

10/2023 (#214) PAŹDZIERNIK
www.magazyngitarzysta.pl

Gitarzysta®

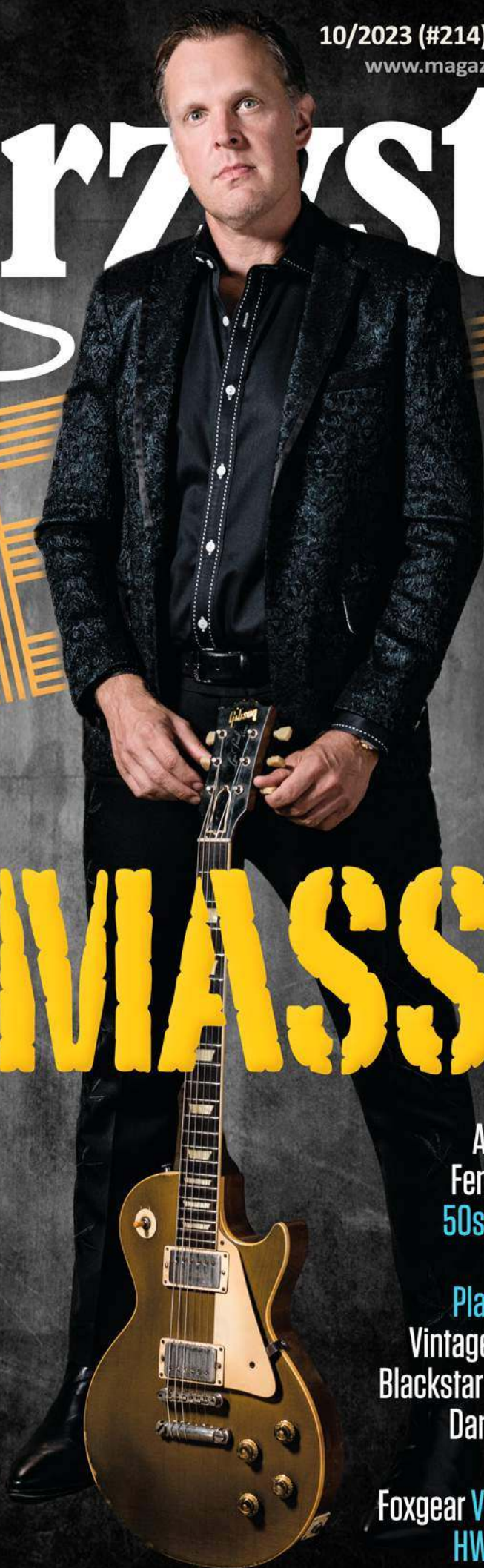
JOE

BONAMASSA

NITA STRAUSS

John McLaughlin

ADAM FULARA



Aria Pro II Jet-1
Fender Vintera II
50s Stratocaster
Ortega Tour
Player FMA Blue
Vintage VHHMBB BK
Blackstar St. James 50
Darkglass Alpha
Omega 500
Foxgear V-100, M-1959,
HW-103, TW-100

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





KIRK HAMMETT
SIGNATURE SERIES

LTD KH-V



“

*When I saw the first KH-V,
it was like the perfect
hybrid of reality and my
vision. I literally got
goosebumps! it's an
amazing, amazing guitar.*

- Kirk Hammett



Photo by Ross Halfin

Available now in Metallic Gold, Black Sparkle and Red Sparkle finishes. Specs and info at:

ESP®

ESPGUITARS.COM
sound-service.eu

POKÓJ NAUCZYCIELSKI



Bridget Mermikides
Gitara klasyczna
Duet Sull'aria Che Soave
Zeffiretto

W tym miesiącu wracamy do muzycznego geniuszu Mozarta oraz arii pochodzącej z opery Wesele Figara... **s. 82**



Piotr Słapa
Gitara akustyczna
Uderzenie perkusyjne...

...z dźwiękiem melodii – w dzisiejszym odcinku akustycznych warsztatów będziemy trenować jedną z podstawowych technik w fingerstyle... **s. 86**



Piotr Lemański
Jazz
Freddie Green

Ilu gitarzystów, tyle różnych sposobów akompaniowania. A jeśli chodzi o ten temat to pomyślałem, że dobrze będzie zacząć od początku czyli od Freddiego Greena... **s. 88**



Neville Marten
Blues

Prosto w wel
Przerobimy sobie kolejny kwartet zagrywek, mających na celu zwrócić waszą uwagę na interwały w granych przez was akordach... **s. 90**



Sławomir Sobczak
Metal
Kwartujemy

Chociaż najpopularniejszym interwałem w muzyce rockowej i metalowej jest kwinta, to nie można zapominać o tym, że istnieją również inne ciekawe współbrzmienia... **s. 94**



Tomasz Fulara
Gitara basowa
Solo i podkład

Kiedy zastanawiasz się jak ułożyć program koncertu swojego zespołu, to pewnie zastanawiasz się, czy znajduje w nim miejsce na solo basowe... **s. 96**

Co czyni nasze życie pięknym

Od dłuższego czasu jedną z popularnych form wypowiedzi w internecie są krótkie filmy z reakcjami i komentarzami na temat słuchanych piosenek lub oglądanych wideoklipów. Są reakcje dzieci na muzykę wykonawców uznawanych za klasykę muzyki rozrywkowej (Queen, AC/DC, Metallica, Nirvana, Bon Jovi, Michael Jackson), reakcje dorosłych na współczesnych wykonawców (Ed Sheeran, Lana del Rey). Są też humorystyczne sytuacje typu „Spróbuj nie zaśpiewać” – spróbuj nie zanucić, nie ruszać się w takt przebojów swojej młodości. Wiadomo, że to niemożliwe! Miło jest widzieć radość ludzi słyszących swoje ulubione przeboje, jednak głębokie wzruszenie ogarnia człowieka gdy starsze panie i dojrzały dżentelmeni reagują na riffy Led Zeppelin. Niektóre reakcje są zabawne – dzieciaki widzące pierwszy raz KISS czy Mötley Crüe patrzą na nich jak na kosmitów.



Pewien hip-hopowiec niemal spadł z krzesła po pierwszym wersie „Bohemian Rhapsody”, bo okazało się, że Freddie Mercury wcielając się przy fortepianie w podmiot liryczny tego arcydzieła był bardziej „gangsta” niż on i jego koledzy razem wzięci.

Dzieci, nastolatki, dorośli, starsi, Youtube-rzy... wszyscy reagują, bo to oczywiście cecha ludzka. Teraz te reakcje dzięki kamerom i internetowi może widać nieco lepiej, do tego każdy może zabawić się w domorosłego

psychologa czy socjologa kultury. Pozwólcie, że i ja podzielę się kilkoma prostymi wnioskami. Po pierwsze, wspomniane filmy cieszą się popularnością, bo ludzie lubią obserwować innych. Kiedyś oglądało się sąsiadów przez okno na podwórzu czy ulicę, dziś można to robić bardziej komfortowo przez okno wirtualne. Po drugie, polykając haczyk tego typu rozrywki ludzie mają szansę dowiedzieć się czegoś na temat historii muzyki, wygrzebać arcydzieła spod masy wyrobów muzykopodobnych, którymi jesteśmy bombardowani przez radio, telewizję oraz radiowęzły w centrach handlowych. Po trzecie, obserwacja i poznawanie nowych rzeczy jest ważna, by móc się rozwijać. Wychojąc się w określonym miejscu i środowisku człowiek przyjmuje panujące tam zwyczaje, postawy i preferencje – to dotyczy też gatunków muzyki. Nie każdy ma szansę poznać różnorodność tej dziedziny sztuki. Nie każdy też chce; nie każdy też ma taką potrzebę, albo jeszcze jej sobie nie uświadamia. Życie człowieka to nieustanne akcje i reakcje – reagujemy na to, co przeżywamy, wczuwamy się w sytuacje bohaterów książek filmów czy seriali i programów rozrywkowych. Bez względu na to czy jest to Rodion Raskolnikow z książki „Zbrodnia i kara”, czy jakaś osoba z programu „Rolnik szuka żony”, obserwujemy akcje i analizujemy reakcje. Utożsamiamy się z różnymi postaciami i współodczuwamy z nimi – na tym polega ludzka wrażliwość. Jeżeli dziewczynę siedzącą przed laptopem wzrusza do łez cover „Sound of Silence”, to też chcemy to poczuć, a przynajmniej sprawdzić, czy w ogóle jesteśmy zdolni do takiego wzruszenia. Dlatego zupełnie normalną reakcją widza takiego filmiku jest przesłuchanie utworu w skupieniu, z ewentualną obserwacją własnych emocji. Jeśli coś po takim krótkim eksperymencie zostanie, to już dobrze. Jeszcze lepiej jest, gdy do niedawna rozrywkowy widz zaczyna zmieniać się w również rozrywkowego poszukiwacza wartościowej muzyki. Ta broni się sama i nie potrzebuje sztucznego podziału na tzw. kulturę wysoką i rozrywkę. Członkowie The Beatles, Pink Floyd czy Queen przygotowując materiał na kolejne płyty na pewno nie tworzyli go ze świadomością stawiania kamieni milowych historii muzyki. Stworzyli coś, co przetrwało próbę czasu i powoduje emocjonalne reakcje, tak ludzi wrażliwych, jak i tych, którzy dopiero zaczynają poznawać świat dźwięków i harmonii. Liczy się działająca na naszą wrażliwość muzyka i nasze reakcje, które razem z nią czynią życie pięknym.

Krzysztof Inglik
redaktor naczelny

Spis treści 10/2023



WYWIADY, HISTORIE

20 JOE BONAMASSA

Mieszkam w domu pełnym gitar. Wszędzie są wiośła! Mam w sypialni dziewięć gitar, jeśli to da ci wyobrażenie. Ale jeśli nie mam koncertu ani niczego, do czego mógłbym się przygotować, nie gram zbyt dużo...

30 NITA STRAUSS

Zdradzę ci mały sekret: najważniejszą rzeczą w każdym występie jest dobra zabawa. Zawsze. Zrelaksuj się, potrząśnij ramionami, weź głęboki oddech, zaufaj swojej pamięci mięśniowej i baw się świetnie...

38 JOHN MCLAUGHLIN

Improwizacja jest sercem i duszą zespołu. Improwizacja jest jak chwila prawdy. Wstajesz, żeby zagrać solo, a twoje spodnie są opuszczone do kostek. Nie możesz się ukryć...

46 ADAM FULARA

To jest katastrofa. Doszło do takiego absurdu, że wersje standardów jazzowych są wyuczone. Dla mnie to zupełnie obcy świat. Nie rozumiem tego i nie budzi to we mnie podziwu...



- 54 Aria Pro II Jet-1
- 58 Fender Vintera II 50s Stratocaster
- 62 Ortega Tour Player FMA Blue
- 66 Vintage VHHMBB BK
- 70 Blackstar St. James 50
- 74 Darkglass Alpha Omega 500
- 78 Foxgear V-100, M-1959, HW-103, TW-100

Redakcyjne

- 3 Wstępniak
- 3 Pokój nauczycielski
- 4 Spis treści
- 8 Mikstura
- 16 Felieton: Adam Fulara
- 18 Felieton: Wojtek Wytrązek
- 97 Prenumerata
- 98 Stopka redakcyjna

GLUTEN
FREE



INTRODUCING
ERNIE BALL®
UKULELE
STRINGS



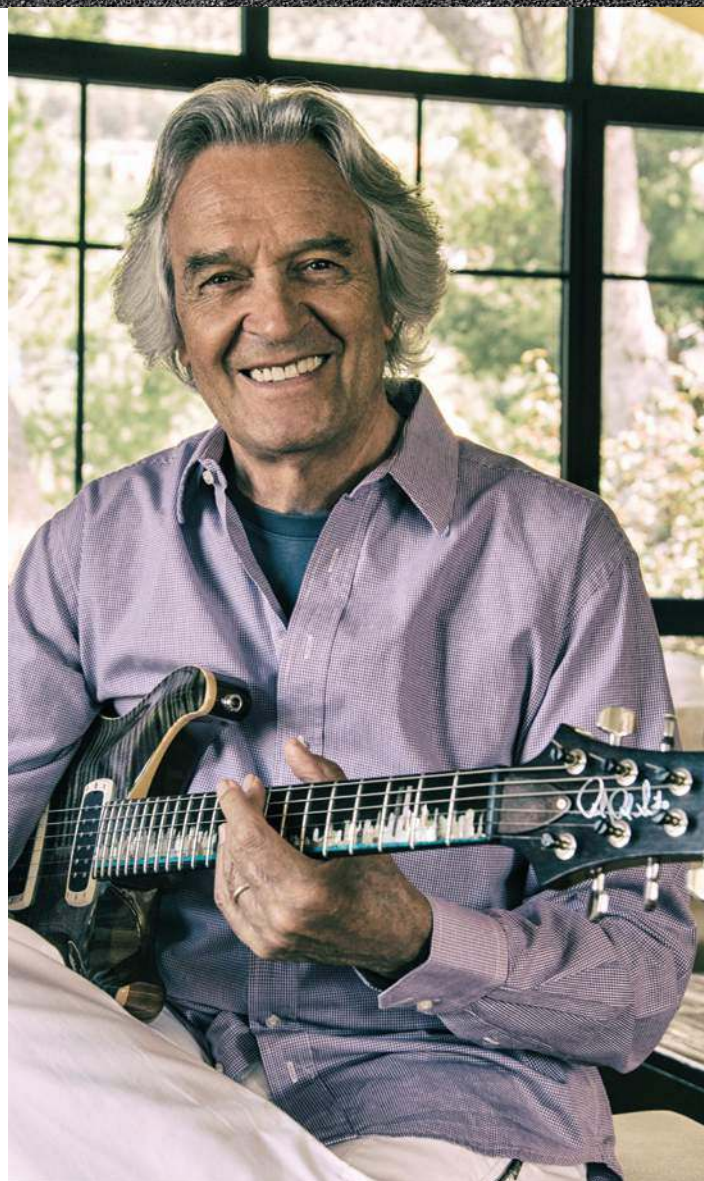
ORIGINAL ARTWORK BY

McLiff

MEDIA GITARZYSTY

Możesz pobrać pliki multimedialne do tego wydania magazynu **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	[3]
• warsztat jazz	[8]
• warsztat blues	[5]
• warsztat metal	[4]
• warsztat basowy	[1]



Takamine



MIXTURA

SPRZĘT ★ MUZYKA ★ LUDZIE



FENDER VINTERA II

Od końca września, na rynku dostępna jest ulepszona wersja Vintera. Ten najnowszy dodatek do historycznego portfolio tej marki stanowi znaczącą aktualizację oryginalnego debiutu serii Vintera, składającej hołd kultowym gitarom Strat i Tele z lat 50., 60. i 70., jednocześnie nawiązując do niektórych rzadkich klejnotów, które zdobyły niegdyś asortyment Fendera, takich jak Mustang i Bass VI... Nostalgia i sztuka są ze sobą nierozdzielnie powiązane, a gdy jedno z drugim działa w tandemie, efekty mogą być ogromne. Obecnie muzycy na całym świecie żarliwie poszukują tego rodzaju nostalgii w nowoczesnym wydaniu, o czym świadczy rosnąca popularność „starych” utworów na nowoczesnych platformach do strumieniowego przesyłania muzyki lub rosnący popyt na płyty winylowe do odtwarzania na urządzeniach obsługujących technologię Bluetooth. Zarówno doświadczeni profesjonalści, jak i początkujący muzycy nadal skłaniają się ku oryginalnej formule Fendera, kolorom i kształtom korpusu stworzonym dekadę temu, które ukształtowały drogę wcześniejszym pokoleniom. W szczególności w ciągu ostatnich trzech lat sprzedaż Stratocasterów i Telecasterów wzrosła łącznie o 15%. Seria Vintera II płynnie wypełnia lukę pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, dostarczając ponadczasowe brzmienie Fendera, jednocześnie mając na uwadze przyszłość gry na gitarze. „Konsekwentny trend, który obserwujemy od dziesięcioleci, polega na tym, że muzycy, niezależnie od wieku i doświadczenia, nadal skłaniają się ku naszym najbardziej klasycznym produktom – czy to kultowemu Stratowi Sunburst z lat 60., czy Tele Blonde z lat 50.” – mówi Justin Norvell, wiceprezes ds. produktu w firmie Fender – „Seria Vintera II mieści się harmonijnie pomiędzy tradycją a ewolucją, dając globalnej społeczności muzyków szansę poznania autentycznego basu P Bass z lat 60., Jazzmastera z lat 50., czy innych kultowych modeli”. Seria Vintera II Fendera oferuje najbardziej klasyczne kształty gryfów, odpowiadające konkretnym epokom w historii tej marki, zapewniając wyjątkowe wrażenia z gry. Linia zawiera również przetworniki vintage, pozwalające gitarzyście uchwycić autentyczne brzmienie minionych czasów. Dla dodatkowego „smaczku”, seria Vintera II wprowadza jedne z najrzadszych, niestandardowych kolorów lakieru, jakie kiedykolwiek wyprodukował Fender. Pojawiają się także zupełnie nowe modele, takie jak Bass VI, Tele Deluxe z Tremolo i Mustang z klonową szyjką, zaspokajające preferencje nawet najbardziej doświadczonych kolekcjonerów.

www.fender.com



THURSTON
MOORE +
SNAIL MAIL



MIA BERRIN



ANDREW MARTIN



GEORGE LEWIS JR (TWIN SHADOW)



APRIL KAE



NICK REINHART + JOSH KLINGHOFFER



MADISON CUNNINGHAM



PEARL CHARLES



MINI WZMACNIACZE FOXGEAR

Włoska firma Foxgear wprowadza cztery nowe 100-watowe, analogowe wzmacniacze gitarowe w formie stompboksów: V-100, M-1959, HW-103 i TW-100... Jak ogłasza Foxgear, te cztery nowe mini wzmacniacze to idealne rozwiązanie dla współczesnych gitarzystów – nie zajmują zbyt dużo miejsca, nie obciążają kilogramami, a mają funkcjonalność cyfrowych modelerów i są w 100% analogowe, dostarczając autentyczne brzmienie czterech legendarnych wzmacniaczy gitarowych. Zamiast wpakowania pod maskę jak największej ilości symulacji (jak to czynią inni producenci), z których tylko kilka jest zwykle używanych przez końcowych użytkowników, dla inżynierów FoxGear ważne było, aby ich cztery mini wzmacniacze odtwarzały słynne barwy oryginalnych konstrukcji z absolutną wiernością. Foxgear V-100 inspirowany jest wzmacniaczami VOX z lat 60. M-1959 to ukłon w stronę brytyjskich wzmacniaczy Marshall, które ukształtowały historię rocka. HW-103 oddaje charakter wzmacniaczy HiWatt z lat 70., a TW-100 to znakomite barwy wzmacniaczy fendera z lat 60. i 70. Do profesjonalnego nagrywania D.I. dostępne jest zrównoważone wyjście XLR, wyposażone w analogową technologię VariCab, które może być używane równolegle z prawdziwym głośnikiem (podpiętym do wyjścia Speaker Out). Jednakże już sama emulacja głośników 1x12", 2x12" lub 4x12" daje świetne brzmienie nawet w trybie bezpośrednim.

www.foxgeardistribution.com

KK'S PRIEST „THE SINNER RIDES AGAIN”

Druga płyta zespołu ex-gitarzysty i założyciela Judas Priest - "The Sinner Rides Again" – ukazała się 29 września 2023 r. KK's Priest podwaja siłę swojego debiutu za pomocą dziewięciu utworów pełnych "czystego, piekielnego ognia". Imponująca oprawa graficzna "The Sinner Rides Again" została stworzona przez utalentowanego artystę Andy'ego Pilkingtona. Zapadające w pamięć wprowadzenie dwóch gitar KK'S Priest przenosi słuchacza w grzmiący „Sons Of The Sentinel”, wijący się przez pustkowia płonących riffów i zręczną dynamiczną gitarową solówkę. Niezaprzeczalnie chwytliwy hymn „Strike Of The Viper” udowadnia, że jest jednym z najbardziej niezapomnianych utworów na albumie, zanim

„Reap The Whirlwind” zderzy się z klasycznym heavy metalowym uderzeniem, jeżdżąc włosy harmonią i melodyjnymi wokalami. Pierwszy singiel „One More Shot At Glory” podnosi miecz wysoko, natychmiast wzywając do walki otwierającym riffem i rytmicznymi zwrotkami. Heroiczne śpiewy i nieubłagany podwójny bas przygotowują scenę dla przyprowadzającego o dreszcze gitarowego solo. „Hymn 66” uderza dusznymi, powolnymi i niskimi metalicznymi dźwiękami oraz bluesowym rytmem, podczas gdy potężny utwór tytułowy „The Sinner Rides Again” łączy balladowe pasaże i złowrogi, rytmiczne refreny. Rozpoczynający się złowieszczymi dzwonami, „Keeper Of The Graves” zamyka ostatni zakręt albumu huczącymi kaskadami i dynamicznym występnym Owensa, po czym naładowany „Pledge Your Souls” i zbliżający się kolejną górką epicki „Wash Away Your Sins” – udowadniają, że jest to obowiązkowy metalowy album roku autorstwa największych wykonawców tego gatunku!

www.kkspriest.com





KOLOROWE WINYLE METALLIKI

Metallica wprowadza limitowaną kolekcję kolorowych winyli. W listopadzie na półki sklepowe trafi pierwszy z pięciu wyjątkowych albumów studyjnych zespołu. Nowe wydawnictwa będą ukazywać się co miesiąc i obejmą następujące albumy: „Kill 'Em All” – zremasterowany w 2016 roku przełomowy album zespołu już 3 listopada ukaże się na limitowanym kolorowym winylu nazwa-

nym „Jump In The Fire Engine Red”. „Ride The Lightning” – premiera drugiego, 6-krotnie platynowego albumu Metalliki, w kolorze „Electric Blue” zaplanowana jest na 1 grudnia (remaster 2016). „Master of Puppets” – wyróżniony przez amerykańską Bibliotekę Kongresu ze względu na „kulturowe, historyczne lub estetyczne znaczenie” album ukaże się 5 stycznia 2024 roku na winylu „Battery Brick” (remaster 2017). „...And Justice For All” – album zawierający singiel „One”, który przyniósł zespołowi pierwszą

nagrodę Grammy, ukaże się 2 lutego 2024 na podwójnym winylu „Dyers Green” (remaster 2018). „Metallica” – nazywany „Black Album” – był pierwszym albumem Metalliki, który osiągnął 1. miejsce na listach przebojów, tym samym stając się najlepiej sprzedającym się krążkiem zespołu. Ostatni z serii podwójny winyl w kolorze „Some Blacker Marbled” swoją premierę będzie miał 1 marca (remaster 2021). Każdy zakupiony egzemplarz gwarantuje możliwość pobrania albumu w wersji cyfrowej.
www.metallica.com

WINYLOWY HUNTER „HELLWOOD”

Na tę chwilę czekało wielu fanów. Legendarny album został zarejestrowany w styczniu i lutym 2009 w studiach Sonus, Nemezis i Studio X. Nad produkcją czuwali Andrzej AKA Karp oraz Drak. Mix i mastering całości został powierzony Jackowi Miłaszewskiemu. „HellWood” to blisko godzina muzyki inspirowanej ulubionymi filmami członków zespołu. Paweł Grzegorzczak określał album jako „parafilmową podróż do najdalszych zakamarków nie tylko Waszych snów i marzeń, ale także koszmarów i lęków. Soundtrack do filmu zwanego życiem. Filmy były jedynie punktem wyjścia do wielu rozległych, nierzadko bardzo mocnych tematów, które na niej odnajdziecie. Padło wiele nowych i bardzo ciężkich słów i dźwięków... Tak właśnie się dzieje, gdy świat baśni i fantazji przeplatający się z horrorem życia – spotykają muzykę... „HellWood” nie tylko łączy w sobie moc „Requiem”, magię „MedeiS” i ciężar „T.E.L.I...”. Z kolei lider zespołu, Paweł „Drak” Grzegorzczak tak mówi o winylowej edycji: „MAMY TO!!! HellWood to bez dwóch zdań jedna z naszych najważniejszych płyt. I w końcu w dwupłytywowej wersji winylowej! I jak tu się nie cieszyć? Mamy nadzieję, że i Wam sprawi to tak dziką radość jak nam i co ważne - wygląda na taką, która godnie będzie się prezentować na naszych półkach i w gramofonach. A to przecież najważniejsze!”

www.huntersoulmetal.pl



JOE BONAMASSA

LIVE IN POLAND

**KATOWICE
SPODEK**

17 KWIETNIA 2024



BILETY: WWW.DELTA.ART.PL • WWW.BILETYNA.PL

PATRONI MEDIALNI:  **RADIO
NOWY ŚWIAT**

PIZZES

Gitarzysta



LIMITOWANA EDYCJA KAIZENA ERNIE BALL

Ernie Ball Music Man wprowadził estetyczny pakiet rozszerzeń dla modelu Kaizen, wyposażając ultrafuturystyczną gitarę elektryczną w najlepsze jak dotąd wykończenia. Flagowy Kaizen zadebiutował po raz pierwszy w 2022 roku na targach NAMM, łącząc nowoczesny,

ergonomiczny projekt wirtuoza Animals As Leaders Tosina Abasiego i kunszt marki Ernie Ball Music Man. Teraz, aby zwiększyć atrakcyjność Kaizena wśród muzyków, Music Man wprowadził pięć zupełnie nowych wersji kolorystycznych, które wynoszą estetykę serii na nowy poziom. Najciekawszym z nich jest bez wątpienia limitowana do 25 sztuk edycja Honey Suckle. Wariant Honey Suckle jest jedynym

jak dotąd Kaizenem wyposażonym w gryf z pieczonego klonu, co nie tylko dodaje klimatu vintage, ale także potencjalnie wskazuje na przyszłe zamierzenia marki. Nie zabrakło także mroźnych modeli Radium i Ember Burst, adresowanego do fanów „hair metalu” Kryptonite i Bleeding Heart (ośmielamy się powiedzieć, w stylu Barbie), które dopełniają nowe opcje wykończenia.

www.ernieball.com



WINYLOWY GARY MOORE „BACK TO THE BLUES”

Wielki wirtuoz gitary, którym był Gary Moore dokonał rzeczy nie możliwej - osiągnął komercyjny sukces i jednocześnie stał się ikoną muzyki grającej klasycznego blues'a w latach '90., w czasach, gdy na szczycie popularności były gatunki dalekie od tego co proponował Moore. Swój kolejny sukces odniósł znów powracając do klasycznego bluesa, w 2001 roku, nagrywając płytę „Back To The Blues”. BMG wydaje ten klasyczny album Gary'ego Moore'a po raz pierwszy na podwójnym, ciężkim winylu w rozkładanej okładce. Album, dostępny także cyfrowo oraz w wersji CD, był trzynastym solowym albumem Gary Moore'a, na którym Artysta powrócił do grania tradycyjnego bluesa. Ta płyta nigdy nie ukazała się na winylu, dlatego nowe wydanie jest pierwszym takim wydarzeniem w historii. Wydanie winylowe i CD zawiera nowe teksty okładowe napisane przez Dave'a Everley'ego oraz utwory dodatkowe: 'Picture Of The Moon (Single Edit)', 'Cold Black Night (Live At VH1)' i 'Stormy Monday (Live At VH1)'.

www.gary-moore.com

POPIÓR „POMARLISKO”

POPIÓR to zespół założony w 2022 roku z inicjatywy byłych muzyków grupy KAT&Roman Kostrzewski, Jacka Hiro i Jacka Nowaka. Zaprośili oni do współpracy wokalistę Chrisa Hoflera oraz basistę, Grzegorza Feliksa. „Popiór to anioł, który usiadł na ziemskim padole i zaczyna korzystać z ludzkich podniet i rozkoszy. W końcu dostrzega, że z każdą taką rozkoszą wypada mu piórko.” – Roman Kostrzewski. Kompozycje składające się na debiutancki album zespołu miały pierwotnie znaleźć się na kolejnej płycie KAT&Roman Kostrzewski i jako takie zostały w całości przez Romana zaakceptowane. Niestety śmierć wokalisty (10.02.2022 r.) przekreśliła te plany. Muzyka została zarejestrowana we współpracy z Grzegorzem Środą w Lateral Sound, a Piotr Mańkowski z Coverius Studio (Turbo, Wolf Spider) jest odpowiedzialny za finalny miks i mastering. Zdjęcia zespołu oraz teledysku wykonał duet Marcin Halerz & Joanna Widomska. Oprawę graficzną wydawnictwa stworzył Piotr Szafraniec (Sceptic, Lost Soul, Trauma, Vader). Debiutancki album zatytułowany „Pomarlisko” ukazał się w wersji cyfrowej 29 września 2023 i jest dostępny do odsłuchu na najpopularniejszych platformach streamingowych (link tutaj). Natomiast dzisiaj - 12.10.2023 ukazuje się wspomniane wydawnictwo w wersji fizycznej: na płycie CD, winylu (w kolorze czarnym oraz limitowanym przezroczystym w kolorze zielonym), limitowanych kolekcjonerskich pakietach jak i dodatkowym merchem nakładem polskiej niezależnej wytwórni SZATANIEC. Po premierze płyty Popiór wyruszy w trasę koncertową po Polsce – szczegóły na stronie zespołu:

popior.pl



STEVEN WILSON „THE HARMONY CODEX”

Przygotuj się na niezapomniane przeżycia ze Stevenem Wilsonem – ponoć żadna wydana w tym roku płyta nie zdoła dorównać „The Harmony Codex”! Nieskończenie fascynujący, nieskończenie odkrywczy i nieskończenie piękny – mowa oczywiście o „The Harmony Codex”, siódmym albumie jednego z najbardziej utalentowanych Brytyjczyków. Słuchanie „The Harmony Codex” przypomina zatracanie się w rysunkach Eschera. Steven Wilson porusza się po płątaniu wspomnień i prowadzi słuchacza nieoczekiwanymi ścieżkami w cieniu refleksji, rozmyśleń i żalu. Pełen niespodzianek album został w całości stworzony przez Stevena Wilsona. Artysta zaszył się w ukrytym studiu w garażu londyńskiej kamienicy. Do pomocy zaprosił muzyków z całego świata, w tym długoletnich współpracowników, takich jak Ninet Tayeb, Craig Blundell i Adam Holzman. Wśród nowych partnerów znaleźli się Jack Dangers (Meat Beat Manifesto) i Sam Fogarino (Interpol). Każdy z nich dołożył własną cegiełkę i zadbał o to, aby efekt końcowy porwał nas w wyjątkową podróż. „The Harmony Codex” to 65 minut dźwiękowej rozkoszy. Album otwiera „Inclination” – utwór zbudowany na fundamencie precyzyjnego rytmu. Pozornie niepasujące do siebie elementy łączą się w piosencę, która natychmiast hipnotyzuje słuchaczy. Od tej chwili płytę owiewa akustyczna bryza („What Life Brings”), która wkrótce przekształci się w plemienną perkusję i poddźwiękową linię basu („Beautiful Scarecrow”). Nie zabrakło tu gotyckiego brzmienia gitary („Actual Brutal Facts”), elektroniki przywodzącej na myśl pochmurne nocne niebo („Economies of Scale”) i różnorodnych instrumentów w dziesięciominutowym „Impossible Tightrope”. Chwilami album przypomina nam o magii „Insurgentes” (2008), rozbudowanej narracji „The Raven That Refused To Sing (and Other Stories)” (2013) czy o elektronicznym „The Future Bites” (2021). Chociaż „The Harmony Codex” zdaje się nawiązywać do poprzednich wydawnictw artysty, Steven Wilson stworzył coś niezwykłego – to płyta, która przekracza granice gatunków. Została nagrana z myślą o dźwięku przestrzennym, jednocześnie nie wymagając wyszukanego systemu dźwiękowego. Wystarczą dwa głośniki i otwarty umysł.

stevenwilsonhq.com

DUFF MCKAGAN „LIGHTHOUSE”

Duff McKagan z dumą ogłasza premierę jego nowgo, niecierpliwie oczekiwanego trzeciego albumu solowego. Płyta dostępna jest w wielu formatach (m.in. streaming, download, CD, kaseata i LP). Dostępnych jest również wiele wersji i pakietów deluxe, które zawierają oficjalne certyfikaty autentyczności podpisane przez McKagana. Dodatkowo w ofercie znajdują się dwa ekskluzywne warianty winylowe – „Transparent Green & „Black Marble” i „Black Velvet” – zawierające trzy litografie, 12-stronicową książeczkę, naklejkę i kostkę do gitary, wszystkie zamknięte w przezroczystym rękawie z PVC, umożliwiającym wymianę grafik wyświetlanych na okładce „LIGHTHOUSE”. Płyta, a także ekskluzywna linia merchu LIGHTHOUSE – są już dostępne na stronie Artysty. „Wraz z wydaniem „LIGHTHOUSE”, niektóre owoce moich muzycznych trudów i triumfów są teraz dostępne dla słuchaczy. W ciągu ostatnich piętnastu lat zagłębiłem się w dziedzinę pisania piosenek, która, jak mi się wydaje, nawiązuje do moich punkowych czasów prostotą akordów i próbą przekazania prawdy w tekstach. Podobnie jak w przypadku mojego i Suzan programu radiowego, pozwalam, aby „trzy akordy i prawda” prowadziły mnie, gdy siadam z gitarą. Od początkowego utworu „LIGHTHOUSE”, swego rodzaju iluminacji dobroci i nadziei, aż do końcowego utworu „I JUST DON'T KNOW”, w którym zastanawiam się nad tym, co będzie dalej – mój proces myślowy nad piosenkami, które wypełniają resztę albumu, zatacza swoisty łuk opowieści. Jestem wielkim fanem dobrych książek i podobnie jak w przypadku dobrej powieści, starałem się uzyskać efekt wznoszenia się i opadania od początku do końca, przynajmniej pod względem tekstowym. Absolutnie uwielbiam moje nowe studio w Seattle i zdaję sobie sprawę, że jestem szczęściarzem, że mam własne miejsce, w którym mogę stale tworzyć. Mam jeszcze więcej szczęścia, że moim przewodnikiem i mentorem jest producent Martin Feveyear. Mieliśmy ten okres pandemii, kiedy przez wiele miesięcy byliśmy tylko z Martinem w studiu. Te 10 piosenek na „LIGHTHOUSE” to dopiero początek tego, co tym razem zakończyliśmy w kontekście utworów. Więcej na ten temat wkrótce... ale na razie mamy nadzieję, że spodoba wam się ta płyta” – mówi Duff McKagan.

www.duffonline.com



NUNO BETTENCOURT: „GITARA TO NIE IGRZYSKA OLIMPIJSKIE”

W nowym wywiadzie Bettencourta z redaktorem Sweetwater, Nickiem Bowcottem, gitarzysta EXTREME został zapytany, jaką radę dałby komuś, kto chciałby pójść w jego ślady i cieszyć się taką długą karierą jak on. Odpowiedział: „Tu chodzi o uczucia. Wiesz, co mam na myśli? Tu nie chodzi o to, by wziąć gitarę i grać. Każdy może to zrobić. Wszyscy to robimy... Gra na gitarze jest fajna. Zawsze będzie fajna. Chodzi o pasję. Tylko wtedy będzie to autentyczne. (...) To daje ci motywację i daje ci siłę, by chcieć to dalej robić. Kiedy to stracisz, stanie się to dla ciebie pracą (...) To musi być miłość, nieważne co grasz. Możesz grać trzema akordami. AC/DC to doskonały przykład minimalistycznego podejścia do wszystkiego, a jednak (...) jest w tym pasja i zapał, jest niepokój, jest nastrój i jest ktoś, kto się tym przejmuję, kto chce coś powiedzieć. (...) Nie ma znaczenia, co myślą inni ludzie. To nie są igrzyska olimpijskie, gdzie można zdobywać punkty i być ocenianym. (...) Strona techniczna jest ważna, ale emocjonalność i emocje są dla mnie o wiele ważniejsze w muzyce niż akordy, nuty i tym podobne. Pytanie brzmi, jakie uczucia wzbudza w tobie muzyka? I czy są tam emocje?”

www.youtube.com/watch?v=908jvOqCn4g

Guitar Center

JEDYNY W POLSCE
**SHOWCASE
PARTNER**

Fender

NOWA HYBRYDA



DO KAŻDEJ GITARY Z SERII PLAYER
ACOUSTASONIC ORAZ AMERICAN
ACOUSTASONIC ZAKUPIONEJ
W GUITAR CENTER PRZED 26.11.23
OTRZYMASZ UKULELE Z SERII
LIMITED EDITION FULLERTON

ACOUSTASONIC® PLAYER TELECASTER®

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

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



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

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

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

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

Marketing
+48 519 443 757
marketing@guitarcenter.pl



Wgryzać się w muzykę

Jest naprawdę wąska grupa pasjonatów, którzy wgryzają się w muzykę. Najczęściej po okresie pasji następuje coś w rodzaju „już wystarczy mi to, co umiem”. Nie chodzi nawet o to, żeby ciągle ćwiczyć, bardziej o wgryzanie się... **Adam Fulara**

Pasjonatów najszybciej można rozpoznać w dyskusji. Dawniej mieliśmy takie środowisko skupione wokół portalu Guitar Zone, któremu przewodził Krzysztof Inglik, oraz festiwalu „JaZZlot”, który organizowałem co kilka lat w Ostrzeszowie. Toczyły się tam mądre, wielowymiarowe dyskusje, które były dla mnie jedną z najlepszych możliwych szkół. Dodam tylko, że pojawiali się tam znani polscy muzycy, m.in. Krzysztof Misiak, czy Artur Lesicki. To tam dowiedziałem się czym naprawdę jest dominanta i dlaczego jest ważniejsza od podziału akordów na durowe i molowe, tam też pierwszy raz usłyszałem o ogyrywaniu akordów (byłem w tamtym czasie skalowcem i myślałem, że ogyrywanie akordów to alternatywa do skal, ale nie rozwój). Tam też poznałem więcej pasjonatów, niż gdziekolwiek indziej. Nawet mieliśmy takie powiedzenie, że niektórzy muzycy są jak czarna dziura: chłoną wszystko, co znajdzie się w ich zasięgu i wciągają te elementy, które potem stają się „ich”. Zarówno o pasji jak i o Guitar Zone były wcześniej inne felietony, dziś skupimy się na zjawisku „wgryzania się”, które w czasach pokolenia instant jest mało popularnym procesem. Zaczniemy od tego, że język muzyki jest trudny. Nie ma tu dróg na skróty. Dla niektórych takim skrótem są skale, ale jak już wiele razy pisałem klasyczne melodie i tematy piosenek mają urok, którego brakuje skalowym solówkom. Dla innych takim

skrótem są gatunki – uczą się „sztuczek i tricków” charakterystycznych dla danego gatunku, a następnie permutują je. Często to wystarczy do zrobienia przeciętnych utworów „w konwencji” środowiska, lokalnego klubu czy gatunku muzycznego. Tak samo jest z improwizacją – na skróty uczymy się licków mistrzów, robimy transkrypcje solówek a następnie permutujemy je nazywając taki proces improwizacją. Allan Holdsworth słusznie krytykował takie myślenie twierdząc, że to nawet nie improwizacja, bo jedynie przedstawiamy „wyuczone” fragmenty improwizacji. Tu zacytuję słowa, które usłyszałem kiedyś od Krzyśka Inglika, a które trafnie podsumowują bezsens szukania skrótów: „W muzyce najkrótsza droga, to ta najdłuższa droga”. Oczywiście skróty często wystarczają: do zagrania krótkiej solówki na płycie, do zagrania w jakimś zespole, zaimprowowania komuś. Jednak jeśli chcemy tworzyć głęboką, bogatą muzykę to za mało. Nie znaczy to, że jednostki w ramach „wgryzania się” mają jedno, wspólne zdanie. Tak to nie działa. W miarę jak wiedza i doświadczenie rosną, może się okazać, że punkty widzenia są zupełnie inne. Przede wszystkim kluczowy jest „własny styl” i jego załączki. Jeśli muzyk czymś się zajmuje z pasją i na sto procent, wgryza się w jakieś zagadnienie (w moim przypadku jest to polifonia), odkrywa w tym procesie wiele zależności i nowych doświadczeń o których wie, że mu-

zyk, który nigdy nie próbował grać w polifonii – tego nie wie i nie zrozumie w dyskusji. Mając tego świadomość – trzeba traktować drugiego pasjonata jak „baterię” z której można „wysysać” doświadczenia. Te wnioski płynące z „wgryzania się” to najcenniejsza i najważniejsza wiedza, którą można zdobyć od innego muzyka – pasjonaty. Jednak cała rzecz w tym, żeby w momencie konfrontacji schować swoją dumę do kieszeni i przede wszystkim słuchać. Często punkty widzenia dwóch pasjonatów mogą być ze sobą sprzeczne. To trochę jak fizyka klasyczna i kwantowa. Prawdziwy pasjonat postara się zrozumieć punkt widzenia drugiego i to jak postrzega te pozornie sprzeczne rzeczy. Może się okazać, że sprzeczności nie ma lub można pewne rzeczy inaczej grać i rozumieć, co daje nam różnorodność. Zrozumieć kolegę, to znaczy nie tylko wysłuchać, ale też zagrać te rzeczy, próbować asymilować ze swoim spojrzeniem, wciągać te elementy jak czarna dziura. To jest klucz do sukcesu. W życiu spotkałem zaledwie kilku takich pasjonatów, od których uczyłem się w ten sposób. Najwięcej nauczyłem się od wspomnianego już szefa Guitar Zone – w zasadzie dyskutujemy od 25 lat, często reprezentując odmienne punkty widzenia, ale jednocześnie wyciągając z tych dyskusji bardzo wiele nowych, ciekawych i ważnych rzeczy. Ostatnio jeden z moich uczniów

przypadkiem spotkał Krzyśka w Guitar Center i stwierdził „ten to się zna na muzyce”. Możliwe, że wielu z Was nigdy nie słyszało jego nagrań, ale to znakomity improwizator i fan wartościowej muzyki, a przede wszystkim pasjonat: od kilkudziesięciu lat wgryza się i zna na muzyce jak mało kto. Podobne zdanie mam o Andym Timmonsie – z którym spędziłem tylko jeden wspólny tydzień, ale codziennie dyskutując o muzyce. Uczył się jazzu u najlepszego pianisty w mieście (żeby nie przesiąkać ciężarem gatunkowym, czyli frazami i lickami, tylko bardziej rozumieć jak działa harmonia), studiował samodzielnie dzieła Chopina, dbał o rozwój frazowania i innych elementów muzyki, i epatuje tym w dyskusji – wyjątkowa osobistość. Odrębność jest w każdym z nas – tak jak otrzymujemy twarz, tak samo w genach otrzymujemy predyspozycje muzyczne – jedni dobrze grają rytm, inni mają świetną artykulację, jeszcze inni słyszą i pięknie grają harmonie. Jeśli do tej różnorodności dodamy proces wgryzania się, to dojrzymy do miejsca, gdzie zaczyna się kreacja własnego stylu. Moi znakomici koledzy wcale nie reprezentują jednego słusznego punktu widzenia. Jednak mają wspólną cechę – są autentystami. Między sobą nie podważamy dokonania drugiego – jeśli się sprzecamy, to jedynie w kategoriach „twórczego fermentu”, z którego powstają potem piękne owoce. Takiego wgryzania się życzył wszystkim naszym czytelnikom. 🎸



GRETSCH

KOLEKCJA STREAMLINER™

**NOWE KLASYKI.
BEZ KOMPROMISÓW.**

Całkowicie nowy Streamliner Center Block Jr,
Center Block i Hollow Body

Dowiedz się więcej na GretschGuitars.com.



©2023 Fender Musical Instruments Corporation. Wszelkie prawa zastrzeżone.

eprasa.pl/50461d70cc



Ochrona praw pokrewnych

Z perspektywy muzyka, prawa pokrewne to prawa artystów wykonawców do ich artystycznych wykonania. Choć może w pierwszej chwili brzmi to jak przysłowiowe „masło maślane”, ma swój sens, a przede wszystkim konsekwencje, które warto znać, szczególnie gdy dorobek fonograficzny cieszy się popularnością **Wojciech Wytrązek**

Nazwa „prawa pokrewne” pochodzi od ich związku z prawami autorskimi, które przysługują autorom, w sferze muzyki w szczególności kompozytorom i autorom tekstów piosenek. Prawa pokrewne to prawa osób, które są związane z wykonaniem artystycznym danego dzieła, utwalonym na filmach i fonogramach. Chodzi o prawa dyrygentów, instrumentalistów, wokalistów, autorów, recytatorów, tancerzy, mimów, a także producentów oraz wydawców fonogramów i wideogramów, nadawców radiowych i telewizyjnych, wydawców książek, twórców wydań naukowych i krytycznych. Regulacje prawne tej sfery zawiera ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 2509). Tak jak zbiorowym zarządzeniem prawami autorskimi zajmuje się Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, tak prawa pokrewne w zakresie praw wykonawczych chronią w Polsce: Stowarzyszenie Artystów Wykonawców Utworów Muzycznych i Słowno-Muzycznych SAWP, oraz Związek Artystów Wykonawców STO-ART. Organizacje zbiorowego zarządzania działają na podstawie zezwoleń wydawanych przez ministra właściwego do spraw kultury i dziedzictwa narodowego. Oprócz ministra nadzór nad ich działaniem sprawuje Komisja Prawa Autorskiego ustalająca stawki opłat za korzystanie z utworów lub ich artystycznych wykonania. Tantiemy z praw wykonawczych są rozliczane pomiędzy analogicznymi organi-

zacjami na całym świecie. W zakresie praw pokrewnych działają w Polsce jeszcze inne organizacje: Stowarzyszenie Polski Rynek Oprogramowania PRO, Związek Polskich Artystów Plastyków (ZPAP), Związek Artystów Scen Polskich (ZASP), Stowarzyszenie Twórców Ludowych, Związek Producentów Audio-Video (ZPAV), SFP-ZAPA - Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich, Związek Polskich Artystów Fotografików (ZPAF), Stowarzyszenie Zbiorowego Zarządzania Prawami Autorskimi Twórców Dzieł Naukowych i Technicznych „KOPIPOL”, Stowarzyszenie Autorów i Wydawców COPYRIGHT POLSKA, Stowarzyszenie Wydawców REPROPOL, Stowarzyszenie Architektów Polskich (SARP), Stowarzyszenie Aktorów Filmowych i Telewizyjnych (SAFT). Wykonanie artystyczne, jak wskazuje nazwa, jest wykonaniem utworu w sposób twórczy, wyjątkowy – nie jest tylko jego „odtworzeniem”, ale ma pierwiastek unikalnej interpretacji. Potwierdzają to chociażby różne wykonania tego samego utworu przez różnych artystów, co można zauważyć chociażby podczas konkursu Chopinowskiego czy słuchając różnych nagrań tego samego utworu. W sferze muzyki nie mamy wątpliwości kto jest odpowiedzialny za utwór – mamy kompozytora i autora tekstu, oraz artystę lub grupę artystów wykonawców. Warto o tym pamiętać także na innych polach działalności artystycznej. Jeżeli na przykład

artysta fotografik robi sesję fotograficzną, podczas której modelka czy model jest wystylizowany w unikalny sposób, chociażby wyjątkowym zdobieniem typu bodypainting, to twórcą obrazu namalowanego na jego ciele jest artysta plastyk, a fotografik jest autorem fotografii. W takiej sytuacji wypadłoby go uwzględnić jako współautora tego dzieła. Nie będzie to zasadniczo dotyczyć osób wykonujących podstawową obsługę planu fotograficznego. W sferze muzycznej działalności artystycznej do artystów wykonawców nie zaliczamy osób odpowiedzialnych za backstage, czyli wykonujących czynności czysto techniczne na scenie czy w studio (technicy dźwięku i oświetlenia, charakteryzatorzy, kierownictwo produkcji). Inaczej może być w przypadku twórczej reżyserii dźwięku lub spektaklu, gdzie praca tych osób ma istotny wpływ na końcową postać artystycznego wykonania utworu. Artyści wykonawcy oprócz tak podstawowych uprawnień jak wskazanie siebie jako wykonawcy w formie swojego imienia i nazwiska albo pseudonimu (tutaj zachowania anonimowości oraz sytuacji, gdy pominięcie oznaczenia wykonawcy jest zwyczajowo przyjęte), korzystają ze swojego artystycznego wykonania i mogą rozporządzać prawami do niego na określonych polach eksploatacji. Stąd tak istotna dla artystów możliwość powierzenia w zbiorowy zarząd swoich praw pokrewnych organizacjom zajmującym się profesjonalnie ich ochroną, czyli w Polsce SAWP i Stoart. Dzięki

nim można uzyskać tantiemy za korzystanie z artystycznego wykonania lub za rozporządzanie prawami do takiego wykonania. Określa się to w umowie pomiędzy artystą a OZZ, dotyczy to nadawania, reemitowania lub odtwarzania artystycznego wykonania za pomocą wprowadzonego do obrotu egzemplarza. Artyście wykonawcy przysługuje prawo do stosownego wynagrodzenia z tego tytułu, które uzyskuje w postaci pobranych w jego imieniu, rozliczonych i przekazanych mu tantiem. Pozostałe prawa pokrewne to prawa do fonogramów i wideogramów, czyli do pierwszych utrwalení warstwy dźwiękowej artystycznych wykonania utworów (np. nagrany w studio singiel, epka, album, ścieżka dźwiękowa do filmu) oraz do pierwszych utrwalení sekwencji ruchomych obrazów, z dźwiękiem lub bez, niezależnie od tego, czy stanowi to utwór audiowizualny (nie zawsze tożsamy z fonogramem). Kolejne to prawa do nadań programów, czy wyemitowanych audycji w programach radiowych lub telewizyjnych; prawa do pierwszych wydań (w przypadku literatury); edycje (naukowe i krytyczne) utworów, które znalazły się w domenie publicznej (starodruków, rękopisów, listów, kronik, dzieł literackich, muzycznych, dokumentów, map, planów architektonicznych itp. W sferze muzyki powierzenie ochrony praw pokrewnych jest ważne dla artystów nagrywających płyty i wideogramy, ponieważ chodzi w nim o ochronę ich interesów oraz tantiemy z praw pokrewnych, które im przysługują. ☛

AUTOR JEST RADCĄ PRAWNYM, CZŁONKIEM OIRP W LUBLINIE



D'Addario XS



MAXIMUM LIFE + SMOOTH FEEL



XS IS BREATHING NEW LIFE INTO COATED STRINGS. With its ultra-thin film coating on every wound string and unique polymer treatment on the plain steels, XS offers our highest level of protection for maximum life with an uncommonly smooth feel. XS also features NY Steel high carbon core and plain string wire, along with our exclusive Fusion Twist, for incomparable break strength and tuning stability. XS is the most innovative coated string ever created.

#DADDARIOX

JOE BONAMASSA

Wracając z nowym albumem czysto bluesowym i światową trasą koncertową, Joe Bonamassa zastanawia się nad ceną sukcesu i nieuniknionym końcem drogi

W średnim wieku większość ludzi nadal nie odznaczyło jeszcze większości pozycji na swoich listach życzeń. Inaczej było w przypadku Joe Bonamassy. W wieku 12 lat, kiedy jeszcze można było go nazywać „cudownym dzieckiem”, był już zapalonym bluesowcem – „Smokin’” Joe Bonamassa – dzielącym sceny koncertowe ze swoimi idolami i mentorami, Dannym Gattonem i B.B. Kingiem. Od tamtej pory wydał 15 albumów solowych, z których 11 zajęło pierwsze miejsca na liście przebojów Billboard Blues. Grał z Erikiem Claptonem (i dał radę). Był nominowany do nagrody Grammy i regularnie zajmuje pierwsze miejsca w rankingach „Najlepszy Gitarzysta Bluesowy” szanowanych periodyków. Podczas gdy wielu gitarzystów marzy o posiadaniu chociaż jednego Gibsona Les Paula Sunburst z 1959 r., Bonamassa ma ich całą masę, a także kilkadziesiąt innych gitar, które trzyma w domu w swoim „Bonaseum”. A jeśli chodzi o granie w prestiżowych knajpach, to z każdym rokiem lista miejsc, w których nie występował, staje się coraz mniejsza. Royal Albert Hall? Jest. Hollywood Bowl? Jest.

Carnegie Hall? Jest. Sydney Opera House? O tak. Radio City Music Hall? Nie raz, ale dwa razy. Do diabła, ten facet ma nawet swój własny rejs! „Wiem, że to brzmi absurdalnie, ale szczerze mówiąc, nigdy nie myślałem, że moja kariera zajdzie tak daleko” – mówi Bonamassa. „Rozmawiałem o tym z Georgem Thorogoodem. Jest jedną z pierwszych osób, które kiedykolwiek mnie zachęcały i zaprosiły na scenę. Zapytał mnie kiedyś: jak to jest być tu, gdzie jestem teraz. Powiedziałem mu: „Nigdy nie dałbym sobie szansy”. Mówię poważnie. Gdybyś w 2002 roku wymienił mnie spośród 10 potencjalnych kandydatów i zapytał: „Kto sprzeda dziewięć milionów płyt i będzie miał najwięcej przebojów w gatunku blues?”, byłbym jedenastą osobą na liście 10 osób. Możliwość znalezienia i utrzymania publiczności oraz nagrywania płyt na własnych warunkach – tak, jestem tym dość zaskoczony”. Mając 46 lat, Bonamassa jest najbardziej znanym gitarzystą bluesowym w okolicy, ale interesujące w jego historii jest to, jak mało jest w niej historycznych zdarzeń. Nigdy nie pojawiał się w wieczornych wiadomościach. Nie był uzależniony od

narkotyków ani alkoholu („A w każdym razie jeszcze nie” – jak sam żartuje). Nie wdaje się w twitterowe bitwy z innymi muzykami i nie szuka uwagi w social mediach. Jest po prostu „facetem w garniturze” i to mu się podoba.

„Nie siedzę i nie zaprzątam sobie głowy tymi wszystkimi rzeczami” – mówi. „Nie martwię się o to, czy będę aktualny i nie rozmyślam o tym, ilu mam subskrybentów YouTube i Twittera. Ostatnio doszedłem do kilku wniosków: nie jestem gitarzystą; nie jestem piosenkarzem ani autorem tekstów. Jestem artystą. To, co robię na scenie, jest przedłużeniem mojej osobowości, która następnie przekształca się w postać, która nie istnieje poza teatrem. Lubię nie być rozpoznawany na ulicy. Wszystkie te rzeczy, których potrzebują inni artyści – a oni potrzebują tego, potrzebują tamtego, potrzebują więcej... – ja tego nie potrzebuję. Jutro mógłbym przejść na emeryturę i być szczęśliwy”. Przez dłuższy okres nieobecności w trasie z powodu pandemii, Bonamassa miał trochę czasu na przemyślenie swojego życia i kariery. „To było jak wyjście z tornada i uzyskanie poczucia spokoju” – mówi. „Po raz



FOT. ELEANOR JANE



pierwszy od dłuższego czasu nic nie robiłem i dzięki temu zyskałem szansę na nabranie do wszystkiego odrobiny dystansu”. Mówi, że przygotował plany na 10, 15 i 20 lat, ale dodaje, że kiedy skończy 50-kę, dokona ponownej oceny. „Mogę odejść szybciej, niż myślisz. Właściwie mógłbym mieć wtedy 52 lata, bo zamknięcie firmy zajmie prawdopodobnie dwa lata. Mój menadżer jest ode mnie starszy o 10 lat, więc on będzie miał 62 lata, kiedy ja będę miał 52, i będziemy musieli podjąć decyzję, czy chcemy pracować jeszcze przez 10 lat, czy przez kolejne pięć, czy cokolwiek innego.” Zapewnia, że jeśli do tego dojdzie, taki ruch będzie wynikał wyłącznie z chęci utrzymania swej sztuki na wysokim poziomie. „Nie chcę wyjść na scenę i usłyszeć z boku: ‘Powinieneś go zobaczyć 20 lat temu’” – mówi. Jeff Beck jeszcze przed śmiercią był tak dobry, jak w latach 60., więc myślę czasem: „OK, to dobra wróżba”. Ale nie jestem pewien, czy byłbym w stanie nawet stać w pozycji pionowej, kiedy miałbym 70+ lat. Jestem świadomy nadchodzących zmian.”

Na poprzednich albumach niesamowite popisy instrumentalne Bonamassy czasami przyćmiewały sam materiał, ale tym razem gitarzysta stworzył zestaw utworów, które wznoszą się na wyższy poziom. Niezaprzeczalną wizytówką albumu jest tytuł, który mówi wszystko. Wracamy do bluesa i do wszystkiego tego, co było ważne dla Joe na początku jego drogi. Czy taka muzyczna szczerość i podążanie za sercem dadzą Bonamassie sukces medialny? Gitarzysta na to nie liczy i nawet tego nie chce: „Nigdy nie grano mnie w radiu i nie spodziewam się tego teraz” – mówi. „Jeśli tak się stanie, będzie to najbardziej nieprawdopodobna historia w branży muzycznej. Rozmawiasz z kimś, kto pracuje w tym biznesie od 31 lat, a ja nigdy nie byłem nawet bliski występu w radiu. Dlaczego więc miałyby się zacząć teraz? Dla mnie to nie ma sensu.”

Porozmawiajmy o całym tym image „mężczyzny w garniturze”. Dla Twoich fanów stał się on niemal mitycznym trademarkiem. To Kevin Shirley jako pierwszy zaproponował ten garnitur, prawda?

Absolutnie. Powiedział: „Słuchaj, jesteś dobry, ale nie jesteś ubrany jak artysta sceniczny. Wyglądasz jak każdy facet z ulicy. Przemyślałem to, a potem kupiłem tani garnitur w TJ Maxx. Przypominał lekko zwęgloną odzież sportową Searsa czy coś w tym stylu – cokolwiek udało mi się znaleźć



FOT. ELEANOR JANE

za 89 dolarów. I nie uwierzysz – od razu wywarło to wpływ zarówno na mnie, jak i na publiczność.

Przypomina mi to sytuację, gdy Brian Epstein kazał Beatlesom pozbyć się skór i założyć

garnitury. Wiedział, że jest w tym aspekt show-biznesu.

Kevin wie, co robi i wie, co sprawia, że artyści odnoszą sukcesy. Nie tylko przejął kontrolę nad procesem tworzenia płyty, ale także dbał o to, aby występ się odbył. To był ogromny krok w drodze do tego, jak ludzie mnie dzisiaj postrzegają. Ale w 2005, a nawet 2009 roku nie miałem o tym pojęcia.

To interesujące, ponieważ jest wielu artystów bluesowych, których kiedyś uważano za twoich rówieśników, ale w oczach opinii publicznej Ty ich przewyższyłeś. I być może nie chodzi tylko o muzykę. Częścią tego jest obraz.

Zgadza się. Kiedy zakładam garnitur, staję się

”

**SZCZERZE MÓWIĄC,
NIGDY NIE MYŚLAŁEM, ŻE
MOJA KARIERA ZAJDZIE
TAK DALEKO...**

„tym facetem”. I w tym leży część sukcesu i część problemu.

Problemu?

Problem w tym, że ludzie oceniają cię po zdjęciu. Myślą, że noszę okulary przeciwsłoneczne, bo czuję się zbyt fajny, by patrzeć ludziom w oczy. Rzeczywistość jest taka, że kiedy zdobyliśmy wystarczającą sławę, aby bawić się salami z reflektorami, zdałem sobie sprawę, że jestem bardzo wrażliwy na światło. Kiedy prosto w moją twarz pada 30000-watowy strumień światła, zalewam się łzami i mrużę oczy. Zacząłem więc nosić te okulary przeciwsłoneczne i wciąż muszę przypominać technice, żeby przyciemniali reflektory. W każdym razie ukazały się te zdjęcia i nagle ludzie zaczęli szeptać: „Joe ma ogromne oczy”.

Ale nie jesteś pierwszym facetem, który nosi okulary przeciwsłoneczne na

nie powinno to chyba powodować tego typu ocen...

To może wydać się dziwne, ale prawda jest taka, że nienawidzę sposobu, w jaki gram na gitarze. Nienawidzę sposobu, w jaki śpiewam. Wiem, że potrafię to robić całkiem nieźle, ale w głębi siebie chciałbym to móc robić zupełnie inaczej. Tak czy inaczej gram najlepiej jak potrafię, muzyka idzie w świat, a potem zaczyna się ten wielopoziomowy system opartych na domysłach i plotkach błędnych wyobrażeń na mój temat, które raz po raz są wzmacniane przez Internet. Czytam to i mówię: „O mój Boże. Serio?” Dla mnie szaleństwem jest to, jak ludzie wymyślają różne dziwne teorie.

Jaki jest sekret Ciebie i Twojego menadżera, Roya Weismana? Spójrzmy prawdzie w oczy: kariera taka jak Twoja nie dzieje się sama; potrzebujesz odpowiedniego sprzymierzeńca, kryjącego się w cieniu.

Absolutnie, 100% racji. Jesteśmy razem 30 lat i nigdy się nie pokłóciliśmy. Możemy się nie zgadzać, ale nigdy się nie kłócimy. Jest takim moim starszym bratem, którego nigdy nie miałam. Oto cała prawda o nas: niektórzy artyści nie są pragmatyczni. Noszą swoją sztukę na rękawach i to czyni ich wielkimi artystami. Nie jestem wielkim artystą, ale jestem pragmatyczny

i rozumiem, że muzyka i biznes nie zawsze idą w parze. Roy to biznesowa strona tego, co robimy. Słyszysz nagranie, gdy jest zmiksowane. Nie jest w studiu i nie myśli: „Może to powinno być...” Nieważne. Po prostu ufa procesowi.

Znów mógłbym dokonać porównania do Briana Epsteina, który związany był z muzyką Beatlesów.

Tak, przyrównałbym go również do Sida Sidenberga, który był menadżerem B.B. Kinga w latach 70. i 80. Wiedział, jak przemienić B.B. w czołowego artystę na poziomie A. Przywiózł go do Vegas, umieścił w odpowiednich pokojach, przed właściwymi ludźmi i przysłużył się jego karierze tak, jak zawsze na to zasługiwał. Pomógł wynieść B.B. na wyższy poziom i dotrzeć do większej publiczności.

Mimo wszystko, czy to, co robicie z Royem, jest obliczone na posunięcie spraw do przodu? Czy siadasz i mówisz: „Jeśli zrobimy to, przyniesie to taki skutek”?

Nie do końca. Jest wiele osób, które tak robią i dla mnie jest to trochę zbyt wydumane. Wszystko, co robimy, to niezmiennie utrzymujemy jakość tego, co jest na scenie i tego, co wchodzi na płytę. Jeśli nam się to udaje, wszystko inne układa się samo. Nigdy nie chcę być gościem, który mówi: „Człowieku, jeśli nakręcimy film na TikToku, to nasze zasięgi eksplodują”. Nie żeby było coś złego w tym, że ludzie reklamują się w ten sposób, ale byłoby nieszczerze z mojej strony, gdybym dołączył do tego szaleństwa, bo



FOT: ELEANOR JANE



FOT. ELEANOR JANE

tak naprawdę, w głębi duszy, taki nie jestem. Wiem, gdzie pasuję.

Graliście wiele wieczorów w nowojorskim Beacon Theatre i Radio City Music Hall. Prawdopodobnie jesteś w punkcie, w którym możesz spędzić dowolny wieczór w Garden i sprzedać go na pniu...

Nie. Podoba mi się Beacon. Wiem, że to brzmi dziwnie, ale Garden nie jest na mojej liście życzeń. Mam mieszkanie w Nowym Jorku, które wynająłem ze względu na bliskość Beacon. A moje mieszkanie w Nashville jest blisko Ryman. Lubię chodzić do pracy. Teraz gramy dwa lub trzy wieczory w Ryman, więc może udałoby nam się sprzedać 9 000 lub 10 000 miejsc w Bridgestone Arena. Ale już to nie Ryman, w którym czuję się komfortowo. Wiem, co robić przed 3 tysiącami ludzi. Kiedy grasz większe miejsca, wymaga to poziomu produkcji, który odbiera część bliskości. Trzeba zastosować ekrany i tak dalej. Są ludzie tacy jak Bono czy Mick Jagger, którzy całą swoją karierę spędzili na arenach i potrafią sprawić, że te miejsca przypominają kluby na 200 miejsc. Ja nie jestem tym facetem.

A co z gitarzystami takimi jak Eric Clapton i Jeff Beck? Grają na arenach od lat.

Tak, ale oni też rozwinęli w tym kierunku swoje show. Ja po prostu lubię teatru. W takiej przestrzeni mogę lepiej wchodzić w interakcję z publicznością. I słuchaj, w teatrze także można zarobić mnóstwo pieniędzy. Chcę mieć dobre doświadczenia i chcę, żeby moi fani czuli to samo. Areny mogą stać się zbyt przepastne, a dźwięk niestabilny. Aby odtworzyć klimat teatru na arenie, trzeba wydać bardzo dużo pieniędzy.

A jeśli już mowa o Claptonie i Becku, obaj zajmowali się także popem – z dużym sukcesem. Myślałeś o tym?

To byłby dla mnie pocałunek śmierci.

Zatem muzycznie jest pewna granica, której nie przekroczysz?

W tej kwestii tak, bo to jest bumerang, który zawsze wróci i dostaniesz nim prosto w plecy. Jeśli spojrzysz na historię tego rodzaju zachowań... znowu, żaden artysta by tego nie odrzucił. Pomyślałbyś: „O mój Boże. Ta piosenka wypadła bardzo dobrze. Kto by pomyślał?” Cóż, nie zdajesz sobie sprawy, że czasami wraz z nadejściem wielkiego sukcesu pojawia się także jego ciemna strona. Nie potrzebuję tego.

Przez jakiś czas miałeś swój własny zespół rockowy, Black Country Com-

munion. Czy rozważałbyś kiedyś zrobienie kolejnego?

Pewnie! Właściwie nadal jesteśmy razem. Mówimy o kolejnym rekordzie.

Bardzo mnie cieszy ta wiadomość.

Tak, poszedłem na przyjęcie urodzinowe Glenna Hughesa. Konspirujemy. Myślę, że mamy w sobie jeszcze jedną świetną płytę.

Czy kiedykolwiek wystąpiłbyś jako gitarzysta w czyimś zespole?

O tak! To byłoby fajne. Ale jakoś nikt do mnie nie zadzwonił. Absolutnie zero możliwości, zero rozmów. Musiałoby to być coś, co sprawiałoby mi przyjemność ze względu na muzykę, ale tak, bardzo by mi się to podobało. Sytuację, w której nie muszę się martwić o swój głos i mogę po prostu wyjść i się bawić? Jasne, to byłaby radosne wydarzenie.

Kilka lat temu Bruce Springsteen zlecił Tomowi Morello zastąpienie Steve'a Van Zandta. Takie coś by cię zainteresowało?

Sto procent. Zrobiłbym to w mgnieniu oka. Znowu – nikt w tej sprawie nie zadzwonił.

Oczywiście pandemia przerwała kon-

certowanie. Czy wykorzystywałeś ten czas w domu, żeby dużo ćwiczyć na gitarze?

Ludzie tak myślą, a odpowiedź brzmi: nie, nie miałem powodu. Mogę mówić tylko za siebie, ale tak naprawdę zaczynam ćwiczyć tylko wtedy, gdy wiem, że muszę wrócić do formy koncertowej. I to jest naprawdę zabawne. Mieszkam w domu pełnym gitar. Wszędzie są gitary! Mam w sypialni dziewięć gitar, jeśli to da ci wyobrażenie. Ale jeśli nie mam koncertu ani niczego, do czego mógłbym się przygotować, nie gram zbyt dużo.

Mając do wyboru tak wiele gitar, czy kiedy przyszedł czas na nagranie nowej płyty, ograniczyłeś swój wybór do kilku modeli?

Ponieważ nagrywaliśmy w Nowym

Jorku, powiedziałem sobie: „Chcę nagrać coś, co nazywam „płytą metra”, więc postanowiłem na sprzęt, który zmieści się w taksówce. Na całej płycie były może cztery gitary: Tele, Strat i kilka Deluxe. Pewnego dnia grałem na akustyku i 12-strunowym Rickenbackerze. Taki sprzęt nie zajmuje zbyt dużo przestrzeni.

Porozmawiajmy o niektórych nowych piosenkach. Wszystko w „Hope You Realize It” jest wielkie – pulsujący riffbasowy, twój śpiew, wokale w tle, dęciaki. Solo jest jednak wyraziste, ale oparte głównie na rytmie i motywach. Niektórzy słuchacze mogli się spodziewać, że w tym numerze będziesz naprawdę wymiatał.

Chyba wszyscy już wiedzą, że potrafię grać szybko, więc nie muszę tego udowadniać.

W tej solówce to coś w stylu: „Powiedzmy coś, co będzie służyć piosence i nie będzie rozpraszać”. Słuchałem kilku moich starych solówek i czasami myślałem: „To niepotrzebna szorstkość. Rzuć flagę, rzuć flagę!” W dużej mierze była to młodość i brak doświadczenia, a także chip na moim ramieniu, który mówił: „Zawsze muszę wszystkim pokazywać, na co mnie stać”. Teraz zdaję sobie sprawę, że już nie muszę.

To samo można powiedzieć o „Is It Safe To Go Home”. To nie wygląda na bluesową improwizację. Brzmi to tak, jakby wokalista śpiewał bardzo przemyślaną melodię.

Tak, ponieważ nie chcieliśmy, żeby zabrzmiało to tak, jakbym zagrał to od niechcenia. Myślę, że to robi





FOT. ELEANOR JANE

dużą różnicę. Masz melodię, która brzmi jak manifest. Nie ma tekstu, ale generuje przekaz.

Wiem, że mówię, że nie zależy ci na występach w radiu, ale utwór „Well, I Done Got Over Me” brzmi, jakby miał szansę na to.

To wspaniale. Myślę, że naszym fanom będzie się to podobało, ponieważ przekonali się, że lubię dobre melodie. Jeśli chodzi o to, że jest to dla mnie potencjalny hit, to nie jest to coś czego oczekuję w swoim życiu.

To naprawdę zaskakujące, co mówisz.

Wiem. I wiem, że jestem prawdopodobnie jedyną osobą w mojej firmie, która tak twierdzi. Hit, czy to zamierzony, czy nie, byłby dla mnie początkiem końca, bo wiem, że działa jak bumerang.

Kiedy już zdobędziesz hity, musisz potem ciągle je nagrywać, a jeśli nie będziesz ich nadal dostarczać, zostaniesz przesunięty na boczny tor i koniec pieśni.

Tak wielu artystów dąży do nagrania przeboju. Myślę, że wielu z nich mogło by nie zrozumieć tego toku myślenia.

Myślę, że jestem równie rozumiany, jak nierozumiany co do moich intencji, moich wypowiedzi, mojej gry, moich występów i całego mojego życia, co ostatecznie, pod koniec dnia, kompletnie mi nie przeszkadza.

A co ci przeszkadza?

To błędne przekonanie, że jestem arogancki, bo tak naprawdę jestem od tego tak daleko jak to tylko możliwe. Zwykle ludzie

wycinają z kontekstu jakieś wypowiedzi, które się świetnie klikają i nabijają statystyki na stronach, sformułowane przeze mnie z właściwym mi poczuciem humoru, sprawiając, że brzmią jakbym próbował głosić ewangelię. I to po prostu nieprawda. Właśnie to mnie denerwuje, gdy w Internecie nazywają mnie aroganckim. Gdyby ludzie kiedykolwiek spotkali się ze mną chociaż na pięć minut, powiedzieliby: „Nie, to jest naprawdę fajny facet”. Moje poczucie humoru nie zawsze widać w druku.

Rozmawialiśmy kilka razy przy różnych okazjach – targi muzyczne, koncerty – i nigdy nie pomyślałem, że jesteś arogancki.

Dziękuję. Dziwne jest to, że jeszcze w latach 70., 80. i 90. wszystko mogło zostać wyrwane

z kontekstu, a my to olewaliśmy i twierdziliśmy: „Nieważne, to nie ma znaczenia”. Teraz masz wrażenie, że wszystko, co mówisz, przekazujesz przez najgłośniejszy wzmacniacz na świecie, a w przypadku czegoś kontrowersyjnego ustawiony jest tryb Echoplex, który będzie powtarzał to w kółko. Często zadaję sobie pytanie: „Skąd to się wzięło?” Ale dzieje się tak także dlatego, że nie jestem specjalistą od Internetu. Pochodzę z pokolenia, w którym posiadanie własnego zdania jest w porządku. Może mam rację, a może się mylę, ale to moja opinia i posiadanie jej jest OK. Teraz jest inaczej – albo się zgadzasz z opinią publiczną, albo po tobie... ale wiesz, nieważne. Dam sobie radę. ♡



PIĄTKA MISTRZA

Solówki, brzmienie, słuchanie – oto pięć porad od mistrza bluesa...

1 SĄ DWA SPOSOBY NA GRĘ SOLO

Istnieją dwie szkoły myślenia o solówce i podpisuję się pod obydwoima. Pierwszą z nich jest rozpoczęcie wolne, niskie i subtelne, a następnie przejście wyżej do crescendo. To całkowicie w porządku. Możesz też pójść w drugą stronę, tak jak zrobił to Jeff Beck w swojej solówce do utworu „Farther Up the Road” z albumu *The Secret Policeman's Other Ball*. Od samego początku otwiera Puskę Pandory i nie poddaje się do końca. Przypomina mi to czasy, gdy na początku lat 90. byłem na scenie z Albertem Collinsem. Po prostu wdarł się w moją solówkę i było to nie do powstrzymania. Myślałem wtedy: „Wow! To jest jednocześnie szalenie dobre i szalenie przerażające.” Widzę wartość obu podejść, ale lubię walić ludzi po głowie już na samym początku. Uczynił to Albert King i Albert Collins także. Robi to Jeff Beck, robi to Clapton i robi to Eric Johnson. Wszyscy moi bohaterowie to robią. Ale jeśli już zaczniesz, musisz się tego trzymać. Cokolwiek robisz, musisz opowiedzieć historię i w zależności od nastroju możesz wybrać, w którą stronę chcesz pójść.

2 TWÓJ DŹWIĘK ZALEŻY OD CIEBIE

Jeśli chodzi o sprzęt, wszyscy gonimy za mitycznymi Świętymi Graalami. Ale ja mam szczęście posiadać ich wiele. To zabawne: jeśli wziąłbym Les Paula Epiphone i Peaveya Bandita, jest duże prawdopodobieństwo, że będą brzmiały bardzo podobnie jak na

Les Paulu z 1959 roku i wzmacniaczu Dumble. I to tyle, jeśli chodzi o mnie, w temacie sprzętu. Wszystko sprowadza się do Ciebie. To rodzaj kostki, której używasz. To twój atak i to jak rozwijasz nuty. Czy masz lekki dotyk, czy walisz naprawdę mocno? Brzmienie naprawdę zaczyna się od Ciebie. To jest to, co słyszysz w swojej głowie i jak to manifestuje się na zewnątrz. Sprzęt jest ważny — tak, chcesz mieć odpowiednie narzędzia — ale nie ma tego jedynego urządzenia, gitary lub wzmacniacza, który odmieni twój los. Nic nie zapewni Ci Twojego brzmienia. Twój dźwięk jest w Tobie. A sprzęt jest po to, żeby Ci pomóc go wydobyć.

3 SŁUCHAJ WSZYSTKICH, ALE NIE SIEBIE

Jeśli grasz w zespole, czy to na żywo, czy w studiu, jeśli nie słuchasz innych muzyków, tak naprawdę nie grasz z nimi. Słuchanie ma kluczowe znaczenie — zawsze. Wyjdź poza siebie. Musisz się dostosować i nie zawsze może to być pytanie: „Co mogę na tym zyskać?” Byłem w wielu sytuacjach, grałem na wielu scenach i zawsze potrafię dostrzec kogoś z tą nerwową energią: nie mogą się doczekać, aż ktoś na nich wskaże, bo myślą, że zagrają teraz coś, co sprawi, że ich kariera wystrzeli. Są tam, żeby grać swoje popisowe solo, ale nie serwują nam prawdziwej muzyki. A przecież najważniejsze jest to, że wszyscy jesteście tam, żeby się dobrze bawić. Jeśli ktoś na mnie wskaże i będzie chciał, żebym zagrał solo — świetnie, ale nie będę nadużywał gościnności. Niezależnie od tego, czy będzie to jedna, czy dwie rundy, zrobisz, co do mnie należy,

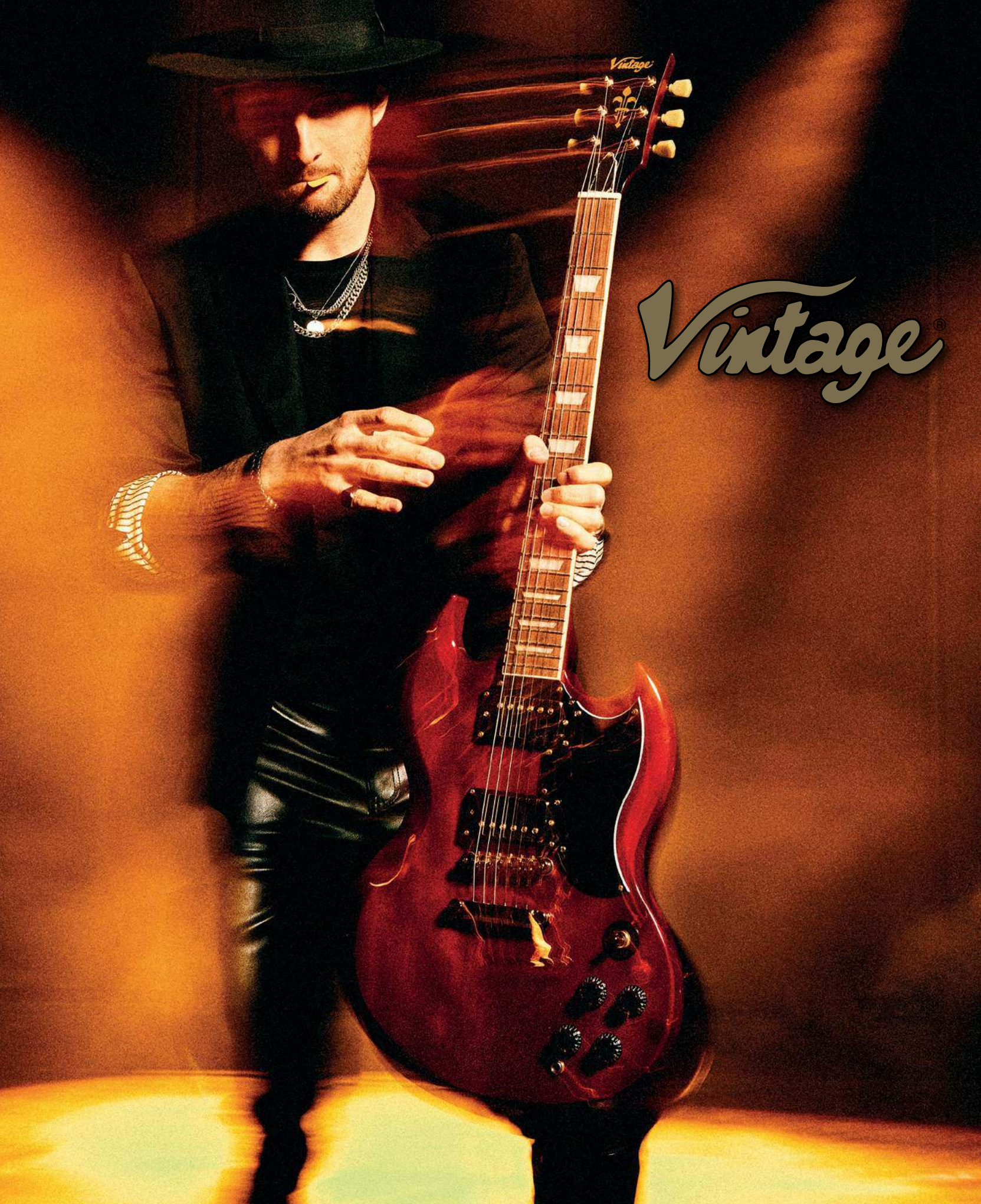
a potem zejdziesz w cień. To coś w stylu: „Uczyńmy z tego muzyczną ucztę”. Aby to zrobić, musisz słuchać innych ludzi i szanować ich.

4 NIE MA DOBREGO ANI ZŁEGO

Ludzie zawsze zakładają, że istnieje dobry i zły sposób grania bluesa. Nie ma czegoś takiego. Nie ma bluesowej ewangelii. Nigdzie nie jest napisane: „Możesz zrobić to, ale nie możesz zrobić tamtego”. Widziałem, jak B.B. King przekonywująco lądował na trzeciej wielkiej w bluesie molowym prawdopodobnie 200 razy w życiu i zawsze mnie to poruszało. O to właśnie chodzi: jeśli to działa, to działa. Kropka. Czy brzmi to dobrze i dobrze się bawisz? To wszystko, co musisz wiedzieć.

5 SŁUCHAJ WSZYSTKIEGO

Słuchaj tak wielu rzeczy, jak tylko możesz, nawet jeśli są to rzeczy, których nie lubisz lub z którymi się nie zgadzasz. Zawsze jest coś dobrego, co możesz wyciągnąć z każdego rodzaju muzyki, jeśli tylko otworzysz uszy i dasz jej szansę. Jest muzyka, która podoba mi się bardziej i ta, która nie trafia w mój gust, ale słucham jej całej i później często sobie pomyślę: „Dotarło to do mnie dość późno, ale to jest cholernie dobre!” Nie odrzucaj czegoś ad hoc. Być może w tej chwili coś cie nie kręci, ale za dwa lata możesz powiedzieć: „Człowieku, gdzie ja byłem?” Od czasu do czasu, zwłaszcza gdy się starzejesz, dochodzisz do takich wniosków i myślisz sobie: „Tak, teraz rozumiem!”



Vintage®



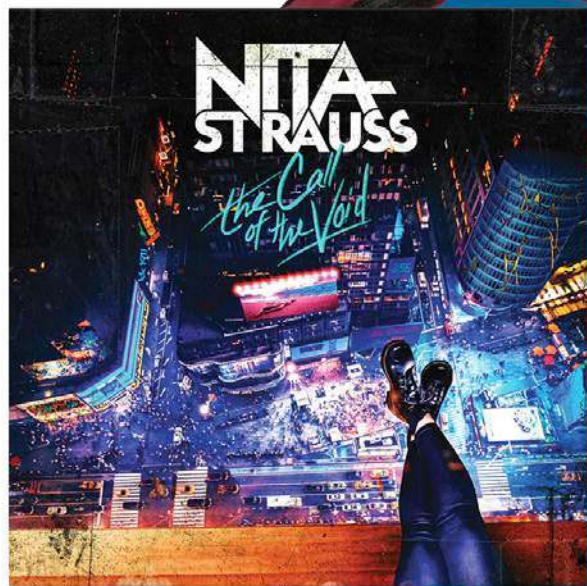


NITA STRAUSS

Nie boi się wchodzić na scenę z największymi wymiataczami świata, ale jej nowy solowy album zawiera piosenki niemal „radiowe”, okraszone gościnnymi występami znakomitych wokalistów oraz pojedyńkiem z jej mentorem, **Martym Friedmanem**. Rozmawiając z nami ze swojego domowego studio, Nita omawia kluczowe utwory na albumie i stojący za nimi proces twórczy...

Zdjęcia Anna Massard / Johnny Young





Przelom nad-
szedł już jakiś czas
temu. W październiku
2021 roku z utworem

Dead Inside znalazła się na szczycie amerykańskich, rockowych list przebojów. Współpracowała wówczas z wokalistą Disturbed Davidem Draimanem. Zeszłego lata amerykańska gitarzystka, która przeszła do historii w 2018 roku jako pierwsza artystka Ibaneza, opuściła swoje stanowisko w zespole Alice'a Coopera, aby połączyć siły z gwiazdą popu Demi Lovato. A teraz, po ponownej trasie koncertowej z Alice, powraca ze swoim długo oczekiwanym, drugim solowym albumem „The Call Of The Void”.

Podczas gdy poprzedni, Controlled Chaos z 2018 roku, był całkowicie instrumentalny, na swojej kolejnej płycie Nita poszła w inną stronę, tworząc utwory z wokalistami, między innymi z udziałem Alissy White-Gluz (Arch Enemy), Andersa Fridéna (In Flames), a nawet samego Alice'a Coopera. Co więc sprawiło, że zdecydowała się zmienić wszystko?

„Spróbowałam pograć z wokalistami raz czy dwa, a potem wszystko nabrało tempa” – mówi Nita. „Myślę, że to po prostu ewoluowało w tę stronę. W pewnym momencie moja wytwórnia powiedziała: 'Dlaczego po prostu nie wydać dwóch oddzielnych albumów?', ale czułam, że tak naprawdę zwrócimy większą uwagę publiczności jeśli wydamy jedną płytę z utworami

ra-
dio-
wymi.

Instrumentalna muzyka, którą naprawdę kocham i chcę dalej robić, zeszła chwilowo na dalszy plan.”

„Bardzo ciężko pracowałam, aby stworzyć dokładnie taki album, jaki chodził mi po głowie. Moja wytwórnia bardzo mnie wspierała. Podpisali kontrakt ze mną jako instrumentalną artystką solową, bez nadziei na to, że dam im kiedyś piosenkę taką jak Dead Inside, która okazała się hitem numer jeden na tym krążku. Proponowali nawet pierwotnie, żeby pierwszą połowę albumu nagrać na samych instrumentach, a drugą z wokalami, ale ja odpowiedziałam: „Nie, bo chcę to ułożyć w określony sposób i opowiedzieć konkretną historię”. Wysłuchali i wyszło dokładnie tak, jak powinno być...”

Kawałek otwierający, 'Summer Storm', rozwija się bardzo szybko, od stonowanych, czystych gitar do neoklasycznych, zharmonizowanych leadów, a następnie triolowych riffów...

Częściowo został zainspirowany pierwszą piosenką z albumu 'Sonic Firestorm' Dragonforce, zatytułowaną 'My Spirit Will Go On'. Zainspirowała mnie ta forma, gdzie zespół stopniowo buduje i buduje, zaczynając od czystej gitary i idąc dalej. Uwielbiam piosenki, które to robią. Co zabawne, 'Summer Storm' nie został napisany jako pierwszy

utwór na płytę, ale wyszedł tak fajnie, że pomyślałem: „To może to być taka moja wersja tego otwierającego numeru z albumu Dragonforce”.

Są tam momenty w Twojej solówce, które wykorzystują dwustrunowe „mini-sweeepy” – co może pomóc w bardzo szybkim pokonaniu dużej odległości na gryfie bez wchodzenia w tryb pełnego arpeggio...

Przejęłam ten patent od Yngwiego Malmsteena, prawdopodobnie podczas nauki jego solówki 'Rising Force'. Potrafię wykonywać sweeepy na trzech i pięciu strunach w różnych pozycjach, ale jest coś naprawdę fajnego w tych mniejszych motywach. Podoba mi się, że nazywasz je mini-sweepami, bo tym właśnie są! Łatwo je zastosować i bardzo dobrze sprawdzają się także na żywo, co jest kluczowe. Łatwo jest siedzieć w domu i wykonywać te gigantyczne ćwiczenia szeroko rozciągające palce, ale żarty kończą się, gdy musisz jechać w trasę i grać takie gówno na scenie! Chcę pisać rzeczy, które będą mogła swobodnie wykonać podczas koncertu. Jasne, że można poszaleć z techniką, ale nie można posunąć się za daleko!

Jaka jest Twoja metoda na naukę takich patentów?

Wszystko polega na tym, aby zacząć powoli i na czystej barwie. Następnie zaczynasz robić to trochę szybciej i stopniowo, krok po kroku zwiększaj tempo – nie myśl od razu „szybko”, postępy zaczynaj się pojawiać, kiedy nieznacznie zwiększysz tempo. Tylko w ten sposób możesz uzyskać końcowy efekt, a jednocześnie zachować czystość frazy. To bardzo żmudne. Szczerze mówiąc, nauczanie się efektywnego wykonywania sweepu było dla mnie jak wtaczanie ciężkiej piłki pod strome wzgórze. To muszą być małe kroki, solidnie i krok po kroku. Nie wolno się śpieszyć.

Zawsze opisywałaś siebie jako muzyka preferującego głównie legato, ale sądząc po niektórych frazach w utworze otwierającym, granych kostkowaniem obustronnym, naprawdę pracowałaś nad prawą ręką.

Nadal nie uważam się za specjalistkę w tej technice! To nigdy

nie było moją mocną stroną. Nie wiem, czy było jakieś jedno szczególne ćwiczenie, które mi pomogło. Po prostu wiedziałam, że chcę podejść do tej płyty jako bardziej wszechstronna gitarzystka, więc poświęciłem temu nieco więcej czasu. Controlled Chaos zrobiłam w trzy miesiące, ale ten album zajął mi trzy lata. Patrząc z zupełnie innej perspektywy na to, jak gram, miałam u boku wokalistów, pracowałam z zewnętrznymi kompozytorami, którzy pomogli mi zrozumieć subtelności i niuanse tworzenia tzw. 'radiowych' piosenek, które są zupełnie inne od shredowego materiału, z którego jestem znana.

Może jednak przydały się niektóre z legendarnych ćwiczeń Paula Gilberta, co?

Wiesz, w pierwszej zwrotce jest takie szybkie kostkowanie 'alternate', które prawdopodobnie zaczerpnęłam z jego 'licków' w 'Technical Difficulties' Racer XI! Zdecydowanie ma to w sobie klimat Paula Gilberta. Nie siedziałam i nie próbowałam niczego kopiować, ale chyba masz rację... zdecydowanie w moim domu podczas kwarantanny rozbrzmiewało mnóstwo ćwiczeń Paula Gilberta!

Solówka w 'Digital Bullets' zawiera kilka 'tapów' w szerokich interwałach, przypominających niemal frazę klawiszową...

Tak, te patenty są dość szerokie. Muszę położyć gitarę na kolanach, żeby to zagrać! Autorem tej piosenki jest Johnny Andrews, który współpracował z Motionless In White, Halestorm i innymi. To była moja pierwsza współpraca z kompozytorem zewnętrznym. Pisałem już wspólnie z kimś, ale dla innych, nigdy dla siebie. Zapytał, co mnie złości, a ja odpowiedziałem: „Wszyscy ci skurwiele w Internecie, którzy mówią wszystkim innym, jak mają żyć, ale nie mają żadnego doświadczenia w prawdziwym świecie!” Jak wszyscy krytycy sprawy Demi Lovato w zeszłym roku... To nie są prawdziwi muzycy pracujący w tej branży. To po prostu wojownicy klawiatury, strzelający cyfrowymi kulami zza ekranu ze swojej sypialni, ale nigdy nie będący na tyle silni, by powiedzieć to komuś prosto w twarz. Stworzenie tej piosenki i solówki było takim wielkim „Pierdol się” dla wszystkich tych hejterów. Myślę, że to Johnny powiedział: „Dla-

”

MUSISZ WIEDZIEĆ, JAKA
JEST TWOJA HISTORIA I CO
PRÓBUJESZ POWIEDZIEĆ
LUB PRZEKAZAĆ



»

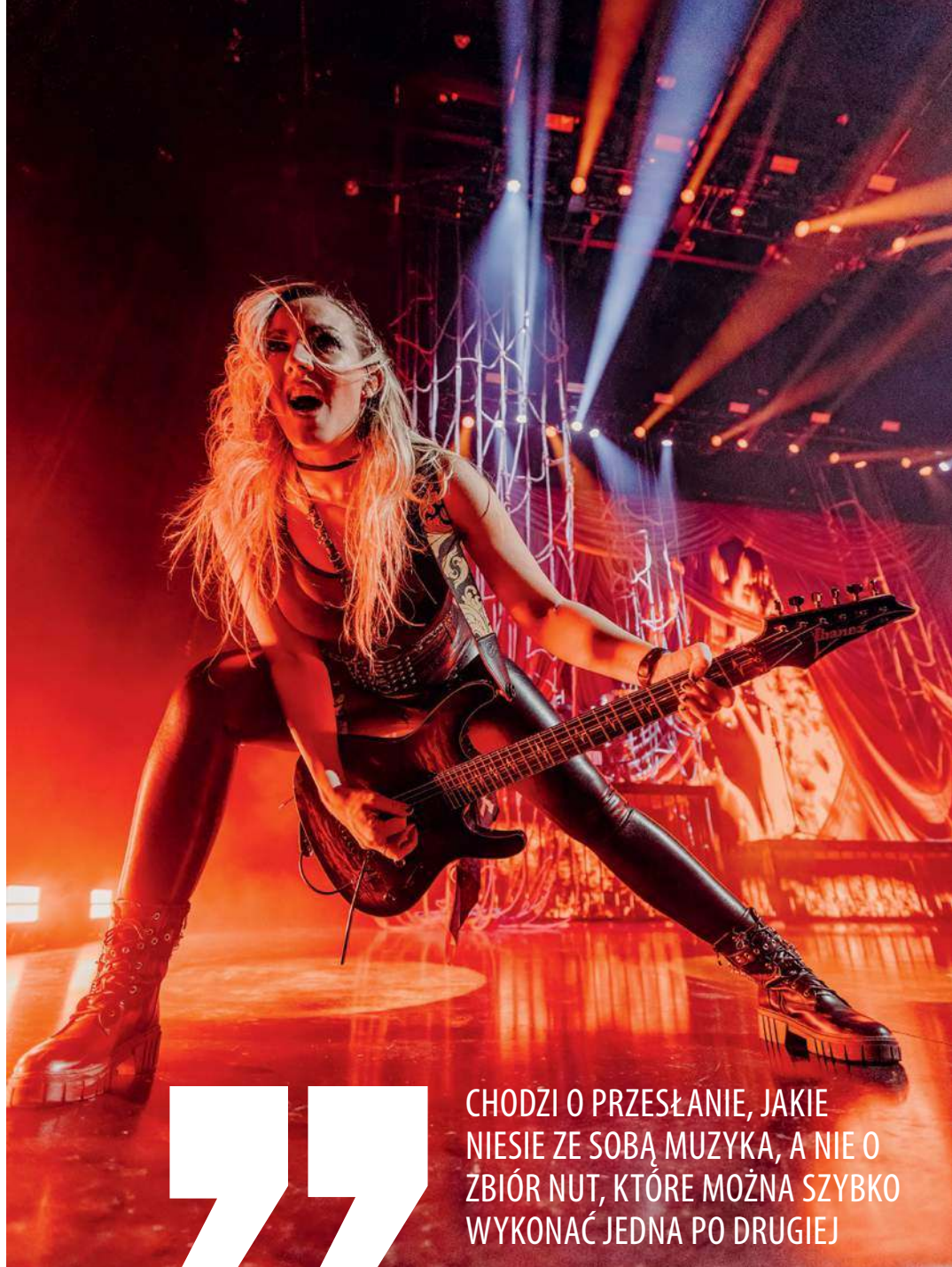
czego nie pokażesz tym ludziom swojej własnej chwili 'Eruption', pokazując tym samym środkowy palec tym ludziom?". Więc po prostu to zrobiłam.

Kiedy grasz na żywo, zazwyczaj trzymasz się sygnatury Ibanez Jiva i wzmacniaczy Marshalla lub multieffektów Bossa. Co usłyszemy na tej płycie?

Powiedziałabym, że 85% nagrań zostało nagranych przy użyciu gitary JivaX, która ukazała się w 2020 roku. Projektując ten model, pierwszą rzeczą, o której myślałam, była wszechstronność. Kiedy jako młodsza gitarzystka przychodziłam do studia, zabierałam ze sobą wiele różnych gitar, z których każda służyła do czegoś innego. To tak, jakbyś potrzebował Les Paula do rytmów, Ibaneza do leadów, Fendera do cleanów i tak dalej. Chciałam móc zabierać ze sobą tylko jeden instrument, który mógłby zrobić to wszystko. Dla mnie Jiva jest taką gitarą. Ściśle współpracowałam z Larrym DiMarzio nad przetwornikami Pandemonium, które stanowią ogromny wkład w jakość dźwięku. Korpus z afrykańskiego mahoni brzmie niezwykle prawdziwie, zwłaszcza że przetworniki Pandemonium są naprawdę mocne. Ale jeśli rozdzielisz cewki, barwa może brzmieć niemal 'singlowo'. Hebanowa podstrunnica dodatkowo sprawia, że twoje palce mają wrażenie, jakby po prostu się od niej odbijały.

Jakie są więc inne gitary, które słyszymy na nowej płycie i przez co je nagrałaś?

Pozostałe, może 15% tracków zarejestrowałam przy użyciu RG z mostkiem Evertune, który świetnie sprawdzał się w przypadku niższych strojów. Jeśli grasz w dropie C, bardzo łatwo jest trochę rozstroić strunę, jeśli grasz mocno – a ja postawiłam na naprawdę nietatwe patenty w niektórych riffach. Jest tam też trochę siedmiostrunowej nuty, jak w utworze Alice'a Coopera „Winner Takes All”. Korzystanie ze sprzętu cyfrowego sprawiło, że przemieszczanie się między różnymi studiami było naprawdę proste. Użyłam Archetype: Tim Henson firmy Neural DSP i oczywiście wtyczki Gojira, bo wszyscy to uwielbiają. Resztę wykonałam przy użyciu moich sprofilowanych brzmień na Kemperze, w którym zapisałam wszystkie moje Marshalla.



CHODZI O PRZESŁANIE, JAKIE NIESIE ZE SOBĄ MUZYKA, A NIE O ZBIÓR NUT, KTÓRE MOŻNA SZYBKO WYKONAĆ JEDNA PO DRUGIEJ

Legenda shredu i była gwiazda Megadeth, Marty Friedman, są gośćmi wielkiego finału w „Surfacing”. Czego nauczyłaś się pracując z nim?

Przez te wszystkie ubiegłe lata nauczyłam się od niego bardzo, bardzo dużo. On wie, czego chce. Ta współpraca także była dla mnie taką edukacją, jak swego rodzaju młodej adeptki u stóp mistrza! W końcu pierwsza metalowa piosenka, jaką kiedykolwiek usłyszałam, miała partie gitarowe nagrane przez Marty'ego! Wspólnie dopracowaliśmy całą koncepcję tego kawałka. Wysłałam mu kilka riffów, a on odesłał tę szaloną piosenkę z naniesionymi swoimi własnymi pomysłami. Co zabawne, niedawno przeczytałam jego cytat, który brzmiał mniej więcej tak:

„Nita nie boi się ciężkiej pracy!”, co nawiązuje do tego, jak ta piosenka krążyła między nami tam i z powrotem. A tak chciałam, żeby mnie skrytykował...

A jakiej konkretnie rady ci udzielił?

Mówił mi, jak mogę ulepszyć melodie i jakich nut powinnam używać zamiast tych, które początkowo wybrałam. Wysłałam z drugiej strony jako lepszy zawodnik. Wysłał mi całe strony ze szczegółowymi notatkami i dzięki niemu dowiedziałem się, że musisz wiedzieć, jaka jest twoja historia i co próbujesz powiedzieć lub przekazać. Następnie wybierz frazy, które pomogą ci opowiedzieć tę historię. Oprzyj się pokusie wykorzystania swoich utworów do pochwalenia się

jak szybko potrafisz zagrać. Chodzi o przesłanie, jakie niesie ze sobą muzyka, a nie o zbiór nut, które można szybko wykonać jedna po drugiej. Kiedy dorastałam, miałam instruktażowe DVD Marty'ego: Exotic Metal Guitar. Szczerze mówiąc, wiele się z tego nauczyłam – podobnie jak z Rock Discipline Johna Petrucciego, Play Loud Yngwiego czy Modes: No More Mystery Franka Gambale... w ten sposób dowiedziałam się, że można przejść od A moll naturalnego do G miksoliodyjskiej lub C jońskiej i poruszać się pomiędzy tymi kształtami. To tylko kwestia krótkiego spaceru po różnych trybach tej samej skali. Wtedy otworzył się przede mną cały gryf. Wszyscy ci wspinali muzycy ukształtowali to, co my – gitarzyści – robimy teraz! 🎸

Podczas gdy jej kariera nabiera tempa, Nita Strauss twardo stąpa po ziemi, trzymając się swych praktycznych nawyków...

KAŻDY, kto słyszał grę na gitarze Nity Strauss – czy to podczas jej solowych wydawnictw, które zajmowały czołowe miejsca na listach przebojów, czy podczas jej wieloletniej pracy w zespole Alice’a Coopera, czy też obecnie jako sześciostrunowa współniczka Demi Lovato – był zdumiony jej wszechstronnością i niemal nieograniczoną kreatywnością. Ale skąd bierze się ta jej pomysłowość? Jak mówi nam Strauss, czasami rodzi się to z frustracji. „Jestem taka sama jak wszyscy inni” – mówi – „Są dni, kiedy mam wrażenie, że gram te same stare rzeczy, nie robiąc nic nowego. To rzadkie zjawisko, dzięki Bogu, ale kiedy się zdarza, może być uciążliwe.” Rozwiązanie Strauss zaczyna się od oczyszczenia jej umysłu: „Po prostu usuwam cały stres

i różne mentalne pajęczyny” – mówi – „Następnie zaczynam improwizować, grać bez żadnego prawdziwego planu. Cokolwiek się zdarzy, zdarzy się. Czasami włączam podkład gitarowy i po prostu gram to, co przyjdzie mi do głowy. Zwykle to inspiruje mnie do wyrwania się ze schematu, w którym się znajduję. Nie mija dużo czasu, a czuję się całkowicie zainspirowana”. Dla Nity, sztuka gry na gitarze jest zarówno fizyczna, jak i psychiczna. W tym miejscu udziela nam swych przemysłanych i praktycznych rad...

1 GRAJ NA GITARZE PRZED LUDŹMI

„W czasach, gdy YouTube, Instagram i TikTok rządzą światem muzyki, kusząca jest myśl, że możesz tworzyć swoją sztukę w zaciszu własnego domu. Ale jeśli Twoim ostatecznym celem

jest występowanie na żywo, musisz jak najwcześniej zdobyć trochę doświadczenia na tym polu. Na początku może to być zniechęcające, ale myślę, że musisz po prostu wskoczyć do wody – wtedy zobaczysz, że woda jest w porządku. Jest mnóstwo okazji do grania przed ludźmi – wiele klubów organizuje wieczory z otwartym mikrofonem, więc możesz po prostu przyjść ze swoją gitarą i zagrać. Możesz też rozważyć dołączenie do zespołu grającego covey lub dołączenie do lokalnej grupy, która koncertuje. Jakkolwiek to zrobisz, zobaczysz, że gra na żywo szybko wzniesie twoje umiejętności na zupełnie nowy poziom.”

„Podczas mojego pierwszego występu grałam w zupełnie nowej grupie w Los Angeles, a była to bitwa o występ w trybie pay-to-play. Sprzedaliśmy tylko trzy bilety, więc mój tata, który sam był muzykiem koncertującym, kupił siedem biletów, żebyśmy mogli zagrać. Brałam już udział w zawodach sportowych, więc czułam się całkiem komfortowo występując przed ludźmi. Zdaję sobie sprawę, że nie dotyczy to wszystkich, ale to moja rada: WYJDŹ! Narobisz być może bałaganu – spoko, zajmiemy się tym później – nie ma w tym nic złego. Po prostu to zrób!”

2 SŁUCHAJ MUZYKI, A NIE SWOJEGO EGO

„Wiele lat temu miałam okazję brać udział w przesłuchaniach do występu z pewnym wielkim artystą. Na przesłuchanie

wymagane było przesłanie taśmy z wykonaniem jednej z piosenek artysty. Włożyłam w to całą siebie, używając określenia zapaśniczego: wykonywałam te wszystkie moje fantazyjne ruchy i efektowne triki. Myślałam, że to było świetne. Oczywiście, że dostanę tę pracę, prawda? Potem zadzwonił do mnie producent tamtego artysty – legenda w branży – który zapytał mnie: „Czy ty w ogóle słuchałaś tej piosenki?”. To był upokarzający, ale i bardzo pouczający moment.” „Bardzo szybko zdałam sobie sprawę, że proces przesłuchania miał na celu określenie, czy będę pasować do tego artysty i jego muzyki. Nie chodziło o pokazanie wszystkiego co potrafię. Na początku byłam zdruzgotana, ale pomogło mi to rozwinąć świadomość, jakiej nigdy wcześniej nie miałam. W tym koncercie nie chodziło o Nitę Strauss i jej ego; chodziło o utwory, które Artysta chciał zagrać na scenie. I pomyśl o tym: jeśli wzywają cię na przesłuchanie, wiedzą już, że umiesz grać. Chcą tylko wiedzieć, czy potrafisz grać tak, żeby stać się częścią zespołu. A to coś zupełnie innego.”

3 BĄDŹ WSZECHSTRONNY...

„Wszyscy mamy swoje ulubione zespoły i artystów, którzy zainspirowali nas do grania muzyki. Być może dzięki tym artystom skłanialiśmy się ku jednemu stylowi muzycznemu. Nie ma nic złego w uwielbianiu swoich idoli – sama nadal to robię – ale pa-





STWORZENIE 'DIGITAL BULLETS' BYŁO TAKIM WIELKIM „PI***OL SIĘ!” DLA WSZYSTKICH TYCH HEJTERÓW

mięta, że nie ma także nic złego w poszerzaniu wiedzy i uczeniu się innych stylów i technik. W rzeczywistości pomoże ci to tylko stać się bardziej wszechstronnym muzykiem.”

„Doszłam do tego wniosku dzięki pragnieniu grania na gitarze tak często, jak to tylko możliwe. Zaczęłam występować na scenie z kimkolwiek mogłam – z zespołami rockowymi, punkowymi, funkowymi, piosenkarzami i autorami tekstów, którzy potrzebowali akustycznych akompaniatorów... co tylko się da. Czasami grałam dwa koncerty dziennie z dwoma różnymi artystami. Bardzo szybko nauczyłam się przystosowywać do grania w różnych stylach muzycznych. I wtedy ja też świetnie się bawiłam.”

4...ALE ZACHOWAJ SWÓJ GŁOS I TOŻSAMOŚĆ

„Być może widziałeś mnie występującego z Alicem Cooperem lub Demi Lovato, a może widziałeś jeden z moich własnych koncertów – w każdym przypadku usłyszysz dużą różnicę w sty-

lu. Jeśli jednak dobrze wykonam swoją pracę, usłyszysz też coś, co sprawi, że powiesz: „Tak, to jest Nita!”

„Kiedy jesteś najemnikiem, twoim pierwszym obowiązkiem jest służyć muzyce Artysty, u którego pracujesz. Jednocześnie chcesz wnieść od siebie to coś, co Cię wyróżnia. To dość cienka linia i forma sztuki sama w sobie. Jak wspominałam wcześniej, nauczyłam się tego na własnej skórze. Nie możesz po prostu cisnąć solówek i epatować technikami – to nie będzie tolerowane, bez względu na to, jak niesamowicie grasz. Zamiast tego musisz docenić moment. Stań się efektywną częścią większej całości, a jeśli dodatkowo uda Ci się subtelnie przemycić gdzieś swój własny trademark, wówczas powiedzą: „Dlatego właśnie cię zatrudniliśmy!”

5 ZAAKCEPTUJ, ŻE GÓWNO SIĘ ZDARZA

„Spójrzmy prawdzie w oczy: nie ma idealnych występów. Nieważne, co by się działo, możesz mieć pewność, że zawsze coś pójdzie

nie tak. Twoja linia się zepsuje, zerwiesz kabel, zrobisz zły krok i się poślizgniesz. A może Twój wokalista, tańcząc wokół, nadeptnie na switch tunera i wyciszy twoją gitarę. Gówno się zdarza. Te sytuacje doprowadzały mnie do szaleństwa, ale potem zdałam sobie sprawę: „Nita, jutro będzie nowy dzień. Pogódź się z tym.” „Jedynym dobrym sposobem, aby zareagować na wypadek na scenie, jest płynne skorygowanie sytuacji, jak profesjonalista. Idź dalej i nie rób scen. Lepiej, jeśli publiczność powie: „Człowieku, pośliznęła się i poszła dalej” zamiast „O mój Boże”. Upadła i musieli przerwać przedstawienie. To wszystko zrujnowało. Wracaj do zdrowia z wdziękiem i nigdy nie pozwól, żeby widzieli, jak się pocisz. I są szanse, że jeśli nie zwrócisz na coś uwagi, ludzie na widowni tak naprawdę nie będą wiedzieć, że źle zagrałeś jakąś nutę czy coś. Zdarzyło mi się to wiele razy. Zejdź ze sceny i pomyśl, że zrobiłem coś złego, a wszyscy podejną do mnie: „To był najlepszy występ wszechczasów!”

6 NIE TRĄC Z OCZU NAJWAŻNIEJSZEJ RZECZY

„Zdradzę ci mały sekret: najważniejszą rzeczą w każdym występie jest dobra zabawa. Zawsze. Moja mama pisze do mnie SMS-y przed każdym koncertem, nawet jeśli wykonuję gdzieś tylko jedną piosenkę, pisząc: ‘Pamiętaj o tej najważniejszej rzeczy!’. To naprawdę miłe.”

„Występy wymagają dużo pracy. Włożyłeś godziny oddanej praktyki. Nauczyłeś się piosenek i jesteś gotowy na występ. OK, ale kiedy wchodzisz na scenę, nie powinno to sprawiać wrażenia ‘pracy’. Nie psuj tej chwili własnym stresem. Zrelaksuj się, potrząśnij ramionami, weź głęboki oddech, zaufaj swojej pamięci mięśniowej i baw się świetnie. Przypomnij sobie najlepsze show, jakie kiedykolwiek widziałeś. Wykonawcy prawdopodobnie wyglądali, jakby świetnie się bawili, nie? Bo tak właśnie było.”

HT VENUE SERIES MK III



Lampowe brzmienie i maksymalna elastyczność w każdej sytuacji! Nowa seria „HT Venue MKIII” oferuje najwyższej klasy czyste i bogate dźwięki overdrive oraz wszystko pomiędzy. Dzięki szerokiej gamie ustawień możesz z łatwością znaleźć i zdefiniować własne brzmienie! Niezliczone, praktyczne funkcje ułatwiają życie gitarzyście w każdej sytuacji - czy to w sali prób, na koncercie, czy w studiu.

Everywhere's a
VENUE

Blackstar[®]
AMPLIFICATION

the sound In your head

 Designed & Engineered
by Blackstar Amplification UK

Distribution Poland: MUSIK MEYER International · Industriestraße 20 ·
35041 Marburg/Germany · www.musik-meyer.de/international

eprasa.pl 5b46fd7bcc



John MCLAUGHLIN

Zbierając ponownie swoją słynną indo-jazzową supergrupę Shakti w celu wydania nowego albumu i trasy koncertowej, John McLaughlin objaśnia harmonię, rytm i siłę improwizacji

Sześciostunowa maestria Johna McLaughlina w Shakti, to jedna z najbardziej zdumiewających akustycznych rzeczy wszech czasów, tuż obok jego niezwykle wpływowej gry na nylonie z Paco de Lucią i Alem di Meolą w Guitar Trio. McLaughlin i mistrz tabli Zakir Hussain świętują pół wieku od czasu dołączenia do kultury świata zachodniego jako Shakti, wydając *This Moment* (Abstract Logix), pierwszy nowy album studyjny grupy od 46 lat, oraz wyruszając w trasę koncertową. W tym celu 9 września w Davies Symphony Hall impreza Guitar Player Presents pomogła SFJAZZ powitać McLaughlina z powrotem w San Francisco, gdzie ma swą bogatą historię.

W City by the Bay ukazał się najnowszy album koncertowy McLaughlina, *Live in San Francisco* z 2018 r., a także słynny album Guitar Trio *Friday Night in San Francisco*, nagrany pod koniec 1980 r. i wydany w 1981 r. W 2022 r. Płyta *'Saturday Night in San Francisco'* w końcu ujrzała światło dzienne po ponad czterdziestu latach zbierania kurzu w piwnicy Di Meoli. Została nagrana w noc po legendarnym piątkowym koncercie, a Di Meola wyprodukował projekt podczas blokady spowodowanej pandemią. „Al zadzwonił do mnie i powiedział, że znalazł taśmę z drugiego wieczoru, a występ był na tyle inny, że udało się wydać z tego

kolejny album” – mówi McLaughlin. Dzięki połączeniu poprzez aplikację Zoom, łączącą redakcję mieszącą się w Warszawie z wieloletnim domem McLaughlina w Monako, wirtuoz przekazuje nam fakty dotyczące tego, jak Shakti i Guitar Trio ukształtowali jego karierę akustyczną przez pryzmat różnych instrumentów, na których gra, aż po ten nowy, długo oczekiwany album Shakti. Gra McLaughlina w Shakti jest niezwykle na wielu poziomach. Jego wysoce rozwinięta technika przenika niemożliwie złożone kompozycje, które w większości nawiązują do nieprzewidywalnych indyjskich form rag, pełnych improwizacji na najwyższym poziomie. Być może najbardziej niesamowite jest to, jak kręte i wirujące linie melodyczne są tak misternie powiązane z szybkimi rytmami perkusyjnymi. Choć samo granie pozostaje tak imponujące, Shakti służy jednak wyższemu celowi. Stratosferyczny poziom zbiorowej wiedzy tworzy mistyczne naczynie muzyczne, które ma zabrać słuchacza w transcendentną podróż będącą celebracją życia. Obecny skład obejmuje skrzypka Ganesh Rajagopalan, perkusistę Selvaganesh Vinayakram i wokalistę Shankar Mahadevan. Możliwość podziwiania w pełni funkcjonalnej grupy Shakti w tych czasach jest czymś cudownym. Guru mandoliny U. Shrinivas zmarł w 2014 roku. Zapalenie stawów

McLaughlina stało się tak poważne, że w 2017 roku ogłosił wycofanie się z tras koncertowych. Potem wybuchła pandemia. Ale zamiast pozwolić, aby jego świat przestał się kręcić, McLaughlin potraktował to wszystko jako inspirację, by utrzymać swoje koła w ruchu. Stosując techniki głębokiej medytacji opisane w wywiadzie dla lekarza rodzinnego w 2021 r., uzdrowił się! Nagrał solowy album *'Liberation Time'* podczas izolacji i rzucił wyzwanie członkom zespołu Shakti, którzy mieszkają na różnych kontynentach, aby nauczyli się technologii cyfrowego nagrywania i wideokonferencji, aby w końcu mogli chociażby zdalnie współpracować nad nowym materiałem. Rezultatem jest czysta, pełna świeżych dźwięków, radość dźwiękowa. „*This Moment*” prezentuje współczesne podejście do klasycznego brzmienia Shakti. Brzmi wyrafinowanie, z elementami XXI wieku wplecionymi w charakterystyczną dla Shakti fuzję indyjsko-jazzową. Shakti oznacza „moc”, a McLaughlin ponownie ożywia ponadczasowy zespół w nowoczesny sposób, grając na gitarze elektrycznej i syntezatorze gitarowym w składną akustycznym wydaniu. Dzięki swojemu nowemu, charakterystycznemu brzmieniu gitary PRS, tworzy nieskazitelne dźwięki w światowej klasy miksie, używając także kontrolera gitarowego Fishman MIDI i oprogramowania, aby wyczarować całą





FOT. BEAT PFENDLER

gamę dźwięków, od fletu bambusowego, przez syntezatorowy bas, po smyczki.

Jak to się stało, że zacząłeś grać na gitarze elektrycznej i syntezatorze gitarowym w Shakti?

Jest kilka powodów. Oczywiście Shakti była oryginalnie akustyczna, a ja grałem na specjalnej gitarze z 13 strunami i scalopowaną podstrunną. (Oryginalna gitara Shakti, zbudowana przez Abrahama Wechtera podczas jego pracy w Gibsonie, była oparta na ulubionym modelu McLaughlina, J-200, z dodatkami siedmiu przestrajalnych, rezonujących strun, biegnących pod głównymi

sześcioma pod kątem 45 stopni.) Następnie był okres, który rozpoczął się w 1978 roku, kiedy po śmierci ojca perkusista Shakti Vikku Vinayakram musiał wrócić do Indii, aby kierować założoną przez niego szkołą. Tak się złożyło, że byłem wówczas w Europie, gdzie natknąłem się na Paco de Lucię. Zaczęliśmy się spotykać i tak powstało Guitar Trio. Przeszedłem od gry na gitarze Shakti ze stalowymi strunami do gitary z nylonowymi strunami, aby uzyskać bardziej 'klasyczne' brzmienie, ponieważ Paco grał na pięknej gitarze flamenco. Musiałem spędzić 10 lat grając na tych nylonowych

strunach, aby wydobyć z nich to co trzeba.

Pożyczyłem komuś moją gitarę Shakti, bo uważałem, że na instrumentach trzeba grać, inaczej niegrana gitara stanie się chora, zupełnie jak człowiek. Kiedy przyniesiono mi z powrotem gitarę Shakti, była już zepsuta. To była dla mnie wielka tragedia. Utrzymywałem kontakt z Zakirem i przez cały ten czas grałem na bardzo dobrym nylonowym akustyku firmy Wechter. Kiedy Shakti dostało zaproszenie na trasę koncertową, zacząłem grać na sporych rozmiarów Gibsonie Johnny Smith (archtop). Pod koniec trasy siedziałem z Zakirem

i powiedziałem: „Shakti to taka piękna forma. Musimy znaleźć sposób, aby iść dalej.” Skończyło się na tym, że zaprosiliśmy Shrinivasa, aby do nas dołączył, a on grał na elektrycznej mandolinie o litym korpusie. Był geniuszem. Grałem na tym Gibsonie, który miał bardzo słodkie, czyste brzmienie, które doskonale komponowało się z elektryczną mandoliną. Kontynuowaliśmy to aż do utraty Shrinivasa w 2014 roku.

To był zły rok. Straciliśmy wtedy też Paco, a ja zachorowałem na artretyzm prawego nadgarstka. Wyleczenie zajęło mi aż 5 lat. Kiedy w moim młodym wieku



W muzyce Shakti jest mnóstwo gwałtownej energii i miło jest słyszeć, że PRS pomaga to osiągnąć. Technicznie rzecz biorąc, jest to twoja pierwsza sygnatura PRS, prawda?

Tak, choć po raz pierwszy spotkałem Paula ponad 20 lat temu na frankfurckich targach Musikmesse. Wreszcie, w zeszłym roku zadzwonił i powiedział, że chce zrobić dla mnie model sygnowany. Och, to brzmienie! Paul wybiera drewno jak Stradivari, który przechadzał się po Dolomitach we Włoszech i stukał w drzewa, mówiąc: „Wezmę to, a nie tamto”. Paul ma w swojej kolekcji najbardziej zdumiewająco piękne drewno. Gryf mojej gitary jest wykonany z hormingo – drewna używanego w marimbach. Jako materiał na gryf gitary, jest niezwykły. Mam trzy inne gitary PRS, ale w tej jest coś magicznego. Paul to maniak. Jest tak samo szalony na punkcie tego, co robi, jak ja na punkcie tego, co ja robię.

Czy tęskniłeś kiedykolwiek za scallopowaną podstrunną, taką jak w gitarze Shakti, która pozwalała na wykonywanie większych podciągnięć?

Grałem na tym około 1971 lub 1972 roku, kiedy zacząłem studiować południowoindyjską

veene, która ma ogromną szyję z dużymi progami zatopionymi w wosku pszczelim. Kiedy podciągasz strunę, nie naciskasz – ciągniesz ją jak w sitarze. Ale veena nie jest tak zakrzywiona. Jest płasko. Spędziłem dwa lata z moim guru, doktorem Ramathanem, na Uniwersytecie Wesleyan, zanim zdałem sobie sprawę, że moja gra na gitarze cierpi. Ten sposób zginania struny, który nazywają gamaka, można wykonać kiedy ma się odpowiednią przestrzeń pod strunami i o to właśnie chodziło w przypadku scallopowanej podstrunnicy w gitarze Shakti. Ale potem natknąłem się na Paco w 1978 roku, kiedy utworzyliśmy Guitar Trio, i po 10 latach gry na gitarze klasycznej z nylonowymi strunami w pewnym sensie utraciłem tę technikę.

Czy można ją zastąpić stosując glissando?

Nie. To technika Shrinivas. To bardziej podejście wokalne. [tu John naśladuje drżący wokal] To też mi się podobało w veenie. Jedną z moich pierwszych przygód po Shakti było to, że zleciłem lutnikowi wykonanie scallopowanej podstrunnicy do mojego Gibsona 345 z 1968 r., który jest duży, ale dość cienki. Spróbuję z tym może jeszcze kie-

dyś, jak znajdę trochę czasu... No cóż, w tej chwili nie mam czasu, bo kiedy zaczęliśmy koncertować w Indiach, na próbach zaczęliśmy zmieniać i aranżować utwory z nowego albumu. Jesteśmy szaleni. Teraz jestem zajęty nauką nowych aranżacji.

Są niesamowicie dopracowane, szczególnie długie partie melodyczne, które gra się razem z wokalem i skrzypcami. Czy są spisane?

Nie. Wszystko jest przekazywane ustnie. To indyjski sposób. Szalone, co?

Wydaje się to naprawdę niemożliwe.

W Indiach wszystko jest śpiewane. Kiedy się uczysz, nawet perkusiści śpiewają rytm. W południowych Indiach nazywa się to konokol. Zacząłem się tego uczyć u Ravego Shankara w połowie lat 70. Za każdym razem, gdy przyjeżdżał do Nowego Jorku, chodził do jego hotelu. Nauczył mnie teorii rytmu i to wszystko jest u nich wokalne. Kiedy już opanujesz system rytmu konokol, dokładnie zrozumiesz, co robi perkusista z dowolnego miejsca na świecie, ponieważ w pewnym sensie to wszystko jest matematyką. To matematyka z duszą, wiesz?

próbuję grać na dużej, nylonowej gitarze Wechter, odczuwam stres związany z pozycją prawej ręki. Muszę zrezygnować z gry na akustyku, bo nie mam problemów z grą na gitarze elektrycznej, a muzycznie nigdy nie czułem się lepiej. Kolejną dobrą rzeczą w graniu na nowym PRS jest to, że dzięki MIDI mogę przenieść do grupy Shakti więcej orkiestrowych dźwięków z mojego zachodniego świata. Uszczęśliwia mnie to i ich też, ponieważ kochają muzykę zachodnią tak samo bardzo, jak muzykę wschodnią. Dlatego tu dzisiaj razem jesteśmy.



FOT. PEPE IDZIE

McLaughlin gra na swoim sygnowanym modelu PRS podczas trasy koncertowej „Farewell” w Nowym Jorku, w 2017 roku.

FOT. ALESSIO BELLONI

A największą muzyczną różnicą jest zachodnie poczucie harmonii, prawda?

Oni są tak rozwinięci w rytmie, jak my jesteśmy w harmonii. Oto, jak szaleni są. Można to usłyszeć na płycie w niektórych kompozycjach, które Zakir i Selva (perkusista Selvaganesh Vinayakram) wykonują wspólnie. To fenomenalne.

I widać to wyraźnie, bo Twoje kompozycje pochodzą z innego miejsca. „Las Palmas” brzmi trochę jak flamenco w stylu Paco de Lucia, okraszone potem jest bluesowa kadencja.

Las palmas to po hiszpańsku kłaskanie. Tak to się nazywa we flamenco, co oznacza bezpośredni wpływ tej kultury. Dopiero pod koniec ubiegłego roku w końcu zagrali koncert upamiętniający Paco de Lucia w Madrycie. Nie zabrakło tam najwybitniejszych gitarzystów, tancerzy i śpiewaków. Och, to było fantastyczne. Al Di Meola też tam był i graliśmy z siostrzeńcem Paco, Antonio

Sanchezem. Co za fenomenalny muzyk! Być może w pewnym momencie przejmie koronę po Paco. „Las Palmas” to swego rodzaju hołd złożony światu, który kocham i którego doświadczałem razem z Paco.

Granie rag z Shakti musi być dla was wszystkich czymś niezwykłym.

Jasne, w muzyce indyjskiej nie ma zmian akordów. Jestem jedynym zachodnim muzykiem w Shakti, więc wyzwalałem dźwięków przy pomocy przetwornika Fishman MIDI i zaoferowanie odmiennej struktury harmonicznej, która daje im zupełnie inne spojrzenie na ragę, to moje sposoby na nagięcie zasad.

Te elementy syntezatora gitarowego są wyraźnie słyszalne we wstępie do wymownie zatytułowanego „Bending the Rules”. Czy zdarza Ci się zerwać ze standardowym strojem gitary?

Mogę grać tylko w standardo-

wym tuningu. Nie prosź mnie o przestrojenie struny. Będę wtedy w poważnych tarapatkach.

Czy możesz opowiedzieć o tym, jak przebiegają cykle improwizacji w Shakti?

Improwizacja jest sercem i duszą zespołu. I to jest jedno z najwspanialszych połączeń muzyki indyjskiej z jazzem, ponieważ moi przyjaciele są mistrzami improwizacji. Improwizacja jest jak chwila prawdy. Wstajesz, żeby zagrać solo, a twoje spodnie są opuszczone do kostek. Nie możesz się ukryć, więc musisz się z tym pogodzić i pozwolić temu wszystkiemu się toczyć. Masz strukturę. Podejmujesz ryzyko. I dokładnie tak samo jest z Hindusami. Mają ragę, ale jeśli nieco zmodyfikuję harmonię pod spodem, usłyszą to i pójdą za dźwiękami.

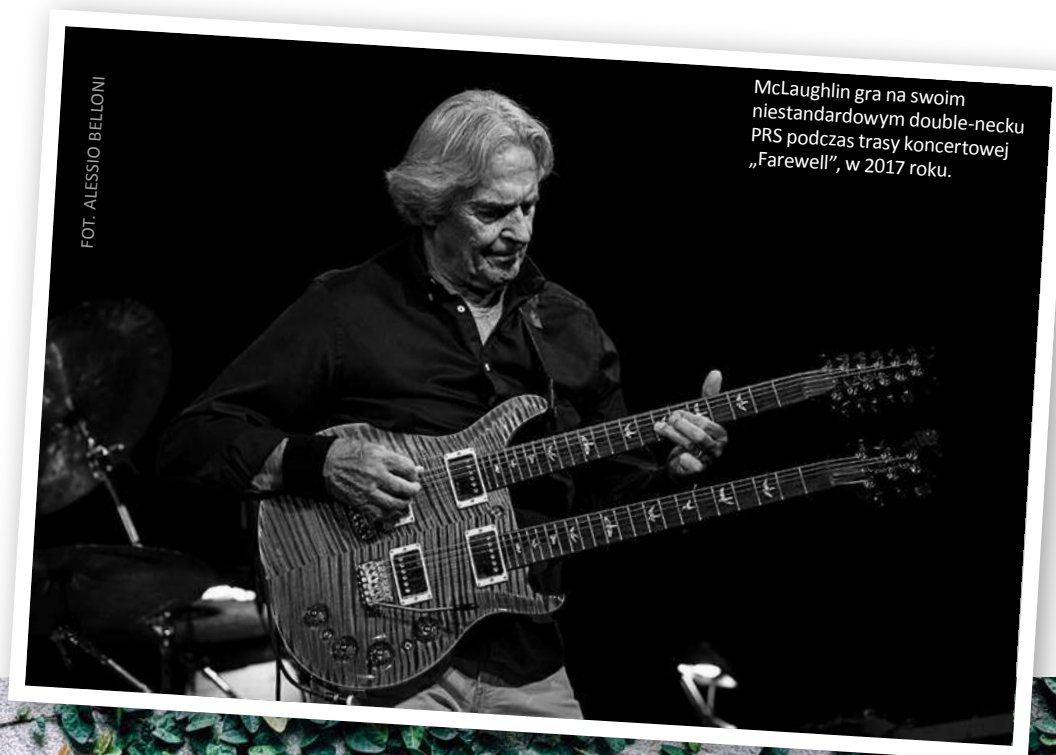
Kolejnym aspektem tak bliskim jazzowi jest rytm. Niech Bóg błogosławi Raviemu Shankara za wszystkie lekcje, których udzielił mi w konokolu, ponieważ gdy

Nowo odrodzone Shakti. (Od lewej) Selvaganesh Vinayakram, Shankar Mahadevan, John McLaughlin, Ganesh Rajagopalan i Zakir Hussain.

tylko zaczynamy grać, perkusiści siedzą mi na ogonie i kopią w tyłek. Ale właśnie tego chcę w muzyce. Chcę, żeby ktoś mnie pobudził, wybił z mojej małej niszy. Nagle stoisz na cienkiej linie. Co zamierzasz zrobić? Oddajesz się duchowi i idziesz z nim. To jest moment, w którym wszystko zaczyna się dziać.

Jak improwizacja wpłynęła na proces zdalnego nagrywania?

To jeden z powodów, dla których nagrywanie albumu zajęło nam dwa lata. Zapisaliśmy kilka podstawowych plików i rozesłaliśmy je. Potem, kiedy dostanę pliki z powrotem – cholerka – będę musiał zrobić swoją część, w także część improwizacyjną. Działo się tak w przypadku każdego z nas, kiedy słyszeliśmy co nagrali inni – często skutkowało to

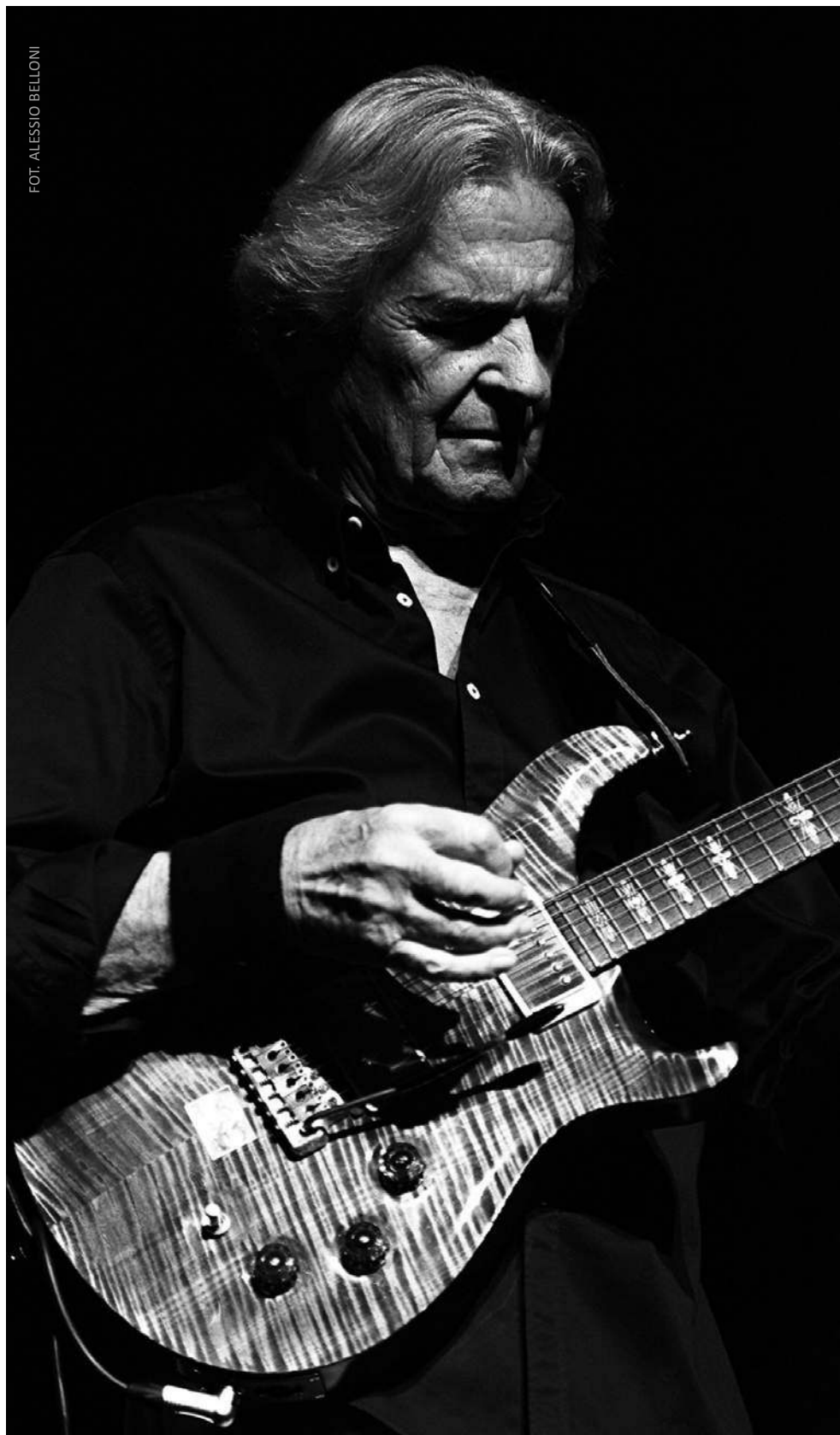


FOT. ALESSIO BELLONI

McLaughlin gra na swoim niestandardowym double-necku PRS podczas trasy koncertowej „Farewell”, w 2017 roku.



FOT. PEPE IJZIE



porzuceniem swoich części i powtarzaniem ich trzy lub cztery razy. Było tam wiele emocji. Nie czułem, że jestem sam. Zakładałem słuchawki, zamykałem oczy, naciskałem „play” i oni byli ze mną w pokoju. W zasadzie graliśmy tak długo, aż nie mogliśmy już dalej pracować. To jest wspaniałe. Chcieli-

śmy nagrać album studyjny, ponieważ nie zrobiliśmy go od 1977 roku, ale nagraliśmy też kilka albumów koncertowych, ponieważ w pewnym sensie jesteśmy zespołem grającym na żywo.

W sekcji „Sprzęt” na Twojej stronie inter-

netowej znajduje się rekonstrukcja instrumentu akustycznego Shakti z lat 70., przypisanego mistrzowi lutnikowi Mirko Borghino. Czy brzmi jak oryginalny Wechter i czy rozważyłeś powrót do tego pomysłu?

To było jakieś trzy lata temu, kiedy odwiedził mnie włoski lutnik. Na podstawie zdjęć zbudował gitarę Shakti i jest ona tak dobrze wykonana, że brzmi jak oryginał. To niewiarygodne. Pomyślałem o sampłowaniu jej brzmienia. Fascynuje mnie ten aspekt, ale potrzebuję szkolenia technicznego w tym temacie. Brakuje mi gitary akustycznej. Brakuje mi gitary Shakti. Mój problem polega na tym, o czym wspomniałem wcześniej. Tak się dzieje, kiedy się starzejesz. Atak jest nieprawidłowy w przypadku sampli gitary akustycznej, które słyszałem. Brzmi to sztucznie i denerwuje mnie to. Ale lubię używać syntezatora gitarowego do tworzenia utworów orkiestrowych, czasem też może fletu lub czegoś, co towarzyszy głosowi lub skrzypcom. Używam systemu Fishman Triple Play Connect w połączeniu z moim laptopem i działa to jak marzenie.

Jaki jest główny łańcuch sygnałowy dla PRS?

Wciąż jestem w trybie uczenia się nowego PRS-a, ponieważ ma on dwa przełączniki, które włączają filtry górnoprzepustowe, po jednym dla każdego przetwornika. Istnieje więc wiele konfiguracji. Lubię używać różnych tonów, powiedzmy, do grania arpeggio lub akordów, ale w Shakti muzyka dzieje się tak szybko... Muszę zaplanować, kiedy zmieniać przetworniki i kiedy ustawić korektor w żądanej pozycji. Używam kostki Hermida Audio Zendrive 2 i obecnie eksperymentuję też z DSM Humboldt Electronics. To efekt symulujący wzmacniacz, możesz kontrolować wielkość gainu przedwzmacniacza lub końcówki mocy oraz brzmienie głośników. To, że to wszystko jest tu analogowe, jest bardzo miłe, ponieważ bardzo podoba mi się ta barwa. Jest inna, bardzo czysta. Wypróbuję to na pewno podczas trasy.

Jaki jest plan?

Rozmawiałem z Carlosem Santaną i planujemy razem zagrać w niedzielę wieczorem. Może zrobimy kilka złotych przebojów z Love Devotion Surrender albo z Welcome. Joe Bonamassa zaprosił mnie do zagrania jednego utworu. Lubię Joe, a on też potrafi śpiewać, więc prawdopodobnie zagram z nim kawałek w sobotni wieczór i po prostu, no wiesz, będę sobie jamował.

Shakti jest zupełnie inne, prawda?

Tak, Shakti to zupełnie inna podróż. 🎸



ERNIE BALL®
STRAPS FOR EVERYONE

PURE HARMONY, CZYLI METODA FULARY



W historii polskiej edukacji muzycznej nie było dotąd przypadku, aby jakiś nauczyciel, zakwestionował klasyczne metody nauki skal i gam i zaproponował własne rozwiązanie nawet jeśli tylko częściowo nowatorskie, bo oparte też na kilkusetletniej tradycji muzycznej. Tak się stało w przypadku Adama Fulary i coraz bardziej popularnej metody odnajdywania składników akordowych. Spróbujemy w tej rozmowie rozwikłać nieco tę tajemnicę...





Czym właściwie jest Metoda Fulary?

To szybka metoda odnajdowania dźwięków akordowych, które są z punktu widzenia melodii najbardziej istotne. Świadome ogrywanie samych składników akordowych określam mianem „Pure Harmony”.

Od wieków wiadomo, że dobre melodie to przede wszystkim składniki akordów z podkładu, co jest więc innowacyjnego w tej metodzie?

Rzeczywiście od strony tego, co słyszymy metoda jest przeźroczysta. To znaczy daje w wyniku coś, co określiłbym słowem: „tradycja”. Innowacyjne jest opalcowanie i widzenie ich na instrumentie w grupach „dwójek” i „trójek”. Z dźwięków akordowych korzystał Bach, a teraz używają ich np.

kompozytorzy linii wokalnych. Często robiąc to na ucho.

Dochodzimy do sedna – czyli jednak „na ucho”?

Tak, dźwięki akordowe, to jest to co wybiera nasze ucho, gdy damy mu wolność. Nie będzie wcale wybierało dźwięków ze skal z równym prawdopodobieństwem.

Tu mi się przypomina historia z warsztatami Andy’ego Timmonsa, które miałem z nim okazję prowadzić w Nowym Yorku. W czasie warsztatów wziął młodego adepta gitary, technicznie niezłego shreddera, do wspólnej improwizacji na scenie. Zagrał mu dwa akordy: Am7 D7. Młody gitarzysta zagrał w skali (a-doryckiej), a Andy mu przerwał i mówi, postaraj się zagrać teraz coś na jednej strunie. Na początku shredder całkowicie się pogubił, ale szybko „na ucho” odnalazł dźwięki akordowe (inne na Am7 i inne na D7), coś w głowie szybko sobie ułożył z tych dźwięków – wyszła bardzo prosta solówka – bo to już nie improwizacja, ale z sensem melodycznym. Wszyscy byli zdumieni. Andy podsumował: „To, co teraz grałeś, jest dużo lepsze niż to, co przedtem. Dlaczego tak nie grasz? Gdybyś znał położenie tych dźwięków, mógłbyś improwizować w ten sposób. Ktoś, kto zna położenie dźwięków akordowych nie potrzebuje do grania żadnych innych schematów. Uczyńcie wszystko, aby się tego nauczyć”. Ja się podpisuję pod tą opinią.

Czy nie można się tego nauczyć grając skalami?

Można, jest to jednak bardzo trudne. Po pierwsze jedyna działająca tu metoda to „skala-akord”, czyli do każdej funkcji w utworze dopisujemy odpowiednią skalę, a ze zmianą każdego akordu piosenki zmieniamy też skalę. Jeśli dodamy fakt świadomości składnika akordowego wychodzi kilkanaście lat nauki schematów i rozwoju słuchu.... Niektórzy też grają w centrum tonalnym, mają w głowie schematy skal i zapalają im się „dźwięki na gryfie”, czyli coś słyszą, ale to za mało. Nie mają kontroli nad wybieranymi i omijanymi składnikami. Często na YouTube można spotkać lekcje ogrania skalami dźwięków akordowych skupiających się na jednym lub dwóch akordach, nikt nie pokazuje tego na większych formach, gdzie często jest kilkanaście funkcji. Jak to poukładać na całym gryfie? Podobnie wychodząc od strony arpeggio – rozłożonych funkcji – problemem jest to, że gdy mamy w utworze np. 16 akordów to nie widzimy żadnego głosu, żadnego logicznego połączenia, jest zbyt wiele możliwości i robi

się z tego ogrywania arpeggio kilkanaście lat nauki, która często kończy się wcześniej na lickach II V I, albo na braku świadomości tj. skala pasuje, ale ogrywane składniki są przypadkowe, nie tworzą logiki.

Wyjaśnijmy co znaczy „fakt świadomości składnika akordowego”

Nad akordem najlepiej brzmią jego składniki np. pryma, tercja, kwinta, potem septyma, nona, czasem zamiast septymy lepsza będzie seksta, rzadko kwarta. Rodzaj interwału (mały, wielki, czysty) zależy od rodzaju akordu i w zasadzie jest jednoznaczny. Pytanie o świadomy wybór dźwięków w improwizacji to pytanie o to, czy muzyk potrafi usłyszeć składniki akordowe w swojej melodii i je „poprowadzić” odpowiednią ścieżką (głosem). Czyli nad trzecim akordem piosenki ograć kwintę i poprowadzić ją do tercji czwartego akordu. Można w ten sposób analizować np. temat piosenki i następnie ograć w improwizacji te same składniki, które były użyte przez kompozytora. Zdziwicie się jak bardzo improwizacja zacznie wtedy nawiązywać do tematu. Piękne melodie staną się częściowo otwartą księgą. Jest jeszcze druga strona medalu do rozgryzienia: frazowanie, czyli motywika, rytm, timing, artykulacja itp. Ale dźwięki akordowe to nie wszystko. Ważne jest też to, czego nie gramy.

Co masz na myśli?

Grając skalami składamy razem różne kolory ze wszystkich funkcji w przypadkowych konfiguracjach. To działa tak, jak mieć siedem farb (składników akordowych) i je wszystkie razem wymieszać na czuja. Zawsze wyjdzie to samo: „kolor szary” w różnych odcieniach i dokładnie tak jest w muzyce. Stąd powiedzenie „wszędzie gra tę samą solówkę, do każdego utworu”. Teraz wyobraźmy sobie, że ktoś ma świadomość i gra składnikami akordowymi. Skoro ma świadomość to można go poprosić o ogranie samych non i tercji a bezwzględnie omijanie np. prym i kwint. W ten sposób mamy wolność co do tego jakich dokładnie składników (kolorów) użyjemy. Jeśli gramy sporo tercji – będzie zawsze cukierkowo. Lubię słodkie, ale jeśli zagramy wtedy nonę będzie napięcie – więc najlepiej ją przygotować lub

rozwiązać. Na tym polega świadomość – potrafimy wybierać pewne składniki, ale też omijać inne i wiemy jak je traktować – a każdy z nich jest inny. Jeśli ktoś tego nie potrafi – ciągle jest w drodze do czegoś, co można określić mianem „podstawowego warsztatu tradycji kompozytorskiej i improwizatorskiej”. O ile np. wśród trębaczy i saksofonistów od początku się o tym mówi, o tyle wśród gitarzystów panuje niestety kult skal. Mówi o tym też prof. Herdżin w serii wykładów pt. „Improwizuj”.

Dla wielu znajomość tej tradycji nie jest celem. Do zagrania krótkiej solówki ogrywanie harmonii jest niepotrzebne.

Oczywiście. Czasem wystarczy sama pentatonika, albo gama molowa. Ale już jeśli ten sam gitarzysta chciałby układać zgrabne tematy dla wokalisty, to potrzeba czegoś więcej. Można próbować na ucho i wtedy po latach dojdzie się do tego samego punktu, który można było osiągnąć na początku nauki. Ja latami grałem skalami. Potem nauczyłem się „od zera” grać drugi raz skład-

nikami akordów. Gdyby ktoś mi pokazał tę moją metodę na początku drogi – byłbym w zupełnie innym miejscu dziś.

Co jest Twoim zdaniem sprawdzianem kompetencji improwizującego muzyka, czyli kiedy „słyszać”, że używa skal, a kiedy gra po akordach?

Dla mnie prostym sprawdzianem jest improwizacja bez podkładu. Jeśli ktoś potrafi zagrać utwory improwizując w taki sposób, że nie potrzebuje podkładu a harmonię słyszać





z improwizacji, to znaczy, że ma tę kompetencję. Jeszcze z typowo szkolnych zabiegów improwizowanie głosem (tj. wokalnie) bez podkładu, gdzie na końcu frazy mówię na głos jaki składnik akordowy w melodii śpiewałem przed chwilą. Ta kompetencja jest wyzwaniem dla wielu pozornie sprawnych muzyków. Też kiedyś myślałem, że to kosmos. Teraz tak umiem. To nie jest kwestia wrodzonego słuchu ani talentu. Ogrzywając harmonię świadomie słuch rozwija się w tempie wykładowym. To kolejna ogromna zaleta.

Teraz chyba improwizacja jest w odwrocie, wielu współczesnych herosów gitary nie improwizuje, a w sieci pokazują jedynie wyuczone rzeczy...

Tak, to jest katastrofa. Doszło do takiego absurdu, że wersje standardów jazzowych są wyuczone. Dla mnie to zupełnie obcy świat. Nie rozumiem tego i nie budzi to we mnie podziwu. Wiele razy pisałem, że muzyk improwizują-

cy ma się do muzyka nieimpro wizującego jak kierowca formuły jeden do kierowcy autobusu. Wszyscy moi idole improwizowali – poczynając od Bacha, przez Chopina, Beethovena, na Davisie, Passie, Holdsworthie i Methenym kończąc. Dziś jednak liczy się „szybki efekt” aby istnieć w mediach społecznościowych – tam improwizacja jest unikatem, a szkoda. Sensowne improwizacje to jednak ogromne wyzwanie na wiele lat pracy i tu może pomóc moja metoda.

Myślisz, że można by tej metody nauczać w państwowych szkołach muzycznych na nieistniejącym, hipotetycznym przedmiocie „improwizacja i kompozycja”?

Tak! Mam 9-, 10-, 11-latków, którzy naprawdę świetnie sobie radzą na różnych instrumentach improwizując tą metodą. W tym sensie to prawdziwy Gamechanger. Naprawdę chciałbym, żeby w młodości ktoś mi pokazał jak przy niewielkim nakładzie nauki

grać po składnikach akordowych. Aby pokazać, że to taki prawdziwy Gamechanger przytoczę dwa przykłady. Pierwszy to wykładawca akademicki Rafał Sarnacki, który w jednym z wywiadów pisał: „Nauka improwizacji opartej na jazzowych strukturach harmonicznych przez pierwsze trzy-cztery lata jest dość trudnym i żmudnym procesem. W tym czasie studenci zmagają się ze znalezieniem właściwych dźwięków akordowych na gryfie, właściwych skal itp. Jest to na tyle trudne, że zazwyczaj nie są w stanie wyrazić się muzyką. (...)”. Mowa o ludziach, którzy zdali na akademii muzyczną – to oni, grając już sprawnie, potrzebują ok 3-4 lat. U mnie już po pół roku widać pierwsze efekty, a po pierwszej klasie uczniowie sprawnie ograć składniki akordowe np. w Autumn Leaves, albo Blue Bossie (mówimy o nauce od zera). Oczywiście nie mówię tu o technice, ani artykulacji, bo tego nie da się wyćwiczyć w pół roku i to jest

to, z czym ludzie zdający na akademii mają najmniej problemów. Różnica obu podejść – akademickiego (akord-skala lub arpeggia) oraz mojej metody jest taka. Tam: naucz się skal, albo schematów akordów, następnie szybko staraj się w nich odnaleźć składniki akordowe, natomiast u mnie jest na odwrót, najpierw naucz się składników funkcji w prostym systemie, a potem buduj wszystkie inne dźwięki dookoła tych ważnych, na różne sposoby. To zmienia wszystko. Często moi absolwenci ograć każdy standard jazzowy mimo że nie potrafią zagrać szybko nawet skali doryckiej. Drugi przykład to jeden z bloggerów gitarowych, który opisuje ograć świadome harmonii jako „najtrudniejsze ćwiczenie gitarowe”. Faktycznie wychodząc od skal – tak to wygląda. W sieci Bartek – jeden z moich absolwentów – skomentował film bloggera, że „trzeba szukać lepszego nauczyciela, który pokaże jak to prosto zrobić”.

Wiele mówisz o własnym stylu – czy nie uważasz, że jeśli wielu gitarzystów użyje tej metody – będą grali tak samo?

Tu sprawa jest o tyle wyjątkowa, że metoda jest prosta. Szybko się jej uczymy i potem każdy stosuje ją inaczej, rozwija własne pomysły. Jeden muzyk gra jazz, inny gra metal, jeszcze inny bluesa. Jeden chce grać chromatykę, drugi nie. Wszędzie działa ona inaczej, dodatkowo metoda pokazuje tylko dźwięki, które nasze ucho rozpoznaje na tzw. mocnej części taktu. Czyli na „raz” oraz „trzy”. Pozostałe dźwięki są dowolne i można ich używać różnie. Im bliżej akordu one będą tym bardziej będzie to brzmiało jak np. melodyka Mozarta. Im dalej – bardziej jak jazz. To wspaniała wolność. Poza tym na razie tylko kilkaset osób potrafi grać tą metodą, więc w porównaniu do pentatoniki stosowanej przez miliony – będziemy zawsze brzmieć „świeżo”.

Nie jest to próba pójścia na skróty?

Nie. Uczymy się solidnie ogrywać harmonię. Sprytny i oryginalny jest tylko sposób realizacji – tworzy się dodatkowe połączenie składnika akordowego z opalcowaniem, którego nie mają muzycy grający innymi metodami. Nadal mamy pewien próg wejścia: wyzwaniem są zmieniające się akordy. To budzi wewnętrzny opór zwłaszcza, jeśli ktoś całe życie grał jedną skalą.

Skąd pomysł na tę metodę?

Potrzebowałem jej do nauki improwizacji w kontrapunkcie. Tam naprawdę szybko, intuicyjnie trzeba ogrywać składniki akordowe i tak długo siedziałem nad tym, aż wymyśliłem takie ustawienie składników akordowych, że gitara stała się dla mnie bardziej przejrzysta, niż pianino. Dawniej wszystko rozgryzałem na pianinie (jestem klawiszowcem z wykształcenia), bo na gitarze niewiele widać. Dziś, gdy patrzę moją metodą na gryf, gitara o wiele lepiej pokazuje zjawiska muzyczne i zależności między akordami, niż pianino. To patrzenie jest oryginalne, to przełom. Wystarczy inaczej spojrzeć na podstrunnice. Gdy otwierałem moją szkołę w 2008 uczyłem raczej tradycyjnych metod, jednak jako ciekawostkę pokazałem kiedyś mój sposób, okazało się, że to, czego uczniowie nie mogli wyćwiczyć w dwa lata nauczyli się w dwa miesiące. Potem zmieniłem sposób nauczania i obecnie w ogóle nie uczę „standardowych metod” z wyjątkiem może pentatoniki molowej. Moi uczniowie uczą się wyłącznie ogrywać harmonię moją metodą, a mamy ich w szkole prawie stu. Nie ma innych tak prostych metod ogrywania harmonii nie tylko w Polsce ale i na świecie.

A blues? Sieć obiegiło nagranie, gdzie proponujesz ogrywać bluesa bez pentatoniki...

Tak i brzmi to bardzo dobrze. Jak wiesz, cały klimat bluesa nie jest zaklęty w pentatonice, ale w blue notes – w dźwiękach spoza systemu temperowanego, których nie da się zagrać np. na fortepianie. W nich jest klimat bluesowych melodii. Jeśli ogramy dookoła harmonię i podkreślimy blue notes – przy

odpowiednim frazowaniu otrzymamy ładną melodię, która jest muzykalna nawet bez podkładu. Tego muzyki z krainy pentatoniki nie potrafią. Przykładem takiej melodii opisującej funkcje niech będzie utwór „Grinnin’ In Your Face” (Son House). Nie ma tu podkładu, ale słysząc wszystkie akordy. Jest w takim improwizowaniu bez podkładu pierwotna mądrość i muzykalność. Jeśli ktoś tego nie ma – nie pójdzie dalej. W takim przypadku uczenie się jakiegokolwiek zaawansowanej teorii improwizacji może być nawet szkodliwe.

Czy Twoje skale to nie pentatoniki? Wszak składają się z pięciu nut...

Nie. Często słyszę, że moje schematy to też

skale (pentatoniki), ale w praktyce niekoniecznie. To bardziej mapa. Wybierasz na niej jeden target z pięciu, a dźwięki go opisujące mogą być dowolne. Trzeba umieć wybierać, każdy target jest inny – ma swoją wagę i swoje sposoby. Też idąc do targetu nie poruszamy się jak po skali. Np. jeśli wybierasz tercję, to nie musisz obok grać ani prymy, ani nony, ani kwinty. Można użyć np. chromatyki. Idziesz od targetu do targetu – tak zbudowane są piękne tematy melodii. To trochę jak skakanie z kwiatka na kwiatek. Ja już jesteś na kwiatku – zostajesz na nim chwilę i się kręcisz dookoła, a potem lecisz na inny.





A co w kwartach i sektach? To też są kolory.

Tak jednak, co jest często przemilczane, gdy ogrywasz np. sektę nie grasz jednego dźwięku z boku, dla Chopina była to

kwinta (akord np. G13), dla akordów sektowych to septyma. Skoro tak, to przesuwamy palec „ciężar” zastąpionego dźwięku, czyli np. zamiast kwinty „D” grasz sektę „E” w akordzie

G13, co moją metodą jest banalne i logiczne (przesuwamy palec o dwa progi). Jeśli improwizator tego nie robi i ogrywa sektę, ale pozostawia obok kwintę i septymę w przypadkowych pro-

porcjach zawsze brzmi „szaro”, ja to nazywam „gamowatością”. Jak ktoś mi nie wierzy – proponuję zawsze taki eksperyment. Wziąć dwóch wokalistów – niech zaśpiewają kwintę i septymę i zatargetować w tym kontekście sektę w naszej melodii. To nie działa. Podobnie kwarta zastąpi np. kwintę w akordzie kwartowym (np. Cm11). Czyli moja metoda to tak naprawdę „metoda pięciu głosów”, nie musi być tam np. septymy.

Na koniec powiedz nam, jaką przyszłość widzisz jeśli chodzi o Twoją metodę, w kontekście edukacji muzycznej w Polsce i na świecie?

Metoda ma ogromny potencjał stać się furką do krainy poważnej improwizacji i kompozycji dla uczniów, którzy mają mniej czasu na naukę. Wystarczy nawet 30 minut dziennie przez okres od dwóch do trzech lat aby grać dobre, składne improwizacje. Dla takich uczniów to jest droga, której kres widać od samego początku, a celem jest władza nad składnikami akordowymi w melodiach. Gdyby taki uczeń próbował standardowych metod: CAGED lub skala-akord przy tej ilości poświęcanego czasu na naukę, całość zajęłaby ponad 15 lat, a końca nauki w przypadku większej ilości akordów w utworze – nie widać od początku. Wiem, bo sam próbowałem i przeszedłem większość drogi w systemie „skala-akord”. Moja metoda ma dokładnie piętnaście razy mniej schematów. Jest to chyba najbardziej poważny kandydat do nauki przedmiotu „Improwizacja” w państwowych szkołach muzycznych – jeśli taki się pojawi, nie tylko w Polsce ale i na całym świecie. Zaawansowanym muzykom, którzy umieją już grać, ale mają problem z melodyjną improwizacją, też ta metoda pomoże szukać właściwych dźwięków, a więc wszystkim takim osobom mogłaby pomóc wgrzyść się w muzykę w stosunkowo krótkim czasie, po którym można skupić się już na rozwijaniu własnego stylu, czego z całego serca wszystkim czytelnikom „Gitarzysty” życzę. 🎸



Darkglass Electronics

ALPHA · OMEGA

AO

500W



900W



200W



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

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

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

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

Marketing
+48 519 443 757
marketing@guitarcenter.pl





Aria Pro II Jet-1

Aria Guitars to uznana japońska marka już od kilku dekad produkująca wysokiej klasy gitary elektryczne, basowe, akustyczne oraz ukulele. Z jej instrumentów pod szyldem Aria Pro II od 1975 roku korzystało wielu profesjonalnych muzyków, a w ostatnich latach po gitary Arii sięga też coraz więcej wielu młodych muzyków, doceniając wyjątkowo dobry stosunek jakości wykonania i brzmienia do ceny instrumentów. Tym razem po ostatnio prezentowanej, pięknej Arii Pro II PE-350PG przyjrzymy się kolejnej nowości przygotowanej na 2021 rok, modelowi Aria Pro II Jet-1, wyróżniającemu się unikalnym kształtem korpusu, łączącym design kilku klasycznych konstrukcji **Piotr Szarna**

BUDOWA

Gitara posiada bardzo ciekawy korpus typu single-cutaway, czyli z pojedynczym wcięciem, a specyficzne „wyciągnięcie” górnego rogu i przede wszystkim dolnej, tylnej części tworzy dosyć unikalną całość w połączeniu z cofniętym, ostro wyprofilowanym dolnym rogiem wcięcia. Wykonany z topoli korpus jest też zaskakująco mały, a testowany model wykonano na wysoki połysk w kolorze See-Through Vintage White, czyli przydymionym białym bądź jasnokremowym, z lekką przezroczystością bardzo delikatnie ukazującą fakturę drewna. W ramach JET-1 oferowane są jeszcze dwa wykończenia: wiśniowe Candy Apple Red oraz czarne. Seria obejmuje dodatkowo modele JET-2 z pickupami P-90 i stałym mostkiem, barytonowy JET B'tone oraz basowy JET Bass. Top wizualnie dopełnia czarny pickguard. Przykręcany, klonowy gryf o profilu C zaopatrzonego w palisandrową podstrunnice z 24 progami, których ilość jest

raczej mniej typowa dla jednak vintage'owego designu. Regulację krzywizny dokonujemy za pomocą wygodnej, odsłoniętej nakrętki przy singlu gryfowym. Całość wieńczy zgrabna, bardziej nowoczesnie prezentująca się główka wykończona w kolorze korpusu. Zamontowano tu w jednym rzędzie sześć chromowanych, zamkniętych kluczy. Osprzęt dopełnia chromowany mostek tremolo przykręcany sześcioma śrubami, z odlewającymi się siodelkami z niezależną regulacją wysokości i menzury oraz wkręcany ramieniem. Układ elektryczny wpisuje się w oryginalny design – to również rzadziej spotykane zestawienie H/S, czyli humbuckera przy mostku i singla pod gryfem – są to autorskie konstrukcje Aria CPH-1 (Classic Power) oraz OS-5 wykorzystujące magnesy Alnico 5. Układ sterowany jest wspólnymi potencjometrami głośności i tonów zakończonymi czarnymi, ‘kapeluszkowymi’ gałkami o srebrnych topach, a połączenia pickupów konfiguruje 3-pozycyj-

ny przełącznik na dolnym rogu. Gniazdo wejściowe umieszczono na topie, za potencjometrami na pickguardzie. Skala instrumentu wynosi krótsze 628 mm czyli 24,75”. W zestawie

poza kluczykami regulacyjnymi i ramieniem mostka tremolo otrzymujemy przewód jack-jack.

W PRAKTYCE

Aria Pro II Jet-1 wizualnie



Ergonomiczne łączenie gryfu z korpusem zapewnia komfortowy dostęp do wyższych pozycji.



3-pozycyjny przełącznik umieszczono na dolnym rogu.



wypada bardzo ciekawie, uwagę oczywiście zwraca kształt – wyciągnięta tylna, dolna część korpusu oraz górny róg dodają oryginalności, i choć gitara prezentuje się dosyć oldschoolowo i w stylu vintage, w połączeniu z dolnym rogami o ostrzejszym kształcie, ciekawym pickguardem oraz nowoczesną główką całość nabiera dynamiki. Korpus jest też zaskakująco zgrabny i komfortowo wypada podczas gry, zarówno na siedząco jak i zawieszona na pasku. Klonowy gryf ma satynowe wykończenie i wygodny, smukły profil typu C – tu ponownie ciekawym elementem jest obecność 24 progów, co pokazuje bardzo udane połączenie vintage’owego stylu i nowoczesności. Ścięcie połączenia z korpusem zapewnia dobry dostęp do najwyższych pozycji. Progi są dobrze wykończone, nie można też doszukać się żadnych niedoróbek, co przy tej cenie jest znakomitą rezultatem. W połączeniu z niską ustawioną akcją strun otrzymujemy wyjątkowo

wygodny instrument. Mostek tremolo fabrycznie opiera się na korpusie i działa w dół, co zapewnia też większą stabilność stroju, jednak można go ustawić w stylu klasycznego strata.

BRZMIENIE

Od strony brzmieniowej Aria również zaskakuje. W gitarze

z okolic tysiąca złotych dosyć rzadko spotyka się taką sprężystość połączoną z dobrym, równym wybrzmieniem. Układ pickupów typu humbucker i singiel jest również ciekawy, ale bardzo skutecznie wywiązuje się z dostarczania szerokiej palety barw. Humbucker oferuje tłuste brzmienie przy zachowaniu klarowności – słyszalna prezentacja pozwala na podkreślenie niuansów, środek jest nasycony harmonicznymi, nic tu nie braku-

je zarówno jeśli chodzi o rockową klasykę jak i dosyć nowoczesne brzmienie przesterowane. Singiel jest dobrze zbalansowany, nie znika przy przełączeniu dodając szklistości i zachowując czytelny, mocny środek nawet na dużym drive. Nie jest to typowe brzmienie strata vintage, jednak ma jego charakter, z domieszką mocniejszego środka i większego sygnału. Aria bardzo dobrze wypada też na mid-gainie w blues rockowych



Do regulacji służą stylowe gałki głośności i tonów, za którymi umieszczono gniazda wejściowe.



Na pokładzie znalazł się przykręcany 6 śrubami chromowany mostek tremolo z wkręcany ramieniem.

obszarach – pickupy dobrze oddają artykulację i dynamikę. Gryfowy singiel łączy subtelność strata z mocniejszym środkiem rodem z Telecastera. Połączenie pickupów oferuje mocniejszy twang, który można porównać do Tele na sterydach, z nieco twardszym środkiem, ale słyszalną cały czas szklistą prezencją. Całość ładnie wypada równie dobrze na czystym kanale, i pomimo tylko trzech barw przełącznika nie odczuwa się potrzeby szukania kolejnych. W obszarze brzmieniowym Aria również zaskakuje szeroką rozpiętością stylistyczną, od stratowych, choć

nieco twardszych cleanów, przez dynamiczny crunch po nasyceniu rock – wbrew pozorom to bardzo uniwersalny, i również mający własny charakter instrument.

PODSUMOWANIE

Model Jet-1 Arii to bardzo ciekawa propozycja w ciągle rosnącej



Aria JET-1 oferuje wygodny dostęp do pręta napinającego gryf we wcięciu na końcu palisandrowej podstrunnicy.

ofercie japońskiej marki, łącząca oryginalny wygląd łączący oldschool'owy vibe z nowoczesnością, co można też odnieść do oferowanego brzmienia – znajdziemy tu zarówno klasyczne soundy z obszarów strata i tele, jak i nowoczesne, rockowe barwy. A wszystko przy dobrej jakości

wykończenia, wygodzie gry i wyjątkowo atrakcyjnej cenie. 🎸

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: bolt-on

Korpus: topola

Gryf: klon

Podstrunnica: palisander



Na główce o nowoczesnym kształcie przykręcono w jednym rzędzie 6 chromowanych kluczy olejowych.

Progi: 24

Klucze: die cast, chromowane

Skala: 24,75" (628 mm)

Układ elektryczny: 1 x singiel OS-5 (Alnico-5) 1 x humbucker CPH-1 (Classic Power Alnico-5), 1 x VOLUME, 1 x TONE, 3-pozycyjny przełącznik

Mostek: chromowany, VFT-1 Tremolo

Wykończenie: połysk, See-Through Vintage White

DOSTARCZYŁ

www.musicinfo.pl





Fender Vintera II 50s Stratocaster MN OCT

Fender wprowadził niedawno na rynek drugą odsłonę serii Vintera, która oferuje rozwiązania vintage, nawiązujące do korzeni tej marki, w zakresie cenowym dostępnym zwykłym śmiertelnikom. Czy Vintera II wprowadza jakieś istotne zmiany? Zaraz się przekonamy, biorąc na warsztat model '50s Stratocaster z tej właśnie serii... **Tomasz Owczarski**

Czy popularność specyfikacji vintage z dawnych lat to tylko przejaw sentymentu i nostalgii, czy faktycznie te konstrukcje przetrwały próbę czasu? Dyskusja zdaje się nie mieć końca, ale wystarczy spojrzeć na produkty z innych branż – czy są po dziś dzień produkowane w tej samej, niemal niezmienionej formie? Stratocaster nie tylko jest nadal produkowany przez oryginalną markę, ale także w niezliczonych odmianach kopiowany przez inne firmy, więc coś w tym projekcie musi być wyjątkowego. Jaka jest więc specyfikacja modelu '50s Stratocaster, oferowanego przez Fendera w linii Vintera II? Zobaczmy...

BUDOWA

Gitarę wyróżnia się starannie wykonanym korpusem z olchy, wyposażonym w anatomiczne podcięcie i pokrytym błyszczącym lakierem poliestrowym, który nadaje instrumentowi estetyczny połysk. Gryf, przymo-

cowany do korpusu za pomocą czterech solidnych śrub, poprzez tradycyjną niklowaną płytę, a jego profil typu Soft V nawiązuje do designu z połowy lat 50. i jest delikatnie zaokrąglony (nie jest to ostre „V”). Klonowa podstrunnica o profilu 184,1 mm (7,25”) to hołd złożony oryginalnym Stratocasterom z tamtych lat. Na gryfie znajdziemy 21 vintage'owych progów, które są cienkie i wysokie (Fender oznacza je jako Vintage Tall). Pozycje oznaczone są typowymi czarnymi kropkami. Z tyłu szyjki znajdziemy wstawkę z ciemniejszego drewna (prawdopodobnie orzecha?), pod którą ukrywa się pręt napinający z nakrętką dostępną po stronie korpusu, tak jak przysłało na model „vintage”. Siodełko główki o szerokości 42 mm (1,65”) jest wykonane z kości syntetycznej, a cały gryf zabezpiecza lakier uretanowy o wysokim połysku. Główna w stylu lat 50. prezentuje logo typu spaghetti oraz jedno „drzewko” dociskowe strun E1

i B2. Klucze to klasyczny model marki Fender – proste przekładnie zamknięte w ozdobnych obudowach „retro”, przymocowane za pomocą siedmiu małych

wkrętów. Podobnie jak w poprzedniej odsłonie serii Vintera, z tyłu główki znajdziemy numer seryjny gitary oraz informację o jej produkcji w Meksyku.

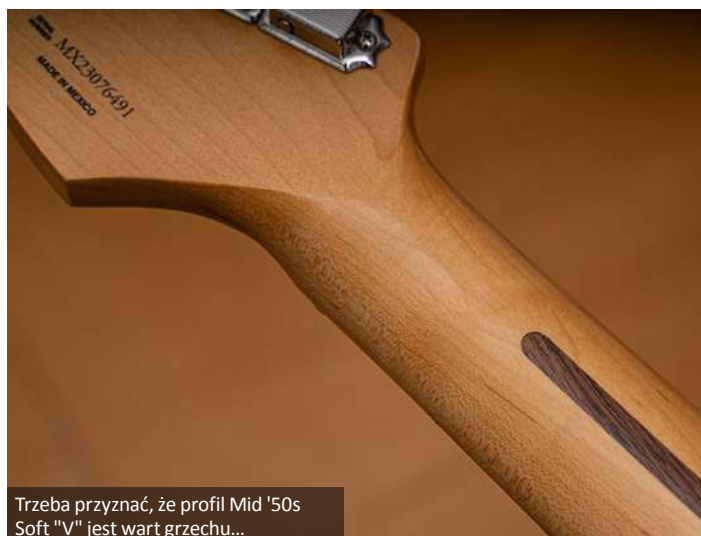


„Klusony” (nie, to nie makaron), czyli charakterystyczne dla tamtych lat puszkki kluczy – początkowo produkowała je firma Kluson, stąd potoczne określenie tych maszynek.





Tuż za „pipakiem” widać schowaną końcówkę pręta regulacyjnego – jest równie zgodne ze specją „vintage” co niewygodne w użytkowaniu ;-)



Trzeba przyznać, że profil Mid '50s Soft "V" jest wart grzechu...



Logo spaghetti, jedno drzewko i brak regulacji pręta na główce – czyste lata 50.

Mostek również nawiązuje do klasycznego wzorca – to tremolo ze sprężynami umocowanymi z tyłu korpusu przykręcono sześcioma śrubami. Na uwagę zasługuje zastosowanie masywnego bloku tremolo. Siodelka mostka są wykonane z giętej blachy stalowej. Układ elektryczny umieszczony jest na jednowarstwowej białej płytce plastikowej, przytwierdzonej ośmioma wkrętami. Gitara wyposażona jest w przetworniki Vintage-Style '50s Single-Coil Strat (nazwa jest taka sama jak w przypadku pierwszej serii Vintera, ale firma gruntownie

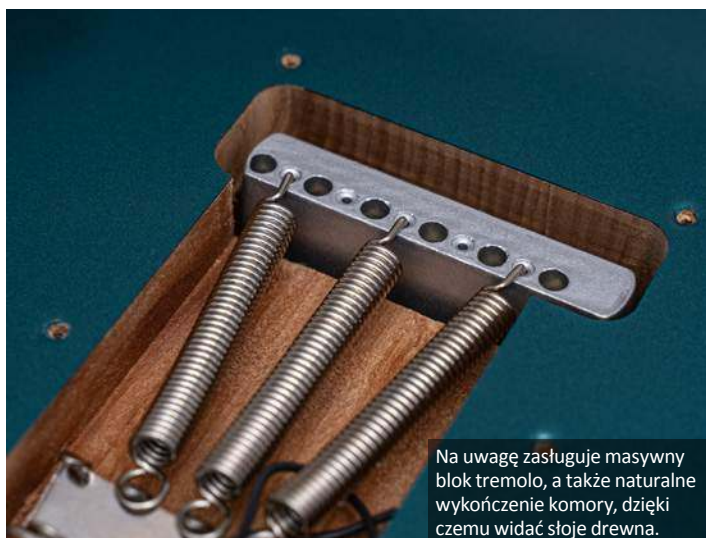
je przeprojektowała). Wybór przystawek dokonywany jest za pomocą pięciopozycyjnego przełącznika – to jedno z niewielu odstępstw od oryginału, ponieważ pierwsze Stratocastera posiadały przełączniki trójpozycyjne, a unikalny dźwięk charakterystyczny dla tej gitary osiągnęto poprzez blokowanie dźwigni między pozycjami. Również układ regulacji barwy dźwięku jest nieco zmieniony w porównaniu z pierwszymi Stratocasterami. Pierwszy potencjometr barwy (znajdujący się w środkowej gałce) jest połączony z przetwornikami przy gryfie i przetwornikiem

środkowym, natomiast drugi potencjometr steruje przetwornikiem przy mostku (w latach 50. regulacja dotyczyła jedynie przetwornika przy gryfie i środkowego). Gniazdo wyjściowe jest zamocowane w niklowanym, wyprofilowanym uchwycie, którego nie można pomylić z żadnym innym modelem. Gitara sprzedawana jest razem z pokrowcem typu Deluxe Gig Bag i fabrycznie założonym kompletem strun Fender USA 250L Nickel Plated Steel o rozmiarach 0,009"-0,042" (w ramach ciekawostki: to także jest odstępstwo od specki „vintage”, ponieważ tak

cienkie struny w latach 50. po prostu nie istniały, a pierwsze Straty sprzedawano z kompletemi 12-tek lub 13-tek). Ale dość gadania, zobaczmy jak to gra...

WRAŻENIA

Gitara została wykonana z niezwykłą starannością, przy zachowaniu dbałości o najdrobniejsze detale konstrukcyjne i wykończeniowe. Oglądam ją z każdej strony już dłuższą chwilę i choć chciałbym rzucić Ci na pożarcie jakiś krwawy kąsek, nie mogę tu znaleźć żadnego niedopatrzenia. Gryf o profilu Soft V oczywiście z pewnością przypadnie do gustu miłośnikom klasyki. W dłoni czujesz solidny kawałek drewna, a gra akordów jest wyjątkowo komfortowa. To także ułatwia podciąganie strun, ponieważ ten kształt gryfu zapewnia doskonałe oparcie dla kciuka. Muzycy, którzy preferują ekstremalnie niską akcję strun, mogą być nieco zawiedzeni niewielkim promieniem podstrunnicy wynoszącym 7,25 cala. W przypadku takiego promienia, struny mogą zacząć trzeszczeć podczas podciągania. Niemniej jednak, podwyższenie akcji strun rozwiązuje ten problem. No i trzeba zauważyć, że ten model nie jest adresowany do miłośników „wyścigówek”. Współczesnym punktem kontrowersji może być także umieszczenie śruby regulacji gryfu po stronie korpusu. Rozwiązanie to, znane z wcześniejszych modeli Fendera, wymaga odkręcenia gryfu od korpusu przy regulacji relif, co z kolei pociąga za sobą konieczność zdjęcia lub przynajmniej poluzowania strun. Jednak wśród miłośników ducha „vintage” to właśnie taka konstrukcja jest uważana za



Na uwagę zasługuje masywny blok tremolo, a także naturalne wykończenie komory, dzięki czemu widać słoje drewna.

21 cienkich progów, radius 7,25 cala, regulacja krzywizny ukryta od strony korpusu – czyli specjka „vintage” – albo ktoś lubi, albo nie lubi ;-)



poprawną (niektórzy twierdzą także, że „brzmi” to lepiej). A skoro o brzmieniu mowa...

BRZMIENIE

Przy opracowywaniu nowych (choć posiadających tę samą nazwę co w Vintera I) przetworników, Fender ponownie zwrócił się o pomoc do renomowanego specjalisty w tej dziedzinie, Tima Shawa. Celem było oddanie wiernego brzmienia charakterystycznego dla Strata z lat 50. W tym przypadku, oprócz drewna i mostka, ogromne znaczenie ma rodzaj przetworników opartych na magnesach Alnico 5 – dających najbardziej klarowne brzmienie. Testowany model jest zgodny z tą recepturą – brzmienie jest jasne, sprężyste, wyjątkowo selektywne, innymi słowy, emanuje blaskiem i elegancją. W momencie mocniejszego uderzenia w struny pojawia się subtelna kompresja dźwięku.

Przetwornik przy mostku jest naturalnie jasny, ale nie jest drażniący dla uszu, dzięki doskonałemu zestrojeniu pasma środkowego. Z kolei pozycje 2 i 4 to prawdziwa klasyka brzmienia Strata – brzęczące tzw. „dzwonczki”, które trudno pomylić z czymkolwiek innym. Przetwornik środkowy i ten przy gryfie zapewniają nieco bardziej stonowany, bardziej równomierny dźwięk i doskonale reagują na atak, zachowując jednocześnie precyzję w oddawaniu artykulacji.

PODSUMOWANIE

Vintera II kontynuuje to, co rozpoczęła seria Vintera – czyli oddaje w nasze ręce instrumenty nawiązujące do modeli z lat 50., 60. i 70. w historii marki Fender. Dopracowane zostały profile gryfów, aby wierniej odzwierciedlać oryginalne kształty. Przeprojektowaniu poddano

także przetworniki i trzeba przyznać, że te w nowych Vinterach brzmią świetnie – na tyle dobrze, że zyskają też z pewnością popularność wśród miłośników modyfikowania instrumentów jako niedrogi, a skuteczny zamiennik. Nowe lakiery, jak ten „Oceaniczny Turkusowy Metalik” wyglądają obłędnie. Ale to wszystko jest niczym wobec kardynalnego pytania: czy z tą gitarą przyjemnie spędza się czas? Jeśli lubisz Fendery, lubisz Straty i lubisz specję „vintage”, to polubisz także model Vintera II 50s Stratocaster. Co do tego wątpliwości nie mam żadnych. 🎸

DANE TECHNICZNE

Korpus: Olcha
Gryf: Klon, Mid '50s Soft "V"
Podstrunnica: Klon
Radius: 7.25" (184.1 mm)
Skala: 25.5" (64.77 cm)

Progi: 21, Vintage Tall
Przetworniki: 3x Vintage-Style '50s Single-Coil Strat
Kontrola: Master Volume, Tone 1. (Neck/Middle Pickups), Tone 2. (Bridge Pickup), 5-Position Blade: Position 1. Bridge Pickup, Position 2. Bridge and Middle Pickup, Position 3. Middle Pickup, Position 4. Middle and Neck Pickup, Position 5. Neck Pickup
Mostek: 6-Saddle Vintage-Style Synchronized Tremolo with Bent Steel Saddles
Klucze: Fender Vintage-Style
Struny: Fender USA 250L Nickel Plated Steel (.009-.042)
Osprzęt: Nickel/Chrome
Kolor: Ocean Turquoise Metallic
W zestawie: pokrowiec Deluxe Gig Bag
Produkcja: Meksyk

DOSTARCZYŁ

www.fender.pl

ORTEGA TOUR PLAYER FMA BLUE





Ortega Tour Player FMA Blue

Ortega Guitars to renomowana marka produkująca instrumenty muzyczne od 1994 roku, znana z wysokiej jakości projektów i różnorodnych instrumentów, takich jak innowacyjne gitary klasyczne, basy, ukulele i inne... **Krzysztof Inglik**

Jak przystało na współczesną firmę, Ortega Guitars kładzie nacisk na praktyki przyjazne środowisku, stosując materiały pozyskiwane w zrównoważony sposób, a także aktywnie wspiera edukację muzyczną poprzez warsztaty i wydarzenia, co czyni ją cenionym producentem wśród muzyków na całym świecie. Oprócz instrumentów, w ofercie firmy znajdziemy także ciekawe akcesoria, ale dziś skupimy się na gitarze i to nie byle jakiej: dzięki uprzejmości firmy Meinl do redakcji przyjechał na testy popularny model Ortega Tour Player FMA Blue!

Jak widać na zdjęciu, pomimo nylonowych strun, nie jest to zwykła „gitarra klasyczna” – zresztą firma unika tej nazwy, podkreślając innowacyjność swoich konstrukcji. Na stronie internetowej prezentującej model Tour Player, Ortega opisuje go tak: „Rewolucyjna gitara elektryczna z nylonowymi strunami. Tour-Player została zaprojektowana do występów na żywo, oferując autentyczne ciepło i rezonans gitary z nylonowymi strunami,

ale eliminując jednocześnie problemy ze sprzężeniem zwrotnym. Odkryj świat możliwości dźwiękowych, o których nie myślałeś w kontekście gitary nylonowej. TourPlayer łączy piękno strun nylonowych z mocą i ekscytacją gitary elektrycznej, oferując innowację na najwyższym poziomie.”

Zanim jednak sprawdzimy, czy instrument da nam tę „ekscytację, o której nie myśleliśmy w kontekście gitary nylonowej”, zobaczmy jak wygląda specyfikacja modelu Tour Player.

BUDOWA

Korpus gitary jest lity i wykonany z drewna Okoume. Wydrążono w nim komory rezonansowe, widoczne przynajmniej w części poprzez estetyczne otwory w kształcie łezek. Z tyłu korpusu widać plastikową zaślepkę – co ciekawe, pod nią jest okrągła, nieco większa komora, w której nie ma nic poza spinką, przytwierdzającą przewody do korpusu. Top gitary ozdobiono płytą z klonu płomienistego, wykończoną na wysoki połysk w niebieskim odcieniu typu

„burst” – to jest właśnie ukryte w skrócie nazwy modelu FMA Blue – Flamed Maple Blue. Boczna krawędź, w niezwykle estetyczny sposób ujawnia naturalne wykończenie tej płyty z klonu ozdobnego, tworząc zarazem oryginalny binding. Mostek przymocowany do topu to prosta konstrukcja wykonana z drewna

laurowego.

Na górnej krawędzi korpusu znajdziemy slot z preampem Ortega Magus X. Mamy tam do dyspozycji regulację VOLUME, 3-pasmowy equalizer (BASS, MIDDLE, TREBLE), niewielki przycisk załączający TUNER (nastrojone struny podświetlane są na zielono

Na uznanie zasługuje sposób wplecenia wyświetlacza w logo Ortegi.





Otwory rezonansowe w kształcie łezek noszą w katalogu Ortegi nazwę „TourPlayer”.

na estetycznym wyświetlaczu wplecionym w logo Ortegi) oraz gniazdo USB-C do ładowania wbudowanego akumulatora (ładowanie sygnalizuje zapalona dioda). Gniazdo typu „jack” zamontowane zostało na dolnej krawędzi korpusu, jak w gitarach elektrycznych. Skala modelu Tour Player wynosi 650 mm. Podobnie jak korpus, gryf wykonany został z drewna Okoume i połączony z nim przy XIV progu. Laurowa podstrunnica ma 19 progów i skromne trzy znaczniki jedynie przy XII progu (markery „Moon”, czyli księżyc). Szerokość siodełka przy główce wynosi 48 mm. Na górnej płaszczyźnie główki znajdziemy drewnianą zaślepkę otworu pręta regulującego krzywiznę gryfu, a także logo Ortegi („Q”). Po bokach mamy otwarte klucze Deluxe Classical w tradycyjnym układzie 3+3. Na uwagę zasługuje kontrast pomiędzy złotymi trybikami i czarną powierzchnią reszty. Detal, ale cieszy oko. Podobnie jak wypalony napis

Tour Player od spodu główki. Czuć, że firma poświęciła czas na ten projekt.

WRAŻENIA

Gitara przede wszystkim urzeka swoją urodą. Zaprojektowana i wykonana została ze smakiem. Wszystko jest tu w dobrym guście, nic nie jest przesadzone, a pomimo to – przyciąga wzrok. Pomijając gryf, który z oczywistych względów grawituje w stronę instrumentów klasycznych, korpus daje wrażenie gry na gitarze elektrycznej. Być może do pełni szczęścia przydałoby się profilowanie pod prawą rękę (niektóre firmy już to stosują w tego typu instrumentach), ale i tak jest bardzo dobrze. Dość cienki korpus (ma około 5 cm grubości, czyli niewiele więcej niż Strat) z pewnością przypadnie do gustu gitarzystom elektrycznym – tutaj można wkroczyć do świata nieco innych barw, jednocześnie bez kosztu przyzwyczajania się do dużego pudła, co szczególnie istotne jest

Pręt do regulacji reliefu zamaskowany został drewnianą płytką.



dla prawej, kostkującej dłoni, ale także ułatwia grę na stojąco. Jednocześnie, za sprawą specyfiki tej konstrukcji (niemal lity, cienki korpus) nie można się tutaj spodziewać na sucho brzmienia tej klasy co w klasycznych gitarach koncertowych. Ma to jednak

swoje plusy, jak np. ćwiczenie w domu bez groźby zemsty ze strony innych domowników. Po podłączeniu, za sprawą wbudowanego preampu, otwiera się przed nami uniwersum brzmieniowe i to właśnie postanowiłem pokazać nagrywając próbę



Przyjemny detal: kontrast pomiędzy czernią i złotem w kluczach.



Mostek zamontowano na niezwyklej urody płycie z klonu płomienistego.

audio. Wystarczy bowiem looper i kilka dodatkowych efektów by stworzyć całą fakturę: loop perkusyjny + bas nagrany za pomocą oktawera (ja użyłem Boss OC-5), plus gitara funkowa w podkładzie uzyskana przez auto-wah (Function fx Accufunkture), do tego solo zagrane albo na naturalnym nylonie okraszonym odrobiną pogłosu, albo na jakimś syntezatorze gitarowym w kostce (np. Boss SY-1 Synthesizer). Naprawdę Ortega TourPlayer dostarcza tu mnóstwo zabawy. Preamp działa skutecznie i efektywnie, oferując zarówno naturalne „nylonowe” pasmo (przydaje się podbicie basów w EW, które dodaje soundowi nieco ciała), jak i możliwość podrasowania nagrywanej gitary różnymi zabawkami, które przecież my gitarzyści lubimy najbardziej. Last but not least, Tour Player faktycznie nie spręga się, próbowałem ją rozkręcać dość mocno zarówno na akustycznym wzmacniaczu AER jak i podłączoną do Super Reverb wyposażonego w głośniki 4x10. Sprawdza się. Reasumując, tak – zgodzę się z opisem ze strony Ortegi – gitara potrafi dać nam „ekscytację, o której nie myśleliśmy w kontekście gitary nylonowej”.

PODSUMOWANIE

Powiem szczerze, że po przepracowaniu w tym magazynie ostatnich 17 lat, niewiele instrumentów jest w stanie mnie zaskoczyć. Ale Ortedze się udało – to naprawdę świetny projekt, gitara jest po prostu piękna, a do tego nie jest jakoś koszmarnie droga. Może stać się efektywnym narzędziem w studio i na scenie, a także platformą pod dodawane z czasem ulepszenia (kto lubi „mody” ręka w górę! ;)) Zresztą pytałem już o to ludzi z Meinla i okazuje się, że Tour Player wzbudza powszechne zainteresowanie, co tylko utwierdziło mnie w opinii. Pozostaje tylko im pogratulować, a Tobie – czytelniku – polecić uwadze. 🎸

DANE TECHNICZNE

Korpus: Okume + klon

Płomienisty (top)

Gryf: Okume (slim)

Podstrunnica: Laurel

Elektronika: Ortega Magus X

Klucze: Deluxe Classical

Fabryczne struny: NYP44H

W zestawie: pokrowiec Ortega Tour Player

DOSTARCZYŁ

www.guitarcenter.pl

Markery „Moon” (czyli księżyc) na XII progu.



OKOUME, COŻ TO JEST I Z CZYM SIĘ JE?

Drewno Okoumé, znane również jako Okoumé lub Gaboon, to rodzaj twardego drewna powszechnie spotykanego w Afryce Środkowej, szczególnie w regionach takich jak Gabon, Gwinea Równikowa i Republika Konga. Jest popularnym wyborem do różnych zastosowań, w tym do budowy łodzi, mebli, szafek i właśnie budowy instrumentów muzycznych. Drewno Okoumé charakteryzuje się kolorem od jasnoróżowego do jasnobrązowego i prostym wzorem słojów. Jest podatne na obróbkę, co ułatwia cięcie, kształtowanie, pracę nad nim narzędziami ręcznymi i elektronarzędziami. Pomimo tego, drewno Okoumé jest znane ze swojej trwałości i odporności na gnienie oraz insekty, dzięki czemu nadaje się do zastosowań zewnętrznych, takich jak kadłuby łodzi. W kontekście instrumentów muzycznych Okoumé jest wykorzystywane do budowy korpusów gitar, szczególnie w przypadku gitar akustycznych i elektrycznych. Co więcej, jest cenione za swoje właściwości tonalne, oferując ciepły dźwięk i dobre właściwości rezonansowe. Podsumowując, drewno Okoumé to wszechstronny materiał o szeregu praktycznych zastosowań ze względu na łatwość obróbki, trwałość i atrakcyjny wygląd.



Dbłość o jakość i detale przejawia się nawet w dołączonym do gitary pokrowcu.

VINTAGE V6HMBB





Vintage V6HMBB

Firma Vintage Guitars systematycznie buduje swoją renomę od połowy lat 90. To wtedy marka Encore, rozpoczynająca swoją działalność, postanowiła rozszerzyć ofertę o produkty bardziej ekskluzywne... **Krzysztof Inglik**

Po pewnym czasie okrzepła już marka Vintage stała się odrębnym podmiotem niezależnym od firmy Encore. Pod szyldem tym zaczęły powstawać nowe instrumenty, które łączyły innowacyjność rodzimych projektów z produkcją poza Europą, co pozwoliło zaoferować muzykom ich imponujący stosunek jakości do ceny. W procesie tworzenia instrumentów Vintage od samego początku uczestniczył ceniony lutnik Trev Wilkinson, a jego klasowy osprzęt nadal jest montowany w produktach tej firmy. Seria Vintage ReIssued to kolekcja gitar i basów, które opierają się na kultowych, legendarnych modelach, dodając do nich nowoczesne i praktyczne rozwiązania techniczne stworzone przez Trevora.

BUDOWA

Vintage V6HMBB posiada olchowy korpus o kształcie „Strato”, wykończony na połysk w nadającym elegancji kolorze czarnym o nazwie „Boulevard Black” (połączenie czerni i bieli

kojarzy mi się z garniturem). Kremowe plastiki (pickupy i pokrętła) dodają tutaj nutki „vintage” i dobrze współgrają kolorem gryfu. Przykręcany gryf o miękkim profilu C wykonano z klonu, na podstrunnicy (także klonowej) o promieniu 10 cali nabito 22 progi medium jumbo. Szyjkę wieńczy naturalna główka o zgrabnym kształcie uzupełniana dużym logiem marki i nazwą serii. Poza chromowanymi kluczami Wilkinson Deluxe (od spodu puszka „vintage”, od góry kółek z otworem bocznym), znalazł się tu docisk dla dwóch najcieńszych strun oraz kremowe siodełko 43 mm Graphtech NuBone o długości 43 mm, zapewniając odpowiedni kąt najdalej zaczepionych strun względem siodełka. Mamy tu też dostęp do otworu pręta, służącego do regulacji reliefu gryfu. Za brzmienie odpowiada triada przetworników Wilkinson WVS Single-Coil, sterowana tradycyjnym 5-pozycyjnym przełącznikiem oraz potencjometrami VOLUME, TONE i TONE. Gniazdo wejściowe umieszczono za płytą w tradycyjnie wyprofi-

lowanym, blaszanym uchwycie. Menzura gitary to standardowe 25,5” czyli 648 mm. Mostek to konstrukcja klasyczna, gdzie podstawa utrzymująca 6 siodełek z giętej blachy przykręcona jest do korpusu 6 śrubami. Natomiast ramię tremolo jest tu wciskane, a nie przykręcane, co należy zaliczyć na plus.

WRAŻENIA

Vintage V6HMBB to instrument w jednym z najpopularniejszych kształtów w historii gitary – przez ostatnie kilka dekad pokochały go całe rzesze gitarzystów na całym świecie, a swoje miejsce znalazł w wielu rozmaitych stylach muzycznych od bluesa po metal. Od strony

Z tyłu mamy klasyczne puszki w stylu Klusona, co dodaje charakteru „vintage”.
Z tyłu mamy klasyczne puszki w stylu Klusona, co dodaje charakteru „vintage”.





Na uwagę zasługuje prawidłowe wygięcie siodełek w miejscu śrubek wysokości oraz wciskane (a nie przykręcane) ramię tremolo.

użytkowej V6HMBB prezentuje się bardzo dobrze. Gitara jest lekka (niecałe 3,5 kg) i oferuje wysoki komfort gry, w który wpisuje się bardzo wygodny gryf o smukłym, miętko zaokrąglonym profilu C. Vintage'owe klucze z bocznym mocowaniem strun ułatwiają ich zmianę (część gitarzystów narzeka na tradycyjne Klusony z górnym nacięciem),

zapewniają też płynne działanie oraz stabilny strój w połączeniu z siodełkiem NuBone. Progi są prawidłowo nabite i oszlifowane na krawędziach, całość wykończona jest bardzo starannie i dokładnie spasowana. Jedyne zastrzeżenie można mieć do szczeliny przy siodełku na główce – tutaj można by to poprawić. Mostek działa płynnie oferując

miękkie wibrato, którym okraśić możemy akordy czy dźwięki solowe, a dzięki kluczom, siodełku NuBone oraz rolkowym siodełkom mostka nie ma problemu z zachowaniem stroju. Nie jest to już instrument tylko dla początkujących (do których cenowo jest adresowany), bo moim zdaniem posłuży też zaawansowanym gitarzystom.

Vintage V6HMBB odzywa się bardzo sprężysto z deski, brzmienie ma sporo powietrza i ładnie rezonuje. Pickupy Wilkinsona to wysokiej klasy konstrukcje, które idealnie dopełniają instrument w stylu Strata. Na kanale czystym bas jest zdefiniowany, środek ma ciepły charakter zbliżony do vintage'owych singli, a górę



Klasyczny układ 3 potencjometrów z bardzo fajnym odcieniem retro gałek.



10-calowy radius pozwoli cieszyć się niską akcją strun bez problemu z wygaszaniem strun przy podciąganiu, trapiącym typowe vintage'owe 7,25".

ożywia jasna prezencja – całość to charakter single-coil, który brzmi tu ekspresyjnie i naturalnie. Pojedyncze dźwięki solowe są dynamiczne, pickup gryfowy łączy ciepło z wyrazistością i podatnością na artykulację. Wszystkie przetworniki oferują bardzo ładne, niemal szkliste barwy akordowe o wyrazistym środku, pickup mostkowy WOHZBb Double Coil wprowadza do całości wyraźnie mocniejszy, nasycony środkiem charakter, ale bardzo dobrze współgra z singlami. Bez problemu uzyskamy tu typowe „stratowe” brzmienia, włączając w to słynne „dzwoneczki” w międzypozycjach. Wystarczy dodać dobrego pogłosu i cieszyć się inspirującym brzmieniem. Na kanale drive jeszcze bardziej uwidaczniają się walory instrumentu. Crunchowe akordy są selektywne i ekspresyjnie reagują na artykulację, brzmienie jest klarowne w dole, dodanie gainu zwiększa harmoniczne, z którymi gitara przy solówkach bardzo sobie znakomicie, szczególnie na pickupie WOHZBb Double Coil. Cały czas jest też słyszalny własny, oryginalny charakter brzmienia Strato z wyrazistym wyższym środkiem, które tak polubili muzycy sceny blues-rockowej. Mocny drive zapewnia dynamiczny, klarowny palm-muting, podłączony fuzz idealnie przywołuje garażowe,



Maszynki Wilkinsona mają obniżoną wysokość trzpieni w kluczach od D4 do E1, co poprawia kąt strun na siodełku.

rasowe rockowo-punkowe brzmienie (choć wyższe gainy, ze względu na konstrukcję single-coil, zaczynają mocno brumić). Pomimo dość niskiego poziomu sygnału pickupów gitara nie traci sustainu nawet w wyższych pozycjach, a przy mocniejszym gainie oferuje oddanie detali gry

oraz klarowność dzięki jasnej prezencji, szczególnie w pozycji gryfowej i środkowej przełącznika, gdzie V6HMBB brzmi szczególnie wyraziście.

PODSUMOWANIE

Vintage V6HMBB należący do serii Vintage Reissued, bardzo

dobrze oddaje ducha konstrukcji Strata, który w wydaniu tej brytyjskiej marki prezentuje się bardzo stylowo i oferuje już walory znacznie wykraczające poza budżetowe instrumenty – jakość wykonania i osprzętu, wygoda gry oraz brzmienie z na pewno dadzą gitarzyście satysfakcję. Gitara dla osób szukających klasycznego designu w nieco bardziej przystępnej cenie, ale nie pozbawionej drobnych technologicznych ulepszeń, nad którymi czuwał sam Trev Wilkinson. 🎸

Układ HSS daje odpowiednią uniwersalność brzmieniową, dzięki której instrument sprawdzi się w większej ilości muzycznych kontekstów.



DANE TECHNICZNE

Korpus: Olcha
Gryf: Klon, profil 'soft C'
Podstrunnica: klon
Radius: 10"
Siodełko: GraphTech NuBone, 43 mm
Skala: 25,5" (648 mm)
Progi: 22 medium jumbo
Klucze: Wilkinson Deluxe WJ55 Ez Lok
Mostek: Wilkinson WVC
Przetworniki: 1x WOHZBb Double Coil, 2x Wilkinson WOVaS Single Coil
Potencjometry: 1x Volume, 2x Tone, 3-pozycyjny przełącznik
Osprzęt: Chrom
Kolor: Boulevard Black

DOSTARCZYŁ

www.zibi.pl
www.gitaryvintage.pl



Blackstar St. James 50 EL34

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

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

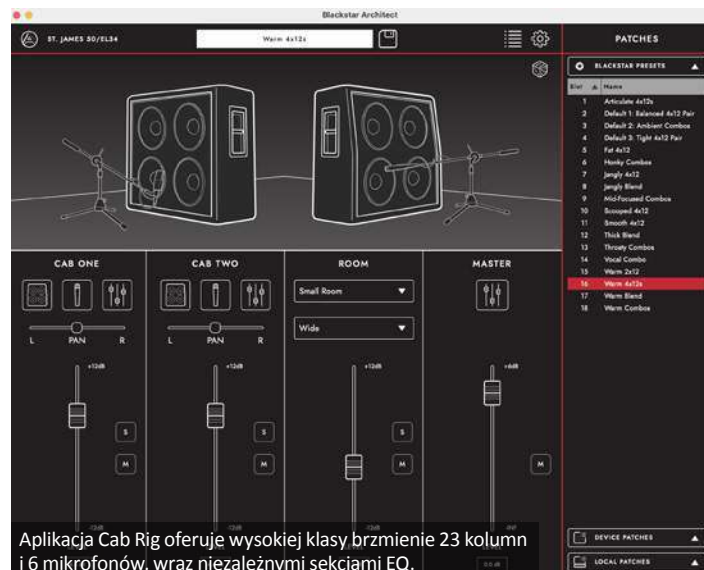
BUDOWA I MOŻLIWOŚCI

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

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

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

kanał drugi wybieramy przełącznikiem CH.II SELECT na panelu (sąsiadująca dioda świeci na czerwono). W przypadku EL34 układ oparty jest na brytyjskich, mid-gainowych konstrukcjach Klasy A z początku lat 60, a przełącznik CH. II VOICE podbija w tym przypadku gain o 10 dB. Przełącznik CH. II BOOST to podbicie gainu o 10 dB. Przy wybranym kanale czystym na panelu nie świeci się dedykowana dioda, która zapala się na czerwono dopiero po aktywacji kanału drugiego przełącznikiem





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



Blackstar St. James pozwala na wybór trzech opcji pracy końcówki mocy – 50W, SAG oraz 2W.

CH. II SELECT, więc o barwie czystej i włączeniu wzmacniacza sygnalizuje tylko duże, podświetlane logo na froncie. W przypadku EL34 układ oparty jest na brytyjskich, low-gainowych konstrukcjach Klasy A z początku lat 60., a przełącznik CH. II VOICE podbija w tym przypadku gain o 10 dB. Do dyspozycji jest jeszcze przełącznik POWER – 50W/SAG/2W. W środkowym ustawieniu SAG uzyskujemy większą kompresję końcówki mocy, przy lekko zmniejszonej głośności oraz łagodniejszym ataku. Umieszczone po lewej stronie włączniki POWER i STBY służą do włączenia zasilania i aktywacji wzmacniacza. Switch STBY przy ustawieniu na 0 załącza wewnętrzne obciążenie reaktywne, dzięki czemu możemy korzystać ze wzmacniacza bez potrzeby



Gniazdo USB Audio pozwala na pracę w trybie interfejsu audio oraz wykorzystanie aplikacji Cab Rig.

podłączenia zewnętrznej kolumny – sygnał wyprowadzony jest na wyjścia CAB RIG OUTPUT.

Opcja CAB RIG opowiada za software'ową, autorską emulację kolumn i mikrofonów, znaną wcześniej z cyfrowych wzmacniaczy Blackstara oraz lampowych stompboxów Dept. 10. Cab Rig poprzez aplikację Blackstar Architect pozwala na wybór kolumny (23 symulacje) i mikrofonu (6 modeli z ustawieniem on lub off-axis), emulację pomieszczeń Room oraz dodatkowe, kilkuzakresowe konfigurowalne korektory graficzne. Wyjścia tej sekcji wysyłają gotowy sygnał z powyższymi ustawieniami, które można zapisać pod jednym z trzech presetów wybieranych przełącznikiem Cab Rig 1/2/3

z tyłu wzmacniacza, bądź w dowolnej ilości na komputerze. Co istotne, sygnał zawiera też brzmienie i charakter końcówki mocy wzmacniacza. W sekcji gniazd CAB RIG OUTPUT dostępne jest zbalansowane wyjście XLR oraz Line Out/Phones – to ostatnie działa w trybie stereo, a w aplikacji możemy wybrać i umieścić w panoramie dwa oddzielne zestawy kolumna/mikrofon z niezależnymi sekcjami EQ, dodatkowo dostępny jest też korektor na wyjściu. Po połączeniu przez USB, poza apką Cab Rig wzmacniacz może pracować jako interfejs audio dla bezpośredniego nagrywania. Panel tylny – z nieco niewygodnym dostępem od dołu – dopełniają 3 gniazda głośnikowe do podłączenia kolumn 1 x 16 Ohm i 1 x



Gniazda sekcji Cab Rig udostępniają brzmienie z wykorzystaniem symulacji kolumn i mikrofonów zapisanych w 3 presetach.

8 lub 2 x 16 Ohm, gniazda pętli efektów SEND i RETURN z przełączanym poziomem +4 dB/-10 dB oraz wejście FOOTSWITCH do podłączenia zewnętrznego, dwuprzyciskowego przełącznika nożnego (w zestawie) pozwalającego na zmianę kanałów oraz aktywację podbicia.

W PRAKTYCE

Combo St. James EL34 prezentuje się wyjątkowo stylowo, a waga 13 kg przy 50W lampowej mocy i 12-calowym głośniku jest znakomitą rezultatem. Wzmacniacz oferuje ekspresyjny i dynamiczny czysty kanał tylko z regulatorem Volume – gałka działa jako głośność kanału, jednak w pewnym stopniu możemy nią ustalić charakter brzmienia. Po lewej stronie skali barwa jest nieco jaśniejsza i czysta, odkręcanie w prawo zaokrągla lekko górę i dodaje niższego środka, pod koniec mamy już lekkie przełamanie. Brzmienie czyste jest z jednej strony ciepłe i soczyste, z bardziej wyeksponowanym środkiem w porównaniu do 6L6, góra nie jest tak iskrząca, jednak bardziej plastycznie reaguje na atak skutkując pojawieniem się harmonicznych. Wpięte kostki overdrive odzywają się bardzo rasowo, kanał przełamuje się ładnie przy boosterach oraz śpiewa przy kostkach overdrive – co od razu pokazuje bardzo dobrą współpracę comba Blackstara z zewnętrznymi efektami czy pedalboardem. Czyste brzmienie sprawdza się doskonale zarówno na Stracie jak i Les Paulu z humbuckerami, w przypadku których James odzywa się wyjątkowo soczyście i tłusto. O ile kanał czysty grawituje bardziej w stronę klasyki Fendera, kanał drugi przypomina bardziej dynamiczne brzmienie JTM45 z domieszką Voxa. Brzmienie jest okrągłe a po odkręceniu gałki Master pięknie wydobywa wyższe harmoniczne, naturalnie przesterowując się na singlach w stronę śpiewnego bluesa – gibsonowski humbucker zbliża się tu do crunchowych, niemal rockowych rejonów. Reakcja na artykulację zasługuje tylko na pochwałę, a załączenie pokładowego boostu wprowadza już pod koniec skali GAIN rockowy pazur przy humbuckerze – na singlu uzyskujemy okrągłą barwę nasyczonego blues-rocka, która ładnie wyczyszcza się gałką Volume. Kanał drive możemy przy niskim poziomie gałki gainu potraktować też jako nieco

cieplejszą wersję czystej barwy, z opcją crunchowego dopalenia pokładowym boostem, co zwiększa jeszcze zakres wykorzystania przy zewnętrznym pedalboardzie, szczególnie jeśli posiadamy w nim kilka opcji podbicia i poziomów gainu. Cyfrowy pogłos dodaje ładnej przestrzeni, choć jest nieco mniej klarowny w dolnym rejestrze. 50W mocy bez problemu wystarcza na dynamiczną grę nawet z naprawdę głośną sekcją, pokładowy głośnik radzi sobie bardzo ładnie na koncercie. Ustawienie SAG końcówki pozwala na dodanie subtelnej, ale wyczuwalnej kompresji. 2W przyda się w domu czy przy studyjnych nagraniach, do których wzmacniacze St. James są wręcz stworzone. Wzmacniacze St. James pracują jako interfejs audio, symulacje kolumn i mikrofonów dostępna na wyjściach sekcji CAB RIG brzmia znakomicie, zawierając charakter i odpowiedź końcówki mocy. Oczywiście jest to równie użyteczne na żywo gdzie XLR-em wyprowadzimy gotowy sound na przody. W przypadku nagrywania wystarczy przełączyć STBY w pozycję O, by aktywować wewnętrzne obciążenie – tu przede wszystkim sprawdzi się wersja head, gdzie nie potrzebujemy podłączać w ogóle kolumny. Dedykowana aplikacja Blackstar Architect jest bardzo przejrzysta i pozwala na precyzyjne ustawienia zarówno korekcji, jak i szerokiego wyboru kolumn i mikrofonów – trzy presety możemy bezpośrednio zapisać we wzmacniaczu by wykorzystać je np. na scenie.

PODSUMOWANIE

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



Low-gainowy kanał drugi posiada opcję podbicia gainu o 10dB.



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



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

DANE TECHNICZNE

Moc: 50 W (z ograniczeniem do 2W)
Lampy: 2xEL34, 2xECC83 (12AX7)
Przyłącza: INPUT, CAB RIG OUTPUT – XLR, LINE OUT/PHONES, SEND, RETURN, FOOTSWITCH, USB AUDIO
Regulacje: VOLUME I, GAIN II, VOLUME II, BASS, MIDDLE, TREBLE, REVERB, MASTER
Przełączniki: CH. II SELECT, CH. II BOOST, POWER (50W/SAG/2W), STBY, Cab Rig 1/2/3
Głośnik: 1 x 12"
Wymiary: 535 x 462 x 259 mm
Waga: 12,8 kg

DOSTARCZYŁ

Musik Meyer

Naszym zdaniem

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

DARKGLASS ALPHA OMEGA 500



Darkglass Alpha Omega 500

Mamy przed sobą wzmacniacz o mocy 500 W, użyczony nam przez łódzki Guitar Center, wyposażony w całkowicie analogowy przedwzmacniacz, dwa odrębne obwody zniekształcające (Alfa i Omega), specjalnie zaprojektowany moduł o wysokiej wydajności klasy D, wyjątkowo cichy korektor graficzny, cyfrowy przetwornik impulsowy i emulator paczki dla wyjść DI lub słuchawek, a wszystko to lekkiej i kompaktowej postaci...

Krzysztof Inglik

Darkglass, a właściwie Darkglass Electronics Oy to fińska firma założona w 2009 roku przez Douglasa Castro, która stworzyła wyjątkową niszę w świecie technologii muzycznej, odciskając na tej branży olbrzymie piętno (notabene podobnie do innej firmy założonej przez Castro: Neural DSP). Podróż firmy rozpoczęła się od pasji Douglasa do gitary basowej i jego chęci tworzenia innowacyjnych rozwiązań w celu kształtowania i wzmacniania niskiego pasma. Doprowadziło to do opracowania pierwszego produktu Darkglass, pedału B3K Bass Overdrive, który szybko zyskał uznanie dzięki wyjątkowej jakości dźwięku. Wraz z rozwojem firmy rozszerzyła swoją linię produktów o szeroką gamę efektów i wzmacniaczy dostosowanych do potrzeb basistów. Produkty DEO zasłynęły dzięki swojej zdolności do zapewniania niezrównanego kształtowania brzmienia, zniekształceń i kompresji. Przez lata firma Darkglass Electronics Oy nieustannie przesuwiała granice technologii i rzemiosła, współpracując z renomowanymi artystami

i pozostając w czołówce branży. Ich zaangażowanie w innowacje i pasja w dostarczaniu produktów wysokiej jakości ugruntowało ich reputację jako

liderów w tej dziedzinie. Dziś Darkglass Electronics Oy należy do korporacji Korg, pozostając nadal siłą napędową branży muzycznej, inspirując i umożliwiając

muzykom tworzenie własnych, unikalnych dźwięków i przekształcanie krajobrazu występów na gitarze basowej. Z tym większą ciekawością, odebraliśmy od kuriera wzmacniacz Darkglass Alpha Omega 500, nadesłany do nas z GuitarCenter.pl

BUDOWA

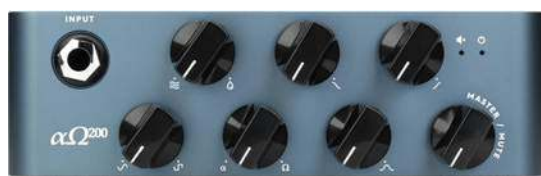
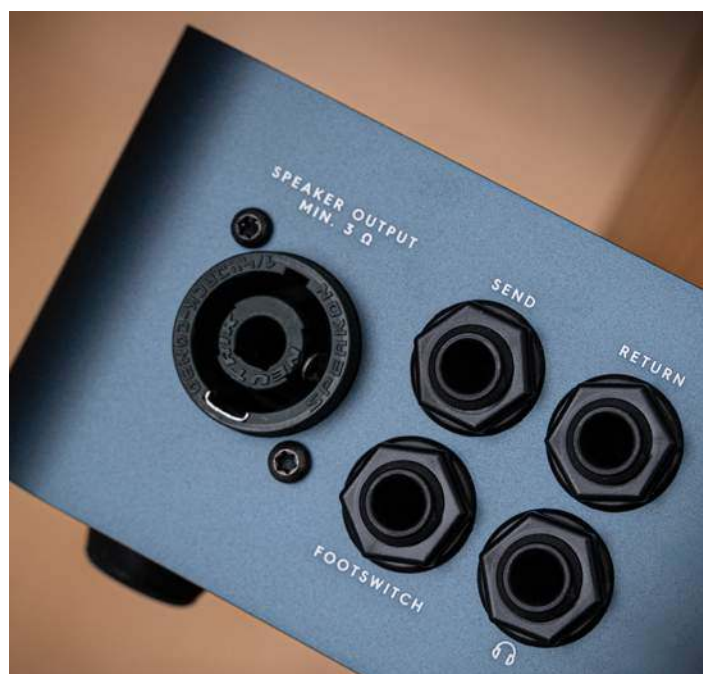
Jest to całkowicie analogowy wzmacniacz o mocy 500 W, operujący w klasie D. Całość zamknięta jest w niewielkiej obudowie o wymiarach 230×180×71 mm i waży 2,4 kg. Centrum sterowania znajduje się na przednim panelu, gdzie idąc od lewej znajdziemy gniazdo INPUT wraz z przełącznikiem PASSIVE/ACTIVE (wybór w zależności od rodzaju elektroniki w instrumencie). Tuż obok jest przełącznik DISTORTION, który załącza położoną dalej sekcję





ALPHA-OMEGA ENGINE (od której pochodzi nazwa urządzenia). Jej sercem jest tandem potencjometrów MOD (od lewej A (alpha) / do Ω (omega) po prawej) oraz BLEND. Tuż obok znajdziemy także dwa przełączniki BITE (wzmacnia wysokie tony średnie 2,8 kHz, zapewniając dodatkową prezencję i definicję)

i GROWL (wzmocnienie basów w celu uzyskania grubszego brzmienia i zwiększonego nasycenia niskich częstotliwości). Pierwszym 'potem' od lewej w górnym rzędzie jest COMP – reguluje stopień kompresji dynamicznej dodawanej do silnika Alpha-Omega Engine. Wzmocnienie jest regulowane auto-



DARKGLASS ALPHA OMEGA 200/500/900

Jeśli model 500 W jest dla Ciebie za mały lub za duży, w serii Alpha Omega znajdziesz także dwie inne wersje. Darkglass Alpha Omega 200 to najmniejszy członek rodziny, kosztujący niemal połowę mniej i oferujący moc 200 W w mniejszej obudowie o wadze niecałego kilograma, okupionej mniejszą ilością manipulatorów i wyjść na panelach (brakuje tu suwakowego EQ). Z kolei Darkglass Alpha Omega 900 jest największym modelem w serii, droższym o nieco ponad 1k PLN, ale oferującym za to 900 W mocy, dodatkową gałkę GAIN na panelu przednim, więcej opcji na panelu tylnym (XLR-y PRE DI i POST DI, dodatkowe gniazdo SPEAKER, gniazdo MIDI, a także wejście FOOTSWITCH, który jest tam dołączany w zestawie. Więcej informacji na ich temat znajdziesz na stronie GuitarCenter.pl

matycznie. Kompresję można wyłączyć lub przypisać za pomocą firmowej aplikacji Darkglass Suite. Tuż za COMP znajdziemy sekcję dwóch gałek DRIVE (ilość przesterowania wprowadzającego w układzie Alpha-Omega Engine) oraz LEVEL (poziom sygnału z tego układu). Dalej po prawej stronie znajduje się sześć suwaków korektora graficznego, podświetlanych czerwonymi diodami, umożliwiających bardzo precyzyjne dostrojenie dźwięku w zakresie ± 12 dB. Pierwszy suwak z lewej odpowiada za pasmo basowe (przy 80 Hz). Środkowe cztery za środkowe pasmo (przy 250, 500, 1500 i 3000 Hz). Pierwszy suwak od prawej wpływa na wysokie pasmo (przy 5000 Hz). Skrajnie z prawej stronie panelu przedniego znajdziemy ostatnie dwa elementy: przycisk MUTE (wyciszenie) oraz pokrętkę MASTER (do sterowania ogólną głośnością wzmacniacza). Komplet przyłączy znajdziemy na tylnym panelu urządzenia: gniazdo głośnikowe SPEAKER OUTPUT, pętla SEND/RETURN, gniazdo przełącznika FOTOSWITCH, gniazdo słuchawek PHONES, wejście uniwersalne AUX IN, przycisk umożliwiający wybór kolumny CAB 1-3 wraz z diodami, przełącznik GROUND LIFT, gniazdo XLR DI OUTPUT a także przełącznik ON/OFF tuż nad slotem na kabel zasilający. Na bocznych krawędziach obudowy umieszczono kratki wentylacyjne – na jednej z nich, tuż obok wentylatora, znajdziemy przełącznik napięcia zasilania.

WRAŻENIA

Wzmacniacz powala wyglądem – to coś do czego przyzwyczailiśmy już Darkglass – ale nadal wyróżnia się to na tle innych marek, zaczynając już od samego pudełka z obwolutą (sposób pakowania kojarzy mi się z produktami Apple w kontrze), po wzmacniacz, którego metalowa obudowa powala ergonomią i dbałością o detale. Jednakże produkty tej marki nie zdobyłyby wśród muzyków szacunku za sprawą samej estetyki. A w przypadku tego konkretnego urządzenia, sercem i źródłem magii jest ów „Alpha-Omega Engine”. Tytułowy silnik jest bezpośrednim owocem współpracy z Jonem Stockmanem z Karnivool i obiecuje różnorodne brzmienia distortion. Odpowiednio, za pomocą gałki MOD możemy

wybierać pomiędzy układem „A”, który oferuje zwarty i zdecydowany drive, a układem „Ω”, który zapewnia nieokiełznane, brutalne distortion z maksymalnym wzrostem gainu. Co więcej, przełącznik GROWL nasycza niskie tony basu wedle naszych potrzeb, a przełącznik BITE („kąśliwość”) precyzyjnie kontroluje wysokie tony średnie, zwiększając klarowność i moc dźwięku. Regulacja BLEND pozwala tutaj na płynne wplecenie nieprzetworzonego sygnału basowego, aby zachować dynamikę i moc niskich tonów. Brzmi to po prostu fenomenalnie, a bas nawet na większych gainach nie traci nic z klarowności, siedząc wzorcowo w miksie. Oprócz gwiazdy, czyli „Alpha-Omega Engine”, na uwagę zasługuje niezwykle skuteczna korekcja, która wyróżnia się na tle innych EQ niezwykle niskim poziomem zakłóceń – ma się tutaj wrażenie krystalicznej czystości sygnału. Wszystkie pozytywne wrażenia potęguje jeszcze darmowa aplikacja Darkglass Suite, dzięki której nie tylko zapiszemy ulubione ustawienia, ale także ustawimy najbardziej pasujące nam impulsy IR do nagrywania bezpośredniego.

PODSUMOWANIE

Jeśli widzisz logo Darkglass, możesz mieć pewność, że tutaj nie ma żadnych przypadków, a sprzęt jest z najwyższej półki. Poświęć chwilę i sprawdź w Google za jakimi projektami stoi Douglas Castro. Widzisz? Nie ma żartów. Jeśli szukasz solidnego, lekkiego wzmacniacza w zakresie cenowym około 3k, to jest bardzo mocny kandydat. Polecam uwadze. 🎸

DANE TECHNICZNE

Moc maksymalna: 500 W RMS @ 4Ω; 250 W RMS @ 8Ω
Impedancja wejściowa: 1 MΩ
Min. impedancja obciążenia: 3 Ω
Impedancja wzmacniacza mocy: 1 MΩ
Poziom wejściowy wzmacniacza mocy: 2400 mV RMS
Impedancja preampu: 1kΩ
Poziom wyjściowy preampu: 2400 mV RMS
Maksymalne zużycie prądu: ~700VA
Chłodzenie: wentylator
Zasilanie AC: 100-120 lub 210-250 VAC

DOSTARCZYŁ

GuitarCenter.pl



KAMELEON

Czyli Douglas Castro wyjaśnia, dlaczego na Darkglassie da się ukreślić niemal każdy rodzaj brzmienia...

„Nie potrafię tak naprawdę powiedzieć, co jest 'kwintesencją brzmienia', ponieważ istnieje wiele sposobów na uzyskanie świetnej barwy basu! Ostatecznie wszystko jest kwestią gustu... Nigdy nie chciałem ograniczać wykorzystania i potencjału mojego sprzętu wyłącznie do mojego własnego gustu, ale raczej pozwolić użytkownikom na konstruowanie ich własnego brzmienia, przyjmując moje koncepcje i projekty jedynie za fundament. Ostatecznie naszym jedynym celem jest pomóc basistom brzmieć świetnie, dokładnie tak, jak zawsze chcieli brzmieć. My dajemy fundament, ale od nich zależy co na nim wybudują.”







Foxgear V-100, M-1959, HW-103, TW-100

Inżynier Ugo Baroni, znany również jako twórca kultowej marki Boutique Pedals, wspólnie z Chicco Bellinim, ekspertem w dziedzinie dystrybucji, stworzyli w 2017 firmę, która oferuje gitarzystom wyjątkowe narzędzia muzyczne: Foxgear **Tomasz Owczarski**

Od momentu powstania w 2017 roku, firma zdobyła uznanie dzięki swym innowacyjnym urządzeniom, wysokiej jakości i współpracy z cenionymi postaciami w branży muzycznej. W ofercie tej włoskiej marki znajdują się kompaktowe, podłogowe wzmacniacze

i efekty gitarowe, łączące w sobie tradycyjną jakość dźwięku z nowoczesnymi rozwiązaniami technologicznymi. Na rynku gitarowym pojawiły się właśnie mini wzmacniacze: V-100, M-1959, HW-103, oraz TW-100, nawiązujące do legendarnych brzmień wzmacniaczy, które ukształtowały historię muzyki rockowej.

Otrzymaliśmy je do testu dzięki niemieckiej firmie Sound Service tuż po premierze.

SERIA 100W

W notce prasowej, którą otrzymaliśmy wraz z czterema urządzeniami możemy przeczytać o idei przyświecającej inżynierom marki Foxgear przy

projektowaniu tych wzmacniaczy w kostkach. Zamiast wpakowania pod maskę jak największej ilości symulacji (jak to czynią inni producenci), z których tylko kilka jest zwykle używanych przez końcowych użytkowników, ważne było dla nich, aby ich cztery mini wzmacniacze odtwarzały słynne barwy



Gwiazdą tych konstrukcji jest w pełni analogowy układ Variable Cabinet Simulator.



słynnych konstrukcji. Cała seria MINIAMP została zaprojektowana jako najlepszy przyjaciel każdego pedalboardu i oferuje optymalne rozwiązanie na próby, koncerty, ćwiczenie w domu oraz zastosowania studyjne. Poszczególne kostki w tej serii łączą kilka elementów wspólnych. Jednym z nich jest ANALOG VARIABLE CABINET SIMULATOR – to w 100% analogowa symulacja różnych krzywych EQ, które głośniki i mikrofony nakładają na wzmacniacz w przypadku fizycznego sprzętu. Za pomocą prostego i skutecznego pokrętki można tu szybko znaleźć tzw. „sweet spot” a efekt finalny zabrzmi dokładnie tak, jak Twój prawdziwy głośnik za Twoimi plecami. Nad pokrętką widzimy obrazki od combo z jednym głośnikiem po prawej, poprzez combo z dwoma głośnikami pośrodku, do kolumny czterogłośnikowej po lewej. Przesuwając pokrętkę po tej skali otrzymujemy cały szereg

złożonych niuansów harmonicznym, tak charakterystycznych dla tych konstrukcji, a także punkty pomiędzy nimi, nie istniejące w realnym świecie, a oferujące alternatywne, świetne brzmienia. Wspólna dla całego kwartetu wzmacniaczy podłogowych Foxgeara jest także trio przełączników: GROUND LIFT, STANDBY ON/OFF i VARICAB/DIRECT. Ten ostatni pozwala wybrać pomiędzy sygnałem bezpośrednim, a tym z emulacją kolumny głośnikowej VARICAB. Pokrętko XLR LEVEL służy do ustawienia poziomu sygnału podawanego na gniazdo XLR zamontowane na tylnej ścianie, tuż obok gniazda SPEAKER OUT, którym wyprowadzamy sygnał na prawdziwy głośnik gitarowy. W trybie DIRECT pomijamy cały ten układ emulacji ANALOG VARIABLE CABINET SIMULATOR, dzięki czemu możemy sygnał ze wzmacniacza wyprowadzić do zewnętrznego urządzenia (np.

Wszystkie cztery kostki mają tę samą triadę przełączników.



Po prawej stronie każdego urządzenia znajdziemy regulację poziomów preampu oraz wzmacniacza.



DAW) i tam zastosować swój ulubiony impuls IR. Po prawej stronie urządzeń znajdziemy gałki PRE AMP (poziom przedwzmacniacza) oraz AMP LEVEL. Ta ostatnia ustawia głośność wzmacnionego dźwięku wydobywającego się z podłączonej kolumny z głośnikami gitarowymi – 100 W RMS przy 4 omach, 50 W RMS przy 8 omach i 25 W RMS przy 16 omach. Trzy z czterech kostek (M-1959, HW-103 i TW-100) mają regulację BASS-MIDDLE-TREBLE zestroszoną na wzór oryginalnych konstrukcji, na których są wzorowane – wyjątkiem jest V-100, który posiada regulację BASS CUT + TREBLE CUT wzorowaną na starym wzmacniaczu VOX. Zobaczmy więc, co kryje się pod skrótami nazw poszczególnych modeli.

FOXGEAR V-100

Model V-100 jest inspirowany erą wzmacniaczy VOX z lat 60.,

odtwarzając brzmienie charakteryzujące się dość czystym wzmocnieniem, wyraźnym atakiem w środku i genialnym wysokim pasmem. Te właściwości uczyniły go jednym z najbardziej charakterystycznych brzmień w historii rocka. Sekcja preampu jest tutaj wzorowana na słynnym Vox AC30. Tak też działa korekcja BASS CUT + TREBLE CUT – oba te potencjometry wpływają na siebie, przez co wbrew pozorom można uzyskać całkiem pokaźny wachlarz rozmaitych brzmieniowych odcieni. PRE AMP rozkręcony na maksimum daje niemal czyste brzmienie, z lekkim drivem przy mocniejszym ataku, nawet na humbuckerze w moim LP. Jeśli chcemy tu więcej przesteru, tak jak w oryginalnych wzmacniaczach VOX, musimy podpiąć z przodu jakąś „dopałkę”. A muszę przyznać, że wzmacniacz V-100 zaskakująco dobrze współpracuje z tego typu kostkami.



Trzy z tych modeli mają regulację BASS-MIDDLE-TREBLE, za wyjątkiem V-100, w którym znajdziemy korekcję wzorowaną na starych wzmacniaczach VOX.

FOXGEAR M-1959

Wzmacniacz M-1959 jest inspirowany erą wzmacniaczy Marshalla z lat 70., czyli spory „headroom”, lekki „crunch” pojawiający się na mocniejszym sygnale i możliwość popchnięcia go dalej do przodu za pomocą dowolnego overdrive w kostce. Sekcja preampu jest tutaj rozwinięciem wcześniejszych konstrukcji, które zdobyły mnóstwo nagród i uznania: 1959 Doubledecker oraz Plex 55. Jak brzmi? WOW! To jest okrzyk, który wydobył się z moich ust, kiedy zagrałem na tym pierwszy riff. Brzmienie jest tak dobre i tak bardzo przypomina stare „Marszałki”, że trudno uwierzyć w to, że pochodzi z tej małej, lekkiej kostki. Rozkręcony gain preampu dają tu o wiele więcej przesteru niż V-100, ale nadal jest to tzw. „vintage”. Najlepszy rezultat uzyskałem podpinając przez Foxgear kompresor w kostce – dodało to takiego unikalnego „lampowego” sznytu i barwa była jeszcze bardziej wiarygodna. Po zastosowaniu dopalacza rodzaju Tube Screamer, robi się już całkiem soczysty drive, gdzie powerchordy w stylu AC/DC oraz tłumione riffy sam cisną się pod palce.

FOXGEAR HW-103

Model HW-103 jest inspirowany erą wzmacniaczy HIWATT z lat 70. i dokładnie odtwarza ten rodzaj brzmienia, które rozślawił

David Gilmour. Duży headroom czyni z tego urządzenia świetną platformę dla kostek gitarowych. Preamp HW-103 jest rozwinięciem poprzednika, jakim jest popularny wśród gitarzystów Foxgear Kolt 45. Tutaj także, podobnie jak w V-100 nie ma aż tak dużego przesterowania przy maksymalnie rozkręconej gałce PRE AMP (no, może jest go odrobinę więcej niż tam). Natomiast charakter tego drive’u jest zupełnie inny, z mniejszym „kopnięciem” w środkowym paśmie, cały sound jest bardziej plastyczny. Po dodaniu nieco gainu za pomocą wpiętego przed Foxgearem overdrive, da się uzyskać lejący się sound, jaki znamy ze słynnej solówki Pink Floydów. Zaryzykowałbym też tezę, że ze wszystkich trzech omówionych dotychczas modeli, ten jest najbardziej transparentny (narzuca najmniej charakteru) dla tego co wepniemy mu z przodu – czyli większe znaczenie ma charakter samej gitary, albo użytego boostu.

FOXGEAR TW-100

Ostatnia z czterech kostek – TW-100 – to znakomite barwy wzmacniaczy Fendera z lat 60. i 70., a więc najsłynniejsze „cleany” w historii gitary. Sekcja preampu w tym modelu jest rozwinięciem kostki Foxgear Tweed 55, która jest tak udana, że firma przeprowadziła na YT

wszystkich czterech urządzeń TW-100 oferuje najwięcej niuansów, bo ma tu większe niż pozostałych znaczenie nawet to czy gramy na humbuckerze pod gryfem (cieplejszy, bardziej czysty sound), czy na tym pod mostkiem (więcej gainu, ostrzejszy sound, inny charakter). Pod tym względem wzmacniacze Fendera odzwzorowane są naprawdę nieźle. Jak w pozostałych przypadkach, podpięcie z przodu dodatkowych efektów daje już multiwersum możliwości.

PODSUMOWANIE

Wzmacniacze Foxgear – V-100, M-1959, HW-103, TW-100 – należące do nowej serii w katalogu tej włoskiej marki, zaskakują totalnie. Aż trudno uwierzyć, że taki sound wydobywa się z tych małych, lekkich pudełek. Wyobraź sobie jedno z tych maleństw w kieszeni pokrowca gitary, plus lekka neodymowa paczka. Możesz z tym przebiec nawet maraton, a kręgosłup będzie bezpieczny. Jednocześnie masz solidną podstawę z brzmieniami modelowanymi na wzór legendarnych konstrukcji i możliwość napędzania tym paczek, albo podawania dalej sygnału DI. Na koniec warto dodać, że całe ustawianie barwy tutaj jest dziecinnie proste – nie trzeba kręcić miliardem gałek, ani przebiegać się przez archeologiczne poziomy menu i presetów. Lekko, szybko, łatwo, a jednocześnie rasowo. Tak, mnie te nowe modele Foxgear zaskoczyły. Czy zaskoczą także Ciebie? 🙌



Od lewej: INPUT, zasilanie, wyjście na prawdziwy głośnik oraz XLR do nagrywania bez pośrednictwa fizycznej kolumny.



Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Duet Sull'aria Che Soave Zeffiretto

W tym miesiącu wracamy do muzycznego geniuszu Mozarta oraz arii pochodzącej z opery Wesele Figara **Bridget Mermikides**

W październikowym warsztacie klasycznym zaaranżowałam dla was

piękny duet wokalny autorstwa muzycznego geniusza Wolfganga Amadeusa Mozarta. W krótkim

tekście ciężko jest zaprezentować niesamowitą, niezwykle obszerną

twórczość Mozarta, ale by dać tego

jakiś obraz, w chwili napi-

sania opery Wesele Figara (z której

pochodzi nasza aran-

żacja), miał on zaledwie

30 lat oraz skompono-

wane już 38 symfonii, 37

koncertów in-

strumentalnych, 16 innych oper oraz

setki innych dzieł, wyróżniających się wy-

bitną techniką oraz jakością. Skomponowana w 1786 opera

Wesele Figara (za którą, nawiasem mówiąc, otrzymał wynagrodzenie

450 florenów – w przybliżeniu około 3000 funtów na dzisiejsze pieniądze

– lub godzinę pracy Beyonce) jest uważana za jedną z najbardziej

przełomowych i wpływowych oper w tym gatunku muzycznym. Napisa-

na do włoskiego libretta autorstwa Lorenza Da Ponte zawiera kilka

części, które funkcjonują też jako

oddzielne utwory, wymieniając arie Aprite Un Po' Quegli Occhi, Hai Già

Vinta La Causa!, Non So Più Cosa Son, Voi Che Sapete oraz zaaranżo-

wany tutaj przeze mnie, oszałamiający duet Sull'aria Che Soave

Zeffiretto. Pojawia się on się w III Akcie i przeznaczony jest dla dwóch

głosów sopranowych (postacie Hrabina Almaviva



i Zuzanna), w którym hrabina z pokojówką knują intrygę mającą

na celu ukazanie niewierności jej męża. Transcendentne piękno

melodii ma tu ironiczne, bardziej dramatyczne zabarwienie dla

nieznających lub nierozumiejących tekstu. Ten dramatyzm często

jest wiązany z transcendencją na ekranie, na czele z najsłynniejszym,

nominowanym w siedmiu katego-

riach do Oscara filmem Skazani Na Shawshank z 1994 roku, gdzie głów-

ny bohater Andy Dufresne (grany przez Tima Robbinsa) – niesłusznie

oskarżony i osadzony za zamordowanie żony i jej kochanka – w chwili

buntu używa głośników puszczać arie w całym więzieniu. Rozbrzmie-

wająca muzyka Mozarta na chwilę daje osadzonym poczucie praw-

dziwej wolności. Współwięzień i przyjaciel Andy'ego, Red (grany

przez Morgana Freemana) opisuje i wspomina całe zdarzenie: „Do

tej pory nie mam pojęcia o czym śpiewały te dwie Włoszki... Lubię

myśleć, że śpiewają o czymś tak pięknym, że nie można tego

wyrazić słowami, i sprawia, że twoje serce się niemal

rozrywa” – co ponownie jest ironią oddającą w pewnym

sensie naturę oskarżenia Andy'ego. Aria oryginalnie

napisana jest na obój, fagot i skrzypce, akompaniują-

ce dwóm „spiskującym”, przeplatającym się liniom

melodycznym, co jest niemałym wyzwaniem dla aranżacji

tego wspaniałego dzieła na gitarę solo. Jednakże, siła melodii

i harmonii Mozarta przerasta te problemy, a w połączeniu z trans-

pozycją oryginalnej tonacji Bb do C pozwoliła stworzyć bardzo ładnie

brzmiający na gitarze aranż.

WSKAZÓWKI

[TAKTY 1-12]

Po orkiestrowym wprowadzeniu pierwsze głosy wokalne startują

na ostatniej ósemce w takcie 2. Postarcie się dobrze zaznaczyć

melodię ponad akompaniamentem. W trzech pierwszych taktach

oznaczyłam sugerowane opalcowa-

nie dla prawej ręki. Zwróćcie uwagę na skok do 7 progu w takcie 8. Opal-

cowanie dla lewej ręki zaznaczone jest w taktach 9 i 10, co pomoże

w zagranii płynnej linii melodii.

[TAKTY 13-36]

Tu jesteśmy już w drugim temacie (rozpoczętym w takcie 11) w tonacji

G dur. Zachowajcie przyjemny, liryczny charakter melodii i upewnijcie się,

że dłuższe nuty basowe wybrzmiewają z odpowiednią długością. Na

ostatnich dwóch ósemkach taktu 21 stosuję zawieszoną poprzeczkę

barre, by przygotować się do złapania akordu C w kolejnym takcie.

Zastosujcie pełną poprzeczkę barre w takcie 25 i zagrajcie na drugiej

strunie dźwięk melodii F w takcie 26. Melodia grana jest teraz w piątej

pozycji na gryfie aż do połowy taktu 28. Dalej wracamy do tonacji C.

Uważajcie na niewygodną zmianę dla lewej dłoni w taktach 32-33.

[TAKTY 37- 48]

Duet dwóch głosów wokalnych dociera w tym punkcie do swojej pełni.

Ciężko jest to oddać przy gitarowym, solowym wykonaniu, ale jeśli

wsluchacie się w oryginał możecie wyobrazić sobie te dwa głosy

podczas gry. Naszym celem jest tu lekkie zróżnicowanie brzmie-

niowe obu linii melodii.

[TAKTY 49-60]

Akordowa progresja G7-C7-F pod koniec taktu 51 pojawia się kilka

razy w utworze. Alternatywą dla opalcowania akordu G7 jest zwykłe

zagranie otwartej, drugiej struny B oraz dźwięku F na strunie pierwszej.

Utrzymujcie czystość linii melodycznej do samego końca arii. 🎸



♩. = 43

System 1: Chords: C, G7/B, C, G7, C, G7/B. Lyrics: m p p i m p p i a p p a i m p p a m p i p p i

System 2: Chords: C, G7, C/E, C, G7, G7/F, C/E, C. Measure 5 starts.

System 3: Chords: G7/B, C, G, G/B, G, D7/A, D7. Measure 9 starts.

System 4: Chords: Em, G/D, A/C#, C, G/B, Am/C, G/D, D7. Measure 13 starts.

System 5: Chords: G, G/F, C/E, C, G7/D, Dm/F, C/G, G7. Measure 17 starts.

Chords: Csus#2, C, C/E, F, C, G/B, C

21

Chords: G, F/A, F, C/E, Dm/F, C/G, G

25

Chords: C, G/B, C, G7, C, G7, C7

29

Chords: F, Dm/F, G, G7, C, G/B, C, G7

33

Chords: C, G/B, C, G7, C, G7/B, C

37



Chords: G, Dm/F, C/G, G7, C, G/B, C, G/B

41

Chords: C, G/B, C, G, C, G, C, G7 C7

45

Chords: F, Dm/F, G, G7, C, G7 C7, F, Dm

49

Chords: G, G7, C, G, C

53

Chords: G, C, G7, G, C, G7, C

57



Uderzenie perkusyjne...

...z dźwiękiem melodii – w dzisiejszym odcinku akustycznych warsztatów będziemy trenować jedną z podstawowych technik w fingerstyle Piotr Słapa

Styl fingerstyle zakłada, że jednocześnie gramy bas, perkusję, partię rytmiczną oraz melodię. W ten sposób doświadczony muzyk może występować jako one-man-band. Warto każdego dnia poświęcić czas na pracę nad rytmem. Uderzenie perkusyjne tworzy groove. Powoduje, że muzyka ma puls. Utwory grane nierówno, niedbale, bez akcentów nie są zbyt przyjemne dla ucha słuchacza. W stylu fingerstyle uderzenia perkusyjne możemy tworzyć na kilka sposobów. Tematem dzisiejszego warsztatu jest akcent perkusyjny w połączeniu z melodią. Musimy wykonać dwie czynności w tym samym czasie - kciuk prawej ręki uderza w struny basowe (zazwyczaj struny EA lub AD), a palec wskazujący wydobywa dźwięki melodii na strunach wiolinowych.

Kilka praktycznych wskazówek:

1. Kciuk nie powinien zbyt szybko odrywać się od strun basowych po uderzeniu.
2. Miejsce uderzenia ma znaczenie - struny przy mostku oraz przy gryfie wydają inny dźwięk.
3. Palec wskazujący początkowo powinien znajdować się w pozycji ugiętej. Podczas ataku prostujemy go.
4. Najwięcej czasu poświęć na precyzyjny atak palcem wskazującym na strunę, na której grasz melodię.
5. W miarę możliwości staraj się wykonywać uderzenia z taką samą siłą.

Mistrzem powyższej techniki perkusyjnej jest John Mayer. Na potrzeby dzisiejszego warsztatu przeanalizujemy kilka hitów skomponowanych przez tego amerykańskiego muzyka. A więc do dzieła!

PRZYKŁAD 1 to główny motyw utworu „Who Says”. Zanim zagramy pierwsze akordy kilka słów o uderzeniu perkusyjnym. W zapisie nutowym / tabulaturze oznaczamy je literą „X”, która pojawia się razem z dźwiękiem. Zwróć uwagę, że akcent perkusyjny wypada na 2 oraz 4 ćwierćnotę w takcie. Teraz przejdźmy do akordów w przykładzie. W takcie 1 mamy akord Dsus2. Palec wskazujący chwytą II próg struny G, a serdeczny III próg struny B. Następnie gramy akord Gsus2. Aby go opalcować wystarczy, że dołożysz palec środkowy na III próg struny basowej E. Pozostałe palce ułożone są jak przy akordzie Dsus2. Teraz przechodzimy do akordu Dsus2/F#. Odrzucamy palec środkowy, a kciuk lewej ręki kładziemy na II progu struny basowej E. Musisz wiedzieć, że gra kciukiem na gryfie jest podstawą stylu Johna Mayera. Warto posiadać taką umiejętność. Jeśli masz problemy techniczne to użyj alternatywnego opalcowania bez kciuka. W takcie 3 ogrywamy akord Em7. Palec wskazujący trzyma II próg struny A, środkowy II próg struny D, a mały III próg struny B. Kolejny takt zaczynamy od akordu dominantowego A7. Palec środkowy tapie II próg struny D, a serdeczny II próg struny B. Zaraz po nim przechodzimy do

akordu zmniejszonego Bbdim7. Tutaj wystarczy, że dołożysz palec wskazujący na I próg struny A. W takcie 5 mamy akord Bm7. Aby go złapać potrzebujemy poprzeczki barre na II progu, którą chwytamy palcem wskazującym. Dodatkowo palec serdeczny umieszczamy na IV progu struny D, a palec środkowy wykonuje ozdobnik artykulacyjny hammer-on z II progu (poprzeczka) do III progu struny B. Następnie

zaczynamy od akordu Dsus2 - jego opalcowanie jest identyczne jak w przykładzie 1. Następnie palec środkowy kładziemy na VI progu struny G, a serdeczny na VII progu struny wiolinowej E. Nie zapomnij o ozdobniku artykulacyjnym slide. W takcie 12 palec środkowy zostaje na VI progu struny G, a palec wskazujący przełoż na V próg struny wiolinowej E. W kolejnym kroku powracamy do akordu Dsus2. Jego opalcowanie nie zmienia się. Takty 14-17 to powtórka z taktów 10-13. Jedyna różnica to ozdobnik hammer-on w takcie 14, który wykonujemy palcem serdecznym. **PRZYKŁAD 3** jest fragmentem utworu „Heart Of Life”. Uwaga - większość akordów chwytamy przy użyciu kciuka lewej ręki. Zaczniemy akordem D w górnej części gryfu. Kciuk trzyma X próg struny basowej E, palec serdeczny XII próg struny D, środkowy XI próg struny G, a palec wskazujący X próg struny B. Dźwięk melodii na XII progu struny B chwytamy małym palcem. W taktach

20-21 ogrywamy akord Bm. Kciuk kładziemy na VII progu struny basowej E, palec serdeczny na IX progu struny D, natomiast palec wskazujący trzyma poprzeczkę barre na VII progu strun DGB. Aktywny będzie również mały palec - w odpowiedniej chwili umieszczamy go na X progu struny B. Następny w kolejności jest akord F#m. Jego opalcowanie jest takie samo jak akordu Bm - zmieniamy tylko miejsce na gryfie. Pryma akordu F#m znajduje się na II progu struny basowej E. W takcie 23 mamy akord G. Jego

budowa jest taka sama jak budowa akordu D, który rozpoczął przykład 3. Pryma akordu G znajduje się na III progu struny basowej E. Dwa ostatnie akordy to Dsus2/F# oraz A z poprzeczką barre. Oba akordy pojawiły się już wcześniej - opalcowania nie zmieniamy. Na tym zakończymy dzisiejsze gitarowe zmagania. Musisz wiedzieć, że technik perkusyjnych na gitarze jest dużo więcej. Na pewno na jednym z kolejnych warsztatów wrócimy do tego zagadnienia. Udaney zabawy! 🎸



WARTO KAŻDEGO DNIA POŚWIĘCIĆ CZAS NA PRACĘ NAD RYTMEM. UDERZENIE PERKUSYJNE TWORZY GROOVE. POWODUJE, ŻE MUZYKA MA PULS

ogrywamy akord E7. Palec środkowy kładziemy na II progu struny A, a wskazujący na I progu struny G. W takcie 7 mamy dwa durowe akordy - G oraz A. Palec środkowy umieszczamy na III progu struny basowej E, a palec serdeczny na III progu struny B. W kolejnym kroku palec wskazujący tworzy poprzeczkę barre na strunach DGBE. Przykład 1 kończymy akordem Dsus2 (takty 8-9), który chwytamy tak jak poprzednio. **W PRZYKŁADZIE 2** gramy intro utworu „Stop This Train”. Ponownie



PRZYKŁAD 1

Example 1, measures 1-4. The notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The guitar part is written in standard notation with fret numbers and 'X' marks for natural harmonics. The tablature below shows the fingerings for the strings T, A, and B.

Measures 1-4:

Measure 1: T (3), A (2), B (0). Fingering: 3, 2, 0.

Measure 2: T (3), A (2), B (0). Fingering: 3, 2, 0.

Measure 3: T (3), A (2), B (0). Fingering: 3, 2, 0.

Measure 4: T (3), A (2), B (0). Fingering: 3, 2, 0.

PRZYKŁAD 2

Example 2, measures 1-4. The notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The guitar part is written in standard notation with fret numbers and 'X' marks for natural harmonics. The tablature below shows the fingerings for the strings T, A, and B.

Measures 1-4:

Measure 1: T (3), A (2), B (0). Fingering: 3, 2, 0.

Measure 2: T (3), A (2), B (0). Fingering: 3, 2, 0.

Measure 3: T (3), A (2), B (0). Fingering: 3, 2, 0.

Measure 4: T (3), A (2), B (0). Fingering: 3, 2, 0.

PRZYKŁAD 3

Example 3, measures 1-4. The notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The guitar part is written in standard notation with fret numbers and 'X' marks for natural harmonics. The tablature below shows the fingerings for the strings T, A, and B.

Measures 1-4:

Measure 1: T (10), A (11), B (10). Fingering: 10, 11, 10.

Measure 2: T (10), A (11), B (10). Fingering: 10, 11, 10.

Measure 3: T (7), A (7), B (7). Fingering: 7, 7, 7.

Measure 4: T (7), A (7), B (7). Fingering: 7, 7, 7.



Freddie Green

Ilu gitarzystów, tyle różnych sposobów akompaniowania. A jeśli chodzi o ten temat to pomyślałem, że dobrze będzie zacząć od początku czyli od Freddiego Greena
Piotr Lemański

Na temat samego gitarzysty przyjdzie nam jeszcze kiedyś porozmawiać bardziej szczegółowo (zapewniam was, że była to bardzo interesująca postać), ponieważ jego trwająca nieprzerwanie przez pięćdziesiąt lat gra w sekcji rytmicznej "Count Basie Orchestra" była i jest do dzisiaj inspiracją dla kolejnych pokoleń jazzowych gitarzystów. W powszechnej opinii najbardziej charakterystycznym elementem gry Freddie Greena były grane równymi ćwierćnutami trójdźwiękowe akordy. Freddie Green w swoim akompaniowaniu używał tylko trzech strun: szóstej, czwartej i trzeciej, a punktem wyjścia były czterodźwiękowe akordy w omawianej kilka miesięcy temu postaci „Drop 3”. Rezygnacja przez Greena z najwyższego, czwartego dźwięku sprawiła, że akordy brzmiały ciemniej, z drugiej zaś strony, redukcja do trzech dźwięków spowodowała, że stały się bardziej selektywne. Kolejnym ważnym elementem gry było umiejscowienie akordów pomiędzy trzecim a dwunastym progiem. Ponieważ najwyższy dźwięk wydobywamy w tym wypadku na strunie G4, sopran akordu zamyka się pomiędzy Bb małym a G razkreślnym. Przejdźmy do muzyki i przyjrzymy się teraz konstrukcji poszczególnych akordów. Przykłady 1-6 zawierają aż sześć różnych akordów: C7, Cmaj6, Cmaj7, Cm7, Cm7/5b oraz Cdim, najpierw w postaci „Drop 3”

a potem w układzie trójdźwiękowym. Wszystkie te akordy będą nam potrzebne nawet do realizacji zwykłego II-V-I-VI7, chociaż wydawać by się mogło, że wystarczy, jak to za zwyczaj bywało, trzy akordy, czyli molowy, durowy z septymą małą i durowy z septymą wielką. W naszym przypadku jest jednak trochę inaczej. Przypatrzmy się co dzieje się z akordami po rezygnacji z czwartego składnika, jeśli wykorzystujemy ich wszystkie cztery przewroty. Operowanie trzema dźwiękami zmusza nas do pewnego rodzaju kombinacji, po to, ażeby grana przez nas harmonia była jak najbardziej czytelna, selektywna, a akordy brzmiały poprawnie. Przeanalizujmy Przykład 7., czyli I-IV7-II-V. I tak, w przypadku akordu majorowego, często stosowanym zabiegiem jest stosowanie seksty zamiast septymy wielkiej - stąd akord C6. Dobrym przykładem jest tu przewrót z sekstą w basie (takt 6. - Cmaj6) ten sam przewrót z septymą wielką tworzy pewnego rodzaju dysonans pomiędzy septymą wielką w basie i prymą w sopranie (nona mała), co w tym konkretnym przypadku nie jest dobrym rozwiązaniem. Drugim ważnym, często stosowanym elementem akompaniamentu jest zastępowanie dominanty do akordu molowego akordem zmniejszonym o pół tonu wyższym. Zamiast A7 (A-C#-E-G) gramy Bbdim, który składa się z Bb-C#-E-G, czyli jest jakby akordem A7 bez prymy, ale za to

posiada bardzo ważną nonę małą (Bb) nierozdzielnie związaną ze skalą dominantową „piąty modus moll harmonicznej”. W czwartym i szóstym taktach mamy właśnie do czynienia z taką zamianą, co jak słysząc, zdecydowanie poprawia brzmienie naszego akompaniamentu. Cały przykład siódmy zawiera prawie wszystkie przewroty poszczególnych akordów i jak widać, grane są one w zasadzie pomiędzy dwunastym a trzecim progiem (za wyjątkiem ostatniego akordu) i jest to, jak już wcześniej wspominałem, jedna z ważnych zasad naszego akompaniamentu. Należy pamiętać, że wszystko to o czym dzisiaj rozmawiamy nie zostało wymyślone przez żadnych teoretyków. Jest to owoc wieloletniej praktyki dziesiątków gitarzystów doskonalących swoją grę we wszelkiego rodzaju dużych i małych swingowych orkiestrach począwszy od końca lat trzydziestych XX wieku. Przyjmijmy więc na początek, wręcz na zasadzie dogmatu, niektóre zasady, a unikniemy wielu błędów i straconego czasu. Nasze dzisiejsze spotkanie zakończymy bluesem w tonacji F w typowej jazzowej harmonii (Przykład 8). O ile poprzednie ćwiczenie możemy potraktować bardziej etudowo, to nasz blues doskonale nadaje się do wykozystania w sytuacji estradowej. Warto się go nauczyć na pamięć, ponieważ bez bluesa nie ma jam-session, a prezentowany tu

akompaniament będzie doskonale współbrzmiał z dźwiękami pozostałych członków sekcji rytmicznej, czyli z kontrabasem i fortepianem. Zaletą omawianych dzisiaj akordów jest ich niebywała sterylność harmoniczna, pozwalająca na realizację akompaniamentu bez względu na rozbudowanie harmonii - mam tu na myśli akordy z dodanymi nonami, sekstami itp. nasze akordy wykorzystują bowiem wybiórczo, zależnie od przewrotu, tylko cztery podstawowe składniki. Nie będą więc dysonowały z dźwiękami kontrbasu czy fortepianu. Jeśli zaś w zmodyfikujemy kwintę w przykładzie 1. i poszerzymy swój warsztat o akordy dominantowe z podwyższoną i obniżoną kwintą (C7/5b i C7/5#) to możemy śmiało ruszać na podbój świata. Zanim zakończymy dzisiejszy temat pozwolę sobie przypomnieć jedną z tych prawd oczywistych. Musimy pamiętać, że jednym podstawowych zadań gitary, będącej składowym elementem sekcji rytmicznej, jest m.in. podkreślanie rytmu. Tak więc nie należy zapominać o prawidłowej swingowej artykulacji, polegającej na podkreślaniu w każdym takcie 2 i 4. Wsłuchujmy się więc w puls grany przez perkusję i kontrabas starając się stworzyć jeden wspólnie swingujący organizm. Uwiercie mi, to co odróżnia dobre nagrania od tych trochę gorszych, to w większości przypadków pozostająca pozorowanie (ale nie dla solisty) na drugim planie gra sekcji rytmicznej. 🎧



PRZYKŁAD 1

C7

TAB

1	5	8	11	3	5	9	12
2	6	9	10	2	6	9	10
3	6	8	12	3	6	8	12

PRZYKŁAD 2

C6

TAB

1	5	8	10	2	5	9	12
2	6	7	10	2	6	7	10
3	5	8	12	3	5	8	12

PRZYKŁAD 3

C maj7

TAB

1	5	8	12	4	5	9	12
2	6	9	10	2	6	9	10
3	7	8	12	3	7	8	12

PRZYKŁAD 4

Cm7

TAB

1	4	8	11	3	6	8	12
2	5	9	10	2	6	8	11
3	6	8	11	3	6	8	11

PRZYKŁAD 5

Cm7

TAB

1	4	7	11	2	5	8	11
2	5	8	10	2	6	8	11
3	6	8	11	2	6	8	11

PRZYKŁAD 6

C°

TAB

1	4	7	10	2	4	8	11
2	5	7	10	2	6	8	11
3	6	8	11	2	6	8	11

PRZYKŁAD 7

C maj7 A7 Dm7 G7 C maj7 A7/9b Dm7 G7 C maj6 A7/9b Dm7 G7 C maj7

TAB

12	12	12	12	10	10	10	10	9	9	9	9	7	7	7	7	5	5	5	5	5	5	4	4	4
10	10	11	11	10	10	9	9	9	9	8	8	7	7	5	5	5	5	6	6	5	5	3	3	2
12	12	12	12	10	10	10	10	8	8	9	9	8	8	7	7	6	6	6	6	5	5	3	3	3

PRZYKŁAD 8

F7 Bb7 B° F7 Cm7 F7 Bb7 B° F7 D7 Gm7 C7 Am7 D7 Gm7 C7 F7

TAB

8	8	8	8	7	7	7	7	8	8	8	8	8	8	8	8	7	7	7	7	7	7	4	4
8	8	8	8	6	6	7	7	8	8	8	8	8	8	8	8	6	6	6	6	7	7	4	4
8	8	8	8	6	6	7	7	8	8	8	8	8	8	8	8	6	6	6	6	7	7	4	4



W moich rozmowach z innymi muzykami często dochodzimy do wniosku, ja wielu uczących się bluesa gitarzystów rozpoczyna

Prosto W Cel

W zeszłym miesiącu prezentowałem cztery przykłady mogące posłużyć jako intro i wykorzystujące klasyczne progresje bluesowe. Dzisiaj mamy kolejny kwartet zagrywek, mających na celu zwrócić waszą uwagę na interwały w granych przez was akordach
Neville Marten

miesiącu będą więc zaczynać się i kończyć prymą, tercją, kwintą i septymą małą akordów I i IV stopnia klasycznej progresji bluesa w tonacji G. Wspomniane akordy to G i C, i aby pomóc wam w wizualizacji poszczególnych dźwięków każdy z nich oznaczony jest specjalnym symbolem przy tabulaturze.

klasycznych technik, jak chociażby podciągnięcia strun, więc zagrywki nie powinny brzmieć jak typowe, schematyczne ćwiczenia. Być może nie chcecie zawsze zaczynać i kończyć fraz przy pomocy z góry ustalonych dźwięków, dlatego nasz warsztat jest okazją do poznania i myślenia w trakcie solówki o konkretnych interwałach.

Jako ćwiczenie możecie zagrać prymę, tercję, kwintę i septymę każdego z akordów prostej progresji bluesa oraz poszukać, jak te dźwięki rozmieszczone są na całej podstrunie. Założę się, że wielu gitarzystów będzie miało z tym problem – a jest to element, którzy wszyscy powinni mieć opanowany. Moich zagrywek możecie nauczyć się na pamięć, ale zachęcam też do eksperymentowania i wprowadzania własnych zmian. Cokolwiek nie zrobicie, trzymajcie się na podstawowej reguły – spróbujcie zacząć od tercji i skończyć na septymie małej, stosując ten zabieg również przy innych połączeniach. Mam nadzieję, że dzięki temu wasze solówki zabrzmiały bardziej naturalnie i spójnie. Życzę wam owocnych ćwiczeń i do zobaczenia za miesiąc.

PRZYKŁAD 2

Tutaj próbujemy zagrać tercję akordów. Pomocą może być wyobrażenie sobie akordu na podstrunicy i skojarzenie dźwięku z danym progiem. Są trzy oczywiste i bardzo typowe pozycje tercji wielkiej na pierwszej, trzeciej i piątej strunie, które oznaczone są też przy zapisie specjalnym symbolem.

PRZYKŁAD 3

Kwinta jest naszym potencjalnie najbardziej kłopotliwym interwałem, który wprowadza napięcie i pewien niepokój, chyba że zastosujemy go celowo dla uzyskania specyficznego brzmienia – wielkimi fanami kwinty byli Albert King i Jimi Hendrix, posłuchajcie więc jak brzmi ten interwał w ich solówkach. Tutaj stosuję stary trick Hendrixa wykorzystujący unisonowe podciągnięcie; kolejnym patentem jest podciągnięcie septymy małej do prymy akordu V stopnia i przytrzymanie dźwięku, który przy zmianie progresji stanie się kwintą akordu na IV stopniu.

PRZYKŁAD 4

Septyma mała jest prawdopodobnie najbardziej sugestywnym interwałem w bluesie. Moim ulubionym podciągnięciem jest półtonowe przejście z seksty wielkiej do septymy małej; zwróćcie uwagę jak tercja wielka akordu I stopnia (grana z kwartą poprzez pull-off) staje się septymą małą akordu na IV stopniu. ♪

POSŁUCHAJ:



JIMI HENDRIX EXPERIENCE THE CRY OF LOVE

Jeden z moich ulubionych albumów Hendrixa wypełniony jest szczerymi utworami oraz konkretnym graniem Jimiego. Nie ma tu niepotrzebnego ganiań po pentatonice, tylko solidnie skonstruowane solówki wykorzystujące dźwięki akordowe – Ezy Rider, Dolly Dagger, Angel czy Hey Baby (New Rising Sun) prezentują znakomity poziom. Jeśli przeoczyliście to nagranie, bardzo polecam sięgnąć po ten krążek, ukazujący szczytową formę kultowego artysty.



JOE BONAMASSA DIFFERENT SHADES OF BLUE

Ostatni album Bonamassy pokazuje jak Joe dojrzał nawet przez ostatnie kilka lat. Przypadkowo nagranie rozpoczyna Hey Baby (New Rising Sun) będący ukłonem dla Hendrixa. Album prezentuje wiele odcieni tej muzyki (stąd też tytuł), od żarzącego się So, What Would I Do i bardzo emocjonalnego Oh Beautiful po zagraną w stylu Bad Company Never Give All Your Love. To z pewnością najbardziej dojrzały i chyba nawet najlepszy album Bonamassy – wspaniale podkreśla on też dźwięki akordowe.



MATT SCHOFIELD FAR AS I CAN SEE

Tacy gitarzyści jak Matt Schofield podkreślają harmonię w każdej granej solówce. Ostatnie albumy Matta są jeszcze lepsze niż poprzednie, a Far As I Can See postawiłbym nawet na pierwszym miejscu. Jego wokół jest z wiekiem dojrzały a granie z każdym albumem coraz lepsze. Mam tu znakomity cover Breaking Up Somebody's Home Alberta Kinga, niesamowity groove w Oakville Shuffle (wspomagany wspaniałym Hammondem Jonny'ego Hendersona) i pokazujący maestrię Matta, funkowy Clean Break.

i kończy swoje zagrywki na dźwięku prymy akordu. Skutkiem tego jest przewidywalność muzyki z perspektywy słuchacza i prawdopodobnie mniejsze zadowolenie grających. Nasze cztery przykłady w tym

Celem tego ćwiczenia jest pokazanie, jak nasze solo może opisać sekwencję akordową tak, by usłyszeć można było całą harmonię nawet bez granego w tle podkładu muzycznego. Użyłem wszystkich



PRZYKŁAD 1

♩. = 55 D7

G7 4:3

BU BD

E B G D A E

1

C7

BU BD

E B G D A E

3

G7 A $\flat$ 7 G7

BU RP BD BU BD

E B G D A E

4

PRZYKŁAD 2

D7

G7

BU BD BU BD BU

E B G D A E

1

C7

BU BD

E B G D A E

3

G7 A $\flat$ 7

BU BD

E B G D A E

5

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It includes three systems of music, each with a guitar part (top staff) and an electric bass part (bottom staff). The guitar part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The electric bass part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The score is divided into three systems, each with a key signature change indicated by a sharp sign on the F line of the bass staff.

System 1: The guitar part starts with a D7 chord and a melodic line. The electric bass part starts with a D7 chord and a bass line. The system ends with a G7 chord.

System 2: The guitar part continues with a C7 chord, then a G7 chord, and finally an A7b7 chord. The electric bass part continues with a C7 chord, then a G7 chord, and finally an A7b7 chord. The system ends with a G7 chord.

System 3: The guitar part continues with a G7 chord. The electric bass part continues with a G7 chord. The system ends with a G7 chord.

The score includes various musical notations such as chords (D7, C7, G7, A7b7), notes, rests, and fingerings. The electric bass part includes a double bar line at the end of the third system, indicating the end of the piece.

PRZYKŁAD 4

Wyjaśnienie notacji

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

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

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



Kostkowanie z góry na dół



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

Kostkowanie z dołu do góry



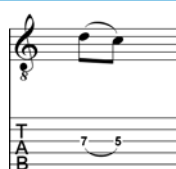
Kostkowanie z dołu do góry (patrząc od strony strun basowych).

Hammer-on



Wydobycie drugiego dźwięku przez uderzenie w strunę na danym progu.

Pull-off



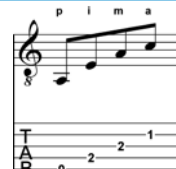
Wydobycie drugiego dźwięku przez oderwanie struny od progu.

Oznaczenia lewej ręki



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

Oznaczenia prawej ręki



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

Glissando



Zagranie pierwszego dźwięku i przesunięcie palca do podanego progu.



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



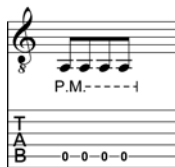
Przeciągnięcie palcem po strunie z niższej, bliżej nieokreślonej pozycji.

Zahaczenie strun



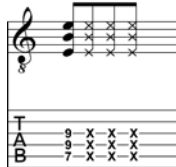
Musnięcie sąsiednich strun przed zagranieniem właściwego dźwięku.

Tłumienie strun prawą ręką



Wytłumienie strun za pomocą dłoni umieszczonej na mostku.

Tłumienie strun lewą ręką



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

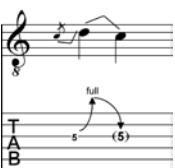
Podciągnięcie struny



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



Podciągnięcie struny o cały ton do góry (full).



Podciągnięcie struny, a następnie jej opuszczenie.



Podciągnięcie strun przed kostkowaniem.

Tapping



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

Vibrato



Efekt wibrowania dźwięku uzyskany poprzez rytmiczne podciągnięcia.

Podciągnięcie struny



Podciągnięcie struny przed kostkowaniem i opuszczenie.



Podciągnięcie struny o ćwierć tonu (1/4).



Podciągnięcie struny, któremu towarzyszy dźwięk innej struny.

Ślizg krawędzią kostki



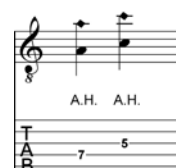
Przejechanie krawędzią kostki po strunach.

Flażolety naturalne



Dotknięcie struny nad danym progiem i szybkie puszczenie po zagranieniu.

Flażolety sztuczne



Uderzenie struny kostką z jednoczesnym potarciem jej kciukiem.



Kwartujemy

Chociaż najpopularniejszym interwałem w muzyce rockowej i metalowej jest kwinta, to nie można zapominać o tym, że istnieją również inne ciekawe współbrzmienia
Sławomir Sobczak

Jednym z nich jest kwarta, której charakter brzmieniowy nie jest tak jednoznaczny jak w przypadku kwinty. Co ważne, dwudźwięk oparty na tym interwale zawiera w sobie ciekawą dawkę napięcia, a jednocześnie może być w pełni wykorzystany na mocnym przesterowaniu. Takie interwały jak tercje lub seksty mogą być, co prawda, stosowane na przesterze, jednak w praktyce nie nadają się do używania przez dłuższy okres czasu. Kwarta jest tu o tyle interesująca, że z jednej strony nie brzmi w tak oczywisty sposób jak kwinta, a więc wprowadza do riffów nieco napięcia, za to z drugiej strony wciąż nadaje się do grania dłuższych motywów, podobnie jak ma to miejsce w przypadku kwinty. Istnieje jeszcze jedna niebagatelną zaletą kwarty – oczywiście gdy mówimy o grze na gitarze – a mianowicie wyjątkowa łatwość jej zastosowania. Ażeby zagrać dwa dźwięki oddalone od siebie o ten interwał, wystarczy ułożyć jeden palec na tym samym progu w taki sposób, aby móc jednocześnie docisnąć do niego dwie leżące obok siebie struny, np. E6 i A5, A5 i D4 itd. Naturalnie, wyjątkiem jest tu para G3-B2, gdzie kwartę uzyskamy poprzez umieszczenie pierwszego palca (zazwyczaj jest to wskazujący) na określonym progu struny G3, np. 4 (dźwięk B), a drugi palec na kolejnym progu struny B2, co w tym przypadku przeniesie nas na próg 5 (dźwięk E). Nie będziemy się tu jednak zajmować tym przypadkiem, ponieważ nas interesują zdecydowanie niższe

rejstry, w których najczęściej gramy nasze riffy. W tym miesiącu przygotowałem dla Was kilka ciekawych zagrywek, w których kwarty są grane w sposób wymagający zastosowania kilku dodatkowych technik oraz nie zawsze oczywistego opalcowania. Rzut oka na przykłady nutowe na stronie obok pozwoli przekonać się, że w większości przykładów kwarty pojawiają się w towarzystwie technik pull-off, hammer-on i slide.

Przykład 1 składa się z samych kwart, które są ułożone w najprostszy możliwy sposób, a mianowicie w postaci równych ósemek. Tempo wynoszące 170 BPM pozwala zagrać całość, tak aby można było usłyszeć zastosowane w tym przykładzie zabiegi artykulacyjne. Nie ma ich tu zresztą dużo, ponieważ w takcie 1 mamy po prostu kilka dźwięków tłumionych prawą dłonią ułożoną na mostku (P.M.), natomiast w takcie 2 dochodzą do tego jeszcze techniki hammer-on i pull-off. Zaczniemy jednak od początku. Pierwszy dwudźwięk to B-E na progu 2 strun A5 i D4, po którym mamy trzy wytłumione kwarty (A-D, B-E, C-F) na progach kolejno: 0, 2 i 3. Druga połowa taktu 1 jest zbudowana podobnie, z tym że tym razem rozpoczynamy od kwarty D-G na pustych strunach D4 i G3, a następnie gramy poznane przed chwilą dwudźwięki C-F, B-E i A-D. Pierwsza połowa taktu 2 wygląda tak samo jak w takcie 1. W drugiej połowie gramy dwudźwięk D-G na pustych strunach D4 i G3, po czym wykonujemy hammer-on, dociskając

energicznie struny do progu 2, dzięki czemu uzyskamy dwudźwięk E-A. Można to zrobić na kilka sposobów, np. poprzez wykorzystanie do tego celu tylko palca wskazującego lub użycie również palca środkowego (palec wskazujący trafiłby wtedy na strunę D4, natomiast środkowy – na G3). Dalej gramy kwartę C-F, po czym przechodzimy o pół tonu niżej na dwudźwięk B-E, używając techniki pull-off. Tym razem jest jednak trudniej, ponieważ zarówno dwóch strun jednocześnie wymaga użycia dwóch palców: środkowego (D4) i serdecznego (G3).

Przykład 2 to ćwiczenie pozwalające popracować nad siłą palców poprzez stosowanie mocnego dociskania strun do progów podczas gry kwart jednym palcem (jako mini-poprzeczka) oraz za sprawą dosyć wymagającego w tym przypadku ślizgu po strunach. Jest to dość trudne, ponieważ slide wykonujemy jednym palcem, który podczas wykonywania tej techniki gry musi ciągle dociskać do progów (jednocześnie) dwie struny. Na początku mamy dwudźwięk B-E na progu 2 strun A5 i D4, który gramy palcem wskazującym. Przez dwa takty będzie to nasza baza, do której dodamy kwarty w pozycjach V i IV. W takcie 1 będą to dwudźwięki G-C i F#-B, natomiast w kolejnym takcie zagramy dodatkowo B-G i C#-F#. Pozostałe kwarty najłatwiej zagrać palcem serdecznym, chociaż można też użyć dwóch palców – serdecznego (grubsza struna) i małego

(cieńsza struna). W takcie 3 odległości pomiędzy dwudźwiękiem bazowym (C-F) a dźwiękami granymi jako slide są bardzo małe, dlatego należy starannie wybrać opalcowanie i przy ślizgu podnieść palec wskazujący, aby tym samym ułatwić sobie pracę.

Przykład 3 nie kryje w sobie żadnych nietypowych technik, jednak zawiera dźwięki leżące od siebie w znacznej odległości. Na przykład w takcie 1, w którym dźwiękiem bazowym jest G na progu 3 struny E6, mamy nie tylko dwudźwięk D-G (próg 5, struny A5 i D4), którego niższy składnik znajduje się w odległości kwinty od dźwięku G, ale także dwudźwięk G-C (również próg 5, tyle że na strunach D4 i G3). W tym drugim przypadku niższy składnik dwudźwięku to oktawa dźwięku bazowego. Podobnie jak poprzednio, także tutaj do gry kwart można wykorzystać opalcowanie zakładające użycie palca serdecznego, jak również można użyć dwóch palców: serdecznego i małego. W takcie 2 gramy ten sam motyw co poprzednio, jednak tym razem w pozycji II.

Przykład 4 to tradycyjna porcja dźwięków granych w metrum 4/4, do których dodajemy triole ósemkowe. Takt 1 nie powinien sprawić Wam żadnych kłopotów, ponieważ mamy w nim prosty motyw bazujący na tym, co było przedstawione już wyżej. Takt 2 jest złożony z czterech triol ósemkowych, z których pierwsza i trzecia składają się z tych samych dźwięków granych palcem wskazującym (C-F i B-E), natomiast druga i czwarta wymagają wykorzystania palca serdecznego. Tym razem użycie dwóch palców oddzielnie nie ma większego sensu, albowiem niepotrzebnie komplikowałoby to opalcowanie. Jeśli temat kwart zainteresował Was i chcielibyście go jeszcze bardziej zgłębić, to zapraszam do sięgnięcia po archiwalne wydania naszego pisma, w których poruszałem to zagadnienie: Kwarty (3/2008), Kwarty i legato (6/2012), Opalcowanie kwart (4/2014) oraz Akcentujemy kwarty (6/2015). Gra gitara! 🎸



PRZYKŁAD 1

♩ = 170

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

TAB

2 0 2 3 0 3 2 0 2 0 2 3 0 2 3 2

PRZYKŁAD 2

♩ = 170

P.M. P.M. P.M. P.M.

TAB

2 2 5 4 2 5 4 2 2 5 4 2 5 4

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

TAB

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

PRZYKŁAD 3

♩ = 170

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

TAB

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

PRZYKŁAD 4

♩ = 130

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

TAB

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



Solo i podkład

Witam! Kiedy zastanawiasz się jak ułożyć program koncertu swojego zespołu, to pewnie zastanawiasz się, czy znajdzie w nim miejsce na solo basowe... **Tomasz Fulara**

Dobrze zagrane z pewnością przysporzy słuchaczom dużej dawki wrażeń i podniesie ogólną ocenę całego zespołu. Może być kilka pomysłów na jego wykonanie. Czasami basista zostaje sam na scenie i gra pewne partie, stosując różne techniki. Innym razem robi to w towarzystwie całego zespołu, gdzie gitara czy instrumenty klawiszowe grają podkład. Często jednak bywa tak, że basista zostaje w środku pewnego utworu

tylko w towarzystwie perkusji. Z taką sytuacją możecie spotkać się również wtedy, kiedy weźmiecie udział w jam session. Jak wtedy zagrać, żeby słuchacz nie zagubił się w całościowym odbiorze numeru? Dobrą opcją jest zmiksowanie podkładu z partiami improwizowanymi. W ten sposób słuchacz będzie miał możliwość wysłuchania ciekawego sola, jednocześnie cały czas wyczuwając nośny groove utworu. I to właśnie jest tematem tego odcinka. Pokażę przykład partii wykonywanej przez gitarę basową w towarzystwie perkusji, opartą na dwunastotaktowym schemacie bluesowym. Przykład zaczynamy od dwóch krótkich ósemek uderzanych kciukiem w tonikę, po których gramy przebieg

szesnastkowy, zachowując charakterystyczny gęsty groove. Zwracamy uwagę na to, które dźwięki tłumimy, a które wybrzmiewają. Na końcu pierwszego taktu delikatnie wibrujemy dźwięk C, chwytamy czwartym palcem lewej ręki na ósmym progu struny E. Naszą partię rozwijamy w takcie trzecim i czwartym, który możemy potraktować jako miejsce na improwizację. Zwróćcie tam uwagę, że niektóre dźwięki gramy krótko, a niektóre tłumimy. Istotne jest także to, że z dźwięku E na D przechodzimy z wykorzystaniem techniki glissando (takt czwarty), a dźwięki G i A łączymy używając hammer-on. Następnie ogrywamy subdominantę i znowu wracamy do toniki zachowując nasz groove. Takt ósmy możemy po-

traktować jako kolejny w całości przeznaczony na improwizację. Jeżeli mamy w zespole sprawnego perkusistę, to podczas tego rodzaju partii solowej możemy ciekawie pograć sekcynie. Przykład tego dałem podczas ogrywania dominanty w takcie dziewiątym oraz w dziesiątym, gdzie pojawia się długa pauza zakończona energetyczną przygrywką przed wejściem na tonikę (szarpana szesnastka, po której uderzamy kciukiem ósemkę z kropką). W takcie dziesiątym i dwunastym wykorzystałem w miarę nośny podział, gdzie po ósemce gramy cztery szesnastki (co druga tłumiona). Oczywiście jest to przykład do dalszego samodzielnego rozwinięcia. Polecam, aby podczas dalszych ćwiczeń partii solowej zmiksować z podkładem zmieniając proporcje części improwizowanych, ale tak, żeby nie zagubił się groove. Jeżeli masz taką możliwość, to namów swojego perkusistę do wspólnej pracy nad tego typu partią. Może wyjść z tego niezła zabawa. Jeżeli to nagrasz, to będziesz dokładnie słyszeć nad czym skupić się podczas dalszej pracy. Powodzenia! 🎸

PRZYKŁAD 1



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

na start
do 6* wydań gratis

po 5 latach
nieprzerwanej prenumeraty
do 12* wydań gratis

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

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

prenumerata@avt.pl

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

POLECAMY

Ulubiony Kiosk

Pobierz bezpłatnie
multimedialne dodatki
do tego wydania
Gitarzysty

Warsztaty, lekcje, pliki muzyczne
i wiele innych!

* **Kupiłeś magazyn**
w Ulubionym
Kiosku lub masz
prenumeratę?
Multimedialne dodatki
będą odblokowane
automatycznie!

* **Zakupiłeś czasopismo**
u zewnętrznego
dystrybutora?
Odblokuj bibliotekę
multimediów
samodzielnie.

Szczegóły na UlubionyKiosk.pl/media

Obszerny zbiór wydań archiwalnych

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

Przeglądaj, zamawiaj i korzystaj
z natychmiastowej przesyłki GRATIS

www.UlubionyKiosk.pl



Gitarzysta^{Basista}

www.MagazynGitarzysta.pl
www.MagazynBasista.pl

REDAKCJA

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

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

PROJEKT I SKŁAD DTP

Sławomir Sobczak
sobczak.gitarzysta@gmail.com

WSPÓŁPRACA

Tomasz Andrzejewski, Victor Czura, Tommy Denander,
Tomek Fulara, Tomasz Hajduk, Michał Koch,
Marcin Komorowski, Krzysztof Kowalewicz,
Piotr Lemański, Bartłomiej Luzak, Bridget Mermikides,
Marek Mysłę, Marcin Pendowski, Piotr Słapa,
Sławomir Sobczak, Andrzej Swat,
Wojciech Wytrząsek

REKLAMA I PROMOCJA

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

WITRYNA INTERNETOWA

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

WYDAWNICTWO

AVT Korporacja sp. z o.o.



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



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



Wydawnictwo AVT Korporacja należy do Izby Wydawców Prasy.

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

ADRES REDAKCJI

Magazyn Gitarzysta
ul. Leszczynowa 11
03-197 Warszawa

OKŁADKA

Na okładce: Joe Bonamassa



PRENUMERATA

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



WIRTUOZERSKA GRA AMERYKAŃSKA PRODUKCJA

Jackson
AMERICAN SERIES
VIRTUOSO

Pearl Charles gra na Telecasterze z lat 60. w kolorze Fiesta Red



SERIA *Vintera II*

Styl vintage w nowoczesnym wydaniu.

Fender

©2023 FENDER MUSICAL INSTRUMENTS CORPORATION. WSPÓŁNE PRAWA ZAŚRZĘŻONE