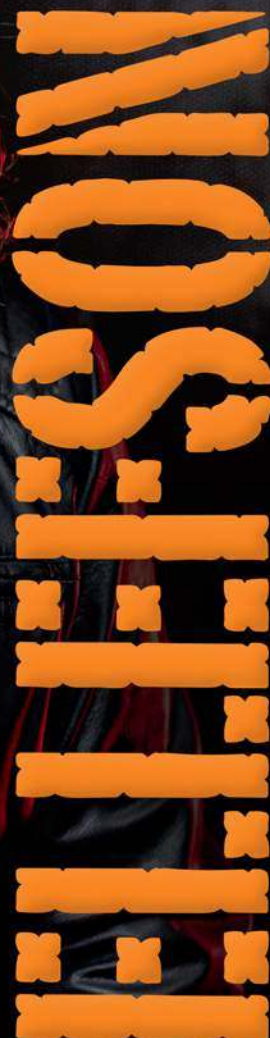


Gitarzysta®



DAVID



APOSTOLIS
ANTHIMOS

NUNO
BETTENCOURT

DANIELE
GOTTARDO

Fender American Vintage II 1972 Telecaster
Thinline + 1975 Telecaster Deluxe
Hagström Super Swede LTD Tiger Burst
Sire Marcus Miller V3P-4 SNB
Foxgear Anubi Modulation Box
NUX MG-400

INDEKS 210072
CENA 16 PLN (W TYM 8% VAT)

ISSN 1895-3832



9 771895 383233

TAKE FLIGHT

PHOENIX-1000 EVERTUNE
Silver Sunburst Satin

PHOENIX-1000
Vintage White

PHOENIX-1004
Tobacco Sunburst Satin



LTD

PHOENIX SERIES

GUITARS AND BASSES

Z LTD Phoenix nic nie powstrzyma Cię od rozpoczęcia swojego najlepszego występu. Konstrukcja neck-thru-body, nierdzewne progi i najwyższej klasy komponenty pozwolą Ci osiągnąć potężne i tłuste brzmienie w riffach oraz lejące się dźwięki w partiach solowych. Dodatkowo, Phoenix sprawi, że wyróżnisz się z tłumu dzięki jego aerodynamicznym kształtom, a szeroki wybór spośród 13 różnych gitar i basów z serii LTD Phoenix z pewnością zadowoli każdego muzyka bez względu na gatunek muzyczny.

Szczegółowe informacje na temat LTD Phoenix Series dostępne są na stronie espguitars.com.



ESP®

ESPGUITARS.COM
SOUND-SERVICE.EU

POKÓJ NAUCZYCIELSKI



Bridget Mermikides

Gitara klasyczna

E. Elgar „Land Of Hope And Glory”

Gotowi na dawkę porywającego patriotyzmu? Dziś zagłębimy się w twórczość jednego z największych brytyjskich kompozytorów, Edwarda Elgara...

s. 84



Piotr Ślapa

Gitara akustyczna

Jazz in the Box

Tym razem będziemy poruszać się w stylistyce blues-country. Chciałbym przedstawić Wam styl gry genialnego amerykańskiego gitarzysty fingerstyle: Doyle'go Dykesa...

s. 88



Piotr Lemański

Jazz

Akordy w układzie Drop 3

Mam nadzieję, że mieliście czas na zagłębienie się w tematykę akordów oraz na poćwiczenie układów, znanych nam już teraz pod nazwą Drop 2...

s. 90



Neville Marten

Blues

Podciągnięcia w doryckich klimatach

Zajmowaliśmy się wykorzystaniem różnych dźwięków pentatoniki molowej. W naszym nowym odcinku zrobimy podobną rzecz biorąc na warsztat molową skalę dorycką...

s. 92



Sławomir Sobczak

Metal

Uciekające oktawy

Oktawa zawsze brzmi czysto i z tego powodu może być traktowana jako bezpieczny. Mimo to daje duże możliwości, pod warunkiem, że jest właściwie wykorzystana...

s. 94



Tomasz Fulara

Gitara basowa

Bicie cz. II

Witam! Mam nadzieję, że udało Wam się opanować przykłady z poprzedniej części moich warsztatów, ponieważ w tym odcinku rozwiniemy zagadnienie bicia gitarowego...

s. 96



Pewnego dnia los rzucił mnie na łono natury, gdzie przez chwilę przyglądałem się rzece i patrzyłem na drzewa, które czerpią z niej życiodajną wodę, a jednocześnie swoimi korzeniami spajają brzeg tak, że tworzy on naturalnie uregulowane i pogłębiające się koryto – to dzięki tym korzeniom rzeka nie rozlewa się, a płynie w konkretnym kierunku. Skrzywienie zawodowe zaczęło zasypywać głowę utworami z tym motywem, np. „Czas jak rzeka”, „Rzeka dzieciństwa”, „Moon River”, „River of Dreams” czy „River of Tears”.

W pewnym momencie rzeka skojarzyła mi się z muzyką, która od początków cywilizacji płynie i rzeźbi naszą kulturę. Czerpiemy z niej niczym drzewa, jednocześnie próbujemy ją formować – stąd zmiany

kształtu koryta, meandry, starorzecza czasem regulacje technologiczno-przemysłowe. Muzyka dalej płynie, a próby jej dzielenia na nurty, gatunki czy okresy przypomina akademickie podejście do tematu rzeki, której nasze „szkiełko i oko” w niczym nie przeszkadza, bo ona była, jest i będzie. Żeby zrozumieć muzykę, trzeba się o niej czegoś wcześniej dowiedzieć i wchodzić do niej ostrożnie jak do rzeki, a nie od razu skakać na główkę. To tak jakby osoba słuchająca utworów lekkich, łatwych i przyjemnych nagle spróbowała zmierzyć się z bebopem czy free jazzem. Zderzenie ze ścianą jest w tym przypadku gwarantowane. Stąd też stereotypy

i często słyszane zdania, że ktoś nie znosi jakiegoś gatunku, czy głośnie deklaracje awersji do „starej” muzyki. Takim nie odosobnionym przypadkiem był Jackie McLean, który na początku lat 50. XX w. grając w zespole Milesa Davisa nie miał zamiaru nauczyć się standardu nazwanego nomen omen „Yesterdays” (utwór z 1933 r., który napisali Otto Harbach i Jerome Kern). Twierdził, że jest młodym człowiekiem i nie rozumie dlaczego musi się uczyć „jakiegoś starego badziewia”. Kiedy po raz kolejny położył temat i porządnie najadł się wstydu, Miles po koncercie w żołnierskich słowach wytłumaczył mu rolę standardu dla zespołu jazzowego. W późniejszych latach, kiedy ich drogi się rozeszły, a młody saksofonista wiedział, że Miles przyjdzie go posłuchać, zawsze grał stare standardy, a potem z uśmiechem pytał jak mu poszło. Pytany o to, gdzie uczył się muzyki, z dumą odpowiadał, że na Uniwersytecie Milesa Davisa.

Oczywiście nie chodzi o to, żeby każdy zaraz rzucił na pulpit przysłowiowe „Dawne tańce i melodie”, ale wiadomo, że żadnemu gitarzyście opanowanie menuetu, partity czy preludium J. S. Bacha jeszcze nie zaszkodziło – potwierdzali to w wywiadach ludzie tacy jak Artur Lesicki, którego o brak orientacji w temacie nikt o zdrowych zmysłach raczej by nie śmiał. Podobnie, nie szkodzą utwory analizowane w warsztacie gitary klasycznej przez Bridget Mermikides, nie wspominając o dziełach takich klasyków jak Dionisio Aguado, Matteo Carcassi, Mauro Giuliani, Fernando Sor czy Francisco Tarrega. Są to utwory, które też można nazwać standardami, jak chociażby przepiękna miniatura „Lagrima”, grany techniką tremolo „Recuerdos de la Alhambra” („Wspomnienie Alhambry”) F. Tarregi.

Andres Segovia zwykły mawiać, że gitara jest jak orkiestra – jest jedynym w pełni polifonicznym instrumentem strunowym i niemożliwe jest komponowanie na gitarę, jeśli samemu się na niej nie gra i do tego nie gra naprawdę dobrze. Jest jak orkiestra, na którą patrzy się z drugiej strony lornetki. Każdy instrument orkiestry można odnaleźć w gitarze, ale w mniejszym rozmiarze dźwięku. Trudno się z tym nie zgodzić – operując artykulacją i barwą można zagrać utwór jak całą orkiestrą, o czym wie każdy, kto choć raz posłuchał mistrzowskiej gry na gitarze klasycznej.

Rzekę najlepiej poznać płynąc nią – na początku kajakiem, często szurając nim po dnie, a tam, gdzie jest za wielka i zbyt niebezpieczna, statkiem. Podobnie jest z muzyką – warto podchodzić do niej jak do rzeki – zobaczyć przełomy, wodospady, rozlewiska i jeziora, a może nawet dotrzeć do źródeł. To fascynująca podróż, znacznie ciekawsza niż siedzenie wciąż w jednym zatęchłym bajorku czy starorzeczu, z którego nie widać i nie słychać nic innego.

Krzysztof Inglik
redaktor naczelny

Spis treści 6/2023



WYWIADY, HISTORIE

22 DAVID ELLEFSON / DIETH

Szczerze mówiąc, mam już dość tych produkcji robionych w całości w Pro Toolsie. Wszystko sztucznie równane, próbkowane brzmienia bębnów, gitary z pluginów...

30 NUNO BETTENCOURT

Zawsze byłem bardzo nudny, jeśli chodzi o graty. Nie ma tu ekscytujących vintage'owych Les Pauli ani butikowych rzeczy. To tylko Washburn N4, ten drewniany klocek bez lakieru, na którym zawsze grałem...

44 APOSTOLIS ANTHYMOS

Rytmika to podstawa, możesz wtedy kreować bardziej wyszukane podziały jako gitarzysta, inaczej budujesz swój świat...

50 DANIELE GOTTARDO

Najbardziej kocham kontrast pomiędzy różnymi kolorami i interkomunikację różnych barw w celu uzyskania fluktuacji nastroju. Pracowałem z teorią mnogości, aby wejść na nowe terytorium poza powszechnymi skalami...



62 Fender American Vintage II
1972 Telecaster Thinline +
1975 Telecaster Deluxe

68 Hagström Super Swede LTD
Tiger Burst

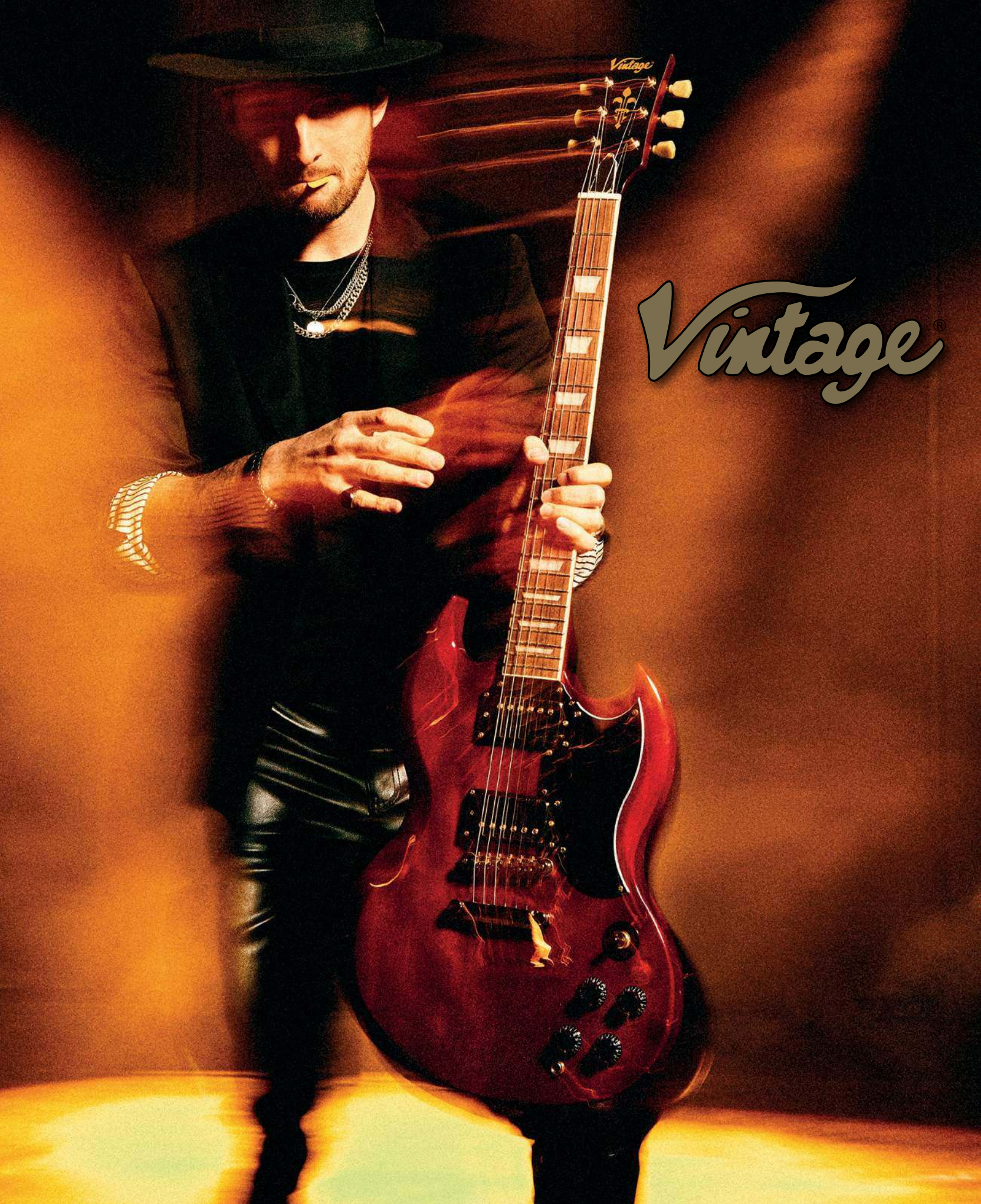
72 Sire Marcus
Miller V3P-4 SNB

76 Foxgear Anubi
Modulation Box

80 NUX MG-400

Redakcyjne

- 3 Wstępniak
- 3 Pokój nauczycielski
- 4 Spis treści
- 8 Mikstura
- 18 Felieton: Adam Fulara
- 20 Felieton: Wojtek Wytrząsek
- 38 Fotorelacja: PANTERA
- 97 Prenumerata
- 98 Stopka redakcyjna



Vintage®



MEDIA GITARZYSTY

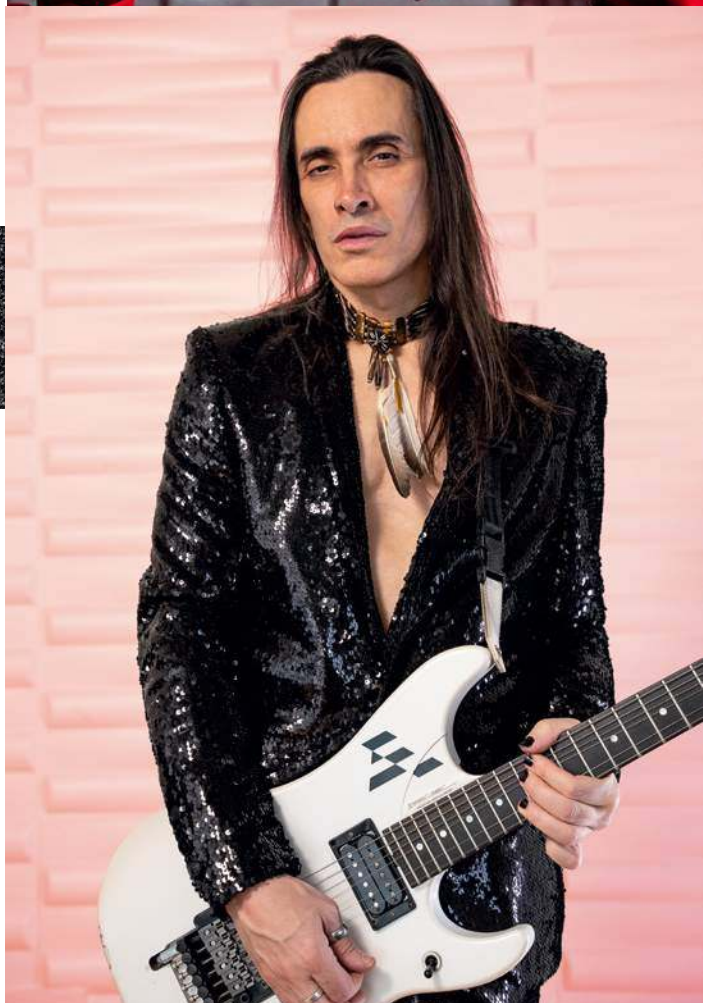
Możesz pobrać pliki multimedialne do tego wydania magazynu Gitarzysty:

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

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

LEKCJE

TEMAT	ILOŚĆ PLIKÓW
• warsztat klasyczny	[1]
• warsztat akustyczny	[1]
• warsztat jazz	[7]
• warsztat blues	[2]
• warsztat metal	[4]
• warsztat bas	[1]

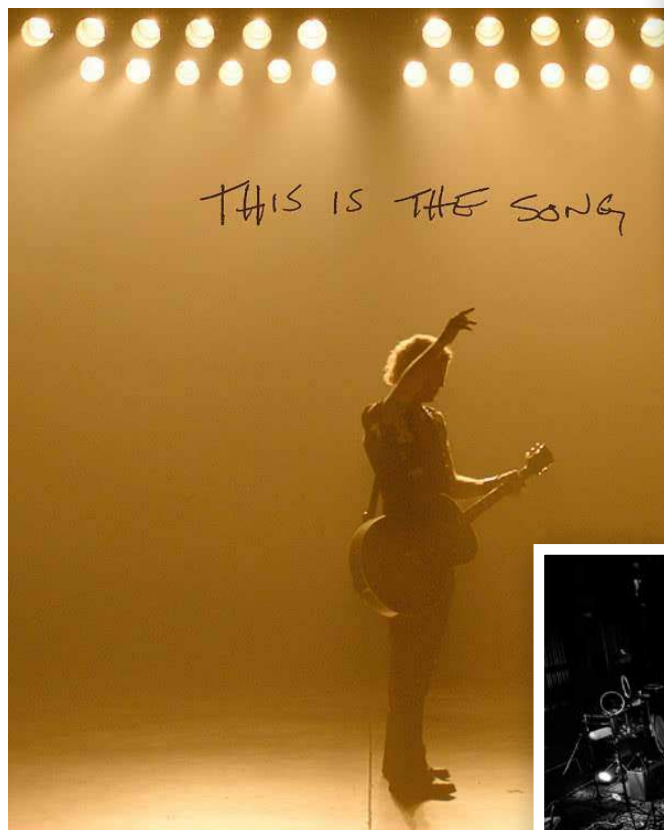




Jackson®
AMERICAN SERIES
SOLOIST™

©2022 Jackson/Charvel Manufacturing, Inc.

eprasa.pl ba02233f97

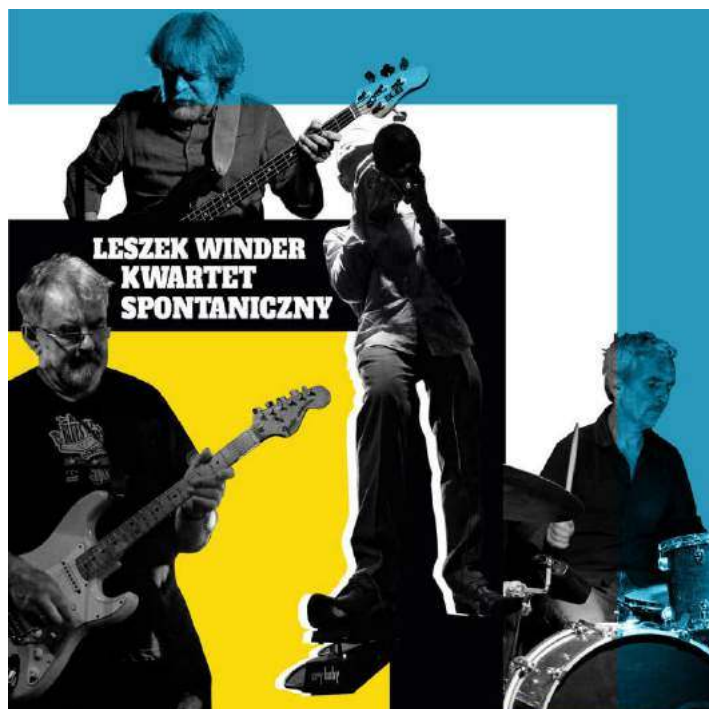


Duff McKagan: premiera solowego albumu i pierwszy singiel z płyty!

Duff McKagan udostępnia w czerwcu utwór "LIGHTHOUSE", tytułową piosenkę z jego trzeciego solowego albumu, który ukaże się 20 października. Od ponad 40 lat Duffa McKagana charakteryzuje niepowstrzymaną siłą twórczą, obejmującą wiele zespołów, tras koncertowych i wiele różnego rodzaju kolaboracji. Teraz, dzięki długo oczekivanemu nowemu solowemu albumowi, "LIGHTHOUSE", weteran muzyki udowadnia, że w głębi serca jest utalentowanym piosenkarzem i autorem tekstów z charakterystycznym talentem do autentyczności i introspekcji. "Rozbijające się... wznoszące się fale, a wszystko wokół ciebie się zapada. Życie czasami rzuca nami dookoła, a my odczuwamy tęsknotę za komfortem i przyciąganiem do domu. Statek rzucony jak zabawka, podarte żagle i skrzypiące drewno bez balastu... Dusza starająca się ze wszystkich sił odnaleźć spokój i centrum. Znajdź latarnię morską. Mam swoją latarnię... wirującą w ciemności z jej ciepłem i obietnicą opieki, miłości, śmiechu i wszystkiego, co jest prawdą. Będziesz moją latarnią morską, daj mi światło... i zabierz mnie do domu." ~mówi DUFF.

Zaczynając w wieku zaledwie 15 lat, McKagan był częścią tak różnorodnych i wpływowych zespołów jak The Vains (1979), The Fastbacks (1980), The Living (1982), The Fartz (1982), 10 Minute Warning (1983) i Loaded (1998), wraz, oczywiście, z jego historyczną rolą członka-założyciela zarówno Guns N' Roses, jak i Velvet Revolver. Wyprodukowany przez trzykrotnego zdobywcę nagrody GRAMMY Shootera Jenningsa, "Tenderness" stał się potężnym nowym rozdziałem dla wciąż rozwijającego się artysty, który stawia czoła społecznym dolegliwościom i swoim osobistym wykroczeniom na bogatym, dźwiękowym tle aranżacji opartych na americanie. Wśród wielu atrakcji na albumie znajduje się niestabilny rockowy numer „Chip Away”, zachwalany przez samego maestro, Boba Dylana, który niedawno ogłosił utwór osobistym faworytem. "Jest taka piosenka Duffa McKagana o nazwie „Chip Away”, która ma dla mnie głębokie znaczenie. To piosenka graficzna. Odlupuje kawałek po kawałku, jak Michał Anioł, rozbijając marmurowy kamień, by odkryć w sobie postać Króla Dawida. Nie zbudował go od podstaw, rozłupał kamień, aż odkrył króla. To jak moje własne pisanie piosenek, nadpisuję coś, a potem odrywam linie i frazy, aż dojdę do prawdziwej rzeczy." ~mówi BOB DYLAN McKagan jest

również autorem bestsellerów New York Timesa, "It's So Easy: And Other Lies" z 2011 roku i "How to Be a Man: (And Other Illusions)" oraz współgospodarzem (z Susan Holmes McKagan) popularnego programu radiowego Sirius XM Three Chords & The Truth w Ozzy's Boneyard (rozdział 38). Duff jest obecnie głównym członkiem współczesnego "Wrecking Crew" wraz z nagrodzonym GRAMMY muzykiem/producentem Andrew Wattem i Chadem Smithem z Red Hot Chili Peppers, nagrywając i współtworząc takie albumy jak "Ordinary Man" Ozzy'ego Osbourne'a (2020) i dwukrotnie nagrodzonego GRAMMY® "Patient No. 9" (2022) oraz "Every Loser" Iggy'ego Popy (2023). Co więcej, McKagan – wraz z Wattem, Smithem i Joshem Klinghofferem z Red Hot Chili Peppers – jest częścią niedawno zaprezentowanego składu Iggy Pop & The Losers, który zadebiutował w telewizji na początku tego roku elektryzującym wykonaniem „Frenzy” w programie ABC Jimmy Kimmel Live! McKagan obecnie podróżuje z Guns N' Roses na epickiej globalnej trasie, która w Ameryce Północnej rozpocznie się 5 sierpnia, koncertem w Moncton, CA Croix-Bieue Medavie Stadium. Więcej informacji można znaleźć na stronie www.gunsnroses.com/tour



Leszek Winder Kwartet Spontaniczny

Płyta jest zapisem koncertu zagranej przez muzyków 19 sierpnia 2020 roku w katowickim klubie Katofonia. W skład Kwartetu Spontanicznego wchodzi fenomenalni instrumentalniści: Leszek Winder, jeden z czołowych gitarzystów i kompozytorów śląskiego środowiska muzycznego, Apostolis Anthimos, wszechstronny gitarzysta rockowy i jazzowy (tutaj na perkusji), Antoni Gralak, kompozytor i trębacz, który stworzył podwaliny pod polski off jazz lat 80. XX wieku, oraz Krzysztof Ścierański, aranżer i wybitny gitarzysta basowy. Zaprezentowany materiał łączy wirtuozerię muzyków z formułą muzycznej improwizacji. Występ zadekowany został pamięci muzyków grupy „Bezdomne Psy”: Jerzemu Kawalcowi (1954-2003) oraz Michałowi „Gier” Giercuskiewiczowi (1954-2020).

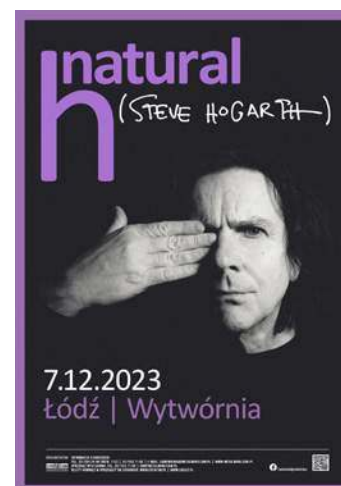
Leszek Winder Kwartet Spontaniczny tworzą:

Leszek Winder – gitara
Apostolis Anthimos – perkusja
Antoni Gralak – trąbka
Krzysztof Ścierański – bas

Steve Hogarth na wyjątkowym koncercie w Polsce!

Steve Hogarth – wokalista legendarnego zespołu Marillion – wystąpi 7 grudnia na specjalnym, świątecznym koncercie w łódzkiej Wytwórni. Bilety w sprzedaży od 1 czerwca. Artysta jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych wokalistów muzyki progrockowej na świecie. Posiadacz niesłychanej skali głosu od ponad 30 lat stoi na czele zespołu Marillion, z którym nieustannie święci sukcesy artystyczne. W 1997 roku wydał swój pierwszy solowy album pod pseudonimem „h” zatytułowany „Ice Cream Genius”. Materiał nagrywał razem z keyboardzistą Porcupine Tree – Richardem Barbieri – oraz muzykami znanymi z zespołu Blondie: Davem Gregorym i Clemem

Burke. Jego solową dyskografię zamyka wydany w 2017 roku album „Colours Not Found In Nature”, nagrany ze szwedzkim zespołem Isildurs Bane, natomiast w marcu zeszłego roku ukazała się najnowsza płyta Marillion, „An Hour Before It's Dark”. Steve Hogarth to nie tylko niezwykle talent, ale też wyjątkowa osobowość, co potwierdzi każdy, kto choć raz miał szansę być na jego koncercie. Podczas występu 7 grudnia w łódzkiej Wytwórni wokalista zaprezentuje specjalnie przygotowany repertuar, w którym obok jego solowych dokonań i utworów z repertuaru zespołu Marillion nie zabraknie również piosenek wykonawców, których darzy szczególnym sentymentem. Co więcej, podczas swoich występów Steve Hogarth często i chętnie wdaje się w rozmowy z widzami, podczas których opowiada anegdoty ze swojego życia.



Apostolis Anthimos TRIAS!

Po 20 latach wspólnego grania, nakładem Metal Mind Productions, zespół Apostolis Anthimos TRIAS wydaje debiutancki studyjny album „Come Together”. Muzyka zawarta na płycie „Come Together” łączy wpływy jazzu i rocka, przy jednoczesnym zachowaniu niepowtarzalnego stylu gry muzyków. Legendarny gitarzysta Apostolis Anthimos wraz z pozostałymi członkami trio, zabierają słuchacza w niezwykle podróż przez świat swoich muzycznych inspiracji. Wydawnictwo „Come Together” zostało zarejestrowane w składzie: Apostolis Anthimos (gitara), Robert Szewczuga (gitara basowa) oraz Krzysztof Dziedzic (perkusja).



Dieth „To Hell And Back”

Nakładem Napalm Records ukazuje się debiutancki album "To Hell And Back" zespołu DIETH, w skład którego wchodzi: zdobywca nagrody Grammy basista David Ellefson (ex-Megadeth), szwedzki gitarzysta i wokalista nominowany do nagrody Grammy Guilherme Miranda (ex-Entombed A.D.) oraz perkusista Michał Łysejko (ex-Decapitated). Płytę Dieth promuje singiel "Walk With Me Forever", w którym w roli wokalisty po raz pierwszy w swojej karierze występuje basista David Ellefson. Towarzyszący temu utworowi teledysk, przedstawia go opowiadającego historię o miłości i stracie. Video wyreżyserowane zostało przez Oskara Szramkę, a udział w teledysku wzięli znakomici polscy aktorzy: Jan Napieralski i Agnieszka Goździewicz. Sam Ellefson tak mówi o tej kompozycji: „Wszyscy doświadczyliśmy straty i smutku w pewnym momencie naszego życia, a ta piosenka wyraża to uczucie, a także wdzięczność, którą znajdujemy, kiedy akceptujemy, odpuszczamy i niesiemy ze sobą piękno życia tej osoby, gdy idziemy dalej.” Album wyprodukowany został przez DIETH, a za miks i mastering odpowiada Tomasz 'Zed' Zalewski z Zed Studios (Chechło). Płyta reprezentuje nowe początki - muzycznie, tekstowo, jak i dla samych członków zespołu. Tkając złowrogą nić nieubłaganego, przesiąkniętego technologią death metalu, szybkich thrash bangerów, a nawet szczerząc się pierwszym w historii wokalem Davida Ellefsona, członkowie DIETH wykroczyli poza stereotypy swoich poprzednich gatunków, aby stworzyć nieoczekiwany, dynamiczny i charakterystyczny dźwiękowy ślad. Płyta Dieth "To Hell And Back" rozpoczyna się porywającym akustycznym wstępem, a utwór tytułowy szybko uderza morderczym death metalowym rytmem. Kawałki takie jak „Dead Inside” i „Don't Get Mad... Get Even!” pokazują nasyconą thrashem stronę DIETH, podczas gdy death metalowe hymny, takie jak „Wicked Disdain” i „The Mark of Cain” porażają potężnymi solówkami i karkołomnymi rytmemi wspartymi miazdzącymi ścianami agresji. Wyróżniający się „Free Us All” flirtuje z tempem płyty, łącząc kręte pasaże i agresję z przerywnikami opartymi na basie z psychodeliczną produkcją, a następnie „Heavy Is The Crown” – powolny grind ze stoner metalowym groovem, kołyszącym refrenem i solówką z nutą bluesa. Zamyślona, pełna mocy ballada „Walk With Me Forever” prezentuje debiut wokalny Davida Ellefsona, który śpiewa tutaj o dotkliwej stracie ukochanej osoby i jej zapamiętaniu, co daje siłę do dalszego życia. Kończąc niezwykle pięknym utworem „Severance”, „To Hell And Back” udowadnia, że DIETH to nie tylko kolejny poboczny projekt czy „supergrupa”, ale raczej zbiorowa reinkarnacja trzech renomowanych zespołów heavy metalowych, które okiełznując własny ból i konflikty, otwierają ekscytujący następny rozdział, którego żaden fan metalu nie będzie chciał przegapić!

Steve Lukather „Bridges”

„Bridges jest tak blisko nowej płyty ToTo, jak to tylko możliwe” - mówi Luke. Jego dziewiąty solowy album, którego premiera odbywa się 16 czerwca, zawiera występy byłych i obecnych członków drzewa rodzinnego ToTo. ...w tym Davida Paicha, Josepha Williamsa, Simona Phillipsa, Shannon Forrest, Lee Sklara i Steve'a Maggiora. Występują tu również najstarszy syn Luke'a, Trev Lukather i basista Gov't Mule, Jorgen Carlsson. Dziewiąty solowy album Lukathera, Bridges (czyli „mosty”), nie mógł być lepiej zatytułowany. Jak mówi sam Luke: „Postrzegam to jako pomost między moją muzyką solową a dokonaniem ToTo. Fakt, że Joseph Williams, David Paich i ja napisaliśmy większość płyty, a także to, że zaprosiłem wielu członków starego gangu ToTo, plus współautorów takich jak Randy Goodrum i Stan Lynch, sprawia, że tytuł staje się dość oczywisty. Dowodzi to również, że większość moich starych kumpli i ja wciąż mamy dobre relacje. Chciałem nagrać płytę 'w stylu', ponieważ ToTo jako zespół nigdy nie nagrał kolejnego albumu studyjnego. To jest tak blisko tego, jak to tylko możliwe.”





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



Sztuczna inteligencja umożliwiła ukończenie „ostatniej” piosenki Beatlesów

Sir Paul McCartney powiedział wczoraj w wywiadzie dla BBC, że wykorzystał sztuczną inteligencję do stworzenia - jak to sam ujął - "Finalnego nagrania Beatlesów"... W ostatnim wywiadzie dla BBC Radio 4's Today ujawnił, że technologia AI została wykorzystana do „wydobycia” głosu Johna Lennona ze starego demo nagranych na kasecie magnetofonowej. "Właśnie skończyliśmy i muzyka zostanie wydana jeszcze w tym roku" - oznajmił. McCartney nie podał wprawdzie nazwy utworu, ale prawdopodobnie będzie to kompozycja Lennona z 1978 roku, zatytułowana Now And Then. Była już uważana za potencjalną 'piosenkę zjednoczeniową' Beatlesów w 1995 roku, kiedy kompilowali obejmującą całą ich karierę serię Anthology. Demo udostępniła wdowa po Lennonie, Yoko Ono. Była to jedna z kilku piosenek na kasecie zatytułowanej "For Paul", którą Lennon nagrał

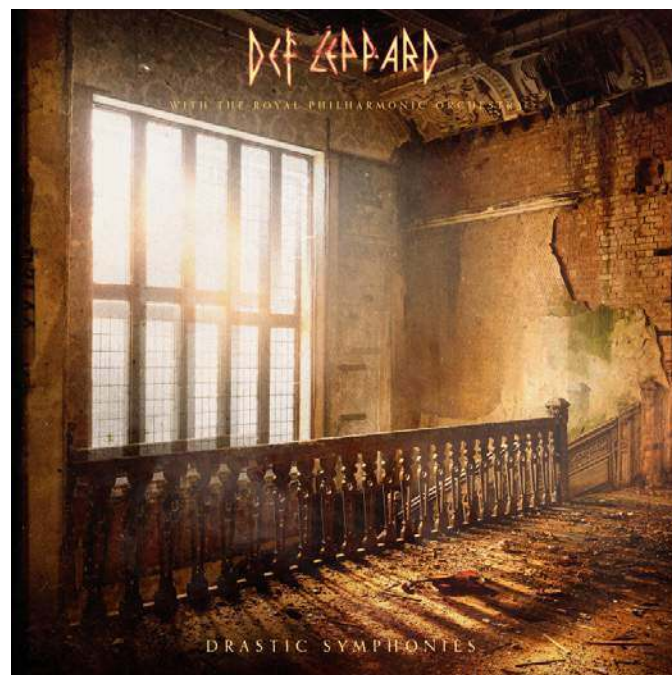
na krótko przed śmiercią w 1980 roku, kiedy nie był związany formalnym kontraktem z wytwórnią i zajmował się wychowywaniem syna. Szkice utworów niskiej jakości zostały w dużej mierze nagrane na przenośnym magnetofonie, gdy muzyk komponował przy pianinie w swym nowojorskim mieszkaniu. Oczyszczone przez producenta Jeffa Lynne'a dwie z nagranych wówczas piosenek - Free As A Bird i Real Love - zostały już ukończone i wydane w 1995 i 1996 roku. Tym samym obecne wydawnictwo będzie pierwszym „nowym” materiałem Beatlesów od 25 lat. Zespół próbował już wcześniej nagrać Now And Then, wzruszającą piosenkę miłosną, która była dość typowa dla późniejszej kariery Lennona, ale sesja została szybko przerwana i prac nie ukończono. "To był tylko jeden dzień, tak naprawdę jedno popołudnie, bawiłem się tym" - wspomina Lynne - "Piosenka miała refren, ale prawie całkowicie brakowało jej zwrotek. Zrobiliśmy wprawdzie podkład, ale to był zbyt trudny kawałek, którego tak naprawdę nie byliśmy w stanie skończyć". Paul twierdził później, że George Harrison odmówił pracy nad piosenką, twierdząc, że jakość wokalu Lennona była 'śmie-

ciowa'. "Nie miała zbyt dobrego tytułu, wymagała trochę przeróbek, ale miała piękną zwrotkę i to John ją śpiewał!" - mówił w Q Magazine - "Ale George'owi się to nie podobało. Beatlesi to demokracja, więc w końcu tego nie zrobiliśmy". Oprócz tego wystąpiły problemy techniczne z oryginalnym nagraniem, które zawierało irytujące zakłócenia z sieci elektrycznej w mieszkaniu Lennona. W 2009 roku na bootlegowej płycie CD Beatlesów ukazała się nowa, nieco oczyszczona wersja demo. Fani spekulowali, że to nagranie mogło nie być dostępne w 1995 roku. Spekulowano, że zostało skradzione z mieszkania Lennona wraz z innymi rzeczami osobistymi po jego śmierci. W międzyczasie McCartney wielokrotnie wspominał o swoim pragnieniu ukończenia tego utworu: "Ta myśl, ciągle do mnie wraca" - powiedział w filmie dokumentalnym BBC Four o Jeffie Lynne w 2012 roku - "Dokończymy to, pewnego dnia". Wydaje się, że nowa technologia właśnie teraz dała muzykowi szansę na realizację tego celu. Punktem zwrotnym był film dokumentalny Petera Jacksona 'Get Back', w którym montażysta dialogów Emile de la Rey nauczył komputery



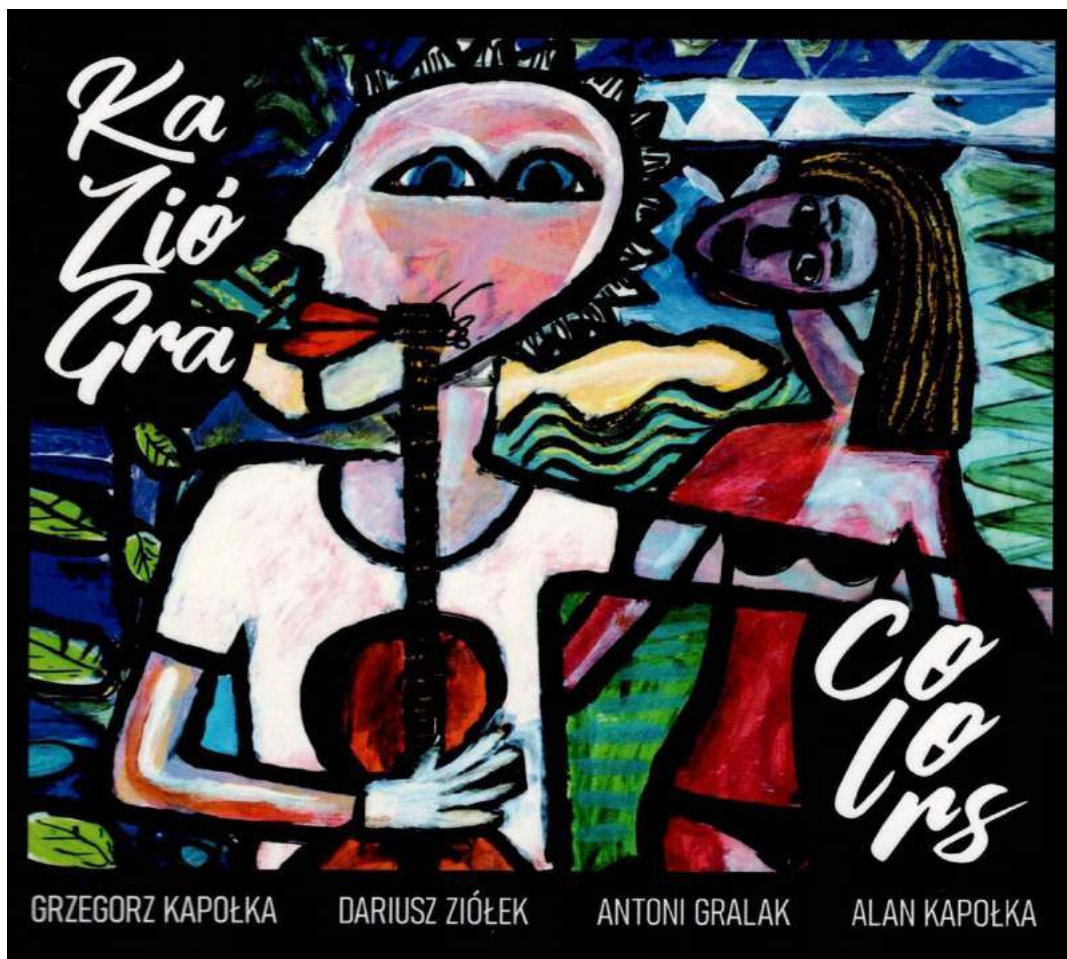
rozpoznawać głosy Beatlesów i oddzielać je od dźwięków tła, a nawet od instrumentów, aby wydobyć z nagrania czysty dźwięk. Ten sam proces pozwolił Paulowi na wirtualny duet z Lennonem podczas jego ostatniej trasy koncertowej oraz na stworzenie nowych miksów dźwięku przestrzennego z albumu 'Revolver' Beatlesów w zeszłym roku. Jackson był w stanie wydobyć głos Johna z niewielkiej kasety magnetofonowej" - powiedział McCartney Marcie Kearney z Radio 4 – "Mieliśmy głos Johna i fortepian. Mogliśmy je rozdzielić za pomocą sztucznej inteligencji. Teraz można już nauczyć maszynę rozpoznawania tych dźwięków, mówiąc jej np.: 'To jest głos. To jest gitara. Zgub gitarę.' Więc kiedy zdecydowaliśmy się w końcu nagrać ten kawałek, byliśmy w stanie wziąć głos Johna i oczyścić go, dzięki sztucz-

nej inteligencji. Potem mogliśmy już zmiksować nagranie, tak jak zwykle." Muzyk przyznał jednak, że inne zastosowania AI dają mu powody do niepokoju. "Nie surfuję zbyt często po Internecie, ale czasem ludzie przychodzą do mnie i mówią: 'Posłuchaj tego! Jest taki utwór, w którym John śpiewa jedną z twoich piosenek'. A to tylko sztuczna inteligencja, wiesz? To trochę przerażające, ale i ekscytujące jednocześnie. Po prostu musimy zobaczyć, dokąd nas to zaprowadzi." Sir Paul McCartney rozmawiał z Radio 4 BBC przed premierą nowej książki i towarzyszącą jej wystawą fotografii w National Portrait Gallery. Projekt zatytułowany Eyes Of The Storm zawiera portrety wykonane przez niego jego własnym aparatem, pomiędzy grudniem 1963 a lutym 1964, kiedy The Beatles osiągnęli światową sławę.



Def Leppard „Drastic Symphonies”

Królowie rocka z zespołu Def Leppard połączyli siły z kultową Królewską Orkiestrą Filharmoniczną (Royal Philharmonic Orchestra) na zupełnie nowym albumie „Drastic Symphonies”. Wydawnictwo zapowiadał utwór „Animal”. Zespół jest ogromnie podekscytowany premierą płyty. Muzycy byli zdeterminowani, aby na nowo odkryć formułę symfonicznego rocka. Ich odważne podejście do muzyki i drastyczne zmiany w kultowych piosenkach z pewnością się opłacą. Najnowszy album jest nostalgiczną podróżą w czasie dla zagorzałych fanów zespołu oraz ukłonem w stronę tych, którzy w latach 80. mieli szansę dorastać z Def Leppard w tle. Nowych, młodszych fanów bez wątpienia przyciągnie magia, którą znają głównie z gier i filmów o przygodach Jamesa Bonda. Zespół nie tylko podjął się przeróbki najpopularniejszych piosenek, ale i tych, które nie otrzymały wcześniej wystarczającej uwagi. Oryginalne nagrania zyskały drugie życie dzięki orkiestrze oraz nowym nagraniom wokali i gitar. W niektórych momentach 63-letni Joe Elliott występuje nawet w duecie z 22-letnim sobą. Joe Elliott komentuje: – Def Leppard zawsze lubił działać na przekór oczekiwaniom – chociażby łącząc siły z takimi artystami jak Tim McGraw, Taylor Swift czy Alison Krauss. Gdy tylko otrzymaliśmy ofertę ponownej pracy nad niektórymi z naszych poprzednich wydawnictw z Królewską Orkiestrą, natychmiast się zgodziliśmy. Nie jesteśmy może pierwszym zespołem, który tego dokonał, jednak nie mogliśmy przepuścić takiej okazji! Partie orkiestrowe RPO w aranżacji Erica Gorfaina nagrano w marcu ubiegłego roku w londyńskim Abbey Road Studios. Produkcją zajęli się Def Leppard, Ronan McHugh i Nick Patrick, uznany producent kilku albumów Królewskiej Orkiestry Filharmonicznej i nie tylko, w tym „A Brand New Me” Arethy Franklin czy „If I Can Dream” Elvisa Presleya. Phil Collen, gitarzysta zespołu, mówi: – Byliśmy zaszczytni, kiedy zaproponowano nam nagranie orkiestrowego albumu z Królewską Orkiestrą Filharmoniczną. Nie chcieliśmy jednak, żeby do naszych nagrań po prostu dodano orkiestrę. Postanowiliśmy stworzyć coś wyjątkowego: połączyć klasykę z nową aranżacją, w wyniku czego powstało „Drastic Symphonies”. Nagraliśmy więc nowe partie, zremiksowaliśmy poprzednie dźwięki, a nawet wyciągnęliśmy niektóre instrumenty, żeby orkiestra mogła odetchnąć. Dosłownie stworzyliśmy nową płytę. Grupa nie ukrywa entuzjazmu: „To była praca zespołowa, która zajęła kilka dobrych miesięcy. Ten album składa się z naszych największych hitów i nie tylko – są tu też niesłyszane wcześniej utwory. Jesteśmy bardzo dumni z efektu końcowego. Jest doskonały.” Album „Drastic Symphonies” ukaże się w kilku wersjach. Część z nich zawierać będzie dodatkowy utwór „Have You Ever Needed Someone So Bad”.



KAZIÓGRA — COLORS

„... od lat gram bluesa, ale to taki blues który na naszym rynku jest słabo rozumiany, jednakowoż zdarzają się tacy, którzy są otwarci na współczesność i wiedzą, że wszystko podlega ewolucji, myślenie również... Nikt nie jest w stanie precyzyjnie określić ile w tym co gra moje Trio jest czystym bluesem, a jaką część tego stanowią inne gatunki muzyczne.”

~ Grzegorz Kapołka

Gloryfikację albumu rozpocznę od lokowania produktu, stosując metodę zapożyczoną z czasopism o orientacji Hi-Fi gdzie często ważniejsze są kable, procesory i wszelkie inne tory niż sam podmiot kompozytorski, dlatego antycypując potencjalny grymas krytyków kanapowych, którzy nigdy nie słuchali muzyki na żywo informuję z nonszalaną w głosie, że mam to wszystko w nosie. Mówiąc poważnie to nim zabrałem się do roboty odkurzyłem

starannie graty odsłuchowe i założyłem na uszy słuchawki z niemieckiej manufaktury Beyerdynamic (seria PRO) wymienienie z Sennheiserem HD 600. Oba nauszniaki podłączyłem do DATA, którego ceny tu nie wymienię w obawie przed gniewem żony i Urzędem Skarbowym. No ale skoro muza kwartetu KaZioGra jest PRO to uznałem, że tak będzie uczciwie i sprawiedliwie, gdy zacznę od narracji agitującej na rzecz jakości brzmienia, a dopiero potem wniknę w harmonię. Niech więc ta nieszkodliwa audio-mania będzie promocją dla każdego muzyka, iż

warto dbać o jakość po każdej stronie głośnika niezależnie od tego czy atakujemy gruby portfel audiofila czy dyskontowy laptop melomana. Przechodząc do meritum sprawy to pomysł na kwartet KaZioGra narodził się kilka lat temu, ale realnej mocy nabrał dopiero w 2022 roku podczas cyklicznej imprezy o nazwie Targi Kielce Jazz Festiwal. Wówczas to po koncercie formacji Young Power New Edition w której to składzie Grzegorz jest od początku istotnym filarem podtrzymującym ten około jazzowy baldachim zapadła decyzja, że pora w końcu

wyzwolić drzemiącego potwora: „Pomysł kwartetu narodził się w mojej głowie jakiś czas temu. Z Antonim graliśmy już razem w pierwszej edycji legendarnego big bandu Young Power z czołową polskiego wtedy, Young Jazzu, a właściwie jazz rocka.” Grzegorz w porozumieniu z fenomenalnym trębaczem Antonim Gralakiem (Tie Break), rzucił śmiało wyzwanie żeby stworzyć coś zgoła nieoczywistego, coś co da płaszczyznę do kolektywnego muzykowania by podtrzymać radość wspólnego grania. Wy miernym efektem tej drogi stała się właśnie formacja o nazwie KaZioGra, którą tworzy 4 fachowców: Grzegorz Kapołka – gitara, Alan Kapołka – perkusja (to pierwszy człon nazwy własnej czyli Ka), Darek Ziółek – bas (Zio) no i Antoni „Ziut” Gralak – trąbka (Gra). Od razu lojalnie uprzedzam wszystkich kupujących kable powyżej 5000 zł, że prym wiedzie tu jakość organiczna i od tego należy zacząć przyjaźń z kwartetem by w domowym zaciszu wszystkie mikroskopijne szczegóły tej pięknej struktury przyniosły zadowolenie w całym spektrum odsłuchu. Gustowny motyw graficzny, który zdobi okładkę albumu „Colors” stworzył Jan Jagoda i trzeba przyznać, że takie opakowanie jest znacznie bliższe ciału niż ambientowe bazgranie wirtualnym pędzlem po ekranie. De facto wszystkie dotychczasowe albumy Grzegorza miały zawsze świetną oprawę plastyczną co dobrze świadczy o guście lidera, bo nie każdy muzyk dba o gustowne opakowanie swojego dzieła. Na dodatek pacyfistyczny i serdeczny charakter kompozytora ma tu bezpośrednie przełożenie na jego brzmienie, bo łatwiej się układa nuty w towarzystwie rodziny i sprawdzonych przyjaciół, a z takim właśnie mamy tu personalnym przypadkiem do czynienia. Dotychczasowy dorobek solowy Grzegorza określa liczba ośmiu autorskich albumów nagranych z progresywną konsekwencją i każdy krążek wart jest każdy wydany na niego pieniędzy. Ma też szczęście do realizatora, bo jego nadwornym inżynierem dźwięku od początku jest Michał Kuczera, który zawsze gwarantuje najwyższy poziom wrażliwości i produkcji. Podążając dalej tym dźwięko-

wym tropem informuję z nieskrywaną satysfakcją w głosie, że album „Colors” zawiera 11 instrumentalnych kompozycji, które od pierwszego riffu złotego Ibaneza (sygnat. Frank Gambale) potyrafiają zauroczyć i aż się chce wykrzyknąć w kierunku jazzowych dziennikarzy, panowie swego nie zniecie, a cudze wynosicie na ołtarze. Cały materiał został nagrany w ciągu 12 godzin na tzw. setkę, czyli w zasadzie live, co wg słów kompozytora cyt.: „Wyzwała prawdę i nie daje możliwości manipulacji, upiększeń.” Trąbka Antoniego Gralaka idealnie współgra z gitarą w całym spektrum brzmienia i mieni się różnymi nieoczywistymi barwami, więc zasadniczo od początku doświadczamy efektu WOW! Sekcja rytmiczna Ziółek / Kapołka Jr., choć mocno zróżnicowana pokoleniowo to pracuje wzorowo i pokazuje wyższość stałego składu nad wszystkimi z tzw. „łapanki”. Tu nie ma słabego utworu, słabej nuty, słabej solówki, słabej frazy, a wszystko co w ogóle i szczególnie uzależnia chętnie regulujemy gałką volume przekręcając ją w kierunku końca skali. Przecudnie brzmi trąbka „Ziuta” w najdłuższej kompozycji na płycie „Green, Green” (07:42), zagranej unisono z gitarą Grzegorza, a im dalej w las tym większą odczuwamy satysfakcję z poczynionej inwestycji, bo to że w ten krążek trafi pod każdą strzechę to jest nie tylko moje prywatne roszczenie, ale też i wielkie marzenie maniaka gitary. A więc jak było na początku tak i na końcu ostatnie słowo należy do mistrza Grzegorza, który powiada tak: „Spełniłem swoje kolejne marzenie, bo razem nagraliśmy bardzo kolorową płytę. Wydaje mi się, że jest bardzo ciekawa, choć tym razem z bluesem ma niewiele wspólnego, ale z dobrą i eksperymentalną momentami muzą, owszem. Nie mam żadnego faworyta na płycie. Jest ballada jazzowa, jest fusion, odrobina rocka, przepiękne tango, a nawet kawalek w stylu punk. Tak wygląda ta płyta, ale to tylko opis i zupełnie nie analityczny. W muzyce chodzi o budowanie napięć, czasem intrygę i gwarantuję, że tego tu nie brakuje. Myślę że warto posłuchać tej muzy, bo płyta jest tego warta. Dziękuję muzykom, którzy włożyli w nagranie tej płyty część siebie i powiem krótko: KaZiÓGra – Colors – baaardzo polecam.”

Victor Czura

...GRAJĄC OD 1985 ROKU BLUESA W PRZERÓŻNYCH SKŁADACH IRKA DUDKA, CO JAKIŚ CZAS PŁYNĘ TEŻ W TROCHĘ INNĄ STRONĘ, BARDZIEJ OTWARTĄ I KOLOROWĄ W KONTEKŚCIE HARMONII CZY BRZMIENIA



Zbiór niepublikowanych dotąd archiwalnych utworów zespołu!

ARXIA
antologia

ESKA ROCK HAMMER JAMM STREFA MUSIC WP

2 CD **Premiera: 2.06.2023**

POWRÓT KULTOWEJ KAPELI!

WOLF SPIDER

VI NOWY ALBUM JUŻ W SPRZEDAŻY!



NOWA PŁYTA!

Dragon
UNDE MALUM

ROZSZARPIE WAS NA STRZĘPY!
JUŻ W SPRZEDAŻY!



LESZEK WINDER
„KWARTET SPONTANICZNY”

MUZYCZNE IMPROWIZACJE ORAZ PRAWDZIWA WIRTUOZERIA!

CD JUŻ W SPRZEDAŻY!



Metal Mind PRODUCTIONS

WYDAWCA: METAL MIND PRODUCTIONS | TEL. 32/253 71 82
E-MAIL: ZAMOWIENIA@METALMIND.COM.PL | SHOP.METALMIND.COM.PL
WWW.METALMIND.COM.PL | @metalmindproductions

SALONY MUZYCZNE RIFF

DR STRINGS: RESTRING DAY

Można śmiało powiedzieć, że Salony Muzyczne Riff są w Krakowie od zawsze, to nieodzowny element krajobrazu, który znany jest zarówno profesjonalnym muzykom, jak i świeżym adeptom tej sztuki...



DR



Na placu Matejki niedawno pojawił się jeden z punktów. Nie jest on całkowicie nowy, został przeniesiony z ulicy Długiej. W nowej, wyremontowanej formie Riff zachęca do odwiedzin wszystkich, którzy cenią sobie instrumenty, a ich oczy błyszczą na widok rządów gitar. To również miejsce, w którym odbyła się wyjątkowa impreza skierowana do gitarzystów – Restring Day to jedyna okazja, gdy możesz przyjść do sklepu ze swoim instrumentem, a będący na miejscu profesjonalni doradcy klienta wymienią ci struny całkowicie za darmo. Żeby była jasność, nie chodzi o usługę wymiany – tego dnia klienci mieli szansę wyjść z nowym kompletem marki DR na swojej gitarze, czy to nie cudowne? Nie znasz marki DR? Czas to zmienić. DR Strings to amerykańska firma, która od ponad trzech dekad jest uznawana za jednego z liderów w produkcji wysokiej klasy strun gitarowych. Ich chęć uzyskania najlepszej jakości oraz ciągłe doskonalenie technologii

produkcji sprawiają, że struny są wybierane przez wielu znanych muzyków na całym świecie. Użytkownikami DR Strings są m.in. Sting, Victor Wooten czy Derek Truck. Jednym z największych atutów strun DR jest ich doskonałe brzmienie. Dzięki zastosowaniu specjalnie opracowanych materiałów i innowacyjnych technologii struny te zapewniają pełne, bogate i wyraziste dźwięki. Bez względu, czy grasz na gitarze elektrycznej, akustycznej czy basowej, struny DR potrafią podkreślić najmniejsze niuanse i wyzwolić magiczne brzmienie z twojego instrumentu. Jednym z gości zaproszonym na wydarzenie był Tomasz „Mr. Guitarist” Andrzejewski – znany gitarzysta, kompozytor, edukator oraz aranżer. Człowiek, przed którym gitara nie ma tajemnic, skarbnica wiedzy oraz niezwykły wirtuoz. Nie obyło się bez prezentacji utworów z autorskiej płyty oraz odpowiedzi i porad dla zgromadzonych uczestników wydarzenia. Drugim gościem był „Ksantyp77” – czło-

wiek, który od lat opowiada o gitarach w Internecie, wielu fanów gitary śledzi jego filmy z zapartym tchem. Jego kanał na YouTube zgromadził niemal 30 tysięcy stałych widzów, a wywiady czy poradniki zbierają tysiące wyświetleń. Ksantyp prowadzi również serwis gitar w Łodzi – nie ma lepszego człowieka, który rozwałby wasze wątpliwości dotyczące napraw, regulacji czy wyboru instrumentu. Restring Day nie jest jedynym wydarzeniem, które odbyło się w Salonie Muzycznym Riff na krakowskim placu Matejki. Tydzień później, 19 czerwca, miało miejsce ShureDay – dzień otwarty marki Shure. Podczas tego eventu uczestnicy mieli możliwość przetestowania mikrofonów, a w ramach Dnia Dziecka 2 czerwca organizowane były warsztaty perkusyjne z Przemysławem Obirkim. Zachęcamy do śledzenia aktualnych wydarzeń w Salonie Muzycznym Riff, abyście już nigdy nie przegapili okazji do spotkania się z muzyką. 🎸

OSTRÓW ROCK Festival

SOBOTA 29.07.2023

THRESHOLD

MILENIM

DISILLUSION

FACE
THE DAY

Alhena

NIEDZIELA 30.07.2023

Diverside

COLLAGE

philosophobia
elqouphosilud

OSADA
VIDA

ATOMIC
LOVE
REACTOR

Zalew Piaski Szczygliczka
Ostrów Wielkopolski
Poland





Głosy

O prowadzeniu głosów często mówi się w kontekście grania akordów, bo to mądrzejsze, bardziej muzykalne i melodyczne niż granie „chwytami”. Jest to też jeden z grzechów shreddingu „połamanych akordów”, które prócz swej skomplikowanej struktury nie wykazują cech logiki tj. połączeń między funkcjami

Adam Fulara

Mam obsesję na punkcie prowadzenia głosów. Słyszę je nawet tam, gdzie ich nikt nie prowadzi, choć faktycznie tam zawsze są. Jak np. we wspomnianym shreddingu – pozornie trudne akordy progresywnego rocka są jedynie „lokalnie” trudne, to znaczy złożone symbole akordów nie niosą za sobą żadnej logiki, napięcie i rozwiązania, po prostu dziwnie pachną, ale są proste. Znacznie trudniej zrobić te same, złożone akordy w sposób taki, by brzmiały gładko i logicznie, by jeden wynikał z drugiego i prowadził do trzeciego – ale tutaj trzeba prowadzić głosy. To tradycja pochodząca z muzyki poważnej, tak komponował Chopin, Beethoven i inne chłopaki. Dziś jednak nie o tym chciałem mówić, a o innej możliwości, niezwykle rzadko wykorzystywanej przez gitarzystów – a posiadającej tradycję sięgającą renesansu. Głos, albo nawet kilka głosów, można grać w melodii, czyli np. w solówce. Mówiąc ściślej taka praktyka istniała zanim powstała harmonia funkcyjna. Dawniej punktem wyjścia do komponowania i improwizacji był tzw. Cantus Firmus, którego polska nazwa to śpiew stały. Jest to całonutowa melodia (każda nuta tej melodii to cały takt, a więc stricte nie operujemy rytmem), która się powtarzała i do której dokomponowywano kontrapunkt zgodnie z zasadami. Ten dwugłos tworzył dość osobliwą melodię, którą można kojarzyć z bardzo starymi chórami kościelnymi. Ktoś wpadł jednak na pomysł, aby owe głosy urozmaicić rytmem i frazowaniem. W ten sposób powstawały melodie, z których „wynikał” Cantus Firmus (śpiew stały, głos podstawowy). W kolejnych powtórzeniach frazy mogły być powtarzane, ale ciekawiej było je zmieniać. Jednak często sam głos pozostawał niezmieniony. Cały szkół w tym, że sam punkt

wyjścia – owy „śpiew stały” był ładny, ciekawy i wartościowy. Zatem ktoś, kto potrafi improwizować ciekawe frazy nagle zyskiwał nowe, potężne narzędzie. Teraz patrząc w drugą stronę, jeśli ktoś potrafi wybierać ładne, ciekawe dźwięki jako tzw. „target notes” w improwizacji, opowiada pewną historię. Można te targetowane nuty osobno zapisać, otrzymując coś w stylu „śpiewu stałego”. Zazwyczaj ten śpiew nie jest ani stały, ani ciekawy, ale są wyjątki, jak np. improwizacje Pata Metheny’ego (np. w „To The End Of The World”). Teraz większość gitarzystów nie używa tego typu głosów – grają to, co jest pod palcami i zatrzymują się raczej na losowych dźwiękach (tam, gdzie ich ucho prowadzi). Nawet i ładnych, z harmonii, ale nie tworzących głosów, ani żadnej innej logiki. Pierwszym i podstawowym powodem tego stanu rzeczy jest fakt, że nigdy nie próbowali grać w ten, nie byle jaki, sposób. Niemal wszystkie utwory Bacha oparte są na takim targetowaniu, a np. suity skrzypcowe – na targetowaniu kilku takich głosów naraz. Skąd brać głosy do improwizacji?

Tu z pomocą przyszła mi niemal automatycznie era bebopu, gdzie nagminnie ogrywano głosy wiodące improwizacją. Tak też zbudowana jest melodia dużo starszego standardu „Autumn Leaves”, gdzie na pierwszej funkcji targetowana tercja staje się w drugim taktie septymą, która potem podąża do tercji a ta potem do septymy i tak w kółko przez całą zwrotkę. Już tak zbudowana melodia jest ciekawa. Jeśli dla kogoś septymy są trudne i skomplikowane – można spróbować ogrywać same tercje. Prosty przykład: dla utworu opartego na niezwykle popularnej progresji Four Chord w C-dur: C | G | Am | F można skonstruować głos: c | b | c | a (uwaga: „b” to polskie „h”) czyli pryma – tercja – tercja – tercja. Ta melodia sama w sobie już jest ładna. Teraz można wymyślać różne motywy rytmiczne np. dwie ósemki i ćwierćnuta i ograć po kolei wszystkie składniki używając dźwięków obok. Można użyć dźwięków gamy C-dur, ale bardziej wytrawne ucho bez problemu wykorzysta dowolne z 12 dźwięków, o ile targetowane dźwięki pojawiają się na

mocnych częściach taktu (tj. „raz” i „trzy”). Np. takim motywem ogrywającym dźwięk a może być a-gis-a (gis nie należy do tonacji). Szczerze mówiąc nie wiem, czy znam osobiście choćby jednego gitarzystę, który umie tak targetować świadomie: zadajmy mu głos (w postaci np. składników funkcji) oraz harmonię utworu i prosimy aby je ograł. Znam wielu, którzy o czymś takim słyszeli i może jako ciekawostkę raz, czy dwa użyli, po wykładzie na którym usłyszeli hasło Cantus Firmus, ale to wszystko. Rozumiecie? Narzędzie kompozycyjne najgenialniejszego kompozytora w historii użyte jako „ciekawostka”? Tymczasem zauważcie, że „ograniczenie” wolności w improwizacji dało nam po cichu klucz do wykorzystania wszystkich 12 dźwięków w melodyjny sposób, to jest dopiero wolność! Kiedy prof. Herdżin w swoim wykładzie pt. „Improwizuj!” mówił, że skale nie działają i że ogrywanie harmonii zgodnie z tradycją to podstawa jeśli ktoś chce iść dalej, to to właśnie jest jedną z tych dróg „dalej”. Ten kierunek oznacza też dalszy rozwój – a co gdyby prowadzić Cantus Firmus po najbliższych składnikach funkcji cały czas do góry? Pamiętam, że gdy to odkryłem dawno temu to zapomniałem pojeść i pospać, bo konstruowałem różne głosy do różnych znanych utworów i na nich starałem się improwizować. Spróbujcie, zaskoczycie się jak to świetnie działa. Na dodatek gdyby mieć zadany głos wiodący można nie używać żadnych skal, arpeggio, składników akordowych, nic z tych rzeczy, tylko ten głos oraz pełna wolność – 12 dźwięków do wykorzystania. O ile to jest mniej nauki schematów, licków, a znaczenie zyskuje wyobraźnia? Działa tu zasada „Moja wolność będzie tym większa i tym bardziej znacząca, im bardziej zawężę swoje pole działania i im bardziej otoczę się przeszkodami.” (Igor Strawiński) ♡



Igor Strawiński

Larry Carlton
SIRE

MODEL T3 SNB

GITARY SIRE LARRY CARLTON
NOWE MODELE JUŻ DOSTĘPNE!

Guitar Center

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

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

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

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

Marketing
+48 519 443 757
marketing@guitarcenter.pl



Gramy legalnie, czyli o licencjach na korzystanie z utworów

Sytuacja jakich wiele – koncert mniej lub bardziej znanego artysty czy zespołu. Przygotowana scena w sali albo w plenerze, zainstalowane nagłośnienie, oświetlenie, podpisana umowa na wykonanie koncertu
Wojciech Wytrąček

Wszyscy na swoich miejscach w odpowiednim czasie, próba akustyczna przeprowadzona, zespół wchodzi na scenę i... Niby wszystko w porządku, ale brakuje jeszcze jednego elementu, bez którego cała impreza może by się odbyła, ale nie do końca legalnie, bo bez poszanowania autorskich praw majątkowych do kompozycji i tekstów piosenek. Chodzi mianowicie o licencję na korzystanie z utworów chronionych prawem autorskim, a dokładniej o zawarcie umowy licencyjnej między organizatorem koncertu a organizacją zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, jaką w Polsce jest Stowarzyszenie Autorów ZAiKS.

Ktoś może zapytać: ale jak to? Rozumiem, gdy ktoś gra nie swoje kompozycje, ale jeżeli zespół gra własne utwory i dostaje za to wynagrodzenie, to po co dodatkowo płacić ZAiKS-owi? Odpowiedź jest prosta – twórcom z mocy prawa należy się wynagrodzenie za korzystanie z ich utworów, w szczególności, gdy są one wykorzystywane w celu zarobkowym i w okolicznościach, gdy są słuchane przez publiczność. Poza tym, nie każdy kompozytor i autor tekstu gra w zespole, często są to osoby, które albo w ogóle nie grają na instrumentach (w przypadku niektórych autorów tekstów), albo zajmują się przede wszystkim komponowaniem dla artystów wykonawców, pracując w domowym zaciszu. Jeśli twórca lub twórcy są jednocześnie wykonawcami, to przychody

pochodzące z rozliczenia tantiem są dla nich dodatkowym źródłem wynagrodzenia. Chyba każdy chciałby dostać gażę za koncert, jednocześnie mając w dość bliskiej perspektywie przelew wchodzący z tytułu wykorzystania jego kompozycji lub tekstów.

Zgodnie z art. 43. Prawa autorskiego, „1. Jeżeli z umowy nie wynika, że przeniesienie autorskich praw majątkowych lub udzielenie licencji nastąpiło nieodpłatnie, twórcy przysługuje prawo do wynagrodzenia. 2. Jeżeli w umowie nie określono wysokości wynagrodzenia autorskiego, wysokość wynagrodzenia określa się z uwzględnieniem zakresu udzielonego prawa oraz korzyści wynikających z korzystania z utworu”. Przekładając te przepisy na analizowaną sytuację, procedura wygląda następująco: 1. Organizator koncertu występuje do organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi z wnioskiem o udzielenie licencji na korzystanie z utworów, czyli zgłasza się właściwej terenowo dyrekcji okręgowej ZAiKS (ewentualnie dyrekcji generalnej), informując gdzie, kiedy i jaka impreza jest organizowana (np. koncert, festyn, czy wesele), w jaki sposób będą wykorzystywane utwory (czy będą wykonywane na żywo, odtwarzane z nośnika), ile osób będzie obecnych, itp. OZZ przygotowuje projekt umowy licencyjnej z uwzględnieniem tych informacji i z określeniem wysokości opłaty licencyjnej. Jej wysokość można sprawdzić samodzielnie w serwisie internetowym ZAiKS (<https://online.zaiks.org.pl/oblicz-kup-licencje>), gdzie także można złożyć w formie elektronicznej wnioszek

o udzielenie licencji. Stawki różnią się w zależności od charakteru i wielkości imprezy, są one obliczane przez system w oparciu o wyjściowe tabele zatwierdzone przez Komisję Prawa Autorskiego (ewentualnie w niektórych przypadkach przez Zarząd ZAiKS).

2. Złożony wniosek trafia do pracownika właściwej dyrekcji okręgowej ZAiKS, a po jego weryfikacji i akceptacji, zostaje przygotowana wygenerowana umowa licencyjna. Pracownik następnie kontaktuje się z wnioskodawcą lub upoważnioną przez niego osobą i przekazuje dwa egzemplarze umowy licencyjnej do podpisu. Jeden zostaje u organizatora, drugi trafia do ZAiKS-u – od momentu podpisania umowa wywołuje skutki prawne w niej zawarte, czyli można już w pełni legalnie przeprowadzić imprezę.

3. W przypadku utworów wykonywanych na żywo, po występie organizator imprezy wysyła do ZAiKS listę wykorzystanych utworów – ich tytuły oraz nazwiska twórców. Jeśli ktoś miałby problem ze znalezieniem właściwych autorów tekstów lub kompozytorów, można skorzystać z katalogu utworów w serwisie internetowym ZAiKS (<https://online.zaiks.org.pl/utwory-muzyczne>). Katalog działa intuicyjnie, wystarczy wpisać tytuł utworu, a jego twórców można znaleźć też na podstawie ujętych w bazie wcześniejszych wykonawców. Przykładowo, zespół na podczas występu zagrał utwór „Graj, nie żałuj strun”, a wiadomo, że tę piosenkę śpiewały kiedyś Izabela Trojanowska i Gayga. W oparciu o te informa-

cje, z bazy dowiadujemy się, że autorem tekstu i kompozytorem był w tym przypadku Tadeusz Nalepa. Lista jest potrzebna do rozliczenia należnych tantiem dla poszczególnych twórców.

4. Organizator opłaca fakturę VAT wystawioną przez ZAiKS, w sposób i w terminie określonym w tej fakturze. Kwota, która trafia na konto zostaje rozliczona zgodnie z obowiązującymi zasadami, stosownie jej ułamki – w ramach tzw. repartycji indywidualnej – trafiają do poszczególnych autorów tekstów i kompozytorów. Opisaną procedurę można wykonać online, rejestrując się i logując w serwisie internetowym ZAiKS, z którego korzystają również twórcy, którzy mogą samodzielnie sprawdzić gdzie i w jaki sposób były wykorzystywane ich utwory, oraz jaka jest wysokość przysługujących im z tego tytułu tantiem. Korzystanie z utworów podczas występów estradowych, gdzie są one głównym elementem imprezy, albo jej towarzyszą, to oczywiście tylko jeden z wielu możliwych przypadków wykorzystania utworów. Licencje obejmują też m.in.: korzystanie z utworów podczas imprez tanecznych (takich jak zabawy sylwestrowe, studniówki, wesela, dyskoteki, dancingi itp.), odtwarzanie utworów stanowiących tło prowadzonej działalności, np.: w usługach, gastronomii, rekreacji czy transporcie. W takich przypadkach rozliczenie jest ryczałtowe, bez obowiązku dostarczania list utworów. Inne licencje obejmują też nadawanie utworów w radio internetowym, stosownie umowy podpisują też profesjonalni nadawcy radiowi i telewizyjni. 📻

AUTOR JEST RADCĄ PRAWNYM, CZŁONKIEM OIRP W LUBLINIE



ROSE GOLD

PEWTER

BLUE STEEL

GOLD SATIN

ERNIE BALL®
AXIS CAPO



FOT. MACIEJ PIELOCH

DAVID ELLEFSON



Thrash metalowy basista, znany głównie z zespołu Megadeth, który założył wspólnie z gitarzystą Davem Mustainem. Przez lata współpracował z zespołami Soulfly, The Lucid, udzielał się między innymi w projektach Metal Alliegance czy Kings of Thrash. Powraca z bezkompromisowym, nowym projektem: DIETH

Rozmawia: Maciej Papalski
Zdjęcia: Maciej Pieloch

Charakterystyczne brzmienie i precyzja realizowania szybkich i trudnych technicznie partii, czyni go ikoną basu tego gatunku muzyki. Najnowsze jego dziecko to Dieth, thrash-deathowe trio, które współtworzy z gitarzystą-wokalistą Guilherme Mirandą (ex-Entombed, A.D.) i perkusistą Michałem Łysek (ex-Decapitated). Muzycy w czerwcu tego roku wydali debiutancki album „To Hell And Back”... i o tym głównie porozmawiamy tym razem.

Witam David, co słychać, wszystko w porządku?

Cześć! Dzięki, wszystko ok, jestem właśnie w Gdańsku w hotelu. Od jutra zaczynamy próby z Dieth, w przyszły tydzień ruszamy w trasę. Zagramy w Słupsku, Gdańsku i Poznaniu, potem wystąpimy na kilku koncertach poza Polską.

Wśród ludzi spotkać można było obawy, że muzyka na żywo, po pandemii i lockdownach, nie będzie już taka popularna jak dawniej. Jak

sprawują się fani metalu, publika dopisuje?

O tak, bardzo! Mam wrażenie, że teraz ludzie są podekscytowani na samą myśl wyjścia z domu na koncert. Przez te wszystkie dekady jeżdżenia w trasy i występowania na scenie dochodzę do wniosku, że fani muzyki metalowej są wszędzie tacy sami. Gdziekolwiek jestem, w Japonii, Indiach, Chile czy tu w Polsce. Wszyscy nosimy czarne koszulki, mamy tatuaże, metalowców po prostu widać.





**JESTEŚMY MŁODYM ZESPOŁEM
ZŁOŻONYM Z DOŚWIADCZONYCH
MUZYKÓW. KAŻDY Z NAS JEST
OBEZNANY W TEJ BRANŻY, WIEMY
CO I JAK ROBIĆ...**

Nawet teraz kiedy wyjrzę przez okno... w ten weekend w mieście odbywa się Mystic Festival, wszędzie widzę fanów metalu. Mamy naszą modę, charakterystyczny wygląd, można powiedzieć, że „nosimy” naszą muzykę na koszulkach. To jest piękne, to jest nasz język!

Porozmawiajmy o Dieth i waszej debiutanckiej płycie. Jak poznałeś kolegów, z czyjej inicjatywy powstał ten zespół?

Przyznam, że nie znałem wcześniej ani Guilherme’a, ani Michała. W styczniu 2022 roku dostałem emaila od Guilhermego z piosenką „In The Hall of the Hanging Serpents”, nagrałem tam bas, zmiksowaliśmy utwór, a w kwietniu ubiegłego roku przyleciałem do Gdańska nakręcić teledysk. Wtedy właśnie zorientowaliśmy się, że nawiązała się między nami ta organiczna chemia – brzmimy

świetnie, wyglądamy nieźle, dobrze nam się współpracuje, dogadujemy się, czujemy się jak zespół. Wypuściliśmy utwór do mediów w połowie 2022 roku i od razu pojawiła się propozycja współpracy z Napalm Records oraz nagrania całej płyty. Można powiedzieć, że wszystko wydarzyło się bardzo szybko i spontanicznie. Dzisiaj jesteśmy po wydaniu płyty, na chwilę przed ogólnoeuropejską trasą, telefony dzwonią z innych krajów, a nawet kontynentów. Jesteśmy młodym zespołem złożonym z doświadczonych muzyków. Każdy z nas jest obeznany w tej branży, wiemy co i jak robić, co na wielu płaszczyznach ułatwia sprawę i jest dzięki temu zwyczajnie przyjemniejsze.

Jak wyglądał proces komponowania? Czy nagrywaliście wersje demo, robiliście próby, pracowaliście online?

Nad częścią płyty pracowaliśmy podobnie jak przy „In The Hall of the Hanging Serpents”. Guilherme przesyłał mi swoje pomysły audio wraz z partiami nagrany na wideo. Jego styl i sposób grania jest zupełnie inny od mojego. W Megadeth działaliśmy wraz z Davem Mustainem bardzo instynktownie. Co naturalne, bo przecież wspólnie dorastaliśmy i razem tworzyliśmy ten styl metalu. Z Guilherme jest inaczej: jest młodszy, ma „inne ucho”, gra death metal – odmienny styl. Bardzo go szanuję jako artystę, a on odwdzięcza się otwartością i kreatywnością. Myśli „o piosence” jako o całości, a nie tylko o riffach gitarowych. Jest również wokalistą, więc opowiada swoją historię. Jest trochę jak twórca folkowy piszący piosenki. Można powiedzieć, że połowę płyty skomponowaliśmy online. Później, we wrześniu 2022 roku weszliśmy do studia Kohlekeller (Seeheim, Niemcy) i tam przez kilka tygodni dopracowaliśmy resztę materiału. Michał Łysek nagrał partie bębnowe w swoim domowym studio, Guilherme partie gitar i wokalu u siebie w Portugalii, moje partie basu zrealizowałem po połowie w Kohlekeller oraz w The Platinum Underground (Phoenix, Arizona).

Jakiego sprzętu użyłeś podczas sesji nagraniowych? Jakie wzmacniacze, efekty, gitary, może pluginy?

Mam kilka gitar basowych w tym trzy, które



”

SZCZERZE MÓWIĄC, MAM JUŻ
DOŚĆ TYCH PRODUKCJI ROBIONYCH
W CAŁOŚCI W PRO TOOLSIE.
WSZYSTKO SZTUCZNIE RÓWNANE,
PRÓBKOWANE BRZMIENIA BĘBNÓW,
GITARY Z PLUGINÓW...



”

ZORIENTOWALIŚMY
SIĘ, ŻE NAWIĄZAŁA
SIĘ MIĘDZY NAMI
TA ORGANICZNA
CHEMIA – BRZMIMY
ŚWIETNIE,
WYGLĄDAMY NIEŹŁE,
DOBRZE NAM SIĘ
WSPÓŁPRACUJE,
DOGADUJEMY SIĘ,
CZUJEMY SIĘ JAK
ZESPÓŁ...

FOT. MACIEJ PIEŁOCH

MLC : GUILHERME MIRANDA

W pedalboardzie gitarzysty Dieth dostrzec można polską, butikową markę MLC. Prototyp efektu zbudowanego specjalnie dla Guilherme Miranda to w jednej obudowie: DELAY - REVERB - BOOST - GATE. Jest używany głównie do solówek w pętli efektów wzmacniacza. W pozycji OFF używana jest tylko bramka, natomiast w pozycji ON używane są DELAY, REVERB i podbicie głośności BOOST. Jest to ciekawe rozwiązanie dla wzmacniaczy które nie mają funkcji MASTER 2, dzięki czemu można ustawić sobie osobną głośność do solówki.



zawsze biorę na sesje nagraniowe. Modulus Quantum 5 z końca lat 90., może z początku milenium, menzura 35", grafitowa podstrunnica. Spector NS-2 Pre-Kramer, którego kupiłem w Los Angeles w roku 1982 z ogłoszenia w gazecie. Mam również Fendera Precision z 1978 roku z palisandrową podstrunnicą, którego użyłem między innymi podczas nagrań płyty „Youthanasia” z Megadeth. Czasami korzystałem również z innych gitar, między innymi z Jacksonów, mimo iż jeszcze nigdy na nich nie nagrywałem. To świetne instrumenty do grania na żywo, mają mniejsze korpusy, projektowane głównie w okresie kiedy grałem z Megadeth. Wypuściliśmy chyba 16 różnych modeli przez te wszystkie lata, nie wszystkie ściśle do grania metalu, 4 i 5 strunowe, różne kolory, rodzaje drewna. Podczas sesji nagrańowych z Dieth użyłem Modulus Quantum 5. Narywaliśmy partie przez DI, tak aby później korzystać z reampingu. W Kohlekeller eksperymentowaliśmy trochę z efektami, kostkami, chociaż szczerze to nie jest moje brzmienie. Celem w przypadku tej płyty nie było to aby grać soundem typowym dla Davida Ellefsona. To nowy zespół, nowy materiał,

chciałem dobrać takie brzmienie, które najlepiej pasuje do danego utworu. Samo to, iż wszystko stroiliśmy o tercję wielką niż standardowy strój (z E standard do C), miało już wpływ na brzmienie. W Kohlekeller wypadłem na pomysł, aby basową strunę H5 nastroić półtonu wyżej, do dźwięku C. Brzmienie stało się konkretniejsze, bardziej zwarte w tak niskim stroju, wzmacniacz zaczął reagować i lepiej przenosić niskie tony, poprawiła się intonacja, ułatwiło to wykonywanie poszczególnych partii.

Nagrałeś wszystko atakując struny kostką?
Tak. Nawet balladę „Walk With Me Forever”, chociaż na koncertach gram ten numer palcami. Śpiewam również w tym kawałku, dlatego mam wrażenie, że koncertowo gra palcami akurat w tej jednej piosence brzmi lepiej, uspokaja, dają więcej przestrzeni na głos, jednocześnie uzupełniają moją partię wokalu. Natomiast generalnie uważam, że partie basu w muzyce rockowej i metalowej powinny być grane kostką. Brzmienie palców jest świetne, ale do innej stylistyki. Kostka w ciężkich gatunkach muzyki brzmi konkretniej i to jest główny powód. Chciałbym czasami grać niektóre partie palcami, byłoby to nawet łatwiejsze, ale kwestia brzmienia jest tu kluczowa. Moim zdaniem kostka nadaje się do tego bardziej.

Jakich strun i kostek używasz?

Od lat zakładam struny firmy S.I.T. Power Wound Nickel, grubość 128, 105, 85, 65, 45, set sygnowany moim nazwiskiem. Od 2010 roku korzystam również z setu produkowanego nowszą technologią, czyli S.I.T. Fusion Wound Nickel. Są bardziej miękkie w dotyku, mimo iż grubość podobna: 125, 105, 85, 65, 45. W czasach współpracy z Megadeth grałem na strunach D'Addario. Próbowałem ich nawet namówić na mój customowy setup strun, ale niestety nie zgodzili się. Wtedy uznałem, że poszukam czegoś innego pod kątem brzmienia i grubości. Tak właśnie trafiłem na firmę S.I.T. i od tej pory nie myślę już o zmianach. Jeśli chodzi o kostki to od zawsze Jim Dunlop Tortex 0,88 mm, rzadziej 1,0 mm jak na przykład w Kings of Thrash czy Megadeth, repertuarze, gdzie potrzebowałem szybszego ataku z kostki.

Czy na koncertach z Dieth gracie cały repertuar z płyty?

Od początku do końca. Utwory na płycie ułożone są w kolejności takiej jak były skomponowane. Są to pewnego rodzaju rozdziały książki, historia tego jak powstawała nasza muzyka i jakie emocje nam wtedy towarzyszyły. Jestem z tego bardzo dumny.

MLC : DAVID ELLEFSON

Fundamentem sprzętu, używanego przez Ellefsona na płycie i podczas koncertów, jest wzmacniacz MLC SUBZERO X. W dedykowanej kolumnie MLC X zostały zmienione głośniki na takie o większej mocy. Standardowo są to głośniki WGS GREEN BERET (odpowiednik GREENBACK). W paczce dla ELLEFSON są głośniki ET90 (czyli wersja 90 W). Wzmacniacz to konstrukcja 120 WATT w stylu PLEXI na lampkach KT88, która idealnie sprawdza się do basu – w ten sposób grał chociażby legendarny LEMMY z Motorhead. Polski akcent znajduje się także na podłodze Ellefsona – to lubiany nie tylko wśród gitarzystów, ale i basistów: MLC Vanilla Sky. Oprócz niego znajdziemy tam chór FENDER oraz system bezprzewodowy SHURE.



MICHAŁ ŁYSEJKO OPOWIADA O WSPÓŁPRACY Z DAVIDEM ELLEFSONEM*

Michał Łysejko, perkusista znany w Polsce z występów z Decapitated przez ostatnie lata niebył często udzielat się na scenie muzycznej. Przyszedł jednak moment, że on i jego bębny przemawiają i to do razu albumem nagrany z basistą Megadeth i kontraktem z Napalm Records: „Nie ma co się czarować - nazw zespołów w tej wypowiedzi nie unikniemy, więc ustalmy jedno - od zawsze wolałem Megadeth od Metalliki, a sekcja rytmiczna David Ellefson i Nick Menza jest moją ulubioną. Z tej perspektywy ciężko opisać i przekazać słowami jak się czuję tworząc z Davidem sekcję w naszym nowym zespole, który - co warto zaznaczyć - nie jest dla niego tylko projektem.” Jak się okazuje, bycie fanem Megadeth miało drobny wpływ na odnalezienie się w całości: „Przyznam, że byłem trochę przerażony wizją grania z taką legendą, co pewnie jest zrozumiałe dla wielu czytających to osób, które tak jak ja wychowały się na jego muzyce.” Jak się okazało pozytywny wpływ doświadczonego basisty na polskiego perkusistę obejmuje rzeczy, których ciężko się nauczyć w szkole, ale też na mniejszej scenie: „Z jednej strony David jest człowiekiem, który całkowicie skraca dystans. Z drugiej strony ja sam nigdy nie przyzwyczaję się do tego, że mam go po swojej prawej stronie. Zabrzmiało to banalnie, ale zaraża pozytywną energią i pewnością siebie w graniu na instrumencie oraz w zespole, czego na pewno brakowało mi jako muzykowi, a moje doświadczenia w Decapitated pewności siebie mnie nie nauczyły. Poza tym w bardzo chary-

zmatyczny i „bezobciachowy” sposób inspiruje do grania rzeczy, których nie odważyłbym się zagrać sam z siebie.”

A jak postrzega go w roli czysto muzycznej? „Ellefson bardzo dobrze odnajduje się w graniu cięższych rzeczy. Jego legendarny sound, prawa ręka i muzykalność idealnie wpasowują się w brutalniejsze utwory DIETH. Bardzo chętnie słucha naszych sugestii i widać, że autentycznie jara się tym co robimy. Mimo tylu lat na scenie nie jest zblazowany, nie kalkuluje i naprawdę chce tworzyć nową muzykę, grać koncerty i robi to z pełnym zaangażowaniem. Muszę też powiedzieć, że nikt nigdy tak entuzjastycznie nie reagował na moje pomysły i to jak gram na bębnach. Z jednej strony David jest Amerykaninem, więc ten entuzjazm ma we krwi. Z drugiej zaś strony przez ponad rok współpracy, wymianę tysięcy wiadomości, rozmów oraz czas spędzony razem w studio, na próbach i w drodze zdążyliśmy się już trochę poznać i wiem, że jego entuzjazm to nie tylko amerykańskie podejście, po prostu czuje to co robimy i jest w tym całym sobą. Podkreślam jeszcze raz - David potrafi wytworzyć wokół siebie taką atmosferę, że naprawdę chce się grać, próbować nowych rzeczy i eksperymentować. Dzięki temu nie kombinuję i nie zastanawiam się z kim gram, nie porównuję się do nikogo - po prostu gram co czuje i robię to dla zabawy.”

* Podziękowania dla Magazynu Perkusista (<https://magazynperkusista.pl>) za przygotowanie materiału z Michałem Łysejko.



Jakiego sprzętu używacie, analogowego czy cyfrowego?

Jesteśmy zespołem korzystającym z analogowych wzmacniaczy. Guilherme nawiązał współpracę z firmą MLC Amps z Gdańska – robią doskonałe wzmacniacze, absolutnie spełniają potrzeby Guilherme'a. Zagrał na razie na ich sprzęcie jeden koncert w Berlinie, więc słyszałem jak potężne mają brzmienie. Korzystałem na próbach z ich lampowego 100 watowego gitarowego wzmacniacza podpiętego pod czterogłośnikową kolumnę. Fakt, przyznaję, że wtedy to był jedyny wybór dla mnie, ale ukreśliśmy na tym wzmacniaczu brzmienie, które idealnie pasowało do moich partii i naszej muzyki. Brzmienie, które przypominało mi wczesne nagrania Geezera Butlera, ten charakterystyczny masywny środek. MLC Amps nie mają w swojej ofercie wzmacniaczy basowych, ale powiedziałem Markowi, właścicielowi firmy: „Teraz już macie!”. Może mogli-

byśmy nieco popracować nad zakresem equalizera pod kątem gitary basowej, głównie jeśli chodzi o pasmo środkowe, ale zasadniczo to jest to! Generalnie mam zasadę, kiedy sprawdzam lub kupuję w sklepie nowy wzmacniacz, ustawiam equalizer na godzinę 12:00. Jeśli brzmi dobrze, to znaczy, że to jest sprzęt dla mnie. Jeśli zaczynam kręcić korekcją, to oznacza że finalnie nie będę z tego produktu zadowolony. W Kings of Thrash grałem na wzmacniaczach Hartke, idealnych do szybkiej, thrashowej muzyki. Mimo, iż nie jestem wielkim zwolennikiem lampowych basowych wzmacniaczy, bo mam wrażenie, że trochę opóźniają reakcję struny, to w przypadku Dieth sprawdzają się doskonale. Prawdopodobnie dlatego, że stroimy się tak nisko. Idealnie komponuje się to z atakiem perkusyjnej stopy i barwą ciężkiej, przesterowanej gitary.

Nie masz wrażenia, że wszystkie współczesne metalowe pro-

dukcje brzmią podobnie, wręcz tak samo? W latach 80. i 90. był bardziej słychać „człowieka” w muzyce, indywidualne, charakterystyczne brzmienie każdego zespołu.

Szczerze mówiąc, mam już dość tych produkcji robionych w całości w Pro Toolsie. Wszystko sztucznie równane, próbki brzmienia bębnów, gitary z pluginów. Uważam, że Dieth brzmi inaczej, zdecydowanie bardziej organicznie. Tu jest człowiek z instrumentem, podpięty do wzmacniacza lampowego, zdjętego mikrofonem przy głośniku. Natomiast zgodzę się z tym, że cyfrowe nagrania bardzo ułatwiają pracę w studio, pomagają przy edycji, komponowaniu, aranżowaniu, pracy zdalnej. To ich przewaga nad sprzętem analogowym.

Czy słuchałeś ostatniej płyty Megadeth „The Sick, the Dying... and the Dead!”? Co sądzisz o tym materiale?

Nie słuchałem, nie muszę. Już

zagrałem ten materiał. Wiem jak to powinno brzmieć, nie obchodzi mnie jak to gra teraz. Uważałem, że te utwory miały ogromny potencjał w sferze muzycznej, tekstowej i wokalne. Zawiedziony byłem wtedy, że tak wiele pomysłów nigdy nie ewoluowało. Byłem tam, widziałem wszystko, chciałem pomóc, komponowałem, współpracowałem, proponowałem muzyczne rozwiązania. Za każdym razem kiedy coś dokładałem, Dave Mustaine finalnie i tak to usuwał. W końcu stało się dla mnie jasne, że Dave nie chce abym był częścią nowego rozdziału Megadeth. Dlatego nasze drogi się rozeszły i ułożyłem swój talent gdzie indziej. W tym okresie nagrałem płytę z The Lucid, świetne rockowe granie, teraz z Dieth, zupełnie inna ekspresja, gatunek.

Dzięki za wywiad, powodzenia na trasie i udanego pobytu w Polsce! 🇵🇱

Seria 5150 Iconic



PRZETESTOWANA NA MAKSA

Legendarna moc



www.evhgear.com

2022© EVH Brands, LLC. EVH®, 5150®, 5150 ICONIC, oraz ICONIC są znakami towarowymi należącymi do EVH Brands, LLC. Wszelkie prawa zastrzeżone.



NUNO BETTENCOURT EXTREME

„Pierwsza nuta, którą gram i kompletnie nie trafia w strunę!” – To jest to gitarowe solo, o którym wszyscy mówią. Ale jak ujawnia nam teraz Nuno Bettencourt, solo zaczyna się od błędu...

Swoim solo w nowej piosence Extreme 'Rise', Nuno Bettencourt ożywił społeczność gitarową na całym świecie. „K**wa, do diabła, to niedorzeczne solo!” sapnął Justin Hawkins z The Darkness na swoim kanale YouTube. Analiza wideo Ricka Beato tej solówki szybko nabiła 1,5 miliona widzów. Herman Li z DragonForce i wielu znanych youtuberów opublikowało filmy z reakcjami, które dowodzą, że Beato miał rację: jest to 'solówka, o której wszyscy mówią'. Jak Nuno nam powiedział: „Kiedy ukazał się Rise, pomyśleliśmy: 'OK, przyzwolita piosenka, przyzwolite gitarowe

solo', ale reakcja, którą wywołało, była czymś niespotykanym. Kiedy Rick Beato opublikował swój film przedstawiający analizę, gdzie wspominał o licznych telefonach – że dzwoni Steve Lukather, dzwoni jego brat i dzwoni Phil X, a wszyscy pytają: Słyszałeś solo Nuna? – to było dla mnie naprawdę surrealistyczne. To scenariusz, o którym marzysz jako dziecko. Rick mówi na YouTube: Oprócz Van Halena, liczy się Nuno! Równocześnie dostaję SMS-y od ludzi, których podziwiam, jak Phil Collen z Def Leppard, Brian May, kontaktują się i chcą rozmawiać o tej solówce. W takiej chwili musisz cofnąć się o krok w tył i zapytać: 'Co tak naprawdę się tutaj dzieje?'”

Odkąd Internet gitarowy eksplodował ludźmi, którzy o tym rozmawiają, Nuno próbuje zracjonalizować reakcję. Ma kilka śmiałych pomysłów na temat tego, czym jest – a czym nie jest. „Mateus Asato powitał mnie słowami: 'Co ty k**wa właśnie zrobiłeś?' A ja zastanawiam się o co mu chodzi. Przecież każdy może grać solo. Nie żartuję. Bierzesz to pod lupę i technicznie niewiele się tam dzieje.” Jeśli takie jest wyobrażenie Nuno o tym, co każdy może zagrać, sugerujemy, by na razie wstrzymał się z udzielaniem lekcji gry na gitarze dla początkujących. Ale jego pomysły na temat tego, dlaczego Rise spotkał się z takim odzewem, są bardziej przekonujące.

„Uważam, że magia polega na tym, że nigdy wcześniej nie grałem tej końcówki Rise. Nie wykalkulowałem tego. Nie miałem pojęcia, co się wydarzy, ponieważ podczas nagrywania zdecydowałem, że chcę, aby to sekcja rytmiczna poprowadziła mnie i zainspirowała. Mogę zagrać jedno podejście, a potem drugie, ale musi to być namiętne i żywe jednocześnie nawet jeśli komponujesz solo z różnych podejść. Jeśli naprawdę chcesz to przeanalizować, myślę, że ta pierwsza nuta, którą gram... kompletnie nie trafia w strunę, byłem tak bardzo podekscytowany. To dało takie brzmienie, którego nigdy wcześniej nie słyszałem, jak stopa perkusyjna zmiesza-





na z nutą gitary, zmieszaną z wypadkiem samochodowym! Gdybym nadal miał 18 lat, pewnie chciałbym to poprawić, ale teraz pomyślałem: „O mój Boże, nie mógłbym tego odtworzyć, nawet gdybym chciał”. Przeszedł przeze mnie dreszcz i zrozumiałem, że tego właśnie szukałem”.

Jak szybko zauważył Nuno, nie jest tak, że przeżywamy kryzys dobrych gitarowych solówek. „W tej chwili na świecie nie brakuje gitarzystów. W rzeczywistości poprzeczka jest ustawiona niewiarygodnie wysoko. To niemal obezwładniające. Każdego dnia budzę się i przewijam Instagrama. Są muzycy, od których szczeka ci opada. Mówisz sobie:

‘Nie mógłbym tego zagrać, nawet gdybym chciał!’ Ale brakowało zespołu, który wyda album, a co ważniejsze, nagra prawdziwe video. Dlaczego prawdziwe? Ponieważ wszyscy ci niesamowici gitarzyści są obłądnie technicznie, ale większość z nich siedzi. Kultura rock and rolla to pasja, ogień, niebezpieczeństwo i radość – brakuje teraz tej jej fizycznej części. Myślę, że kiedy ktoś zobaczył, jak faktycznie ‘wykonuję’ solo na gitarze, a nie tylko ‘gram’ solo – to jest to, co inspiruje ludzi. Chcą zobaczyć coś, co sprawi, że krzykną: „K**wa, to jest ekscytujące!”.

Scena i dawanie z siebie wszystkiego. To taki fizyczny, ale i emocjonalny sposób grania”.

Twierdzi, że jeszcze ważniejsze jest to, że w przeciwieństwie do filmików w mediach społecznościowych, to solo jest częścią piosenki. „Miałem małą imprezę odsłuchową ze Stevem Vaiem, Tomem Morello i kilkoma moimi rówieśnikami. Oczywiście, kiedy postawisz się w takiej sytuacji, ci faceci powiedzą ci: ‘Tak, stary, świetny album!’ Nie powiedzą ci, że jesteś do niczego, ale to, co usłyszałem od wszystkich, to że jest to album rockowy. To po prostu cholernie rockowa płyta w czasach, gdy płyty z mojego gatunku nie ukazują się zbyt często. Jedną z rzeczy, które najbardziej podobały się Rickowi Beato, było zobaczenie solówki w konkretnej piosence i aranżacji. Pod spodem są harmonie. Co do k * rwy! Co to za czary?”

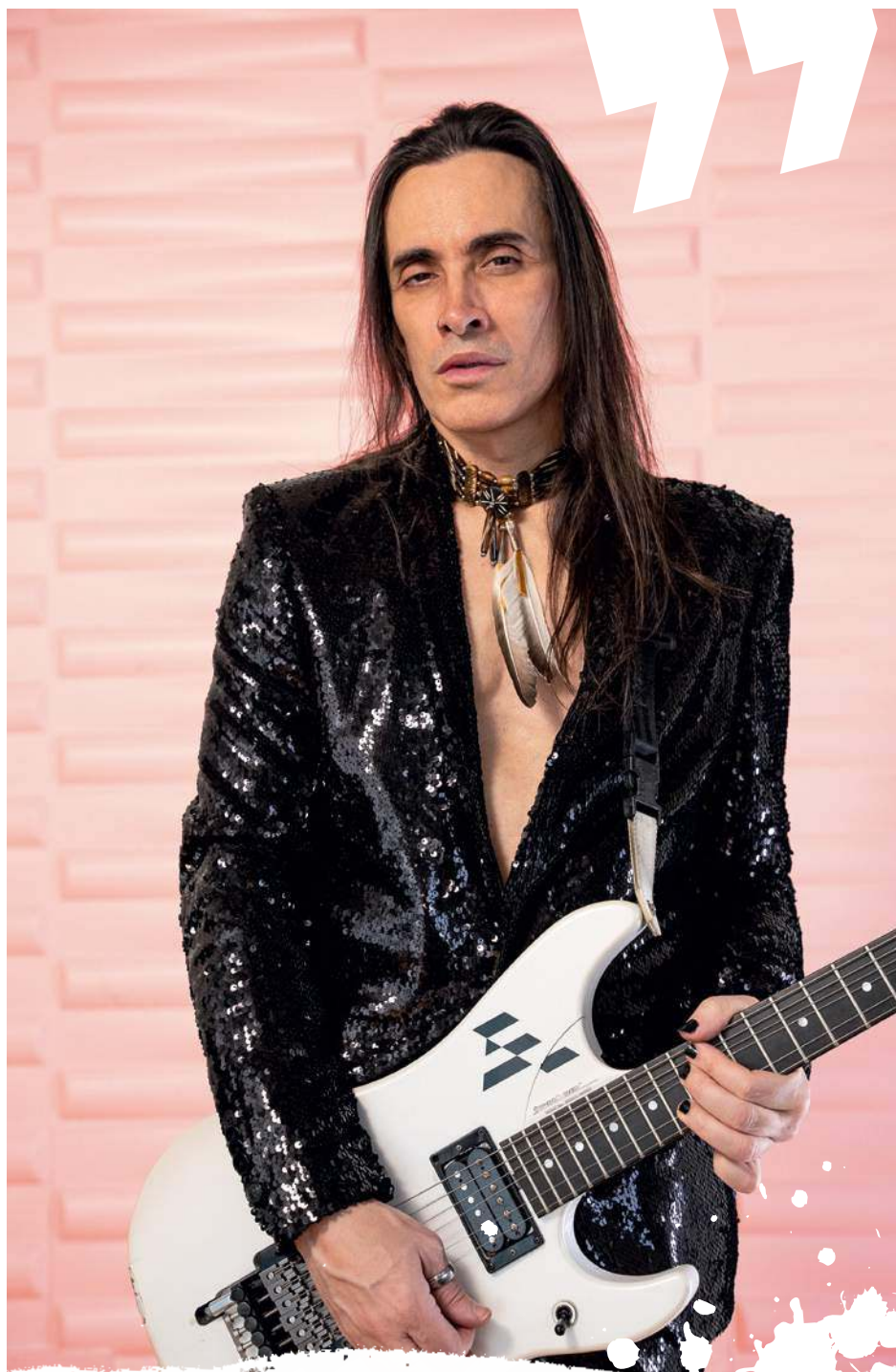
Nuno mówi, że nie znał teorii stojącej za tą progresją akordów, dopóki Beato mu jej nie wyjaśnił. „Te akordy pod solówką Rise – zrobiłem to tak jak wokół, ponieważ po prostu usłyszałem je w mojej głowie. Kiedy Rick to rozkminił, poczułem się naprawdę inteligentnie: „On gra tu bas na zboczonej nonie” czy cokolwiek to kurwa jest. Pomyślałem przez chwilę: ‘O mój Boże, rozumiem, co robię!’. Ale prawdopodobnie nie zagrałbym tak, gdybym to wówczas wiedział. W pewnym sensie było to ‘nieprawidłowe’. Ale to właśnie sprawiło, że druga połowa tej solówki rozkwitła.”

Kilka gustownych, pieczołowicie dobranych efektów wzmacnia kulminację solówki. Nuno jest rozczarowany, że nikt do tej pory tego nie zauważył. ‘Nikt jeszcze tego nie skomentował, ale w drugiej połowie jest wyższa oktawa. W rzeczywistości była to wtyczka, ponieważ nie mogłem znaleźć odpowiedniego efektu, który by mi się podobał. Na końcu to brzmi prawie tak, jakby pojawiały się te harmoniczne, które, jak sądzę, sprawiają, że ludzie nawet myślą, że jest to lepsze niż faktycznie jest. To tylko oktawa

w górę na poziomie 20 lub 30 procent, aby spulchnić sound.”

Drugi efekt został zainspirowany przez niespodziewanego gościa w studiu. „Nigdy nie nagrywam z nikim w pokoju.” – mówi – „Muszę się kompletnie zatracić, kiedy gram. Nie chcę, żeby ktoś pytał mnie wtedy, czy chcę pięprzoną filiżankę herbaty, ponieważ wtedy budzi mnie, wychodzę ze strefy. Pamiętam jak kiedyś, nagrywaliśmy, a Gary Cherone poszedł na lunch, żebym miał spokój. Mówię mu: ‘Wróć około pierwszej lub drugiej i powinienem już mieć to solo’. Podczas nagrywania mój telefon nagle eksploduje, a ja dostaję szału, bo przecież mówiłem Gary’emu, żeby mi nie przeszkadzać, kiedy





nagrywam. A ten ciągle dzwoni i potem pisze do mnie SMS: 'Stary, zejdź na dół, jestem z przodu'. Po trzecim SMS mówię: 'Zabiję tego kolesia!' Schodzę na dół, otwieram drzwi, a tam stoi Edward Van Halen!" Gary Cherone był wokalistą Van Halen w połowie lat 90., występując na albumie zespołu Van Halen III z 1988 roku. „Gary poszedł na lunch z Edwardem i przyprowadził go, więc teraz ja rozmawiam z Edwardem przed moim domem” – kontynuuje Nuno – „On mówi: 'Pracujecie nad albumem?' Odpowiedziałem: 'Tak, ale nie chcę, żebyście teraz tam weszli i słuchali. Kiedy już skończę, wrócisz?'. Teraz z perspektywy czasu myślę, że byłem głupi, nie pozwalając mu wejść i posłuchać, ale

może tak właśnie miało być. Później, kiedy kończyłem to solo, dodałem Phase 90 z przodu. Nigdy nie używałem żadnego przez całe życie, aż do tego albumu, ponieważ wszyscy wiemy, że w chwili, gdy włączasz Phase 90 i grasz tak, jak ja, stajesz się Eddiem. Od 1978 roku, od dnia, w którym usłyszeliśmy Eruption, to on jest właścicielem Phase 90. To nie jest MXR, to Edward Phase 90.” Nuno jest co najmniej tak samo znany ze swojej akustycznej gry, jak i ze swojego shreddingu. Istnieje spora część społeczeństwa, która zna go tylko z More Than Words. Na nowym albumie Extreme, Six, ta strona Nuna jest pokazana w balladzie Hurricane. „Opowiada o jednym z moich najlepszych

BRAKOWAŁO ZESPOŁU, KTÓRY WYDA ALBUM, A CO WAŻNIEJSZE, NAGRA PRAWDZIWE WIDEO. DLACZEGO PRAWDZIWE? PONIEWAŻ WSZYSCY CI NIESAMOWICI GITARZYŚCI SĄ OBŁĘDNI TECHNICZNIE, ALE WIĘKSZOŚĆ Z NICH SIEDZI. KULTURA ROCK AND ROLLA TO PASJA, OGIEŃ, NIEBEZPIECZEŃSTWO I RADOŚĆ – BRAKUJE TERAZ TEJ JEJ FIZYCZNEJ CZĘŚCI

przyjaciół, którego straciłem w wypadku motocyklowym jakieś trzy lub cztery lata temu” – ujawnia – „Gram jedną nutę w tym solo i po pierwszym podciągnięciu gitara znika na jakieś cztery takty. To jeden z moich ulubionych fragmentów na albumie, ponieważ ta pusta przestrzeń opowiada historię bólu, który czujesz tak mocno, że nawet nie chcesz nic grać. Prawie się rozplakałam, mówiąc ci o tym teraz, tak silne emocje wywołują we mnie te wspomnienia. Kiedy poszedłem nagrać to solo, nie mogłem. Podciągnąłem nutę i moje myśli gdzieś odleciały. Pomyślałem przez chwilę, że mogę wrócić i wypełnić te luki, ale finalnie zdecydowałem się to zostawić tak jak jest wierząc, że ma to jakiś głębszy sens. Może ktoś odczuje to w ten sam sposób co ja.”

To, co może zszokować długoletnich fanów Extreme, to fakt, że na płycie Six kompletnie zignorowali funk. Jedna piosenka, Thicker Than Blood, ma synkopowane riffy refrenu, które przypominają nam wczesny Extreme, ale jak przyznaje Nuno: „To wszystko”. Nie był to jednak świadomy ruch. „Nawet nie zauważyliśmy, kiedy wybieraliśmy spośród 40, 50 skomponowanych piosenek, jak mało funku tam było, ale szczerze mówiąc przyszło mi to do głowy, jako producentowi. Właściwie to teraz myślę, że to dobry zbieg okoliczności. Myślę, że tak właśnie musiało być, kiedy album sam się buduje i mówi nam, gdzie jesteśmy teraz. Z tego powodu jestem bardzo podekscytowany kolejnym albumem. Naprawdę się zainspirowałem”. Przewija swój telefon, pokazując nam dziesiątki nowych notatek głosowych. „Wszystkie to nowe pomysły na piosenki. Jak na ironię, są tak funky! Nie wiem dlaczego – nawet nie metal-funk, ale funk funk, prosto w pysk. Mamy nawet roboczy tytuł albumu, o którym mówimy. Więc pomysł jest taki, że nie zaszywamy się ponownie w grocie na 13 lat. Jeśli teraz jesteśmy podekscytowani, kontynuujemy temat”. Biorąc pod uwagę brak nut funk i obecność

ciężkich, dropowych riffów, można by pomyśleć, że to próba Extreme zbliżenia się do nowoczesnych brzmień, ale Nuno twierdzi, że nie taki był plan. „Wytwórnia stwierdziła: ‘Świetnie, możemy to wydać!’ Nie zrobiłem tego celowo. Dorastałem na Metallice i zespołach tego pokolenia, które już trochę zagrały tego gówna. Okazuje się teraz, że mnie to naprawdę kręci. A może to Disturbed, którego słuchałem, a może to Five Finger Death Punch, zupełnie podświadomie. Zdecydowanie nie próbuję nimi być, ponieważ nasza muzyka to dziecinna zabawa w porównaniu z tym, jacy oni są ciężcy. Jesteśmy tak skupieni na sobie i w takiej bańce, że zupełnie nie obchodzi mnie co ludzie pomyślą. Jeśli coś mnie kręci, gram to. Jeśli jest dla ciebie za ciężkie, wal się! Jeśli jest za lekkie, wal się. Naprawdę nie obchodzi mnie, co się tam teraz dzieje w branży, co jest nowoczesne, co stare, a co nowe. Słucham różnych rzeczy, ale nigdy nie kombinowałem i nie planowałem, by zrobić bardziej nowoczesnie brzmiący album.”

Z pewnością wybór sprzętu Nuno nie był bardziej nowoczesny. Faktycznie był to ten sam sprzęt, którego używał w trasie przez ostatnią dekadę. „Zawsze byłem bardzo nudny, jeśli chodzi o graty. Nie ma tu ekscytujących vintage’owych Les Pauli ani butikowych rzeczy. To tylko Washburn N4, ten drewniany klocek bez lakieru, na którym zawsze grałem. Użyłem mojej wersji Tele: Nele, którą zbudował mi Washburn. Użyłem go w kilku utworach. Od razu słysząc, kiedy się pojawia, jak w Small Town Beautiful.”

Wzmacniacz Nuno to Marshall DSL100. „Wiele osób mówi: ‘Naprawdę? Nie podoba nam się to, jak brzmi’. Sposób, w jaki ja go używam, prawdopodobnie nie jest tym samym, co robi większość ludzi. Wzmacniacz mam dość głośny, ale nie lubię ostrych dźwięków. Wszystkie nuty muszą być naprawdę ciepłe i mieć perkusyjny charakter. Kiedy zatrudniłem nowego technika, powiedział: ‘Ktoś chyba pokręcił twoje ustawienia!’ Prezentacja, góra i średnica są na poziomie półtora/dwa. Bas na cztery lub pięć i całość jest po prostu głośna. Ale kiedy to podkręcasz, wydaje mi się, że jest w sam raz. Możesz sprawić, by to gówno krzyczało, a ludzie nie będą mówić: ‘Musimy chyba opuścić budynek. Możesz grać rytm w sposób, który jest naprawdę mocny, ale i ciepły.’”

Sekretnym sosem barwy Bettencourta jest jego ProCo Rat. „Kiedy byłem na trasie Generation Axe z Zakkiem Wyldem, Stevem Vaiem, Yngwie Malmsteenem i Tosinem Abasim, pytali: ‘Co robi u ciebie kostka Rat? Masz przecież wystarczająco dużo przester’. Każdy z nich mówił mi: ‘Nie rozumiem tego, Bettencourt. To nic nie daje’. A ja odpowiadałem: „Graj tak, jak ja gram przez chwilę. Graj z tłumieniem i spraw, by brzmiało to perkusyjnie.” Rat wzmacnia to co miękkie w Marshallu, dół robi się zwarty i niskie nuty brzmią bardziej jak bęben basowy. Bez tego nie mogę grać. Jeśli wyjmiesz to coś z mojego zestawu, oczywiście zagram co trzeba, ale będzie to dla mnie bardzo nieszczęśliwy czas.”

MXR Phase 90 pojawia się po raz kolejny w Here’s To The Losers, rodzaju hymnu anty-We Are the Champions. „Pomyślałem sobie: ‘Pieprzyć to, niech Brian May i Edward spotkają się w jednym kawalku i zobaczymy, co się wydarzy!’” – uśmiecha się Nuno.

Wpływ Briana Maya jest również mocno widoczny w utrzymanym w średnim tempie akustycznym utworze Other Side Of The Rainbow. „Na końcu jest kilka fraz, za które powinienem pójść do więzienia za plagiat. To tylko Brian, przez cały dzień. Jednak nie celowo – on po prostu jest we mnie. To wirus, choroba Briana Maya! Nawet wysłałem mu to i powiedziałem: ‘Przepraszam za to pożyczone solo. Wiem, że będziesz chciał je odzyskać. Ale wziąłem to tylko na chwilę!’ Nic na to nie poradzę. Kiedy przechodzę od riffu do melodii, to automatycznie pojawia Brian May. Jest on najpiękniejszym i najbardziej ikonicznym

GITAROWY SŁOWNIK NUNA

Prostota

Zaawansowana technicznie gra ukryta w duchu rocka.

„Wszyscy wiemy, że rock and roll jest prosty, zwłaszcza w moim pokoleniu. To świat pentatoniki. Dlatego Edward Van Halen był tak wyjątkowy i dlatego Jimmy Page był tak wyjątkowy. Nie gramy jazzu, nie jesteśmy Johnem McLaughlinem. Jak możemy stać się kreatywni z czymś tak prostym jak pentatonika? To jest tak jak w przypadku Yngwiego Malmsteena – kiedy po raz pierwszy usłyszałem Jima grającego z Alcatraz, zatrzymałem się i zapytałem: ‘Moment! Wiem, że to tylko e-moll, ale dlaczego jest to takie wyjątkowe? Dlaczego to przeze mnie przeszło na wylot jak kula i dlaczego chce wrócić i zagrać to 20 razy z rzędu?’ Złożoność jest ukryta w ogniu, pasji i emocjach. Jeśli oderwiesz te warstwy, pojawi się złożoność. Ale u rdzenia jest prostota. Myślę, że tym właśnie jest rock’n’roll: 3-minutową piosenką, w której nie ma nic naukowego. Musimy opowiedzieć historię w dwóch wersach i kogoś nią dotknąć. Wiesz jakie to trudne? Ośmiominutowa piosenka, nie ma problemu. Ale trudniej jest kiedy musisz kogoś dotknąć i napisać o czymś, co było pisane przez ostatnie 60, 70 lat wiele razy i nadal sprawić, by ten ktoś płakał, śmiał się, wzruszał. I nadal zastanawiasz się, dlaczego po prostu nie wypływamy albumów jeden po drugim?”





gitarzystą wszech czasów. Kiedy podciąga nutę, przechodzi ona przez ciebie na wylot i zawsze to od niego kradłem. Myślę, że to moja ulubiona solówka na płycie. Łatwiej jest, kiedy grasz szaloną piosenkę i możesz tam pójść na całość. Może technicznie nie dla wszystkich jest to łatwiejsze, ale dla mnie jest. O wiele trudniej jest zagrać melodyjną piosenkę i zrobić tam coś interesującego na gitarze.” Kolejną atrakcją gitary prowadzącej jest Thicker Than Blood, a Nuno jest zaskoczony, gdy sugerujemy mu, że brzmi tam jak Prince. „O tak, faktycznie, to jest jak When Doves Cry, nawet ze frazami i innymi rzeczami!” – uśmiecha się – „Wow, nawet o tym nie pomyślałem, a jestem wielkim, wielkim fanem Prince’a.” Okazuje się, że oba utwory używają tego samego efektu oktawy. „Dla mnie nigdy nie było lepszej kostki oktawowej niż Boss OC-2” — za-

pewnia Nuno. „Po prostu ma ‘to’ brzmienie.” Ogólnie rzecz biorąc, ten album może nie brzmieć jak poprzednie dokonania Extreme, ale – jak podkreśla Nuno – zawsze tak było. „Jedna piosenka byłaby ciężka, a potem byłaby jak More Than Words, a potem byłaby to piosenka Franka Sinatry. Ludzie mówili: ‘Co jest nie tak z tymi facetami? Nie mogą zdecydować, kim chcą być.’ Ktoś mi powiedział, że fanom Extreme się to nie spodoba. Że to nie jest Extreme. Była taka część mnie, która zastanawiała się: ‘Czy ma rację?’ Przy każdym wydawnym przez nas albumie, przy każdej piosence słyszałem zawsze: ‘To nie jest Extreme! To nie działa!’ Odpowiadałem: ‘W zasadzie właśnie dlatego jestem pewien, że to powinno znaleźć się na albumie’. Reklama każdego nowego albumu Extreme powinna być zawsze taka sama: ‘Spodziewaj się nieoczekiwanego!’”

ZAWSZE BYŁEM BARDZO NUDNY, JEŚLI CHODZI O GRATY. NIE MA TU EKSCYTUJĄCYCH VINTAGE’OWYCH LES PAULI ANI BUTIKOWYCH RZECZY. TO TYLKO WASHBURN N4, TEN DREWNIAANY KŁOCEK BEZ LAKIERU, NA KTÓRYM ZAWSZE GRAŁEM

GITAROWY SŁOWNIK NUNA

Mruczeć

cz. Zagrać solówkę, która jest trudna technicznie i melodyjna jednocześnie

“W studio, w latach 80., kiedy zamierzałeś zagrać nieco shredu w jakimś kawałku, musiałeś grać tak, żeby spalić wszystko wokół. Potem w innej piosence musiało być „melodyjne” solo... Więc wraz z ‘prostotą’, ważnym słowem było wtedy ‘mruczenie’! Jeśli nadal potrafisz sprawić, że będzie to zabawne, radosne i interesujące dla gitarzysty, a jednocześnie utrzymasz melodię, coś osiągnąłeś. Dlatego lubię moje solo w Other Side Of The Rainbow, ponieważ jest w nim ogień, ale wciąż jest coś do zaśpiewania. Klasyczne ‘mruczące’ solówki to Decadence Dance i Rest In Peace, podczas gdy na nowym albumie Mask i #Rebel wyróżniają się pod tym względem. Najlepsze albumy instrumentalne zawsze robią to samo. Niezależnie od tego, czy był to Beck, czy Satriani, czy nawet Steve Vai. Dostajesz album typu Passion And Warfare i pomimo fenomenalnej techniki, większość utworów jest napędzana melodią.”

V VICTORY

GUITAR AMPLIFIERS HAND BUILT IN ENGLAND



KULTOWY WZMACNIACZ



V30 THE JACK MKII
VICTORY



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

PAWEŁ
MIELKO

PANTERA

5 czerwca 2023, Atlas Arena, Łódź

METAL HAMMER FESTIVAL

Zastanawiałem się jakie to uczucie, być na koncercie Pantery bez braci Abbott. Jak to jest, widzieć ich twarze teraz jedynie na telebimie, patrzące w dół na Zakka i Charliego grających ich piosenki dla tysięcy fanów...

Tekst Smok Smoczkiwicz

Zdjęcia Paweł Mielko

Długo myślałem, jechać czy nie jechać. Biłem się myślami, pomiędzy miłością do tych piosenek, a obawą czy wokalista kolejny raz zajdzie mi za skórę swoimi głupimi komentarzami, jak to robił w przeszłości na koncer-

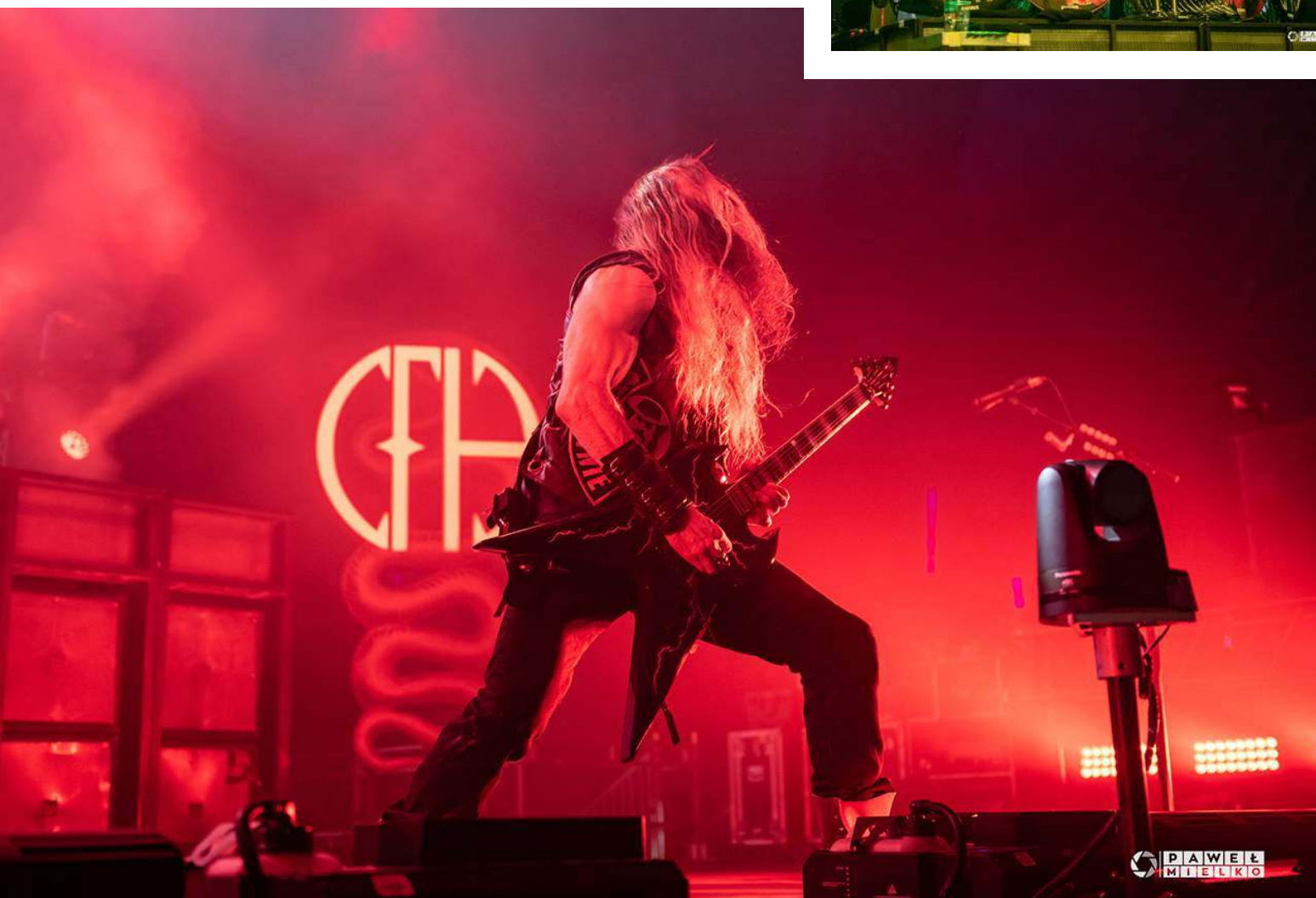
tach Down, Superjoint Ritual, Pantery itd. Mam mu wybaczyć jego narkotyczne ekscesy i brak szacunku do fanów? Cóż, muza jednak wygrała! Pragnienie usłyszenia tych piosenek w nowym składzie było silniejsze, tym bardziej że Zakk kultywował aktywnie

pamięć Dime od lat, więc był naturalnym kandydatem do roli, jaką dostał – i tutaj każdego oponenta zgruzują argumentacją, jeśli usłyszę, że są lepsi do tej roli (bo nie o samą grę tu chodzi w tym wypadku). Panowie znali się od 1994 roku, spotkali się na Festiwalu Donington i od razu była między nimi chemia.

Przed koncertem widzę setki ludzi w wieku 20-25 lat, tych co znają Panterę tak jak ja znalazłem Led Zeppelin: z płyt i opowiadań starszych, jako „tych” kultowych. Jest moc! Pantera to początek ujęć filmowych z tras gdzie Dime i Vinnie Paul po prostu cieszą się życiem i każdą chwilą, a że ekipa Pantery w tamtych czasach należała do jednej z najlepszych „objazdowych imprezowni”, tak zostało to pokazane.

Nadchodzi ciemność i w moim czwartym rzędzie na płycie czuć elektryzujące oczekiwanie. Czerwone kropki na kurtynie z napisem PANTERA, błysk, dym i do ataku! Starują bardzo wymownie od 'A New Level'.

Jak ktoś zna tekst to już wie, tu nie ma przypadku: „New life in place of old life” (Nowe życie w miejsce starego). Potem od razu ekipa wrzuca dwójkę i 'Mouth of War'. Słucham tekstu jakbym słuchał spowiedzi Phila z którego gardła słyszę: „I've been wrong for far too long” (Mylłem się zbyt długo). Cały set sprawy, brzmienie przynajmniej z przodu, przy scenie spadają na nas ciosy jak maczugą. Wiele ważnych akcentów w dalszych numerach, zagrane spójnie i czuć już niezłe zgranie tej ekipy. Zakk zupełnie inny niż na swoim muzycznym podwórku, poważniejszy, bardziej skoncentrowany. Co jakiś czas rzuca piórko





w tłum ludzi. Kiedy się obraca, zauważam na pasku od spodni dwa przekaźniki bezprzewodowe. Jeden do gitary drugi do odsłuchu. Co więcej, nie ma żadnego regularnego pedalboardu pod nogami. Widzę i słyszę, że część efektów jest obsługiwana zapewne zza ściany kolumn przez czujnego technicznego. Tak jest np. kiedy Zakk ma użyć

Whammy. Nie widzę nigdzie ruchów nogi ani nic. Rex pilnuje niskich częstotliwości z pieczołowitym namaszczeniem, a bas z przesterowanym brzmieniem ładuje po trzewiach tak samo jak stopa Charliego, a więc tak jak to ma być. Charlie gra znacznie potężniej niż wygląda – ta jego chustka na głowie i twarz raczej przypominają

bobaska czekającego na lizaka niż bębniarza kładącego beat w Fucking Hostile. Więc cóż, jak to mówią, słodki bobas, ale daje radę ;-). Phil śpiewa poprawnie, ale to już inny Phil. Brak tej charyzmy i energii sprzed lat, brzuch jak u Barta Simpsona i leniwe kroczki po scenie. To w zasadzie jedyny mankament nie pasujący mi do energii tej muzyki. Może więc czas, by ktoś go wysłał na siłownię i rower? Ogólnie bardzo dobry koncert i dałbym mu 9 na 10, gdyby właśnie nie ten „plażowy” attitude (podejście) Phila. Natomiast (na szczęście!) chłop się już pilnuje w obecnych czasach i nie gada tych swoich politycznych bełkotów pomiędzy piosenkami. W końcu przychodzi czas na 'Walk' i cała sala dostaje kompletnego szału. Myślę: „K**wa, chciałbym by pograli co najmniej 2,5 godziny!” Totalnie siada mi takie show, a każdy dźwięk wchodzi w mój mózg jak nóż w masło. Zakk używa tylko dwóch gitar swej własnej firmy Wylde, (współpraca z Schecterem). Jedna z nich to model specjalnie zrobiony na tę trasę – w wykończeniu podobnym do

kultowej gitary Dime’a, niebieskie tło i błyskawice. Jako czternasty utwór leci „Cowboys From Hell”, miód na uszy każdego fana metalu, potem jeszcze tylko utwór na bis i koncert dobiega końca. Phil podrywa Polską flagę od kogoś, ale zarzuca ją na ramiona na odwrót kolorami. Widać, że nie ma o tym pojęcia i po chwili ktoś go o tym informuje. Rzuca słowa do tłumu 'Oops sorry'. Jeszcze wspólne zdjęcie z fanami. Zakk kieruje oczy i wskazujący palec ku niebiosom i całuje gryf gitary. Do następnego razu Poland! Schodząc ze sceny, Phil spontanicznie intonuje kilka niebiańskich słów z ultra klasyki życia: „...And she’s buying a Stairway to Heaven”, które momentalnie podchwytuje publika. A więc był to prawdziwie koncert dla fanów, dla braci w Panterze i hołd dla ich dorobku. Daję mu 8 punktów na 10. Choć trudno mi być obiektywnym, bo to moja sztan-darowa kapela lat 90. Dzięki za te dźwięki chłopaki! Dime & Vinnie forever!

Dziękujemy Metal Mind Productions za udostępnienie zdjęć do druku! 📸





Takamine





APOSTOLIS ANTHIMOS*

Ten gitarzysta to jeden z filarów polskiej gitary elektrycznej. Już całe lata 70., kiedy większości z nas nie było na świecie albo mieliśmy przysłowiowe mleko pod nosem, on należał do czołówki polskich muzyków poszukujących, razem z Dariuszem Kozakiewiczem i innymi legendami naszej sceny...

Smok Smocziewicz

Współpracował między innymi z Krzakiem i Dżemem. Grywał na całym świecie, nie tylko z SBB, Niemenem czy Tomaszem Stańko, ale Johnem McLaughlinem i Patem Methenym. Na koncie ma kilkadziesiąt płyt i jest uważany za gitarzystę, który przez lata nie daje się szufladkować. Jego styl łączy bluesa, rocka, fusion, jazz. Teraz, nakładem Metal Mind Productions, wydał pod szyldem Anthimos Apostolis TRIAS nową płytę, zatytułowaną 'Come Together'.

Dlaczego dopiero teraz wydaliście płytę TRIAS, przecież już gracie razem około 20 lat

Mamy na koncie koncerty zagrane oraz nagrane, ale z płytą nie mogliśmy się zebrać, bo różnie bywało, raz że każdy z nas ciągle

coś robi i z kimś gra. Miałem też kwartet w między czasie. Poza tym, w skrócie, relacje między nami też bywały zmienne i ciężko było trafić na dobry moment. W końcu się nam udało.

Jaki był zamysł i wizja twórcza albumu, czy to był jakiś spontan?

Dużo muzyki graliśmy na żywo, w Budapeszcie i innych miastach, po całej Europie. To trio akurat można powiedzieć, powstało na Śląsku, w Bielsku Białej. Ja jeszcze byłem w Grecji wtedy i dojeżdżałem tutaj. W 2002 po raz pierwszy zrobiliśmy próbę i zażarło fajnie. Dojrzało to wszystko podczas grania, bo graliśmy ze sobą na żywo. W rezultacie pojawiało się sporo fajnych momentów. W końcu zrobiły się przyjazne wiatry, żeby to zrobić, studio nagrań bardzo blisko, urząd miasta też pozytywnie

nie podszedł do nas i wszystko się fajnie złożyło, by to w końcu zrobić.

Jakich efektoów użyłeś na płycie oprócz wah-wah?

Zbyt dużo (*śmiech*). Moogerfooger używam w stosunku do fraz które się powtarzają, czasami wezmę go odkurzę i użyję. A wah-wah jestem zarażony od dawna. Poza tym distortion...

Użyłeś jakiegoś efektu na tej płycie którego nigdy wcześniej nie użyłeś?

Nie, nic specjalnego, to co zwykłe.

Masz wypracowany swój styl, nie kopiujesz zagrywek etc. Zawsze tak było, że ten styl był widoczny od początku u Ciebie? Czy to po prostu efekt twej ewolucji w graniu, jak sądzisz?



Trudno powiedzieć. Wiesz, ja jestem leń śmierzający, jestem nieedukowany, ale pracowity. Zaczęłam od ściągania fraz i zagrywek. Np. od B.B Kinga, wziąłem jego frazy ale rozwijałem je potem zaraz po swojemu opierając się na jego 'oddechu'. Potem Hendrix i Alvin Lee. Tego drugiego to ściągałem na zwolnionych obrotach, między innymi „I Am Going Home”. Józek Skrzek miał akurat taki magnetofon szpulowy który zwalniał o połowę obroty i ściągaliśmy dźwięk po dźwięku, ale ściągnąłem tylko intro, resztę już rozwijałem sam na podstawie tej inspiracji. Uważam, że jak się za dużo żrzyma kogoś, to potem jest się mało kreatywnym. Słucham saksofonistów często. Tomek Stańko zawsze mi mówił: graj jak Ci wygodnie.

Ludzie zawsze mają kłopot wrzucić swoją stylistykę w jakąś jedną 'szufladę'...

Ja tego nie chcę i nigdy nie chciałem. Wiesz jak ktoś chce szufladkę to niech ma szufladkę.

Postrzegam to inaczej, dla mnie są to emocje – to co ja przeżywałam jak gram, co obserwuję. Dla mnie najważniejszy jest oddech. Ten oddech między dźwiękami, bo tam jest cała muzyka. Zobacz jak grał Davis i inni wielcy. Potrafili oddychać, mieli swój rytm. Muzyka jest między dźwiękami. Widzę teraz tych młodych – zapierdzielają jak szaleni, technika jest w małym palcu, jest super i pięknie. Gdzie jest oddech, ja się pytam? Nie nadążam za tym, mam już swoje lata.

Na jakich gitarach będziesz grał te kompozycje na trasie?

Głównie Stratocaster, ale też być może użyję dwugryfowego Gibsona w jednym utworze – tak mnie cisną bym to zrobił (śmiech). Ale kto będzie te wszystkie struny zmieniał? (śmiech) To ciężki instrument, więc tak naprawdę Stratocaster, bo on jest najlżejszy i z moim Marshalllem dobrze współgra.

Więc jaki Marshall tym razem to

będzie na scenie i jakie efekty?

To jest JCM 900... no i Wah, ten MoogerFooger, distortion, tyle.

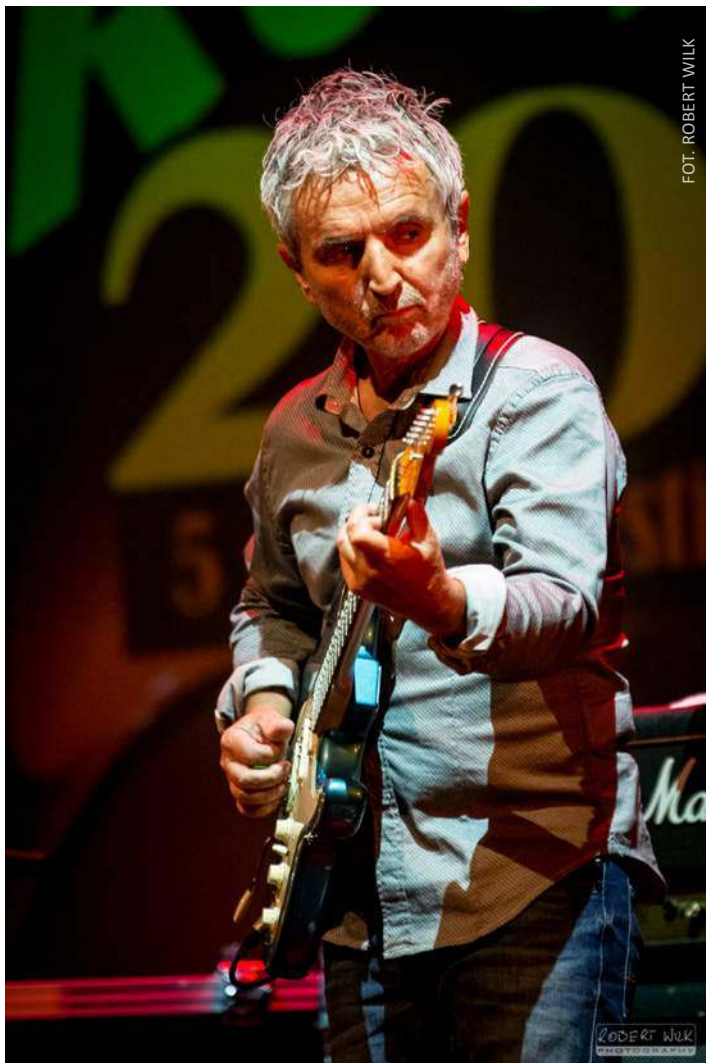
Ile czasu zabrało wam nagranie płyty? Czy robiliście to zdalnie czy była to sesja razem?

Osobno nie. Ja jestem stara szkoła – sesja razem i tak dalej. Prace nad tym były rozłożone w czasie

Holdsworth, John McLaughlin, Gary Moore) i Etienne Mbatia (Quincy Jones, John McLaughlin) – z tego wyszła płyta. Tam gram na timbalesach keyboardzie i gitarze, fajnie to wyszło.

Jaki wpływ na ciebie miała perkusja?

Ogólnie mam hopla na punkcie



i w sumie parę miesięcy to trwało. Kiedy tylko była możliwość spotkania to jammowaliśmy nad tym materiałem i było to rejestrowane. Na początku graliśmy i się to w ogóle nie kleiło. Za jakimś trzecim razem to ruszyło dopiero jak należy.

Jesteś uzależniony od jakiegoś efektu do gitary, czy instrumentu?

Lubię używać keyboardu czasami i sobie podgrywać. Na nowiej płycie niektóre linie i tematy są grane przeze mnie właśnie na keyboardzie. Podkładałam akordy i tak dalej, zawsze to pomaga, nie jest nudno. W 2011 np. grałem z Gary Husband (Allan

bębnow – od dziecka – grałem te swoje numery inaczej. Płyta z 50tki z NOSPRU wyszła fajnie, też z innymi ludźmi. Z SBB już graliśmy na dwie pary bębnow kiedyś, potem od Stańki grałem na bębnach i też na basie. Z Patem Methenym na jednym jammie także, był bardzo miły dla mnie i podczas zejścia ze sceny wyróżnił mnie i było to bardzo fajne. Bębny... no wibracje bębna to dla mnie podstawa. Każdy muzyk powinien dotknąć bębnow i fortepianu. To mocno rozwija. Pat Metheny jak siądzie za bębny to gra jak profesjonalista i nie każdy o tym wie. Na kogo w USA nie wpadłem wtedy,



FOT. DARIUSZ PTASZYŃSKI

RYTMIKA TO PODSTAWA, MOŻESZ
WTEDY KREOWAĆ BARDZIEJ
WYSZUKANE PODZIAŁY JAKO
GITARZYSTA, INACZEJ BUDUJESZ
SWÓJ ŚWIAT

to widać było że mają to przerobione i wielu gra na perkusji jako drugim instrumencie. Rytmika to podstawa, możesz wtedy kreować bardziej wyszukane podziały jako gitarzysta, inaczej budujesz swój świat.

Kiedy słuchałem pierwszego utworu, miałem skojarzenia fraz w stronę Scofielda czy Robbena Forda, ale choćbym nie wiem jak próbował, to nie da się powiedzieć, że kogoś z nich 'podrabiasz'.

Ostatnio słuchałem Scofielda – on gra z takim oddechem, że aż mi się skóra elektryzuje, a potrafi jeszcze 100 razy więcej. Wie jak wypieścić tą nutę, to jest gigant z wielką świadomością. U mnie owszem naleciałości są, te bluesowe też robią swoje. Ale każda wariacka fraza gdy czasem idę na ryzyko, tu podciągnę tam podciągnę i jestem na granicy smaku, to potem jak wykończysz taką frazę bluesowo to wychodzisz z twarzą z sytuacji na krawędzi.



FOT. ROBERT WILK

Utwór Duo – nie mogłem się odgonić od skojarzeń klimatycznych z Patem Methenym, zaczyna się niemal filmowym klimatem.

Tak, tam w ogóle nie ma gitary. Ten kawałek to znów, improwizacja, wariacje które są grane na gorąco, na tyle ile potrafię na pianinie, to sobie też wybieram, nie gram na pamięć. Gram wokół tego, by wiedzieć jak to mniej więcej zabrzmiał. Czasem znów idę

na ryzyko. Cały numer był kompletnie improwizowany i siadło.

A kompozycja 'Story III'? Ma niezwykle liryczny klimat i rozwija się dynamicznie. Grasz tam palcami prawda?

No tak, większość placamim a tylko sola w środku były piórkami. Palcami jest cieplej. Popatrz jak Jeff Beck grał – tylko paluchami. On też miał ten swój oddech, o którym już mówiłem. Genialny.

A powiedz mi, kiedyś grałeś taki koncert w Trójce, na którym byli inni polscy znani gitarzyści, powtórzyłbyś to jeszcze raz?

Nie chce mi się już. Mam swoje lata. Ale ogólnie Kozakiewicz jest świetnym gitarzystą, Borysewicz też świetnie gra. Nowak miał swój sound...

Twoja pierwsza solowa płyta nagrywana była w Nowym Jorku lata temu. Jak postrzegałeś to wtedy, a jak widzisz to teraz? co zmieniło

się w Twoim odczuwaniu, czy podejściu?

To zależy. Zmieniło się na przykład to, że wtedy miałem dużo stresu, dużo tremy – wiesz, nagle gram jam z Patem Methenym i innymi wielkimi muzykami. Byłem obsrany, bo to genialni muzycy, a ja miałem niską samoocenę. Wiesz, kiedy grałem z Niemenem to też z tyłu, zza Marshalli. Wstydziłem się. Jak z Niemenem wyjechaliśmy



grać przed Jackiem Brucem to była bajka, cudo jak na tamte czasy. Pomagała mi w tym wszystkim trochę moja inna cecha – młody człowiek byłem dosyć czupurny i uparty. No i miałem jakiś taki swoisty tupet. Mimo tej tremy, pchałem się po klubach. Ktoś czasem mówił: „Jakiś mały Grek tu pitoli na tej gitarze”. A ja robiłem swoje. Nawet cyganie, co grywali, mówili: „Ten Grek ciągle tak coś przyp...dala”. (śmiej)

To może to są te twoje greckie geny? ☹

Nie, to była niechęć do nauki. W szkole wolałem robić akademie i śpiewać Trubadurów niż się uczyć. Potem jak byłem w zawodówce i poznałem Józka, to z gitarą chodziłem na lekcje i na warsztaty. Ale wiesz, włączałem tokarkę i jako przyszedł ślusarz coś tam próbuje, ale jednocześnie myślę: „Kurde, ja pier... ole, to waży 50 ton, to jakiś stalowy potwór, a ja mam ręce tam wkładać? Nie ma opcji, nie będę tego robił.” Na szczęście tak się złożyło, że ogólnie w szkole traktowali mnie trochę lżej, bo wiesz – jedyny Grek w szkole i robi jakies tam akademie. Ja zaś zamykałem się w szatni i ćwiczyłem na gitarze. Józek mi mówił – jak chcesz grać to ćwicz. No i skończyło się że w ostatniej ławce na technologii, byłem na tyle beczelny, że brałem gitarę na lekcje i w tej tylnej ławce na sucho robiłem jakieś palcówki, tak by nie szarpać strun. Raz nagle brzdęknęła mi struna i technolog do mnie:

„Antymos, dosyć tego! Dawaj tą gitarę!” I tak się skończyło moje ćwiczenie w szkole (śmiej) Dyrektor powiedział mi tak: „Przecież możesz zostać inżynierem i muzykiem jednocześnie. Czemu tego nie zrobisz?” A ja mu na to: „Panie dyrektorze, albo jedno albo drugie. Wycofuje się z tego.” No a niedługo potem wszystko już powoli poszło jakoś, bo najpierw Skrzek potem Niemen, zacząłem z nimi grać.

No i jak to było?

Z Skrzekiem to był koniec 1970 roku. Po jakimś czasie nagrywaliśmy już w Warszawie pierwsze nagrania SBB, jest Niemen w studio, w reżyserce. Poznaliśmy go tam, bo z nas wszystkich Józek jedynie znał go wcześniej. Pewnego razu Józek mówi: „Ja idę do Czeska a potem was ściągnę.” Piotrowskiego ściągnął dosyć szybko do składu Niemena, a o mnie tak jakby zapomnieli, bo minęło dwa, trzy miesiące i nic. Myślę, no trudno, koniec bajki. A tu nagle pewnego dnia dzwoni Niemen i tym swoim akcentem wschodnim mówi: „Mały, masz czas? No to przyjeżdżaj do Wrocławia.” No i tak to się zaczęło.

Czego słuchałeś, kiedy miałeś 18 lat?

W domach kultury słuchałem Cream, Hendrixa i Led Zeppelin. To było zajeby. Sąsiad miał kontakty z Anglią i miał dostęp do winyli. Jak usłyszałem pierwszą płytę Led Zeppelin, ten pierwszy raz, to był ogromny cios. Ten ich bębniarz, te przebitki których nigdy nie powtarzał identycznie. Miał groove taki, że wszystkich zabijał.

Masz za sobą wspaniałą karierę, płyt kilkadziesiąt. Powiedz, jakie masz plany koncertowe najbliższe?

Właśnie wyszła płyta, premierowy koncert z 15.06 na „Zadymce”. Z tym Trio pojedziemy na jakieś festiwale mam nadzieję. Będziemy patrzeć co się wydarzy. Do końca czerwca mam jeszcze trzy grania z kwartetem. A z trio będziemy szukać – mamy już coś na wrzesień.

Wiesz, jeszcze do płyty wrócę. Come together, to świetny wybór na instrumental...

Tak, tam jest druga gitara pod spodem. To lepiej brzmi. Natomiast na żywo tam będzie musiał grać basista kwintami.

Co byś sobie życzył na najbliższe lata oprócz zdrowia?

Raczej zdrowia właśnie, a reszta się ułoży.

Dziękuję Ci więc za tą rozmowę. Powodzenia z promocją płyty i mam nadzieję, że

koncerty będą dla całej waszej trójki bardzo owocne i publiczność was szybko nie puści do domów.

Dzięki, miejmy nadzieję.

(* Na prośbę Artysty wywiad nie był autoryzowany)



FOT. VICTOR CZURA



FOT. ROBERT WILK



ENG

Ironball E606



Zapraszamy do nowego sklepu stacjonarnego
GuitarCenter: ul. Brukowa 6, Łódź



Sklep Muzyczny
Guitar Center
Brukowa 6, 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



DANIELE GOTTARDO

Co przemawia do ciebie w instrumentalnych utworach gitarowych?

Celebrują ten instrument i pozwalają mu być główną siłą w utworze. Wielu z moich wczesnych gitarowych idoli – jak Steve Vai, Greg Howe czy Jason Becker – skupiało się głównie na gitarze, więc naturalnym było, że wybrałem ten kierunek na swoją podstawową działalność artystyczną. Ale gdy dojrzałem już jako kompozytor, zacząłem bardziej interesować się nie tylko oddawaniem czci gitarze, ale także integrowaniem i kontrastowaniem jej z innymi instrumentami. To, nad czym teraz pracuję, to poszerzenie i ponowne zdefiniowanie roli gitary w mojej własnej kompozycji.

Co utwór instrumentalny może dać słuchaczowi, czego nie może zrobić utwór wokalny?

Tekst może stanowić jasny przewodnik po strukturze utworu, czyniąc go bardziej zrozumiałym. To, co podoba mi się w muzyce instrumentalnej, to jej czystość – wyrażanie poprzez sam dźwięk, a nie język. To czyni go bardziej uniwersalnym. Jest większe pole do interpretacji i wyobraźni, zarówno dla kompozytora, jak i słuchacza.

Jakieś tendencje, które preferujesz lub których unikasz: rytmy, harmonie, podejście do grania itp.?

Harmonia to moja wielka pasja i główny przy tworzeniu ciekawych faktur muzycznych i nastrojów. Instrumentalne instrumenty gitarowe często mocno opierają się na rytmie lub melodii, a harmonia jest tam mniej eksplorowana. Czerpię wiele inspiracji od kompozytorów XX wieku, takich jak Strawiński, Poulenc, Lyadov i Gliere, a także kompozytorów barokowych, takich jak Corelli i Bach. Kontrapunkt to dla mnie kolejny przedmiot obsesji. Choć obecnie znacznie rzadziej stosowane, przeplatanie się wielu linii melodycznych jest dla mnie równie urocze dziś, jak w epoce baroku. Unikam nadużywania riffów. Myślę, że jest to element, który został już wystarczająco wyeksploatowany.

Instrumentalne płyty gitarowe od lat dostarczają nam niezapomnianych emocji, a my pytamy najlepszych gitarzystów o zdanie na temat tego niecnego procederu. W tym miesiącu: niesamowity włoski gitarzysta z wyjątkowym podejściem do łączenia rocka i muzyki klasycznej...

Czy typowa struktura utworu składająca się ze wstępu, zwrotki, refrenu, środkowej ósemki itp. jest także odpowiednia dla utworu instrumentalnego?

Jeśli chcesz, aby Twoje kompozycje były jak najbardziej zrozumiałe, nie popełnisz błędu, opierając się na typowej strukturze utworu. Joe Satriani jest ojcem chrzestnym robienia tego i robi to bardzo skutecznie. W przeszłości używałem takiej typowej struktury utworu, szczególnie na moim pierwszym albumie, Frenzy Of Ecstasy. Na moich dwóch kolejnych albumach, Non Temperato i właśnie wydanym INkBlot, eksperymentuję z innymi formami muzycznymi, takimi jak na przykład forma sonatowa, a także włączam do swych kompozycji aspekty muzyki programowej, co tworzy bardziej płynną, elastyczną architekturę.

Jak przydatne jest studiowanie podejścia wokalisty do wykonywania melodii gitarowych?

Może to być bardzo przydatne, zwłaszcza dla muzyków rockowych, którzy mają tendencję do używania przesadnego wibrato z palca. Jest to również pouczające w sferze frazowania i artykulacji, a szczególnie wykorzystania

przestrzeni – kolejnego bardzo zaniedbanego obszaru w świecie rockowej gry na gitarze solowej. I nie tylko wokaliści mogą pomóc nam lepiej grać na gitarze, ale także inne instrumenty. Tak się składa, że osobiście czerpię wiele inspiracji z instrumentów dętych drewnianych – artykulacja, brzmienie, muzyczne oddechy i podejście do różnych rejestrów.

Kiedy zaczynasz pisać jeden ze swoich utworów instrumentalnych – czy opierasz się na jakiejś sprawdzonej procedurze, czy czekasz na inspirację gdzieś z zewnątrz?

Prawie zawsze zaczynam od sformułowania palety harmoniczej dla nowego utworu. Staję się to ogólnym środowiskiem muzycznym kompozycji, którą tworzę, i zawsze musi to być bardzo specyficzny, charakterystyczny nastrój. Z tego miejsca orkiestracja odbywa się jednocześnie z kompozycją, która jest opracowywana na pianinie w moim DAW (Logic). Kiedy komponuję, hamuję tę część mnie, która jest gitarzystą, więc mogę maksymalnie rozwinąć wyobraźnię. Tak naprawdę gitara jest ostatnią rzeczą, o której myślę komponując. Kiedy utwór jest gotowy, w końcu pozwalam mu odkrywać rolę gitary i bawić się tym instrumentem w nowym muzycznym świecie, który właśnie stworzyłem.



Czyli, będąc gitarzystą, nie opiekasz się jednocześnie na gitarze?

Wiele piosenek wokalnych zawiera gitarowe solo, które zaczyna się nisko i wolno, a kończy szybko i wysoko. Czy takie podejście jest dla Ciebie przydatne?

jak Guitarr Sbrege, ale ponieważ zawsze ciężko pracuję, aby się nie powtarzać, miałem też fajne wyniki, robiąc coś przeciwnego – rozpoczynając solówkę płonąca intensywnością, a potem stopniowo zwalniając i wyciszając klimat. Może to być trudne do zrobienia w skuteczny sposób, ale działa jeśli jest zrobione ze staranną jasnością intencji.

Przez większość czasu szukam brzmienia o wysokim gainie, które nie jest jednocześnie ostre, a które mogę dobrze kontrolować za pomocą ataku kostki i potencjometrem głośności. Może to zapewnić zarówno piękną barwę solową, jak i dobre oczyszczenie delikatniejszych partii, bez konieczności zmiany efektu lub wzmacniacza.

Nie jestem na pewno fanem skal diatonicznych. Oczywiście trzeba je dobrze znać, bo to podstawa muzyki. Ale moja artystyczna skłonnośćą jest harmonia symetryczna – oktagoniczna, heksatoniczna (skala zwiększona), całotonowa i lustrzana harmonia. Ponownie, to, co najbardziej Kocham, to nie jeden konkretny kolor, ale kontrast pomiędzy różnymi kolorami i interkomunikacja różnych barw w celu uzyskania fluktuacji nastroju. Ostatnio pracowałem z teorią mnogości, aby wejść na nowe terytorium poza powszechnymi skalami.

Tak, i to jak najczęściej! Hahaha! Być może modulacje enharmoniczne, aby przejść do większej liczby dalszych tonacji, ale staram się to robić z dobrym

Jest tak wiele kulturowych utworów instrumentalnych... Ale OK, oto trzy, które miały znaczący wpływ na moje lata formacyjne i nadal mnie inspirują. Juice, Steve Vai. Gitara jest zabawna, psotna, a jej brzmienie jest niesamowite. Podoba mi się sposób, w jaki Steve wykorzystuje pełny rejestr gitary w bardzo kreatywne i bezwysiłkowy sposób, zachowując przy tym melodię w każdym momencie. Perpetual Burn, Jason Becker. To był pierwszy raz, kiedy słyszałem tak pełną przygód harmonię w shredowym środowisku. Próba zagrania tego utworu przyprowadziła o ból głowy. Ale, podobnie jak w przypadku Steve'a, jest to przykład całkowitej wolności na gitarze. Far Beyond The Sun, Yngwie Malmsteen. Jeden z klasyków Yngwiego, pełen energii, melodii, techniki i chyba najlepszego brzmienia w shredzie, jakie kiedykolwiek zarejestrowano! 🎸



DRUM & BASS CAMP

GROOVE INSANITY

Z SEKCJĄ RYTMICZNĄ JAMIROQUAI

PAUL
TURNER

DERRICK
MCKENZIE

I GOŚCIEM SPECJALNYM
CLAUSEM
HESSLEREM

W tym roku na **Open Minded Drum & Bass Camp** czeka na Ciebie ponad **30 godzin** zajęć z legendarną **sekcją rytmiczną Jamiroquai** i wybitnym nauczycielem perkusji **Clausem Hesslerem**.



Paul pokaże Ci jak rozwinąć brzmienie oraz tworzyć własne kreatywne pomysły. Poznasz różne techniki gry na basie. Dowiesz się jak unikać powszechnych błędów. Nauczysz się budować solidne groovy. Odkryjesz ciekawe rify w oparciu m.in. o oktawy oraz szesnastkowe frazy rytmiczne.

Do tego wszystkiego, przygotuj się na intensywne zajęcia z Clausem, który specjalnie dla Ciebie przygotował wyjątkowe ćwiczenia.

Przed wszystkim jednak, skupimy się na pracy w sekcji rytmicznej. Wraz z Derrickiem i Paulem **wejdiesz w świat muzyki Jamiroquai** i nie tylko. Wspólnie z innymi basistami i perkusistami, będziesz doskonalił swoje partie basowe i rozwijał własną kreatywność.

Przygotuj się na **5 dni** pełnych muzycznych wrażeń! Dodatkowo jeśli zapiszesz się na camp wraz ze swoim perkusistą/perkusistką, oboje otrzymacie **10% zniżki**.

Takiej okazji nie możesz przegapić! Dołącz do nas i zostań mistrzem groove'u, którego pragnie każdy zespół. Wszystkie szczegóły znajdziesz na naszej stronie internetowej. Liczba miejsc jest ograniczona, więc nie zwlekaj. Do zobaczenia już w sierpniu!

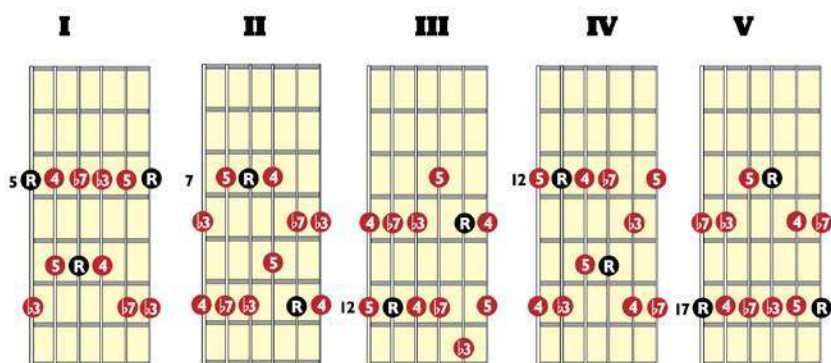


7-11 SIERPNIA 2023 I ŻYWIEC

[OPENMINEDDRUMMING.COM/CAMP](https://openmindeddrumming.com/camp)



8 NAJWAŻNIEJSZYCH SKAL BLUESOWYCH, KTÓRE POWINNIŚCIE ZNAĆ!

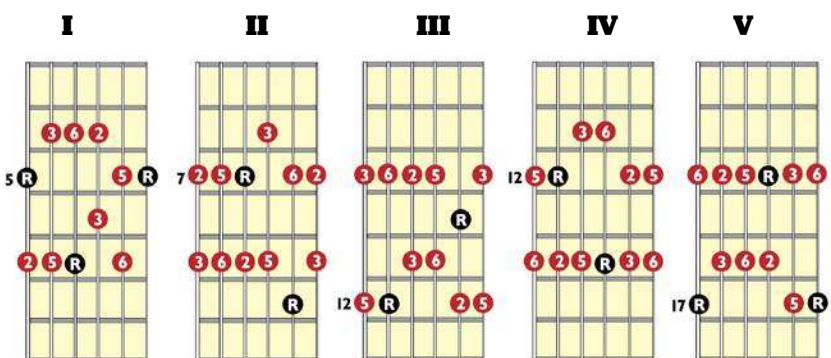


1 PENTATONIKA MOŁOWA

A	C	D	E	G
R	b3	4	5	b7

Pięć dźwięków mołowej pentatoniki w dużym stopniu ukształtowało blues, rock i inne gatunki. Skala ta bardzo dobrze brzmi i jest łatwa w użyciu, ale wielu

gitarzystów piętnuje fakt, że ich palce ciągle podczas grania lądują w tym samym miejscu. Nauczcie się tych wszystkich układów i próbujcie stworzyć nową frazę za każdym razem, kiedy jesteście w danej pozycji na gryfie. Pentatonika mołowa idealnie sprawdza się w bluesie mołowym lub progresjach zawierających septymowe akordy dominantowe.

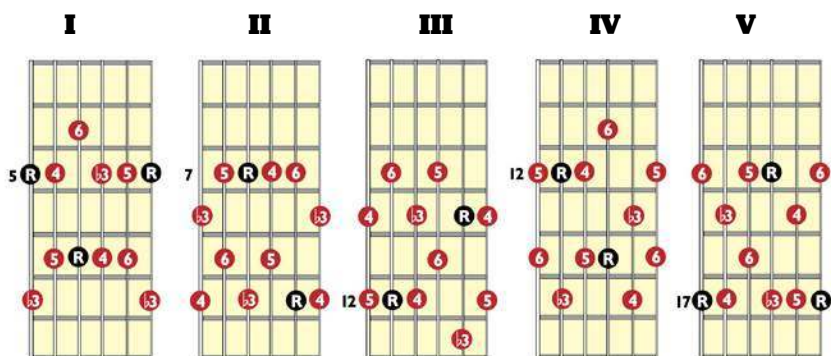


2 PENTATONIKA DUROWA

A	B	C#	E	F#
R	2	3	5	6

Jeśli słuchałeś Slasha lub BB Kinga, jesteście już zaznajomieni z tymi dźwiękami. To skala durowa

z usunięciem 4 i 7 stopniem. Jej znajomość jest wręcz niezbędna, szczególnie jeśli chcecie łączyć w solówkach mołowy i durowy klimat – jest to jeden z najważniejszych elementów w bluesie. Perfekcyjna do solówek w typowych, bluesowych progresjach wykorzystujących durowe akordy.

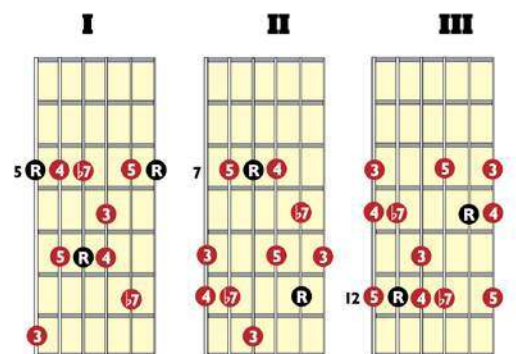


3 SEKSTOWA PENTATONIKA MOŁOWA

A	C	D	E	F#
R	b3	4	5	6

Bliski kuzyn mołowej pentatoniki (znany też jako pentatonika dorycka) – skala ta ma sekstę wielką

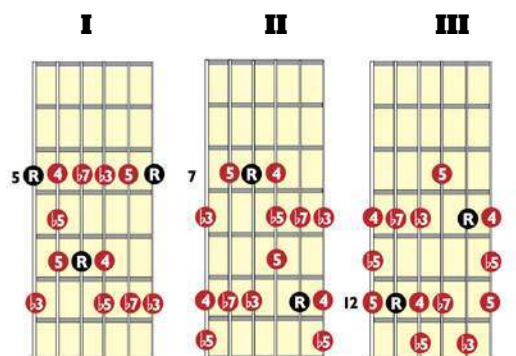
zamiast septymy małej (w tonacji Am dźwięk G zamienia się na F#). To jazzowe brzmienie uwielbiane przez Robbena Forda i Larry'ego Carltona, ale również przez rasowych bluesmanów, jak BB King. Używaj jej przy mołowym bluesie lub septymowych akordach mołowych.



4 PENTATONIKA HINDU

A	C#	D	E	G
R	3	4	5	b7

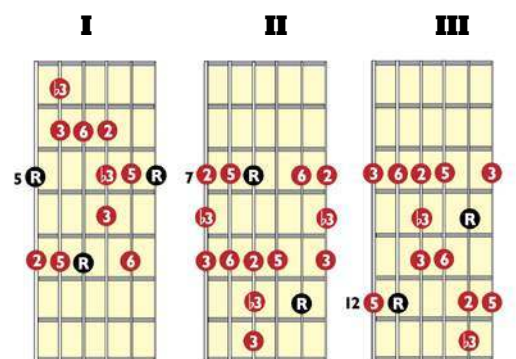
Używana przez gitarzystów jak Jeff Beck i Eric



5 BLUESOWA SKALA MOŁOWA

A	C	D	Eb	E	G
R	b3	4	b5	5	b7

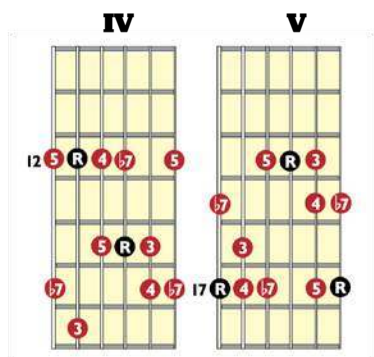
Jak sugeruje nazwa, ta skala idealnie będzie pasować do naszej bluesowej muzyki. O mołowej



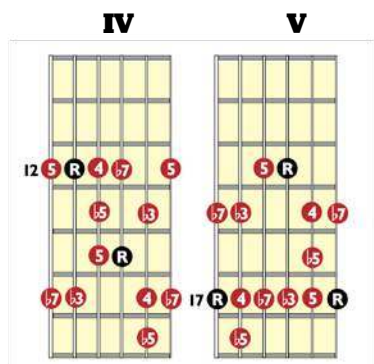
5 BLUESOWA SKALA DUROWA

A	B	C	C#	E	F#
R	2	b3	3	5	6

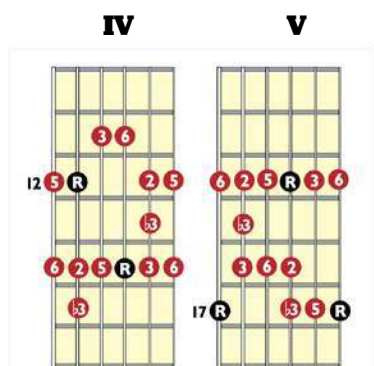
Istnieje wiele skal, które możecie wykorzystać w bluesie, ale specjalnie dla was wybraliśmy osiem z nich. Spróbujcie grać je oddzielnie lub łączyć ze sobą, ale zawsze nadrzędnym celem jest tworzenie muzyki i pilnowanie, by całość nie brzmiała jak wyrwane z kontekstu wprawki...



Johnson, ta egzotyczna skala brzmi naprawdę potężnie i charakteryzuje się bardziej wyszukany klimat. Dobrze sprawdza się w durowych odmianach bluesa lub progresjach zawierających septymowe akordy dominantowe.

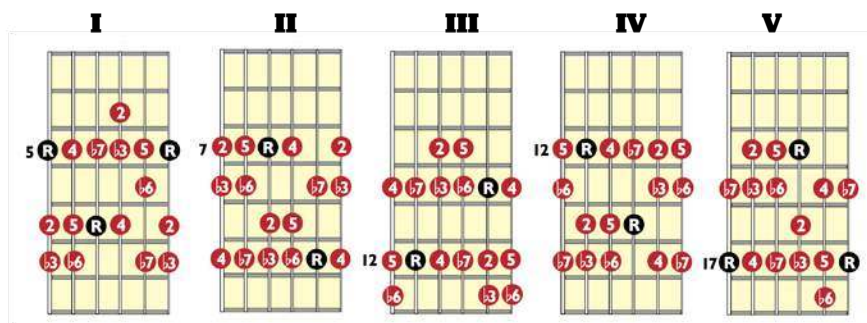


skali bluesowej możemy myśleć jak o pentatonice molowej z dodaną obniżoną kwintą b5 (w tonacji A będzie to dźwięk Eb). Idealnie sprawdzi się zarówno w molowym, jak i durowym bluesie (z dominantowymi akordami septymowymi).



Durowa skala bluesowa to pentatonika durowa, która naturalnie obok tercji wielkiej ma dodaną tercję małą. Ponownie, wykorzystujemy ją przy łączeniu durowych i molowych brzmień.

Dla każdej z przedstawionych skal nauczcie się pięciu pozycji na gryfie, by z czasem zacząć postrzegać podstrunnice jako kompletną całość. W ten sposób możecie łączyć dowolnie ze sobą poszczególne nuty i frazy, które będą brzmiały bardziej płynnie. Pozwoli to na granie dłuższych, logicznych solówek i nie opieranie się głównie na prymach skal. Grajcie dźwięki z jednego układu i następnie przechodźcie do kolejnych pozycji na gryfie. Jeśli nauczycie się nawet tylko jednej fajnej zagrywki w każdej pozycji, szybko odzwyczaiacie się od ciągłego powracania do typowych układów dźwięków.

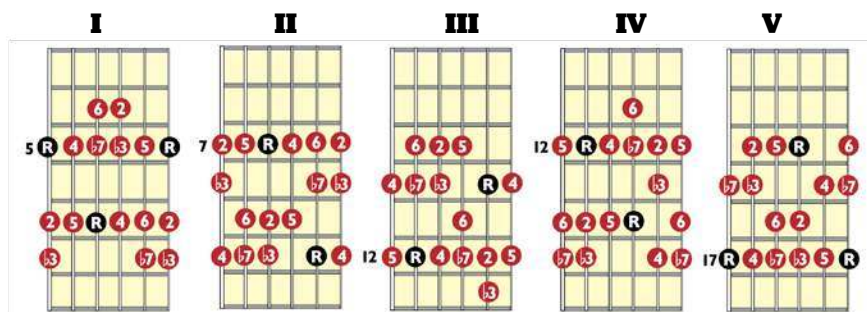


6 SKALA EOLSKA

A	B	C	D	E	F	G
R	2	b3	4	5	b6	b7

Nazywana jest także skalą naturalną molową. Kojarzyć się też może z emocjonalnymi, latynoskimi

zagrywkami w stylu Santany. Charakterystyczne zabarwienie nadaje tu seksta mała (dźwięk F w tonacji Am). Skali eolskiej najczęściej możecie użyć w molowych, bluesowych progresjach, w utworach o latynoskim zabarwieniu i oczywiście dla uzyskania tego mistycznego brzmienia Santany w swoich solówkach.

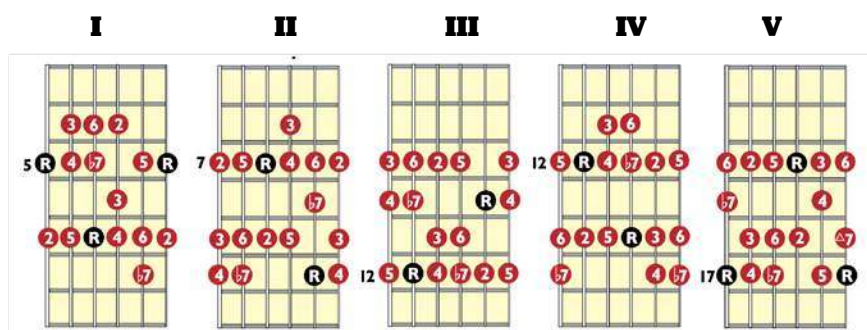


7 SKALA DORYCKA

A	B	C	D	E	F#	G
R	2	b3	4	5	6	b7

Idealna do jazzujących, bluesowych zagrywek, skala dorycka wspaniale odnajduje się w nowoczesnych, bluesowych brzmieniach – seksta wielka (F# w tonacji Am) wprowadza tu charakterystyczny odcień. Modus

dorycki dobrze sprawdza się, jeśli chcemy dodać jazzowego zabarwienia do molowych, bluesowych progresji lub utworów z molowymi akordami septymowymi – porównajcie to z podobną, sekstową pentatoniką molową. Skalę dorycką wykorzystują zarówno gitarzyści przy bardziej wyszukanych frazach w muzyce fusion, jak i tradycyjni bluesmani, jak chociażby Albert Collins.



8 SKALA MIKSOLIDYJSKA

A	B	C	D	E	F#	G
R	2	3	4	5	6	b7

Skala stosowana w bardziej rockowych odmianach

bluesa, zawierająca tercję wielką i septymę małą (b7). Idealnie pasuje do grania solówek w progresjach wykorzystujących dominantowe akordy septymowe. Sprawdźcie jak używali jej w blues-rockowym kontekście tacy gitarzyści jak Gary Moore.

KILKA WSPANIAŁYCH ZAGRYWEK NA POCZĄTEK...

Oto kilka przykładów wykorzystujących omawiane poprzednio skale i pomysły. Nauczcie się ich, później zmieniajcie i dopasowujcie do własnej gry używając podciągnięć, string skippingu, slide, dwudźwięków i dowolnych innych technik, jakie przyjdą wam do głowy...

Nauczenie się kilku typowych zagrywek jest podstawą w bluesie. Bez kilku tego typu fraz, które nieładnie mogłyby być nazwane 'bluesowymi kliszami', po prostu nie zabrzmiecie bluesowo. Posłuchajcie swoich ulubionych gitarzystów i zwróćcie uwagę, jak często korzystają z bardzo podobnych zagrywek, jednak najprawdopodobniej

dostosowanych do ich stylu gry i brzmienia. To samo robił zarówno Stevie Ray Vaughan z frazami Alberta Collinsa, jak i Eric Clapton z dźwiękami Freddiego Kinga. Poniższe przykłady pokazują, jak przy wykorzystaniu podstawowych skal możemy budować konkretne, muzyczne pomysły. Spróbujcie przy użyciu zapamiętanych już skal stworzyć kilka nowych, własnych fraz.

ZAGRYWKA 1 | PENTATONIKA MOŁOWA

Płomienna, inspirowana Claptonem fraza, zawierająca kilka szybszych dźwięków hammer-on i pull-off, a także technikę omijania strun (string skipping) w drugim takcie – nuty te wypróbujcie waszą dokładność kostkowania przy przechodzeniu ze struny 3 na 1. Możecie poćwiczyć tu wasze wibrato oraz ogólną precyzję gry.

ZAGRYWKA 2 | PENTATONIKA DUROWA

Ten przykład zawiera przesuwane slidem dwudźwięki (double-stop). To posiadająca szczególnie liryczne zabarwienie technika, często stosowana kiedy używamy durowej pentatoniki – posłuchajcie wstępu do Little Wing Hendrixa, który bardzo dobrze oddaje taki klimat.

ZAGRYWKA 3 | ŁĄCZENIE BRZMIENIA PENTATONIKI MOŁOWEJ I DUROWEJ

To rezultat połączenia durowej i molowej tercji w jednej zagrywce (w tonacji A tercją wielką jest C#, a tercją małą dźwięk C). Takie brzmienie jest esencją bluesa i warto przyswoić je sobie już na samym początku. Posłuchajcie w akcji kogokolwiek z okresu od Chucka Berry'ego po wczesnego Erica Claptona.

ZAGRYWKA 4 | SKALA DORYCKA

Ta nowocześnie brzmiąca fraza jest charakterystyczna dla współczesnego bluesa – posłuchajcie takiego podejścia u amerykańskiego gitarzysty Robbena Forda lub Matta Schofielda z brytyjskiego podwórka. Trzeba też trochę pogimnastykować tu palce, więc przykład ten doskonale sprawdzi się przy rozgrzewce lub ćwiczeniu techniki.

Am13

BU

8 5 7 5 7 5 7 4 7

5 7 5 7 5 5 7 5 5

7 (8) 5 7 7 5 7

ZAGRYWKA 5 | SKALA MIKSOLIDYJSKA

W tym przykładzie mocno eksponowany jest czwarty dźwięk skali (nuta D grana do akordu A7), przez co całość zyskuje bardziej nowoczesny charakter, z pewnym rodzajem 'nierozwiązanego' napięcia w brzmieniu. Zauważcie jak podkreślenie lub pozostanie na pewnych dźwiękach zmienia klimat brzmieniowy zagrywki.

A11

BU BD

6 (7) (6) 7 5 7 5 4 5 7 7 6 5 8 7

UKŁADY AKORDÓW, KTÓRE POWINNIŚCIE ZNAĆ...

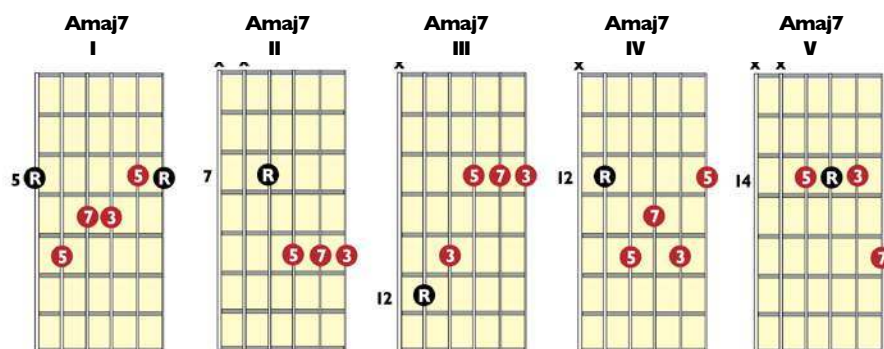
Posiadanie dobrego słownika akordowego jest bardzo istotne przy akompaniowaniu wokalistom lub innym instrumentom solowym. Poniższe diagramy akordów pomogą wam zdobyć wiedzę gitarzysty rytmicznego, będącą bardzo pożądaną i przydatną w praktyce umiejętnością...

Na granie rytmiczne w ciągu naszego muzycznego życia poświęcamy zdecydowanie więcej czasu niż na granie solówek. Pamiętajcie, że raczej na pewno będziecie bardziej szanowani i poszukiwani w świecie muzycznym jako sprawny gitarzysta rytmiczny i pewny akompaniator, niż jako bardzo dobry solista. Dobrze zapamiętajcie więc pięć podstawowych układów akordów durowych, molowych i dominantowych oraz spróbujcie później zastosować je do ubarwienia swojej gry. Bluesowi gitarzyści czasem lubią dodawać pewien rodzaj dysonansu do akordu na V stopniu, pojawiającego się zwykle przed rozpoczęciem kolejnej zwrotki. Wprowadza to specyficzne napięcie, które rozwiązywane jest przy przejściu na akord toniczny. Spróbujcie przed następnym jam session poćwiczyć i pograć do alterowanych akordów dominantowych.

Nie zawsze trzeba grać akordy na 5 lub 6 strunach – czasem ich brzmienie nie pasuje do całości i niektóre dźwięki dublują to co robi klawiszowiec, basista lub inny gitarzysta. W takim przypadku możecie skupić wszystkie te akordy w dwóch najważniejszych dźwiękach – tercji i septymie (często określanym terminem 'guide tones'). Spróbujmy wyodrębnić te nuty z wszystkich przedstawionych układów i zobaczyć jak brzmią w całości oraz czy bardziej komfortowo jest przemieszczać je na całej podstrunie. Dosyć popularne jest też usuwanie kwinty z akordów – jazzmani robią to nieustannie. Spróbujcie tego zabiegu i zobaczcie, jak dzięki temu zwiększa się klarowność brzmienia.

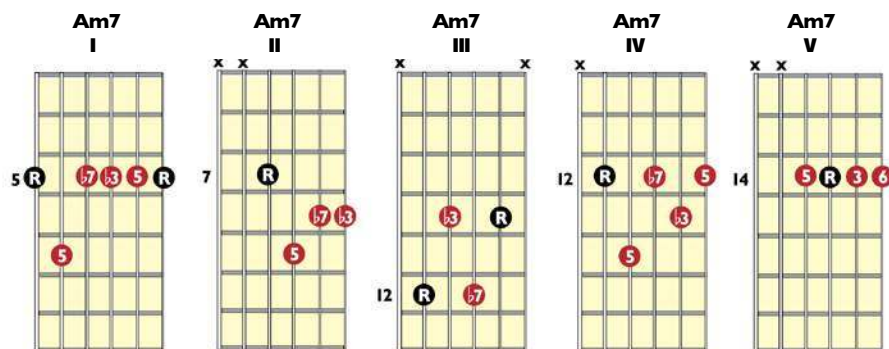
AKORD DUROWY Z SEPTYMĄ: UŻYWANE NUTY TO...

R 3 5 7



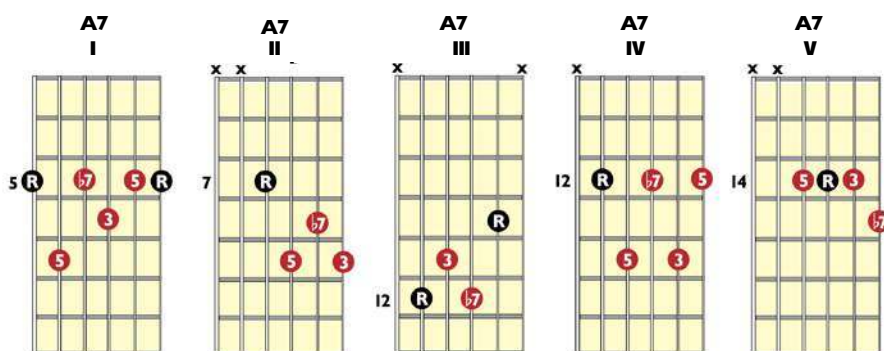
AKORD MOLOWY Z SEPTYMĄ: UŻYWANE NUTY TO...

R b3 5 b7



AKORD DOMINANTOWY SEPTYMOWY: UŻYWANE NUTY TO...

R 3 5 b7



LUDZIE WCIĄŻ PYTAJĄ MNIE, GDZIE NARODZIŁ SIĘ BLUES, ALE WSZYSTKO, CO MOGĘ NA TEN TEMAT POWIEDZIEĆ, TO TO, ŻE KIEDY BYŁEM MAŁYM CHŁOPCEM, ZAWSZE ŚPIEWALIŚMY, PRACUJĄC NA POLU. W RZECZYWISTOŚCI NIE ŚPIEWALIŚMY (...) TWORZYLIŚMY WŁASNE PIOSENKI O TYM, CO NAS SPOTYKAŁO W DANYM MOMENCIE, I MYŚLĘ, ŻE TO WŁAŚNIE TAM POWSTAŁ BLUES. **(SON HOUSE)**

CZUJĘ SIĘ WINNY, GDY LUDZIE MÓWIĄ, ŻE JESTEM NAJLEPSZYM GITARZYSTĄ. NIE JEST DLA MNIE ISTOTNE, CZY JESTEM DOBRY W TYM CO ROBIĘ, CZY TEŻ NIE. DLA MNIE LICZY SIĘ TO, CZY JESTEM ROZUMIANY, CZY NIE. **(JIMI HENDRIX)**

(...) BLUES TO WYJĄTKOWY GATUNEK MUZYKI. MUZYCY BLUESOWI W ZASADZIE NIGDY NIE MOGLI LICZYĆ NA DUŻO CZASU ANTENOWEGO W RADIU CZY TELEWIZJI. ALE FENOMENEM BLUESA JEST TO, ŻE JEST TAK WIELE BLUESOWYCH KAPEL. TO JEST WSPÓŁCZESNA SIŁA BLUESA! UWAŻAM, ŻE SILNYM TRENDEM JEST ŁĄCZENIE WIELU RÓŻNYCH STYLÓW, A NIE PRZYWIĄZYWANIE SIĘ DO JEDNEJ DEFINICJI BLUESA. **(ROBERT CRAY)**

POSŁUCHAJ NASZYCH TEKSTÓW: ŚPIEWAMY O ŻYCIU CODZIENNYM – BOGACI PRÓBUJĄ UTRZYMAĆ SWÓJ MAJĄTEK, BIEDNI PRÓBUJĄ GO ZDOBYĆ, A JEDNI I DRUDZY MAJĄ PROBLEMY Z MĘŻEM LUB ŻONĄ. **(BUDDY GUY)**

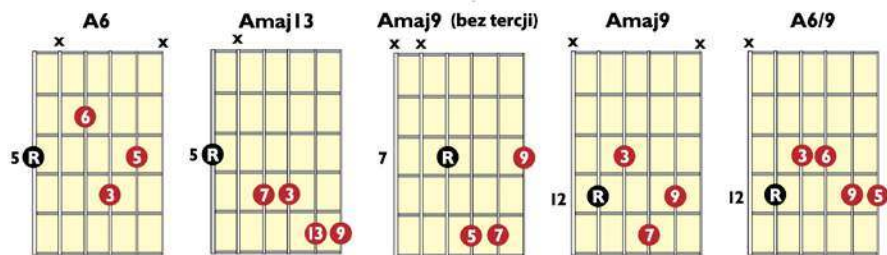
LUBIĘ JAZZ, ROCK'N'ROLL I HIP HOP – NIE MA TAKIEJ MUZYKI, KTÓREJ NIE LUBIĘ. MUZYKA NIE OBCHODZI MNIE TYLKO WTEDY, KIEDY NIEDOBRZE MÓWI O KOBIETACH, PONIEWAŻ MYŚLĘ, ŻE SĄ ONE NAJWSPANIALSZYM DAREM BOGA DLA TEGO ŚWIATA – PO PROSTU LUBIĘ MUZYKĘ. **(BB KING)**

KIEDY ZACZYNAŁEM GRAĆ MÓWIONO MI, ŻE PROSTA MUZYKA JEST NAJTRUDNIEJSZA NA ŚWIECIE DO ZAGRANIA. I BLUES JEST TAKĄ PROSTĄ MUZYKĄ. **(ALBERT COLLINS)**

KIEDY KOCHASZ KOBIETĘ, ALE NIE MOŻESZ SIĘ Z NIĄ DOGADAĆ, NIE MOŻESZ SPAĆ W NOCY, CAŁY CZAS MYŚLISZ O NIEJ... WIESZ, ŻE TO WŁAŚNIE JEST BLUES. MOŻESZ BYĆ BOGATY, ALE PIENIĘDZY NIE DA SIĘ PRYTULIĆ, ANI POCAŁOWAĆ. **(JOHN LEE HOOKER)**

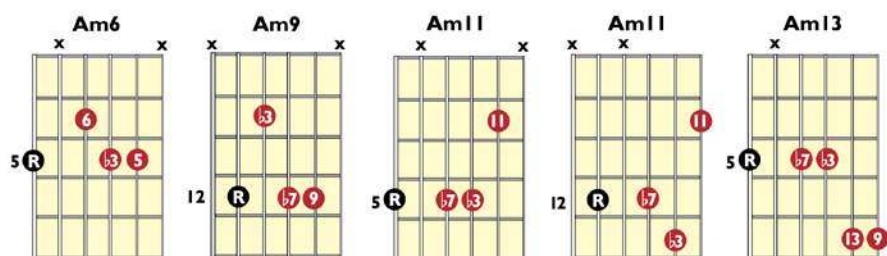
BLUES OKREŚLIŁBYM RODZAJEM MUZYCZNEJ FORMY, W KTÓREJ BARDZO POUKŁADANA STRUKTURA ŁĄCZY SIĘ ZE STANEM UMYSŁU, I MOŻESZ MIEĆ KTÓRĄŚ Z TYCH RZECZY, ALE DOPIERO OBE RAZEM TWORZĄ TO, CZYM JEST BLUES. PIERWSZĄ TRZEBA CIĄGLE STU-
DIOWAĆ, DRUGA JEST CZĘŚCIĄ CIEBIE. **(ERIC CLAPTON)**

5 PRZYDATNYCH AKORDÓW DUROWYCH



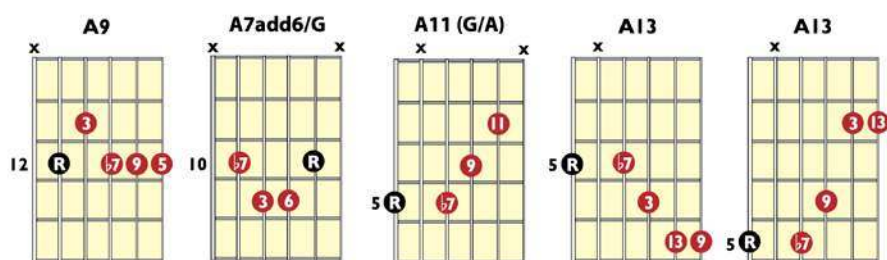
Te akordy mogą zastąpić proste durowe lub majorowe układy poprzez dodanie składnika 9 (nony) i/lub 13 (seksty). Dźwięki te charakteryzują już nieco bardziej wyszukane formy bluesa.

5 PRZYDATNYCH AKORDÓW MOLOWYCH



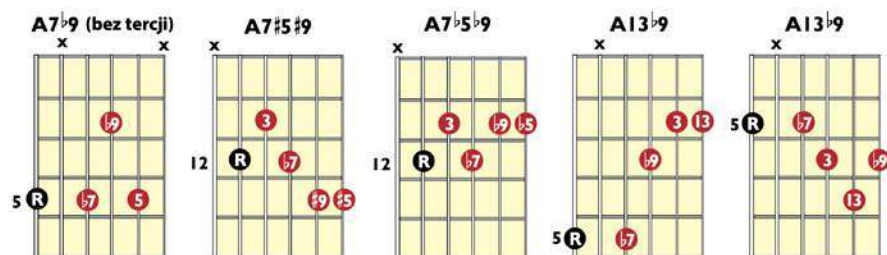
Potrzebujecie bardziej nastrojowych i wymyślnych akordów molowych? Spróbujcie tych układów. Dodanie dźwięków nony (9) lub kwarty (11) do molowego akordu brzmi naprawdę imponująco.

5 PRZYDATNYCH AKORDÓW DOMINANTOWYCH



Obok bardziej typowych układów dominantowych spróbujcie czasem zastosować takie akordy. Idealne dla klimatów w stylu Larry'ego Carltona, Briana Setzera lub Danny'ego Gattona.

5 PRZYDATNYCH AKORDÓW ALTEROWANYCH



Jeśli lubicie mocne, jazzowe zabarwienie, wypróbujcie następnym razem ten rodzaj septymowych akordów dominantowych. Tu Kenny Burrell spotyka się ze Steviem Ray Vaughanem!



Rawa Blues



THE WORLD'S BIGGEST INDOOR BLUES FESTIVAL

KATOWICE SPODEK 7.10.2023

**ALTERED FIVE
BLUES BAND**

ALBERT CUMMINGS

PHILIP SAYCE

THE TROY REDFERN BAND

SHAKIN' DUDI

RESTLESS

BOOGIE BOYS

**BLUESET ★ ROBERT KORDYLEWSKI
TEKSASY & WOJTEK CUGOWSKI**

SCENA GŁÓWNA OD GODZ. 15.00

*Comin' To Town, Curly Cale, Duch Delta, Her Memories
Onus Blues, RoseMerry, Stonage Full of Sun*

SCENA BOCZNA OD GODZ. 11.00

Prowadzenie koncertów: Jan Chojnacki i Marek Jakubowski

info: www.rawablues.com bilety: www.ticketmaster.pl



Fender American Vintage II 1972 Telecaster Thinline

+

American Vintage II 1975 Telecaster Deluxe







Na początku lat 70. Telecaster istniał już ponad 20 lat. Pięć dekad później stał ten nie jest już tak imponujący. Ale wtedy Fender, wciąż pod względnie nowym zarządem, uznał konieczność zmiany kierunku, aby odświeżyć swą ofertę i być może lepiej współgrać z rozwijającą się dynamicznie sceną muzyczną... **Tomasz Owczarski**

Firma przeżywała wówczas spadek popularności, ponieważ wszyscy, od Keitha Richardsa z The Stones po Wishbone Ash, Aerosmith, Micka Ronsona z Bowie, Phila Manzanerę z Roxy Music, Adriana Fishera ze Sparks, Lynyrd Skynyrd, Martina Barre z Jethro Tull i oczywiście Led Zeppelin, głównie używali Gibsonów. Czy więc te niegdyś niepokonane single-coile stały się nagle problemem? Oto Thinline z serii American Vintage II: Custom i Deluxe, oba wyposażone w zupełnie nowy przetwornik rozmiaru humbuckera. Fender zatrudnił Seta Lovera, aby opracował coś, co nie tylko pasowałoby do stylu Fendera, ale także produkowało grubsze brzmienie, którego wymagał rock lat 70. Korzystając z materiału o nazwie CuNiFe, Lover stworzył to, co Fender nazwał przetwornikiem „szero-kopasmowym”.

Oto krótka historia przedstawiona przez Timę Shawa, głównego inżyniera w Fende-

rze: „CuNiFe istnieje od około 80 lat. To stop miedzi, niklu i żelaza, który był używany w wielu różnych celach, między innymi można było z niego zrobić magnes. Ponieważ patent na oryginalny humbucker nadal obowiązywał, nie mogliśmy go naruszać, więc – wiedząc o CuNiFe – postanowiliśmy spróbować stworzyć przetwornik z tego właśnie materiału. Nie ma w nim jednak zbyt dużo żelaza, więc przetwornik, który z CuNiFe miał zbyt mało niskich tonów. Z tego powodu trzeba było zrobić go większym. I to właśnie finalnie stało się przetwornikiem humbucking 'Wide Range'”. Z powodu większych wymiarów przetwornika, zbierał on drgania na dłuższym odcinku struny, co pomogło w uzyskaniu grubszego dźwięku, ale zupełnie innego niż w oryginalnym projekcie PAF Gibsona.

BUDOWA

Instrumenty, które testujemy, pochodzą

z serii American Vintage II i są to Telecaster Thinline z 1972 roku i Deluxe z 1975 roku, oba wyposażone w dwa przetworniki humbucking typu Wide Range. Warto zauważyć, że Deluxe ma dużą główkę w stylu Stratocastera. W obu gitarach zastosowano mostki hardtail ze strunami przechodzącymi przez korpus. Co ciekawe, podczas gdy Deluxe ma lite siodełka ze stali nierdzewnej, Thinline zachowuje styl vintage w postaci siodełek z giętej blachy. Korpus Deluxe złożono z dwóch kawałków stosunkowo lekkiego olchowego drewna, podczas gdy Thinline jest wykonany z jesionu o pięknych słojach. Lakier z vintage'ową tintą podkreśla klasyczny charakter tego instrumentu. Trójbarwne sunburst Deluxe'a jest ponadczasowe, a czarna maskownica doskonale to podkreśla. Jedną z zmian, które nie spodobały się miłośnikom vintage, było trzypunktowe łączenie gryfu z regulacją Micro-Tilt. Choć została ona zaprojektowana w celu wyeliminowania



Ten mechanizm gryfu Micro-Tilt wywołał duże zamieszanie wśród purystów Fendera, ale w rzeczywistości jest to bardzo praktyczne rozwiązanie skądinąd trudnego problemu.



Świetne zbliżenie końcówki pręta napinającego typu „bullet” (czyli „kula” lub „pocisk”) charakterystycznego dla lat 70.



konieczności stosowania podkładek, w przypadku konieczności zwiększenia kąta gryfu, przeciwnicy uważali ten mechanizm za „wysysacz brzmienia”. Do tego można dodać często niedokładne łączenia gryfów z tamtych czasów (które na szczęście już nie są problemem), a można zrozumieć ich punkt widzenia. Klucze w obu instrumentach są zamkniętymi konstrukcjami w stylu Schallera. Różnicą jest natomiast to, że Deluxe ma dwa drzewka podtrzymujące struny, a Thinline tylko jedno. Kolejną różnicą są gałki potencjometrów. Podczas gdy Thinline ma tradycyjne, pojedyncze pokrętki głośności i tonu oraz prze-

łącznik przetworników w stylu Tele, Deluxe nawiązuje do Gibsona z pokrętkami głośności i tonu dla każdego przetwornika humbucking oraz 3-pozycyjnym przełącznikiem zamontowanym na górze w stylu Les Paula. To spowodowało, że już i tak obfita maskownica Thinline została przedłużona, aby sięgnąć do switcha. Poza tym, Thinline zachowuje pierwotną szyjkę Fendera o promieniu 184 mm (7,25 cala) z vintage'owymi progami, podczas gdy Deluxe ma bardziej nowoczesny promień 241 mm (9,5 cala) i progi typu Medium. Teraz, po 50 latach, trzeba przyznać, że Fender doskonale

dopieścił te instrumenty pod względem estetycznym. Sporych rozmiarów maskownice (szczególnie białopercowa w Thinline) stanowią silny bodziec wizualny, podobnie jak te duże i odważne przetworniki humbucking. A Telecaster z główką Stratocastera? Oczywiście, czemu by nie?

WRAŻENIA

W latach 70. szyjki Fendera często były cieńsze niż wcześniej. I nasze wiernie odtworzone Thinline i Deluxe Telecastery wpisują się w ten trend, zwłaszcza w okolicach główki, gdzie ogólna sekcja C osiąga 20 mm przy pierwszym progu. Może cię



Jeśli chodzi o sterowanie, Deluxe jest bardziej podobny do Gibsona, z pełnym zestawem podwójnych potencjometrów głośności i tonu, a także trójpozycyjnym przełącznikiem.





Tunery Schaller i Grover zawsze były postrzegane jako „upgrade” kluczy typu Kluson montowanych w Fenderach i Gibsonach, więc w tych reedycjach znajdziemy zamknięte konstrukcje w stylu Schallera.

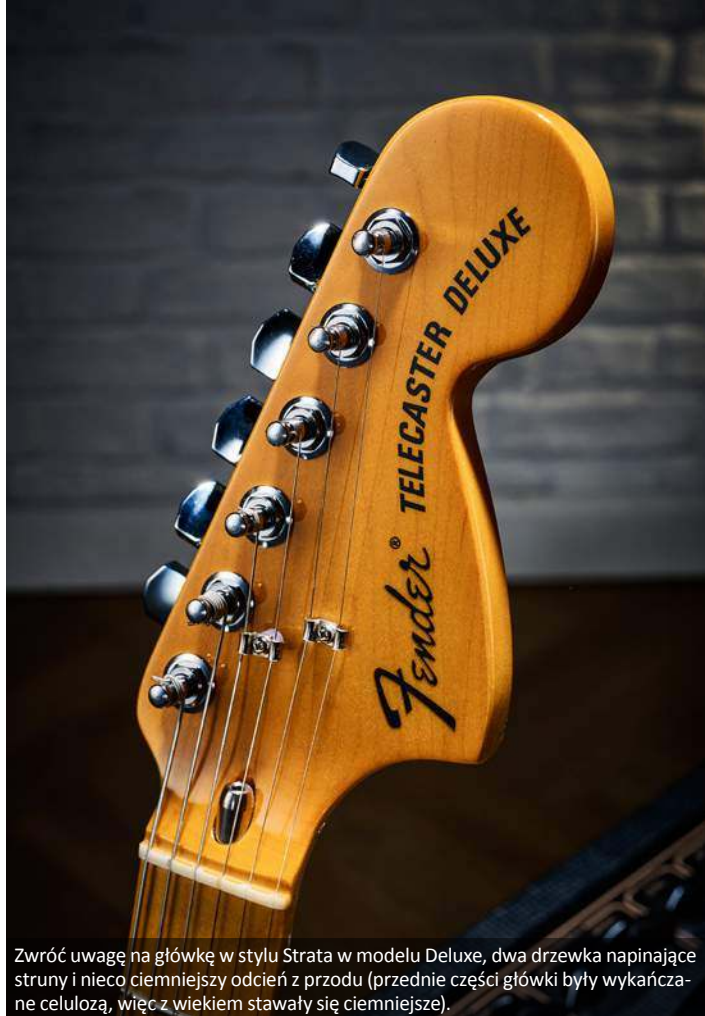
to zaskoczy – te gitary pozostają niezwykle wygodne, zwłaszcza dzięki doskonale ustawionej fabrycznie akcji strun. Różnica w odczuciach między nimi – Deluxe z podstrunnica o promieniu 241 mm (9,5 cala) i 21 średnio-wielkimi progami, a Thinline z podstrunnica o promieniu 184 mm (7,25 cala) – nie jest tak duża, jak można by się spodziewać. Akordy barowe są być może łatwiejsze na tym mniejszym radiusie, podczas gdy mocniejsze podciągnięcia

i wibrato wydają się bardziej naturalne na większym. Ale różnica jest naprawdę niewielka. Obie gitary ważą praktycznie identycznie (ok. 3,5 kg), ale dzięki wycięciu na brzuchu Deluxe jest bardziej przyjazna dla żeber w pozycji stojącej. Czas zobaczyć jak to gada... Najpierw podłączam Thinline, i zauważam od razu jasny, czysty dźwięk, który zdecydowanie wpisuje się w rodzinę brzmień Fendera – trochę jak Jazzmaster, być może? Jest jasność we

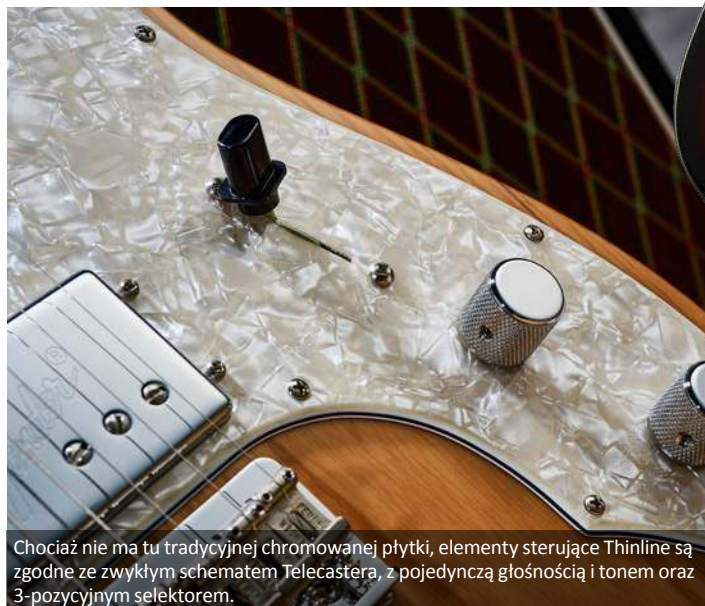
wszystkich pozycjach przełącznika, ale nigdy nie jest ostro ani drażniąco. Jednak sound nie jest też „gruby” w sensie gibsonowskim. Jest klarowny nawet przy dużej głośności, zarówno przy przetworniku przy gryfie, jak i przy mostku. Przy przesterowaniu dźwięku nie muli, ani nie kopie środkiem, nawet przy dużym poziomie głośności we wzmacniaczu. Oczywiście, częściowo pustą w środku konstrukcję Thinline'a można obarczyć występowaniem tu tego czegoś niemal „magicznego”, ale to suma wszystkich części, a nie żadna pojedyncza cecha sprawia, że ta gitara jest tak intrygująca. Kolejny model – Deluxe – jest zdecydowanie bardziej wyrazisty. Mimo że nadal nie przypomina specjalnie Gibsona, ma twardszy atak i nieco ciemniejszą barwę. Na czystym brzmieniu obie gitary są dość zbliżone, ale przy wzroście głośności sunburst ukazuje swoje oblicze potwora. Ładnie się przesterowuje i wyraźnie chce się sprzęgać, ale w miły, kontrolowany sposób, błyszcząc jednocześnie długim sustainem. Oczywiście, dzięki bardziej rozbudowanemu układowi sterowania, Deluxe oferuje większy zakres opcji kreowania barwy niż Thinline, ale oba te modele są doskonałymi instrumentami o swoim własnym brzmieniu.

PODSUMOWANIE

Przyznaję się, że należę do tych, którzy nigdy nie do końca zrozumieli magii reedycji konstrukcji z lat 70. w katalogu Fendera. „Co było z tym nie tak?”, zastanawiałem się. Cóż, w końcu muszę przyznać, że Fender miał rację, co udowodniły rzesze muzyków na przestrzeni dekad. Te gitary robią dokładnie to, czego Fender od nich chciał, nadając nowy i bardziej pełny głos swojemu długo istniejącemu koniowi robocemu. Podobnie jak w przypadku Gibsona ES-335 i Les Paula, fenderowski Thinline jest bardzo subtelny, a może nawet „wyrafinowany” i spośród tych dwóch gitar ma bardziej „nietypowy” charakter. Jego jaśniejsze brzmienie sprawia, że jest idealnym partnerem dla zestawu efektów wpiętych do czystego, lampowego wzmacniacza. Deluxe także zachowuje ten czysty „klank”, ale ma trochę więcej do zaoferowania na przesterach, jeśli tego właśnie potrzebujesz. Więc którą z tej uroczej pary najchętniej bym zabrał do domu? To jest trudne pytanie, ale jeśli zapytasz mnie dziś, ze względu na nieco bardziej otwarte brzmienie i subtelny charakter, prawdopodobnie byłaby to Thinline. Zadaj mi to samo pytanie jutro, a kto wie, jaka byłaby odpowiedź. 🎸



Zwróć uwagę na główkę w stylu Strata w modelu Deluxe, dwa drzewka napinające struny i nieco ciemniejszy odcień z przodu (przednie części główki były wykańczone celulozą, więc z wiekiem stawały się ciemniejsze).



Chociaż nie ma tu tradycyjnej chromowanej płytki, elementy sterujące Thinline są zgodne ze zwykłym schematem Telecastera, z pojedynczą głośnością i tonem oraz 3-pozycyjnym selektorem.



Obie te gitary mają struny przechodzące przez korpus. Zwróć uwagę na kolorowe końcówki strun.



**Fender American Vintage II 1972
Telecaster Thinline**

DANE TECHNICZNE

Korpus: Jesion, Semi-hollow
Wykończenie: Aged Natural,
Gryf: Klon
Podstrunnica: klon
Skala: 648mm (25.5")
Siodełko/szer.: kość/42mm
Radius: 184mm (7.25")
Progi: 21, vintage
Przetworniki: 2x Fender
CuNiFe Wide
Przełącznik: 3-pozycyjny
Potencjometry: Master Volume,
Master Tone
Pochodzenie: USA

DOSTARCZYŁ

guitarcenter.pl

CENA

10.389 PLN

**Fender American Vintage II 1975
Telecaster Deluxe**

DANE TECHNICZNE

Korpus: Olcha
Wykończenie: 3-Color Sunburst,
poliuretan
Gryf: Klon
Podstrunnica: klon
Skala: 648mm (25.5")
Siodełko/szer.: kość/42mm
Radius: 241mm (9.5")
Progi: 21, medium jumbo
Przetworniki: 2x Fender
CuNiFe Wide
Przełącznik: 3-pozycyjny
Potencjometry: Master Volume,
Master Tone
Pochodzenie: USA

DOSTARCZYŁ

guitarcenter.pl

CENA

9.989 PLN

HAGSTRÖM SUPER SWEDE LTD TIGER BURST





Hagström Super Swede LTD Tiger Burst

Hagström to marka, której korzenie sięgają roku 1925, kiedy to Albin Hagström rozpoczął import akordeonów z Włoch i Niemiec do Szwecji, niedługo potem rozpoczynając własną produkcję tych instrumentów. Renoma, solidność i rosnąca popularność marki, pozwoliła rozwinąć działalność manufaktury, by w roku 1958 rozpocząć szeroką działalność związaną z budową gitar elektrycznych... **Wojciech Wytrząsek**

Wtamtych czasach, zarówno z uwagi na wysoką jakość jak i ceny, gitary Hagström cieszyły się opinią ekskluzywnych, luksusowych instrumentów, by w kolejnych dekadach zdobyć szerokie grono sympatyków, wśród których wymienić można profesjonalnych artystów jak Elvis Presley, David Bowie i Jimi Hendrix. Jak to bywa w tej branży, firma przeżyła zarówno dobre jak i złe czasy, a doświadczenia te pozwoliły jej na właściwe sprofilowanie działalności. Obecnie jest to jedna z wiodących i najbardziej szanowanych marek na świecie, a my mamy okazję przetestować gitarę Hagström Super Swede

LTD Tiger Burst dzięki uprzejmości firmy Musik Meyer.

BUDOWA

Mahoniowy korpus posiada rzeźbioną przednią płytę z palonego klonu, wykończoną w pięknym kolorze Tiger Burst. Z tyłu ma on sfrezowaną krawędź przylegającą do klatki piersiowej grającego, choć nie aż w takim stopniu jak np. w gitarach typu Strat. Mahoniowy gryf jest wklejony, miejsce łączenia wzmacnia stopka. Podstrunnica o promieniu 15 cali, a właściwie materiał, z którego została ona wykonana, to znak rozpoznawczy Hagströma – jest to tworzywo o nazwie Resinator - kompozyt o strukturze hebanu wizualnie przypominający





drewno, jednak pozbawiony jego mankamentów jak głucho lub krótko wybrzmiewające dźwięki w niektórych pozycjach (tzw. „wilki”). Korpus i podstrunnica są otoczone ozdobnym ożyłkowaniem i białą listwą. Super Swede ma menzurę o długości 628 mm i 22 progi w rozmiarze medium jumbo, a pozycje oznaczono perłowymi markerami blokowymi z lekko zaokrąglonymi wierzchołkami. Kompozytowe siodelko główki typu GraphTech Black Tusq XL ma rozmiar 43 mm, szerokość podstrunnicy przy ostatnim progu wynosi 58 mm. Gryf ma nieco spłaszczony profil, coś pomiędzy klasycznym C i U, jego grubość na prawie całej długości jest identyczna - wynosi 21 mm, niewielkie zgrubienie zaczyna się przy XII progu, wierzchołek stopki jest na wysokości progu XV, a łączenie z korpusem przy XVI. Gryf oprócz pręta stabilizuje otaczający go metalowy profil przypominający w przekroju literę H, stąd nazwa H-Expander. Wg firmy wykonany z lekkiego, ale sztywnego aluminium H-Expander, zapewnia napięcie na obu końcach gryfu. Dzięki niemu

akcja strun jest bardzo niska, a gryf odpowiednio cienki. Wpływa również na dłuższy sustain i okrągłejszy atak. Asymetryczną, lekko odchyloną do tyłu główkę wyposażono w klucze olejowe Hagström Design 19:1 – wysokie ratio zapewnia precyzyjne strojenie. Motylki to charakterystyczne dla Hagströma potrójne fale. Front główki zdobia perłowe kontury, lilijka na środku i duże stylizowane logo na górze. Plastikowa płytką zakrywająca nakrętkę śruby regulującej gryf ma nadrukowaną nazwę modelu. Mostek typu T-O-M jest zakotwiczony na dwóch śrubach wkręconych w metalowe tuleje, a strunociąg ukryty jest pod chromowaną blaszką. Jest to Sustain Block Tailpiece – unikalny strunociąg, gdzie każda struna zakończona jest własnym masywnym, mosiężnym blokiem, który jest połączony bezpośrednio z korpusem gitary. Struny nie są ze sobą połączone, żeby jak najbardziej zmniejszyć zakłócenia między nimi. Układ elektryczny oparto na humbuckerach Lundgren Design w niklowanych puszkach – zaprojektował je Johan Lundgren –

szwedzki mistrz w tej dziedzinie. Przy gryfie zastosowano model No.2 z magnesami Alnico II, przy mostku No.5 - jak łatwo się domyślić – z mocniejszymi magnesami Alnico V. Obie przystawki mają możliwość rozłączania cewek – przełączniki ukryto pod gałkami barwy, po odciągnięciu ich od korpusu zostaje wyłączona jedna cewka. Razem z trójpozycyjnym przełącznikiem po

lewej stronie podstrunnicy daje to 10 barw podstawowych: H-, HH-, -H; S-, SS-, -S; SH, HS. Korpus przed zarysowaniem kostką chroni trójwarstwowa płytka przykręcona dwoma wkrętami. Gitarę wyposażono w wyjątkowo eleganckie gałki potencjometrów z motywem roślinnym. Gitara jest fabrycznie wyposażona w struny D'Addario EXP 110 (10-46). W komplecie nie



ma futerału – można dokupić dedykowany model Hagström C51 albo miękki pokrowiec Hagström E20.

WRAŻENIA

Ciemny niklowany osprzęt i wysublimowane ornamenty idealnie pasują do lakieru „burst” tworząc wrażenie ekskluzywności. Jakość wykonania reprezentuje wysoki poziom, tak pod kątem drewna, które świetnie rezonuje, jak pod względem budowy, wykończenia i osprzętu. Pod względem manualnym jest prawidłowo wyważona – ułożona na kolanie pozostaje w równowadze, wygodnie dopasowuje się w pozycji stojącej i nie uwiera w zębra jak tradycyjny LP bez frezu.

Lekko spłaszczony gryf zadowoli zarówno zwolenników tradycyjnych przekrojów, powinien też przypaść do gustu miłośnikom tzw. profili szybkościowych.

Progi są wspaniale wykończone i gwarantują gładkie podciąganie strun oraz vibrato.

Przetworniki Johana Lundgren'a dają zróżnicowane brzmienia, których wspólnym mianownikiem jest stabilne osadzenie w dolnym paśmie, przejrzystość

w środkowym i detaliczność w górnym. Humbucker przy gryfie daje ciepły, okrągły dźwięk, jednak bez charakterystycznej nosowości i przytłumienia jakie często można spotkać w tej pozycji. Dźwięk z przystawki przy mostku świetnie z nim kontrastuje – jest znacznie ostrzejszy, ma podkreśloną średnicę, jednak nie jest jazgotliwy. Brzmienia pojedynczych cewek, także w kombinacjach humbucker + singiel, stanowią pewien ułkon w kierunku specyfiki Telecastera – uprzejmy choć raczej z dystansu.

Bez względu na nieco gotycki wygląd gitara okazuje się być uniwersalna - daje całkiem przyzwoite brzmienia jazzowe na kanale czystym, świetnie sprawdza się bluesie, ponieważ poziom sygnału jest nieco niższy niż w większości tego typu mahoniowych gitar, dysponuje sporą dynamikę i gwarantuje dokładność przekazu artykulacji. Po zwiększeniu czułości wzmacniacza uzyskujemy energetyczne brzmienia rockowe, które nawet przy dużej głośności nie hałasują a brzmia sprężysto.



PODSUMOWANIE

Hagström Super Swede to coś więcej niż dobrze wykonany instrument typu „LP” w dość przystępnej cenie. Tę gitarę można określić jako pewnego rodzaju „trzecią drogę” między ścieżkami wytyczonymi przez instrumenty ze stajni Gibsona i Fendera. Z pierwszą kojarzy się przez kształt mahoniowego korpusu i dwa humbuckery, z drugą dzięki wyprofilowanemu tyłowi i możliwości włączenia pojedynczych cewek. Jednak zarówno pod względem wyposażenia (np. materiał podstrunnicy, budowa strunociągu, specyficzne klucze), jest to zupełnie inny instrument, którego oryginalność nie kończy się na wyjątkowym wyglądzie, ale ma przede wszystkim przełożenie na brzmienie – szlachetne, z nutą nostalgii a jednocześnie w pełni przystające do współczesnych wymagań pod względem precyzji. Może to dziwne określenie, ale dźwięk tej gitary kojarzy się z czymś „królew-

skim” (Królestwo Szwecji?) – w każdym razie z czymś pięknym, mocnym, dostojnym, ale i możliwym do adaptacji w wielu różnych zastosowaniach. 🐾

DANE TECHNICZNE

Korpus: Mahoń
Top: Palony Klon
Gryf: Klon, Set Neck
Podstrunnica: Resinator
Radius: 15"
Menzura: 628 mm
Progi: 22
Mostek: Hagstrom Long Travel TOM mit Hagstrom Stop Tailpiece
Przetworniki: Neck Lundgren Design AlNiCo Humbucker No.2, Bridge Lundgren Design AlNiCo Humbucker No.5
Kontrola: 2x VOLUME, 2x TONE, 3 way toggle
Tunery: Hagstrom Design 19:1
Struny: D'Addario EXP 110 (10-46)
Kolor: Tiger Burst

DOSTARCZYŁ

Musik-Meyer.de



Sire Marcus Miller V3P-5 SNB

Sire pojawiło się na rynku dość niespodziewanie i wywołało niemały szok zarówno wśród muzyków, jak i innych producentów, szybko ugruntowując swą pozycję producenta wysokiej klasy instrumentów. Powód? Jakość wykonania i klasowe brzmienie połączone z naprawdę atrakcyjną ceną. Nic dziwnego, że pod marką podpisuje się sam Marcus Miller... **Wojciech Wytrząsek**

Po bardzo dobrze przyjętej kilka lat temu pierwszej generacji gitar basowych Sire Marcus Miller producent przygotował drugą, usprawnioną jeszcze serię 2nd Generation, której kolejnym reprezentantem jest obecny w naszym teście 5-strunowy Sire Marcus Miller V3P-5 SNB – klasyczny model odwołujący się do konstrukcji Jazz Bass. Instrument otrzymaliśmy do testu dzięki dystrybutorowi marki na naszym rynku, łódzkiemu Guitar Center. V3 to najtańsza seria gitar basowych typu V (vintage?), czyli opartych na klasycznych modelach, które znamy z historii muzyki. Od serii V7 instrumenty V3 różnią się przetwornikami i doбором drewna, od ekskluzywnej serii V9 dodatkowo także wykończeniem. Wspólne dla wszystkich trzech serii linii V pozostają kształt korpusu określony jako New Marcus Miller Jazz. To zróżnicowanie modeli pozwoli każdemu wybrać odpowiedni pułap cenowy.

BUDOWA

Mahoniowy korpus wykończony został pięknym lakierem Sonic Blue o charakterze 'retro'. Gryf z klonu kanadyjskiego przykręcono czterema śrubami, które stabilizuje prostokątna stalowa płytką z grawerowanym logo Sire / Marcus Miller. Z tyłu korpusu znajdują tuleje, w których zakotwiczone są przewleczone przez korpus struny. Szyjka ma przezroczyste półmatowe wykończenie, rysunek słoików jest regularny. Klucze to otwarte przekładnie z klasycznym wzornictwem i chromowanym wykończeniem. Z tyłu główki jest informacja o wykonaniu instrumentu w Indonezji oraz jego numer seryjny. Przód główki ma wykończenie na wysoki połysk w kolorze korpusu. Obok dużych kołków kluczy mieści ona logotypy i oznaczenie modelu oraz docisk strun w formie belki, przykręcony dwoma niewielkimi wkrętami. Palisandrowa podstrunnica o promieniu 9,5 cala jest

zaokrąglona na krawędziach („Edgeless”) i mieści 20 progów w rozmiarze medium small. Jej szerokość przy siodełku główki wynosi 38,5 mm, przy ostatnim progu 64 mm. Grubość gryfu o klasycznym profilu typu C

przy I progu to 21 mm, przy XII progu – 23,5 mm. Śruba regulacji gryfu znajduje się po stronie korpusu, dostęp do niej zapewnia profilowanie w korpusie i wycięcie w trójwarstwowej płytce chroniącej front przed zarysowaniami. Mostek to konstrukcja typu vintage – dół stanowi kawałek grubej blachy wygiętej pod kątem 90 stopni oraz walcowate siodełka z nacięciami przykręcone długimi śrubami.

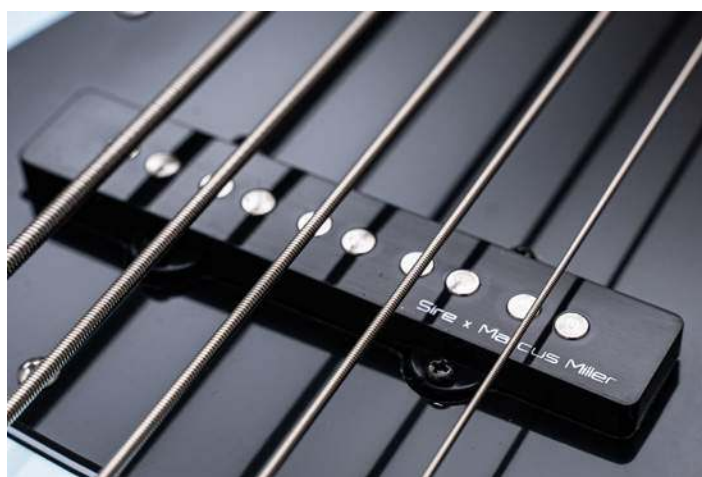
Układ elektryczny tworzą dwa pojedyncze przetworniki Marcus Miller Standard-J Revolution Set. Każdy z przetworników ma własny, niezależny potencjometr VOLUME. Trzecia z gałek to MASTER TONE.





WRAŻENIA

Miałem wcześniej do czynienia z modelami V7 i V9, ale już w pierwszym zetknięciu z V3 okazuje się, że model klasy „ekonomicznej” nie odstaje od pozostałych ani jakością wykonania, ani też jakością brzmienia, choć oczywiście brzmi on inaczej, ze względu na mahoniowy korpus oraz inne przetworniki. Gitara jest wykonana starannie i z dbałością o detale – ma się wrażenie obcowania z dużo droższym instrumentem. Krawędzie podstrunnicy i końcówki progów oszlifowano tak samo dokładnie jak w wyższych modelach tego producenta. Jak na instrument wykonany z mahoni, testowany egzemplarz V3 okazał się dość lekki – ok. 3,6 kg – w przypadku basu z dość dużym korpusem i menzurą 34 cali jest to zaskakujący wynik. Bas ma dobrze wyprofilowany korpus, który w niewielkim stopniu różni się od klasycznego wzoru jazz. Szyjka jest minimalnie szersza od tradycyjnego JB, który przy główce jest wyjątkowo wąski. Do komfortu gry trudno mieć zastrzeżenia. Po podłączeniu bas przyjemnie



zaskakuje wyraźnym i klarownym dźwiękiem – stosunkowo jasne brzmienie przetworników równoważy okrągłe brzmienie mahoni, co razem daje ciepły a jednocześnie czytelny i otwarty w górze dźwięk. Wybrzmienie w poszczególnych pozycjach jest wyrównane, dynamika duża, ale łatwa do opanowania. Dwa single włączone razem w technice klang dają brzmienie jednoznacznie kojarzące się z osobą Marcusa Millera. W dole instrument nie muli, a przyjemnie mruczy, nuty na 5 strunie są odpowiednio selektywne.

PODSUMOWANIE

Powiedziałbym, że w przypadku instrumentów w tym przedziale cenowym, taka „grywalność” oraz dźwięk takiej jakości był dotąd praktycznie nieosiągalny. V3 to kolejna gitara, którą Sire udowodnił, że instrument może brzmieć efektownie i zachęcać do gry wygodą, nie kosztując przy tym kilku tysięcy złotych. Na koniec dodam coś, co świadczy chyba najlepiej o testowanym Sire Marcus Miller V3P-5 SNB – podczas testów bas wypróbował nasz redaktor naczelny i natych-



miast postanowił go kupić. Czy trzeba czegoś więcej za wymowny komentarz? 🗣️

DANE TECHNICZNE

Korpus: Mahoń

Kolor: SNB - Sonic Blue

Gryf: Kanadyjski Twardy Klon, C-Shape

Podstrunnica: Palisander

Skala: 34"

Progi: 20, Edgeless

Radius: 9,5"

Przetworniki: Marcus Standard-J

Revolution Set

Kontrola: 2x VOLUME, 1x TONE (Master)

Mostek: Marcus Miller

Standard Bass Bridge

Tunery: Standard Open-Gear

Wykończenie osprzętu: Chrom

DOSTARCZYŁ

GuitarCenter.pl

CENA

1749 PLN







Foxgear Anubi Modulation Box

Już od sześciu lat dostępne są na rynku efekty włoskiej marki Foxgear, co świadczy o tym, że założyciel Ugo Baroni – znany notabene z kilku innych butikowych produkcji – wiedział doskonale co robi. Miesiąc temu testowaliśmy Anubi Ambient Box – czas przekonać się, czy Ugo wiedział także co robi w przypadku kostki dedykowanej efektom modulacyjnym...

Foxgear Distribution oraz marki bratnie, takie jak Baroni, dostępne są na polskim rynku dzięki niemieckiemu dystrybutorowi Sound Service, który ma w ofercie między innymi gitary i basy ESP/LTD. Testowany obecnie Anubi Modulation Box to zamknięty w niezwykle kompaktowej obudowie stompbox o sporych możliwościach kreowania algorytmów modulacyjnych. W przeciwieństwie do wielu innych efektów tego typu, umożliwia jednak zachowanie analogowego toru sygnału, nie konwertując go w 100% w formie cyfrowej.

BUDOWA I MOŻLIWOŚCI

Foxgear Anubi Modulation Box to kostka oferująca 16 wysokiej klasy firmowych algorytmów modulacyjnych. Elektronikę ukryto w kompaktowej, mieszczącej się na nawet najmniejszym pedalboardzie, czarnej obudowie o wymiarach 127 x 90 x 30 mm i wadze około 0,6 kg. To co wyróżnia ten stompbox, to szklany panel, zdobiący top obudowy,

podkreślony różowymi akcentami graficznymi oraz podświetleniem wokół dużej, centralnie umieszczonej gałki. Sercem Anubiego jest uznany i sprawdzony już w boju przez wielu innych producentów procesor FV-1 Digital. To właśnie ten procesor słyszycie w kostkach wielu butikowych marek, używanych przez plejadę muzyków na całym świecie. Wystarczy wymienić takie nazwy jak Catalinbread, Keeley, JHS, Red Panda czy Lovepedal, aby stało się jasne, że wykorzystanie tego komponentu w konstrukcji Foxgear nie jest przypadkiem. Zwraca uwagę bardzo jasny wyświetlacz LCD, który bez wątpienia będzie widoczny nawet w najbardziej niesprzyjających warunkach, zarówno na scenie jak i podczas prób. Na panelu do dyspozycji mamy gałkę EDIT (po lewej stronie), którą modyfikujemy algorytmy, a po wciśnięciu aktywujemy dostęp do MENU. Gałką MIX po prawej stronie, ustawiamy balans efektu z analogowym torem sygnału. Po środku obudowy mamy także gałkę służącą do szybkiej zmiany

presetów i wyboru parametrów. Foxgear Anubi Modulation Box oddaje muzykowi do dyspozycji 16 algorytmów łączących też różne efekty modulacyjne z dodatkowymi efektami (w tym Room Chorus, Vibe Chorus, Chorus A, Chorus B, Chorus C, Phaserev, Stereophase, Echo-rus, Leslierverb A, Leslierverb B, Viberb, Autowahverb, Wammer,

Polypitch, Tremoverb, Vintphaser). Całością można sterować też poprzez MIDI wybierając z palety 128 ustawionych presetów z możliwością obsługi wybranych parametrów pedałem ekspresji. Znajdujący się na panelu przełącznik nożny BYPASS z buforowanym bypassem aktywuje efekt. Stereofoniczne pary gniazd wejściowych umieszczono



Jak przystało na włoską markę Foxgear dba o detale estetyczne - góra efektu jest ze szkła, z podświetleniem wokół gałki.



Gałka MIX pozwala na ustalanie proporcji pomiędzy efektem a analogowym torem sygnału.



Szklany panel z ładną grafiką dobrze wpisuje się w elegancką stylistykę włoskiej marki.

Szeroki wachlarz dostępnych algorytmów sprawia, że swobodnie można się pozbyć z pedalboardu innych efektów i zastąpić je Anubisem

na tylnej ścianie (podpisane są na górnym, szklanym panelu). Tu też znalazły się gniazda MIDI oraz wejście zasilania 9-12 V DC.

W PRAKTYCE

Na wstępie małe sprostowanie dotyczące górnego, szklanego panelu – bo po teście Ambient Box w zeszłym miesiącu dostałem wiele pytań o jego trwałość. Szkło plus noga wzbudzają niepokój, ale zupełnie niepotrzebnie – jest to szkło pancerne o najwyższej klasie odporności na uszkodzenia, a firma Foxgear jest tak pewna trwałości swego produktu, że udziela aż 5 lat gwarancji (zamiast standardowych 2), a to chyba o czymś świadczy. Foxgear Anubi Modulation Box jest intuicyjna w obsłudze i nie przeraża użytkownika namirem opcji, które trzeba ogarnąć i zaprogramować. Na początek zaczynamy z fabrycznymi presetami i tutaj od razu niespodzianka – nie ma tu bezużytecznych, popisowych ustawień, wszystkie presetu można wykorzystać w muzyce zaraz po wyjęciu efektu z pudełka. Już pierwszy 001 Room Chorus powala klarownością i jednocześnie plastyczno-

ścią barwy. 003 PhaserVerb aż błaga o użycie z przesterem i od razu w głowie pojawia się obraz Van Halena, grającego swe słynne riffy. 007 LeslieVerb przenosi nas do świata retro, do klasycznej modulacji dodając piękny pogłos, podkreślający mocniej zaatakowane nuty. Potrzebujemy automatycznego filtra – już na miejscu 008 jest AutoWahVerb, który niezwykle czule reaguje na dynamikę granych fraz. W dowolnie wybranym presecie zaskakuje zarówno subtelność i muzykalność efektu, jak i transparentność dla brzmienia podłączonego doń instrumentu. Jest to niezwykle ważne, bo przecież nie ma nic gorszego, niż efekt maskujący brzmienie gitary, którą tak lubimy.

PODSUMOWANIE

Foxgear Anubi Modulation Box to urządzenie dość niezwykle i zaskakujące swoimi możliwościami, które oceniać można by znacznie skromniej po tak niewielkich rozmiarach. Szeroki wachlarz dostępnych algorytmów sprawia, że swobodnie można się pozbyć z pedalboardu innych efektów i zastąpić je Anubisem. Szczególnie, że opcja miksowania sygnału analogowego pozwala nie



Gniazda wejścia i wyjścia oferują wykorzystanie pełnego trybu stereo.

obawiać się o negatywny wpływ cyfrowej technologii na brzmienie (a pięcioletni okres gwarancyjny daje dodatkowe poczucie bezpieczeństwa). Odpowiadając na pytanie, czy Baroni wiedział co robi, konstruując tę kostkę, bez wahania zmuszony jestem potwierdzić: tak! Zdecydowanie tak. Poprosimy o więcej modeli z serii Anubi Box. 🎸

CENA

1179 PLN



Gniazdo MIDI pozwala na zewnętrzną obsługę presetów oraz sterowanie wybranymi parametrami pedałem ekspresji.

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: analogowy tor sygnału z opcją pełnego miksowania, chip FV-1 Digital, pełne stereo, obsługa MIDI
Algorytmy: 16
Presety: 128
Wyświetlacz: LCD
Regulatory: EDIT, MIX, enkoder główny
Przełączanie: BYPASS (buforowany)
Przylączy: INPUT L (MONO), INPUT R, OUTPUT L (MONO), OUTPUT R, MIDI IN, POWER
Zasilanie: 9-12 V DC (70 mA)
Wymiary: 127 x 90 x 30 mm
Waga: 0,6 kg

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.sound-service.eu
www.guitarcenter.pl

WARSZTATY MUZYCZNE
POD PATRONATEM WÓJT GMINY BRZOSIE

WIOSŁO 4.0

15-18 CZERWCA 2023

ZAPISY I INFORMACJE:

WARSZTATY.GITARA@GMAIL.COM

FB.COM/WARSZTATY.WIOSLO

TEL. 508 368 620



MAŁE LEŻNO 54
AGROTURYSTYKA
"POD KASZTANEM"

PARTNERZY WARSZTATÓW

GINA BRZOSIE



BDK

BRODNICKI DOM KULTURY

PATRONAT MEDIALNY

Gitarzysta **klík**
Brodnica

SPONSORZY

SUR
FBD

EXPOM

LNB

KALCHEM

CHIROTECH

GŁĘBOCZEK
VINE RESORT & SPA

JACEK RĄCZKA
ROMAN ZIŁKOWSKI
REGENERACJA PRZEWŁADNI TYCZNYCH



KAREN
ARTYKUŁY PAPIERNICZE I BIUROWE







NUX MG-400

Marka NUX obecna na rynku już od niemal dwóch dekad nieustannie dostarcza atrakcyjnego cenowo sprzętu dla gitarzystów, nierzadko zaskakując nowymi rozwiązaniami technologicznymi i przemyślaną funkcjonalnością, idącymi w parze z bardzo dobrą jakością brzmienia...

Szeroki asortyment gitarowych efektów, obejmuje też kompaktowe multieffekty podłogowe, do których stosunkowo niedawno dołączył bardzo ciekawy model MG-400, będący następcą MG-300, poszerzający jego możliwości zarówno od strony funkcjonalnej i brzmieniowej, i grawitujący w stronę większego, flagowego modelu MG-30.

BUDOWA I MOŻLIWOŚCI

MG-400 wykorzystuje wydajne układy DSP dla autorskiego algorytmu modelowania wzmacniaczy White-Box (TS/AC-HD) o wysokiej rozdzielczości, dając odczucia z gry i charakterystykę analogowego sygnału lampowych wzmacniaczy. Intuicyjną obsługę zapewnia przemyślany interfejs użytkownika, z kolorowym, czytelnym wyświetlaczem LCD o przekątnej 2,8 cala i rozdzielczości 320x240, pod

którym umieszczono cztery białe gałki – pierwsza SELECT służy do wyboru i akceptacji określonej pozycji z Menu, pozostałe odpowiadają za regulację 3 parametrów aktualnie widocznych na wyświetlaczu. Po prawej stronie widoczne jest pokrętko MASTER, czyli głośności na wyjściu, pod nim umieszczono 9 przycisków funkcyjnych: EDIT/EXIT, SAVE, MODE, JAM, TAP, PEDAL oraz w dolnym rzędzie CTRL i dwa towarzyszące mu LEWO/PRAWO. Panel dopełniają cztery przełączniki nożne (trzy dolne z podświetlanymi kolorowymi pierścieniami) – do zmiany presetów góra/dół po lewej stronie, oraz pozostałe dwa w dolnym rzędzie CTRL1 (LOOP) i CTRL2 (DRUM), z możliwością przypisania do nich różnych funkcji. Całość wieńczy pedał ekspresji o antypoślizgowej powierzchni. MG-400 oddaje do dyspozycji na przedniej ścianie gniazda INPUT, AUX IN, OUTPUT L

(MONO)/R, PHONES, USB C oraz zasilania DC 9V (zasilacz w zestawie) z włącznikiem. Do dyspozycji mamy 25 modeli wirtualnych wzmacniaczy gitarowych, 1 basowy i 1 do gitary

akustycznej, uzupełnianych 25 kolumnami gitarowymi z 4 mikrofonami w 3 pozycjach, 8 kolumnami basowymi oraz 3 impulsami IR dla gitar akustycznych, w rozdzielczości 512/48 kHz. Kolekcja kilkudziesięciu efektów oraz wzmacniacze z kolumnami mogą być konfigurowane w dowolnej kolejności w 10 blokach NG (Noise Gate), CMP, EFX, AMP, IR (12 slotów), EQ, MOD, DLY, RVB, blok P.L z konfiguracją parametrów MIN i MAX. Na wyjściu można ustawić jeden z 5 różnych trybów z globalnym 3-pasmowym korektorem. Całość dopełnia szybki i czuły tuner, 60-sekundowy, wielościeżkowy looper oraz współpracujący z nim, dobrej klasy automat perkusyjny. MG-400 oczywiście oferuje możliwość pracy jako interfejs audio USB, a dedykowany edytor Quick Tone ułatwia edycję i organizację barw na ekranie komputera lub telefonu.

W PRAKTYCE

NUX MG-400 umieszczony jest w zgrabnej, czarnej obudowie – pasuje się pomiędzy mniejszym, dwuprzyciskowym MG-300, a najbardziej rozbudowanym MG-30, choć w porównaniu





- 2B SF METAL MO
- 2C SF Shredy Ma
- 2D SF SPACIALBa
- 3A TMWAKE CLEA
- 3B TMWAKE FUZZ
- 3C TMWAKE LEAD
- 3D TMWAKE PLEXI
- 4A VT Blues lead
- 4B VT Clean**
- 4C VT CleanChorus
- 4D VT Dist lead
- 5A RG J. Mayer
- 5B RG Slash Rock
- 5C RG SRV Gain
- 5D RG SRV Clean
- 6A GY 8th Floor
- 6B GYBalladRotar
- 6C JazzyInMyPant
- 6D GY MS Solo
- 7A RLDamageRect



do tego ostatniego MG-400 ma nawet o jeden przycisk nożny więcej. Efekt jest bardzo lekki, można z powodzeniem przenieść go w większej kieszeni pokrowca instrumentu, małym plecaku czy też postawić w domu na biurku. Obsługa jest intuicyjna, czytelny kolorowy wyświetlacz z ładnymi grafikami wraz gałkami i przyciskami funkcyjnymi po chwili pozwalają poruszać się po Menu i zmieniać ustawienia, jak wszelkie parametry, wybór wzmacniacza i efektów czy ich kolejność w łańcuchu. Dwa przyciski nożne po lewej stronie przełączają po kolei preset góra/dół, dwa pozostałe w dolnym rzędzie to przyciski kontrolne, do których możemy przypisać różne funkcje. Pierwszy może obsługiwać bazowo tap tempo, drugi zmienia cyklicznie sceny. Funkcja Scen pozwala zapisać pod jednym z trzech ustawień w ramach presetu dowolną kombinację aktywacji poszczególnych bloków, np. Scena 1 barwę czystą, Scena 2 z chorem i pogłosem, a Scena 3 z drivem i delay'em. Dodatkowo w ustawieniach możemy wyłączyć tu Scenę 3 i przełączać się pomiędzy 1 i 2 (ustawienie jest niezależne dla presetów). Pod przyciskami CTRL możemy również ustawić włączanie lub wyłączanie dowolnych bloków. Pokładowy pedał ekspresji działa bazowo jako pedał głośności, z możliwością ustawienia wartości minimalnej i maksymalnej, a po wciśnięciu klasycznie załącza wah. W menu

możemy przyporządkować jego działanie jako typowego pedału ekspresji obsługującego wybrane bloki i parametry. Od strony funkcjonalnej MG-400 prezentuje się bardzo dobrze,



poziom brzmienia wzmacniaczy jak i efektów to również wysoka półka, znana z poprzedników. Paleta wzmacniaczy odwzorowujących klasyki oraz butikowe, lampowe konstrukcje bez problemu pozwoli nie tylko grać inspirującymi i bardzo dobrze reagującymi na artykulację barwami, ale również dobrze wypadają po nagraniu przez USB czy poprzez wyjścia wpięte w kartę. Urządzenie NUXa poradzi tu sobie zarówno w nagraniach studyjnych jak i na scenie – do dyspozycji mamy jeszcze 25 dobrej klasy kolumn gitarowych (znajdzie się też niemało rozwiązań dla basistów i kilka dla gitary akustycznej) z możliwością ładowania własnych IR-ów, oraz szeroką paletę efektów, od kompresorów, przez bogaty wybór drive'ów i boostów, przez efekty modulacyjne, pogłosy i świetnie brzmiące deale'y. Ten mały kombajn oferuje też 60-sekundowy looper (30 sekund w stereo) wraz z automatem perkusyjnym, co w połączeniu z wejściami Aux i słuchawkowym czyni go znakomitym narzędziem do ćwiczenia. Praca w funkcji

interfejsu audio pozwala na bezpośrednie nagrywanie przez USB, z opcją reampingu i strumieniowania na żywo.

PODSUMOWANIE

NUX MG-400 to jeden z najlepszych jeśli nie najlepszy budżetowy multieffekt/modeler na rynku, jeśli weźmiemy pod uwagę zestawienie możliwości, funkcjonalności i jakości brzmienia z ceną. To świetna pozycja dla tych, którzy szukają zgrabnego, bardzo dobrze brzmiącego multieffektu, który sprawdzi się przy ćwiczeniu i grze w domu, występach na scenie czy nagraniach studyjnych. 🎸

DANE TECHNICZNE

Maksymalna liczba efektów jednocześnie bloków: 10

Wzmacniacze: 25 gitarowych, 1

basowy, 1 gitara akustyczna

Efekty: ok. 50

Kolumny: 25 (8 gitarowych, 1 basowych, 1 gitary akustycznej) z 4 mikrofonami, plus 128 IR

Częstotliwość próbkowania: 48 kHz

Konwersja A/D, D/A: 32-bit

Wyświetlacz: kolorowy, 2,8"

Gniazda: INPUT, AUX IN, OUTPUT R, OUTPUT L/MONO, PHONES, USB C, 9V DC

Dodatkowe: Interfejs audio USB, Looper z automatem perkusyjnym

Wymiary: 289 mm x 160 mm x 71 mm (W)

Waga: 920 g

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.zibi.pl
www.nuxpolska.pl

CENA

1149 PLN

Naszym zdaniem

👍 intuicyjna obsługa i przemyślana funkcjonalność, czytelny kolorowy wyświetlacz, kompaktowe wymiary i waga, wysokiej klasy paleta brzmień wzmacniaczy i kolumn oraz efektów, edytor komputerowy, interfejs audio USB, pedał ekspresji, cena

👎 brak



Edward Elgar *Land Of Hope And Glory*

Gotowi na dawkę porywającego patriotyzmu?
Dziś zagłębimy się w twórczość jednego
z największych brytyjskich kompozytorów,
Edwarda Elgara **Bridget Mermikides**

Obecnie muzyka Elgara jest nieodłączną częścią brytyjskiej kultury, ale w rzeczywistości był on raczej eklektycznym twórcą czerpiącym inspirację od wielu europejskich kompozytorów jak Brahms, Schumann czy Wagner. I chociaż muzyka Elgara kojarzona jest z chwalebnyymi wydarzeniami, pochodził on ze skromnej klasy robotniczej, będąc dodatkowo marginalizowanym za bycie katolikiem w znacznie większym, protestanckim społeczeństwie. Jego pokora i wrażliwość mogą wydawać się dziwne w zestawieniu z niektórymi, bardziej pompatycznymi kompozycjami, jednak wśród jego dzieł dominuje wspaniała elegancja i słodko-gorzki lirycyzm, wymienając chociażby *Salut D'Amour* i *Enigma Variations*. W tym miesiącu zaaranżowałam jeden z najśliczniejszych utworów Elgara, pochodzący ze skompono-

wanego na orkiestrę zbioru marszy *Pomp & Circumstance Marches Op 39*, kompletnym na przestrzeni lat 1901- 1930. Szósty i ostatni z nich dostępny był jedynie w formie szkicu, który uzupełniony został w 2006 roku przez kompozytora

jacielowi, Alfredowi Rodewaldowi. Wykonany po raz pierwszy w Londynie w tym samym roku marsz spotkał się z niezwykle pozytywnym przyjęciem, a krótki fragment muzyki szybko zaczął żyć własnym życiem jako odrębny utwór. W Ameryce część ta znana jest po prostu jako *Pomp & Circumstance* lub *The Graduation March*. W Anglii w 1902

ta sama sekcja została zaadaptowana przez Elgara do *Ody Koronacyjnej* napisanej dla króla

Edwarda VII – najstarszego syna i następcy Królowej Wiktorii. Do melodii tekst napisał angielski poeta

A C Benson, dla uczczenia koronacji nowego króla,

i w ten sposób powstał utwór *Land Of Hope And Glory* znany nam obecnie. Od tamtego

czasu wykonywany był na niezliczonych imprezach sportowych, wydarzeniach królewskiego dworu oraz corocznych koncertach *Last Night Of The Proms*. Przetransponowałam wersję z *Ody Koronacyjnej* do tonacji C-dur, co pozwala zachować

optymalny balans melodii i wspierającej jej linii basowej. Dla uzyskania odpowiednio porywającego charakteru utworu ten wymaga właściwego użycia dynamiki oraz szerokich akordów mających oddać orkiestrowe bogactwo oryginału.

WSKAZÓWKI

[TAKTY 1-24]

Głównym celem jest tu zagranie rezonujących, wybrzmiewających akordów z dobrze słyszalną linią melodii w górze. Używam tego typu rozłożonych akordów dość często, szczególnie na początku taktu dla uzyskania pełniejszego brzmienia. Lewa ręka będzie tu mocno obciążona by maksymalnie długo utrzymać dźwięki akordowe, prawa natomiast musi uważać, by nie tłumić strun pomiędzy zmianami.

[TAKTY 25-54]

Po pierwszym wykonaniu głównego tematu następuje jego powtórzenie od taktu 41. Tym razem akompaniament jest grany w formie rozłożonych akordów dla subtelnej zmiany klimatu. Ponownie melodia musi być dobrze słyszalna ponad podkładem; zachowajcie jej liryczny charakter oraz obserwujcie zaznaczone opalcowanie lewej ręki.

[TAKTY 55-79]

W takcie 57 po raz ostatni wracamy do tematu, starajcie się więc zagrać go bardziej triumfująco – w Anglii ta melodia zamyka *Last Night Of The Proms*, podczas gdy w USA grana jest w szkołach jako honorowy marsz dla uczniów. 🎵



Anthony'ego Payne'a. Z tego zbioru przetrwała m.in. sekcja z dzieła *March No 1* – skomponowanego w 1901 i dedykowanego jego przy-



Sheet music for guitar, featuring chords and fingerings. The tempo is marked as $\text{♩} = 76$.

System 1:

- Chords: C, G7/D, C6/E, C/E, F/A
- Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

System 2:

- Chords: C/G, D/F#, G, C, D/C
- Fingerings: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

System 3:

- Chords: G/B, Em, Am, D7, G, G7
- Fingerings: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

System 4:

- Chords: C, G7/D, C6/E, C/E, F/A, C/G
- Fingerings: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

System 5:

- Chords: D/F#, G, C, D/C, G/B, Em
- Fingerings: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

Chords: Dm7, G7, C, Cmaj7, C7, F

29

Chords: G/F, C/E, Am, Dm7, G7

34

Chords: C, G7/D, C6/E, C/E

39

p a m p i p m p i p

Chords: F/A, C/G, D/F#, G, C

45

Chords: D/C, G/B, Em, Am, D7

50



Chords: G, G7, C, G7/D, C6/E

55

E 3 0 0 0 8 8 7 8 10 5
B 0 0 0 8 8 6 8 10 5
G 0 0 0 9 9 7 10 5
D 3 0 0 0 0 0 0 5
A 3 3 8 8 0 0 5
E 3 3 8 8 7 7

Chords: C/E, F/A, C/G, D/F#, G

60

E 8 5 5 5 0 1 3 3 0 0 0
B 5 5 5 5 1 1 1 2 0 0 0
G 5 5 5 5 0 0 0 0 0 0 0
D 7 7 0 0 3 3 2 2 3 3
A 7 7 0 0 3 3 2 2 3 3
E 7 7 0 0 3 3 2 2 3 3

Chords: C, D/C, G/B, E m, D m7

65

E 0 0 2 3 5 10 8 8 13 13
B 1 1 3 3 8 8 10 10 10 10
G 0 0 2 2 7 7 9 9 10 10
D 3 3 3 3 7 7 9 9 0 0
A 3 3 3 3 7 7 9 9 0 0
E 3 3 3 3 7 7 7 7 0 0

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

70

E 13 12 12 10 12 0 0 0 0 1 3
B 12 12 12 10 12 0 0 0 0 0 0
G 0 0 10 10 10 0 0 0 0 0 0
D 12 10 10 10 10 3 3 3 3 1 1
A 10 10 10 10 10 3 3 3 3 1 1
E 8 8 8 8 8 1 1 1 1 1 1

Chords: C/E, A m, D m7, G7, C

75

E 0 0 8 8 1 0 0 3 1
B 0 0 5 5 0 0 0 0 0
G 0 0 5 5 10 10 10 10 0
D 3 3 5 5 10 10 10 10 2
A 3 3 5 5 10 10 10 10 3
E 3 3 5 5 3 3 3 3 3



Jazz in the Box

Tym razem będziemy poruszać się w stylistyce blues-country. Chciałbym przedstawić Wam styl gry genialnego amerykańskiego gitarzysty fingerstyle: Doyle'go Dykesa
Piotr Słapa

Doyle Dykes jest muzykiem, którego podziwiam od bardzo dawna. Niewiele jest artystów, którzy z tak wielką sprawnością i lekkością wykonują muzykę country na gitarze akustycznej. Z całą pewnością obok Tommy'ego Emmanuel'a należy do ścisłej czołówki gitary fingerstyle. Doyle gra szybko, dynamicznie i bardzo precyzyjnie. Nauka jego muzyki to naprawdę duże wyzwanie. Ciekawostka - bardzo często uderza struny basowe kciukiem w dwóch kierunkach. Za chwilę zagramy fragment kompozycji „Jazz in the Box”. Utwór jest dobrym wyborem, aby poznać się ze stylem Dykesa. Możemy grać gołymi palcami lub przy użyciu pazurka na kciuk. A więc do dzieła! „Jazz in the Box” jest bluesem w tonacji E-dur. Przykład zaczyna się od szybkiej zagrywki opartej o pentatonikę mollową i durową E oraz skalę bluesową. Palec środkowy wykonuje ozdobnik slide z II do III progu struny G. W takcie 2 palec serdeczny stawiamy na VI progu, środkowy na V progu, a wskazujący na III progu struny wiolinowej E. Mamy tutaj podwójny pull-off. W kolejnym kroku palec serdeczny robi slide z III do IV progu struny E, a palec środkowy kierujemy na III próg struny B. Następnie mamy kombinację złożoną z ozdobników hammer-on oraz podwójnego pull-off. Do pracy angażujemy palec wskazujący (II próg struny G) oraz środkowy (III próg struny G). W po-

łowie taktu 3 palec środkowy chwytamy II próg struny D. W dalszej kolejności palec środkowy umieszczamy na II progu struny A. Za I próg struny A jest odpowiedzialny palec wskazujący, a za III próg struny basowej E - palec serdeczny. W tym momencie kończymy zagrywkę otwierającą utwór i przechodzimy do ogrywania akordów. Akord E7 opalcowujemy w następujący sposób - palec środkowy łąduje na II progu struny A i wskazujący na I progu struny G. Na tle wybrzmiewającej pustej struny basowej E zagramy trójdźwięki lub dwudźwięki. Jest to ciekawy zabieg, który warto zapamiętać i wykorzystać przy bluesowych improwizacjach. W połowie taktu 4 palec serdeczny umieszczamy na IV progu struny A, a wskazujący na II progu struny G. Później przesuwamy palec serdeczny na V próg, a środkowy kładziemy na IV progu struny G. Teraz wracamy do poprzedniego dwudźwięku. Zwróćcie uwagę, że w pewnym momencie pustą strunę basową E gramy dwa razy. Doyle w tym fragmencie gry uderza kciukiem w dwóch kierunkach (najpierw w dół, następnie

w górę). Możecie zrobić to w ten sam sposób lub alternatywnie uderzyć dwa razy w dół. Opcja pierwsze jest trudniejsza. Na końcu taktu 4 palcem wskazującym robimy hammer-on przy akordzie E7. W takcie 6 gramy akord E7 w pozycji wymagającej rozciągnięcia lewej dłoni. Mały palec chwytamy VI próg struny D, środkowy IV próg struny G, natomiast wskazujący III próg struny B. Dalej mamy akord A, który

najkorzystniej złapać palcem wskazującym przy użyciu poprzeczki barre na II progu. Kolejne trzy figury graliśmy wcześniej - opalcowania są takie same. W drugiej

części taktu 7 wykonujemy flażolet naturalny na XII progu strun B oraz E. Palec serdeczny tworzy krótką poprzeczkę barre. W taktach 8-10 powtarzamy akordy z wcześniejszej części przykładu. Pamiętajcie tylko o ozdobniku slide w takcie 9. W takcie 11 zwróćcie uwagę na ciekawą zagrywkę poprzedzającą wejście na akord A. Gramy trzy dźwięki oddalone od siebie o pół tonu (II, III oraz IV próg na strunie basowej E). Do tego celu używamy palców: wskazującego, środkowego i serdecznego.

W końcówce taktu 11 akord A chwytamy palcem wskazującym przy użyciu poprzeczki barre na II progu. W kolejnym kroku nadal trzymamy poprzeczkę i dokładamy palec środkowy na III próg struny B, a serdeczny na IV próg struny D. W połowie taktu 12 palec serdeczny ustawiamy na IV progu struny D, środkowy na III progu struny G, a mały na IV progu struny B. Przy pomocy ozdobnika slide przemieszczamy się o pół tonu do góry. W drugiej części taktu 13 palec wskazujący tworzy poprzeczkę barre na II progu strun G, B, E. Po chwili dokładamy palec środkowy na III próg struny wiolinowej E, a serdeczny na IV próg struny G. Akord w połowie taktu 15 opalcowujemy w następujący sposób - palec środkowy trzyma II próg struny A, serdeczny II próg struny G, a mały II próg struny B. Akordy z taktów 16-18 pojawiły się wcześniej. W takcie 19 mamy akord E7 (jego opalcowanie już znacie) oraz C9. Palec środkowy łąduje na III progu struny A, wskazujący na II progu struny D, serdeczny na III progu struny G oraz mały na III progu struny B. Akcent perkusyjny wykonujemy poprzez uderzenie kciukiem prawej ręki w struny basowe (w zapisie nutowym/tabulaturze „X”). Dalej mamy akord B7(#9). Palec środkowy chwytamy II próg struny A, wskazujący I próg struny D, serdeczny II próg struny G, a mały III próg struny B. Pamiętajcie o ozdobniku pull-off na strunie B. Takt 21 kończy hammer-on z pustej struny B do II progu. Możecie go wykonać palcem wskazującym. Następnie pojawia się akord D7 - palec środkowy chwytamy V próg struny A, wskazujący IV próg struny D, a serdeczny V próg struny G. Teraz przygotujcie się na slide pół tonu w dół. W kolejnym kroku łąpiemy akord C7 i przesuwamy o pół tonu w dół również korzystając z ozdobnika slide. Opalcowanie jest takie samo jak przy akordzie D7. Takty 24-26 to powtórka z taktów 4-6. Przykład kończymy akordem E7(#9). Używamy tych samych palców jak w przypadku akordu B7(#9) z taktu 20.

Powodzenia i owocnego eksperymentowania. Zaczniemy od wolnego tempa i stopniowo przyspieszajcie. Precyzja i płynność przyjdą z czasem. Do zobaczenia za miesiąc! 🎸



**DOYLE DYKES GRA
SZYBKO I DYNAMICZNIE,
A JEDNOCZEŚNIE BARDZO
PRECYZYJNIE**



Akordy w układzie Drop 3

Mam nadzieję, że mieliście czas na zagłębienie się w tematykę akordów oraz na poćwiczenie układów, znanych nam już teraz pod nazwą Drop 2
Piotr Lemański

Dzisiaj kolejna wersja akordów czyli Drop 3. Zanim jednak przejdziemy do tematu, zrobimy sobie krótkie przypomnienie głównych założeń z poprzedniego workshopu. I tak: cała zabawa w dropy polega na tym, że mając jako punkt wyjścia akord w układzie skupionym, przerzucamy o oktawę w dół któryś ze składników naszego czterodźwięku, a nazwa przewrotu powstaje w zależności od tego, który to jest (licząc od góry) składnik. Omówiliśmy Drop 2, czyli wersję z przeniesionym o oktawę w dół drugim składnikiem akordu. W omawianym dzisiaj Drop 3 będziemy przenosić w dół (przypominam: licząc od góry) składnik trzeci. Spójrzmy na zapis nutowy (Przykład 1.). Mamy tam cztery przewroty akordu C7. Gdyby porównać je do układu skupionego, to licząc od góry, powinniśmy mieć pierwszy (C-Bb-G-E), drugi (E-C-Bb-G), trzeci (G-E-C-Bb) i czwarty (Bb-G-E-C). Kiedy trzeci dźwięk przerzucimy na dół otrzymamy właśnie to, co widać na pięciolinii: C-Bb-E-G, E-C-G-Bb, G-E-Bb-C i Bb-G-C-E. Wróćmy jeszcze na chwilę do poprzedniego workshopu. Układ Drop 2 realizowaliśmy na czterech sąsiednich strunach, czyli z punktu widzenia gitarzysty można by rzec, w „układzie skupionym”. W związku z tym mieliśmy do wyboru trzy możliwości realizacji na gryfie: na strunach 6-5-4-3, 5-4-3-2 lub 4-3-2-1. W przypadku Drop 3 dźwięk

najniższy będzie oddzielony od trzech pozostałych jedną pustą struną. Ponieważ układy akordowe w lewej ręce rozszerzają się jakby o jedną strunę, będziemy więc mieć tylko dwie możliwości realizacji: albo na strunach E6-D4-G3-B2, albo A5-G3-B2-E1. No i co tu dużo mówić, niektóre układy Drop 3 są mniej wygodne dla lewej ręki niż Drop 2. Przejdźmy teraz do części praktycznej. Podobnie jak w poprzednim workshopie, „zdropujemy” na początek cztery podstawowe akordy, czyli: C7 – przykład 1. Cmaj7 – przykład 2. Cm7 – przykład 3. oraz Cm7/5b – przykład 4. Następnie zaś, na przykładzie czterodźwięku C7, omówimy zastosowanie dropów w praktyce. No i tu przechodzimy do sedna całej sprawy, a mianowicie: po co nam te „dropy”? Odpowiedź brzmi następująco: technika ta pozwala na harmonizowanie wszystkich dźwięków tematu w sposób logiczny, brzmiący spójnie, rzecz by można, na wzór big-bandowy. Na początek przypatrzmy się jak wygląda skala miksolidyjska, zharmonizowana akordem C7 w układzie Drop 3 (Przykład 5.). Do dźwięków akordowych C, E, G, Bb stosujemy poznane w pierwszym przykładzie układy akordowe C7. Co natomiast zrobić z dźwiękami przejściowymi D, F, A? Ano harmonizujemy je przy pomocy akordu zmniejszonego. Tu małe przypomnienie: akord zmniejszony, składa się z czterech takich samych interwałów, a mianowicie czterech tercji małych.

Na gryfie jest to odległość trzech progów. Oznacza to w konsekwencji, że mamy jeden układ graficzny takiego akordu (Przykład 7). Dokładnie z takich samych dźwięków C-Eb-F#-A składa się akord C-dim, Eb-dim, F#-dim i A-dim. Wystarczy więc nauczyć się tylko układu Drop 2 i Drop 3 w jednym zapisanym na pięciolinii przewrocie i przesuwając na gryfie w zależności od tego, jaki dźwięk chcemy harmonizować. Spoglądając na zamieszczone w lutowym workshopie akordy w przewrocie Drop 2 widać wyraźnie, że są to układy powszechnie stosowane przez prawie wszystkich jazzowych gitarzystów. Wynika to z dwóch powodów. Po pierwsze, są bardzo wygodne, a po drugie, przez to, że są w układzie skupionym, są dobrze brzmiące. Układ Drop 3 przesuwa nam najniższy dźwięk o jedną strunę w dół i poprzez rozszerzenie faktury zmienia trochę brzmienie akordów, co sprawia, że podczas gry w zespole, do akompaniamentów stosuje się raczej akordy z prymą w basie (trzeci akord w każdym przykładzie), a czasami z septymą w basie (np. C7 – przykład 1. akord drugi). Przewroty z wyeksponowaną w dole tercją czy kwintą ze względu na swoje brzmienie stosuje się raczej wtedy, kiedy świadomie chcemy poszerzyć koloryt naszego akompaniamentu. Zagrajmy teraz skalę C miksolidyjską w układzie Drop 3 (Przykład 5.) Wszędzie tam, gdzie mamy w górnym głosie dźwięk akordowy (C, E, G, Bb) wykorzystujemy układy zapisane

w przykładzie 1. Dla dźwięków D, F, A, (akordy: drugi, czwarty, szósty i dziewiąty) stosujemy zapisany w przykładzie siódmym akord zmniejszony. Zagrana w ten sposób skala brzmi, jak zauważyliście, spójnie. Podobnie będzie ze skalą C miksolidyjską zagrana w omawianym dwa miesiące temu układzie Drop 2 (Przykład 6.). Tam również dźwięki akordowe zagraliśmy według wyuczonego wcześniej schematu, natomiast na dźwiękach przejściowych zastosowaliśmy akordy zmniejszone. Ażeby jednak osiągnąć podstawowy poziom gry, musimy nasz gitarowy warsztat poszerzyć o umiejętność harmonizowania pozostałych skal: skali Cmaj7 – przy pomocy akordów z przykładu 2, skali C doryckiej lub eolskiej – przy pomocy akordów Cm7 z przykładu 3. i skali C lokryckiej, używając akordów półzmniejszonych z przykładu czwartego, pamiętając zawsze o tym, żeby dźwięki nie akordowe harmonizować akordem zmniejszonym. Jak pokazuje praktyka, ćwiczenie układów Drop 2 przebiega zdecydowanie szybciej, tak więc praca nad materiałem z dzisiejszego workshopu zajmie wam trochę więcej czasu. W tym miejscu radzę przyłożyć się do ćwiczenia, ponieważ w przyszłym miesiącu przejdziemy już do części praktycznej i spróbujemy zagrać fragmenty jazzowych tematów przy pomocy omawianych dzisiaj oraz w poprzednim workshopie, akordów. A więc do dzieła. 🎸



PRZYKŁAD 1

C7

Example 1 shows the C7 chord in standard notation and guitar tablature. The standard notation is in the key of F major (one flat) and the key signature is one flat. The guitar tablature shows the fret positions for the strings: T (Treble), A (A), and B (Bass). The fret numbers are: T: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; A: 3, 6, 8, 12; B: 3, 6, 8, 12.

PRZYKŁAD 2

C maj7

Example 2 shows the C major 7th chord in standard notation and guitar tablature. The standard notation is in the key of C major (no sharps or flats). The guitar tablature shows the fret positions for the strings: T (Treble), A (A), and B (Bass). The fret numbers are: T: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; A: 3, 7, 8, 12; B: 3, 7, 8, 12.

PRZYKŁAD 3

Cm7

Example 3 shows the C minor 7th chord in standard notation and guitar tablature. The standard notation is in the key of C minor (no sharps or flats). The guitar tablature shows the fret positions for the strings: T (Treble), A (A), and B (Bass). The fret numbers are: T: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; A: 3, 6, 8, 12; B: 3, 6, 8, 11.

PRZYKŁAD 4

Cm7/5b

Example 4 shows the C minor 7th with a flat 5th chord in standard notation and guitar tablature. The standard notation is in the key of C minor (no sharps or flats). The guitar tablature shows the fret positions for the strings: T (Treble), A (A), and B (Bass). The fret numbers are: T: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; A: 3, 6, 8, 12; B: 2, 6, 8, 11.

PRZYKŁAD 5

Example 5 shows a sequence of chords in standard notation and guitar tablature. The chords are: C7, B⁰, C7, B⁰, C7, C⁰, C7, C7, B⁰, C7. The guitar tablature shows the fret positions for the strings: T (Treble), A (A), and B (Bass). The fret numbers are: T: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; A: 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; B: 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

PRZYKŁAD 6

Example 6 shows a sequence of chords in standard notation and guitar tablature. The chords are: C7, B⁰, C7, B⁰, C7, C⁰, C7, C7, B⁰, C7, B⁰, C7. The guitar tablature shows the fret positions for the strings: T (Treble), A (A), and B (Bass). The fret numbers are: T: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; A: 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; B: 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

PRZYKŁAD 7

C⁰

Example 7 shows the C⁰ chord in standard notation and guitar tablature. The standard notation is in the key of C major (no sharps or flats). The guitar tablature shows the fret positions for the strings: T (Treble), A (A), and B (Bass). The fret numbers are: T: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; A: 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12; B: 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The tablature also includes the text "drop 2" and "drop 3" indicating specific fretting techniques.



Wcześniej używaliśmy podciągnięć o dwa lub trzy progi, w modusie doryckim (1-2-b3-4-5-6-b7), jak

Podciągnięcia w doryckich klimatach

Miesiąc temu zajmowaliśmy się tematem podciągania strun i wykorzystaniem różnych dźwięków pentatoniki molowej. W naszym nowym odcinku zrobimy podobną rzecz biorąc na warsztat molową skalę dorycką **Neville Marten**

Skala dorycka jest znakomitym dopełnieniem klasycznego grania po pentatonice i zawiera wszystkie jej dźwięki (1-b3-4-5-b7) plus sekundę/nonę (2) oraz sekstę (6) – dwa bardzo muzyczne brzmiące składniki. Dodatkowo pozwala oczywiście myśleć w sposób typowo „modalny”.

modusem. Skala zharmonizowana w ten sposób będzie wyglądać tak: Am7-Bm7-Cmaj7-D7-Em7-F#m7b5-Gmaj7. Wszystkie dźwięki w tych septymowych akordach pochodzą ze skali A doryckiej. Stworzyłem prostą progresję Am7-Bm7-Cmaj7-D, na której będziemy mogli ćwiczyć nasze podciągnięcia.

Chociaż gramy po skali A doryckiej i do akordów pochodzących od niej, cały czas musimy uważać na dobór dźwięków. Jedne będą bardzo mocno zabarwiać solówkę, inne będą oddziaływać nieco słabiej, a jeszcze inne mogą nie pasować w danym momencie. Kilka dźwięków wytworzy też napięcie podczas zmian akordów, które można utrzymać bądź rozwiązać podczas gry. Nauczanie się relacji dźwięków i spełnianych przez nie funkcji w akordach – i zastosowanie tej wiedzy w solówkach – jest elementem wyróżniającym muzyków bluesowych gitarzystów.

Jedni gitarzyści rzadko używają półtonowych podciągnięć, podczas gdy inni wręcz opierają na nich swoją grę. Jeśli chodzi o tę drugą grupę, na myśl przychodzi mi tu Carlos Santana (Dorycki Król!), Joe Satriani, Ry Cooder, Larry Carlton i niedoceniany moim zdaniem Chris Rea. Jednoprołowe podciągnięcia są pełne uczucia i przywołują obraz 'płaczliwego' brzmienia, charakterystycznego chociażby dla wymienionych gitarzystów. Szczególnie bluesowi gitarzyści stosują wiele rodzajów podciągnięć, i chociaż byłem dość konserwatywny prezentując nasz przykład, zachęcam do eksperymentowania i znalezienia nowych elementów w waszej grze opartych na podciągnięciach – to samo można oczywiście odnieść do innych skal, które znaczą.

PRZYKŁAD

Pierwsza fraza to dźwięki otwierające i podciągnięcie na 5 progu trzeciej struny, opuszczenie i przejście o sekundę małą jeden próg niżej. Nie jest to zbyt często używane podciągnięcie, ale podobne dźwięki możecie usłyszeć chociażby na płytach Steely Dan. Kolejne dźwięki tego typu w dalszym takcie są jakby lustrzanym odbiciem poprzedniego podciągnięcia, chociaż bardziej płyną i grane są na niższej strunie – tego typu półtonowe podciągnięcia z seksty na septymę są dużo częściej wykonywane na cieńszej, drugiej strunie. Po kilku zagrywkach z relatywnie niewielką ilością podciągnięć dochodzimy do ciekawych, trzydzięciowych, synkopowanych fraz. Składają się one z całotonowych podciągnięć z prymy (A) na 10 progu drugiej struny do nony (B) na 8 progu pierwszej struny oraz kolejnego dźwięku ton wyżej na tej samej strunie. Interesujące są dalsze podciągnięcia o pół tonu na drugiej strunie – i ponownie, nie słyszy się ich tak często, poza może grą Santany czy naprawdę niewielu innych, bardziej znanych gitarzystów. Po powtórzeniu podobnego układu w pozycji podstawowej dochodzimy do kolejnych zagrywek w stylu Santany. Ta sekcja składa się z półtonowych i całotonowych podciągnięć na drugiej i pierwszej strunie, od seksty wielkiej do septymy małej i od septymy do prymy oraz z nony do tercji małej i tercji małej do kwarty. Takie powtarzane podciągnięcia często można usłyszeć u wspomnianego przed chwilą Carlosa Santany. Życzę powodzenia i do zobaczenia za miesiąc. 🎸

POSŁUCHAJ:



SANTANA SHAMAN

To drugi z albumów 'powrotnych' Santany, wyprodukowany przez wspólnika Chrisa Dave'a, na którym zaśpiewało mnóstwo wokalistów reprezentujących nowoczesne style muzyczne. Brzmienie Carlosa na Shaman jest niesamowite, mniej przesterowane i bardziej 'drewniane', do czego przyczyniło się na pewno wykorzystanie wzmacniaczy Dumble'a. Hitem okazał się utwór Michelle Branch The Game Of Love, ale jest tu sporo innych, znakomitych kompozycji jak You Are My Kind z Sealem, Amore (Sexo) z Macy Gray, Feels Like Fire z Dido czy zaskakujący ale równie dobry Novus z gościnnym udziałem Palcido Domingo.



LARRY CARLTON LARRY CARLTON

Często określany tytułem 'Room 335', nie był to pierwszy album Larry'ego, ale dla wielu jest to jego najlepszy album solowy. Na płycie znajdziemy powyższy track, plus Point It Up z zawrotną szybką solówką, groove'owy Nite Crawler i Rio Samba, piękny Where Did You Come From czy znakomitą instrumentalną balladę (It Was) Only Yesterday. Wypełniony półtonowymi podciągnięciami, niemożliwie wybrzmiewającymi dźwiękami, powalającym frazowaniem i brzmieniem, za które można umrzeć – album ten jest wzorem muzykalności, wrażliwości i kontroli nad instrumentem.



CHRIS REA THE ROAD TO HELL

Jeśli chcecie posłuchać pięknych podciągnięć – wielu z nich w półtonowym, 'doryckim' stylu – sięgnijcie po album Chrisa Rea. Tytuł albumu pochodzi od jednej z najbardziej znanych piosenek Chrisa, ale są tu też wspaniałe rockowe utwory jak Texas, Daytona – będący odą do Ferrari 365 GTB/4 Chrisa, płynące Your Warm And Tender Love i I Just Wanna Be With You, czy chwytający za serce Tell Me There's A Heaven. Pełny niedocenianego grania Chrisa, zarówno klasycznego jak i slide, Road To Hell jest znakomitą demonstracją tego, w jaki sposób można wpleść wspaniałe gitarowe zagrywki w wysmienite popowe i rockowe kompozycje.

widać przy pokazanych interwałach, występują też mniejsze odległości, pozwalające na wykonywanie półtonowych podciągnięć.

Tak jak można zharmonizować skalę durową i stworzyć skalę zbudowaną z akordów, to samo można zrobić z dowolną inną skalą bądź



Uciekające oktawy

Chociaż oktawa to interesujący interwał, który zawsze brzmi czysto i który z tego powodu może być traktowany jako bezpieczny, to mimo to daje duże możliwości, pod warunkiem, że jest właściwie wykorzystany **Sławomir Sobczak**

W tym miesiącu przygotowałem dla Was kilka riffów, w których tematem przewodnim będzie oktawa. Co istotne, za każdym razem będziemy zajmować się tym interwałem w układzie wertykalnym, czyli nie zastosujemy współbrzmień. Dla przypomnienia: gra oktaw w postaci dwudźwięków z prymą rodzi konieczność wytlumienia struny znajdującej się pomiędzy dźwiękiem dolnym i górnym. Pomijając przypadek, kiedy oktawę dokładamy do prymy znajdującej się na pustej strunie (np. E na progu 7 struny A5 i dźwięk pustej struny E6), w większości przypadków stosujemy opalcowanie zakładające użycie palca wskazującego oraz palca serdecznego lub małego. Tym razem darujemy sobie kombinacje z grą współbrzmień, jeśli jednak jesteście zainteresowani tym tematem i chcecie przećwiczyć inne zagrywki z użyciem oktaw, to odsyłam do warsztatów metalowych: Oktawy (12/2007), Ćwiczmy oktawy (10/2015) oraz Szesnastki w oktawach (7/2017). Przykład 1 posiada wszystkie dźwięki ułożone na strunach E6 (prymy) oraz D4 (oktawy). Dla ułatwienia każdą nutę na strunie E6 tłumimy dłonią ułożoną na mostku (P.M.), natomiast oktawom na strunie D4 pozwalamy swobodnie wybrzmiewać. Pod względem rytmicznym mamy tu prawie same ósemki z jednym szesnastkowym zagęszczeniem występującym zawsze w tym samym miejscu każdego taktu, a mianowicie na „3 i”.

Dzięki temu prostemu zabiegowi riff nie jest tak przeraźliwie monotony. Chociaż nie uważam, aby monotonia była zawsze zła, to jednak w tym przypadku nie jest konieczna. Aby było nieco ciekawiej, każdą frazę rozpoczynamy od oktawy, a nie od prymy, dzięki czemu pulsacja riffu zakłada umieszczenie uderzeń werbla na „1, 2, 3, 4”, a nie na „1 i, 2 i, 3 i, 4 i”, co samo w sobie tworzy ciekawe napięcie. Jeśli chodzi o kierunek kostkowania, to sprawa jest jasna, ponieważ rozmieszczenie dźwięków na dwóch strunach E6 i D4 oraz wytlumienie tej pierwszej struny niejako wymusza użycie kostkowania z góry na dół na strunie E6 i odwrotnego kierunku w przypadku struny D4. Oczywiście można kostkować z góry na dół wszystkie dźwięki (poza drugą szesnastką w zagęszczeniu na „3 i”), jednak nie ma to większego uzasadnienia. Głos górny utrzymuje się na wysokości oktawy w dwóch pierwszych parach ósemek w taktach 1 i 3, natomiast potem chromatycznie schodzi w dół – aż do F# na progu 4 struny D4 w takcie 2 i E na progu 2 tej samej struny w takcie 4. Parę słów wyjaśnienia wymaga opalcowanie, ponieważ istnieje tu kilka sposobów na poradzenie sobie z tym tematem, tyle że nie każdy jest dobry. Najbardziej optymalne rozwiązanie zakłada użycie najpierw palca wskazującego (próg 5 struny E6) i małego (próg 7 struny D4), a potem serdecznego (próg 6 struny D4). W takcie 2 mamy palec środkowy (próg 5 struny

E6), serdeczny (próg 5 struny D4) i wreszcie palec wskazujący (próg 4 struny D4). Jak widzicie, najważniejsza jest tu zmiana układu palców na początku taktu 2, co pozwala na wygodne dokończenie frazy. Przykład 2 jest złożony z większej liczby dźwięków, ponieważ poza dwoma głównymi składnikami – czyli prymą i oktawą – mamy tu jeszcze kwintę. Z tego względu nie przeskakujemy od razu na strunę D4, lecz wcześniej przechodzimy przez A5, na której znajduje się kwinta. Zagrywkę rozpoczynamy od pustej struny E6, a następnie przechodzimy na pozycję V, gdzie gramy całą frazę rozpoczynającą się od prymy na progu 5. Trzy pierwsze dźwięki tłumimy, natomiast dwóm kolejnym pozwalamy wybrzmieć, dzięki czemu riff nabiera ciekawszej pulsacji. Te dwa wybrzmiewające dźwięki to oktawa A na progu 7 struny D4 oraz kwinta na progu 7 struny A5. Następna w kolejności jest wytlumiona pryma A na progu 5 struny E6, po której gramy górny głos na progu 6 struny D4, który przesunął się z oktawy o pół tonu w dół do dźwięku G#. Ostatni dźwięk w takcie 1 to ponownie kwinta na strunie A5. Takty 2 i 3 to dwa różne zakończenia riffu, w których na „4” znajduje się ćwierćnuta – w przypadku taktu 2 jest to dźwięk G na progu 5 struny D4, natomiast w takcie 3 mamy tam ponownie G# na progu 6 tej samej struny. Grając całość, warto pamiętać o tym, że najważniejsze są tu

pryma i oktawa, natomiast kwinta jest dźwiękiem przejściowym, a ruchy w obrębie oktawy to tylko próba wprowadzenia urozmaiceń do zagrywki i – co najważniejsze – przećwiczenie umiejętności prowadzenia górnego głosu bez zmiany w okolicy prymy. To jest główna idea tego odcinka warsztatów, czyli ćwiczenie odseparowania dwóch głosów – dolnego i górnego. Kolejna ważna sprawa to konieczność zachowania stabilnej prymy podczas ruchów w górnym głosie.

Przykład 3 jest najdłuższy ze wszystkich przygotowanych w tym miesiącu, a jednocześnie zbudowany na bazie gęstszych podziałów rytmicznych. Dużą część riffu stanowią szesnastki, a jedyne miejsca, w których znajdziemy ósemki, to pierwsze ćwiartki każdego taktu oraz ćwiartka trzecia i czwarta taktów 1 i 2. Po bliższym przyjrzeniu się zapisowi nutowemu okazuje się, że takty 3 i 4 są oparte na tym samym materiale co poprzednie takty, a jedyne różnice dotyczą zastąpienia ósemek szesnastkami oraz wytlumienia wszystkich nut. Największą trudność w zagraniu tego riffu stanowią szybkie przejścia pomiędzy strunami E6 i D4, które wymagają pominięcia struny A5 bez wypadnięcia z rytmu, co może być tym trudniejsze do wykonania, im szybsze jest tempo. Na „3” każdego taktu mamy oktawę, z tym że w taktach 1 i 3 będzie to dźwięk A na progu 7 struny D4, natomiast w taktach 2 i 4 mamy do czynienia z dźwiękiem G na progu 5 tej samej struny. Na „4” głos górny wędruje o pół tonu w dół: do G# w taktach 1 i 3 oraz F# w taktach 2 i 4. Przykład 4 to tradycyjnie już porcja nut rozmieszczonych w dwóch różnych pulsacjach: czwórkowej i triolowej. W takcie 1 mamy podobny motyw jak na początku poprzedniego przykładu, jednak tym razem gramy go z prymą na pustej strunie E6. Takt 2 wymaga zastosowania triol, jednak pod względem opalcowania i budowy nie przedstawia większych trudności. Powodzenia! 🎸



PRZYKŁAD 1

♩ = 170

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

TAB

7 7 6 6 5 5 4 4 5 5 4 4 3 3 2 2

5 5 5 5 5 5 5 5 3 3 3 3 3 3 3 3

PRZYKŁAD 2

♩ = 170

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

1. 2.

TAB

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

PRZYKŁAD 3

♩ = 170

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

TAB

7 6 5 4

5 5 5 5 5 5 5 5 3 3 3 3 3 3 3 3

P.M.-----|

TAB

7 7 6 6 5 5 4 4

5 5 5 5 5 5 5 5 3 3 3 3 3 3 3 3

PRZYKŁAD 4

♩ = 170

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

3 3 3 3

TAB

2 1 5 4

0 0 0 0 0 0 3 3 3 3 3 3 3 3



Bicie cz. II

Witam! Mam nadzieję, że udało Wam się opanować przykłady z poprzedniej części moich warsztatów, ponieważ w tym odcinku rozwinie zagadnienie bicia gitarowego... **Tomasz Fulara**

Przypomnijmy tylko, że polega ono na jednoczesnym uderzeniu strun pierwszym, drugim i trzecim palcem prawej ręki, bijąc z góry lub naprzemiennie (z góry i z dołu). Uzyskujemy wówczas efekt taki, że wszystkie dźwięki akordu brzmią w tym samym czasie, a atak jest dosyć ostry (jeżeli chcemy, żeby był łagodny, to lepiej sprawdzi się technika szczypania strun). Omawiane bicie może być z powodzeniem stosowane w wielu

gatunkach muzycznych. O ile w przypadku grania z całym zespołem funkcje grania akordami przejmują zwykle inne instrumenty, jak na przykład gitara czy pianino, to podczas grania solowego dobrze sprawdza się granie akordami przy zastosowaniu bicia gitarowego. Oczywiście znajdziecie również zespoły, w których basista gra tak również w pełnym składzie (na przykład Primus), ale takie sytuacje występują raczej rzadko. Wspomniałem w poprzednim odcinku, że omawiana technika dobrze też się sprawdza w graniu muzyki etnicznej. Jeżeli mamy sprawnego basistę, to może on uciągnąć granie w składzie z instrumentami perkusyjnymi i śpiewem. A jeśli w dodatku

potrafi śpiewać, to może koncertować w duecie, a nawet solo z autonomicznym perkusyjnym (choć uważam, że wszystkie substytuty człowieka na scenie zdecydowanie obniżają wartość występu na żywo).

W tym odcinku pokażę w miarę prosty fragment mojej kompozycji, która, mam nadzieję, zainspiruje Was do poszukiwania własnych dźwięków z wykorzystaniem bicia gitarowego połączonego z techniką slap.

Przykład zaczynamy od grania akordów. Ósemki bijemy prawą ręką z góry, a tłumione szesnastki na przemian (najpierw z góry, później z dołu). Ponieważ gramy na strunach A, D i G, to pilnujemy tłumienia struny E (szczególnie w nagraniach, gdzie może

pojawić się niepotrzebny brud, kiedy struna E się wzbudzi). Zwróćcie uwagę na to, że zaczynamy grać na i, a ostatni akord w takcie wybrzmiewa też na początku kolejnego, co sprawia, że cała zagrywka jest przyjemna w odbiorze (można powiedzieć, że jest trochę mniej kwadratowa). W taktach drugim, czwartym i szóstym nagrałem przebiegi grane techniką slap. Grając tego typu kompozycję możemy pomyśleć na dwa sposoby. Albo w tych taktach ułożymy sobie jakąś ciekawą melodię, która połączy nam akordy i będzie charakterystycznym znakiem naszego numeru, albo potraktujemy takie przebiegi jako części improwizowane (czym na pewno warto się pobawić). W taktach od dziewiątego do jedenastego zapętłamy tę samą zagrywkę. Można spróbować pobawić się tu dynamiką, stopniowo zwiększając moc uderzeń prawej ręki. Tu ósemki uderzamy naprzemiennie. Ostatnie dwa takty to typowe bicie gitarowe z bardziej intensywnym podkładem perkusyjnym. Cała partia bębnow ułożona jest tak, że powinna Was poprowadzić w samodzielnym ogrywaniu ćwiczenia z samą linią perkusyjną. Powodzenia! 🎸

PRZYKŁAD 1

The musical notation for Example 1 consists of three systems, each with a standard staff and a corresponding bass guitar tablature. The first system is in 4/4 time, the second in 3/4, and the third in 4/4. The notation includes fret numbers, accidentals, and dynamic markings like 'X' for accents and 'w' for slurs.



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.MagazynGitarzysty.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 Mysłek, 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: David Ellefson



PRENUMERATA

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

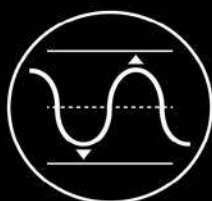
100W AMP IN A PEDAL



TURN YOUR PEDALBOARD INTO AN AMP



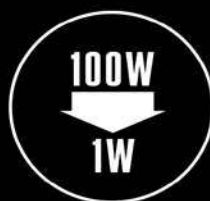
PRO 100W
GUITAR AMP



HIGH
HEADROOM



CABRIG
TECHNOLOGY



100/20/1W



PATENTED
RESPONSES



RECORD
VIA USB

PLUS: THREE VOICES, 9V POWER OUT FOR PEDALS, FX LOOP, MIDI, PRESETS, REVERB WITH FREEZE FUNCTION, ARCHITECT SOFTWARE AND MORE

Find your nearest dealer at
www.blackstaramps.com

 Designed & Engineered
by Blackstar Amplification UK

Blackstar[®]
AMPLIFICATION

the sound in your head

www.sound-service.eu
eprasa.pl ba02233f97



LEARN MORE



Fender
*American
Vintage II*

**PRZEDSTAWIAMY NOWY MODEL TELECASTER® Z 1951 ROKU
W KOLORZE BUTTERSCOTCH BLONDE**

**ZBUDOWANY WEDŁUG ORYGINALNYCH SPECYFIKACJI. WSZYSTKICH.
MIĘDZY INNYMI JESIONOWY KORPUS, KLONOWY GRYF W Kształcie litery "U" I PRZETWORNIKI* Z ROCZNIKA '51.**

©2022 FENDER MUSICAL INSTRUMENTS CORPORATION. WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE.

eprasa.pl ba02233f97