrofonów dobrze sobie radzi z wysokimi poziomami SPL (Sound Pressure Level – poziom ciśnienia dźwięku), to jednak ustawienie ich blisko bardzo głośnego źródła sygnału może spowodować przeciążenie układów elektronicznych. Niektóre mikrofony są na tę okoliczność wyposażone we wbudowane tłumiki, a inne, zwłaszcza małe pojemnościowe, w specjalne wkładki do kapsuły. Pozwalają one zredukować poziom sygnału zwykle o 10-20dB.

STATYWY MIKROFONOWE

Przygotowując statyw, trzymaj mikrofon w jednym ręku, a uchwyt poluzuj drugą. Następnie umieść mikrofon w uchwycie i dociśnij klamry. W ten sposób przetwornik znajdzie się dokładnie tam, gdzie powinien.

PODMUCHY

Ostony przeciwpodmuchowe stosuje się najczęściej podczas nagrywania wokali. Jeśli chodzi o ich umiejscowienie, to należy taką osłonę ustawić w połowie odległości pomiędzy mikrofonem i źródłem dźwięku. Piankowe ostony przeciwwietrzne, nakładane na siatkę kapsuły, są mniej efektywne.

KABLE MIKROFONOWE

Kiedy już poustawiasz mikrofony, poświęć chwilę na uporządkowanie ułożenia kabli mikrofonowych – w razie konieczności złóż je w wiązkę, korzystając z taśmy klejącej. Pozwoli to zapobiec nieszczęśliwym i kosztownym wypadkom, a także przesunięciu mikrofonów podczas sesji nagraniowej.



MONITORING I ODSŁUCH: JAK ZAPEWNIĆ SOBIE POPRAWNY ODSŁUCH PODCZAS NAGRYWANIA

MONITORING i odsłuch to dwa niezwykle istotne elementy procesu nagrywania. Musisz mieć możliwość jak najdokładniejszego słyszenia nagrywanych sygnałów – jeśli odsłuch jest poprawny, możesz mieć pewność, że to, co słyszysz, zabrzmiał tak samo podczas odtwarzania. Konieczne jest też zapewnienie właściwego odsłuchu już nagranych ścieżek, byś Ty, czy ktokolwiek, kogo nagrywasz, mógł słyszeć je dobrze podczas dogrywania kolejnych partii.

Wcześniej zasugerowaliśmy, że jeśli chodzi o realizację nagrań wielomikrofonowych, to często najlepszym i najprostszym rozwiązaniem jest użycie sprzętowej konsoli mikserskiej, połączonej z interfejsem. Co do odsłuchu słuchawkowego natomiast, to tu sprawy zaczynają się nieco komplikować. Główną przyczyną owej komplikacji jest latencja (opóźnienie powstające podczas przetwarzania), czyli konsekwencja buforowania sygnałów wędrujących do i z komputera. Jeśli więc

planujesz nagranie instrumentu, który jest dobrze słyszalny w pomieszczeniu nagraniowym, to wykonawca usłyszy zarówno dźwięk oryginalny, jak i sygnał odsłuchowy w słuchawkach. Jeżeli ten drugi będzie opóźniony nawet o 20 ms, to sprawa stanie się mocno kłopotliwa.

Podczas odsłuchu słuchawkowego (i przy niskich ustawieniach bufora, na przykład 32 lub 64 sample) może to wywoływać słyszalny efekt chorusa. Z kolei w przypadku wyższych ustawień bufora (na przykład 512 lub 1024) pojawi się wyraźny efekt echa. Pamiętaj, że nagrywany sygnał, trafiający z powrotem do odsłuchu, transmitowany jest do i z komputera, a zatem opóźnienie buforowania podwaja się.

Nie ma na to standardowego środka zaradczego, a producenci oferują własne, różniące się między sobą rozwiązania, zarówno sprzętowe, jak i programowe. Pogrupowaliśmy je według zastosowanych technologii; bazujące na sprzęcie i na oprogramowaniu. Oczywiście nie stoi na przeszkodzie, by je łączyć.

METODA SPRZĘTOWA

Zdając się na konsolę mikserską (i jej przedwzmacniacze) możesz skonfigurować

miks odsłuchowy zanim sygnał trafi do interfejsu, w razie potrzeby dodając efekty. Przesłanie sygnałów z konsoli do interfejsu jest prostą sprawą. Oprócz zestawu szyn, o których wspominaliśmy wcześniej, konsoly często oferują wysyłki bezpośrednie z każdego kanału, które można wykorzystać do tego celu.

Metoda ta – działająca podobnie jak w rejestratorach wielośladowych, używanych w czasach poprzedzających erę komputerowych systemów nagraniowych – sprawdza się na każdej platformie programowej. Wadą jej jest natomiast konieczność znalezienia sposobu synchronizacji wejścia w zapis podczas nagrywania nakładek. Chodzi o to, by miks słuchawkowy łączył nagrane wcześniej ścieżki, odtwarzane z komputera, z odsłuchem partii nagrywanej. W chwili wejścia w zapis ścieżka nadpisywana powinna przestać grać. Jedną opcją jest wyciszenie jej w miejscu rozpoczęcia nakładki. Alternatywnym rozwiązaniem jest utworzenie dodatkowej ścieżki w sekwencerze i użycie jej jako podrzędnej względem odsłuchu. Można wówczas z góry określić, kiedy ma się zatrzymać. Obie opcje działają, ale są dość nieporęczne. Wielu producentów muzycznych,

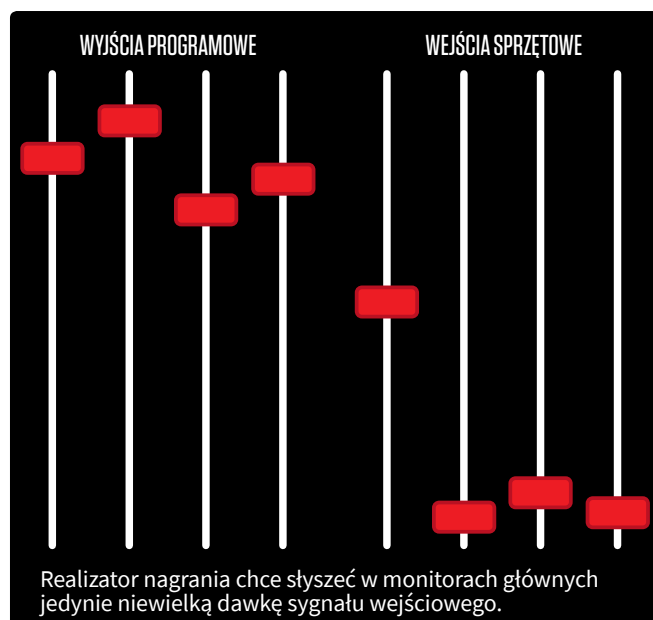
MIKS INDYWIDUALNY

Idea indywidualnego miksu słuchawkowego polega na tym, że każdy muzyk może sam ustalić proporcje sygnałów, jakie słyszy w słuchawkach. W konsoli da się

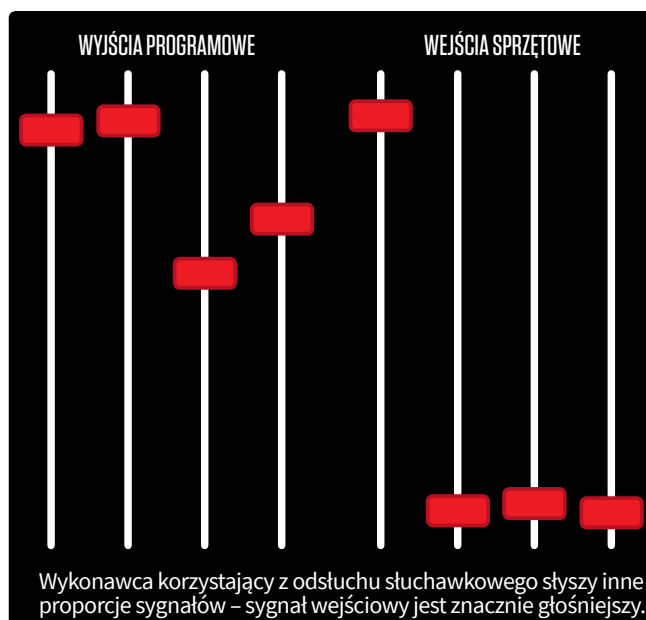
to zrobić w łatwy sposób, wykorzystując szyny aux, ale wiele współczesnych interfejsów oferuje dedykowane oprogramowanie do monitoringu. Pozwala ono zwykle

ustalić balans sygnałów odtwarzanych w programie i wejściowych, z mikrofonów czy DI-boksów, na poszczególnych wyjściach fizycznych interfejsu.

WYJŚCIA 1 I 2 (MONITORY GŁÓWNE)



WYJŚCIA 3 I 4 (SŁUCHAWKI)



korzystających z konsolet sprzętowych i DAW, porzuciło koncepcję podrzutek na rzecz metody polegającej na rejestrowaniu szeregu odrębnych ujęć i ich łączeniu.

METODA KOMPUTEROWA

Biorąc pod uwagę nieporęczność opcji sprzętowej, producenci zarówno oprogramowania, jak i interfejsów próbowali znaleźć rozwiązania alternatywne. Uzyskane wyniki różnią się pod względem funkcjonalności i skuteczności. Niemniej jednak wszystkie bazują na jednej idei: komutacji sygnałów wejściowych do wyjść, z pominięciem komputera.

Np. w urządzeniach MOTU, RME i Universal Audio uzyskuje się to poprzez implementację procesorowego systemu komutacji w interfejsie. Jego sterowaniem zajmuje się stosowne oprogramowanie, umożliwiające skonfigurowanie pełnego miks, obejmującego sygnały z wejść interfejsu oraz odtwarzane z oprogramowania rejestrującego. W przypadku tańszych interfejsów często stosuje się podobne rozwiązanie, ale w uproszczonej wersji.

Użytkownicy PC być może zetknęli się z ASIO Direct Monitoring (ADM). Zakładając, że Twój sprzęt i oprogramowanie obsługuje ten protokół, pozwala on programowi przełączać interfejs w tymczasowy tryb komutacji podczas nagrywania, w którym sygnały z wejść są powielane na odpowiadające im wyjścia. A zatem, dla przykładu, jeśli mikrofon podłączony jest do wejścia 3, to sygnał odsłuchowy skierowany zostanie podczas nagrywania nie tylko do programu rejestrującego, ale też, równolegle, do wyjścia 3, omijając długą ścieżkę przez CPU.

Z kolei na platformie Pro Tools bywa to rozwiązane różnie. Niektóre interfejsy Pro Tools LE obsługują system zwany Low Latency Monitoring, który działa podobnie jak opisany wyżej ADM. Inne oferują uproszczone, pokładowe miksery słuchawkowe. Jednak najbardziej udanym systemem sprzętowo-programowym jest zastosowany w Pro Tools TDM. Zaimplementowany na karcie DSP pozwala na całkowicie bezlatencyjny odsłuch sygnałów z oprogramowania Pro Tools – również podczas korzystania z szyn aux. Daje to możliwość pracy w tradycyjny sposób i bezproblemowego dogrywania ścieżek oraz podrzutek. Co więcej, ustawienia proporcji odsłuchu zapamiętywane są wraz z sesją. Jeśli więc chodzi o sesje nagraniowe, to te właśnie cechy stanowią o szczególnej atrakcyjności opisanego systemu.



Czasami nawet słuchawki zamknięte nie uchronią nas przed przenikaniem dźwięku z pomieszczenia!

“NIE SŁYSZĘ SIĘ!”

Pomijając kwestie czysto techniczne, często bywa, że trudno jest uzyskać dobry odsłuch. To nic niezwykłego, że nawet przy doskonale zbalansowanym miksie odsłuchowym pojawiają się narzekania „ale ja się nie słyszę!”. Wykonawcy słyszą bowiem nie tylko miks, ale i dźwięk dochodzący z pomieszczenia nagraniowego. To zdarza się nawet wtedy, gdy narzekający korzysta ze słuchawek zamkniętych. Aby więc zachować harmonijną atmosferę w studiu, skorzystaj z kilku praktycznych wskazówek:

SOLIDNA PODSTAWA RYTMICZNA

Aby wykonanie „trzymało się kupy”, potrzebny będzie stabilny sygnał tempa odniesienia. Często musi on być głośniejszy, niż mogłoby się to z początku wydawać, więc pomocne będzie ustawienie takiego poziomu w odsłuchu słuchawkowym, który pozwoli go wyraźnie słyszeć.

STABILNY STRÓJ

Każdy instrument, wysokość dźwięków którego uzyskuje się „na ucho” (tak jak wokal, na przykład) wymaga wzorca. A zatem stabilny ton odniesienia jest tu bardzo istotny. Jeśli wokal nagrywany jest z podkładem, w którym gra tylko bas i perkusja, warto dograć ścieżkę „pilotującą” z syntezatora – pomoże ona wykonawcy zachować właściwą intonację.

DWÓCH DO TOWARZYSTWA

Niektórzy wykonawcy kiepsko sobie radzą, gdy zmuszeni są nagrywać w oddzielnym pomieszczeniu. Jeśli spotkasz się z taką sytuacją, umieść obu wykonawców w jednej sali, wyposażając ich w słuchawki.

SZTUCZKA FAZOWA

Rzadko, bo rzadko, ale zdarza się, że wykonawcy zdecydowanie wolą mieć odsłuch podawany na monitory zamiast słuchawek. Aby uniknąć nieakceptowalnego przesłuchu z nich spróbuj podłączyć dwa monitory w przeciwfazie i ustawić je tak,

aby generowane przez nie fale dźwiękowe zbiegały się dokładnie w miejscu, w którym znajduje się nagrywany wykonawca. Bądź jednak ostrożny, gdyż technika ta bywa nieprzewidywalna w skutkach.

UNIKAJ PRZESŁUCHÓW ZE SŁUCHAWEK

W cichych fragmentach utworu bardzo łatwo może dojść do sytuacji, w której mikrofon wyłapie dźwięk ze słuchawek wykonawcy, szczególnie jeśli jest to głośny klik rytmu w miksie słuchawkowym. Przesłuchaj te fragmenty, by upewnić się, że brzmią prawidłowo.

OFF-BEATS

Choć to normalne, że perkusiści zwykle lekko przyspieszają i opóźniają się względem ścieżki kliku, to czasami wynika to stąd, iż niedostatecznie słyszą impulsy mocniejszych części taktu. Spróbuj więc zaprogramować klik w taki sposób, aby słyszalne były też impulsy off-beatowe, dzięki czemu perkusista będzie miał lepszą orientację w rytmie odniesienia.

POGŁOS

Wielu wykonawców lubi czuć się, jakby nagrywali swoje partie do finalnego miks, czyli w stylu karaoke. Nie zawsze skutkuje to najwspanialszymi wykonaniami, ale tym, co z pewnością pomaga, jest pogłos, szczególnie w przypadku wokalu. Nawet niewielka dawka pogłosu w odsłuchu potrafi zdziałać cuda.

ZAŁÓŻ SŁUCHAWKI

Jeśli wciąż spotykasz się z narzekaniami na miks słuchawkowy, spróbuj realizować nagrania w słuchawkach. Z początku brzmienie może Ci się wydać dziwne, szczególnie jeśli dotychczas korzystałeś wyłącznie z odsłuchu głośnikowego, ale dzięki temu Twoje warunki odsłuchowe będą podobne do tych, w jakich pracuje wykonawca.





BEZPIECZEŃSTWO NAGRAŃ

Twój sprzęt jest przygotowany. Jesteś już niemal gotowy do rozpoczęcia sesji. Ale w jaki sposób zamierzasz sprawić, że muzyka, którą nagrasz, będzie bezpieczna? Oto kilka porad na temat kopii bezpieczeństwa

Przypuśćmy, że nagrywałeś nowy kawałek przez kilka dni i stworzyłeś najwspanialsze dzieło w swej dotychczasowej karierze muzycznej. Co byś jednak zrobił, gdyby dysk twardy w komputerze uległ teraz awarii? Z czym byś został? A co ze wszystkimi aplikacjami? Czy przeniosłeś pliki instalacyjne w bezpieczne miejsce? Numery seryjne i kody autoryzacyjne też? Jak wiele wysiłku kosztowałoby Cię odbudowanie systemu, gdybyś musiał instalować wszystko na nowym dysku, a być może nawet w nowym komputerze?

Jest to czarny scenariusz, który może się przydarzyć każdemu artyście, który pracuje z wykorzystaniem komputera, ale nie musi być aż tak katastroficzny. Widzisz, w idealnym świecie wystarczyłoby, abyś włożył nowy dysk, i już byłbyś gotów kontynuować pracę. No cóż, wszystko zależy od jakości Twoich kopii zapasowych.

Przed laty wykonanie kopii zapasowej danych z komputera było procesem łatwym i szybkim, i wymagało jedynie włożenia dyskietki do stacji. Jednakże współczesne produkcje, powstające na nowoczesnych komputerach, składają się z olbrzymiej ilości danych audio, wędrujących z dysku i na dysk. Kopiowanie gigabajtów – a może nawet terabajtów – danych na nośnik zapasowy zajmuje bardzo dużo czasu i może być naprawdę męczące. Niemniej jednak trzeba to robić systematycznie, a w dalszej części artykułu dowiesz się więcej o nośnikach,

opcjach przechowywania poza miejscem pracy i w magazynach online, a także o potencjalnych pułapkach i rozwiązaniach. Twoja praca jest bardzo ważna, dlatego upewnij się, że dobrze ją chronisz.

CO I KIEDY?

CO ZATEM powinno znaleźć się w kopii bezpieczeństwa? Najlepiej wszystko. Powinieneś dysponować przynajmniej jednym klonem całego dysku systemowego – to znaczy zawierającym system operacyjny i wszystkie sterowniki, niezbędne do pracy. Taki typ kopii zapasowej należy wykonywać co jakiś czas. Pozwoli ona przywrócić całość systemu, a nawet umożliwi migrację do nowego komputera, jeśli stary lub jego dysk systemowy ulegnie uszkodzeniu.

ORGANIZACJA PLIKÓW

NIEKTÓRZY UŻYTKOWNICY nie oddzielają plików systemowych od projektów i innych dokumentów, ale wielu to robi, i może to być całkiem wygodnym rozwiązaniem. Warto rozdzielić te rzeczy i umieścić na dwóch oddzielnych dyskach albo przynajmniej partycjach. Choć nie musisz tego robić – ta praktyka wywodzi się z czasów, gdy dyski miały znacznie mniejsze pojemności i pracowały wolniej – to jednak pomoże utrzymać porządek wśród plików.

Kopiowanie całej zawartości dysku określa się czasami mianem „ghosting”, i dostępne są dedykowane aplikacje, które upraszczają to zadanie. Jeśli kiedykolwiek ucierpieł na

skutek katastrofalnej awarii systemu, nie mając kopii zapasowej, to z pewnością znasz ból, jakim jest konieczność ponownego pobierania, instalowania i autoryzowania swoich aplikacji.

DZIAŁANIE WEDŁUG HARMONOGRAMU

SPECJALISTYCZNE OPROGRAMOWANIE do sporządzania kopii bezpieczeństwa pozwala na ich wykonywanie w ustalonych interwałach czasowych, ale niektóre aplikacje mają własny pogląd na to, jak taki proces powinien przebiegać. Apple Time Machine, na przykład, jest automatycznie konfigurowany w taki sposób, aby sporządzać cogodzinne kopie danych z ostatnich 24 godzin, codzienne kopie z ostatniego miesiąca, a cotygodniowe ze wszystkich poprzednich miesięcy. Nie jest to jednak system bezobsługowy – ma za zadanie umożliwić przywrócenie systemu do wcześniejszego stanu, a zatem do pewnego stopnia realizuje te same zadania.

Time Machine zaczyna usuwać najstarsze pliki, gdy pojemność dysku zapasowego ulega wyczerpaniu. Schemat przyjęty przez Apple nie jest więc oderwany od rzeczywistości i stanowi dobry przykład rozsądnego wykorzystania mechanizmu harmonogramu – nadpisaniu ulegającą w pierwszej kolejności kopie cogodzinne, co jest szczególnie ważne, jeśli Twoje zasoby produkcyjne zaczynają się kurczyć.

BĄDŹ POWAŻNY

PODSTAWOWA REGUŁA mówi, że jeśli pracujesz w studiu codziennie, powinieneś sporządzać

kopie zapasowe danych z każdego dnia. Nie, nie musisz za każdym razem klonować całej zawartości dysku – wystarczy zarchiwizować efekty pracy z danego dnia. Jeśli zaś pracujesz stosunkowo nieregularnie, to być może wystarczy, gdy archiwizacji będziesz dokonywał raz na tydzień, albo i na miesiąc. Wszystko zależy od Twojego grafiku.

Zalecamy, aby w miarę możliwości wykonywać kilka kopii, w różnych formatach. Radzilibyśmy też, aby sporządzić dwie dodatkowe, przechowywane w różnych miejscach kopie szczególnie cennych danych – najlepiej zewnętrznych, jeśli to możliwe. Prześlij je do znajomego lub krewnego w innym mieście. Katastrofy i klęski żywiołowe zawsze mogą się zdarzyć. Oczywiście mamy nadzieję, że Cię to nie spotka, ale strzeżonego Pan Bóg strzeże. Co zrobisz, jeśli Twój dom zostanie strawiony przez pożar, gdy akurat będziesz w pracy? Albo gdy Matka Natura postanowi rzucić klęskę żywiołową na Twoją okolicę? Co będzie, jeśli Twój laptop, którego używasz do produkcji muzycznej zaginie/zostanie skradziony? Twój najnowszy utwór pozostanie zapewne wyłącznie w Twojej głowie, ale jeśli będziesz dysponował kopią bezpieczeństwa, wszystko da się przywrócić.

NARZĘDZIA DO ARCHIWIZACJI

ISTNIEJE WIELE sposobów wykonania kopii bezpieczeństwa, więc zapytaliśmy większe grono muzyków o to, jakie metody stosują. Porażająca ich liczba stwierdziła, że nigdy nie wykonali kopii systemu, a jedynie kopie najważniejszych plików, przechowywane na zewnętrznych dyskach. Owszem, zarchiwizowanie tych materiałów to rozsądne posunięcie, ale liczba osób dokonujących regularnej archiwizacji jest niewielka, co wydaje się o tyle dziwne, że jest to całkiem proste. Wspomniany system Time Machine instalowany jest fabrycznie w każdym nowym komputerze Apple, a użytkownicy Windows mają do dyspozycji aplikację Windows Backup. Dostępne są także programy innych producentów, jak Macrium Reflect (dla Windows) czy Clonezilla.

Bezpłatna wersja Macrium (znajdziesz ją pod adresem macrium.com/reflectfree.aspx) jest prosta w obsłudze i świetnie wykonuje swoją robotę. Nieco bardziej złożona Clonezilla (sprawdź na clonezilla.org) jest bezpłatnym, open-

source'owym narzędziem, dostępnym dla systemów Windows, Mac oraz Linux.

XXClone (dobry dla użytkowników Windows) jest programem bezpłatnym do użytku prywatnego i pozwala skopiować ID woluminu na dysk docelowy, z którego można następnie ładować system (odwiedź www.xxclone.com/index.htm). Użytkownicy komputerów Mac, którzy nie chcą używać narzędzia Disk Utility zaimplementowanego w OS X, mogą wybrać Carbon Copy Cloner. Jego zadaniem jest tworzenie bootowalnych klonów, a co więcej, pozwala na zdefiniowanie harmonogramu, według którego Twój Mac będzie się wybudzał lub uruchamiał, aby wygenerować takowy klon (program znajdziesz pod adresem www.bombich.com/index.html).

BIT PO BICIE

SKORO JUŻ wiemy, że okazjonalne tworzenie klonów całego dysku systemowego jest konieczne, ale i proste, pomówmy o regularniejszym, codziennym lub cotygodniowym, wykonywaniu kopii bezpieczeństwa. Wiele z propozycji programów, które tu wskazaliśmy, może działać według założonego harmonogramu, ale często będziesz działał według schematu przyjętego przez pytanych przez nas muzyków: kopiując pliki i projekty razem na zewnętrzny dysk. Jest to metoda, którą warto stosować w odniesieniu do plików ulegających częstym modyfikacjom: przede wszystkim plików roboczych, zbiorów sampli, folderów z pluginami, a nawet presetów. Pamiętaj, że podstawowe formaty plików w większości programów DAW nie zawierają wszystkich informacji o wykonanych operacjach. Na przykład często zawarte są w nich jedynie proste odniesienia do plików, które zostały nagrane bądź zaimportowane do projektu. Pliki te są zazwyczaj przechowywane w konkretnym folderze, często będącym podfolderem danego projektu. Mógłbyś zatem wykonać kopię owego folderu, ale kopia ta będzie zawierała wszystkie nieudane ujęcia i pliki nieużyte w projekcie, zajmujące cenną przestrzeń dyskową. Niektóre DAW-y umożliwiają usuwanie nieużywanych plików audio i warto z tej funkcji zrobić użytek podczas sporządzania kopii zapasowych: na przykład w Live jest ona uruchamiana poleceniem „Collect All and Save”, a w Cubase „Back up Project”. Co więcej,

NAJPOPULARNIEJSZE NOŚNIKI

Przez lata pojawiło się wiele możliwości przechowywania cyfrowych danych. Jednak nic nie jest wieczne. Obecnie ważniejsze od samych nośników stają się sposoby ich komunikacji z komputerem. USB 3.0 to szybko i niezawodny protokół, a na rynku dostępna jest cała masa zgodnych z nim nośników, głównie w formie pendrive'ów, zewnętrznych dysków twardych i SSD. Ich ceny systematycznie maleją, dzięki czemu da się dziś kupić dysk o pojemności dwóch terabajtów w cenie poniżej 600 zł. Apple bardzo mocno chce nas przekonać do innej opcji, a mianowicie Thunderbolt. Ten działający z szybkością błyskawicy protokół nie jest jeszcze wszechobecny, ale użytkownicy komputerów Apple mają już spory wybór zgodnych z nim dysków i macierzy dyskowych. Wielu producentów oferuje napędy z portami kompatybilnymi zarówno z USB, jak i Thunderbolt. Rozwiązania te idealnie spełniają potrzeby producentów muzycznych w zakresie archiwizacji dużych zasobów danych i są szczególnie przydatne do przechowywania kopii bezpieczeństwa całych systemów, aplikacji i innych. Napędy w postaci pendrive'ów USB są przydatne w mniej wymagających zastosowaniach. Da się kupić taki napęd nawet o pojemności całego terabajta, ale zakup taki uszczupliłby Twój portfel o blisko 5.000 zł. Niemniej jeśli chodzi o sporadyczne wykonywanie kopii zapasowych projektów i dokumentów, nośniki tego typu stanowią niedrogą i wygodną opcję.

wiele programów DAW oferuje specjalny format pakietowy, pozwalający na zapisanie wszystkich danych audio, wraz danymi powiązanymi, w jednym pliku/pakiecie – np. w Cakewalk pliki takie mają rozszerzenie BUN, a w Logic Pro X Package.

Bez względu na sposób archiwizacji projektów, po każdej istotnej ich modyfikacji warto sporządzać nowe kopie. Każdy projekt należy archiwizować także po zakończeniu.

CO JESZCZE?

POŚWIĘĆ NIECO czasu na drobiazgowo sprawdzenie zawartości dysku roboczego. Uważnie przejrzyj folder z dokumentami, foldery projektów i aplikacji i sporządź listę tych, których często używasz. Czy teksty wszystkich piosenek są Ci potrzebne na co dzień? A może zbiór zdjęć zespołu nadmiernie się rozrósł? Produujesz własne materiały wideo? Zarchiwizuj je!

To samo dotyczy ważnych kontaktów branżowych. Za każdym razem, gdy nie masz pewności, czy coś jest warte zarchiwizowania, zadaj sobie pytanie: „Co bym zrobił, gdyby te dane nagle zniknęły?”. Jeśli poczułbyś stratę z tego tytułu, zarchiwizuj to.





PRZYGOTOWANIE ZESTAWU DO NAGRYWANIA

Od razu na wejściu pozabawmy się złudzeń. Nie ma wzoru na idealne bębny w studio. Podobnie jak nie ma jednego wzoru pracy z perkusistą. Perkusiści mają swoje przyzwyczajenia związane z rozstawieniem bębnow. Bardziej doświadczeni wiedzą, że czasami trzeba iść na pewne kompromisy związane z przygotowaniem perkusji. Nie zawsze uda się wstawić bębny do studia ot tak, z marszu, trzeba je przygotować uwzględniając miejsce, zarezerwowany czas sesji, stylistykę.

Podstawą jest komfort bębniarza, a nie realizatora, ponieważ to muzyk będzie wykonywał najtrudniejsze zadanie, często w wielkim stresie.

Każdy bęben zabrzmii inaczej w różnych pomieszczeniach. Teoretycznie idealny werbel nie „zagada” idealnie zawsze

i wszędzie. Myślimy, nie bójmy się ingerować w zestaw, to nie jest sesja fotograficzna, do niej zawsze zdążymy wszystko ustawić i np. podmienić blachy na te, na które mamy kontrakt, bo na sesji używaliśmy innych, lepiej brzmiących w danej sytuacji.

Nic nie zastąpi doświadczenia i wyobraźni, ale poprzez ten krótki przewodnik postaramy się wskazać kilka podstawowych elementów, na które trzeba zwrócić uwagę podczas przygotowań do sesji, która ostatecznie ma być efektywna. Pamiętajmy jednak o najważniejszym – używajmy wyobraźni i szukajmy sami rozwiązań.

WYBÓR ZESTAWU

WYBÓR INSTRUMENTU do studia ma dwa bardzo jasne kryteria: budżet i stylistyka. Wokół tych dwóch rzeczy obraca się cała sesja.

Jeżeli chcemy nagrywać tłuste, szerokie partie w stylu Bonhama to mimo, że mamy ultra drogie, genialnie wykonane

i pięknie brzmiące DW Oak na centrali 22”, powinniśmy rozejrzeć się za np. Gretsch Broadcaster na centrali 24”. Dlaczego? Dębowe DW jest za krótkie do takiej stylistyki i sprawdzi się fenomenalnie praktycznie wszędzie, za wyjątkiem takiego właśnie grania. Ta świadomość tego co chcemy nagrać jest kluczowa. Podobnie z talerzami, nie zagramy takiej muzyki na Meinl Classics Custom Dark, potrzebujemy tu np. Sabian HH lub HHX (o dużych rozmiarach). Ale to nie wszystko. Grając muzykę z bardzo nisko strojonymi gitarami nie możemy też iść w ciemne i mroczne talerze np. tureckie, lecz w jaśniejsze typu Zildjian A Custom, które nie zamulą miks.

Niestety zderzamy się często ze ścianą kosztów. W takiej sytuacji trzeba ratować się trikami strojenia, tłumienia, czasami nawet lepiej czegoś nie brać niż wytrącać kontekst instrumentu. Jednak jest jedna rzecz, którą każdy może sobie zapewnić. Dobry werbel.

Jest to serce zestawu i to on nadaje cały kierunek brzmienia z racji funkcji jaką pełni. Jeżeli nie posiadamy dobrego werbla, to zawsze można pożyczyć pod warunkiem, że kupimy własny naciąg. Gramy nowoczesny pop, potrzebujemy więc krótki, mocny werbel, ale zaraz mamy rockową balladę, gdzie jest przestrzennej, więc przydałby się szerszy, ciepły instrument. Przed sesją warto zrobić sobie taki rachunek sumienia – co potrzebuję do danej piosenki? Ale i tu mała uwaga. Zdarza się, że werbel, który ładnie brzmi na ucho, nie jest tak dobry pod mikrofonem. I odwrotnie, niepozorne werble potrafią nagle być prawdziwym liderem sesji. Podobnie albo nawet jeszcze bardziej z blachami. Tu trzeba uważać. Obecnie jest moda na granie solowe, gdzie talerze pięknie brzmią podczas gry samemu akustycznie (np. Byzance Vintage, Extra Dry), ale już grane w kontekście giną i tracą swą szlachetność. Tymczasem pewne blachy, które uderzane pojedynczo wiercą alikwotami (np. Paiste 2002) mogą okazać się idealnym pasmem podczas gry z resztą instrumentów. Dobrze więc mieć kilka blaszek więcej pod ręką.

Jest kilka sprawdzonych modeli instrumentów, o które zawsze warto pytać i w sumie każde dobre studio powinno mieć je na składzie np. werble Ludwig Supraphonic oraz Black Beauty, legendy sesji nagraniowych.

NACIĄGI

TEORETYCZNIE POWINIŃMY mieć w studio nowy komplet naciągów. Jest jednak druga szkoła, która jest praktykowana przez wielu uznanych sesyjnych perkusistów, by naciągi były już trochę rozegrane powiedzmy przez tydzień lub dwa. Tak czy inaczej, membrany lepiej założyć przed sesją, by nie tracić czasu w studio i żeby naciąg ułożył się na bębnie, co bardzo pomoże w utrzymaniu stroju.

Dobór skór jest uzależniony od instrumentu jaki mamy, a dokładniej od rodzajów korpusów (budulec i gabaryt). Niektóre bębny lepiej brzmią z przezroczystymi, inne dobrze z naciągami powlekanyymi. W momencie gdy za bardzo nie wiemy z jakim bębniem pracujemy możemy wykorzystać kilka uniwersalnych modeli, które przez dziesiątki lat sprawdzały się w studio. Nie będzie może optymalnie, ale bezpiecznie.

STROJENIE

WIELE PERKUSISTÓW boi się tego proceduru, a niepotrzebnie, bo przy obecnych zestawach strojenie to rzecz mało skomplikowana. Mimo wszystko realizator często musi wziąć sprawy w swoje ręce i samemu pokręcić śrubami. Założymy naciąg na korpus po uprzednim przetarciu krawędzi. Nałożymy obręcz i zaczniemy wkręcać palcami śruby, najlepiej dwie naraz, po przekątnej. Dokręcimy je maksymalnie aż do bolących palców. Bierzymy teraz kluczyk i tak samo po przekątnej dokręcimy równo śrubki. W przypadku nowych naciągów dobrze jest naciągnąć je mocniej „na piłeczkę” i wtedy schodzić powoli szukając dobrego soczystego brzmienia. Użyjmy wyobraźni i posłużmy się prostą fizyką. Wszystko musi iść równo i miarowo. Sprawdźmy brzmienie uderzając lekko pałeczką przy śrubie, musimy to robić przy każdej śrubie tak samo, bo czasami niewielka różnica daje nam inne brzmienie. Podstawą jest górny naciąg, dolnym ustawiamy nie tylko strój, ale też długość wybrzmienia. To jest najprostsza metoda strojenia, bo tak naprawdę jest ich bardzo dużo, zarówno w kwestii brzmienia (odpowiedni interwał góra-dół) lub narzędzi do strojenia (różnego rodzaju stroiki).

PAŁKI

W KWESTII doboru pałek musimy po prostu wiedzieć co będziemy nagrywać. Jeżeli będą partie werblowe, to dobrze mieć swoje ulubione „palce” do takich zagrywek. Jeżeli będą w tle jakieś płamy na talerzach, dobrze mieć ze sobą filcowe malety. Zasadniczo nie ma żadnych zasad co do tego w jaki sposób chcemy uzyskać dane brzmienie. Musimy ruszyć głową i zastanowić się czym to zrobić najlepiej. Dobrze jednak o tym pomyśleć przed sesją.

TŁUMIENIE

JAK JUŻ wspomnieliśmy, w miksie nie widać jak bębny wyglądają, tylko słysząc jak brzmią. Istnieją specjalne naklejki, żelki, obręcze tłumiące pozwalające nieco poskromić nasz za bardzo dźwięczny zestaw. W momencie gdy np. floor tom ciągnie nam niemiłym „ogonem” można wrzucić do środka drobne opiłki materiału. Centralkę można wykładać różnymi ręcznikami, kocami, ale pamiętać trzeba o tym by nie

zadusić brzmienia. Z blachami sprawa jest niestety bardziej skomplikowana. Praktycznie każda ingerencja „zabija” talerz. W tym przypadku lepiej pooperować ustawieniem i odległościami.

SŁUCHAWKI

SCENARIUSZ JEST prosty, Perkusista ma się czuć jak najbardziej komfortowo. Ustawienie proporcji głośności bębnow, podkładu i klika (jeżeli korzystamy z metronomu) to już kwestia indywidualna. Możliwe, że spędzimy trochę czasu ze słuchawkami na uszach, dobrze więc pamiętać o wygodnym, ale klasowym sprzęcie jak np. sprawdzone Beyer DT100. Słuchawki typowo perkusyjne typu Vic Firth mogą być zbyt głucho i do tego niezbyt wygodne do dłuższych sesji.

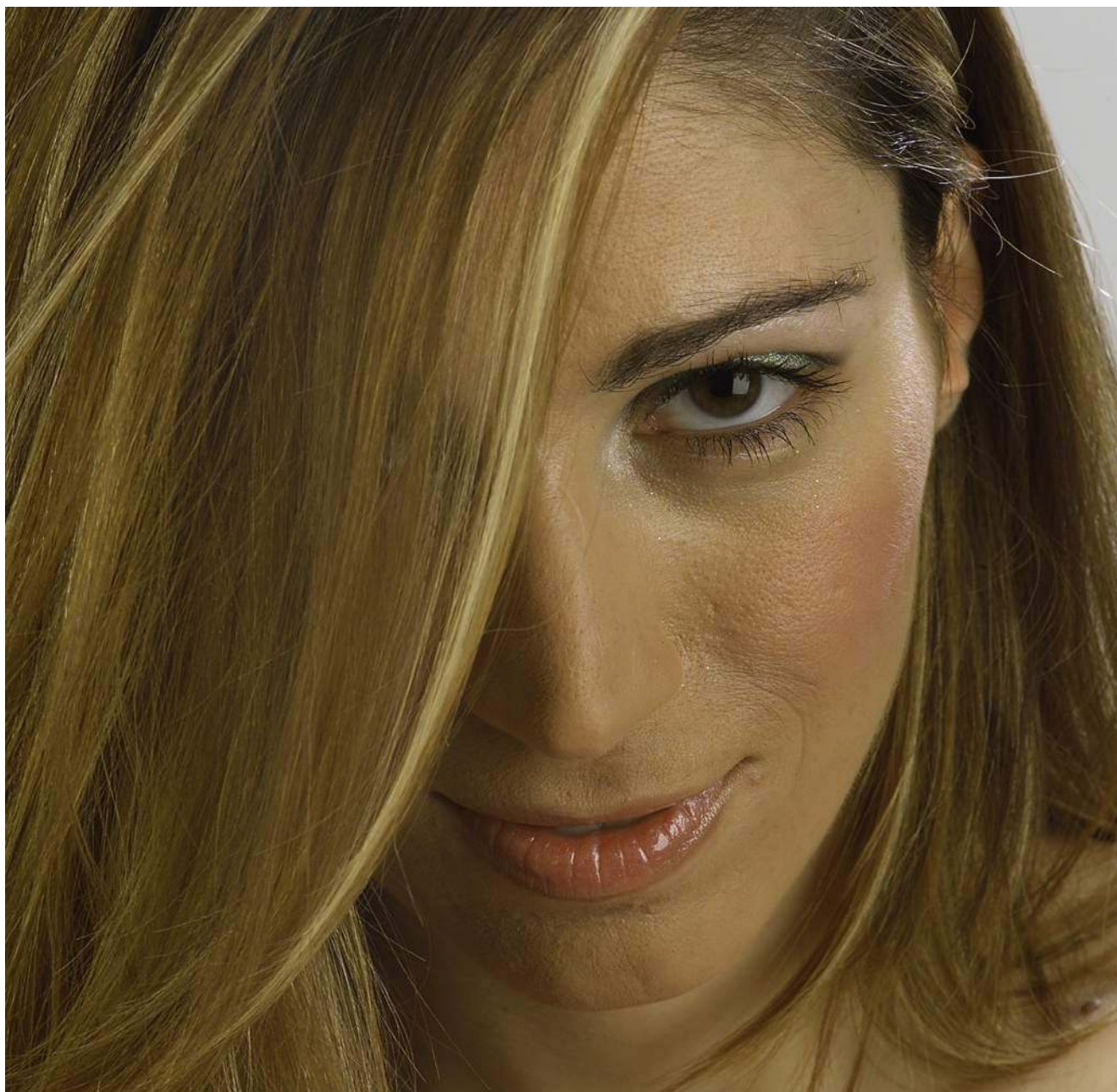
ZNAJMOŚĆ PARTII

NIE JEST to tak oczywiste jakby się mogło wydawać. Często bębniarzom wydaje się, że wiedzą co robić, a później syndrom „czerwonej lampki” daje się we znaki. Nie zawsze pracuje się z wytrawnymi zawodowcami jak Michał Dąbrówka czy Tomek Łosowski, którzy mają tak wielki zapas w swojej grze, że presja sesji nie odciska się na jakości zagranych partii. Coś co gramy na próbie na 100%, w studio wychodzi na 80-60%, bywa też, że perkusista po prostu stanie na hasło „nagrywamy”. Im lepiej się przygotowujemy, tym łatwiej będzie nam dokonywać spontanicznych zmian w czasie sesji. Dobrze jest też zagrać z realizatorem w otwarte karty i powiedzieć jaki jest stan naszego przygotowania.

PRZYGOTOWANIE FIZYCZNE

JEST TO bardzo ważny element, który często utożsamiamy z tzw. dyspozycją dnia. Studio nagraniowe jest brutalne w obnażaniu niedoskonałości, dlatego szybko można wyczuć sztywną grę i nierozgrzane kończyny. Powinniśmy rozciągnąć się, rozgrzać palce, dłonie, nadgarstki, ramiona, nogi, stopy. Skoncentrować się i nie rozpraszać np. jakimiś gośćmi, którzy wybrali sobie średni moment na to by zobaczyć jak wygląda sesja nagraniowa. Miejmy ze sobą zapas wody i darujmy sobie napoje pokroju Red Bull. Zapomnijmy o używkach w każdej formie, na piwo czas przyjdzie po sesji. Smakuje zdecydowanie lepiej po dobrze wykonanej robotce.





PRZYGOTOWANIE WOKALISTY

Trenerka wokalu i piosenkarka Elena Kay przedstawiła 10 najważniejszych zaleceń „na tak” i „na nie”, do których warto się zastosować, przygotowując do sesji nagraniowej

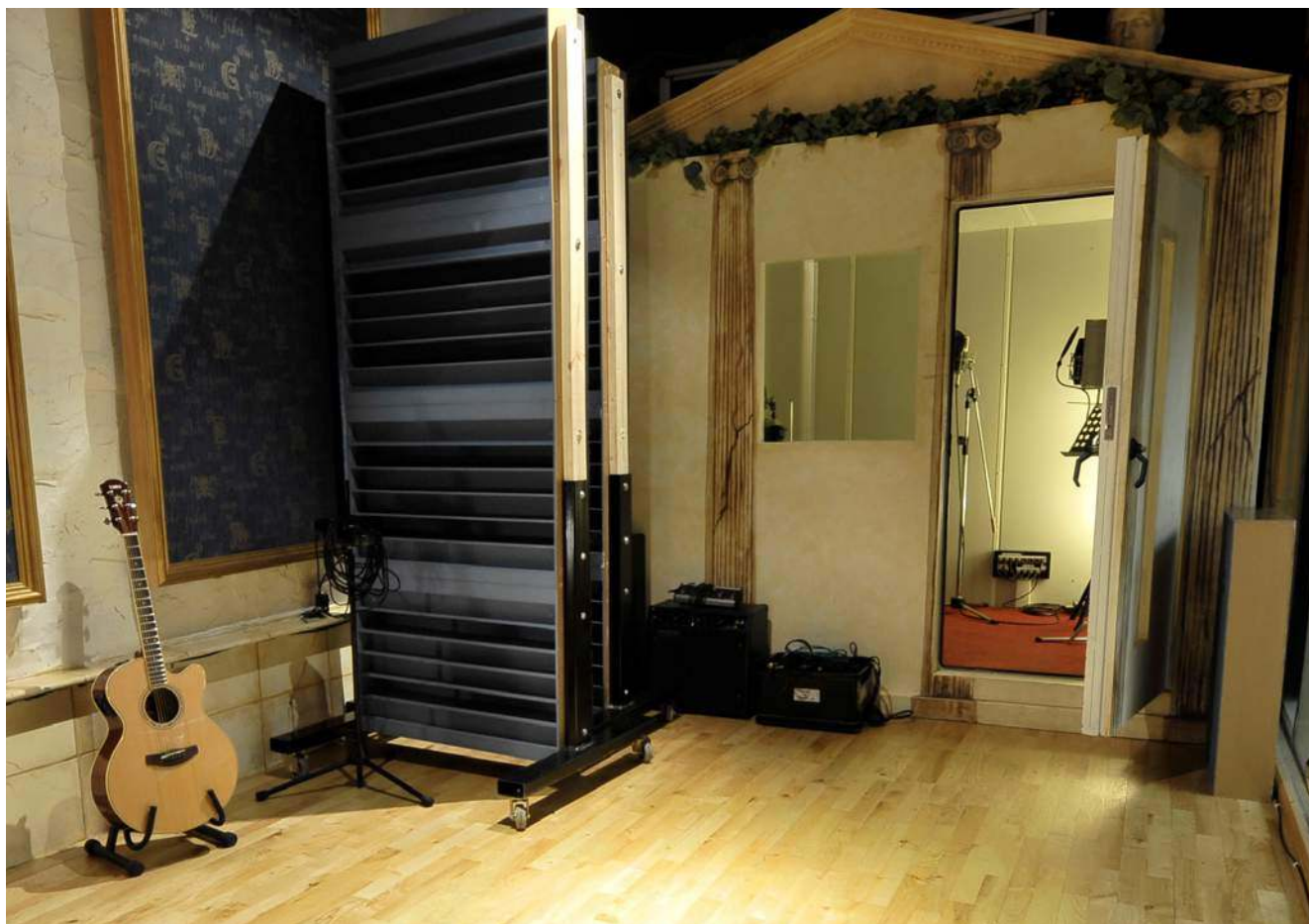
Awięc masz już swoje domowe studio i wybrałeś piosenki, które chcesz nagrać. Aplikacja DAW i mikrofon są przygotowane, ale wciąż nie masz pewności, czy jesteś gotów. Czy zastanawiałeś się kiedyś, co robią profesjonalni

wokaliści, zanim wejdą do studia? Cóż, dokładnie to, o czym mówi nam Elena Kay.

Jako profesjonalnie wyuczona piosenkarka, absolwentka uczelni BIMM, którą ukończyło wielu wykonawców światowej klasy, w tym Robert Plant, wokalista Led Zeppelin, Elena doskonale

nadaje się do roli nauczyciela, który pomoże Ci w przygotowaniach.

Jeśli jesteś nowicjuszem w dziedzinie śpiewu i nagrywania wokali, zapoznaj się z udzielonymi przez nią 10 poradami, zanim w ogóle pomyślisz o naciśnięciu przycisku Record.



DOKŁADNIE ZAPOZNAJ SIĘ Z NAGRYWANYM MATERIAŁEM

ZAKŁADAMY, ŻE dobrze znasz już piosenki, które będziesz nagrywać, ale spróbuj zaśpiewać je z pełnym uczuciem, jeśli jeszcze tego nie robiłeś – wokaliści mocniej skupiają się na znaczeniu treści piosenki, gdy nie mają przed sobą kartki z tekstem. Bądź szczery, przekazując śpiewaną historię. Które słowa chciałbyś podkreślić? Musisz także przemyśleć, w których miejscach brać oddech, co da Ci wytrzymałość i pozwoli poprawnie zaśpiewać każdą frazę do samego końca. Chodzi o to, by uniknąć konieczności zaczerpywania powietrza w środku frazy czy słowa!



NIE ŚPIEWAJ BEZ ROZGRZEWKI

WIELU WOKALISTÓW nie rozumie, jak dużym wysiłkiem dla strun głosowych jest śpiewanie bez dobrej rozgrzewki. Należy ją przeprowadzić na około 20 minut przed rozpoczęciem nagrania, pokrywając całą skalę głosu. Zaśpiewaj kilka gam (do-re-

mi-fa-so-la-si-do) i arpeggio, zaczynając od najwygodniejszej tonacji i za każdym razem podwyższając skalę o jeden półton. Wyluzuj trochę w wyższych partiach, bo przecież nie chodzi o to, by wyczerpać siły jeszcze przed nagraniem. Nie zapomnij też rozgrzać strun w zakresie niskich tonów.



ZAPOZNAJ SIĘ Z TECHNIKAMI MIKROFONOWYMI

ZAŚPIEWAJ SVOJE piosenki do mikrofonu studyjnego, aby oswoić się z jego brzmieniem. Na początek ustaw się około 15 cm od mikrofonu i nagraj kilka fraz – być może dobór ostatecznego ustawienia będzie wymagał kilku prób, które pozwolą Ci usłyszeć jego wpływ na głośność sygnału. Stając zbyt blisko możesz sprawić, że wokal będzie bardzo głośny, a być może nawet zniekształcony. Rozwiązanie? Odsuwaj się od „sitka” w partiach, które wymagają głośniejszego zaśpiewania. I pamiętaj, by nie kierować mikrofonu w stronę głośnika, bo może się to skończyć przykrym dla uszu sprzężeniem.



NIE PIJ HERBATY, KAWY ANI ALKOHOŁU

NAPOJE KOFEINOWE i alkoholowe

mogą spowodować odwodnienie, co z kolei będzie miało wpływ na Twoje struny głosowe. Na przykład po przyjęciu zbyt dużej dawki kofeiny możesz zauważyć suchość i podrażnienie krtani. Pamiętaj więc, by zadbać o dobre nawodnienie przed przystąpieniem do nagrania. Przygotuj sobie butelkę wody i często popijaj, ale dopilnuj, aby woda nie była zbyt zimna, gdyż mogłaby spowodować naprężenie strun głosowych.



ZACHOWUJ WYSOKI POZIOM ENERGII

NAGRYWANIE PIOSENKI w zaciszu

domowym, bez udziału publiczności, może być zupełnie odmiennym doświadczeniem, niż zaśpiewanie jej na scenie. Może to mieć wpływ na barwę Twojego głosu i brak energii. Dodać jej może wyobrażenie sobie, iż śpiewa się przed publicznością, a to znajdzie odzwierciedlenie w brzmieniu Twojego głosu. Możesz nawet spróbować nieco poruszać się przed mikrofonem,



ale pamiętaj, by nie odsuwać się od niego zbyt daleko, gdyż spowodowałoby to niepożądane zmiany głośności sygnału.



NIE JEDZ CZEKOLADY

NIESTETY, CZEKOLADA – jak i wszystkie produkty mleczne – mogą podrażniać gardło. Dzieje się tak, ponieważ w trakcie jej spożywania organizm stara się wytwarzać wydzielinę (flegmę) w nadmiernych ilościach, a to może skutkować kaszlem. Wielu profesjonalnych wokalistów całkowicie eliminuje produkty mleczne z diety, jakkolwiek wystarczy ograniczyć ich spożycie przed próbą i nagraniem – sprawdź, czy dostrzeżesz różnicę. Miętowa guma do żucia także może wysuszać gardło, dlatego najlepiej będzie zastąpić ją owocami. I, oczywiście, nie pal papierosów.



SPRAWDŹ SWOJĄ POSTAWĘ

ĆWICZENIA PRZED lustrem mogą wydawać się nieco dziwaczne, ale pozwolą Ci zaobserwować pracę Twojego ciała oraz napięcia, jakim je poddajesz. Upewnij się, że barki są rozluźnione, a postawa prosta, nogi zaś lekko rozstawione. Wyrównaj balans na

Głębokie oddychanie przeponowe może pomóc Ci w utrzymaniu mocnej i poprawnej artykulacji oraz poprawnym operowaniu głosem w wyższych rejestrach, bez jego nadmiernego męczenia

obu nogach, odchyl ramiona i głowę do tyłu, a poczujesz się wyższy. Sprawdź, czy nie naprężasz szyi, szczęki i ramion. Jeśli zauważysz napięcia, lekko pomasuj te miejsca, by je rozluźnić.



NIE SIEDŹ ZBYT DŁUGO W NOCY POPRZEDZAJĄCEJ SESJĘ

PRZED CZEKAJĄC Cię sesją nagraniową nie odwiedzaj miejsc, w których gra głośna muzyka; musisz bowiem unikać krzyku i zmęczenia aparatu głosowego. Zmęczenie gardła może powodować nieprzyjemne, skrzeczące brzmienie, a nawet chrypkę. Wyśpij się, abyś nie musiał następnego dnia pić zbyt dużo herbaty czy kawy dla zachowania energii podczas nagrania.



ĆWICZ ODDYCHANIE PRZEPONOWE

GŁĘBOKIE ODDYCHANIE przeponowe może pomóc Ci w utrzymaniu mocnej i poprawnej artykulacji oraz poprawnym operowaniu głosem w wyższych rejestrach, bez jego nadmiernego męczenia. Oprócz tego pozwala rozluźnić się, gdy zaczynasz

czuć się zdenerwowany przed nagraniem. Usiądź w wygodnym fotelu i zacznij spokojnie oddychać przeponą. Weź kilka głębszych oddechów, upewniając się, że powietrze wypełniło całe płuca i przeponę. Kładąc dłoń na brzuchu poczujesz, jak wypełnia się powietrzem. Pamiętaj o rozluźnieniu ramion. Jeśli unoszą się w chwili, gdy bierzesz wdech, oznacza to, że Twoje struny głosowe będą napięte. Wydychaj powietrze powoli, wydając syczący dźwięk (sss), aż wypuścisz całe powietrze. Powtórz te czynności kilka razy. Możesz też poeksperymentować z innymi spółgłoskami i samogłoskami (www, mmm, itd.).mm', etc)."



NIE PRZESADZAJ

I WRESZCIE, rób regularne przerwy, gdy poczujesz, że Twój głos zaczyna się męczyć podczas próby. Zbyt intensywne śpiewanie przed rozpoczęciem nagrania może nadwerżyć struny głosowe. Przecież zależy Ci na tym, by poprawnie zaśpiewać również te najwyższe dźwięki, więc upewnij się, że nie forsujesz głosu podczas próby. Spokojnie!

ZANIM ZACZNIESZ NAGRYWAĆ

Włożenie pracy w twoją muzykę zanim wejdiesz do studia na pewno zaowocuje lepszym nagraniem całości. Oto kilka ważnych pytań, które musisz sobie zadać zanim zaczniesz

Wybrałeś pomieszczenie, w którym będziesz nagrywać, pomyślałeś o akustyce i separacji instrumentów, i skombinowałeś cały sprzęt. Jesteś kusząco blisko od wciśnięcia przycisku „record” jednak fakt, że musisz teraz podejść do najważniejszych, heroicznych wręcz nagrań, dodatkowo z całą studyjną presją z tym związaną, może obnażyć twoje braki w przygotowaniu. Ważna jest tu rola producenta, który nad wszystkim czuwa i utrzymuje całość w ryzach. Niezależnie czy odpowiadasz za to sam, czy pracujesz z producentem lub innymi muzykami, powinieneś trzymać się tych wskazówek, które pomogą ci zdecydować jaki materiał znajdzie się na nagraniu, a co zostanie wyrzucone do kosza.

PO CO JEST TO NAGRANIE?

TO PYTANIE będzie miało wpływ na każdą rzecz jaką zrobisz. Chociaż twoim celem powinno być możliwie jak najlepsze wykonanie pracy, z pewnością potrzebne będą jakieś kompromisy, często związane z ilością dostępnego czasu. Jeśli robisz nagrania typowo komercyjne, dla przykładu, nie powinno się iść na skróty. Jeśli, z drugiej strony, są to proste dema, które mają

pomóc ci znaleźć grania, możesz próbować przedłożyć klimat i szybki efekt nad jakość.

CZY JEST TO RÓWNO ZAGRANE?

TIMING WPŁYWA na odbiór emocjonalny i siłę twoich nagrań. Bądź dobrze przygotowany i nie opieraj się na późniejszym równaniu dźwięków na komputerze. Słuchacze są wyczuleni na klejone frazy, zrób więc ile możesz by utrzymać wszystko odpowiednio zwarte nie tracąc feelingu nagrania.

CZY INSTRUMENT STROI?

SPRAWDŹ STROJENIE gitary przed każdym podejściem. Przypilnuj by twój perkusista nastroił tomy, werbel i stopę. Bądź szczególnie ostrożny z instrumentami basowymi i analogowymi syntezatorami, które później ciężko jest korygować.

CZY TO WYKONANIE PORYWA?

MOŻESZ TWIERDZIĆ, że jeśli w nagraniu chodzi głównie o dobre strojenie i precyzję, możesz do tego użyć komputera. Jednak ostatecznie jednym z kluczowych elementów dobrego nagrania jest świadomość różnicy pomiędzy „ekscytującym” nagraniem a po prostu poprawnym wykonaniem swojej partii. Powinno być oczywiste, że twoje nagranie powinno składać się tylko z tych najlepszych podejść.

CZY TEN UTWÓR JEST NIEKOMPLETNY?

ZOSTAJESZ częściami piosenki do wymyślenia, a ten aspekt procesu twórczego zabiera często mnóstwo czasu, więc lepiej nie robić tego z zegarkiem tykającym w studio – stres z pewnością spowoduje, że nie będziesz w stanie efektywnie komponować w tym momencie. Zamiast tego, przed rozpoczęciem nagrań przygotuj dokładnie dopracowane wersje swoich partii.

WPROWADZANIE ZMIAN W OSTATNIEJ CHWILI

TWÓJ BASISTA nagle wyrzucił partię basową, którą grał przez lata, i nie powiedział ci o tym do momentu wejścia do studia i przygotowaniu wszystkiego do nagrania. Zmieniło to cały klimat utworu ale on nieugięcie twierdzi, że tak jest dużo lepiej. To spory błąd! Uzgadniajcie wszystkie partie odpowiednio wcześniej.

ZA MAŁO PRÓB

MOŻESZ SKORYGOWAĆ wysokość dźwięku lub nieprecyzyjną rytmicznie grę w programie DAW, ale najczęściej będzie to słyszalne i wpłynie na wypracowany wcześniej klimat muzyki. Poświęć przynajmniej tyle samo czasu na próby ile masz zamiar przeznaczyć na przygotowanie wszystkiego i nagrania w studio. Zaufaj nam, to na pewno się przyda.

NIE ZAPOMNIJ JEŚĆ

Sesje nagraniowe mogą się ciągnąć godzinami, więc zawsze pomyśl o tym, czy masz też zapewnione podstawowe, żywieniowe potrzeby. Można o nich łatwo zapomnieć w ferworze nagrywania nowego albumu. Zbyt wiele sesji nie poszło dobrze, ponieważ każdy jechał tylko na

kawie nie pamiętając przez 12 godzin o jedzeniu. Kiedy nagrywasz w domu masz na pewno dostęp do lodówki i wypełnionych szafek, i nie musisz zdawać się na dania na zamówienie. Ważne jest zrobienie sobie przynajmniej półgodzinnej przerwy na obiad i jedzenie w normalnych godzinach – nie pięć godzin później niż zazwyczaj czy po północy – w przeciwnym razie możesz w pewnym momencie nie mieć wystarczającej energii na nagrywanie, nie mówiąc już o edycji materiału.



© iStock

NIEOBECNY ZESPÓŁ

JEŚLI NAGRYWASZ swój zespół, wszyscy powinni być obecni w domowym studio lub gdzieś niedaleko, by wszelkie decyzje artystyczne mogły być w razie potrzeby wspólnie uzgodnione. Jednym wyjątkiem jest sytuacja kiedy realizator lub producent – równie dobrze możesz to być ty – zajmuje się edycją, korektą barwy czy programowaniem. To zmusza, niepotrzebująca świadków praca, więc najlepiej poproś zespół by zostawił cię w tym momencie i wrócił następnego dnia ze świeżymi uszami.

NIEWYPOSAŻONE STUDIO

STUDIO DOMOWE powinno być wyposażone w cały sprzęt jakiego potrzebujesz do nagrań i stworzenia końcowej wersji twojej muzyki. Ponownie, jeśli nagrywasz z innymi muzykami, potrzebujesz miejsca gdzie będziecie mogli razem grać dla uzyskania prawdziwego, naturalnego feelingu. Czy jest takie pomieszczenie w twoim domowym studio? Idąc dalej, czy masz wystarczającą ilość mikrofonów do realizacji tego zadania? Czy możesz odseparować perkusję od basu, dla przykładu, w celu uniknięcia problematycznych przesłuchów, które mogą stać się później koszmarem przy miksowaniu?

NIEDZIAŁAJĄCY SPRZĘT

SPRAWDŹ WSZYSTKIE elementy twojego sprzętu żeby upewnić się, że wszystko pójdzie zgodnie z planem po rozpoczęciu nagrywania. Zaopatrz się w zapasowe struny, przewody, naciągi i pałki dla perkusji czy baterie do zasilania efektów lub preampów w instrumentach, i trzymaj je pod ręką.

ZGUBIONE PLIKI

CZY DOKŁADNIE wiesz gdzie znajdują się twoje wcześniejsze nagrania i czy jesteś pewny, że będą działać kiedy przyjdzie czas na wejście do studia? Przygotuj swoje referencyjne pliki, by zaoszczędzić później cenny czas w studio.

ZA MAŁO CZASU

DOBRE ZASTANÓW się nad wszystkimi zadaniami do wykonania i zaplanuj odpowiednią ilość czasu na każde z nich. Na wszelki wypadek dodaj jeszcze kilka godzin do całości.

ZŁY STAN ZDROWIA

MUZYCZYMAJĄ zwyczaj łapania najgorszych chorób kiedy akurat przychodzi do nagrywania, ale czasem po prostu trzeba odwołać sesję. Na szczęście twoje domowe studio nie obciąży cię za to kosztami, niemniej zawsze informujcie się o stanie waszego zdrowia. W ten sposób nie będziesz marnował czasu na nagrywanie wokalu kiedy masz gripę – zabrzmisz okropnie i całość trzeba będzie później jeszcze raz powtarzać.

SIŁA STRUN

NIE JEST chyba niespodzianką, że stare struny zabrzmia „staro”. Ich brzmienie z czasem staje się niewyraźne, szybciej się rozstrajają podczas gry i tracą bardzo istotny przy nagrywaniu, żywy charakter. Szczególnie odnosi się to do strun basowych. Poświęć czas na zmianę strun we wszystkich swoich gitarach dzień lub dwa przed sesją nagraniową. Nowe struny muszą się chwilę naciągnąć i ułożyć, więc poświęć swoje partie przez godzinę dla odpowiedniego rozegrania instrumentu.

TEKST

WOKAL JEST najważniejszym elementem utworu. Jego jakość jest decydująca dla sukcesu całej sesji; na tym właśnie elemencie słuchacze będą skupiać największą uwagę, niezależnie od tego jak wspaniale będą partie gitar czy basu. Pomimo tego widać jak kuszące jest, żeby zostawić pisanie słów na ostatnią chwilę, które nawet klecone są w pośpiechu w trakcie studyjnej sesji. Słowa określają prawdziwą zawartość piosenki, i to na nich fani skupiają się w pierwszej kolejności. Co za tym idzie, twoje teksty muszą mieć w utworze najwyższy priorytet, więc dopracuj je odpowiednio wcześniej przed nagrywaniem.

BACKUP

NIKT NIGDY nie żałował robienia backupów. Na komputerach Mac możesz użyć Time Machine dla tworzenia zapasowych kopii całego systemu i plików przez cały dzień, chociaż pracujący wtedy twardy dysk może kolidować z procesem nagrywania, spowalniając twojego Mac'a. Kolejnym popularnym podejściem jest zapisywanie i regularne uaktualnianie nagrywanych plików w folderze umieszczonym w internetowej chmurze poprzez takie serwisy jak Drop Box, jednak trzeba pamiętać, że nie jest to backup z prawdziwego zdarzenia. Jeśli dokonasz zmian w pliku i później potrzebujesz powrócić do wcześniejszego stanu, Drop Box zapisze tylko ostatnią wersję pliku. Najmądrzej jest zainwestować w solidny, zewnętrzny dysk twardy. I pamiętaj, najważniejsza nie jest sama kopia zapasowa, ale ewentualna możliwość jej odzyskania. 📁



NIE RUSZAJ ALKOHOLU

Przynajmniej do skończenia sesji!

Alkohol bardzo wpływa na twoje słyszenie: badania medyczne pokazują, że mocno podnosi próg odbioru niskich częstotliwości do poziomu środkowego widma z okolic 1kHz. To „odrętwienie” oznacza, że prawdopodobnie

dodasz więcej buczonego basu do swoich miksów, który jest już przecież w nich obecny – po prostu tego nie słyszysz. Efektem końcowym będzie mocno zmulony w dole miks. Niektórzy muzycy przysięgają, że grają lepiej po dawce Jacka Danielsa, ale jest to złudzenie. Koordynacja i trzeźwy osąd, będące podstawą dobrej gry, spadają nawet przy niewielkiej ilości alkoholu. Pozostaw te sprawy na boku do czasu skończenia wszystkich nagrań.



KATANA-110 BASS

WZMACNIACZ BASOWY

Gotowy na scenę wzmacniacz basowy combo o mocy 60 watów klasy AB. Stworzony w oparciu o przełomową filozofię projektowania stojącą za słynną serią wzmacniaczy gitarowych Katana, Katana-110 Bass zapewnia najwyższej jakości brzmienie i zaawansowane funkcje, idealnie dopasowane do potrzeb zawodowych basistów.

BOSS.INFO/PL

 **BOSS**


KATANA

CHARVEL GUTHRIE GOVAN SIGNATURE MJ SAN DIMAS SD24 CM





Charvel Guthrie Govan Signature MJ San Dimas SD24 CM

11.499 PLN

Charvel będący od 2002 roku własnością Fender Musical Instruments Corporation plasuje się pomiędzy bardziej rockową linią Jacksona a nowocześniejszymi wariantami Stratocastera w stylu chociażby modeli Ultra. Do marki idealnie pasuje określenie 'Super Strata', którą upodobało sobie wielu gitarowych wirtuozów nie stroniących od mocnych przesterowań często nacechowanych też charakterem vintage. Jedną z ikon marki w tej dziedzinie jest niewątpliwie Guthrie Govan, który ma już kilka własnych sygnatur w swoim arsenale, a najnowszym podpisem brytyjskiego wirtuoza może poszczycić się testowany Charvel Guthrie Govan Signature MJ San Dimas SD24 CM

BUDOWA

Produkowany w Japonii Charvel GG MJ SD24 CM zbudowany jest pod kątem profesjonalnego wykorzystania i, jak mówi sam Guthrie, pomimo posiadania pary wcześniejszych, amerykańskich sygnatur, ten tańszy model japońskiej produkcji jest obecnie jego numerem jeden. Gitara posiada lipowy korpus w stratowym kształcie San Dimas Charvela, na który naklejono dla wizualnego efektu jesionowy fornir i wykończono na satynowy, lekki połysk w trzyczkolorowej przypalance (3-Tone Sunburst). Litery w nazwie MJ mówią o wspomnianej produkcji

w Japonii, SD24 to kształt oraz ilość progów, CM mówi o karmelizowanym, klonowym gryfie. Ten poddany obróbce temperaturowej przykręcono do korpusu i zaopatrzone w karmelizowaną podstrunnice o zmiennym promieniu od 12 do 16 cali, również wykonaną z klonu płomienistego. Łączenie wyprofilowano pod kątem lepszego dostępu do najwyższych pozycji, a konstrukcję wzmacniają podwójne, grafitowe pręty, z obustronną regulacją odsłoniętą nakrętką widoczną w wycięciu na końcu gryfu. Duże progi wykonano ze stali nierdzewnej, na krawędzi nakładki znalazły się luminescencyjne



Osadzony niżej w korpusie mostek tremolo zapewnia płynne działanie oraz wzorową intonację.



Customowe pickupy w układzie HSH dzięki rozłączaniu cewek i konfiguracji zapewniają bardzo szeroką paletę barw.



Chromowane gałki opatrzone luminescencyjnymi cyframi.

Mostek posiada solidny, mosiężny blok tremolo.



Stratowe gniazdo wejściowe zamontowano na dolnej krawędzi.



Na główce przykręcono blokowane klucze Gotoha.



kropki ułatwiające orientację na ciemnej scenie. Naturalnie wykończoną główkę dopełniają chromowane, blokowane klucze Gotoha z obniżającymi się kołkami oraz siodełko Tusq XL o długości 43 mm. Mostek to konstrukcja tremolo Charvela, osadzony niżej w wyfrezowaniu w topie, i wykorzystujący mosiężny blok oraz wciskane ramię. Stratowe gniazdo instrumentalne umieszczono na dolnej krawędzi korpusu. Pickupy w brązowych obudowach przykręcone bezpośrednio do korpusu w układzie HSH to customowe konstrukcje Charvela opracowane specjalnie pod kątem spełnienia wymagań brzmieniowych Guthrie'ego, oparte na identycznych specyfikacjach jak amerykańskie odpowiedniki. Pickupy sterowane są potencjometrami głośności i tonów opatrzonymi chromowanymi gałkami ze znajdującymi się na podstawie cyframi Luminlay świecącymi w ciemności, podobnie jak kropki na krawędzi podstrunnicy. 5-pozycyjny przełącznik oferuje kolejno customowe połączenia: humbucker przy mostku,

wewnętrzna cewka humbuckera mostkowego i singiel środkowy, zewnętrzne cewki humbuckerów, zewnętrzna cewka humbuckera gryfowego i singiel środkowy, humbucker gryfowy. Połączenia pojedynczych cewek realizowane są równolegle, dodatkowo mini przełącznik pomiędzy pokrętkami oferuje emulację brzmienia single-coil w przypadku pełnych humbuckerów. Menzura to standardowe 25,5" (648 mm), w komplecie dostarczony jest sztywny futerał.

WRAŻENIA

Charvel Guthrie Govan Signature MJ San Dimas SD24 CM prezentuje się jednocześnie stylowo i nowoczesnie. Stratowy kształt korpusu i główki uzupełniają brązowe pickupy w układzie HSH, rasowo dopełniające satynową przypalankę oraz ciemniejszy, karmelizowany gryf. Krawędzie są mniej zaokrąglone niż w klasycznym Stratocasterze, a kontur przedramienia i klatki piersiowej jest mniej wypukły, waga 3,65 kg też nie powinna dla nikogo stanowić problemu. Głębsze wcięcie w dolnym rogu zapewnia komfortowy dostęp do ostatnich progów, gryf ma bar-

dzo wygodny lekko spłaszczony profil typu C o grubości 20 mm na pierwszym progu i 21,2 mm na dwunastym. W połączeniu ze zmiennym promieniem podstrunnicy, satynową powierzchnią całego gryfu, dużymi progami oraz strunami na wysokości około 1,3 mm na 12 pozycji otrzymujemy instrument o niemal wyścigowych specyfikacjach. Po wyjęciu z futerału japońska sygnatura Guthrie'ego Govana jest w pełni przygotowana do profesjonalnej gry, wykończenie detali stoi na bardzo wysokim poziomie. Całość dopełnia płynnie działający mostek tremolo, wraz z blokowanymi kluczami idealnie trzymający stój i mający całkiem szeroki zakres działania w górę do 5 półtonów na strunie G.

BRZMIENIE

Brzmienie standardowo dla sygnatur Guthrie'ego może być konfigurowane w szerokim zakresie – od pełnych, ciepło i klarownie brzmiących humbuckerów po szeroką paletę połączeń pojedynczych cewek. Pozycje 2 i 4 to nieco bardziej wyraziście i bezpośrednio brzmiące warianty stratowych singli, ze słyszalną szklanką i bardziej dynamicznym, jaśniejszym środkiem, pięknie sprawdzające się przy funkowych zagrywkach oraz nowoczesnym ujęciu blues-rockowego pazura na kanale drive. Pozycja środkowa to użyteczne rozwiązanie skrajnych singli w stylu barwy Telecastera, również o bardziej nowoczesnym, klarownym charakterze. Symulacje single-coil humbuckerów są zbalansowane z pozostałymi barwami, z nieco większą głośnością niż w przypadku klasycznego rozłączania cewek, co zapewnia bardziej dynamiczną, pełniejszą barwę przy crunchowych ustawieniach. Pełne humbuckery na kanale drive odnajdują się znakomicie, co zresztą słychać też doskonale w brzmieniu Guthrie'ego – jest tu mocny środek, zwarty dół, harmoniczne i reakcja na artykulację na pickupie mostkowym, humbucker neckowy jest tłusty z zachowaniem detali w górnym paśmie. Dobrze dopracowany układ treble-bleed w gałce głośności pozwala przy lekkim skróceniu delikatnie ujarzmić najwyższą prezentację z zachowaniem jasnego, precyzyjnego ataku.

PODSUMOWANIE

Gitarzyści z czołówki dzięki technicznemu i obsłudze mogą pozwolić sobie na korzystanie na trasie z kilku instrumentów oferujących różne barwy, ale na drugim biegunie jest posiadanie idealnie dobranego narzędzia pracy oferującego szeroką paletę, równie wysokiej klasy brzmień dla różnych stylistyk. Sygnatura Guthrie'ego Govana w wydaniu Charvela zapewnia takie możliwości, oferując znakomitą funkcjonalność, wygodę gry i oczywiście klasowe barwy, pokrywające większość nowoczesnych stylów muzycznych. 🎸

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: Bolt-on
Korpus: Lipa
Top: Jesion (fornir)
Gryf: Karmelizowany klon płomienisty, satynowa powłoka
Podstrunnica: Karmelizowany klon płomienisty
Siodełko: Graph Tech Tusq XL/43.1mm
Radius: 12"-16" (305 mm do 406 mm)
Ilość progów: 24 Jumbo, stal nierdzewna
Klucze: Gotoh blokowane
Skala: 648 mm (25,5")
Układ elektryczny: 2 x Charvel Custom humbucker (mostek i gryf), 1 x Charvel Custom single-coil, 5-pozycyjny przełącznik, VOLUME, TONE, 2-pozycyjny mini switch
Mostek: Charvel tremolo
Wykończenie: Satynowe, 3-Tone Sunburst
Produkcja: Japonia

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.charvel.com

CENA

11.499 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 szeroka paleta klasowych barw łączących świat humbuckerów i single-coil, wygoda gry, jakość wykonania, wygląd
- 👎 brak





Sire Marcus Miller P7 Swamp Ash-4 2nd Gen **2549 PLN**

Marka Sire ugruntowała już pozycję producenta wysokiej klasy instrumentów, łącząc jakość wykonania i brzmienie z atrakcyjną ceną, co poparte jest także współpracą z najwyższej klasy artystami – Marcusem Millerem jeśli chodzi o gitary basowe, oraz Larrym Carltonem w przypadku gitar elektrycznych oraz akustycznych. Po bardzo dobrze przyjętej kilka lat temu pierwszej generacji gitar basowych Sire Marcus Miller producent przygotował drugą, usprawnioną jeszcze serię 2nd Generation, której kolejnym reprezentantem jest obecny w naszym teście czterostrunowy Sire Marcus Miller P7 Swamp Ash – klasyczny model odwołujący się do konstrukcji Precision. Bas otrzymaliśmy do testu dzięki dystrybutorowi marki na naszym rynku, łódzkiemu Guitar Center

BUDOWA

Sire Marcus Miller P7 Swamp Ash-4 2nd Gen posiada zgodnie z nazwą korpus wykonany z jesionu bagiennego, wykończony na połysk lekko transparentnym lakierem w kolorze White Blonde. Satynowy gryf z twardej odmiany klonu przykręcono 4 śrubami, a odchudzone dla lepszej wygody miejsce łączenia stabilizuje chromowana płytką z wygrawerowanym logiem marki. Klonowa podstrunnica o promieniu 9,5" posiada teraz zaokrąglone krawędzie oraz 20 nieco wyższych progów Medium Small. Jej powierzchnię zdobią duże markery z imitacji masy perłowej, wokół biegnie też kremowy binding. Całość wieńczy autorska główka opatrzona

estetycznym, metalizowanym srebrnym logiem z oznaczeniem modelu, na której zamontowano chromowane klucze Sire Premium o otwartych przekładniach. Za siodełkiem z kości w rozmiarze 38 mm przykręcono poprzeczny docisk strun. Śruba regulacji gryfu znajduje się w zagłębieniu od strony korpusu. Mostek to solidna konstrukcja Marcus Miller Modern-S z chromowaną podstawą oraz strunami przechodzącymi przez korpus – otwory w tylnej części mostka pozwalają też na zakotwiczenie końcówek strun na górze, z tyłu podstawy. Za przeniesienie brzmienia odpowiada set nowych przetworników Marcus Super-PJ Revolution w układzie Precision, łączący przystawkowy





Rozbudowany układ korekcji z opcją pracy w trybie pasywnym lub aktywnym pozwala na bardzo szerokie możliwości kreowania barwy.



Odchudzone łączenie zapewnia komfortowy dostęp do najwyższych pozycji na gryfie.



Na główce zamontowano klucze Sire Premium o otwartych przekładniach.



Mostek pozwala na założenia strun od góry lub przewleczenie ich przez korpus.



Siodełko o długości 38 mm wykonano z kości.



Komórę baterii zasila-
jącej aktywny preamp
osłania estetyczna,
drewniana klapka.



Podstrunnice o zaokrąglonych
krawędziach zdobią bloki marke-
rów z masy perłowej.

humbucker oraz dzielony singiel na środku. Rozbudowany układ elektroniczny obejmuje regulację głośności i tonów za pomocą podwójnego, koncentrycznego potencjometru, dalszego pota miksującego proporcje pickupów oraz trójkresowej korekcji Treble, Middle, Bass – potencjometr środka to również konstrukcja współosiowa pozwalająca na

zmianę częstotliwości środkowe-
go pasma w zakresie 80-2000
Hz. Całość dopełnia miniprze-
łącznik załączający aktywny
układ preampu Marcus Heritage
3 zasilanego umieszczoną z tyłu
baterią 9V. Komora baterii jest
estetycznie osłonięta ciemną,
drewnianą płytką z rzeźbionym
logiem marki. Skala instrumen-
tu wynosi 34 cale.

WRAŻENIA I BRZMIENIE

Sire Marcus Miller P7 Swamp
Ash prezentuje klasyczny korpus
w stylu Precision, okraszony
przydymionym, białym lakierem
spod którego delikatnie prześwi-
tują słoje jesionowego drewna.
Na pickguardzie o odcieniu kości
widoczna jest naklejka mówiąca
o drugiej generacji modelu –
zaokrąglone krawędzie podstrun-
nicy, nowe progi oraz satynowy
gryf przekładają się na wysoki
komfort gry, do którego dokłada
się wygodny profil C i wąska
szyjka. Estetyka i jakość wyko-
nania godne są instrumentów
ze znacznie wyższej półki, gitara
jest dosyć lekka a korpus dobrze
układa się przy cieple. Bas ładnie
rezonuje, zaskakując sprężystym
dźwiękiem i atakiem oraz rów-
nym wybrzmieniem.

Po podłączeniu Marcus Miller
P7 Swamp Ash już w trybie pa-
sywnym odzywa się jak rasowy,
profesjonalny instrument, a dwa
pickupy – humbucker i dzielony
singiel zapewniają szeroką paletę
barw, co najważniejsze z od razu
słyszalnym charakterem Precio-
sioną przenoszącym detale gry. Sam
humbucker daje mocny, zwarty
i precyzyjny dźwięk z wyraźnym
wyższym środkiem i detaliczną
góram, przy czystym dole pasma,
który w trybie pasywnym jest
nieco wycofany. Dzielony singiel
wprowadza ciepło, ładnie otwie-
rając górę przy mocniejszym
ataku i nie tracąc energii w dole.
Dwa pickupy razem zwiększają
dynamikę, doskonale spraw-
dzając się przy nowocześniejszej
stylistyce, jak i przy partiach
granych słupem, ale możliwości
barwowe bas Sire pokazuje po
załączeniu aktywnego układu – tu
od razu mamy wrażenie nasycenia
brzmienia w dole oraz zwięk-
szenia detali – przy lekkiej grze
nastawionej na niuanse możemy
skorzystać z pasywnego trybu,
jednak w większości przypadków to
aktywne ustawienie zapewni lepszy
sustain i przebiecie się w zespole,
a rozbudowana korekcja z param-
etrycznym środkiem i blendowanie
pickupów otwiera świat niedostęp-
ny w klasycznych konstrukcjach
vintage. Klang brzmi soczyście
i ekspresyjnie, po stonowaniu góry
mamy tłuste, ale czytelne barwy
soulowe, podcięcie basu i niż-
szego środka idealnie sprawdzi
się w nowoczesnym bluesie czy
popie, przy bezproblemowym
zachowaniu selektywności, dyna-
mice i oddaniu artykulacji.

PODSUMOWANIE

Sire Marcus Miller P7 Swamp
Ash-4 2nd Gen ma wszystko
to czego możemy oczekiwać od
rasowego instrumentu w stylu
vintage, który w wersji Sire roz-
budowany jest o znacznie szerszą
paletę barw dzięki aktywnemu,
bardzo dobrze brzmiącemu
preampowi oraz rozbudowanej
korekcji. Stylowy wygląd i do-
bre wykonanie wsparte są wy-
godą gry oraz bardzo dobrym
brzmieniem, które sprawdzi
się w wyjątkowo szerokiej
stylistyce – od bluesa przez pop
i soul po ekspresyjny rock. Dla
miłośników niskich rejestrów do-
stępna jest też oczywiście wersja
5-strunowa. 🎸

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

Konstrukcja: bolt-on
Korpus: jesion bagieny (swamp ash)
Gryf: klon, profil C, wykończenie
satynowe
Podstrunnica: klon, zaokrąglone
krawędzie
Progi: 20 Medium Small
Radius: 9,5" (241 mm)
Siodełko: kość, 38 mm
Mostek: Marcus Miller Modern-S
Menzura: 34" (864 mm)
Przetworniki: Marcus Super-PJ
Revolution set
Przedwzmacniacz: Marcus Heritage
3; VOLUME, TONE; BLEND; TREBLE;
MIDDLE, MIDDLE FREQUENCY; BASS;
przełącznik ACTIVE/PASSIVE
Klucze: Sire Premium Open-Gear
Wykończenie: White Blonde, połysk,
binding podstrunnicy

DOSTARCZYŁ

guitarcenter.pl

CENA

2549 PLN

Naszym zdaniem



stylowy wygląd, jakość wyko-
nania, wygoda gry, brzmienie,
szerokie możliwości korekcji



brak





Vintage

V100MU Midge Ure 2599 PLN

Oferta Vintage Guitars obejmuje bardzo szeroki asortyment gitar bazujących na klasycznych kształtach, a wieloletnia współpraca brytyjskiej marki z lutnikiem Trevem Wilkinsonem, którego klasowy osprzęt wykorzystywany jest w instrumentach Vintage przekłada się na bardzo dobrą jakość oraz brzmienie przy jednocześnie atrakcyjnych cenach. Wśród sygnatur znaleźć można model V100MU firmowany przez brytyjskiego gitarzystę i wokalistę Jamesa 'Midge' Ure, znanego m.in. z występów w zespole Ultravox **Piotr Szarna**

W 1979 roku artysta grał w zespole Thin Lizzy (później współpracował też z liderem zespołu Philem Lynottem), współpracował też m.in. z Kate Bush, Visage czy Slik. Ure był współorganizatorem akcji Live Aid i twórcą przeboju Do They Know It's Christmas. Współorganizował Live 8 wraz z Bobem Geldofem. Midge w ciągu ostatniej dekady grał m.in. na modelach Vintage V100MRPGM, V100GT czy akustycznym VE2000GG, a sygnowany i testowany przez nas Vintage V100MU zaprojektowany został przy udziale artysty wspólnie ze wspomnianym Trevem Wilkinsonem.

BUDOWA

Vintage V100MU to zmodyfikowany model V100GT Gold Top, należący do serii ReIssued

i okraszony oryginalnym systemem wibrato w stylu Gibsona o nazwie Vibrola. Korpus gitary typu LP wykonano z mahoniem i uzupełniono rzeźbionym, klonowym topem, który polakierowano na wysoki połysk w złotym, metalizowanym kolorze. Krawędź obiega kremowy binding wizualnie dopełniany kremowym pickguardem, tył wykończono w ciemnym, brązowo-wisniowym odcieniu. Mahoniowy gryf o łagodnym profilu C wklejono w korpus, a odchudzone łączenie zapewnia wygodniejszy dostęp do najwyższych partii podstrunnicy. Wykonano ją z drewna Lignum Rosa, zaokrąglone krawędzie uzupełnia kremowy binding, powierzchnię zdobią trapezowe markery z imitacji jasnej masy perłowej. Nabito tu 22 progi medium jumbo, a na czarnej główce ozdobionej złotym emblematem

i logiem marki zamontowano w obustronnym układzie 3+3 vintage'owe klucze Grover Deluxe z charakterystycznymi,

zielonymi 'tulipanowymi' główkami. Mamy tu dostęp do osłoniętego płytką otworu pręta regulacyjnego, siodełko Graphtech NuBone

Pięknie prezentujący się, oldschoolowy mostek z systemem wibrato Vibrola jest bardzo atrakcyjnym poszerzeniem możliwości klasycznego LP.



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



Na otoczonej bindingiem podstrunnicy umieszczono trapezowe markery z imitacji masy perłowej.



Główka mieści vintage'owe klucze Grover Deluxe z zielonymi, tulipanowymi główkami.



Ostatnia gałka odpowiada za rozwiązanie Vari-coil, zmieniające płynnie brzmienie pickupów od humbuckera do single-coil. Pozostałe to dwa regulatory głośności oraz wspólny tonów.

o długości 43 mm zapewnia bezproblemowy przesuw strun. Mostek to autorska konstrukcja z rolkowymi siodełkami zaopatrzona w oryginalny system wibrato Vibrola – chromowany strunociąg z okazałą tylną częścią ozdobioną delikatnym grawerunkiem Vintage. Tego typu system przeznaczony był do gitar z płaskim topem jak SG, w przypadku V100MU umieszczony został niżej w delikatnym wyfrezowaniu, powiększono też delikatnie korpus by pomieścić tę konstrukcję za mostkiem. Za oddanie barwy odpowiada para pickupów Wilkinson W90SK w stylu P-90 umieszczona w kremowych obudowach. Całość sterowana jest 3-pozycyjnym

przełącznikiem na górnym rogu oraz nieco inaczej niż standardowo – dwa oddzielne potencjometry głośności oraz jeden wspólny tonów uzupełnia autorskie rozwiązanie Treva Wilkinsons Vari-coil. Górna gałka z tyłu pozwala płynnie zmieniać barwę od humbuckerów do single-coil, poszerzając paletę brzmieniową. Gniazdo wejściowe umieszczono na dole na krawędzi, menzura gitary wynosi krótsze 24,75” czyli 628 mm.

WRAŻENIA

Gitara wprost nawiązuje do klasyki Les Paula, a w wydaniu Gold Top prezentuje się bardzo efektownie i stylowo, co wzmacniane jest jeszcze przez

okazały, chromowany system Vibrola. Gitara jest dosyć ciężka, jednak nie wykracza poza standard LP, oczywiście ten z pełnym korpusem. Lakier położony jest starannie, nie ma żadnych niedoróbek w ogólnym spasowaniu czy wykończeniu progów, gryf o smukłym profilu C jest bardzo wygodny, struny nie obijają się o progi przy dosyć niskim ustawieniu – na komfort gry nie będziemy tu na pewno narzekać. Mostek z oldschoolowym systemem wibrato sprawia się wzorowo przy wibrowaniu akordowym, ma swój charakter, nieco inny niż w przypadku np. tremolo Strata. Obracane, przytwierdzone na stałe ramię pozostaje w ustalonej pozycji, po

przekręceniu go do tyłu nie ma problemu ze schowaniem gitary do gig-bagu. Dobrze działające klucze, siodełko NuBone oraz mostek z rolkowymi siodełkami zapewniają stabilną intonację.

Bez podłączenia Vintage V100MU ładnie wybrzmiewa, nawet z lekkim charakterem komorowanych korpusów, wybrzmienie jest wyrównane i naturalne. Na pokładzie mamy dopracowane przez Wilkinsons pickupy WP90SK, które bazują na koncepcie P90 i wykorzystywane były w wysokich modelach gitar Fret-King – marki Treva Wilkinsons. Zastosowano tu oba rodzaje magnesów – ceramiczne i alnico, pickupy oferują



Mostek posiada rolkowe siodełka, zapewniające stabilność stroju przy użyciu systemu vibrato.



3-pozycyjny przełącznik zamontowano klasycznie na górnym rogu.

dobry balans oraz cichą pracę znaną z humbuckerów. Zastosowane rozwiązanie Vari-coil pozwala wyciszać płynnie jedną z cewek, dzięki czemu przechodzimy od brzmienia humbuckera w wydaniu P-90 do brzmienia single-coil. Połączenie niezależnych głośności dla każdego z pickupów, wspólnej regulacji tonów oraz Vari-coil oferuje szerszą, ciekawszą paletę barw w stosunku do tradycyjnego układu LP. Kanał czysty i pickup gryfowy to tłuste, ciepłe brzmienie z dodającą powietrza górą znaną z P-90 – klasyka LP w tej konfiguracji, a V100MU nie ma się czego wstydzić w porównaniu do znacznie droższych konstrukcji Gibsona. Po skręceniu

potencjometru Vari-coil dźwięk single-coil nabiera czytelności, bas jest wycofany a środek jaśniejszy. Choć nie można się tu spodziewać szklankowej prezencji w stylu Strata, barwa nabiera blasku, ma więcej niuansów w górze, świetnie sprawdza się przy bluesowych, solowych zagrywkach. Przy przechodzeniu do kolejnych pozycji switcha Vari-coil pozwala nie tylko użytecznie dodać wyrazistości, ale znaleźć też kilka oryginalnych brzmień. Możliwość zróżnicowania głośności razem grających pickupów poszerza jeszcze opcje kolorystyczne i dynamiczne. Tu równie dobrze sprawdza się ocieplanie barwy z trybu single-coil w stronę humbuckerów. Na usta-

wieniu crunchowym V100MU wypada równie dobrze, brzmienie akordowe pickupu mostkowego jest selektywne, solówki blues-rockowe czarują bogatymi harmonicznymi i oddaniem detali gry, całość ładnie wyczyszcza się gałką głośności. Przeciwniegią pozycja to słodki, tłusty sound o długim sustainie – lekkie skręcenie Vari-coil dodaje klarowności bez zmiany charakteru, pozwalając precyzyjnie dopasować barwę „w locie”. Mocniejszy gain dodaje pazura, który sygnatura Midge Ure precyzyjnie oddaje w górnym paśmie. Na deser mamy pod ręką „vibrołę” – ramieniem mostka stylowo wydłużymy dźwięki akordowe, bądź dodamy oryginalnego

efektu vibrato. Istotne jest też dobre trzymanie stroju gitary przy użyciu vibrata.

PODSUMOWANIE

Vintage V100MU Midge Ure to bardzo ciekawe ujęcie konstrukcji Les Paula w pięknym wydaniu Gold Top, rozbudowane o dobrze działający system vibrato Vibrola, który dodaje też wizualnie atrakcyjnego, oldschoolowego charakteru. Pickupy P-90 wnoszą klarowność i charakter, a opcje brzmieniowe poszerza autorski system Vari-coil, pozwalający płynnie zmieniać barwę w stronę singli. Nie bez znaczenia jest też tu sygnatura słynnego muzyka, który używa na koncertach tej samej gitary. 🎸

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: Set-in
Kształt: Les Paul
Top: Klon
Korpus: Mahoń
Gryf: Mahoń
Podstrunnica: Lignum Rosa
Skala: 24,75" (628 mm)
Progi: 22 medium jumbo
Klucze: Grover Deluxe
Mostek: Wilkinson GBR z rolkowymi siodełkami oraz systemem Vintage Vibrola
Układ elektryczny: 2 x Wilkinson WP90SK, 2 x Volume, 1 x Master Tone, 1 x Varicoil
Osprzęt: Chromowany
Kolor: Gold Top, połysk

DOSTARCZYŁ

www.zibi.pl
www.gitaryvintage.pl

WYNIKI TESTU

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

CENA

2599 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 efektowny, klasyczny wygląd LP wzmacniany wizualnie mostkiem Vibrola, wykonanie, rasowe brzmienie P-90 poszerzone o możliwości Vari-coil, wygoda gry, bardzo dobrze działający mostek vibrato
- 👎 brak



AER Compact 60 IV

5500 PLN

W ciągu dwóch dekad od założenia, w 1992 roku, niemiecka firma AER stała się jednym z najbardziej szanowanych producentów wzmacniaczy przeznaczonych do przeniesienia brzmienia instrumentów akustycznych. Wzmacniacze AER firmowane są przez największe gwiazdy gitarowej sceny jak m.in. Tommy Emmanuel, który nie tylko z nich korzysta, ale ma nawet własne, sygnowane combo AER TE bazujące na modelu Compact 60 **Marcin Komorowski**

Niemal od samego początku kompaktowe combo Compact 60 było koniem roboczym firmy – znakomicie oddając naturalność, dynamikę i klarowność akustycznego brzmienia instrumentu. W ciągu ostatnich lat model ten przeszedł kilka udoskonaleń zachowując swoją formę i kluczowe cechy, a jego ostatnią odsłoną jest czwarta generacja Compact 60 IV, która poza kolejnymi, delikatnymi usprawnieniami oferowana jest w dodatkowych, limitowanych opcjach kolorystycznych wykończenia, dostępne są też modele wykonane z litego dębu czy wersja z głośnikiem ustawionym pod kątem (Slope) na kształt odsłuchu scenicznego. Dystrybutorem marki na naszym rynku jest krakowska firma Music Info, a w teście przyjrzymy się atrakcyjnie prezentującemu się modelowi AER Compact 60 IV wykończonemu w zielonym kolorze.

BUDOWA I MOŻLIWOŚCI

Czwarta generacja combo AER Compact 60 IV to dysponujący 8-calowym głośnikiem dwucewkowym oraz mocą 60 W, bardzo wygodny w transporcie, ważący zaledwie 7,1 kg wzmacniacz akustyczny, oferujący doskonałą reprodukcję dźwięku instrumen-

tów akustycznych i wokalu oraz wysoką wydajność i dynamikę dźwięku. Obudowę wykonano z 12 mm sklejk brzoźowej z napyłonym, zielonym wykończeniem o lekkim połysku, combo dostarczane jest wraz z wysokiej klasy pokrowcem piankowym z logiem producenta, kieszenią na suwak oraz paskiem do przenoszenia. Na górze przykręcono wpuszczaną wewnątrz ręczkę do przenoszenia, na spodzie poza gumowymi nóżkami znalazło się gniazdo do przykręcenia wzmac-

niacza na statywie. Przednią ściankę głośnika zabezpiecza czarna pianka z wytłoczonym logiem marki. W ofercie dostępne są też inne wykończenia kolorystyczne, jak błyszczący czerwony i czarny, matowy biały, oraz z delikatnie porowatym napyłanym lakierem – zielony jak w naszej testowej wersji oraz brązowy, szary, jasnoczerwony i biały. Combo oferuje dwa kanały z niezależną regulacją barwy – pierwszy zoptymalizowany pod kątem gitary z wejściem

liniowym 1/4" i przełączaną czułością, poziomem Gain, trójjakresową korekcją oraz przełącznikiem Colour, eksponującym górę pasma; kanał drugi posiada wejście mikrofonowo-liniowe typu combo XLR-Jack z poziomem czułości Gain oraz dwuzakresową korekcją góry i dołu. W kanale 1 możemy załączyć przyciskiem na tylnym panelu zasilanie phantom 9V dla zewnętrznego preampu, kanał drugi przy wpięciu mikrofonu poprzez XLR oferuje zasilanie

Compact 60 IV oferuje dwa bardzo dobrze brzmiące kanały, instrumentalny oraz mikrofonowo-instrumentalny z zasilaniem phantom.





Na pokładzie dostępne są klasowe efekty – 2 odmiany pogłosu, delay i chorus.



Na spodzie znalazło się gniazdo do przykręcenia comba na statywie.



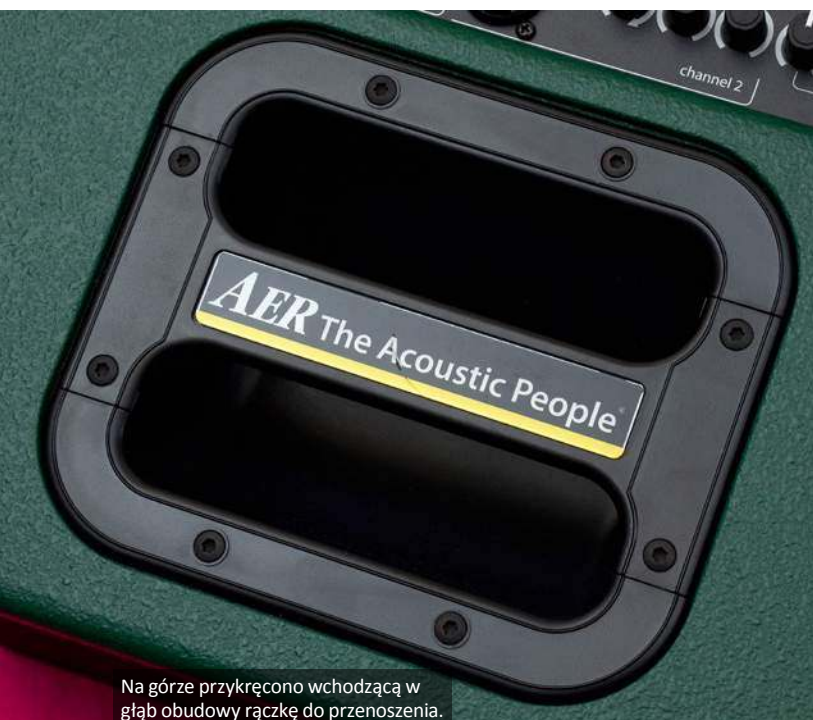
Złącza z tyłu obejmują 2 wyjścia liniowe 1/4" i XLR, gniazda równoległej pętli efektów, tunera, słuchawkowe oraz footswitcha, załączającego niezależnie pokładowe efekty oraz pętlę.



W wersji Compact 60 IV dodano wejście Aux In z regulacją poziomu oraz opcję pre/post fx, aktywującą efekty na wyjściu DI XLR

phantom 48V – może być ono wyłączone przełącznikiem wewnątrz obudowy. Panel dopełnia sekcja efektów z wyborem jednego z 4 cyfrowych efektów: dwóch odmian pogłosu, delay'a i chorusa, niezależnym ich poziomem Pan dla kanałów oraz ilością efektu Level. Ostatnia gałka Master odpowiada za końcową głośność. Analogowy procesor wzmacniacza wypo-

sażony jest w limiter, subsonic filter i enhancer a funkcjonalną całość uzupełnia bogaty zestaw gniazd z tyłu: Aux-In stereo mini jack z regulacją poziomem, 1/4" Line Out, 1/4" słuchawkowe Headphones, 1/4" pętli efektów Send i Return, 1/4" Tuner, 1/4" Footswitch oraz DI-out XLR. Tył uzupełniają przełączniki zasilania phantom 9V dla kanału czystego oraz DI Out pre fx/



Na górze przykręcono wchodzącą w głąb obudowy rączkę do przenoszenia.



Combo dostarczane jest w komplecie z wzmacnianym gig-bagiem.

post fx, którym możemy umieścić czy efekty (wewnętrzne bądź z pętli efektów) pojawiają się na wyjściu DI XLR.

W PRAKTYCE

AER Compact 60 w wersji IV to już maksymalnie usprawnione i przystosowane do występów oraz łatwego przenoszenia combo, które oferuje bardzo wysoką funkcjonalność oraz znakomite

brzmienie, znane już z poprzedniej wersji. 60 W mocy zapewnia bardzo dobrą projekcję i dynamikę, głośności z powodzeniem wystarczy nawet do średniej wielkości klubu, a opcje podłączenia pozwalają na wyprowadzenie klasowego, akustycznego brzmienia na przody PA. Po podłączeniu gitary akustycznej z preampem barwa jest bardzo transparentna i naturalna, góra jest ładnie

oddawana, środek ciepły i detaliczny, dół zwarty i głęboki. AER to zdecydowanie wzmacniacz, który tym lepiej odda walory brzmieniowe, im wyższej klasy gitarę i lepszy system pickupów zastosujemy, co jest domeną profesjonalnych konstrukcji, które poza dynamiką i zbalansowaną barwą, oddadzą niuanse soniczne jak i artykulację grającego. Kanał 1 ma szerokie możliwości kształtowania barwy dzięki 3-zakresowej korekcji, działa ona sprawnie nie powodując jednocześnie drastycznych zmian, przycisk Colour podbija lekko górę i wycofuje środek, co przyda się na pewno przy rozbudowanej, akordowo solowej grze fingerstyle. Bardzo ładnie odzywa się tu gitara z nylonowymi strunami, łatwo uzyskać jest ciepłe brzmienie wiolinów bez niepotrzebnej twardości czy szklistości przy jednoczesnym zachowaniu sprężystego basu na strunach owijanych. Akordy wypadają wyjątkowo klarownie, a przy mocnych biciach barwa jest wyważona i równo wybrzmiewa. Pomimo wymiarów głośnika, Compact 60 bardzo dobrze i czysto oddaje też niski dół w przypadku niżej nastrojonej struny do D czy nawet C. Pokładowe efekty zostały dobrze dopracowane i oferują studyjne brzmienie – do dyspozycji jest zarówno krótki, ciepły pogłos jak i dłuższy reverb nie zamazujący całości, czysty delay z okolic 300 ms przyjemnie ubarwi solówki, chorus klasowo poszerza przestrzeń i aż szkoda, że nie można połączyć go z pogłosem. Tu możemy zastosować zewnętrzny efekt w pętli, a oba efekty – wbudowane i z pętli, możemy niezależnie włączać dowolnym 2-przyciskowym footswitchem wpiętym w gniazdo z tyłu. Kanał drugi można jednocześnie zastosować zarówno do drugiego instrumentu lub drugiego toru np. z mikrofonu. Wpięty mikrofon wokalny ładnie oddaje barwę, choć trzeba pamiętać o obecnym zasilaniu phantom w przypadku XLR – można je wyłączyć po dostaniu się do wnętrza obudowy, choć jest to pewien minus dla np. śpiewających gitarzystów, gdzie konieczne będzie podłączenie dynamicznego mikrofonu poprzez kabel jack bądź przejściówkę. Nie mamy tu żadnego filtra antysprężeniowego, ale konstrukcja wzmacniacza oraz gruba pianka

na froncie dosyć skutecznie zastępują jego działanie. Do cichego ćwiczenia użyteczne jest wejście Aux In z regulacją poziomu oraz słuchawkowe – głośnik po wpięciu słuchawek jest odłączany.

PODSUMOWANIE

AER Compact 60 IV jest jeszcze lepszym i funkcjonalnie dopracowanym pod kątem ćwiczeniowo-scenicznym wzmacniaczem niż wersja poprzednia – a modele Compact 60 są od lat zdecydowanie pierwszym wyborem gitarzystów poważnie traktujących akustyczne brzmienie i oddanie jego niuansów, oraz potrzebujących naturalnie brzmiącego, dynamicznego oraz przede wszystkim lekkiego i kompaktowego comba dla swojego instrumentu. Wersja IV dodaje kilka ulepszeń, posiada kilka klasowych efektów na pokładzie plus przełączalną pętlę efektów, i oferuje atrakcyjnie prezentujące się na scenie wersje kolorystyczne, jak chociażby nasza obudowa w zielonym kolorze. 🎸

DANE TECHNICZNE

Moc: 60 W
Głośnik: 8", dwucewkowy
Kanały: 2
Efekty: pogłos x 2, delay, chorus
Wymiary: 260 mm x 325 mm x 235 mm
Waga: 7.1 kg
Produkcja: Niemcy

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.musicinfo.pl

CENA

5500 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 naturalne brzmienie z oddaniem detali i dynamiki gry, skuteczna głośność, kompaktowe wymiary i niska waga, dwa kanały, pokładowe efekty, pętla efektów, design, wzmacniany pokrowiec
- 👎 brak





Baroni AFK150 3099 PLN

Wkład Włoch do gitarowego uniwersum jest większy, niż może się wydawać, a wiele znanych marek, w tym Eko, Binson i Meazzi z Sycylii, odgrywa kluczową rolę w rozwoju niektórych z największych nazwisk rocka i popu. Scena wzmacniaczy i efektów gitarowych we Włoszech nieustannie się rozwija, czego przykładem jest obecny w naszym teście, kompaktowy head AFK150 od Ugo Baroniego, znanego projektanta sprzętu gitarowego z północnych Włoch, obecnie produkującego całą gamę stompboxów pod szyldem Foxgear Distribution, do której należy również Gurus – kolejny dobrze znany, włoski producent. Od tego roku Foxgear Distribution oraz podległe mu marki oferowane są na naszym rynku przez dobrze nam znaną firmę Sound Service, dystrybutora m.in. ESP Guitars, Blackstar, Tech 21, Zoom czy Eventide **Piotr Szarna**

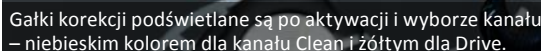
BUDOWA

Baroni AFK150 to ultra lekka i kompaktowa, hybrydowa konstrukcja z przedwzmacniaczem opartym na pojedynczej lampie 12AX7, napędzającym stopień wyjściowy klasy D, który jest w stanie dostarczyć okazałe 150 W mocy RMS przy obciążeniu 4 Ohm. Całość umieszczono w czarnej, dosyć niskiej obudowie, której spód i boki stanowi metalowy, solidny odlew, a pokrywa stanowiąca panel sterowania posiada akrylową nakładkę, z widocznym logiem oraz oznaczeniami, które po włączeniu są od spodu delikatnie podświetlone białymi diodami. Tu zaznaczmy, że urządzenie nie

posiada włącznika – zasilanie podawane jest w momencie wpięcia przewodu i pochodzi z uniwersalnego, wbudowanego zasilacza impulsowego, który może pracować na napięciu od 100 do 240 V prądu zmiennego, dzięki czemu bez problemu podłączymy AFK150 do gniazdka w dowolnym miejscu na świecie. Podświetlane częściowo litery i grafika na akrylowym panelu sterowania są subtelnym hołdem dla klasycznych opóźnień Echo-rec firmy Binson, wyprodukowanych w Mediolanie i rozslawionych m.in. przez zespół Pink Floyd na przełomie lat 60. i 70. Całość prezentuje się ekskluzywnie i stylowo, choć podświetlenie



Poza dedykowanymi gniazdami pętli SEND i RETURN na tylnym panelu pozostałe złącza obejmują gniazdo wejściowe INPUT, niezbalansowane wyjście liniowe LINE OUT o stałym poziomie, wejście przełącznika nożnego do zewnętrznego przełączania kanałów, w przypadku postawienia AFK 150 np. na kolumnie. Znajdujący się na dolnym prawym rogu frontowego panelu przełącznik nożny CLEAN/DRIVE, służy do wyboru kanału kiedy wzmacniacz postawimy na podłodze lub zamontujemy w pedalboardzie. Dwa równoległe gniazda Speakers Out pozwalają podłączyć kolumny o impedancji od 4 do 16 Ohm – skonfigurowane są równolegle, dzięki czemu możliwe jest podłączenie 2 kolumn głośnikowych. Podobnie jak wiele wzmacniaczy podłogowych dostępnych obecnie na rynku, AFK 150 może być



Patrząc na czarny stombbox jeszcze niedawno nie pomyślelibyśmy, że może być to pełnowartościowy wzmacniacz z lampowym preampem i dwoma niezależnymi kanałami, który oferuje aż 150 W mocy. Tu w eleganckim formacie otrzymujemy bardzo lekkie (poniżej 1 kg) 2-kanałowy head, który możemy zamontować w pedalboardzie lub po przykręceniu eleganckich, drewnianych boczaków postawić na biurku w domu czy na kolumnie na koncercie. Baroni AFK150 po włączeniu prezentuje się jeszcze lepiej, lustrzany panel podświetlany jest delikatnie od spodu, a po włączeniu przycisku Standby zapalają się diody wybranego kanału (niebieska barwa dla czystego i żółta dla przesterowanego). Mamy tu wszystko co potrzebne do podłączenia na koncercie i integracji z efektami, a dwa wyjścia głośnikowe pozwalają na wykorzystanie dwóch niezależnych kolumn bądź głośników. Wyjściem Line Out możemy wyprowadzić sygnał z załączoną symulacją kolumny bezpośrednio do PA, lub po jej wylączeniu do zewnętrznego urządzenia tego typu (np. Two-Notes). Pętla efektów może działać w trybie szeregowym lub równoległym, dzięki niej podłączamy też efekty za pomocą 4 przewodów, gdzie

Na środku dostępne są trzy przełączniki:
odcinka masy, załączenia pokładowej
symulacji kolumny oraz wyboru trybu pracy
petli efektów: szeregową/równoległą.

i kompresor, w pętli chorus, delay i pogłos z Eventide H9 Max. Kanał czysty inspirowany jest amerykańskimi konstrukcjami vintage 'blackface' – ciepły w dole, dynamiczny czysty



Po przykręceniu drewnianych boczaków wzmacniacz można wygodnie postawić na biurku lub kolumnie.



Gałki MASTER i PRESENCE służą do ustawienia końcowej głośności oraz prezencji.



Z tyłu umieszczono m.in. dwa gniazda kolumn głośnikowych oraz czerwony włącznik Stand By, aktywujący wzmacniacz i podający sygnał na kolumnę.

sound z jasną, ekspresyjną górą, idealnie odnajdujący się przy Stracie. Barwa ładnie otwiera się górę oferując krystaliczną prezencję, środek jest typowo fenderowski, nieco schowany, ale zbalansowany jednocześnie. Dół jest tłusty i mocny, tu najlepiej sprawdzało się ustawienie basu na godzinę 10, barwa po lekkim podkręceniu góry i prezencji jest krystaliczna i ekspresyjna. Gain poza połową ociepla sound i da-

lej przechodzi w naturalny, okrągły bluesowy gain. Kanał czysty AFK150 znakomicie współpracuje z zewnętrznymi kostkami, bardzo dobrze reagując zarówno na podbicie, crunch jak i nasyczony overdrive, sprawdzając się jak naprawdę dobry kanał lampowego wzmacniacza. Efekty przestrzenne w pętli brzmią czysto i naturalnie. Kanał drive jest jeszcze większym zaskoczeniem – to już wzorowana na

brytyjskich barwach konstrukcja zaczerpnięta z nagradzanego preampu Gurus Doubledecker mkII, startująca od ciepłego, delikatnego low-gainu, przez tłusty blues-rock w połowie skali na singlu, po rockowy, nasyczony przester już od godziny 13:00 na skali Gain przy załączonym humbuckerze. Tu również lepiej zdjąć trochę basu i dodać góry, szczególnie w przypadku mocniejszych humbuckerów. Pod palcami, a raczej kostką, czuć harmoniczne, sustain pięknie wybrzmiewa, barwa ma ładny charakter łączący ZZ Top z cieplejszym wydaniem EVH. Skręcając gain uzyskamy klasyczne, brytyjskie brzmienia z lat 70. o plastycznym oddaniu artykulacji. Obie barwy, a szczególnie kanał Drive świetnie wypadają po podłączeniu do przodów, nawet z pokładową emulacją kolumny, i choć jest to tylko jedno brzmienie, z powodzeniem radzi sobie na koncercie. Przy zastosowaniu zewnętrznych impulsów IR bez problemów uzyskamy profesjonalnie brzmiący i reagujący na grę, studyjny sound. Jeśli chodzi o głośność, AFK150 bez problemu radził sobie z głośno grającą sekcją przy kolumnie 8-ohmowej, przy podłączeniu dwóch kolumn lub głośników 8-ohmowych i wypadkowej 4-ohm head Baroni bez problemu można zestawzić z 50-watowymi, a nawet mocniejszymi, w pełni lampowymi nowoczesnymi konstrukcjami. Wszystko przy bardzo dobrej dynamice i klarowności. Przydatną opcją jest też możliwość podłączenia klasycznego, jednoprzyciskowego footswitcha dla przełączania kanałów, zarówno kiedy postawimy 'head' na kolumnie, jak i przy wykorzystaniu ze sterownikiem MIDI, posiadającym możliwość zaprogramowania w presecie zmiany kanału w ten sposób.

PODSUMOWANIE

Wzmacniacze lampowe, pomimo stosowania nowoczesnych rozwiązań w dalszym ciągu mają swoje gabaryty i niemałą wagę, i nawet najmniejsze z nich nie zbliżają się tymi parametrami do hybrydowych konstrukcji jakie prezentuje testowany Baroni AFK150. Ten zgrabny stompbox, który potrafiłoby należeć jako dwukanałowy, dosyć rozbudowany head, w wydaniu włoskiej marki oferuje wyjątkowe walory użytkowo-brzmieniowe,

łącząc małą lampę w preampie z nowoczesną, wydajną technologią analogowego wzmacnienia. Zapewniając znakomitą funkcjonalność sceniczną a nawet studyjną, AFK150 bardzo dobrze współpracuje z zewnętrznymi efektami i z powodzeniem może stać się centrum brzmieniowym dla profesjonalnego rigu, szczególnie wykorzystującego pedalboard. Wszystko w ultra lekkiej, kompaktowej obudowie i cenie znacznie niższej niż dobry, lampowy head, który moim zdaniem może z powodzeniem zastąpić. 🎸

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: hybrydowa, lampowo-tranzystorowa

Moc: 150W/40hm, 75W/80hm, 40W/160hm (RMS)

Kanały: 2 – Clean, Drive

Lampa: 1 x 12AX7

Regulatory: Clean - Volume, Gain, Bass, Mids, Treble, Drive - Volume, Gain, Bass, Mids, Treble. Master (1-150 W), Presence

Przełączniki: FX loop Series/Parallel, Cab-Sim/Direct, Ground/Lift, CLEAN/DRIVE, Stand by

Gniazda: INPUT, SEND, RETURN, LINE OUT, SPEAKERS OUT x 2 (4-16 Ohm), FTSW CH1/2, POWER 100-240 VAC

Zasilanie: 100-240V AC

Wymiary: 220 x 125 x 50 mm

Waga: 900 g

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.sound-service.eu

CENA

3099 PLN

Naszym zdaniem

- 👍 ultra kompaktowe wymiary i waga, dwa bardzo dobrze brzmiące kanały, współpraca z kostkami efektowymi, design, moc wystarczająca nawet na duże sceny, szeregowa i równoległa pętla efektów, pokładowa symulacja kolumny
- 👎 brak włącznika zasilania





Fender Hammertone

379 PLN (Overdrive, Distortion, Metal, Fuzz)

469 PLN (Chorus, Flanger, Delay, Space Delay, Reverb)



Kilka lat temu Fender wrócił na rynek podłogowych efektów, kiedy firma połączyła siły z projektantem Stanem Coteyem, co zaowocowało szeroką gamą profesjonalnych, ciągle rozwijanych konstrukcji, które nierzadko przybierały formy rozbudowanych, nawet trzyprzyciskowych stompboxów i wykraczały już poza budżetowy poziom cenowy. Tegoroczną nowością jest nowa linia Hammertone, obejmująca dziewięć kompaktowych, atrakcyjnych cenowo stompboxów, ponownie zaprojektowanych przez 'efektowego' guru Fendera, Stana Cotey'a

BUDOWA

Na serię Fender Hammertone składa się dziewięć efektów: Distortion, Overdrive, Fuzz, Metal, Chorus, Flanger, Delay, Space Delay oraz Reverb. Kostki umieszczono w małych obudowach z wykończonego w szarym odcieniu anodowanego aluminium, które efektownie dopełniają chromowane gałki z plastikowymi, kolorowymi końcówkami oraz diodami LED korespondującymi z ich barwą po włączeniu oraz nadrukiem efektu. Każdy pedał oferuje przełączanie true-bypass, umieszczone na górnej przedniej ścianie gniazda wejścia, wyjścia

i zasilania lepiej sprawdzą się też w pedalboardzie przy umieszczeniu stompboxów ściśle obok siebie. Zasilanie odbywa się za pomocą 9-woltowego zasilacza lub baterii, do której można uzyskać dostęp po zdjęciu podstawy za pomocą jednej śruby. Sprawdźmy zatem jak wypadają w praktyce pogrupowane 'tematycznie', nowe kostki Hammertone.

HAMMERTONE OVERDRIVE, DISTORTION, METAL I FUZZ

Hammertone Overdrive to oryginalna konstrukcja Fendera ze

standardowymi pokrętkami Gain i Level, gałką Tone i regulatorem Pre-Mid Boost, który umieszcza podbicie środka przed sekcją drive. Przy ustawieniu Level w okolicach 7 i minimalnym gainie uzyskujemy głośność wzmacniacza bez załączonego efektu, tzw. 'unity gain', co zostawia jeszcze niemały zapas do podbicia sygnału. Zakres gainu oscyluje tu od low-gainowego przełamania do mocnego, blues rockowego drive'u na singlach, przy ładnie wyeksponowanym środku pasma oraz górą regulowaną gałką Tonem, a Pre-Mid Boost skutecznie zwiększa wyrazistość wyższego środka

nasycając dodatkowo gain w tym paśmie, co sprawdza się szczególnie dobrze przy solówkach. Ukryty wewnątrz obudowy pot pozwala okiełznać bądź też podbić najwyższą górę w zależności od pickupów lub wzmacniacza, poszerzając możliwości kostki. Mocniejszy Hammertone Distortion jak można się spodziewać poza gainem, bardziej eksponuje skraje pasma, a wycofany środek sprawdza się znakomicie przy mocnych, rockowych riffach. Gałki korekcji góry i dołu pozwalają na szybko dopasować barwę do stylu, ale efekt nie poprzestaje na tym – wewnątrz ukryto dwa potencjometry do zmiany środka oraz prezencji, co pokazuje że dobrze przemyślano tę konstrukcję – co prawda trzeba odkręcać spód i pobawić się trochę, ale dzięki temu uzyskamy tu zarówno śpiewny i miękki solowy distortion, agresywny, metalowy sound, lub nasycone brzmienie fusion czy nowoczesnego rocka. Przy niskim ustawieniu gainu Distortion odzywa się też artykulacyjnym, ciepłym crunchem. Hammertone Metal sugeruje przeznaczenie tego stompboxu do mocniejszych odmian rocka i metalu – w porównaniu do Distortion nie ma już takiej swobody stylistycznej, gain jest większy i bardziej ziarnisty, góra agresywna, ale w rasowym, inspiro-



Posiadające srebrne podstawy i kolorowe końcówki gałki wyróżniają całą serię.



Każdy z efektów przy prostocie obsługi oferuje regulację dodatkowych parametrów, również ukrytych wewnątrz obudów.

jącym wydaniu. Poty góry i basu przemianowano na Hi i Lo, zachowując podobne, wewnętrzne regulatory, co ponownie czyni tę kostkę szeroko konfigurowalną do znacznie szerszej stylistyki niż metal, chociaż mamy tu zauważalnie jaśniejsze wybrzmienie góry, więcej perkusyjności oraz szybszy, zwarty bas. Ostatni z tej grupy Fuzz napędzany jest parą krzemowych diod i z pewnością zadowoli miłośników tego typu przesterowania. Standardowo mamy tu gruby, tłusty w dole fuzz, o dość ciemnym kolorze, więc gałka Tone najlepiej sprawdza się powyżej 7 na skali, jednak dla dodania agresywności i blasku wewnątrz umieszczono dodatkowy regulator wyżej góry. Tu zbliżamy się do klasycznych rejonów Hendrixa, a co bardzo istotne, efekt ładnie współpracuje z gałką Volume gitary – po skróceniu na 6-7 uzyskujemy przełamany low-gain, ze szklistym charakterem góry i klarownym, niemal czystym dołem. Przełącznik oktawy na panelu wprowadza bardziej metaliczny, zadziorny kolor ze słyszalną dodaną oktawą, rasowo sprawdzający się przy solówkach, szczególnie w górnych partiach gryfu.

HAMMERTONE CHORUS I FLANGER

Dwa efekty modulacyjne z nowej serii to klasyczny chorus i flanger, przy bardzo prostej obsłudze oferujące też dodatkowe funkcje. Hammertone Chorus ma spodziewane pokrętła Rate i Depth, czyli regulatory szybkości i głę-



Mini przełączniki po lewej stronie oferują trzy odmiany danego efektu.

bokości przebiegu, uzupełniane gałką poziomu Level, od suchej barwy dry bez efektu do wet, czyli samego brzmienia chorusa. Pierwszym z dostępnych na panelu dwóch miniprzełączników, Type wybieramy jeden z trzech wariantów chorusa, drugi Tone pozwala na obciążenie (bądź dodanie) niskiego dołu, dzięki czemu stompbox oferuje przy intuicyjnej obsłudze szeroki wachlarz odmian chorusa. Od delikatnego podbarwienia, po dodający szerokości miękkiego chorus z lat 80. po pulsującą mocno psychodelię. Kluczem jest tu wzorowo działająca gałka Level

dodająca efektu do podstawowego brzmienia, co zachowuje zarówno analogowy charakter barwy bazowej jak i zapewnia klarowność, wspieraną też razie potrzeby switchem Tone. Hammertone Flanger to już bardziej zadziorne brzmienie kojarzone z mocniej falującą i zmienną amplitudą – w wydaniu Fendera słychać dopracowanie konstrukcji i szeroką paletę użytecznych odmian. Gałki Rate i Depth uzupełnia trzecia Manual, odpowiadająca za intensywność i poziom flangera. Trzy poziomy rezonansu Res, wpływającego na metaliczny charakter barwy,

oraz dwa warianty flangera Type zadowolą miłośników tego efektu, a wszystko przy wyjątkowej prostocie obsługi.

HAMMERTONE DELAY, SPACE DELAY I REVERB

Grupę kreującą przestrzeń reprezentują aż trzy kostki. Pierwszy Delay to dość proste opóźnienie z maksymalnym czasem 950 ms, startujące od klasycznego slapbacku. Do dyspozycji mamy trzy odmiany wybierane przełącznikiem Type na panelu – klasyczne cyfrowe, z jasnymi odbiciami, idealne do standar-





Zamontowanie gniazd na górnej, przedniej ścianie pozwala oszczędzić miejsce w pedalboardzie przy efektach umieszczonych ciasno obok siebie.



Mini przełączniki po prawej stronie aktywują dodatkowe parametry, zwiększając możliwości brzmieniowe.

dowej gry rytmicznej, oraz dwie odmiany typu vintage oferujące bardziej stonowane, cieplejsze brzmienie: analogowe w stylu BBD oraz taśmowe. Dodatkowo switchem Mod załączamy modulację – dosyć głęboką i mocną, ale bez problemu możemy ją dostosować wewnętrznymi potami Rate i Depth, co daje spore możliwości dodania delikatnego oldschoolowego wybrzmienia chorusa do odbić lub wykreowanie pulsującego, bardziej ekstremalnego efektu ambientowego. Wszystkie trzy tryby zauważalnie różnią się między

sobą, z okrągłym odbiciem analogowym i bardziej zanikającym oraz przyciemniającym się delay'em tape. Space Delay został zaprojektowany dla miłośników klasycznego echa analogowego i bardziej zakręconej 'taśmy'. Uzyskamy tu ciepłe i naturalne powtórzenia po oscylujące przebiegi, które możemy doprawić modulacją podobną do poprzedniego stompboxu. Główna różnica polega na tym, że oprócz standardowego opóźnienia do wyboru są dwa patterny, emulujące różny sposób powtórzeń i rozłożenia w czasie brzmienia

głowie echa taśmowego – brzmi to naprawdę ciekawie i zdecydowanie bardziej gawituje w stronę retro w stosunku do modelu Hammertone Delay. Reverb w konwencjonalny sposób dopełnia stompboxy kreujące przestrzeń – tu do dyspozycji są trzy odmiany pogłosów Hall, Room i Plate z regulowanym czasem wybrzmienia i poziomem (miks Dry/Wet) oraz zmianą barwy przełącznikiem Tone, przyciemniającym wybrzmiewający, głęboki 'ogon' efektu. Trzecia gałka Damp pozwala na płynną zmianę szybkości

przyciemniania wybrzmienia, oraz dopasowanie 'wtopienia' się pogłosu w kreowaną przestrzeń i barwę instrumentu. We wszystkich ustawieniach pogłos naturalnie dopełnia barwę, zachowując doskonale bazowe brzmienie, i szkoda tylko, że do wyboru nie mamy emulacji reverbu sprężynowego.

PODSUMOWANIE

Nowa seria stompboxów Fender Hammertone oferuje szeroką paletę kostek efektowych, które przy prostocie obsługi, kompaktowych wymiarach, ciekawym designie i atrakcyjnej cenie zapewnią bardzo dobrej klasy brzmienie w klasycznych obszarach przesterowania, modulacji czy ambientowej przestrzeni reprezentowanej przez dwie odmiany delay'a i pogłos. Każda z kostek posiada też ukryte wewnątrz regulacje, które pozwalają na znacznie szersze i bardziej precyzyjne dostosowanie wybranych efektów. 🎸

DANE TECHNICZNE

Regulatory: 4 lub 3 gałki parametrów, 1 lub 2 przełączniki na panelu, wewnętrzne potencjometry dodatkowych parametrów
Przyląca: INPUT, OUTPUT (na przedniej, górnej ścianie obudowy)
Zasilanie: zasilacz 9V, bateria 9V w efektach grupy przesterowania
Przełączanie: true-bypass
Wymiary: 61 x 115 x 56 mm

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.fender.com

CENA

379 PLN (Overdrive, Distortion, Metal, Fuzz)
469 PLN (Chorus, Flanger, Delay, Space Delay, Reverb)

Naszym zdaniem

- 👍 akompaktowe wymiary i dostosowanie do pedalboardu, solidne wykonanie, dodatkowe regulacje, design, brzmienie, cena
- 👎 brak



Giacomo Puccini (1858-1924) *Un Bel Di Vedremo* (*Madame Butterfly*)

W ostatnim miesiącu wakacji przygotowałam dla Was piękną, melancholijną i przepełnioną emocjami arię Un Bel Di Vedremo, pochodzącą z opery Madame Butterfly Giacomo Pucciniego **Bridget Mermikides**



Witam w kolejnym warsztacie klasycznym, w którym powrócimy do dzieł włoskiego kompozytora Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Pucciniego. Wkład Pucciniego w rozwój repertuaru operowego jest oczywisty, a melodie w takich operach jak La Bohème, Gianni Schicchi, Tosca i Madame Butterfly są niezwykle wzniosłe, uwielbiane przez słuchaczy i nie straciły nic ze swego powabu wraz z upływem czasu. Tym razem zajmujemy się powalająco piękną arią Un Bel Di Vedremo pochodzącą z jednej z najpopularniejszych oper w dziejach muzyki klasycznej, Madame Butterfly. Będąca piątą operą Pucciniego, Madame Butterfly napisana została w 1904 roku i spotkała się z dosyć chłodnym przyjęciem. W ciągu następnych trzech lat była stopniowo zmieniana by otrzymać końcową, znaną obecnie i wykonywaną do dziś na koncertach formę. Inspiracją do napisania jej przez Pucciniego była teatralna adaptacja Belasco krótkiego opowiadania Johna Luthera Longa pod tym samym tytułem. Jest coś ponadczasowego w tej historii, która doczekała się adaptacji filmowej oraz współczesnej produkcji w postaci musicalu Miss Saigon. Madame Butterfly przedstawia

smutną opowieść tragicznego romansu pomiędzy amerykańskim porucznikiem (Pinkerton) i japońską gejszą (Cio-Cio-San), zwaną po angielsku Butterfly, czyli motyl. Aria Un Bel Di Vedremo pojawia się w II Akcie, kiedy Cio-



-Cio-San – która została opuszczona już przez Pinkertona – śpiewa o szczęśliwym dniu, kiedy zobaczy na horyzoncie pióropusz dymu, sygnalizujący powrót jej ukochanego. Niezwykle piękna melodia i poruszające słowa śpiewane przez nią

podsyte są nadchodzącą tragedią – powrót Pinkertona doprowadzi Cio-Cio-San do samobójstwa, i właśnie przytłaczająca melancholia uczyniła ten utwór jedną z najsłynniejszych, niosących ogromne emocje, arii operowych wszech czasów. Jak zawsze w przypadku tego typu aranżacji, starałam się zachować odrębność melodii, harmonii oraz klimat utworu, przekładając głosy orkiestrowe i wokale na gitarę solową. W tym celu przetransponowałam całość o pół tonu w górę z tonacji Gb do G, wspomagając melodię w oktawach (np. takty 8-18, 49-63), stosując szesnastkowe arpeggia (takty 1-8) oraz naturalne flażolety (takt 12) w celu uzupełnienia zmian harmonicznym oryginału. Wyzwaniem jest tu odpowiednie eksponowanie melodii oraz wspieranie jej wyraźnie odseparowanym akompaniamentem. Ćwiczenie całość wolno i dokładnie, by móc później wywołać u słuchacza ten charakterystyczny, melancholijny klimat. Do zobaczenia za miesiąc.

WSKAZÓWKI

[TAKTY 1-7]

To główny temat w tonacji G-dur – przetransponowany pół tonu

w górę od oryginału. Stosujemy tu w melodii rest stroke tam gdzie to możliwe oraz free stroke przy wszystkich akompaniujących dźwiękach arpeggio, co pozwoli odseparować je od tematu. Stosujcie się do oznaczonego opalcowania dla prawej ręki i pilnujcie, żeby dźwięki melodii wybrzmiewały do ich właściwej długości. Przy akordach Am i Bm trzeba złapać poprzeczki barre.

[TAKTY 9-18]

Od taktu 9 pojawia się nowa melodia w postaci prostych oktafów oraz nutą pedałową B w taktach 11-14. Ten dźwięk B grany jest na początku jako flażolet na 7 progu. W takcie 19 zmieniamy metrum na 2/4 i pojawia się wokalna recytacja w tonacji #F-moll oraz proste, akompaniujące akordy I i IV stopnia.

[TAKT 36-41]

Tutaj mamy kadencję V-I, #C-dur do #F-moll, z melodią wchodzącą przy akordzie molowym #F. Konieczne są tu szybkie zmiany pozycji oraz rozciągnięcie lewej dłoni, skoncentrujcie się więc na uzyskaniu ciągłości i odpowiedniego charakteru melodii. W takcie 42 pojawia się nowa melodia na akordzie D-dur, będącym VI stopniem do #Fm, ale również V stopniem w tonacji G-dur. Całość powraca do głównego tematu w taktach od 49 do 56. 🎸

$\text{♩} = 50$
approx

G Bm Em

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

Bm Am Bm

4

G/D D7 Bm D7/A G Bm

7

Bm

NH NH NH NH

11

F#m E madd9/F#

15



Chord progression: F#m/A, Bm/D, F#m/A, Bm/D

Staff 1 (Treble Clef):

Staff 2 (Bass Clef):

19

Chord progression: F#m/A, Bm/D, F#m/A, Bm/D, F#m/A

Staff 1 (Treble Clef):

Staff 2 (Bass Clef):

23

Chord progression: F#m, Bm, F#m, A/C#, D, A/C#

Staff 1 (Treble Clef):

Staff 2 (Bass Clef):

28

Chord progression: A, C#

Staff 1 (Treble Clef):

Staff 2 (Bass Clef):

33

The image shows a musical score for the guitar part of "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written in standard musical notation on a single staff with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Moderato". The guitar part consists of a series of chords: D6, D/F#, A/D, D6, and D6/F#. Below the staff is a fretboard diagram with six strings (E, B, G, D, A, E) and fret numbers (0, 2, 4, 5, 3, 2) indicating the fingerings for each chord.

45

49



Chords: Bm, Am, Bm

52

Chords: D7, Bm, D7/A, G

55

Chords: Bm, Em, Bm

58

Chords: Am, Bm, G/D, Bm D7/A, G

61



Kanon D-dur (1)

W dzisiejszym odcinku warsztatów akustycznych zagramy fragmenty jednego z najśłynniejszych utworów muzyki klasycznej – Kanonu D-Dur Piotr Ślępa

Autorem słynnego dzieła jest niemiecki kompozytor i organista Johann Pachelbel. Powstanie utworu datuje się na około 1680 rok (okres baroku). „Kanon D-dur” został napisany na troje skrzypiec oraz basso continuo. Obecnie muzycy chętnie wykonują go na innych instrumentach. W serwisie YouTube można nawet posłuchać rockowych interpretacji na gitarach elektrycznych. My oczywiście zagramy utwór na gitarze akustycznej. Charakterystyczną cechą kompozycji jest narastający nastrój napięcia osiągnięty przez stosowanie w przebiegu utworu coraz drobniejszych wartości rytmicznych. Kilka słów o strojeniu instrumentu i technice gry. Zanim zagramy pierwsze dźwięki musimy obniżyć strunę basową E o cały ton w dół (do dźwięku D). W ten sposób otrzymujemy strój o nazwie Drop D (DADGBE). Dzięki takiemu zabiegowi możliwości aranżacyjne są większe. Utwór gramy palcami lub przy użyciu pazurka na kciuk. Kciuk prawej ręki będzie odpowiedzialny za struny basowe E, A, D, palec wskazujący za strunę G, środkowy za strunę B, a serdeczny za strunę wiolinową E. Pojedyncze dźwięki melodii najczęściej gra palec środkowy. A więc do dzieła!

PRZYKŁAD rozpoczynamy akordem D-dur. Palec wskazujący trzyma II próg struny G, serdeczny III próg struny B, a środkowy II próg struny wiolinowej E. Następnie chwytamy

A-dur przy pomocy poprzeczki barre. Palec wskazujący kładziemy na II progu strun D, G, B. W takcie 2 pojawia się akord Bm, który również wymaga użycia poprzeczki barre. Tym razem palec wskazujący obejmuje pięć strun (ADGBE). Dodatkowo palec serdeczny łąduje na IV progu struny D, mały na IV progu struny G, a środkowy na III progu struny B. Kolejny akord to F#m. Cały czas trzymamy palcem wskazującym poprzeczkę barre na II progu, palec serdeczny przemieszczamy na IV próg struny basowej E, a mały na IV próg struny D. Następnie gramy G-dur. Wystarczy, że małym palcem złapiemy V próg struny basowej E. W drugiej połowie taktu 3 mamy ponownie D-dur, ale w innym układzie niż wcześniej. Palec serdeczny trzyma IV próg struny D, wskazujący II próg struny G i środkowy III próg struny B. W kolejnym takcie pojawia się G-dur, ale jego opalcowanie jest inne niż wcześniej. Palec serdeczny chwytą V próg struny basowej E, mały V próg struny D, środkowy IV próg struny G, a wskazujący III próg struny B. Dalej jest akord A-dur, któ-

ry łapiemy tak jak w takcie 1. W ten sposób mamy omówione wszystkie akordy, które pojawiają się w kompozycji. Teraz będziemy dodawać nowe elementy melodii oraz basu. Napięcie stopniowo rośnie, a utwór będzie coraz ciekawszy. Akord D-dur z taktu 5 musimy złapać przy użyciu poprzeczki barre. Palec wskazujący chwytą II próg strun G, B, E, a palec środkowy jest odpowiedzialny za III próg struny B. Pamiętajcie o potrąceniu pustej struny E. W drugiej połowie taktu 7 akord D-dur ma na następne opalcowanie - mały palec trzyma V próg struny A, serdeczny IV próg struny D, a wskazujący II

próg struny G. W takcie 9 akord D-dur chwytamy przy użyciu poprzeczki barre. Następnie poprzeczkę stawiamy trochę wyżej tak, aby objęła struny D, G, B, E. Dodatkowo mały palec łąduje na V progu struny wiolinowej E. W kolejnym kroku puszczamy mały palec i dokładamy palec środkowy na III próg tej samej struny

(w ten sposób otrzymujemy akord A7). W drugiej połowie taktu 10 mamy akord F#m w trudniejszym opalcowaniu niż wcześniej. Palec wskazujący łapie poprzeczkę barre na II progu strun D, G, B, E. Palec

serdeczny łąduje na IV progu struny basowej E, a mały na V progu struny B. Akord D-dur z kolejnego taktu również chwytamy przy użyciu poprzeczki barre. Akordy w takcie 12 to G-dur, Asus4 oraz A-dur. Przy Asus4 palec wskazujący łąduje na II progu struny D, środkowy na II progu struny G, a serdeczny na III progu struny B. Gdy przesuniemy palec serdeczny na II próg to otrzymamy akord A-dur. Możemy również zdecydować się na alternatywne opalcowanie i do akordów Asus4 oraz A-dur użyć poprzeczki barre na II progu. W taktach 13-16 melodia jest bardziej wyrazista. Naszym zadaniem będzie wysunięcie jej na pierwszy plan na tle basu. Takt 13 zaczynamy od pojedynczych nutek na strunie B. Używamy palca wskazującego i środkowego. Następnie chwytamy akord A-dur w formie poprzeczki barre i po chwili dokładamy palec serdeczny na IV próg struny D. W kolejnym takcie palec wskazujący trzyma II próg struny A, a melodię na strunie B zagramy palcem serdecznym i środkowym. Dalej łapiemy poprzeczkę barre na IV progu przez wszystkie struny. Dodatkowo palec serdeczny będzie odpowiedzialny za VI próg struny G, a mały za VII próg struny B. Dźwięki melodii na strunie wiolinowej E gramy palcem środkowym oraz małym. W takcie 15 czeka na nas kolejna poprzeczka barre. Palec wskazujący chwytą wszystkie struny na V progu. Zagrywka z początku taktu 16 wymaga większego rozciągnięcia dłoni. Mały palec trzyma V próg struny basowej E. Palec wskazujący łąduje na II progu struny G, a serdeczny na IV progu struny D. Pamiętajcie, aby struny puste nie zostały przypadkowo wytłumione. W drugiej połowie taktu 16 palec wskazujący trzyma II próg struny D, a palec serdeczny dokładamy na IV próg tej samej struny. Na tym zakończymy dzisiejsze gitarowe zmagania. Ćwiczcie wolno i bez pośpiechu, pozwalając wybrzmieć każdemu dźwiękowi. Za miesiąc ponownie zmierzmy się z utworem „Kanon w D-dur” i zagramy jego bardziej skomplikowane partie. Powodzenia i owocnego ćwiczenia. 🎸



JOHANN PACHELBEL
DOSKONAŁE
ZBUDOWAŁ TU
NAPIĘCIE, DZIĘKI
ZASTOSOWANIU CORAZ
DROBNIJSZYCH
WARTOŚCI
RYTMICZNYCH



PRZYKŁAD DRO D (DADGBE)

The image displays a guitar score for the song "DRO D" in DADGBE tuning. It consists of six systems, each with a musical staff and a corresponding guitar tablature (TAB) line. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with fret numbers (0-7) and string numbers (1-6) in the TAB. The score is written for a guitar with a standard 6-string configuration in DADGBE tuning.



Któregoś dnia wpadł na pomysł przełożenia swoich saksofonowych fraz na skrzypce. Zajął mu to kilka lat, nie mniej skutek był niesamowity. Nagle okazało się, że na skrzypcach można grać inaczej, nie tylko jak Stephane Grappelli, ale wręcz na sposób saksofonowy. Każdy współczesny jazzowy skrzypek zapamiętałe podąża już teraz drogą wyznaczoną przez Seiferta. A w mojej płytotece na głównej półce stoi jego „Man Of The Light”, a także „Passion” – nagrana z czołową światowego jazzu: Scofieldem, J. De Johnette, Eddy Gomezem. Obie te płyty powstały prawie trzydzieści lat temu, a brzmią tak, jakby to było wczoraj. Wracając do meritum – we wrześniu 2020 roku poruszaliśmy temat Johna Coltrane’a. Myślę, że te niemal 2 lata wystarczyły, żeby nie tylko osłuchać się z solówkami Coltrane’a, ale także nauczyć się na pamięć wydrukowanych w tamtym workshopie fragmentów. Nie po raz pierwszy przestrzegam tutaj przed uleganiem złudzeniu, że żeby dobrze grać, wystarczy coś na dany temat wiedzieć. Słuchacza nie interesuje stan naszej świadomości. Jego interesują dźwięki. Jeśli więc chcecie, ażeby spuścizna Coltrane’a na stałe zamieszkała w waszej muzyce, to nie ustawajcie w ćwiczeniu, ponieważ bardziej ważne jest to co w palcach. Oczywiście jest, że każdy instrument posiada własny, specyficzny rodzaj

Coltrane i jego wprawki

Przychodzi mi dzisiaj na myśl postać Zbigniewa Seiferta – nie żyjącego już muzyka jazzowego, który raz na zawsze zmienił współczesny sposób gry na skrzypcach. Seifert mimo że ukończył krakowską Akademię Muzyczną na skrzypcach, był wybitnym saksofonistą tenorowym **Piotr Lemański**

artykulacji i frazowania. Saksofonowa fraza nigdy nie zabrzmiała tak samo na gitarze czy fortepianie i odwrotnie. Niemniej jednak jeśli chcemy tworzyć swój własny indywidualny język improwizacji, nie możemy całe życie słuchać i kopiować jazzowych gitarzystów. Powinniśmy raczej systematycznie powiększać bibliotekę swoich zagrywek i fraz mających źródło w muzyce tworzonej na innych instrumentach. Przejdźmy do muzyki. Nie obędzie się dzisiaj bez powrotu do nut ze wspomnianego workshopu, ponieważ, jak sygnalizowałem, nasze dzisiejsze wprawki są bezpośrednio związane z poszczególnymi fragmentami coltrane’owskich solówek. Przykład 1. ma swoje źródło w „Mr. P.C.”. Poszczególne stopnie skali C-moll eolskiej, ogrywane są ruchem sekundowym w górę według następującego schematu: sekunda mała w dół, powrót na dźwięk podstawowy i tercja „gamowłasciwa” do góry. Przykład 2. również oparty został na frazach z „Mr. P.C.” – tym razem jest to progresja opadająca oparta dla odmiany na dźwiękach skali doryckiej. Fragmentu solówki z „Train’s Slo Blues” nie musimy dzisiaj omawiać, ponieważ wykorzystane przez Coltrane’a tercjowe wprawki (grywane zapewne przez większość z was zarówno w górę jak i w dół) należą do podstawowego kanonu ćwiczeń ogrywających poszczególne skale. Wprawkę z przykładu 3. oparłem na drugim takcie kolejnego fragmentu solówki pochodzącej z tego samego

utworu (w poprzednim workshopie przykład 4.) Jest to progresja oparta na poszczególnych trójdźwiękach skali F-miksolidyjskiej: 3-1-3-5, 4-2-4-6, 5-3-5-7, itd. W tej samej improwizacji, trzy takty dalej, Coltrane zagrał progresję podobną do prezentowanej dzisiaj w przykładzie 1., ale opartej na poszczególnych stopniach akordu dominantowo-septymowego. Rozwinięciem tej idei jest Przykład 4. – wprawka pozwalająca dla urozmaicenia ogrywać kilka akordów i to za pomocą szesnastek. Początek każdej grupy szesnastkowej oparty jest na dźwięku akordowym – najpierw z F7, a w drugim takcie Bb7. Możemy w ten sposób ogrywać dwa lub trzy pierwsze akordy bluesa, lub inny podobny ciąg akordowy. Przykład 5. został oparty na innej zagrywce, która wykorzystuje pięć dźwięków w obrębie kwinty, według schematu 1-2-3-5. Frazę taką możemy wykorzystywać np. w progresji opartej o poszczególne dźwięki gamy (w tym przypadku: Gmaj7 – skala jorńska). Skal trudności prezentowanych dzisiaj wprawek zależy m.in. od odległości między poszczególnymi dźwiękami. Cztery pierwsze przykłady wykorzystują ruch sekundy lub tercji, co na gitarze nie powinno stwarzać większych problemów. W przykładzie 5. pomiędzy ostatnim dźwiękiem poprzedniej grupy ósemkowej, a pierwszym z następnej, występuje interwał kwarty. W zależności od układu strun lub pozycji, wykonywanie

tego ćwiczenia może sprawiać trochę trudności, ale nie należy się tym zrażać, a wręcz przeciwnie powinno nas to zmotywować do bardziej wytężonej pracy. Przykład 6. jest propozycją ogrywania tej samej wprawki ale od pierwszego stopnia każdego ze zmieniających się co pół taktu akordów. Podobnego zabiegu użył Coltrane podczas nagrania „Giant Steps”, toteż zapisana progresja oparta jest na schemacie harmonicznym pochodzącym z pierwszej części tego utworu. Na koniec inna propozycja na wykorzystanie tej samej wprawki. Ponieważ za pomocą czterech dźwięków możemy ograć aż 3 stopnie każdego akordu septymowego, to albo będzie to jak w poprzednim przykładzie: pryma, tercja i kwinta, albo jeśli zaczniemy od kolejnego stopnia akordu: tercja, kwinta i septyma! W przykładzie 7. ogrywamy tym schematem kadencję I-VI7-II-V. Jednak żeby zminimalizować skoki pomiędzy poszczególnymi 4-dźwiękowymi frazami, drugą i czwartą (akord A7 i G7) rozpoczniemy od tercji zamiast od prymy. Tak więc przy odrobinie własnej inwencji możemy w naprawdę twórczy sposób wykorzystać prezentowane dzisiaj progresje. Niech jednak na początku drogowskazem będą solówki Coltrane’a i nie tylko te prezentowane wcześniej. Krótko mówiąc zachęcam do słuchania mistrzów. Gitara czeka na swojego Seiferta! ♪



Joe spotyka Billy'ego

W naszych warsztatach kilkakrotnie już spotykali się ze sobą znakomici artyści bluesowi. Tym razem spróbujemy połączyć ze sobą styl wspaniałego Billy'ego Gibbonsa oraz Joe Walsha Neville Marten

Ponownie moim zamiarem jest przedstawienie kilku zagrywek, które przydadzą się, kiedy zostaniemy poproszeni o zagranie czegoś w 'klimacie ZZ Top' lub 'bardziej bluesowej strony The Eagles.' Joe spotykający Billy'ego to

czy Robben Ford znacznie częściej wykorzystują w swoich improwizacjach pomysły oparte na melodiach lub skalach, oczywiście nasyczone bluesowym feelingiem i artykulacją, jednak styl Gibbonsa lub Walsha jest dużo bardziej powściągliwy

jednak bardzo rasowo i warte jest głębszego pochylenia się nad tym tematem. Granie 'z tyłu', za bitem, jest bardzo pozytywnie odbierane przez muzyków, podczas gdy gra 'do przodu' nie jest zbyt mile widziana. Oczywiście podczas grania solówki chcemy zbudować napięcie i przekazać jakieś emocje, a nie tylko zabrzmieć 'poprawnie'. Dlatego tacy gitarzyści jak Gibbons i Walsh zawsze mają w rękawie kilka sztuczek, które pozwalają pozostawić wrażenie zgrania czegoś wyjątkowego. Poćwiczcie przedstawione tu zagrywki i spróbujcie stworzyć własne frazy, opierając się na idei tego warsztatu. Później również dobrze możecie wybrać sobie innego gitarzystę i zobaczyć, czy da się zaadaptować jego styl i dźwięki do tego samego układu akordów – jak zagrałby tu na przykład Hank Marvin lub Slash? Do zobaczenia w przyszłym miesiącu.

uwagę na kończący całość dźwięk F#, grany do akordu F#m.

PRZYKŁAD 2

Tu mamy wzorowy przykład, jak jedna fraza może wpływać na następną przy wyborze kolejnych nut oraz ich sposobu zagrania, przy zachowaniu swojego oryginalnego charakteru. To idealna odpowiedź na dźwięki z Przykładu 1, która kończy się tym razem dźwiękiem E, pasującym do durowego akordu E.

PRZYKŁAD 3

Tu mamy bardzo ciekawą sytuację, kiedy wydaje się, że dźwięki pentatoniki molowej niemal nie pasują do podkładu, po dwóch poprzednich przebiegach granych po pentatonice durowej. W rzeczywistości wszystkie nuty są jak najbardziej właściwe, a obaj nasi bohaterowie często stosowali podobne zagrywki, by nieco zaskoczyć słuchaczy. Zauważcie przejście z tercji małej C do wielkiej C#, ładnie rozwiązujące się przy durowych akordach podkładu.

PRZYKŁAD 4

Ponownie posłuchajcie, jak leniwie brzmi na początek tej zagrywki. Przy przesterowanej barwie dalsze, proste dwudźwięki brzmią bardzo mocno i wyraziście – grane są przy użyciu hammer-on z 5 na 7 próg drugiej struny (z E do F#), podczas gdy cały czas trzymany jest dźwięk A na 5 progu pierwszej struny. Tutaj lick kończy się dźwiękiem B granym do akordu Bm – łatwo można zapamiętać to rozwiązanie.

PRZYKŁAD 5

Wykorzystanie przesuwających się interwałów seksty wielkiej i małej jest często stosowane w muzyce country, ale kiedy zagramy je tłustą, przesterowaną barwą, zyskują całkiem nowy charakter. Najbardziej interesujące w tym przykładzie jest jego zakończenie. W podkładzie mamy akord E rozwiązujący się na A (dźwięk B zmienia się na C#, a G# na A), ale wybrzmiewający akord z nutą basową A tworzy tu charakterystyczne, 'muzyczne' brzmienie nony wielkiej. ♪

POSŁUCHAJ:



ZZ TOP ONE FOOT IN THE BLUES

Ten wspaniały album jest pełen rasowych, nagranych w bluesowym stylu utworów teksańskiego bandu, i pokazuje prawdziwą naturę Billy'ego Gibbonsa. Numery jak Hot, Blue And Righteous, I Need You Tonight i Heaven, Hell Or Houston brzmią po prostu wyśmienicie. Ten album nie może się znudzić.



JOE WALSH BUT SERIOUSLY FOLKS

Tylko posłuchajcie ironicznego, lecz olśniewającego muzycznie utworu Joe'a Life's Been Good, znajdującego się na tym znakomitym albumie, pełnym klasowego grania. Usłyszycie tu mnóstwo przykładów długich i leniwych podciągnięć, omawianych w naszych przykładach. Z całą pewnością jest to gitarzysta prezentujący wyjątkowy i wspaniały feeling.



GUNS N' ROSES GREATEST HITS

Poza kilkoma szybszymi przebiegami tu czy tam, styl Slasha nie odbiega zbyt od Billy'ego i Joe'a. Grający również na Les Paulach i posiadający bluesowe korzenie artysta uwielbia swoje durowe pentatoniki – sprawdźcie Knockin' On Heaven's Door – jest też mistrzem długich, wybrzmiewających podciągnięć oraz wolnego, świadomego wibrata.

niewątpliwie bardzo interesująca, muzyczna mieszanka.

Posłużymy się wykorzystaną już kiedyś sekwencją oraz progresjami złożonymi z akordów A, F#m, Bm i E. Tacy gitarzyści jak Steve Lukather

i opiera się w znacznej mierze na pentatonikach.

Jedną z rzeczy, która ich łączy jest leniwy sposób zagrania wybranych dźwięków, czy też stosowanie subtelnych podciągnięć. Brzmi to



Pull-off w rytmie

Gra rytmiczna nie polega jedynie na kostkowaniu, dlatego też stosowanie innych środków wyrazu jest doskonałym sposobem na ożywienie każdego nudnego i monotonnego riffu
Sławomir Sobczak

Jednym z takich środków artykulacyjnych jest technika pull-off, którą z powodzeniem stosujemy podczas gry solowej. Trudno wręcz wyobrazić sobie bez niej szybką i efektowną solówkę, podobnie jak ciężko znaleźć masywny i rytmiczny riff bez tłumienia strun. To, że w określonych sytuacjach stosujemy pewne sprawdzone środki wyrazu, nie oznacza, iż musimy trzymać się sztywnych zasad dotyczących ich użycia. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby poeksperymentować z dowolnymi technikami i używać ich praktycznie w dowolnej sytuacji.

Techniki legato, takie jak pull-off, są bardzo przydatne podczas gry rytmicznej, ponieważ stanowią pewnego rodzaju przeciwwagę dla masywnych, ostrych dźwięków wydobywanych za pomocą kostki. Użytkiwana dzięki legato miękkość może wydawać się czymś, czego powinno się unikać, jednak w praktyce okazuje się, że stanowi ona zaletę, urozmaica bowiem riff i nadaje mu szerszą perspektywę. Korzyści płynące z użycia technik pull-off, hammer-on czy slide nie ograniczają się tylko do uzyskania efektu pewnego rodzaju miękkości, ale polegają także na sprytnym ułatwieniu sobie gry, ponieważ dzięki tym technikom nie musimy stosować gęstego kostkowania, a czasem korzystać z tego płynąca może mieć ogromne znaczenie.

O łączeniu techniki pull-off i gry rytmicznej pisałem już czterokrotnie, dlatego zachęcam Was do sięgnięcia

do archiwalnych wydań Gitarzysty: Pull 'Em All (2/2010), Pull-off i tłumienie strun (6/2011), Pull-off na warsztacie (5/2015) oraz Pull-off na rozciągnięcie (9/2015). W tym wydaniu spojrzmy na tę technikę w kontekście zachowania odpowiedniej spójności rytmicznej, co sprowadzi się do tego, że praktycznie za każdym razem (z jednym małym wyjątkiem) pull-off umieścimy w miejscu, które nie wybacza jakichkolwiek odchyleń od rytmu. Jeśli przyjrzy się ćwiczeniom widocznym na stronie obok, to zauważycie, że łuki legato łączące nutę kostkowaną i tę graną jako pull-off wiążą ze sobą szesnastki. Jak wiadomo, gęsta faktura rytmiczna jest z reguły zarezerwowana dla partii granych z użyciem kostkowania naprzemiennego. Tutaj mamy jednak zupełnie inną sytuację, która wymaga odmiennego podejścia do tematu. Nie skupiamy się na zachowaniu rytmicznego ruchu prawej dłoni trzymającej kostkę, lecz na odpowiednim zsynchronizowaniu pracy obu dłoni, dzięki czemu uzyskujemy odpowiednią spójność rytmiczną. Zresztą nie tylko rytmiczną, ponieważ równie ważne jest utrzymanie podobnego poziomu głośności każdego dźwięku (jeśli nieumiejętnie wykonamy technikę pull-off, to możemy sprawić, że różnica pomiędzy poziomami dźwięków kostkowanych i wydobywanych za pomocą legato będzie zbyt duża).

Przykład 1 jest złożony w większości z szesnastek, choć w trzech miejscach mamy także do czynienia

z ósemkami (pierwsza i trzecia ćwiartka taktu 1 oraz pierwsza ćwiartka taktu 2). Po dwóch ósemkach granych na wytłumionej pustej strunie E6 przechodzimy na strunę A5, na której mamy dwa łuki legato: najpierw 7-0, a następnie 5-0. W pierwszym przypadku dociskamy strunę na progu 7 palcem serdecznym i odrywamy go w taki sposób, aby uzyskany dźwięk pustej struny A5 miał podobny poziom głośności. Po chwili robimy to samo, stawiając palec wskazujący na wysokości progu 5. W dalszej części taktu 1 mamy podobną sytuację, z tym że tym razem gramy pull-off, zaczynając od dźwięków E na progu 7 i C# na progu 4.

W takcie 2 ponownie zaczynamy od dwóch tłumionych ósemek, a następnie gramy pull-offy 7-0 i 3-0. Tym razem legato z progu 7 możemy wykonać palcem małym, dzięki czemu będzie łatwiej zrealizować kolejny pull-off, tym razem z progu 5. Jak widać, w drugiej połowie taktu 2 następuje zmiana pulsacji rytmicznej, gdyż dźwięk, od którego rozpoczynamy pull-off (D na progu 5 struny A5), gramy na słabszej części taktu. Takt kończy się parą pull-offów granych od dźwięków C (próg 3) i B (próg 2) na strunie A5.

Przykład 2 składa się z dwóch części: pierwsza opiera się na popularnym opalcowaniu skali A-moll w pozycji V, natomiast druga to przykład użycia skali C-dur w pozycji VIII. Warto zwrócić uwagę, że tym

razem mamy do dyspozycji tylko i wyłącznie szesnastki. Na początku gramy trzy dźwięki A na progu 5 struny E6, które tłumimy prawą dłonią ułożoną na mostku (P.M.), po których wchodzimy na C (próg 8) i od razu gramy pull-off na dźwięk A (próg 5). Po jednym tłumionym dźwięku A przechodzimy na kolejne legato, jednak tym razem z progu 7 (dźwięk B). Dalej mamy dwie tłumione prymy A i serię trzech par dźwięków połączonych łukiem legato: 8-5 i 7-5 na strunie A5 oraz 8-5 na strunie E6. W takcie 3 gramy dokładnie taki sam układ dźwięków, z tym że tym razem z prymą na dźwięku C i w układzie durowym. W takcie 5 mamy nieco zmienione zakończenie, ponieważ w grze legato znajdują się dźwięki wydobywane z użyciem kostkowania naprzemiennego – a to tylko po to, aby nie przyzwyczaić się do jednego sposobu gry.

Przykład 3 jest wyraźnie spokojniejszy od poprzednich zagrywek, ponieważ składa się on głównie z ósemek. Na początku gramy powerchord A5 w pozycji V (5-7-x-x-x), po którym mamy dwa dźwięki A na progu 5 struny E6, które tłumimy prawą dłonią. Potem następuje zagęszczenie faktury rytmicznej w postaci dwóch par dźwięków połączonych łukami legato: 7-5 na strunie A5 i 8-5 na strunie E6. Całość kończy legato 7-5 na strunie E6, w tym wypadku wolniejsze, bo obejmujące dwie ósemki.

W takcie 2 gramy według tego samego schematu, jednak tym razem zmieniamy pozycję z V na III. Im niżej gramy, tym większą uwagę musimy zwrócić na staranność wykonania zagrywek, ponieważ zwiększające się odległości pomiędzy progami sprawiają, że poziom trudności nieco wzrasta.

Przykład 4 to comiesięczna porcja połączenia dwóch pulsacji: czwórkowej i triolowej, tym razem w kontekście techniki pull-off. W takcie 1 mamy same ósemki, z których dwie są grane jako pull-off: najpierw zrywamy strunę E6 na progu 3, a następnie na progu 5. W takcie 2 mamy cztery grupy triolowe złożone z ósemek, przy czym łuk legato zawsze obejmuje dwa pierwsze dźwięki w grupie. ♪



PRZYKŁAD 1

♩ = 140

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

TAB

0 0 7 0 5 0 0 0 7 0 4 0 0 0 7 0 3 0 0 5 0 0 3 0 2 0

PRZYKŁAD 2

♩ = 140

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

TAB

5 5 5 8 5 5 7 5 5 5 8 5 7 5 8 5 8 8 8 12 8 8 10 8 8 8 12 8 10 8 12 8

1. 2.

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

TAB

7 7 7 10 7 7 8 7 7 7 10 7 8 7 10 7 7 7 7 10 7 7 7 8 7 7 7 10 8 7 10 8 7

PRZYKŁAD 3

♩ = 140

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

TAB

7 5 5 5 7 5 8 5 5 7 5 5 3 3 3 5 3 6 3 3 5 3

PRZYKŁAD 4

♩ = 140

P.M.---| P.M.---| P.M. 3 3 3 3

TAB

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



3 na 2: część II

Witam! Mam nadzieję, że udało się Wam opanować ćwiczenia z poprzedniego odcinka. Pewnie zauważyliście w tytule, że będziemy kontynuować temat... **Tomasz Fulara**

Tym razem pokażę, jak ciekawie łączyć granie kciukiem na 3 z wydobywaniem dwudźwięków na 2. W poprzednim odcinku wydobywaliśmy maksymalnie dwa dźwięki jednocześnie. Teraz pojawi się granie trzech w tym samym czasie, co nada zagrywkom większą moc. Zagramy to w ten sposób, że kciukiem będziemy „skubać” strunę E, a pierwszym i drugim palcem prawej ręki będziemy szarpać odpowiednio struny D i G.

Jest to jeden ze sposobów ogrywania akordów na gitarze basowej. Na przykład jeżeli gitarzysta zagra akord a-moll, to spokojnie możemy w wyżej opisany sposób skubać kciukiem dźwięk A na piątym progu struny E, pierwszym palcem szarpać strunę D chwyconą na siódmym progu (oktawa), a drugim palcem prawej ręki szarpać strunę G przyciśniętą na piątym progu. Zagramy wówczas dźwięk C, czyli tercję małą od A, co nada charakter molowy. Zwróćcie uwagę na ustawienie lewej ręki. Pierwszy jej palec powinien chwycić poprzeczkę na piątym progu, aby jednocześnie brzmiały dźwięki A (na strunie E) i C (na strunie G), a także tłumić strunę A (dotyka – nie dociska), aby nie dawała niepotrzebnego przydźwięku

(co szczególnie w studio nagraniowym odbiłoby się negatywnie na całej ścieżce basu). Czwarty palec chwyta oktawę od A na siódmym progu struny D. Uważajcie również na to, aby proporcje w głośności poszczególnych dźwięków były zachowane (żeby wszystkie trzy były dobrze słyszalne). Jeżeli to opanujecie i uda Wam się wydobyć trzy dźwięki jednocześnie, to będzie już dużo. Jeśli w podkładzie będziemy mieli akord durowy, to możemy zagrać bardzo podobnie, tylko zamiast tercji małej wstawimy wielką. Chwycimy ją trzecim palcem lewej ręki. Przykład 1. Zaczynamy bardzo prosto. W pierwszym takcie ogrywamy akord a-moll, a w drugim C-dur

i G-dur. Kciukiem uderzamy niskie dźwięki toniczne w podziale 3/4. Szarpniemy dwudźwięki w podziale 2/4. W tym przykładzie będziemy robić to tylko na 2. Bardzo prosty podkład perkusyjny pozwoli nam spokojnie ćwiczyć. Kciukiem uderzamy równo z hi- hatem, a dwudźwięki szarpniemy wtedy, gdy uderza werbel. Przykład 2. Teraz trochę trudniej. Na początek przedtakt, w którym wykorzystałem technikę double-thumbing na tłumionych dźwiękach (uderzamy kciukiem najpierw z góry, potem z dołu, po czym następuje dźwięk szarpany). Następnie ogrywamy akordy. Kciuk gra podobnie jak w pierwszym przykładzie w podziale 3/4. Na to nakładamy szarpane dwudźwięki w podziale 2/4. Tym razem zrobimy to na 1 i 2. Powoduje to, że na 1 zagramy zarówno dźwięk kciukiem (musimy go „skubnąć”), jak i szarpany dwudźwięk. Jednoczesne wydobywanie trzech dźwięków robimy dokładnie tak samo, jak opisałem na powyżej. Do akordów z pierwszego ćwiczenia dochodzi jeszcze e-moll, który pod koniec trzeciego taktu rozkładamy pojedynczymi dźwiękami, a w piątym takcie gramy nakładając podział 3/4 na 2/4. Życzę owocnych ćwiczeń! 🎸

PRZYKŁAD 1



PRZYKŁAD 2





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

na start
do 6* wydań gratis

po 5 latach
nieprzerwanej prenumeraty
do 12* wydań gratis

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

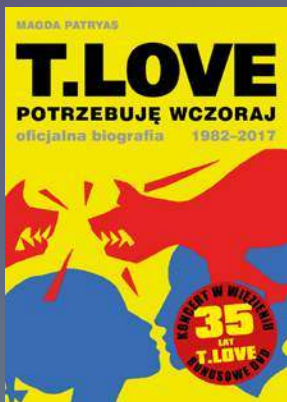
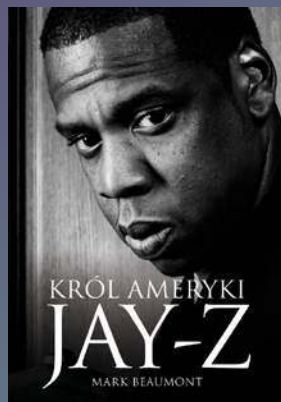
Wszystkie opcje prenumeraty i e-prenumeraty znajdziesz na stronie
www.UlubionyKiosk.pl

prenumerata@avt.pl

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

POLECAMY

KSIAŻKI W ULUBIONYM KIOSKU
Z RABATEM DO 30%



Zobacz pełną ofertę – ponad 500 tytułów!

Zamów wygodnie na UlubionyKiosk.pl

REKLAMA

Obszerny zbiór wydań archiwalnych

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

**Przeglądaj, zamawiaj i korzystaj
z natychmiastowej przesyłki GRATIS**



www.UlubionyKiosk.pl



Gitarzysta^{Basista}

www.MagazynGitarzysta.pl
www.MagazynBasista.pl

REDAKCJA

Redaktor naczelny: Krzysztof Inglik
krzysztof.inglik@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, Michał Koch,
Marcin Komorowski, Krzysztof Kowalewicz,
Piotr Lemański, Bartłomiej Łuzak, Bridget Mermikides,
Marek Mysłek, Marcin Pendowski, Piotr Słapa,
Sławomir Sobczak, Andrzej Swat,
Wojciech Wytrzątek

REKLAMA I PROMOCJA

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

WITRYNA INTERNETOWA

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

WYDAWNICTWO

AVT Korporacja sp. z o.o.



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



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



Wydawnictwo AVT Korporacja należy do Izby Wydawców Prasy.

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

ADRES REDAKCJI

Magazyn Gitarzysta
ul. Leszczynowa 11
03-197 Warszawa

OKŁADKA

Na okładce: Robert Fripp



PRENUMERATA

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

DESIGNED & ENGINEERED

ST. JAMES

IN NORTHAMPTON, ENGLAND



LET THERE BE LIGHT

THE LIGHTEST 50W VALVE AMP IN THE WORLD



Blackstar®
AMPLIFICATION

the sound in your head

 Designed & Engineered
by Blackstar Amplification UK

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

eprasa.pl 302b342f3a



Squier[®]
BY FENDER

THE 40TH ANNIVERSARY COLLECTION

GOLD EDITION

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