www.MagazynPerkusista.pl • MAGAZYN • NUMER 07-08/2019 (100) LIPIEC/SIERPIEŃ

Perkusista

Tu poczytasz sobie i kupisz ten numer

Perkusjonista uderzamy w punkt

WYGRAJ KOMPLET BLACH ZILDJIAN

UNIA REGULUJE

Nowe przepisy unijne, dotyczące krzywizny pałek, obowiązywać będą od przyszłego roku. Pałki krzywe jedynie od wierzchołka do połowy lub od końca do połowy, nie będą uznawane za krzywe i będą mogły być wprowadzane do obiegu na terenie Unii. Jak podkreślano w uzasadnieniu, ma to na celu ograniczenie wątpliwości konsumenta, dotychczas borykającego się z tzw. problemem prostej pałki. Dodatkowo podparto się badaniami, które wykazały, że zarówno pałki krzywe od góry, jak i te od dołu, miały znakomity wpływ na grę odpowiednio przed kreską taktową oraz za kreską taktową. Klasyczne, proste pałki będą nadal do dostania w profesjonalnych sklepach za dodatkową opłatą.

„Daj mu pograć"

Nowa akcja opieki nad gitarzystami w ramach programu Perkusista Plus.

ZŁAPANO HANDLARZA LEWYM SPRZĘTEM

Maciej N., znany na rynku sprzedawca sprzętu, został przyłapany na wciśnięciu uznanemu perkusiście gospel Pawłowi Jaroszewiczowi kontenera z dziurawymi naciągami bliżej nieokreślonej marki. Sprawa zakreśla szersze kręgi...

WYJĄTKOWY SORT

Najwięksi producenci bębnów i talerzy zdecydowali się na uruchomienie nowych linii produkcyjnych ze sprzętem przeznaczonym wyłącznie na rynek polski. Instrumenty będą oznaczone specjalnym znaczkiem bociana dziobiącego w bęben (lub talerz). Dzięki temu zostaną rozwiane wszelkie wątpliwości, jaki sort sprzętu dostępny jest na naszym rynku.

Cena 15,50 zł (w tym 5% VAT)
ISSN 1899-7732 INDEKS 246 670
9 771899 773191 07
Nakład 9.000 egz.

eprasa.pl 1e237f1795

Dyna-Sync
TAMA Dyna-Sync na nowo definiuje równowagę mocy, prędkości i precyzji w stopach perkusyjnych Direct Drive oraz zmienia tym samym poprzednie założenia stóp Direct Drive. Jesteśmy bardzo podekscytowani, że możemy zaoferować perkusistom na różnych poziomach zaawansowania i z różnych stylów muzycznych możliwość tak dużego zakresu regulacji oraz odkrycia tym samym nowych wrażeń z gry na stopie Direct Drive.
HPDS1TW
Twin Pedal
HPDS1
Single Pedal
TamaDrumsPolska
TAMAofficial
officialtamadrums
@TAMAofficial
TAMA

Perkusista

Miesięcznik wydawany przez
AVT Korporacja sp. z o.o.
ul. Leszczynowa 11, 03-197 Warszawa
tel. 022 257 84 99, fax 022 257 84 00, www.avt.pl

REDAKCJA
Redaktor naczelny: Maciej Nowak
e-mail: maciej.nowak@magazynperkusista.pl

Wojciech Andrzejewski, Artur Baran, Łukasz Chmieliński, Szymon Ciszek, Bartek „Szopix" Czerniachowski, Piotr Czyja, Paweł „Pavulon" Jaroszewicz, Jacek „Kajko" Nowak, Krzysztof Kowalewicz, Marcin Kubicki, Paweł Larysz, Przemek Łucyan, Mariusz Mocarski, Dominik Muszyński, Iwona Oleksiuk, Jacek Pelc, Staszek Piotrowski, Beata Polak, dr Piotr „Pniaken" Pniak, Paweł „Bitew" Sapija, Salemia

WSPÓŁPRACA
Drummers From Hell, Drumcover, DrumsetAcademy

FOTOGRAFOWIE
Romana Makówka, Robert Wilk, Marcin Pawłowski
Aleksander Ikaniewicz

SEKRETARZ REDAKCJI
Szymon Kubicki, szymon.kubicki@magazynperkusista.pl

REKLAMA/INTERNATIONAL SALES MANAGER
Magdalena Dudek, tel. 663 889 881
e-mail: magdalena.dudek@magazynperkusista.pl
Kierownik działu: Marta Zaczek, tel. 022 257 84 76
e-mail: marta.zaczek@avt.pl

GRAFIKA I SKŁAD
Studio Adekwatna

PRENUMERATA
tel. 022 257 84 22, e-mail: prenumerata@avt.com.pl

ADRES REDAKCJI
AVT Korporacja „Perkusista"
ul. Leszczynowa 11, 03-197 Warszawa
tel. 022 257 84 99, fax 022 257 84 00
e-mail: redakcja@magazynperkusista.pl

INTERNET I MULTIMEDIA
www.magazynperkusista.pl
www.facebook.com/MagazynPerkusista
www.instagram.com/magazynperkusista
www.youtube.com/MagazynPerkusista
Pakiet multimedialny: media.avt.pl
Redakcja: Szymon Kubicki
e-mail: kontakt@magazynperkusista.pl

WYDAWCA SERWISÓW ONLINE
Szymon Narożniak e-mail: szymon.narozniak@avt.pl

INDEKS 246 670 ISSN 1899-7732 Nakład 9.000 egz.

Prawa autorskie do artykułów opublikowanych w tym numerze magazynu „Perkusista" pochodzących z miesięcznika „Rhythm" należą do Future plc group. Wszystkie prawa zastrzeżone. Więcej informacji na temat magazynów publikowanych przez Future plc group znajdziesz na stronie www.futurenet.co.uk

RHYTHM

FUTURE

Wydawnictwo AVT oraz redakcja „Perkusista" nie ponoszą odpowiedzialności za treść zamieszczanych reklam, ogłoszeń i anonsów. Redakcja rezerwuje sobie prawo do dokonywania skrótów i adiustacji nadesłanych tekstów. Wszystkie nazwy produktów wykorzystane w redakcyjnej części pisma należą do ich prawnych właścicieli i zostały użyte wyłącznie w celach informacyjnych i edukacyjnych. Wszystkie ceny podane w części redakcyjnej pisma są rekomendowanymi cenami detalicznymi brutto, chyba że zaznaczono inaczej. Przedruk, reprodukcja i powielanie materiałów opublikowanych w drukowanym i elektronicznym wydaniu „Perkusista" bez pisemnej zgody Wydawcy zabronione.

Wydawnictwo AVT Korporacja Sp. z o.o. należy do Izby Wydawców Prasy

Na raz

SETKA, BEZ ZAKĄSKI

Setny numer... To chyba niezły wynik jak na magazyn branżowy, niezwiązany z piłką nożną, kulinariami, motoryzacją, grami, tylko z bardzo wąskim przedziałem muzycznym. Można teraz snuć sentymentalne opowieści niczym dziadek przy kominku z gromadką wnucząt wkoło, ale opowiem o czymś innym, związanym z jubileuszem, jednak utrzymanym w tonie moich wstępniaków.

100 numerów temu, wkraczając aktywnie w świat polskich bębnów, byłem zwykłym konsumentem, który miał styczność z prawnymi aspektami twórczości muzycznej. Sporo już widziałem od kuchni, co z pewnością pomogło w szybszym zaadaptowaniu się do zasad, jakie panowały w branży. Początkowo mocno się przyglądałem, ale w miarę szybko zacząłem podnosić głos, co było efektem nie tyle mojej bezczelności, jak zwykłej nadziei. Łatwość w nawiązywaniu kontaktów z zagranicznymi artystami i firmami spowodowała, że dostrzegłem szansę dla polskich artystów (tak, jestem tym niepoprawnym durniem, który musi zdążyć na hymn przed meczem). Nasza pozycja na arenie międzynarodowej była wówczas, delikatnie mówiąc, mizerna. Drażniło mnie, kiedy niektóre osoby pouczały mnie, bym nie mówił zachodnim firmom o tym, jaki jest u nas potencjał, ponieważ tym samym zwiększą się wymagania i naszym firmom będzie ciężej. Cóż za krótkowzroczność! Jest to jednak jeden z przykładów tamtej sytuacji. Tym samym rodzimy rynek i artyści był uznawany za jakąś trzecią ligę euro-azjatycką. Moje nadzieje na zmiany się rozwijały, nakręcałem się i wciskałem z orłem na klacie, gdzie się dało. Poczułem, że możemy się liczyć, że damy radę zbudować jakość. Zapraszałem, zachęcałem do odwiedzin. Swoje zrobił też lepszy przepływ danych w postaci rozwoju komunikacji internetowej. Wszystko stawało się bardziej czytelne i tanie chwyty handlowe zupełnie przestawały działać. Wtedy wykalkulowałem sobie, że skoro wszystko jest bardziej transparentne, to trzeba po prostu wziąć się do pracy! Wykazać się pomysłowością, nie bazować na wygodnych starych schematach, tylko przedstawić się jako rynek z możliwościami, jako przyszłego lidera tej części kontynentu. Po prostu puścić zgniłemu Zachodowi wielkiego bąka świeżości, stać się wiatrem w żagle dla firm, szukających nowych rozwiązań. Oni to dostrzegą, docenią, byłem tego pewny. Ok, jest tak, że dominują teraz niemieccy dystrybutorzy, którzy mimo wielu potknięć dzięki warcholstwu paru naszych graczy rynkowych dostawali kolejne szanse na ponowne wejście. Stało się, trudno, ale także z nimi – chociażby patrząc na rozwój naszych sklepów perkusyjnych – wciąż możemy być postrzegani jako interesujący partner. Ponadto muzycy grają bardzo dużo i mimo, że jest to ciężka do rozróżnienia papka przekazu mediów społecznościowych, artyści pokazują się często w bardzo fajnych okolicznościach. No i imprezy! Festiwale, pokazy, przeglądy. Jest ruch, jest działanie, nie śpimy.

Patrząc teraz na ten okres sprzed raptem kilku lat, widzę się jako niepoprawnego optymistę, który myślał, że idziemy ostro do góry. Permanentne podróże i rozmowy nie utrzymały mnie w tej pięknej wizji zdobywania świata. Pokazały i dostarczyły więcej informacji, które ową wizję skorygowały. Chyba po raz pierwszy nie będę się tu czepiał nikogo z Polski. Co ciekawe, nie chodzi tu o tych niemieckich dystrybutorów (przynamniej nie o wszystkich, choć jest tam kilku ignorantów), ponieważ zależy im po prostu na sprzedaży i muszą klepać po pleckach polskich klientów. Szpila idzie głębiej, w producentów, a szczególnie ich zachodnioeuropejskich reprezentantów. Jak możemy uważać, że coś znaczymy, skoro pewien holenderski kretyn, który ma być odpowiedzialny za artystów (AR) we wschodniej Europie myli Bukareszt z Budapesztem, inny AR nie ma pojęcia, że pewien polski artysta jest obecnie jednym z ważniejszych nośników ich marki i wysyła mi pytanie, czy może rozwiązać z nim kontrakt? Kolejny cwaniak chce nam wcisnąć jakiegoś nieznanego grajka, przecież i tak to łykniemy, bo muzyk jest czarnoskóry. Aż dziw, że się nie boi, że „słowiańscy barbarzyńcy" będą rzucać w niego bananami! A nawet nie wiecie, moi drodzy, o ilu rzeczach nie mogę tu powiedzieć... W kwestii postrzegania bliżej nam do Kazachstanu niż do Austrii i to są moje aktualne wnioski w temacie faktycznej wartości naszego rynku perkusyjnego w oczach wielu wielkich firm. Najbardziej wnerwia mnie jednak to, że w tej ich pyszałkowatej ignorancji jakościowo jesteśmy naprawdę nieźli i nie mamy się czego wstydzić.

Ale dobra, nie pozostaje nic innego, jak zapieprzać dalej, bo ja z pewnością im nie odpuszczę!

Maciej Nowak
Redaktor naczelny

2008–2010 2011–2013 2014–2016 2017–

eprasa.pl 1e237f1795

9816

Setne wydanie magazynu Perkusista! Jest to z pewnością osiągnięcie warte odnotowania z wielu względów. O ile 15-20 lat temu taki wynik nie byłby wielce zaskakujący, to w roku 2019 w erze smartfonów jest się czym chwalić, mimo, że wiemy, co tak naprawdę jest przyczyną takiego staniu rzeczy. Chodzi oczywiście o wyjątkowość i odwieczną chęć wyróżnienia się. O ile media społecznościowe dały możliwość publicznej, głośnej wypowiedzi, to z pewnością fakt, że może to robić w zasadzie każdy powoduje, że nie ma w tym nic wyjątkowego. Szczególnie artyści mają potrzebę pokazania się, wyróżnienia i bycia docenionym. Taką możliwość daje medium wyjątkowe, którego prowadzenie lub wydanie nie jest czynnością, jaką może robić każdy. Dlatego też w świecie Internetu, dzięki wyjątkowej jakości, sukces odnosi ekipa Drumeo. Magazyn Perkusista stał się w ostatnich latach magazynem, który dokonuje bardzo dużej selekcji materiałów, jakie mają trafić na łamy. Wychodzimy z założenia, że wszystko, co jest mozolnie składane przez łańcuch twórczy – od autora materiału przez skład DTP po drukarnię – musi być wyjątkowe. Magazyn zawsze miał to do siebie, że dwa razy więcej zastanawiano się przed publikacją danego materiału. Teraz ta selekcja jest jeszcze większa. Ma być wyjątkowo i nie boimy się powiedzieć, że jest wyjątkowo. Nie zapominajmy o nowoczesnych **e-wydaniach** magazynu, doskonałych na telefon czy tablet. Nie stoi oczywiście na przeszkodzie, by funkcjonowało to wspólnie z działami online, które też są na wysokim poziomie. Nasza strona internetowa to bezwzględnie największy zbiór materiałów perkusyjnych w wersji polskojęzycznej. Profil Facebook także trzyma wysoką jakość pod kątem publikowanych materiałów, znikomą ilość tzw. hejtu, omijając przy tym tanie chwyty „żebrolajków".
www.magazynperkusista.pl

William Morris Hunt

Z PODNIESIONĄ GŁOWĄ!

Robiąc sobie wycieczkę historyczną do początków Perkusisty zauważyliśmy kluczową rzecz – progres. Każdy numer to spory wysiłek i duże zaangażowanie twórców. Czy materiał będzie wystarczająco interesujący? Po wydaniu debiutanckiego numeru 1/08 wyraźny większy skok jakościowy pojawił się wraz z numerem 3/11 – Eric Singer na okładce. To doprowadziło do decyzji, by zmienić dwumiesięcznik w miesięcznik, a kropką nad i był numer 4/12 z Michaelem Jacksonem. Dalej wielki skok jakościowy zauważamy z numerem 11/15 (okładka z Tomkiem Zeliszewskim), gdzie zaczyna się bardzo mocna selekcja materiałów, która z miesiąca na miesiąc staje się coraz gęstsza. Ostatecznie pojawia się pierwszy bardzo odważny numer specjalny 1/17, a kilka miesięcy po nim jedna z najlepszych publikacji perkusyjnych w języku polskim, czyli wydanie 7/17, dotyczące najważniejszych wydarzeń w historii bębnów. Kolejną wielką skarbnicą wiedzy jest numer 7/18, gdzie wybieramy i opisujemy 100 polskich płyt, kluczowych pod kątem perkusji. Do tego **sesje zdjęciowe**. Inferno, Pavulon i Daray razem, chwilę później Tomek Łosowski, Michał Dąbrówka i Czarek Konrad także razem. Wspólne sesje Dimona i Maćka Gołyźniaka, bardzo oryginalna i krwista sesja z naszą panią Magdą, dotycząca sekcji rytmicznej. Tomek Torres wspólnie z tatą Jose, seria bokserskich zdjęć Krzyśka Dziedzica, chyba jedna z najlepszych w historii. A ostatnio rajdowa sesja Roberta Lutego. Uzurpujemy sobie wyjątkowość, bo nikt inny nie poświęcił swojej energii na zaaranżowanie i przygotowanie materiałów w takiej jakości. Jeżeli tego mało, wymieńmy jeszcze **fabryki**: Tama, Zildjian, Remo, Istanbul Agop, DW Drums, Meinl, Paiste, Sonor oraz 10 razy targi NAMM, a to jeszcze nie koniec.

Policzyliśmy, że łącznie z niniejszym magazynem wydrukowaliśmy do tej pory w sumie 9816 stron treści. Razem z magazynami 96 dwustronnych plakatów, które zdobią ściany salek prób, sklepów, szkół w całej Polsce. Niezliczona ilość wywiadów, testów, reportaży, relacji, szkółek i warsztatów, no i rzecz jasna masa patronatów i **akcji promocyjnych**. A wpadki? Zdarzają się, jak wszędzie i każdemu (nawet Vinniemu Colaiucie), ale wynika to z tego, że nie boimy się próbować.

CO PRZYGOTOWALIŚMY W TYM NUMERZE?

99 numerów Perkusisty daje spore pole do popisu. Z każdego numeru wybraliśmy ciekawe fragmenty, chociaż nie nazwalibyśmy je kluczowymi czy najważniejszymi. Wybór jest bardzo swobodny i związany zarówno z danym okresem i tym, co się działo na świecie, jak i z tym, co się działo w samym magazynie. Wszystko przedstawione przez pryzmat czasu, o czym w razie potrzeby wspominamy. Całość jest w takiej formie, żeby można było sobie otworzyć na dowolnej stronie i znaleźć coś ciekawego do przeczytania. Staraliśmy się zachować w pełni oryginalną treść z drobnymi korektami czysto estetycznymi, niewnikającymi w merytorykę. Zamieszczone fragmenty wywiadów, recenzji, reportaży i pozostałych materiałów opatrzone są zdaniami wyjaśnienia i są to jedyne nieoryginalne części całości. Reszta to podróż przez ponad 10 lat i 99 numerów największego magazynu perkusyjnego w tej części Europy.

eprasa.pl 1e237f1795

CLASSIC

FOR THE MODERN AGE.

PDP CONCEPT MAPLE CLASSIC DRUMS IN EBONY STAIN OFFER AN ALTERNATIVE SONIC TEXTURE FOR JP BOUVET TO EXPLORE.

#teampacificdrums

©2019 Fender Musical Instruments Corporation. All Rights Reserved.

pdp

EXPLORE YOUR SOUND
@ WWW.PACIFICDRUMS.COM

GEWA drums

Distributor: GEWA Polska Sp. z o. o., ul. Strzelecka 44/4, 45 – 525 Opole, polska@gewamusic.com, www.gewamusic.com

eprasa.pl 1e237f1795

Pierwszy numer magazynu i Piotr Pniak, bohater Raportu o Stanie Polskiego bębnienia, mówił wtedy:

Pniaq na temat polskiego rynku muzycznego: Masz na myśli trzy duże firmy fonograficzne? Ja nazwałbym to raczej ryneczkiem... Wybiórcze traktowanie drzemiącego wokół muzycznego potencjału jest wpisane w nasz medialny krajobraz. Jak to było w „Rejsie"?... „lubię tylko te piosenki, które już znam" – motto naszego rynku. Poza tym rynek to ludzie, a ci są wszędzie tacy sami, czyli...bardzo, bardzo różni. Przez wiele lat poznałem w firmach fonograficznych wiele ciekawych i wartościowych osób, ale jak wszędzie spotkałem też niespełnionych muzyków, którzy złapali tzw. ciepłą posadkę i teraz wreszcie są „kimś", mają prawo głosu. Szkoda tylko, że te „głosy" decydują, kogo my Polacy będziemy słuchali przez najbliższe lata i w pewnym sensie kształtują nasz muzyczny gust. Dobrze, że pojawia się coraz więcej mniejszych firm, które świetnie sobie radzą. Może dzięki temu sytuacja zacznie się poprawiać. Doskonale jednak zdaję sobie sprawę, że jest też druga strona medalu. Fonografia to biznes i w tym znaczeniu rynek jak każdy inny. Artyści, wiadomo, wyjątkowo emocjonalnie podchodzą do swojej twórczości, a firmy do sprzedaży. Nakłady muszą się zwrócić – najlepiej z zyskiem. Prawo rynku. Kółko się zamyka. Na szczęście, coraz częściej muzycy rozumieją słowa popyt – podaż, a decydenci w firmach fonograficznych to ludzie, którzy nie przypadkiem znaleźli się na swoich stanowiskach, bo znają się i na muzyce, i na marketingu. Jestem dobrej myśli.

Rok 2008 to tak naprawdę ostatni rok prawdziwych targów muzycznych w Polsce, gdzie można było obcować ze sprzętem.

eprasa.pl 1e237f1795

ANIMAL FROM THE MUPPETS IS THE GREATEST DRUMMER OF ALL TIME.*

—LARNELL LEWIS

* IN LARNELL'S DEFENSE, ANIMAL DID GO HEAD TO HEAD with Buddy Rich on TV. On the other hand, maybe Bonham, Blakey, or Peart are sitting pretty at the top of your list. We get it. Drummers don't agree on much. Except when it comes to the Evans UV1. 97% of drummers said it's more durable than their old heads. And 89% said it gives them the exact sound they want. If you ask us, that's pretty definitive, no matter which drummer you worship.
UV1.EVANSDRUMHEADS.COM

EVANS UV1

DISAGREE TO AGREE? JOIN THE DEBATE AT UV1.EVANSDRUMHEADS.COM

Music Dealer

eprasa.pl 1623711795

Obok Beaty Polak, Larsa Ulricha i naszej pierwszej relacji z opolskiego Drumfest, bardzo ciekawie opowiadał bohater z okładki, Terry Bozzio.

Jak zdobyłeś angaż u Franka Zappy?
Po pierwsze nic o nim nie wiedziałem. Funkcjonował poza moimi strefami wpływów. Kupiłem sobie płyty *Roxy&Elsewhere* i *Apostrophe* i dosłownie nie spałem przez 2 dni, tak mnie przerażał. Nie tylko z powodu poziomu umuzykalnienia, ale także niewiarygodnej złożoności jego muzyki i związanej z tym konieczności całościowego pamięciowego opanowania materiału. Myślałem: „Boże, co ja mogę zaoferować temu gościowi?" Czułem się tak słabo i niewyraźnie, że ćwiczenie przychodziło mi z trudnością. Przyjechałem do miasta i wszedłem do jego sali prób, mieszczącej się w hali wielkiego magazynu. Miał scenę, nagłośnienie i oświetlenie, jakich nigdzie nie widziałem. Z głośników na scenie wydobywała się najtrudniejsza muzyka, jakiej zdarzyło mi się słuchać, bardziej skomplikowana niż Bartok i wszystkie rzeczy, które grałem w College Of Martin. Były tam dwa zestawy perkusyjne i w czasie, gdy jeden bębniarz był przesłuchiwany przez stojących na scenie Franka Zappę, George'a Duke'a i Toma Fowlera, drugi już ustawiał sobie instrumenty. Wyrzucali jednego za drugim. W miarę jak przysłuchiwałem się grze odrzuconych zauważyłem, że większość z nich popisuje się albo chce zaimponować Frankowi techniką. Pomyślałem: „Spróbuję, poczytam, posłucham i przynajmniej pogram sobie z gościem", co jest postawą, której nauczyłem się w jazzie. Poprosił o przeczytanie fragmentu *Approximate*, który jest utworem bardzo trudnym. Zawiera wszelkie odmiany super połamanych rytmów, taktów dodanych i różne rodzaje nieparzystego metrum, a nuty sypią się z gry na dół przez całą pięciolinię. Teoretycznie powinno się grać rytmy precyzyjnie, ale tutaj ich wykonanie wymaga pewnego zbliżenia do zwrotów melodycznych zawartych w partyturze, co zestawione razem sprawia wrażenie kakofonii rytmicznego unisona a'la Thelonius Monk. Gdy doszedłem do grupy złożonej z 13 nut przestałem grać i powiedziałem: „Ok., to by było na tyle" – i pokazałem mu, że rozumiem zapis, mimo że nie jestem w stanie na bieżąco czytać go i grać idealnie. Ćwiczyliśmy wolniej aż do tempa i w końcu prześlizgnąłem się przez to. Wtedy powiedział: „Teraz przetestuję twoją pamięć". I wypluł z siebie jakąś frazę składającą się ze struktur piątkowych i kilku innych nieparzystych. Improwizowaliśmy chwilę, a on powiedział: „Dobra, chcę posłuchać jak grasz bluesa" – tylko po to, żeby zobaczyć moją reakcję. Zagrałem, a on powiedział: „Podoba mi się twój styl gry. Chciałbym cię posłuchać jeszcze raz jak skończę z resztą". Jego road menager zwrócił się do pozostałych 25 gości, a im tylko trzęsły się ręce, więc dodał: „Wystarczy, przesłuchanie skończone". Na to Frank: „Wygląda na to, że masz angaż, jeśli oczywiście chcesz". Spytałem: „Jesteś pewny, że dam radę?" Odparł: „Jeśli jesteś gotowy pracować, to poradzisz sobie". Byłem totalnie rozbrojony i wkrótce rozpocząłem muzyczną edukację w miejscu, gdzie kończyły się moje najśmielsze marzenia... to było jak obóz piechoty morskiej dla muzyka.

Fot. Dennis Boxem

O czym myślałeś, kiedy po raz pierwszy mierzyłeś się z *The Black Page* – jednym z absolutnie najtrudniejszych utworów Zappy?
Wrażenia zatarły się w czasie po opuszczeniu zespołu, ale później były jeszcze inne jednakowo trudne i trudniejsze nawet od *The Black Page* utwory. *Mo'N Herb's Vacation* miało 10 stron partytury. Miałem szczęście. Wszedł, wręczył mi kwity do *The Black Page* i spytał: „Co myślisz o tym kawałku Bozzio? – Łał, jestem pod wrażeniem" – odpowiedziałem. Wzrokowo mogłem przeczytać jedynie prostsze fragmenty. „Pozwól mi nad tym popracować" dodałem. I w tydzień, czy jakoś tak, bujania się z tym materiałem codziennie, byłem w stanie zagrać mu całość. Wówczas napisał melodię i zaczęliśmy grać utwór z zespołem. Ponieważ byłem gotowy jako pierwszy pomyślał, że gram bardzo dobrze i to dodało mi pary. Na współpracy skorzystałem jako muzyk i kompozytor. Z drugiej strony nikt nie wiedziałby kim do diabła jestem, gdybym nie pracował dla Franka Zappy. Miałem dużo szczęścia.

Jak planowałeś swoją karierę solową?
Zacząłem pisać piosenki, chciałem wyjść zza bębnów i zostać liderem-wokalistą jak Phil Collins. Podpisałem umowę na śmieszne według dzisiejszych standardów pieniądze. Wziąłem 5-10 tysięcy dolarów i wszedłem do studia, żeby nagrać jeden numer. Tyle, że pod koniec całego dnia pracy to nie gryzło. To doprowadziło mnie do momentu, w którym poczułem się zniesmaczony i sfrustrowany całym światem muzyki popularnej. Zacząłem ćwiczyć, traktując to jako terapię, pytając się jednocześnie po co to robię. Byłem już znany jako perkusista, który nagrywał zakręcone numery z Frankiem Zappą, jazz, fusion. Dni mijały. Pomyślałem, że jeśli tak dalej pójdzie, to oddalę się jeszcze bardziej od całej branży muzycznej. Wkrótce poczułem się lepiej. Jednak będąc zawsze przy pracy, teraz bez angażu, nie wiedziałem, jak radzić sobie z codziennym życiem choćby przez godzinę. To było niemal jak medytacja. Pewnego dnia ktoś spytał, czy nie chciałbym poprowadzić warsztatów perkusyjnych. Za pierwszym razem było okropnie i strasznie, ale od kiedy współpracuję z Sonny Emory, zaczynamy mieć z tego ubaw.

Ruszyłem z drugą edycją warsztatów sam i musiałem grać trochę więcej, bo nie miałem żadnego zmiennika. Rozwinąłem swoje patenty w trakcie ćwiczeń. Pomyślałem: „Może mam jeszcze jaja, żeby zagrać to przed innymi perkusistami". Wywaliłem trochę tego ostinato, a ludziom z miejsca się spodobało. Pomyślałem więc: „Ok., pogłębię studia w tym zakresie i zacznę grać bardziej solo". Z mojego osobistego punktu widzenia było to bardzo satysfakcjonujące. Odkryłem, że po 20 latach powierzchownego i handlowego traktowania bębnów, zyskałem artystyczną wolność, by robić co tylko przyjdzie mi do głowy na warsztatach i występach solowych. Była to dla mnie zdumiewająca zmiana i teraz nie chciałbym robić czegoś innego.

eprasa.pl 1e237f1795

„STARAM SIĘ PRZYWIĄZYWAĆ WAGĘ DO DETALU. BYĆ OTWARTYM I KREATYWNYM. I NADAWAĆ CHARAKTER.
TRZEBA MIEĆ CHARAKTER.
SONOR JEST DEFINICJĄ TYCH CECH. A DO TEGO ZNAKOMITYM MARIAŻEM NOWYCH TECHNOLOGII I 140 LAT TRADYCJI. DLA MNIE SONOR TO ZASZCZYT."

sonor.com/vintage

Niemiecka inżynieria i rzemiosło od 1875

Distribution: MUSIK MEYER Central Europe Division of MUSIK MEYER GmbH • Industriestr. 20 • 35041 Marburg (Germany) • www.musik-meyer-ce.com

Pictures by Mela Muszynska

eprasa.pl 1e237f1795

Fragment wywiadu z basistą Wojtkiem Pilichowskim. Wywiady z serii „O perkusistach" przedstawiają postrzeganie bębnów z perspektywy innych muzyków.

Czego wymagasz od perkusisty?
Po pierwsze perkusista musi być dobrym kolegą. Niektórzy uważają to za bajki, ale raczej tak jest, że basista z perkusistą trzymają się razem i tworzą jakąś komitywę. Kiedy trasa jest wytaniona, a w hotelu są dwuosobowe pokoje przeważnie bywa tak, że zajmują go razem. Jesteśmy na siebie zdani *(śmiech)*. A tak serio to najważniejszy u perkusisty jest jego czas, umiejętność zbliżenia się do ideału równego grania. Oczywiście jest wiele rzeczy w muzyce, gdzie gra się z przodem, z tyłem, ale zanim się do tego dojdzie trzeba najpierw grać w punkt.

Co poza tym? Grałeś z tyloma perkusistami...
Czas, artykulacja, umiejętność grania dynamiką. Bębniarz musi operować odpowiednim zasobem dynamicznym. Jest to niezbędne. Bardzo ważną rzeczą jest także to, by perkusista słuchał muzyki. Tego co się dzieje w utworze, niezależnie, czy jest to kawałek instrumentalny czy piosenka. Musi być bardzo czujny. Trzeba kierować się muzyką, melodią, zmianą akordów, budową dynamiczną utworów.

Jest coś, co cię przeraża w byciu perkusistą? Co powoduje, że mówisz „Dobrze, że gram na basie, a nie na bębnach"?
Tak... Jak nie ma technicznych, trzeba to wszystko zwinąć i wrócić do domu. To jest masakra... stary... *(śmiech)*

Co jest fajnego w bębnach?
Groove. Obok melodii ważny jest groove. Stary, jak włączasz radio to na co zwracasz uwagę...?

Fot. D. Kawka

Na groove i na melodię! To są sztandarowe rzeczy – melodia i puls. Inne kawałki podobają mi się, kiedy gram w Stanach, a inne w Europie. W Europie jest zajawka na granie szybkie, ekspresyjne, żywiołowe. Natomiast, kiedy gram w Stanach jest to bardziej groove'owe np. gdy gram kawałek *Nowe buty* (PiR2 z płyty *Transporter* – przyp. red.) to gram go wolniej... Inaczej ludzie to odbierają. To chyba kwestia kulturowa.

Paul Bostaph ze Slayer (wówczas w Testament) dopasował kilka utworów do wydarzeń.

Wciągnął mnie w muzykę
GIMME A BULLET AC/DC
Mój ojciec słuchał mnóstwo muzyki big-bandowej, stare kawałki z lat 20-tych i 30-tych, typu orkiestra Glena Millera. Dorastałem przy tych dźwiękach. Gdy miałem jakieś 9 lat, pierwszy raz usłyszałem rockowy numer w radio. Eksplodowało to w mojej głowie jak bomba. Od tamtego momentu już wiedziałem, że chcę grać na bębnach. Kapela i płyta odpowiedzialna za wkręcenie mnie w granie to AC/DC i album *Powerage*. Przy tym zaczynałem sobie wystukiwać. Zanim jeszcze miałem zestaw, na urodziny dostałem parę pałek. Dorastałem w dużej rodzinie, nie mieliśmy zbyt dużo kasy, więc grałem na czym się dało: mój zestaw składał się – wiecie, jak to jest – ze słoików, garnków i poduszek.

Pokazuje mój styl
GEMINI Slayer
Kawałek Gemini to pierwszy nagrany z zespołem numer, w którym tempo było naprawdę wolne i dawało perkusiście dużo pola do popisu. Każda fraza była tak ważna, że mnóstwo moich indywidualnych pomysłów ujrzało światło dzienne. Dużo improwizowałem w tym utworze. Nie chciałem działania w stylu: wymyślę sobie przejścia i je zagram. Poczułem, że kawałek nie będzie tak zażerał i wyjdzie przekombinowany. Może nikt się nie domyśla, ale uwielbiam improwizować, a utwór dał mi tę szansę, przez niemal cały czas swojego trwania, w trakcie sesji nagraniowej. Robię jedno przejście po wiszących tomach w dół i z powrotem, i pamiętam jak Jeff Hanneman (gitarzysta Slayera) patrzy na mnie w studio i mówi: „Uwielbiam to przejście, bo nigdy nie wiem, w którym momencie się skończy". Myślę, że to dobrze opisuje mój styl.

Chciałbym zagrać...
BURN Deep Purple
Kocham ten numer. Partie perkusji grane przez Iana Paice'a są absolutnie fenomenalne. Większość perkusistów postrzega jego grę jako pasmo prostych uderzeń naprzemiennych. Mnóstwo rzeczy gra używając podstawowych zestawień, ale jego podejście to coś więcej niż tylko egzekucja rudymentów. Jeśli analizujesz jego grę pod kątem technicznym, dostrzeżesz, że jest bardzo różnorodna.

Powinni zagrajać mi nad trumną
MR BLUE SKY Electric Light Orchestra
ELO była swojego czasu moim ulubionym zespołem. Lubiłem ich od dziecka i do dzisiaj tak jest. Jeff Lynne jest jednym z moich kompozytorów wszechczasów. Jest tak wielu wymiataczy... trudno wskazać tego najlepszego. Kocham muzykę w ogóle, ale Jeff Lynne... to chyba musiałoby być ELO.

epraasa.pl 1623701795

Pierwsze spotkanie z Jojo Mayerem, które ukształtowało dalsze relacje. Rozmowa we Wrocławiu dotyczyła wielu podstawowych zagadnień.

Wyjechałem do Nowego Jorku jakieś dwadzieścia lat temu. Przed wyjazdem miałem naprawdę spore bębny, jak zresztą większość tutaj – z pięć tomów. Kiedy przylatujesz do Nowego Jorku, na początku nie zaczynasz wielkich koncertów, tylko małe sztuki. Było dosyć ciężko wstawać rano, łapać taksówkę i przewozić wszystkie graty. Zatem zestaw stawał się coraz mniejszy i mniejszy. Ostatecznie polubiłem taki set-up, jest dla mnie wygodniejszy, przyjemniejszy. Obecnie wydaje mi się, że mam właśnie to, co chcę. To wystarcza do zaprezentowania dokładnie tego, co chcę, do pełnego wyrażenia samego siebie. Potrafię zagrać gig, gdzie mam tylko stopę, werbel, hihat, potrafię zagrać imprezę jazzową tylko z ridem i werblem. Nie potrzebujesz tego wszystkiego wkoło. Podejrzewam, że potrafię pokazać więcej rzeczy za pomocą jednego bębna niż wiele osób za pomocą ośmiu, ale to tylko dlatego, że spędziłem tyle czasu nad tym, by zrozumieć i rozwinąć tę umiejętność. Wydaje mi się, że proces pomniejszania zestawu jest bardzo silnym bodźcem do tego, by bardziej wejść w swoje wnętrze i poznać samego siebie. Nauczyłem się robić wiele rzeczy, nie robiąc wielu rzeczy. Spędziłem bardzo dużo czasu tylko z werblem, hihatem i stopą zadając sobie pytanie, co mogę z tym zrobić. To jest kwestia myślenia. Nie gram już na dwie stopy mimo, że grałem swego czasu jeszcze przed przyjazdem do NY. Kiedyś wydawało się, że jeżeli nie grasz na dwie stopy, nie ćwiczysz tego, to wypadasz z gry, przestajesz się liczyć. Ja akurat straciłem zainteresowanie podwójną stopą. Przestałem na niej grać, bo po prostu jej nie potrzebuję. Jeżeli grałbym muzykę, która by tego wymagała to owszem, ćwiczyłbym ten element, ale teraz? Nie potrzebuję tego.

Dorastałeś w Szwajcarii. Jak to wyglądało w tamtych czasach? Powiedz o swoich początkach.
Czy dorastałem tam? Tak i nie. Powiedziałbym raczej, że nie. Mój tata jest muzykiem jazzowym, ale grał też muzykę komercyjną. W tamtych czasach nie grało się tournee w takim rozumieniu, jak teraz. Zespoły przyjeżdżały i zostawały na parę tygodni, na kontrakt w jednym miejscu. Gdy się urodziłem tata akurat grał we Włoszech. Zespół mojego ojca osiągnął znaczący sukces, sprzedał tam około miliona płyt. Zespół się rozpadł i gdy miałem dwa lata mieliśmy udać się całą rodziną do Japonii. Podczas lotu do Japonii, ze względu na brak bezpośrednich połączeń, przesiedliśmy się w Hongkongu, gdzie mieliśmy dwa dni wolnego. Tata spotkał tam saksofonistę i klarnecistę Tony'ego Scotta. Zapytał ojca, czy nie chciałby z nim pograć tu na miejscu, bo jego basista złamał nogę. I tak zamiast dwóch dni na przesiadkę spędziliśmy tam dwa lata... Moja siostra tam się urodziła. Gdy musiałem iść do szkoły, moja rodzina wróciła do Szwajcarii. Po skończeniu szkoły rozpocząłem na nowo podróżowanie – chciałem zostać muzykiem.

Tak więc dlaczego bębny? To nie jest zbytnio wygodny instrument.
Moi rodzice brali mnie na koncerty, gdy byłem mały. Zawsze byłem za kulisami. Widziałem próby dźwięku itp. No, a co dla takiego małego dzieciaka było najciekawsze? Ten facet, co tak machał i kręcił się cały czas. Gdy moja mama była ze mną w ciąży, siadała na wzmacniaczu ojca i przez to cały czas dostawałem rytmem (*śmiech*). W domu też było zawsze pełno instrumentów. Powolutku dostawałem kolejne części bębnów: werbel, hihat. Zacząłem grać z płytami Beatlesów, ze Stonesami. Nigdy nie brałem lekcji bębnów, ale wiadomo, w takim środowisku o wielu rzeczach dowiadywałem się od znajomych perkusistów. Jim Chapin pokazał mi technikę Moellera o piątej rano w moim pokoju hotelowym. Gdy miałem około 25 lat stwierdziłem, że muszę jechać do Stanów, by się rozwinąć. Byłem bardzo wystraszony, ale stwierdziłem, że jeżeli nie spróbuję to będę się o to później obwiniał.

Twoja technika jest naprawdę świetna, robi wrażenie.
Być może, ale wymaga to praktyki. Człowiek to nie robot, nie możesz się zaprogramować i od razu to zrobić. Musisz się obserwować, analizować. Jeżeli nie jesteś dociekliwy nie dojdziesz do tego. Nie możesz pójść i kupić techniki Moellera, musisz tego doświadczyć. Ludzie myślą, że jak pójdą do szkoły muzycznej to wszystko będą wiedzieć. Pójdę do szkoły nic nie wiedząc, a wyjdę z pełną głową. To jakiś pieprzony żart.

Tak, zauważyłem, że wielu młodych bębniarzy szuka jakiegoś złotego środka, który nagle sprawi, że wszystko będą grać idealnie...
Tak, to jest jakaś iluzja, bo to zwyczajnie nie działa. To nie znaczy oczywiście, że szkoła jest zła, nie, nie, nie. Tam się nauczysz „abc", ale nie nauczysz się rozumienia tego wszystkiego, rozumienia świata itd. do tego trzeba dojść samemu. Gdy miałem 8 lat wiedziałem już niemal wszystko o bębnach, ale robiłem masę błędów, wielu rzeczy musiałem uczyć się jeszcze raz. Wiesz, perfekcja nie jest najważniejsza, ważna jest przejrzystość. Perfekcja nie jest najważniejsza, ponieważ jest nieosiągalna.

Pamiętasz swoją pierwszą sesję?
Oj... (Jojo coś zaczął mamrotać pod nosem) porażka... tak... pamiętam...(*śmiech*). Nie pamiętam dokładnie tej pierwszej, ale to były jakieś rzeczy dyskotekowe, gdzie nagrywałem kolejne rzeczy oddzielnie: stopę, werble itd. To chyba było około 1979 roku.

Jojo przed koncertem udzielał wskazówek pewnemu bardzo młodemu dżentelmenowi.

Fot. Michał Matusiak

eprasa.pl 1e237f1795

Fragment rozmowy z Johnem Goodem, „mózgiem" firmy DW Drums.

Jak się robi bębny? Idziesz do lasu, widzisz dorodne drzewo i mówisz „ścinamy!".
Rzeczywiście. Mam u siebie sporo ciekawego egzotycznego drewna. Nieraz ludzie mówią: „To było takie piękne drzewo, a ty je ściąłeś...". Prawda wygląda jednak tak, że pracuję tylko na materiale, który jest specjalnie certyfikowany, specjalnie oznaczony. Mamy u siebie program nazywany „American Forest", gdzie za każdy zestaw zrobiony przez nas musimy zasadzić drzewo. Czujemy więc odpowiedzialność, jaka na nas spoczywa, uczestniczymy w tym programie od bardzo dawna. Nie wiem dokładnie, ale mamy już naprawdę zasadzony porządny las.

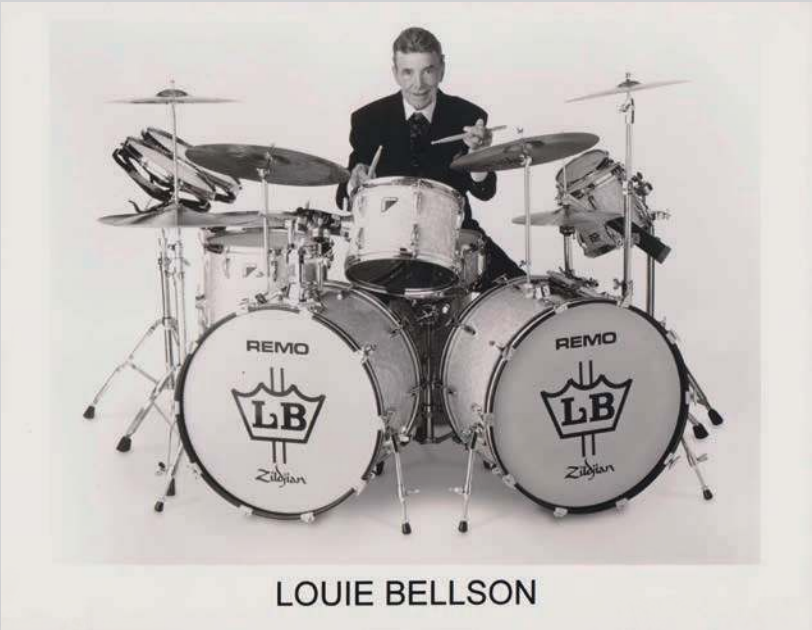
Jak rozpoznajesz dobre drzewo?
Opowiem ci pewną historię. Podróżowałem kiedyś pickupem niedaleko Michigan w poszukiwaniu drewna. Pewien facet prowadził, ja obok, żona siedziała na tylnym siedzeniu. Nagle przez radio przyszło pytanie: „Czy ten facet John Good jest tam gdzieś koło ciebie?" „Tak, jest, siedzi obok" – odpowiedział kierowca. „Znaleźliśmy dla niego odpowiedni klon z birds eye". Podali namiary, kierowca zjechał szybko z drogi prosto w błoto. Samochód skakał, żona niemal na dachu (*śmiech*). Jechaliśmy pickupem po trasie, do jakiej pickup został tak naprawdę stworzony. Nie tak jak te bubki z LA... Przyjechaliśmy na miejsce wyrębu, gdzie drzewa już były obalone. W ogóle, jak oni kończą robotę to trudno się domyślić, że coś tu było robione. Obalają tylko stare, duże drzewa, mniejszych nie ruszają.

Fot. D. Kawka

Jaka jest przyszłość bębnów?
Jest wielu ciekawych producentów bębnów na rynku. W wielu przypadkach są to drobne manufaktury, gdzie pracują bardzo sprytni i pomysłowi producenci, którzy czerpią z dotychczasowego dorobku w branży, także z tego co i mnie udało się dokonać. Chyba to jest właśnie przyszłość bębnów, takie butikowe warsztaty perkusyjne. Jedyna rzecz, która mnie przeraża to... hm... jak to powiedzieć... jak nazwać to chińskie coś... (*śmiech*). Ludzie chcą wysokiej jakości za niską cenę, co jest zrozumiałe, ale niestety tak samo jak jest robione wiele dobrych bębnów, tak samo jest robionych wiele beznadziejnych.

Myślisz więc, że bębny zawsze będą robione z drewna.
Zdecydowanie! Mimo, że jest sporo elektrycznych zestawów, z czego zdaję sobie bardzo dobrze sprawę (...) Ludzie chcą, żeby coś się działo, chcą czegoś żywego, chcą przedstawienia, show. Perkusja to wspaniały instrument, ponieważ jest bardzo trudny do kontrolowania np. wielu bębniarzy ciągle strasznie walczy ze strojeniem. Jeżeli grasz na prawdziwym instrumencie akustycznym, nie ma nic na świecie, co mogłoby to zastąpić. Nie ma. Żadne elektroniczne bębny czy durne pudełka, które możesz zaprogramować.

Rok w którym zmarł Louie Bellson, jeden z ostatnich wielkich big bandowych perkusistów. Jeden z pierwszych perkusistów korzystających z dwóch bębnów basowych.



W ciągu kariery Bellson zmieniał parokrotnie swoje zestawy. Zaczynał z Gretschem, gdzie w 1946 r. wykonano jego pierwszy zestaw z dwoma bębnami basowymi. W latach 50-tych kontynuował współpracę z Gretschem. W tym czasie używał bębnów basowych 20-to calowych, czterech wieszanych tomów, dwóch stojących i jednego olbrzymiego usytuowanego w centralnym punkcie zestawu. W latach 60-tych przesiadł się na Rogersy, a następnie Slingerlandy i Pearla. Ostatecznie został z bębnami Remo i talerzami Zildjiana. Był wiceprezydentem firmy Remo i posiadał przynajmniej dwa zestawy. Jeden był używany w Ameryce, a drugi podczas europejskich koncertów.

Zestaw europejski: Remo seria Mastertouch w kolorze White Marine Pearl, tomy: 8"x8", 10"x9", 13"x9", dwie stojące 16-stki, dwa basowe 24"x16", werbel 14"x5,5" i roto-tomy 16" i 18". **Talerze**: Zildjian hi hat 14" serii A New Beat, 18" A Thin Crash, 19" Armand Ride i 18" A Medium Thin Crash. Przez dwa ostatnie lata używał 18-tki Armand Thin i crasha Medium Thin tego wymiaru. **Dodatki**: Naciągi Remo, pałki Zildjiana z własną sygnaturą imienną.

eprasa.pl 1e237f1795

EARN YOUR BADGE

GRETSCH DRUM MAKERS SINCE 1883

MARK GUILIANA BEAT MUSIC / MARK GUILIANA JAZZ QUARTET / MEHLIANA

Połączył sprawdzone fundamentalne brzmienie Jazzu z nowoczesnymi elektronicznymi bitami i przeniósł je w zupełnie inny wymiar. Ponownie definiuje to co odkryte, inspiruje oraz pobudza kreatywność nowego pokolenia perkusistów.

Od 1883 roku Gretsch tworzy najwspanialsze amerykańskie bębny dla perkusistów, którzy uważają, że na legendarne brzmienie "That Great Gretsch Sound", trzeba sobie zapracować.

GRETSCHDRUMS.COM/BROOKLYN

THE GREAT AMERICAN DRUM SET™

GEWA Distributor: GEWA Polska Sp. z o. o., ul. Strzelecka 44/4, 45 - 525 Opole, polska@gewamusic.com, www.gewamusic.com

GRETSCH

Camtronome

Profesjonalny metronom z funkcją nagrywania

- metronomy ze zmiennym tempem, metrum i rytmem
- nagrywanie wideo podczas pracy metronomu
- grupowanie metronomów w listy odtwarzania
- audio prompter
- funkcja trenera
- sterowanie bezprzewodowe
- zapis metronomów w chmurze

POBIERZ Z Google Play

Pobierz w App Store

Artur Malik w długim wywiadzie opowiedział m.in. mrożącą krew w żyłach historię o tym, jak z zespołem Lombard pojechali w 1989 roku do Iraku.

„Pojechaliśmy do Iraku, reprezentowaliśmy Polskę na jakimś międzynarodowym festiwalu. Wyznaczyli nas, żeby pojechać. To były czasy bardzo niebezpieczne, z czego tak naprawdę nie zdawaliśmy sobie za bardzo sprawy. W Polsce byliśmy bardzo rozpoznawalni, Gośka miała te pióra, makijaże, spodnie podarte, skóry, ćwieki. Jak tam wylądowaliśmy to była spora sensacja. Gośka w tej miniówce łaziła po Bagdadzie, a tam kobiety całe zasłonięte. Mieliśmy pilota, który mówił trochę po polsku. O 6 rano mieliśmy jechać na piękne wzgórze babilońskie, z którego widać panoramę Bagdadu. Każdy z nas wziął aparaty, kamery. Jedziemy, jedziemy i nagle mija nas dwóch kolesi na emzetkach („motor" z PRL-u – przyp. red.). Jeden po cywilnemu, a drugi po wojskowemu z karabinem. Zatrzymali autobus, wpadli do środka z tym karabinem z pytaniem, co my tu w ogóle robimy i po co te aparaty. Odpowiadamy, że jedziemy na wzgórze babilońskie, zdjęcia sobie porobić. „Musicie zawrócić, musimy jechać do Bagdadu zobaczyć, co wy w tych aparatach macie!" – powiedział wojskowy. Wracamy i kurczę, widzimy, że mijamy Bagdad, zaczynamy się niepokoić. Wywieźli nas na pustynię, gdzie stało coś... kurczę, nie wiem co, bo ogrodzone murem to było. Wzięli naszego technicznego i aparaty, i zabronili nam wychodzić z autobusu. Wyobraź sobie ponad 40 stopni, a my w tym autobusie – bez klimatyzacji. Siedzieliśmy tam dwie godziny, w końcu nam się udało wydrzeć z tego autobusu i po dwóch godzinach przyszedł techniczny, że już wszystko ok. Jedziemy z powrotem do hotelu. Wracamy i znowu mijamy Bagdad, i jedziemy gdzieś w pizdu! (*śmiech*) Zatrzymujemy się pod potężnym murem, gdzie otwierają się drzwi. Autobus podjeżdża i nas wypychają do tych drzwi. Zamykają nas w takiej stróżówce, gdzie jest stolik, jedna kanapa i nic. Nasz menadżer niepokoi się już, prosi o kontakt z ambasadą, ale co ty! Żadnego kontaktu z ambasadą. Przychodzi czterech wojskowych i pokazują na nas palcem, dyskutując o czymś. Wychodzą i za chwilę przychodzi jeden, siada za biurko wyciąga giwerę, kładzie na stół, siedzi i patrzy. Po dwóch, trzech godzinach przychodzi następny wojskowy i mówi do naszego akustyka „Ty" i go zabierają.

Fot. Wojciech Łyko

Menadżer już krzyczy, że chce z ambasadą, a tamci „Spokojnie, spokojnie, siedź lepiej cicho!". Mija godzina, przychodzą z powrotem i biorą następnego „Ty!", a akustyka nie ma, nie wraca! Spędziliśmy tam 9 godzin i musieliśmy podpisać jakieś zeznanie, że nie jesteśmy szpiegami. Na drugi dzień wylądowaliśmy w polskiej ambasadzie u konsula, który powiedział, że mieliśmy ogromne szczęście, ponieważ równie dobrze mógł o nas kompletnie słuch zaginąć. Mogliśmy nic nie zrobić, a mogliśmy zniknąć. Okazało się, że jak jechaliśmy z tym aparatami to przejeżdżaliśmy ponoć koło miejsca, gdzie konstruowano jakąś bombę, a my tam zdjęcia trzaskaliśmy (*śmiech*). Na drugi dzień graliśmy koncert w amfiteatrze i Irakijczycy dostali jakiegoś szału. Na finale koncertu zaczęli z tego amfiteatru schodzić i wchodzić na scenę... coraz bliżej... coraz bliżej... coraz bliżej... Próbują Gośkę łapać, ktoś ich tam odgarnia, ale zaczęto tracić kontrolę nad tym wszystkim. Przerywamy koncert i uciekamy do garderoby, tam się zamykamy, a ten tłum za nami leci i tłuką do drzwi..."

Niezwykle miłe spotkanie z Tomasem Haake

Jakie były twoje wzorce, kiedy zaczynałeś grę, jak to się zaczęło u ciebie?!
To jest w miarę ciekawe, bo gdy byłem mały miałem wyjątkowo dziwny zwyczaj, że chowałem się do szafki, takiego kredensu i zaczynałem grać na garnkach. Najciekawsze w tym wszystkim było to, że zaczynałem grać dopiero wtedy, gdy nikogo nie było, a najlepiej właśnie, gdy się schowałem. Tłukłem w pokrywki od słoików i inne rupiecie kuchenne. Mama otwierała szafkę i patrzyła na mnie zdziwiona „Co ty tu robisz?" (*śmiech*).

Fot. Marcin Kamiński

Miałeś nauczycieli?
Próbowałem kilka razy, ale nigdy tego nie lubiłem. Miałem trzy podejścia. Pierwszy nauczyciel, to był taki starszy facio, który zaczynał lekcje od rudymentów. Pamiętam, jak poszedłem do niego pierwszy raz, stał taki piękny zestaw w jednym rogu i mały w drugim. Pierwsze, co zrobiłem to poleciałem od razu do tego dużego, a on na to „O nie, nie, zaczynamy tutaj". Pokazał mi ten mały zestaw, do tego zabrał mi blachy i centralę zostawiając z hi-hatem i werblem, po czym zaczęliśmy żmudne *ta da ta ta – da ta da da*. Nienawidziłem tego, byłem u niego dwa – trzy razy, miałem wtedy 8 lub 9 lat. Później poszedłem do jakiegoś gościa, gdy miałem 11 lat, a na sam koniec, gdy miałem 14, w sumie to nigdy nie brałem jakichś poważnych, regularnych lekcji u kogoś.

Jak budujesz swoje partie bębnów do utworów? Zazwyczaj są dwie metody – ogólny zarys i stopniowy jego rozwój albo budowanie każdego fragmentu jeden po drugim.
Hmm... Można by rzec, że i tak, i tak. Zazwyczaj mam ogólny zarys bębnów do całego numeru czyli tak, jak mają być osadzone w całym numerze. Czasami jest to jednak jedynie bardzo krótka część numeru. Wklepuję ją na kompie i patrzę, co mogę z tym zrobić. Wtedy też zazwyczaj pod koniec dnia mam już dość konkretną i dłuższą część tychże bębnów. To z czego może nie zdają sobie sprawy niektórzy to fakt, że angażuję się w stworzenie bębnów jedynie w numerach, które sam współtworzę, nie robię partii bębnów do innych kawałków, których nie napisałem. W tych innych kawałkach jest tak, że zostaną zaprogramowane bębny i później właściwie nic w nich nie zmieniam podczas nagrań. Zasada jest mniej więcej taka, że ten kto pisze utwór, pisze też partie bębnów.

eprasa.pl 1e237f1795

Fragmenty rozmowy z wówczas jeszcze mało znaną, ale obiecującą perkusistką Agnieszką Trzeszczak. Jest to doskonały przykład na to, jak dużo zmieniło się przez lata i ile można zdziałać dzięki konsekwentnemu realizowaniu swoich celów.

Agnieszko! Dlaczego nie skrzypce, nie kontrabas, nie piła czy harfa elektryczna?
Z przekory. Miałam 13 lat, gdy w telewizji widziałam reportaż o Zygmuncie Szpaderskim. Nie wiem kto, lecz ktoś grał u niego na bębnach w tak magiczny sposób, że postanowiłam zadzwonić do jego sklepu następnego dnia, a potem wybrałam się osobiście. Już wiedziałam, że chcę grać na bębnach, mimo tego, że rodzice kilka lat wcześniej kupili mi gitarę, na której pobrzdękiwałam radośnie.

I co? Pan Zygmunt zemdlał z wrażenia?
Nie. Dlaczego? To ja byłam jak zaczarowana. To było tak magiczne spotkanie... jak jakiś film. Czułam się trochę jak maleńkie dziecko w sklepie z zabawkami. Tyle różnych ciekawych instrumentów. A on miał dosłownie anielską cierpliwość do mnie, bo zamęczałam go pytaniami. Jak to ustawić? Jak to działa? Jak brzmi? I dlaczego?

I rozumiem, że w efekcie męki rodzice kupili ci pierwszy set Szpaderskiego?
Nie. Zanim w moim życiu pojawiły się pierwsze bębny, tłukłam po czym się da pozwijanymi w rulony gazetami, imitującymi pałki. Tato zaprowadził mnie do znajomego muzyka, który mówiąc: „Agnieszko, gitara jest dla ciebie najlepsza, gitara jest dla dziewczyn i tylko gitara, żadne bębny", utwierdził mnie w miłości do perkusji. Tłukłam więc gazetami w domu jeszcze namiętniej i po jakichś dwóch miesiącach rodzice się zlitowali i kupili mi pierwsze, złote bębny Amati.

Uczyłaś się grać u samego Virgila Donatiego.
To fakt, wywiało mnie z pałkami aż do Los Angeles, gdzie mogłam przez tydzień pracować nad swoją techniką z Donatim. Niezwykły człowiek, który w jakimś sensie przyczynił się do tego, że zaczęłam grać klimaty heavy metal i brzmienia, które dotychczas kompletnie mnie nie interesowały.

Opowiedz lepiej, jak do niego trafiłaś, bo nie wierzę, że ot tak powiedziałaś rodzicom, że jedziesz do Stanów pograć przez tydzień.
Donatiego poznałam w Polsce podczas jakiejś fety perkusyjnej. Podeszłam do niego i zapytałam nieśmiało... czy można do niego zapisać się na jakieś warsztaty, na co mi odpowiedział, że jasne – przyjedź do Los Angeles, będziesz się u mnie uczyć grać. Choć nie wierzyłam w to co słyszałam, zaczęłam główkować, jak tu się wyrwać za Atlantyk, by ćwiczyć u Donatiego. Oczywiście znowu pomogli mi rodzice, którym najciężej było mi powiedzieć – „Kochani, na studia idę za rok, bo teraz jadę do Los Angeles uczyć się grać u bębniarza heavy metalowego".

I oni pewnie omdleli z wrażenia...
Pudło! Owszem, byli – delikatnie mówiąc – zaskoczeni, ale uszanowali moją wolę i pomogli dotrzeć do Kalifornii, gdzie spędziłam rok czasu.

Co tam robiłaś? Jak wyglądała współpraca z jednym z najważniejszych ludzi świata bębnów?
Granie u Virgila nie było czymś w rodzaju instruktarzu. Nie układał mi rąk, nie kazał grać po stokroć jakichś nut. Po prostu pozwalał mi przyglądać się jego pracy w studio, pokazywał przykłady ciekawych brzmień. On grał swoje rzeczy, a ja układy, jakie mi zadawał. Później omawiał błędy. Podobał mi się ten twórczy luz, który sprzyjał nauce gry. Jego warsztaty pomogły mi zrozumieć, o co chodzi w heavy metalu i przyczyniły się do tego, że po powrocie zaczęłam grać w Pathology.

Jaki jest Donati?
Bardzo poukładany. Ma ciekawy rytm dnia. Wstaje rano, biega, później jakaś joga. Później gra, komponuje na pianinie i znowu siada za bębnami. Żyje jakby w innym świecie. Widać, że bębny są jego życiem, jego bajką. Cały czas myśli o graniu. To człowiek o niesamowitej dyscyplinie. Wymaga od siebie i od innych. Podobała mi się jego percepcja. On bardzo świadomie podchodzi do bębnów. Ma wszystko poukładane, nie przekombinowane. Jest świetnym logistykiem. Po prostu, zawodowiec.

eprasa.pl 1e237f1795

Tomasz Goehs przez wiele lat grał wszędzie ze stojącym obok lustrem. Był to swoisty fenomen na naszej scenie. W naszym Raporcie wytłumaczył nam dokładnie, skąd to się wzięło.

„Historia prosta, ale trudna do wytłumaczenia. Zaczęło się od tego, że ćwiczyłem gdzieś, gdzie mieliśmy próby. Grałem, grałem i tak mi się strasznie nudziło. Nagle w kawałku statywu zobaczyłem swoje odbicie. W salce były kawałki lustra to sobie je postawiłem i nagle „Jaki czad! Ja cię!". I tak to się zaczęło, że jeździłem z lustrem tyle lat. Nie zawsze miałem swoje, nieraz się stłukło. Wykręcałem z przeróżnych ścian, duże, małe, normalnie śrubokrętem na chama. Bez lustra nie było grania! Nie ma lustra – nie ma grania. Kiedyś kolega w jednym klubie zbił moje lustro, to moi kumple krzyczeli do niego: „Uciekaj stąd, bo Goehs cię zabije!". Na drugi dzień, kiedy ćwiczyłem, słyszę pukanie do drzwi i wchodzi on z naprawionym lustrem. Lustro to jeszcze nic, bo następowało pewne apogeum tej schizofrenii, ponieważ trzeba było postawić je pod odpowiednim kątem, żeby obraz był konkretny. Musiało też stać po lewej stronie. Jak świeci reflektor tysiącwatowy na mnie od lewej strony to dopiero wyglądało! Nie zawsze się to sprawdzało, jak... za mną nie było czarnego tła. Woziłem więc ze sobą lustro, 4 czy 5 tysiącwatówek i tło. Czarne tło stawiane na dwóch mikrofonowych statywach. Gorzej, że nie zawsze dało się tą instalację postawić. Jaja były nieprzeciętne. Nie wyobrażałem sobie grać bez lustra. Pewnego razu grałem z Tymoteuszem na żywo jedną piosenkę, a nie będę się patyczył przecież z lustrem na jeden numer. Zagrałem więc po raz pierwszy bez. Dlatego mówię, że Bóg wyzwala człowieka z niewoli, a to lustro było właśnie niewolą (*śmiech*). Nie daj Bóg, by się kąt zmienił czy światło to szalałem, nie brzmiało mi. Po tym jednym kawałku zacząłem ćwiczyć w kanciapie bez lustra. Miałem tam taką historię

Fot. Wojciech Baran

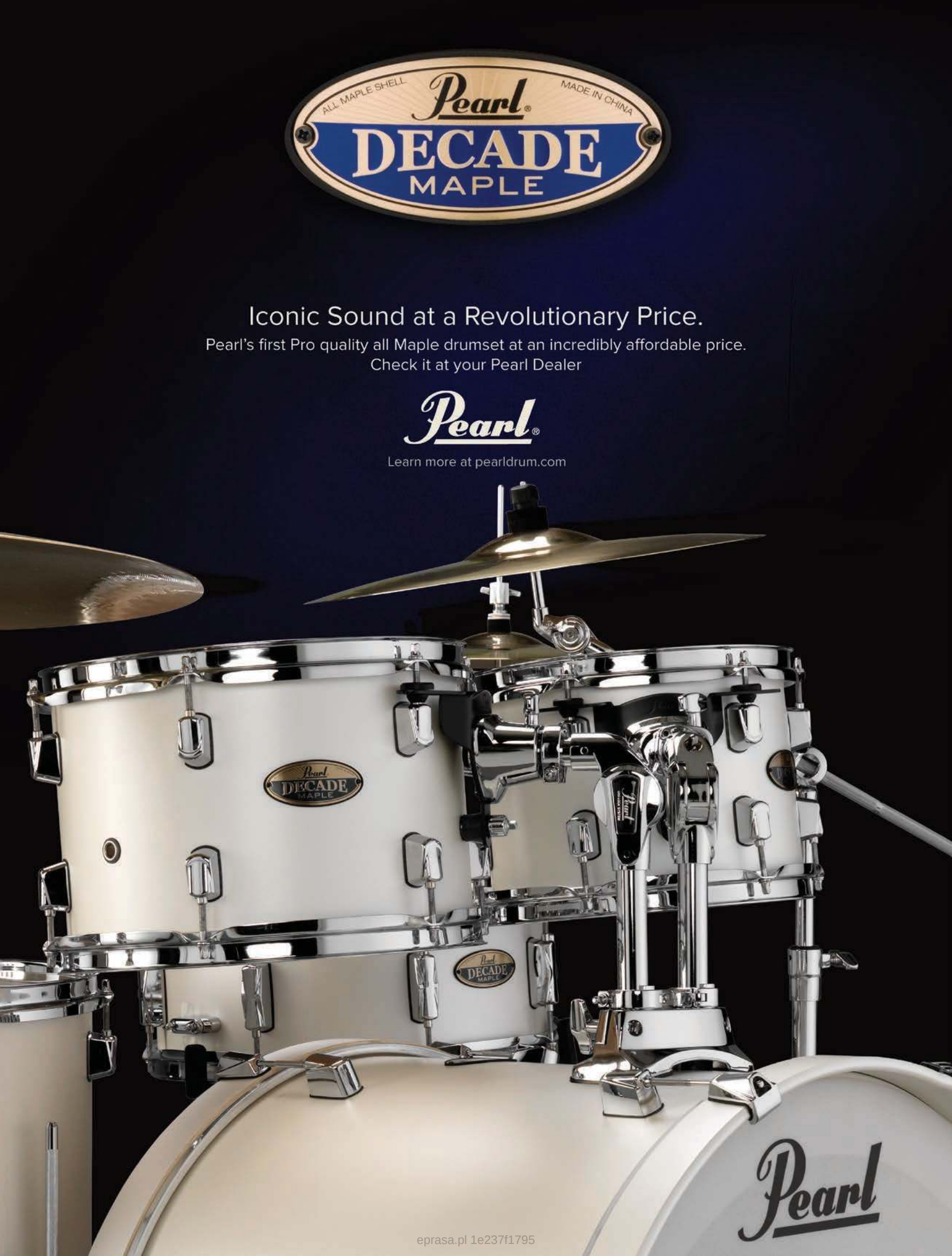
z jarzeniówką, która pełniła zastępczą rolę reflektora, bo bym się w salce usmażył. Zaczęła w pewnym momencie świrować, mrugała, przestawała świecić. Ile ja czasu poświeciłem, by ją naprawić! I to nie jest tak, że patrzyłem na swoją twarz, po prostu patrzyłem, jak gram. To pomaga grać, ale czasami przestaje człowiek słuchać innych. Zauważyłem to później grając bez lustra. Nie wrócę do tego, bo się boję, to jak z alkoholizmem, nałóg po prostu!"

Pierwszy egzemplarz Czarciego Kopyta trafił w nasze ręce! Już wtedy stopa zrobiła na nas wrażenie i w taki sposób podsumowaliśmy premierowy model. O ile stopa się rozwinęła to w sporcie można powiedzieć – jedną „stałą" mamy do dziś.

„Czarcie Kopyto to sprzęt przeznaczony dla szybkonogich lub dla tych, którzy szybkonogimi chcą zostać, ponieważ stopa sama wyrywa się do szybkiej nawalanki. Gorzej będą mieli perkusiści, którzy grają lżej, ponieważ czuć w stopie właśnie ten pęd do przodu. Kopyto bardzo przypomina stopę Trick, zarówno w kwestii ustawień, jak i użytkowania. Konstrukcja Czarciego jest solidna, jest to stopa ciężka i masywna, nie ma w niej żadnych „nadmuchiwanych" elementów. Jedyne rzeczy, które mogą drażnić to te śrubki dokręcające poszczególne elementy i konieczność dokręcania wszystkiego na sto procent, gdyż inaczej stopa nie będzie nam dobrze działać.

Pamiętajmy, że mówimy o produkcie polskim, co w sumie dla grającego nie powinno mieć znaczenia, ponieważ naszej gry nikt nie będzie rozpatrywał pod tym względem. Dlatego niniejsza analiza jest w oparciu o sprzęt z tej samej kategorii cenowej i przeznaczenia. **Nie ma taryfy ulgowej.** Z drugiej strony nie można przejść koło tego faktu obojętnie, ponieważ Czarcie wypada bardzo dobrze. A gdyby rozpatrywać sprawę właśnie pod kątem kraju pochodzenia to można mówić wręcz o swoistym szoku, gdyż jakie nasze tradycje są, każdy wie. Producent myśli cały czas nad rozwojem i usprawnieniami poszczególnych elementów mimo, że pod nogami mamy produkt z wysokiej półki (wiadomo, obecnie „kto stoi w miejscu, ten się cofa"). Ja osobiście liczę na to, że nie włączy się niektórym syndrom „Polaczka", czyli mówiąc delikatnie, destruktywnego działania na własnym podwórku. Początek jest wystrzałowy, bo Czarcie to śmigacz godny kapel typu Behemoth, Vader, Decapitated, a te, jak wiadomo, eksportowymi zespołami są, mimo, że w muzyce dość niszowej. Ale zawsze lepiej mieć jednego Małysza niż taką kadrę piłkarską, jak teraz."

eprasa.pl 1e237f1795



eprasa.pl 1e237f1795

Jeden z najwybitniejszych polskich perkusistów opowiedział o swoich początkach i kolejnych etapach w perkusyjnym życiu.

Poświęciłeś się więc bębnom dość późno.
Raczej tak. Wszyscy zawodowcy zazwyczaj zaczynali dość wcześnie, ale oni wyrastali raczej w muzycznych środowiskach i w innych warunkach geopolitycznych. Myślę, że nigdy nie jest za późno na naukę. Gdy byłem w Stanach, chodziłem do szkoły na zajęcia z kształcenia słuchu, gdzie spotykałem uczniów po pięćdziesiątce.

Momenty przełomowe w twojej perkusyjnej karierze?
Początek działań Woobie Doobie, jakiś 93 rok. Tworzyliśmy fajny band... grający, nie wiem, jak to nazwać... fusion, jazz-rock. Krok po kroku zaczęliśmy odnosić sukcesy, grywaliśmy to w dawnym Akwarium, to w Remoncie. Zaczęliśmy zdobywać festiwale. Załapaliśmy się nawet do finału europejskiego konkursu zespołów jazzowych w Leverkusen. Nie wygraliśmy, ale przygoda była fajna. Później Polskie Radio wydelegowało nas na festiwal do Getxo pod Bilbao. U nas oczywiście Warsaw i Gdynia Summer Jazz Days. I tak się zaczęło. Wtedy też miałem pierwsze doświadczenia studyjne. Michał Grymuza, który grał z nami, zabrał mnie i Wojtka do studia S-2 na Woronicza. Nagraliśmy tam utwór *Mury Jerycha*, który zaśpiewał Robert Janowski, trafiając od razu na pierwsze miejsca list przebojów. Po kryjomu wyciągnąłem bębny ze szkoły, bębny Sonora. I na tych zbitych naciągach nagrałem ten utwór. W studio nie było clicka i graliśmy na setkę. Był to pierwszy mój nagrany utwór, który później słyszałem w radio. To był właśnie przełomowy etap, jeżeli chodzi o pracę w studio. Przed Woobie Doobie lub równolegle, jeszcze przed dyplomem, w czasach szkolnych zastępowałem Radka Macińskiego w musicalu Metro. Jak na tamte czasy był to musical na bardzo wysokim poziomie. Spędziłem tam chyba ze dwa – trzy lata. Tak więc pracowałem w metrze, gdy metra jeszcze nie wykopano (*śmiech*). To była moja pierwsza praca, dzięki której mogłem wynająć mieszkanie i zacząć samodzielne życie. Dużo się wtedy nauczyłem, cholernie odpowiedzialna praca. Wywarło to na mnie duży wpływ. Wiele lat po tym miałem koszmarne sny, że spóźniam się na spektakl, rozstawiam set, a tu gasną światła i dyrygent nabija *Uwerturę* (*śmiech*). A nie było możliwości, by się spóźnić, bębny były trzonem spektaklu i choćbyś nogę złamał, musiałeś być na czas. Wszystko musisz zagrać, jak jest w nutach, bo za chwilę wpadnie jakiś tancerz i powie, że o mało nie złamał przez ciebie nogi (*śmiech*). Przełomowy moment, nauka dyscypliny zarówno gry, jak i samej pracy.

Fot. Rafał Nowakowski

Nasze kolejne odkrycie sprzętowe. Staramy się zawsze wybrać nowości, które faktycznie prezentują jakość. Tak było w przypadku pałek Wincent. Dość niekonwencjonalne wprowadzenie w test...

„Wincent to nowość na polskim rynku. Jest to sprzęt pochodzący z kraju Alfreda Nobla (ten facio od dynamitu) lub jak kto woli Victorii Silvstedt (95C-63-97cm). Firma powstała w roku 1992 dynamicznie rozwijając swoja ofertę oraz jakość oferowanych produktów. Obecnie ma w swoim katalogu niemal pełny wybór standardowego sprzętu z tego działu. Przez zwrot „pełną" mam na myśli tak szeroką listę modeli, przy której może nie poświęcimy tyle czasu, by zdążył nam wykiełkować ziemniak na talerzu, ale taką by swobodnie dobrać coś dla siebie. Dotyczy to klasycznych modeli z drewnianą główką, ponieważ pałki niekonwencjonalne dopiero stopniowo będą pojawiać się w ofercie."

eprasa.pl 1e237f1795

Rozmowa z legendarnym Davem Lombardo, który jeszcze wciąż grał w Slayer.

Czy to granie na bongosach w liceum skłoniło cię, by zasiąść za zestawem?
Bębny zawsze były częścią mnie, więc tak naprawdę to trudno mi powiedzieć. Byłem w trzeciej klasie, więc miałem pewnie 9 lat, gdy nastąpiło coś, co mógłbym uznać za ważne dla wyboru przyszłej drogi. To wtedy zaczęła się moja miłość do amerykańskiego rock'n'rolla. Czasami przygrywała latynoska kapela, a w przerwach między setami, kilku gości wchodziło na scenę i grało rocka. To były kawałki w stylu *Long Train Runnin'* Doobie Brothers czy *Takin' Care Of Business*.

Puszczałeś też disco.
Byłem DJ-em z jeszcze jednym gościem w wieku 14 czy 15 lat. Nazywaliśmy się A Touch Of Class! W tym czasie byłem już pałkerem, ale w mojej głowie panowała wojna: byłem rozdarty między disco a Led Zeppelin. Byłem dokładnie pośrodku. Miałem kumpli, którzy słuchali rocka i metalu oraz moich przyjaciół Kubańczyków, którzy smarowali włosy żelem, nosili kolorowe koszule i spodnie w kancik. Dla Kubańczyków wszystko tańczy, nie można siedzieć i tylko słuchać. W tamtym okresie lubiłem Kiss, a oni wszyscy pytali mnie: Jak możesz do tego tańczyć?

Członkowie Slayera zawsze przypisywali szybkie tempa na pierwszych albumach tobie. Podobno grałeś wszystko szybciej na próbach. Co cię skłaniało, by grać w ten sposób?
Punk oraz grupy takie, jak Motorhead. Klasycznym przykładem jest kawałek *Overkill* (nuci szybko groove podwójnej stopy). W tamtym czasie to było szybko, ale w zestawieniu z tym, jak kapelki grają współcześnie, już się takie nie wydaje. Inspirowały mnie utwory innych grup, jak np. *Rock And Roll* Zeppelinów. To był czad! Był szybki, grany do przodu (strzela palcami w rytm). Strasznie mnie ciekawiły te szybkie kawałki. Czułem się z nimi dobrze, więc gdy Jeff (Hanneman, gitarzysta Slayera) zagrał mi hardcore punka, powiedziałem: „Wow, to brzmi świetnie!" Później, gdy Slayer ewoluował, graliśmy riffy w stylu Judas Priest, ale zamiast tego beatu na 4 (wystukuje uderzenia werbla na 2 i 4), po prostu zdwajaliśmy tempo. Dodaj do tego energię 18-latka, podjaranie chodzeniem na próby. Nie zwracaliśmy uwagi na tempa granych kawałków. To dlatego za każdym razem były grane szybciej.

Kiedy po raz pierwszy zdałeś sobie sprawę, że coś się zaczyna dziać?
Kiedy znalazłem się na szczytach list fanzinowych, wiesz, „najlepszy pałker" – Dave Lombardo. Wszystkie te małonakładowe podziemne gazetki były w tamtych czasach dla nas najważniejszym źródłem informacji o nowych trendach.

Nasza pierwsza wizyta na targach NAMM i dokładna relacja o nowościach. Czas nie oszczędzał sprzętu.

Pearl E-Pro, miał być wielki hit, wyszło słabo.

Tama Superstar w wersji brzozowej, teraz jest tylko klon.

Sabian z wersjami budżetowymi nie mógł się jakoś wstrzelić.

Sztandarowy klonowy Ludwig.

Meinl uzupełniał serie M, po której nie ma już śladu.

Sonor chwalił się SQ2 Christopha Schneidera, teraz już w DW.

epresa.pl 1623771795

Rozmowa z Christophem Schneiderem z Rammstein miała ciekawy przebieg, okazało się, że muzyk ma wiele wspólnego z tym co działo się u nas w kraju.

Pamiętasz swoje pierwsze nagrania?
Ooo tak! To było dla pewnego włoskiego zespołu. Przenieśli się do Amsterdamu, by nagrać swój pierwszy album. Producent kapeli zatrudnił mnie, ponieważ stwierdził, że będę lepszy od laski, która grała u nich na bębnach.

Jak postrzegasz swoją karierę, jej wzloty i upadki, momenty, gdy zespół zaczął się wspinać coraz wyżej?
Kiedy zaczynałem grać na bębnach, moi rodzice mówili bez przerwy, żebym zajął się czymś normalnym (*śmiech*), bo to nie prowadzi do niczego, nie będę miał z tego żadnego utrzymania. Nie słuchałem tego, co mówili, bo zawsze sobie powtarzałem, że o ile moja, nazwijmy to, kariera się rozwija to będę szedł za ciosem i to robił. Gdy w pewnym momencie odwróciłem się i spojrzałem wstecz na to, co robiłem, widziałem na przestrzeni lat ten progres. Z zespołem stopniowo przechodziliśmy krok po kroku stopień wyżej i wyżej. Na każdym takim poziomie rozwoju mieliśmy wspaniałe chwile... Pamiętam, że gdy byliśmy nieznanym zespołem to chcieliśmy grać w klubach i halach, gdzie grają inne zespoły. Kiedy to osiągnęliśmy mówiliśmy sobie: „Tak, zrobiliśmy to!". Wszystko szło bardzo naturalnie. To jest istotna kwestia szacunku, pokory i docenienia tego wszystkiego, co się zrobiło. Zastanawiam się często, jak młode zespoły, których członkowie mają po 18 lat, nagle nagrywają jakiś hit i grają w wielkich halach. Nam zajęło 15 lat, by to osiągnąć! Wydaje mi się, że taka kolej rzeczy może rodzić kłopoty, bo dla nich coś takiego jest normalne. Uważają, że są kimś wyjątkowym. Tylko, że jeżeli nie utrzymasz takiego poziomu lądujesz w małych klubach, w których nigdy nie grałeś. Jest to dla nich kompletny szok i świadomość pewnego upadku. U nas rozwój działał stopniowo. Tym bardziej, że pochodzimy ze wschodu i nie mieliśmy tylu możliwości, co na zachodzie.

Fot. Wayne Blanchard

PIROMANIA:

Żaden występ Rammstein nie byłby pełny bez wybuchów, których siłę można mierzyć w skali Richtera. „Na początku miałem pałeczki plujące ogniem, ale niszczyły one naciągi" – mówi nam Christoph dodając, że największą trudność podczas gry dookoła płomieni sprawia mu trzymanie tempa: „Gorąc na scenie i częste wybuchy mają wpływ na to, jak grasz. Trzeba wiedzieć, kiedy odpalają co głośniejsze efekty i być przygotowanym, bo jeśli dasz się zaskoczyć, to może to konkretnie wybić z rytmu. Jest to fajne i daje zastrzyk adrenaliny, kiedy włączają ognie i cały zespół się rusza z nimi. Wokalista (Till Lindemann) ma świra na punkcie tych efektów i jeśli coś szwankuje to złości się, niekiedy wpada w szał. Efekty pirotechniczne na scenie są dla niego bardzo ważne."

Dobrze wiem, o czym mówisz, jesteśmy z tej samej strony „żelaznej kurtyny". W Polsce również nie było łatwo...
Pamiętam, że przed Rammstein grałem w takim zespole, który wcześniej grał na festiwalu w Polsce, nazywał się Jaz...

Jarocin?
Tak, Jarocin! Pamiętam taki plakat z punkiem, co miał wielkiego irokeza (*śmiech*).

Dokładnie, a jak to wyglądało w NRD?
Kiedy zaczynałem grać na bębnach był to czas, gdy cały system zaczął się powoli zapadać. Była to połowa lat osiemdziesiątych. Powstawało wtedy wiele zespołów, coś się zaczynało dziać. Wbrew pozorom bardzo miło wspominam ten okres i uważam go za jeden z ważniejszych w moim życiu.

Jak wyglądała sprawa ze sprzętem?
Oczywiście mieliśmy problemy ze sprzętem. Pamiętam, że miałem taką czechosłowacką perkusję...

Amati!
Taaak, Amati. To były wtedy niezłe bębny.

Stary, mieliśmy to samo w Polsce!
Miałem je dość długo i powiem ci, że nie było wcale tak łatwo je dostać. Na sklep rzucano zazwyczaj jedną sztukę. Trzeba się było zapisywać na jakieś listy, stać w kolejkach...

Talerze również? Jaki kolor, zapewne czerwony?
Talerze również, sprzedawali je w całych pakietach: bębny, hardware i talerze. Wystawiało się pudełka i można było grać. Kolor miała – rzecz jasna – czerwony. Wcześniej miałem jakieś stare bębny, gdzie statywy miały cieniutkie rurki, a nóżki były płasko na ziemi. Amati było takim skokiem do przodu (*śmiech*).

eprasa.pl 1e237f1795

eprasa.pl 1e237f1795

Dział Wykop stał się doskonałą okazją do bliższego przyjrzenia się zestawom perkusyjnym wielkich mistrzów. Tak jak w przypadku bębnów Cartera Beauforda.

Jeden z poznańskich sklepów (nieistniejący już) zaprosił Mike'a Portnoya na spotkanie z fanami, przy okazji występu z Transatlantic. Sklep pękał w szwach! Była to ostatnia wizyta Mike'a w Polsce jeszcze w barwach Dream Theater.

eprasa.pl 1e237f1795

BIG SOUND FROM LEGENDARY DNA

BIG BEAT

24
22
21
20
19
18
16
15

RIVAL SONS

MICHAEL MILEY

PAiSTe

HAND CRAFTED SOUND SWISS MADE QUALITY

GEWA drums

Distributor: GEWA Polska Sp. z o. o., ul. Strzelecka 44/4, 45 – 525 Opole, polska@gewamusic.com, www.gewamusic.com

eprasa.pl 1e237f1795

Bill Ward, perkusista Black Sabbath opowiedział nam o swoich początkach za bębnami i w kapeli.

Jaki był twój pierwszy kontakt z bębnami?
Z bębnami miałem styczność po raz pierwszy w dużym pokoju domu, w którym się urodziłem. Moi rodzice urządzali przyjęcia w soboty wieczorem, a jeden z sąsiadów miał bębny. W niedzielne poranki zakradałem się na dół, żeby popatrzeć na bębny. Bardzo mnie wtedy fascynowały. Dużym wpływem była także orkiestra Boy's Brigade. Miałem wtedy trzy lata – często paradowali naszą ulicą, przyciągały mnie błyszczące mosiężne bębny. To było zaraz po wojnie, 1951 czy 52, więc i orkiestry miały z nią dużo wspólnego. To wszystko przyciągało mnie jak ćmę do światła!

Jakich perkusistów słuchałeś w tym czasie?
Słuchałem Count Basie i Glenna Millera, a także dużo amerykańskich big bandów. Moim mentorem był Gene Krupa, bardzo często go słuchałem. Potem przyszedł czas na The Shadows, The Ventures oraz inne instrumentalne zespoły z lat 50 i 60. Bardzo zachęciły mnie do gry, szczególnie Ringo Starr, bo potrafiłem grać mniej więcej to, co on. Oczywiście, nie porównuję siebie do Ringo w tym momencie. Duży wpływ miał na mnie także Elvis. Utwór *Jailhouse Rock* był dla mnie wielkim odkryciem, na zawsze zmienił mnie jako dziecko.

Album *Black Sabbath* był twoim pierwszym profesjonalnym nagraniem.
Kiedy zrobiliśmy piosenkę *Black Sabbath* byłem zdania, że brzmiała zajebiście. Napisaliśmy ją w Centrum Młodzieżowym w Aston. Był to całkowicie nasz pomysł w najbardziej surowej formie, jakiej się dało. Zawsze uważałem, że Black Sabbath nie nadaje się do studia tylko do gry na żywo, więc kiedy teraz przesłuchuję nasze stare płyty muszę pamiętać, że nagrywaliśmy wszystko bardzo spontanicznie – wchodzimy, bierzemy statywy i mikrofony, nagrywamy i wychodzimy. Duże wrażenie zrobiło na mnie brzmienie blach, jakie udało nam się uzyskać. To były Zildjiany, chociaż od lat korzystam z talerzy Sabian.

Jak dziś widzisz swoją grę na tych albumach?
Nigdy nie byłem zadowolony z brzmienia na *Paranoid*. Pracowaliśmy z tym, co mieliśmy. Nie było takich możliwości, jak dzisiaj i bębny na koniec brzmiały dla mnie trochę nijak. Gdybym miał to nagrać jeszcze raz, to nagrałbym wszystko mikrofonami zbiorczymi i tyle. Pozbyłbym się mikrofonów przy pojedynczych bębnach. Kiedy na płycie występują przerywniki na samej perkusji, to brzmi jak klekotanie a nie prawdziwy instrument. Grałem też w tych czasach bardzo głośno. Dziś też tak gram, ale wiem, że niektóre mikrofony po prostu nie wytrzymują takiej głośności. Kiedy nagrywaliśmy *Paranoid* waliłem w bębny tak mocno, że nic nie brzmiało solidnie, tylko wyszło suche plaskanie.

Kolejna relacja z fabryki. Tym razem odwiedziliśmy w Szwajcarii firmę Paiste. Sporo cennych informacji na temat wyjątkowości produkowanych instrumentów.

Inferno jak to Inferno, nie da się przejść obok niego bez zwrócenia uwagi. Tym razem zaszokował wszystkich sesją zdjęciową, chociaż z drugiej strony nie wyrywa się do pokazów solowych.

Czy jest jakaś szansa, byśmy zobaczyli się podczas klinik lub warsztatów?
Oj nie, człowieku... Ostatnio Darek do mnie dzwonił, bo miał zagrać jakiś warsztat, ale musiał nagle lecieć do Norwegii. Był tam jedynym ekstremalnym bębniarzem i zapytał mnie, czy bym go nie zastąpił. W momencie, gdy zapytał już pojawił się u mnie paraliż, drżenie głosu. Mówię mu: „Słuchaj, stary, bardzo bym chciał, ale ja sobie nie poradzę z tym psychicznie, bo nie jestem medialną osobą, to raz. Dwa, unikam tłumów wszelakich, a trzy to co ja będę komuś pokazywał, jak sam potrzebuję lekcji i pokazania mi jakichś patentów, bo wciąż gram, jak paralityk".

Powiedz coś o swoim nowym secie blach.
Paiste, moim zdaniem, to najlepsze blachy na świecie. Gram na nich już około roku, a oficjalnie od maja. No i powiem ci, że na razie nie było żadnych ofiar w blachach, a zagraliśmy około 120 koncertów, czyli bardzo dobry wynik.

Fot. Aga Krysiuk

Tak, to ładny wynik, tym bardziej, że miotełkami to ty raczej nie grasz.
No nie. Wolę pałki takie zdecydowanie bardziej rockowe (*śmiech*). To jest duża blacha, musi wybrzmieć, trzeba więc w nią pierdolnąć. Takie crashe 19 cali nie mogą być muskane bierkami.

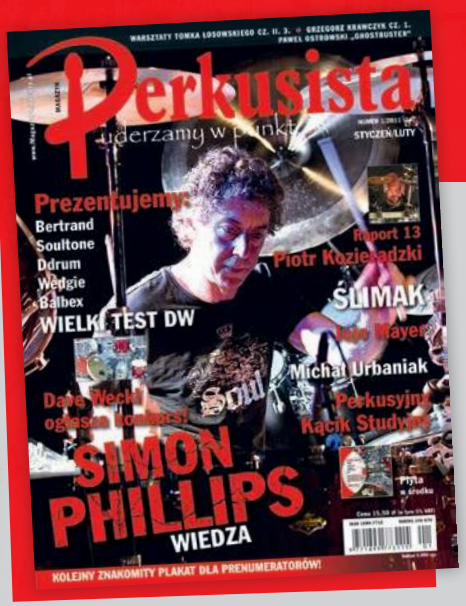
Twoja sesja zdjęciowa z talerzami też narobiła trochę szumu...
Trzeba było zrobić zdjęcia promocyjne, więc nie mogło to być coś infantylnego i banalnego. Przecież nie stanę przy drzewie z blachą z uśmiechem debila. Wpadłem na pomysł, żeby zastosować jakieś artefakty. No i mamy. Pojechałem do Białegostoku, do Agnieszki Krysiuk, dobrej koleżanki, która robi świetne zdjęcia. Wszystko było ustawione, jak należy i oto wynik i efekt.

Erik Paiste niemalże cygaro połknął, jak to oglądał...
(*śmiech*) No właśnie, o taki efekt mi chodziło. Nie mogłem im dać banalnych zdjęć.

Podczas festiwalu Drumfest zagrał Dave Weckl z zespołem. Przed koncertem odbyły się warsztaty, które u Dave'a wyglądają dość specyficznie. Prowadził je wspólnie z basistą Chrisem Minhem Dokym. Pisaliśmy o tym tak...

Zdecydowana większość oczekiwała na pokaz umiejętności gry na bębnach, którą Dave Weckl opanował, jak wiadomo, niemal do perfekcji. Tymczasem zespół wyszedł na scenę, Chris usiadł wręcz na dechach i Dave rozpoczął wykład na temat gry zespołowej, budowania groove'u, umiejscowienia zestawu w danej kompozycji. Dopiero po kilku minutach chcąc wyjaśnić dokładniej jedno z zagadnień zasiadł za zestawem. Zrobił to zresztą niechętnie, ponieważ nie taki był zamiar warsztatów. Panowie kolejno wypowiadali się na poruszane tematy od czasu do czasu ilustrując zagadnienia drobnym tuszem muzycznym. Bardzo dosadnie wypowiedzieli się na temat ćwiczeń gry na instrumentach, starając się rozbudzić wyobraźnię uczestników. Zdecydowanie workshop przeznaczony był dla świadomych swych potrzeb słuchaczy. Mieliśmy naprawdę okazję porozmawiać z niesamowitymi profesjonalistami i wypytać ich o wszystko, co nas trapi w studio i na scenie.

eprasa.pl 1e237f1795



Simon Phillips opowiedział nam historię powstania jego pierwszego wspólnego hitu z zespołem Toto *I WIll Remember* z płyty *Tambu*.

Pamiętasz okoliczności powstania tego utworu?
Pomysł na ten utwór powstał w okresie, gdy robiłem małe studio w ogrodzie sąsiada Mike'a Porcaro. Miał odpowiedni budynek, a ja właśnie zostawiłem Londyn i przeniosłem się do L.A. Nie miałem żadnego sprzętu do nagrań, a potrzebowałem przecież odpowiednie miejsce. Mike miał trochę sprzętu. Powiedziałem mu, że mogę zaprojektować i złożyć mu profesjonalne studio nagrań, a w rozliczeniu po prostu będę z niego korzystał. „O, świetnie! To ty potrafisz coś takiego zrobić?" – zapytał. „Oczywiście, to moje hobby" – odpowiedziałem. Było to lekkim wyzwaniem, ponieważ nie był to w pełni profesjonalny sprzęt i skonfigurować to wszystko nie było łatwo. Wstawiłem swoje bębny i zrobiliśmy tam naprawdę sporo demówek Toto. Pewnego razu Luke przyszedł z tym utworem i zaczął go grać. Gdy usłyszałem tę harmonię skojarzyłem to z Peterem Gabrielem i zacząłem grać na tomach, co się spodobało reszcie. I tak to powstało!

Cała partia bębnów była wymyślona przez ciebie?
Tak, kompletnie całe bębny.

Jak wyglądał sprzęt?
Zestaw, jaki wykorzystałem to... ojej... co to było...? Ach, to był pierwszy Starclassic. Produkcją zajął się Elliot Scheiner. Wykorzystaliśmy kilka różnych mikrofonów do tomów i skończyliśmy ostatecznie na, uwierz lub nie, Shure 98. Do stopy wykorzystaliśmy AKG d12. Nagraliśmy to na Sony Digital 3348 16 Bit. Wyszedł bardzo naturalny i suchy sound. Zrobiliśmy kilka ujęć oczywiście. Jeżeli chodzi o talerze to Zildjian, ale nie było wtedy jeszcze modelu A Custom. Bębny są tej samej konfiguracji co teraz, tyle że wówczas stały na ramie.

Miałeś przeczucie, że to może być niezły singiel?
Tak, coś mi się wydawało, że to może być niezły singiel. Powiedziałbym wręcz, że zdziwiłbym się, gdyby tak nie było (*śmiech*).

Wspominałeś, że jeden z producentów, który cię wynajął do sesji kilka lat później chciał wykorzystać ten groove u siebie...
Tak, ale to nie miało zupełnie nic wspólnego z muzyką, pod którą miał być grany. Co za głupota! Mówiłem mu, że to nie tak, że to nie pasuje. Zmuszasz tę piosenkę do tego groove'u, który tu kompletnie nie pasuje. To było straszne.

Blachy Soultone mogły podbić rodzimy rynek, ale dystrybucja wciąż miała pod górkę, mimo że zdecydowali się na nie wtedy tacy muzycy jak Tomek Torres czy też nieodżałowany Piotr Stopa Żyżelewicz. Fragmenty testu serii Vintage.

Na pierwszy rzut oka, a raczej palca można by rzec, że ktoś talerze postawił na podwórku koło altanki z grillem i zostawił tak na całe parne i deszczowe wakacje, po czym sobie o nich przypomniał i wysuszył w domu. Blachy posiadają delikatny nalot, co jeszcze bardziej podkreśla ich charakter, totalny vintage. Jeżeli chodzi o budulec mamy tutaj wykorzystany stop B20, co raczej nie powinno nikogo dziwić. Talerze kute są oczywiście ręcznie przez ekipę tureckich młotkarzy.

Niewątpliwe wykończenie talerzy już dla średnio zaznajomionych ze sztuką blacharską, będzie jednym z wyznaczników brzmienia. Talerze nie są głośne i sprawiają wrażenie nieco przytłumionych. Oddaje to doskonale ich charakter retro.

Praca na nich sprawia dużą przyjemność. Operują idealnym pasmem, pozbawione wszelkich niepotrzebnych przydźwięków czy nieprzyjemnych alikwot. Talerze niemal nie wymagają żadnej ingerencji reżysera i idealnie komponują się w nagrywany zestaw.

Jest to fenomen, ponieważ dzieje się tak już po raz trzeci. Trzecia dostawa tych talerzy do naszego studia i trzeci raz otrzymujemy niemal perfekcyjny produkt do pracy sidemanów.

eprasa.pl 1e237f1795

BRZMIENIE JAKIEGO SZUKASZ

SMC
SILESIA
MUSIC CENTER
Sp. z o. o.

istanbul Agop
Handmade cymbals from Turkey.

Rodzina talerzy Meinl Classics na stałe wpisała się w katalog producenta. Dodatkowo doczekała się kolejnych wersji, a tak pisaliśmy o pierwszej serii jaka trafiła na nasze statywy – Meinl Classics Custom.

Meinl Classics Custom to bardzo ciekawa propozycja dla perkusistów poszukujących nowoczesnego brzmienia, które może sprawdzić się w różnych gatunkach, nie tylko w docelowo zamierzonym przez producenta rocku i metalu. Talerze brzmią niezwykle spójnie jako set, dodatkowo bardzo dobrze sprawdziły się w warunkach studyjnych, bezproblemowo współpracując z mikrofonami, właśnie dzięki całościowemu wyważeniu brzmienia całego zestawu. Zastosowanie nowych technologii gwarantuje niesamowitą precyzję wykonania i powtarzalność, ale z drugiej strony powoduje, że talerze te nie posiadają swoistego, indywidualnego charakteru i ciężko byłoby określić je jako instrumenty z własną niepowtarzalną duszą. Z całą pewnością nie jest to wada, a jedynie kwestia preferencji i gustu muzyka oraz stylistyki, w której się obraca. Mimo pewnych zastrzeżeń do testowanych crashy to całość zasługuje na bardzo pozytywną ocenę.

Plebiscyt na najbardziej inspirującego polskiego perkusistę w historii. W roku 2011 były wyniki jak poniżej. Jak by wyglądało głosowanie w roku 2019?

Fot. Tomasz Mielcarz

30. Wojtek Owczarek
29. Andrzej Ryszka
28. Igor Falecki
27. Jacek Pelc
26. Kazimierz Jonkisz
25. Jacek Olter
24. Zbigniew Lewandowski
23. Robert Ligiewicz
22. Zbigniew Szczerbiński
21. Jarosław Szlagowski
20. Tomasz „Krzyżyk" Krzyżaniak
19. Czesław „Mały" Bartkowski
18. Piotr Pniak
17. Beata Polak
16. Zbigniew Kraszewski
15. Tomasz Zeliszewski
14. Piotr Szkudelski
13. Piotr „Stopa" Żyżelewicz
12. Marek Kapłon
11. Kuba Jabłoński
10. Robert Luty
9. Dariusz „Daray" Brzozowski
8. Tomasz Goehs
7. Krzysztof „Docent" Raczkowski
6. Cezary Konrad
5. Zbigniew „Inferno" Promiński
4. Tomasz Łosowski
3. Jerzy Piotrowski
2. Michał Dąbrówka
1. Maciej „Ślimak" Starosta

eprasa.pl 1e237f1795

Eric Singer – perkusista KISS udzielił nam wspaniałego wywiadu, gdzie poznaliśmy sporo zakulisowych smaczków związanych z powstawaniem partii bębnów na płyty zespołu.

Mówiłeś kiedyś, że nagrywałeś KISS *Revenge* do chwiejnego metronomu...
Nagrywaliśmy to do drum maszyny, oczywiście wszyscy razem, ale Bob Ezrin chciał, by utwory były bardziej żywe i miały w sobie więcej oddechu. Dlatego niektóre miejsca były podkręcone o kilka bpm, a w innych miejscach troszkę zwolnione. Np. w jednym utworze druga zwrotka była przyśpieszona o dwa uderzenia w stosunku do pierwszej, bo numer już się rozhuśtał, w innym miejscu znów zwalniał, by utwór zdecydowanie osadzić. Wydaje mi się, że to był bardzo dobry pomysł. Piosenki brzmią wtedy bardziej naturalnie. Gdy grasz na żywo całym swoim ciałem, tempo jest uzależnione często od nastroju utworu i w refrenie potrafisz pod wpływem emocji przyśpieszyć. Później, gdy wracasz na zwrotkę znowu zwalniasz. Pozwólmy muzyce płynąć samej.

Aspekt wizualny twoich występów jest także bardzo istotny...
Uzależnione jest to od zespołów, w których występuję. Alice Cooper i KISS to kapele, które mocno zwracają uwagę na to, co się dzieje na scenie. Z całym olbrzymim szacunkiem dla Petera Crissa i Erica Carra, ale oni nie byli perkusistami-showmanami. Zwróć uwagę na Paula i Gene'a na scenie, jakie teatralne gesty wykonują, jak się zachowują. Dlatego KISS potrzebowało za bębnami kogoś, kto będzie robił teatr. Rozmawiałem o tym z Paulem i mówił, że właśnie czegoś takiego potrzebował i moje zachowanie sceniczne mu pasuje. Między innymi dlatego jestem w zespole, ze względu na te wszystkie triki z kręceniem pałeczkami, uderzaniem w blachy, ogniem, wybuchami.

Fot. Al. Soluri

Co było dla ciebie najcięższe w momencie, gdy zaczynałeś grać na bębnach?
Chyba każdy ma podobne problemy w momencie, gdy zaczyna grać na bębnach. Chodzi tu głównie o pracę nad niezależnością i koordynacją. Jedną z podstawowych rzeczy jest próba trzymania time'u dzięki wystukiwaniu tempa lewą nogą. Zawsze staram się to robić, nawet jak gram solo to staram się trzymać time właśnie poprzez stukanie lewą nogą. W studio, wiadomo, nie potrzebujesz często uderzać w hi-hat nogą podczas grania na reszcie zestawu, wręcz jest to niepotrzebne. Chociaż w sumie... Uzależnione jest to od gatunku muzyki i tego, co masz zagrać, a także omikrofonowania zestawu. Jeżeli masz mieć czyste brzmienie danego przejścia nie możesz sobie na to pozwolić, ja akurat tak czy inaczej starałem sobie stukać nogą obok hi-hatu tak, by ta lewa noga była w ruchu i trzymała time. Oczywiście, jest to jedna z wielu metod, jaką można sobie pomagać z trzymaniem groove'u.

Szczyt popularności targów Musik Messe w temacie perkusji. Największi producenci i dystrybutorzy z wielkimi stoiskami, do tego artyści (w tym także Polacy). Dziś to już tylko piękne wspomnienie upadłych targów.

Fot. Lech Spaszewski

Fot. Lech Spaszewski

eprasa.pl 1e237f1795

Bardzo ważne wydanie poruszające jako główny wątek temat kariery perkusyjnej. Spośród wielu wypowiedzi wybraliśmy temat tzw. endorseringu. Kilku z poniższych AR już nie pracuje w firmach, ale ich wypowiedzi są wciąż aktualne.

Kiedy osiągniesz pewien poziom gry jako zawodowy muzyk, zaczniesz szukać wsparcia wśród firm produkujących sprzęt. Oto kilka przydatnych rad, jak podejść do pierwszego endorsementu.

✓TAK

Bądź profesjonalny

Nie bądź bezczelny i nie wyskakuj z tekstem „Gram na Zildjianach całe życie, to jedyne blachy dla mnie, ale jeśli nie podpiszecie umowy, to mam oferty od innych firm". Chcesz zrobić możliwie najlepsze wrażenie? Oświadczenie, które bardziej przypomina groźbę, nie przysporzy ci fanów w żadnej firmie. Oferujesz się nie tylko jako bębniarz i ambasador marki, ale także jako ktoś, z kim firma będzie z chęcią współpracować przez kolejne lata.

John DeChristopher (Zildjian)

Bądź zaznajomiony z marką, produktem i firmą

Najważniejsza i najbardziej względna rzecz to zainteresowanie muzyka firmą, zrozumienie, czym jest endorsement i jakie z tym idą obowiązki. Perkusista musi wiedzieć, że endorsement to nie tytuł, tylko układ, na który trzeba pracować.

Otto Choi (Mapex)

Skompiluj aktualne portfolio wysokiej jakości

Miej tzw. press kit. Powinien w nim być krótki życiorys, w którym opowiadasz nam o sobie, podajesz wiek, wyliczasz projekty i nagrania, na których jesteś wymieniony, próbki audio/video twojej gry, daty koncertów, ważne wzmianki prasowe, informacje o menadżerach i wytwórni oraz specyfikacje zestawu perkusyjnego. Powinieneś także powiedzieć nam, dlaczego szukasz endorsementu.

Aaron Vishria (Tama)

Miej dużo do zaoferowania jako muzyk

Aplikant powinien brać udział w trasie międzynarodowej z szeroko znaną grupą odnoszącą sukcesy. Powinien mieć wysokiej jakości nagrania i wydaną własną muzykę na CD/DVD, najlepiej z dużej wytwórni oraz stabilną pozycję na listach przebojów. W idealnym przypadku powinien mieć możliwie największe umiejętności i zakres artystyczny, aby mieć edukacyjny wpływ.

Christian Wenzel (Paiste)

Pamiętaj, że wchodzisz w układ biznesowy

Chodzi o partnerstwo w biznesie, a nie o darmowe produkty. Używamy twojej sławy i wpływu, aby sprzedać nasze produkty i przy odrobinie szczęścia pomóc ci w karierze wsparciem i nagłośnieniem. Korzystaj z instrumentów, do których masz emocjonalny stosunek i nie idź na darmowy układ. Nie sprzedaj się!

Jay Medynski (Regal Tip)

Dbaj o relacje

Jeśli wszystko idzie dobrze, jako firma pomagamy perkusistom robić to, co robią najlepiej, czyli grać, a jeśli to wchodzi w grę, to dobra wola jest bardzo ważnym czynnikiem. Niezależnie od tego, czy artyści pojawiają się w reklamach czy artykułach, mówią dobrze o DW i potrafią powiedzieć, dlaczego wybrali i chcą grać na DW.

Scott Garrison (DW)

✗NIE

Nie poprzestawaj na spisaniu umowy

Oczekujemy osobistego kontaktu z muzykiem, regularnych sprawozdań z działalności, komentarzy na temat aktualnych instrumentów, pomysłów na nowe brzmienia. Także uznania na płytach, DVD, stronie internetowej, plakatach koncertowych i innych mediach. Chodzi nam o chęć pokazania marki, na przykład poprzez przyklejenie logo na centralę, noszenie koszulek z logo i wspominanie o Paiste w wywiadach.

Christian Wenzel (Paiste)

Nie zgłaszaj się do firmy, kiedy nie masz nic do zaoferowania

Bądź cierpliwy i skup się przede wszystkim na graniu i karierze. Wielu perkusistów chce endorsementu zanim staną się rozpoznawalni. Skoncentruj się na polepszaniu umiejętności, dostawaniu odpowiednich okazji do grania i budowaniu kariery oraz sieci znajomości. Dopiero wtedy zacznij myśleć o endorsemencie.

Aaron Vishria (Tama)

Nie kłam o swoich umiejętnościach i atutach

Nie fabrykuj i nie nadymaj swojej sytuacji. Bądź bezpośredni i szczery. To najlepsze możliwe zachowanie. Jeśli po prostu szukasz układu i nie interesuje cię, z kim on będzie, bądź szczery. Przynajmniej firma będzie wiedzieć, z kim ma do czynienia.

Otto Choi (Mapex)

Nie wywieraj presji na firmie, która jest w trakcie oceniania aplikacji

Ustanów kontakt, wyślij aplikację, jeśli cię o to poproszą, a potem daj firmie co najmniej kilka tygodni przed ponownym kontaktem. Wysyłanie e-maili i telefony dzień w dzień nie są konieczne, a mogą działać na twoją niekorzyść. Rozpatrzenie aplikacji daje nam pogląd na pracę z daną osobą. Weź pod uwagę wrażenie, jakie robisz od samego początku. Pracownicy zajmujący się kontaktem z artystami są bardzo zajęci i często zajęcie się już istniejącymi endorsementami staje się priorytetem.

Aaron Vishria (Tama)

Nie bądź zawiedziony, jeśli nie wyjdzie za pierwszym razem

Nie trać nadziei, jeśli nie dostaniesz pozytywnej odpowiedzi za pierwszym razem. Nawet, jeśli spotka cię wtedy odmowa, nie jest to koniecznie zależne od ciebie jako perkusisty. BARDZO poważnie podchodzimy do wspierania artystów i nie byłoby fair, gdybyśmy nie byli całkowicie pewni, że możemy przystąpić do układu ze wszystkimi możliwymi siłami.

Otto Choi (Mapex)

Nie wychodź z założenia, że sprzęt będzie darmowy

Nie przetrwalibyśmy na rynku prawie 400 lat, gdybyśmy dawali każdemu wszystko za darmo. Jest wielu artystów, którzy z radością kupują talerze ze zniżką i budują relacje z Zildjianem, ale nawet na tym poziomie perkusista musi mieć coś do zaoferowania. Endorsement to promowanie marki konsumentom za pomocą relacji z wpływowymi endorserami.

John DeChristopher (Zildjian)

eprasa.pl 1e237f1795

Dare to be Different

An array of alternative sounds in one fx Stack.

Designed to be versatile, **fx Stacks** allow you to transition from Stack to HiHat, giving you a new arsenal of quick staccato sounds that can go from bright, fast, and cutting, to trashy and raw.

Create that one-of-a-kind explosive crash.

The new **22" fx Crash of Doom** offers a monstrous sound that is exceptionally exotic as a special accent and effect.

www.zildjian.com www.facebook.com/ZildjianPolska www.instagram.com/zildjiancompany

Zildjian

Distribution for Poland: MUSIK MEYER Central Europe Division of MUSIK MEYER GmbH
Industriestraße 20 · 35041 Marburg (Germany) · www.musik-meyer-ce.com

© 2019 Zildjian Company

Jeden z najbardziej prawdziwych wywiadów w historii Perkusisty. Rozmowa z legendarnym Markiem Surzynem. Kilka wątków z tej długiej i bezkompromisowej rozmowy.

POZYCJA PERKUSISTY W PRODUKCJACH PODCZAS NAGRAŃ:

„Nikt się z jego zdaniem w studio nie liczy. Producent, realizator dźwięku, twórca są bogami. Usłyszałem o tym już w latach osiemdziesiątych, czytając wywiady Steve Gadda i Johna Robinsona. Simon Phillips opowiadał, jak z Wielkiej Brytanii przeniósł się do L.A. Lukather załatwił mu jakąś sesję. Więc on przychodzi, stroi bębny. Nagle producent wpada z realizatorem i drą się: „Zostaw bębny!". Simon na to: „Co? Własnych bębnów nie mogę nastroić?". „O której miałeś być? Na dwunastą? Bo my tu od ósmej stroimy!". Z Drum Doctorem. Wtedy zrozumiał, że w Europie Zachodniej tworzyliśmy, a tu to jest showbiznes.

Na Zachodzie już dawno o tym wiedzieli... Wiedzieli, że ten, kto daje pracę jest panem. My dopiero teraz zaczynamy to rozumieć. Do niedawna byliśmy „artystami" i nie mogliśmy zrozumieć w kontakcie z zachodnimi muzykami, że nie chcą

rozmawiać, dopóki pan kierownik czy manager nie zezwoli na to. U nas jest też brak poszanowania szefa, a tam nie słyszałem, żeby ktoś złe słowo na swojego szefa powiedział. No, prywatnie ewentualnie można było coś usłyszeć, jak ktoś z kimś źle postąpił. Colaiuta piany dostawał na Stinga. „Sting? Kto to jest Sting?! Nie mów przy mnie tego nazwiska!" (*śmiech*). Ale wracając do wcześniejszego wątku, z jednej strony jest to dobrze, bo wielu ludzi ma pracę. Ktoś ma wizję i ktoś daje na to pieniądze. To jest nawet jeszcze lepsze, bo bębniarz przychodzi, ma rozstawione bębny i jedyne, co ma robić to ma grać."

O STUDYJNEJ SZTUCZNEJ PRODUKCJI BRZMIENIA:

„Efekty filmowe też są znacznie bardziej przekonujące niż kiedyś, ale pamiętaj, że to tylko efekty stworzone komputerowo, często bez żywych aktorów. Mówię Tommy'emu Aldridge'owi: „Fajnie ci tam werbel brzmi" (w jednej z ballad ze *Slip of the Tongue*), a on do mnie: „Człowieku, tam jest może 10 procent mojego werbla, reszta to 6-7 sampli, nawet uderzenia młotka w szynę kolejową". Czyli wiesz, stworzono werbel, którego nie ma tak naprawdę."

O PROBLEMATYCZNEJ PRZYSZŁOŚCI PERKUSJI:

„Już w latach siedemdziesiątych Buddy Rich powiedział w rozmowie z DownBeat, że nadchodzi wielki kryzys w perkusji. Nie wiedziałem, o co chodzi, o czym on mówi. Tym bardziej, że krytykował wszystkich: krytyków, muzyków, producentów instrumentów. Mówił, że wcześniej perkusiści byli rozpoznawalni po brzmieniu i po time'ie czy feelingu. Nie mam problemu z rozpoznaniem Weckla i Colaiuty, oczywiście, jeżeli nagranie jest naturalne, bo dzisiaj nawet koncerty poprawiają w studio. Wiele osób jednak tego nie słyszy. Przez lata wychwalano Phila Collinsa za brzmienie *In The Air Tonight*, a to Roland. Tak, jak w markecie, ludzie już nie znają smaku mleka, piją białą ciecz i dopiero, jak pojadą na wieś, dowiadują się w czym rzecz. Generalnie odhumanizowanie muzyki z jednej strony jest dobre ze względu na jej dostępność, ale z drugiej każdy może się bawić muzyką, co niby też jest pozytywne... Ale jak się czymś bawimy to nie traktujemy tego, jak...? Poważnie. Właśnie. Nie traktujemy wtedy też i siebie poważnie, w każdej chwili możemy powiedzieć: „Aaa, kończę już, nie chce mi się!". Z taką determinacją i pasją daleko nie zajedziesz."

POKŁADANIE ZBYT DUŻYCH NADZIEI W SPRZĘCIE:

„Młodzi ludzie są przyzwyczajeni do skrótów. Kupujesz pałki Manginiego i jesteś najszybszy. Bębny Ulricha i brzmisz, jak Metallica. Tak, jak komputer, gdzie klikasz i masz cały świat przed sobą, ale to jest rzeczywistość wirtualna. Świat, który się kończy z momentem odłączenia prądu. Tymczasem mamy bardzo realne wyzwania. Rozwijać się artystycznie i intelektualnie, być twórcą, a nie widzem lub kibicem. Jest jeszcze jedna ważna rzecz – wzajemne poszanowanie, poczucie jedności grupy, narodu itp. Jeżeli sami nie będziemy się szanować, wspomagać, to pozostanie nam podziwiać, jak grają inni, ci, którzy mają takie zaplecze. Dwukrotnie odmówiono mi w USA dystrybucji moich uznanych w Europie płyt, bez przesłuchania. Tłumaczono to nadmiarem własnych produktów."

O TECHNICE GRY:

„Wiesz, co Lars Ulrich powiedział? Paradidli to i szympansa nauczysz. W cyrku. W muzyce liczy się przekaz i emocje. I to mówi Lars, człowiek z showbiznesu, ale firma Metallica ma się dobrze czyli umieją sobie poradzić. Zwłaszcza w rocku liczy się przerysowany przekaz emocjonalny, liczy się show i widowisko, za co ludzie płacą. Jak już wspominałem, swój dorobek zawdzięczam właśnie temu, że grałem dla ludzi, a nie żeby zaimponować... Starsi koledzy mówili „Ćwicz, ćwicz, a nikt nie będzie chciał z tobą grać." Zapamiętałem tę maksymę i ćwiczyłem tylko to, co było mi w pracy potrzebne tzw. technikę użytkową. Bardzo dużo pracowałem nad artykulacją, feelingiem. Chciałem też i chcę, żeby ludzie usłyszeli bębny jako pełnoprawny instrument, a nie przyrząd do bicia rekordów. Mówimy tu o rytmie jako absolucie, rządzącym prawami natury. To czas jest absolutem, melodia tylko wysokością dźwięku. Zapomnieliśmy o tym. Technika jest mi potrzebna po to, aby mnie nie ograniczać. Nikt mnie nie weźmie do zespołu, bo gram fluffa-diddle fliddle lub najszybsze jedynki. Muzycy potrzebują partnerów do grania a nie karabiny maszynowe. Poza tym ćwiczenie zabija serce do muzyki, jak powiedział Dennis. Trawestując wypalasz swoje emocje, czym rozpalisz słuchaczy? Najwyżej wzbudzisz podziw, jak w cyrku albo na stadionie. Ja chcę być słuchany albo chcę bawić, nie chcę być podziwianym."

eprasa.pl 1e237f1795

NO BORDERS, NO RULES, NO LIMITS. THE WORLD OF LATIN PERCUSSION.

LPMUSIC.COM

THE WORLD'S BEST PLAY LP. YOU SHOULD TOO.

GEWA drums Distributor: GEWA Polska Sp. z o. o., ul. Strzelecka 44/4, 45 – 525 Opole, polska@gewamusic.com, www.gewamusic.com

SCORPIONS

CRAZY WORLD TOUR 2019

SUPPORT:

LION SHEPHERD

21 lipca 2019
Arena Gliwice

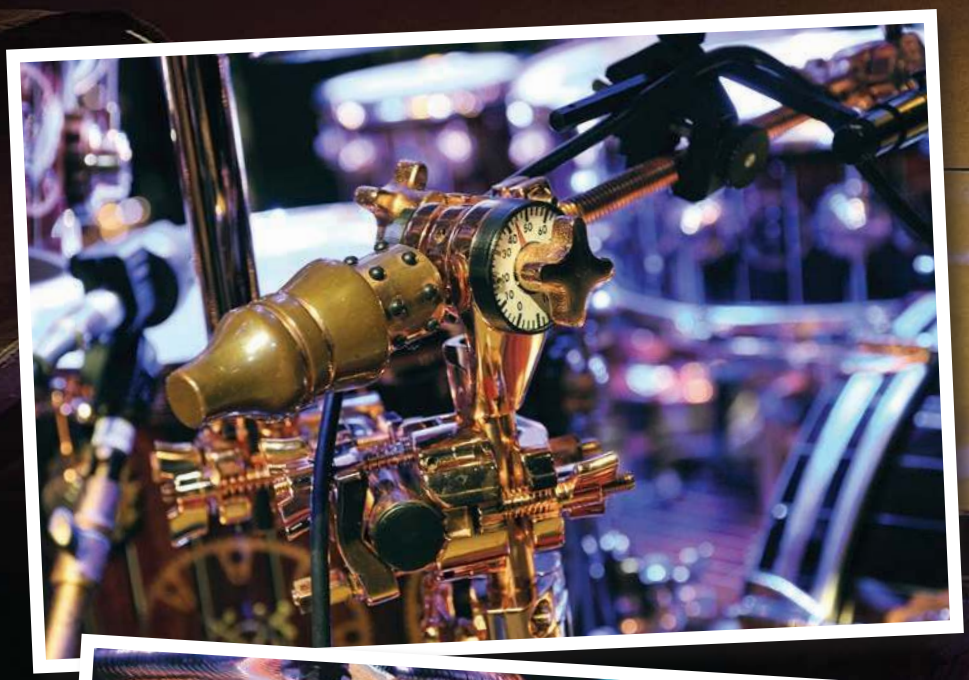
23 lipca 2019
ERGO ARENA Gdańsk/Sopot

BILETY: PRESTIGEMJM.COM

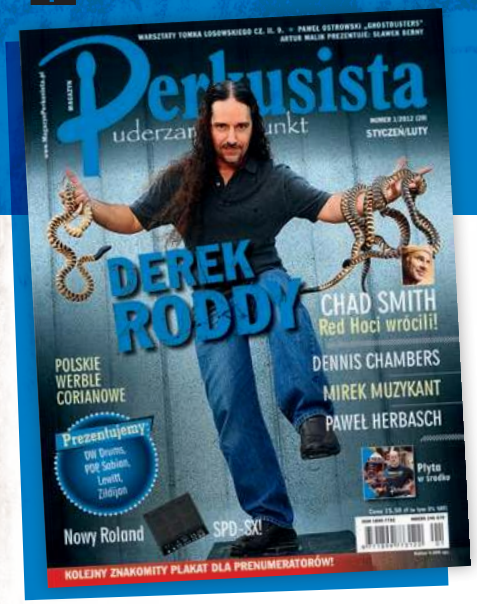
Prestige MJM · Gliwice · Arena Gliwice · Radio złote przeboje · Dziennik Zachodni · Dziennik Bałtycki · wprost · Rock · Gitarzysta · Perkusista · WP · trojmiasto.pl · cgm.pl · Multikino · 4 GOLD · STRÖER · VIXON · pap · Press Service

eprasa.pl 1e237f1795

Zestawy DW Drums dla Neila Pearta zawsze robiły olbrzymie wrażenie. Bębny „Time Machine" były absolutnym szczytem, jeżeli chodzi o przepych i jakość wykonania. Niestety, najpewniej nie zobaczymy już mistrza w akcji razem z Rush.



Roland



Derek Roddy – świetny muzyk znany głównie z ekstremalnej gry, tak naprawdę jest niesamowicie urozmaiconym perkusistą.

Każda klinika jest uzależniona od humoru w jakim jesteś?
Tak, zdecydowanie, to naturalne.

Starasz się na klinikach grać rzeczy ograne czy wrzucasz coś nowego?
Za każdym razem zapodaję coś nowego, czego wcześniej nie grałem, zawsze próbuję nowości i nie boję się, że się pomylę. A wiesz dlaczego?

Wal...
Bo wiem, jak się z tego otrząsnąć, umiem się pozbierać po popełnieniu błędu. Wiem, jak można błąd przekuć w coś cudownego. Nauczyłem się przez lata, że błędy nie są koniecznie tylko i wyłącznie złe same w sobie. Nauczyłem się, że błędy mogą być czymś bardzo kreatywnym, czymś pięknym, inspirującym. Dotyczy to w szczególności solówki. Podczas solówki mogę liczyć tylko i wyłącznie na siebie. Jeżeli coś będzie spieprzone to będzie to moja wina. Dziś spieprzyłem kilka rzeczy, ale wątpię, żeby wiele osób to odnotowało, ponieważ momentalnie otrząsnąłem się z tego.

Wychodzi na to, że każda klinika to wyzwanie dla ciebie.
Tak, dokładnie. Jest to zabawa, ponieważ nie wiadomo, co się stanie za każdym razem. Nie mam jakiegoś utartego schematu swoich klinik. Każdego dnia jest coś innego. Raz wychodzisz i jest pełno ludzi, cieszysz się z reakcji publiczności, która zadowolona patrzy na twoją grę, każdy bierze i wynosi coś z twojej gry, możesz przekazać swoją wiedzę i doświadczenie. Innym razem sam jestem smutny i przekłada się to na ludzi. Jest to sprawa bardzo indywidualna. Tak jest zresztą zawsze w życiu i dotyczy wszystkiego, co chcemy przekazać, co chcemy wyrazić.

Co trzeba zrobić, by być dobrym bębniarzem?
Trzeba być sobą, to jedyna odpowiedź i bardzo prosty klucz do sukcesu. Ludzie za bardzo chcą

być kimś innym, chcą być Vinniem Colaiutą, Davem Wecklem...

...Derekiem Roddy...
...pewnie też i Derekiem Roddy. Mogę z czystym sumieniem przyznać, że pomimo inspiracji nigdy nie chciałem być kimś innym.

Co jest dla ciebie tą wisienką na torcie podczas gry na bębnach?
Ekspresja! Na szczęście ludzie, którzy mnie słuchają czują się podobnie, dlatego muzyczna ekspresja jest najważniejsza – moim zdaniem.

Mirosław Muzykant wspominał nam, że nie lubi szumu wokół swojej osoby, mimo to przypominamy kilka zdań z naszego wywiadu, bo twórczość artysty jest doprawdy wyjątkowa.

Pogadajmy trochę o tych 33 wariacjach na perkusję.
O nagraniu „E pluribus unum" myślałem od 2003 roku. Cały czas projekt ten ewoluował. W 2009 roku nagrywałem to w trzy dni w Gliwicach. Udało mi się zaprosić muzyków potrafiących zagrać równocześnie w kilku tempach, jak i niezależnym metrum. Ja byłem jakby wspólnym mianownikiem, zbierającym te wszystkie podziały polimetriorytmiczne w całość. Stąd nazwa płyty „E pluribus unum". Czyli „jedno uczynione z wielu". Myślę, że dałem obraz nowej jakości gry na bębnach i wykorzystaniu perkusji w świecie muzyki. Po 25 latach gry powstało DVD, które nie jest szkołą, lecz prezentacją moich możliwości wydobycia z bębnów czegoś kompletnie nowego pod względem wykonawczym w dziejach muzyki. Materiał zawiera trzy działy:

I. Symultaniczne przykłady polimetryczno-rytmiczne, jak i związane z nimi cykle następstw, realizowane na zestawie perkusyjnym. II. Idea gry na zestawie perkusyjnym w kontekście następstw polimetryczno-rytmicznych. III. Collocatum in conscientiae (umieścić w świadomości).

Fot. Archiwum Artysty

Zastanawiam się, jakie to ma zastosowanie w muzyce?
Mnogość linii rytmicznych, granych w różnych metrach i różnych tempach tworzy nową przestrzeń dla innych muzyków, którzy w efekcie nadają muzyce nową jakość oraz kształt. Na DVD zamieściłem wiele przykładów zastosowania polimetrii i polirytmii w klimatach jazzowych i innych gatunkach muzycznych. Wcześniej inspirował mnie w tym taniec, gdzie polimetriorytmia się sprawdziła. Czy sprawdzi się w muzyce rozrywkowej? Nie wiem. To ocenią inni. Ja pokazuję jedynie, że można.

Podobno opracowałeś do tego celu swój własny zapis nutowy?
Owszem. W niektórych przykładach pięciolinia okazała się niefunkcjonalna. Pracuję na grafogramach... To jest jak matematyka.

Jak można uczyć się polimetrii i polirytmii?
Nie powiem nic nowego uważając, że talent to tylko 1 procent sukcesu i 99 procent ciężkiej pracy. Nawet największy talent nie wypłynie, jeśli nie zostanie poparty ciężką pracą, no i oczywiście przydałoby się trochę szczęścia....

Zatem jak pracować? Co ma robić młody bębniarz, który po obejrzeniu twojego kanału na YouTube.com albo „E pluribus unum", zapragnie śmigać na bębnach polirytmię i polimetrię?
Jest mnóstwo materiałów poświęconych tej dziedzinie. Polecam przerobić tablice rytmiczne Metoda Doleżila, słuchać dużo muzyki i odnaleźć w tym pasję.

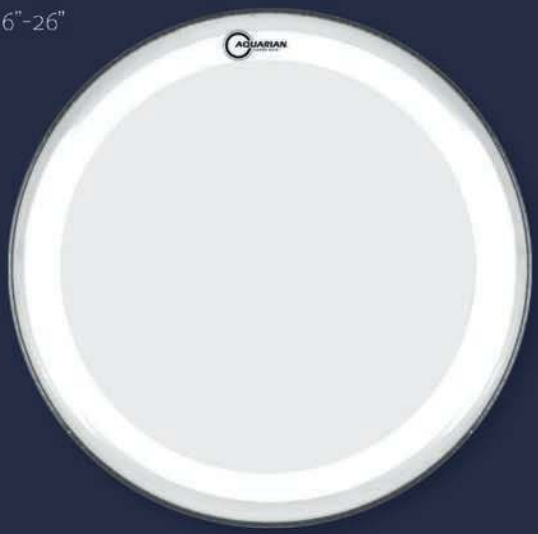
eprasa.pl 1e237f1795

SZUKAJ W SKLEPACH!

AQUARIAN DRUMHEADS

RESPONSE 2 - COATED

Dwie warstwy grubości, 7 mil każda
Doskonała do wielu stylistyk muzycznych
Wyraźny atak, pełne brzmienie
Wytrzymałość i solidność w rozmiarach 6"-26"



SUPER KICK II - TEXTURE COATED WHITE

Słynne naciągi basowe w rozmiarach 18"-26"
Dwie warstwy grubości, 7 mil każda
Obręcz z filcem, swobodnie tłumiąca membranę
Mocny, ciężki atak i bardzo duża głębia

MUSIC INFO
professional audio systems & musical equipment

Wyłączna dystrybucja w Polsce, firma Music Info www.musicinfo.pl

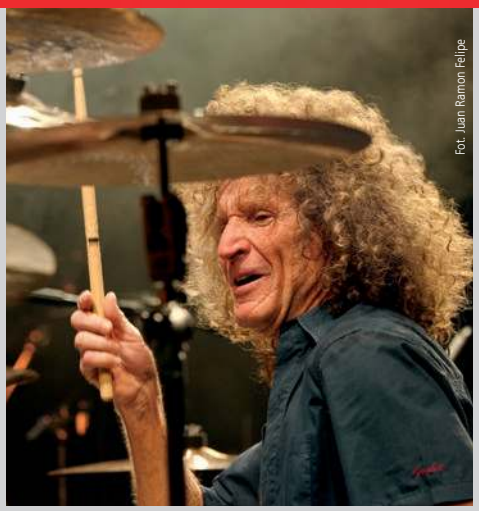
eprasa.pl 1e237f1795

Niesamowity Tommy Aldridge (znany chociażby z gry Whitesnake) po warsztatach w ramach Drumfest udzielił nam świetnego wywiadu.

Wiele osób poświęca się, ale mimo wszystko im się nie udaje. Tobie się udało.
Każda decyzja, jaką podejmujesz, przynosi za sobą długodystansowe skutki, naprawdę długodystansowe. Zajęło mi trochę czasu zanim to zrozumiałem. W momencie, gdy podejmowałem decyzję, co chcę robić w życiu, starałem się wybiec jak najdalej w przyszłość, by wyobrazić sobie, jakie skutki spowoduje moja decyzja. Nie jestem dumny do końca ze wszystkich rzeczy, jakie zrobiłem w swoim życiu, ale... hm...

Jesteśmy tylko ludźmi...?
Dokładnie, jesteśmy ludźmi, każdy ma jakieś wady, nie jesteśmy idealni, w pewnym stopniu jesteśmy zepsuci. Gdybyś mnie zapytał, czy chciałbym cofnąć się w czasie i coś zmienić odpowiedziałbym, że tak, z pewnością, ale przecież nie mogę. Dlatego nie poświęciłem tak zupełnie wszystkiego w swoim życiu. Wspominając o tym nie chciałem udzielać nikomu rad, bo jestem jakimś mędrcem, nie. Chciałem tylko podzielić się swoim doświadczeniem, jakie zdobyłem przez całe swoje życie. Pokazać, że to i to u mnie nie poskutkowało, stąd też, jak ktoś mnie o coś pyta to staram się odpowiedzieć i służyć swoim zdaniem i doświadczeniem. Ten respekt działa w obie strony, jeżeli ja dla kogoś jestem taki, to może ten ktoś odwzajemni się tym samym. Jeżeli mogę komuś pomóc to zawsze staram się być dostępnym. Wracając do tematu. Poświęciłem się dużo w momencie, gdy dorastałem, każdy tak musi, prawnik, dentysta... Jeżeli chcesz robić coś dobrze musisz w tym okresie się temu poświęcić. Nie możesz być przecież w tym samym czasie w dwóch różnych miejscach. Oczywiście, chciałbym być w trasie po Europie i jednocześnie nagrywać w studio w L.A. (*śmiech*), ale jest to niemożliwe.

Zauważyłem, że nie używasz techniki Moellera.
No nie... Zawsze grałem zza ucha. Wielu moich przyjaciół jak np. Steve Smith trzymają pałeczki niemal w ich połowie, ja zawsze grałem bardzo mocno. Gdy zaczynałem, grałem mniejszymi pałeczkami, bardziej rzeczy stonowane, jazzowe, później gdy byłem starszy zacząłem grać inne


Fot. Juan Ramon Felipe

style i przerzuciłem się na uchwyt „matched grip". Grałem z ludźmi, którzy grali bardzo głośno, ja znów nie miałem monitorów odsłuchowych. Najtrudniejszą rzeczą dla mnie na przestrzeni lat była umiejętność gry z taką samą dynamiką przez kilka godzin. Nie jest to do końca kwestia siły, lecz bardziej wytrzymałości. Potrzebujesz dużej dawki energii. Mam szeroką dynamikę gry, oczywiście nie jest analogiczna do dynamiki Dave'a Weckla, on operuje w nieco innych rejestrach. Nie przykładam większej uwagi do gry miotełkami czy akustycznych występów w jakimś trio, tam nie ma możliwości zarobków (*śmiech*).

Inspirująca? Ucząca pokory? Różnie można odbierać historię Ricka Allena, jednorękiego perkusisty Def Leppard. Fragment obszernego artykułu z wypowiedziami artysty.

31 grudnia 1984 roku życie Ricka zmieniło się na zawsze. Jadąc na imprezę sylwestrową w swoim rodzinnym Sheffield, 21-letni perkusista stracił panowanie nad swoim

samochodem i rozbił się w polu. W wyniku wypadku stracił lewą rękę i to wydawałoby się końcem jego kariery za bębnami. Ale Rick nie do końca widział to w ten sposób. Dzięki intensywnemu okresowi rehabilitacji i powrotu do zdrowia oraz przełomowemu zestawowi Simmons'a, w którego skład wchodziły specjalnie zaprojektowane stopy, które umożliwiają jego lewej nodze przejąć zadania, za które odpowiedzialna była jego lewa ręka Rick powrócił do studia, aby kontynuować pracę nad *Hysterią*: *„Jak możecie sobie wyobrazić, dla mnie to było wielkie wyzwanie w tym momencie. Czułem się nieco przytłoczony perspektywą konieczności wykonania wszystkich tych piosenek"*. Gigantyczne przedsięwzięcie zostało utrudnione przez nowy, drobiazgowy proces układania ścieżek perkusyjnych, dlatego Rick musiał się pogodzić z tym, że każdy kawałek potrzebuje kilku ujęć, aby uzyskać kompleksowy efekt hybrydy, złożonej z akustycznego zestawu, talerzy i elektroniki. *„To, co zrobiliśmy, składało się z wielu partii drum maszyny, po czym wszedłem i nagrałem na to oddzielnie prawdziwy zestaw bębnów, no a później talerze"* – wyjaśnia Rick. *„Byłem w stanie grać kolejno partie bębnów i talerzy, a potem składałem te rzeczy razem, następnie to, co pomagało, polegało na wykorzystaniu sporej rzeszy partii z drum maszyny. W rezultacie brzmiało naprawdę dobrze. To było dość wyjątkowe brzmienie, ponieważ jest bardzo „w twarz". Ale możesz wyraźnie usłyszeć i rozpoznać, że jest to mieszanka elektronicznych i prawdziwych próbek. Jest to proces polegający na wykorzystaniu perkusji akustycznej po to, żeby zorientować się, co chcę zrobić, a potem być w stanie zrobić to wszystko kolejno w tym samym czasie. Może to trochę zawiłe... To jak używanie różnych części twojego mózgu przez cały czas. Od rozpracowywania tego na akustycznych bębnach do zastanawiania się nad tym, gdzie uderzyć na samplerze."*

eprasa.pl 1e237f1795

ZOSTAW TE PAŁKI
I POGRAJ NA GITARZE

FOTOALLEF VINCIOS / UNSPLASH

KNOCK OUT PRODUCTIONS

PROG IN PARK III
12-13.07.2019 - WARSZAWA / SCENA LETNIA PROGRESJI

RICHIE KOTZEN
14.07.2019 - WROCŁAW / PRALNIA

JUNGLE ROT
+ UNE MISERE
21.07.2019 - WARSZAWA / POGŁOS

NEUROSIS
+ YOB & KOWLOON WALLED CITY
26.07.2019 - WARSZAWA / PROGRESJA

DER WEG EINER FREIHEIT
+ DOWNFALL OF GAIA
10.09.2019 - WARSZAWA / POGŁOS
17.09.2019 - WROCŁAW / DK LUKSUS

SOEN
+ THE PRICE & WHEEL
11.09.2019 - KRAKÓW / KWADRAT
12.09.2019 - WARSZAWA / PROGRESJA

DEVIL DRIVER
+ THE SIXPOUNDER & MINETAUR
16.09.2019 - WARSZAWA / PROXIMA

DEAD LETTER CIRCUS
+ SIAMESE & DAZE OF JUNE
17.09.2019 - WARSZAWA / HYDROZAGADKA

KRIS BARRAS
18.09.2019 - WARSZAWA / HYDROZAGADKA
19.09.2019 - KRAKÓW / ZAŚCIANEK

BEHEMOTH
+ ZEAL & ARDOR, WHOREDOM RIFE & IN TWILIGHT'S EMBRACE
26.09.2019 - WROCŁAW, 27.09.2019 - POZNAŃ, 28.09.2019 - KATOWICE, 29.09.2019 - WARSZAWA, 05.10.2019 - GDAŃSK, 06.10.2019 - KRAKÓW

SISTERS OF MERCY
06.10.2019 - WROCŁAW / A2
07.10.2019 - KRAKÓW / STUDIO

HEILUNG
+ SUPPORT
22.10.2019 - WARSZAWA / PALLADIUM

WWW.KNOCKOUTPROD.NET

BILETY KOLEKCJONERSKIE DOSTĘPNE NA WWW.KNOCKOUTPROD.NET, BILETY SYSTEMOWE DOSTĘPNE W SIECI EVENTIM.PL

eprasa.pl 1e237f1795

Prawdziwy fenomen Tommy'ego Clufetosa, perkusisty ikon rocka.

Jak na przestrzeni lat przeskakiwałeś w górę w kontekście zdobywania profesjonalnych angaży?
Zacząłem grać z gościem, który nazywał się Mitch Ryder, a potem z Tedem Nugentem. Kiedy grałem z Tedem Nugentem, mieliśmy wspólną trasę z Alice Cooperem i tak dostałem się do gigów Coopera. Gdy grałem z Alicem, basista Roba Zombie, Blasko (*teraz basista Ozzy'ego*) zobaczył występ Coopera i w taki sposób dostałem się do Roba Zombie. Wszystko w mojej karierze w pewien sposób wychodziło z poprzedniej rzeczy. To nie przez wysyłanie kaset demo z nagraniami czy przesiadanie na imprezach – to wszystko wynikało z tego, jak bębniłem. Najlepszym sposobem na wejście do branży i dostanie się na wyższy poziom jest dać 110% ze swojego bębnienia i profesjonalizmu, a potem... wszystko się może wydarzyć.

Co takiego jest w twoim stylu, co tak przyciąga te wszystkie ikony rocka?
Oni wszyscy chcą solidnego perkusisty, który będzie grał ich muzykę z najwyższym szacunkiem, a wszystkie te melodie zabrzmią tak, jak to było na nagraniu. Musisz mieć równowagę w grze i kontrolę. Uczono mnie o graniu z groovem, o prostym graniu. Zespół może brzmieć lepiej, jeśli nie będziesz starał się go zasłonić swoją grą. To, co grasz ma być grane dla całego zespołu, po to żeby brzmiał dobrze. Nie ma to nic wspólnego z pirotechniką, która teraz wdziera się do perkusyjnego świata. Takie rzeczy mnie smucą, ponieważ wszystkie te podstawy są jedyną przyczyną, dzięki której teraz gram. To zdecydowanie nie jest tak, że: „Jestem najlepszym na świecie solowym bębniarzem", to nie ma z tym nic wspólnego. To chodzi o to, że na przykład mogę grać wtedy, gdy Ozzy śpiewa, a on czuje się wtedy komfortowo. Myślę, że bardziej z powodu tego podejścia dostawałem się na te wszystkie gigi niż dlatego, że miałem jakieś wyjątkowe szczęście. Nie chodzi tu o granie dla samego siebie, ale o tych, z którymi właśnie gram, staram się, żeby muzyka brzmiała na tyle spójnie, na ile to tylko możliwe.

Jak doszło do występów z Ozzym?
Byłem wtedy z Robem Zombie, Ozzy zrobił sobie przerwę po swojej ostatniej trasie. Szukał

Fot. RobMonk

nowego gitarzysty i przesłuchiwał akurat Gus'a G. Ich wspaniały bębniarz, Mike Bordin, nie mógł w tym uczestniczyć, więc poprosili mnie, żebym pomógł. Zrobiłem to i wyszło świetnie, Gus się dostał, dobrze się bawiliśmy i wszystko żarło między nami. Wystąpiłem z Ozzym może kilka tygodni później, kiedy Mike Bordin – nawet nie jestem w stanie wyrazić za jak niesamowitego perkusistę go uważam – nie był w stanie zagrać koncertu w Kalifornii. Moja obecność na tym koncercie to idealne połączenie dwóch rzeczy... To było właściwe miejsce we właściwym czasie i w tym wszystkim ja robiący to, co potrafię najlepiej. I jestem tu nadal, po dwóch latach.

Odwiedziliśmy dystrybutora, który rozpoczął swój marsz na szczyt polskiego rynku perkusyjnego. Meinl Distribution zajmuje się bębnami Tama i oczywiście wszelkimi produktami Meinl.

eprasa.pl 1e237f1795

Wybraliśmy 12 najlepszych partii bębnów na płytach Michaela Jacksona.

Off The Wall (1979)

Rock With You

Bardzo smaczne otwarcie przez JR'a, po czym przejście na lekki i płynny groove. Zwróćcie uwagę na akcenty na hi-hacie przy wejściu na refren. Dalej także pięknie sunący upbeat, szczególnie w drugiej części utworu.

Off The Wall

Kolejny majstersztyk JR, subtelność i doskonała struktura utworu! Piękne wejście szesnastkowe na hi-hacie, doskonałe zacinanie hi-hatem przy najściu na refren, na krótki bridge tuż przed refrenem szybkie wejście w szesnastki i rozwiązanie na refrenie.

Don't Stop 'Til You Get Enough

JR Robinson gra klasyczny beat disco, wymagający dyscypliny najwyższych lotów! Bardzo ciekawy break po refrenie, idealnie wypulsowany przez stopę, mistrzostwo!

Thriller (1982)

Beat It

Jeff Porcaro był gigantem groove'u... W sumie wciąż jest, ponieważ takie utwory, jak *Beat It* są nieśmiertelne. Mistrz gra tak, jak najlepiej potrafi. Początek słyszymy na syntezatorze, po czym wchodzi Jeff i prze do przodu z każdym taktem aż do samego końca idealnie groove'iąc ze swoim przyjacielem Stevem Lukatherem. No, a na solo wchodzi Eddie Van Halen i... nikt tak wtedy nie grał!

Billie Jean

Sekcja w tym numerze niszczy, koniec – kropka. Walk basowy zaraz pod fenomenalnie zdyscyplinowanym groovem Ndugu Chanclera, napędza utwór od początku do końca. Drobne smaczki, regularnie rozłożone koloryzują groove. Spróbujcie zagrać tak w tej samej dynamice przez 5 minut. Takiej samej!

P.Y.T. (Pretty Young Thing)

Bardzo przyjemny w graniu funkowo-popowy groove podpięty gładką grą Ndugu Chanclera. Kluczem tego groove'u jest otwierany hi-hat na 4 w co drugim takcie.

Bad (1987)

Bad

Piękne połączenie programowania i perkusji Robinsona. Esencją całego groove'u w *Bad* jest synkopowany kick, powtarzający się regularnie niemal w każdym takcie.

Smooth Criminal

Jako pierwsze z uderzeniami wchodzi... serce Michaela, później panowanie nad synkopowanym rytmem przejmuje JR Robinson i jego subtelnie zaciągany hi-hat. Szybkie bassowe trójki powodują, że utwór jest tak chętnie coverowany przez wielu metalowych garowych.

The Way You Make Me Feel

Teoretycznie niby dużo plastiku, nic bardziej mylnego, czuć to w momentach pauzy. Szesnastki na hi-hacie tworzą cały groove utworu, są jego fundamentem. JR pięknie wysuwa prowadzącą rękę, grając groove bardzo do przodu. Krótkie uderzenia w punkt.

I Just Can't Stop Loving You

Ndugu Chancler delikatnie i z wyczuciem. Wspaniale wykończony refren świadczący o wielkim doświadczeniu i smaku muzycznym. Idealny przykład, jak należy grać pod tego typu kompozycje.

Dangerous (1991)

Black Or White

Pełna wigoru kombinacja instrumentów perkusyjnych daje w efekcie energiczny funky groove. Jest niesamowicie chwytliwy z ćwiartkami cowbella, słyszanymi lekko w tle.

Heal The World

Na koniec absolutna perła w wykonaniu Jeffa Porcaro. Klimat utworu jest bardzo Toto, dlatego też Jeff idealnie wpisuje się w utwór lekko kołysząc. Dynamika i artykulacja na poziomie mistrzowskim. Subtelnie dorzucane tomy po drugim refrenie rozwijają utwór i gra Porcaro przechodzi na sekundę wręcz w zadziorny ton. W chwili, gdy wydaje się, że utrzyma taki stan, momentalnie wraca na zwrotkę w perfekcyjnym stylu do początkowej dynamiki. Końcowy, otwarty feel to już esencja Porcaro, niczym runda honorowa po zdobyciu złotego medalu. Na kolana!

Chris Johnson perkusista Rihanny zdradził kilka szczegółów pracy z gwiazdą pop.

Jak przygotowywałeś się do tej pierwszej próby?
Wysyłają listę utworów, żeby od czegoś zacząć, czasem wysyłają piosenki, albo proszą, żebyś wszedł na iTunes i je kupił, a później ci to zrekompensują. Jest całkiem sporo do załatwienia w przypadku występów zespołów o takim kalibrze. Granie popu nie wymaga całego nakładu twojej pracy. To samo w sobie nie jest trudne. Raczej wyzwaniem jest to, żeby nie grać tego, do czego się przywykło. Taki koncert wymaga dość sporej ilości elektroniki, więc to może stanowić przeszkodę dla bębniarzy którzy do tego nie przywykli. Siedzisz tam w słuchawkach, słuchasz ścieżek i zastanawiasz się, co grać, a czego nie. Żeby to sobie jakoś ułatwić, najlepiej chyba trzymać się dokładnie tego, co jest na nagraniu, a jeżeli jest tam coś, co wymaga jakiejś kreatywności, to możesz być twórczy w pewnym stopniu, ale mniej więcej piosenka powinna brzmieć tak, jak została nagrana.

fot. James Cumpsty

Jak podchodzisz do próby powtórzenia brzmienia z oryginalnych nagrań?
Mam elektroniczne pady i triggery podłączone do mojego akustycznego zestawu. Bierzemy dużą część brzmień z nagrań i umieszczamy w samplerze, a potem triggerujemy poszczególne werble, stopy lub bell czy gwizdki i klaski. Zostało to stworzone w ten właśnie sposób, więc nie czuje się tego, jakby to grała maszyna. To pierwszy raz, kiedy gram elektronikę w takim zakresie na każdej piosence. Muszę zmieniać każdy zestaw sam, więc mam przełącznik nożny obok stopy hi-hatu i czasami, w środku piosenki, muszę w niego trafić. Troszkę mi zajęło, żeby się do tego przyzwyczaić, ale myślę, że już dobrze mi to wychodzi.

Jak triggery wpływają na sposób twojej gry?
Nie możesz zagrać ghostów na triggerach. Jeżeli grasz klask, który jest na płycie, a grasz go na głównym werblu to nie możesz zagrać w nim wypełnień. To absorbuje sporo myślenia, więc na takich koncertach sprawdza się powiedzenie: im mniej, tym lepiej. Nie chcesz przecież brzmieć głupio, grając klaski, które są na oryginalnym nagraniu na płycie... Muszę trzymać się scenariusza.

Czy taka gwiazda, jak Rihanna, jest mocno zaangażowana w proces prób z zespołem?
Był taki moment, że była częścią całego procesu tworzenia. My byliśmy na próbie w jednym pomieszczeniu, a ona w innym uczyła się choreografii, pracowała nad swoim wokalem, a później przychodziła gdzieś około 6 – 7 wieczorem. Graliśmy uzgodnione piosenki, a potem mówiła: „Tak, to mi się podoba, ale może moglibyśmy skrócić ten wers." Przechodziliśmy z piosenki do piosenki, dopóki nas coś nie zablokowało. To ogromna produkcja – 20 albo więcej ciężarówek, 10 busów trasowych.

eprasa.pl 1e237f1795

MUZYCZNA WOJNA NA TRĄBKI

Dawno, dawno temu był sobie człowiek z trabka. Gdy jako żołnierz amerykańskiej armii ladował u wybrzeży Normandii wciąż trzymał ją przy sobie. Pewnej nocy postawiono go na straży obozu. Jego kapitan podszedł do niego i powiedział: "nie graj dziś, w pobliżu czai się snajper". Ale nasz człowiek pomyslał: „ten meżczyzna jest prawdopodobnie tak samo przestraszony i samotny jak ja. Zagram coś dla niego". Następnego dnia do obozu przyprowadzono jeńca wojennego. Zapytał on: "kim jest ten trębacz, który zagrał ostatniej nocy "Lili Marleen"? Gdy usłyszałem ten utwór wojna się dla mnie skończyła – nie bylem w stanie już więcej użyć swojego karabinu." Człowiek z trąbką nazywał się Jack Leroy Tueller. I nawet jeśli to wszystko brzmi jak bajka, jest to historia prawdziwa. Historia, jaka może pisać tylko muzyka.

th•mann
MUSIC IS OUR PASSION

Vinnie Colaiuta zszokował świat i przeskoczył z Zildjian do Paiste, to była doskonała okazja do rozmowy i poruszenia oczywiście innych tematów.

Tłukłeś w naczynia swojej mamy, gdy po raz pierwszy zobaczyłeś The Beatles w programie Eda Sullivana tyle lat temu. To był ten występ Ringo, który dolał oliwy do ognia, prawda?
Zgadza się – po raz pierwszy zobaczyłem prawdziwą perkusję w TV. Po obejrzeniu Ringo byłem totalnie zdesperowany, by zdobyć mój własny zestaw. Jako dzieciak naprawdę interesowałem się nauką, ale zawsze obok była muzyka i jak większość młodych bębniarzy tłukłem w naczynia i garnki. Kiedy pierwszy raz spróbowałem zagrać, z jakichś powodów wychodziło mi to, nie miałem żadnych problemów z graniem jedną nogą tego, a drugą tego. Miałem bardzo dużo szczęścia, ponieważ moi rodzice trzymali rękę na pulsie. To właśnie moja mama bardzo sprytnie zachęciła mnie do tego, żebym wziął lekcje gry na perkusji po tym, jak zobaczyła pewnego dnia moje granie z kawałkiem Motown Temptation.

Pierwsza lekcja wywarła na tobie bardzo dużo piętno...
Poszedłem zobaczyć się z dyrektorem zespołu w mojej szkole, który dał mi książkę i pad, później pokazał mi, jak trzymać pałeczki – tradycyjnym uchwytem. Cóż... To byłoby tyle. Wyszedłem po 30 minutach czując, jakbym machał nad głową młotem. To był ten pierwszy jasny moment, gdzie uzmysłowiłem sobie, że chcę być profesjonalnym bębniarzem. Większość dzieciaków myślało, że dostać książkę i pad to totalna porażka, ale nie ja. Dostałem fioła i pożerałem to szybciej niż się dało!

Twoje oddanie do samodoskonalenia się jest legendarne i nawet, gdy byłeś bardzo młody, chciwie pożądałeś nauki – to prawda?
Robiłem wszystko – jazz, orkiestra, orchestral rock, zespoły marszowe, obozy perkusyjne, wszystko... Byłem dobrym uczniem w zdobywaniu informacji, a te znów były drogocenne, ponieważ był to początek całego procesu rozwoju, który zajmuje lata. Jako nastolatek przyswajałem informacje bardzo szybko, ale to z czego sobie nie zdawałem sprawy aż do później to fakt, że te informacje muszą w tobie dojrzewać. Kiedy jesteś młody myślisz, że jesteś kozak, gotowy na wszystko, ponieważ grasz razem z płytami i znasz różne sztuczki. Tu jest jednak pies pogrzebany – nie wiesz, jak i dlaczego ci bębniarze grali to, co grali, dopóki nie nabierzesz doświadczenia. Pociłem się niemiłosiernie i wsadziłem mnóstwo pracy w to, co robię. Obecnie wiele osób nie jest przygotowanych do tego, by poświęcić tyle pracy i wysiłku. Każdy chce być od razu Supermanem i jest to kreowane przez media, gdzie wszystko jest nagle dostępne. Proszę, nie zatrzymujcie się jedynie na dwóch aspektach, jakim jest groove i zagrywki, ponieważ będzie to wyglądać tak, jakbyście patrzyli tylko w dwóch wymiarach. Tymczasem jest ich znacznie więcej. Wszystko jest wielkim procesem, ale nasze całe życie to trwający proces. Wybaczcie mi, że walę trochę frazesami, ale zabawa właśnie tkwi w tym procesie, gdzie zawsze jest coś nowego, do czego trzeba dążyć.

W momencie, gdzie piękną sprawą jest być inspirowanym przez innych perkusistów, najważniejszą rzeczą jest być sobą...
Bingo! Zbierz wszystko, co robisz, pozostań sobą – i najważniejsze – ciesz się być sobą, ponieważ to wszystko, co masz. Wzorowanie się na kimś jest ważne, ale musisz ruszyć z miejsca, pozostawić imitowanie i czuć się wygodnie z własną tożsamością.

Jak nowemu chłopakowi w mieście udało się dostać do wielkiego Franka Zappy?
Poznałem Toma Fowlera – który grał na basie u Franka – w małym klubie w Venice, gdzie grałem za 5 dolców lub piwo! Pewnego dnia powiedział mi, że Frank szuka nowej sekcji i dał mi numer telefonu, gdzie mam zadzwonić. Niezła ironia, bo właśnie zaczynałem słuchać ponownie twórczości Franka i uwielbiałem płytę koncertową *Zappa In New York And Roxy & Elsewhere*... Tak czy siak zadzwoniłem i zostałem odesłany z kwitkiem, ale pilnowałem tematu. Pewnego dnia otrzymałem telefon, to management. Powiedzieli mi, że mam być w Culver Studios o 6 wieczorem w środę. Culver było wielkim studiem filmowym i nie mogłem uwierzyć w to, co zobaczyłem na miejscu. Trzy ogony – kolejki ludzi, na każdy instrument... Każdy koleś wchodził na scenę i może po 15 sekundach słyszał, jak Frank mówi „Następny!". Wyglądało to, jak kolejka po zupę i kiedy przyszedł mój czas wiedziałem, że albo popłynę, albo utonę.

Miałeś przesłuchanie na słynnym zestawie Terry'ego Bozzio, czarny Gretsch z dwoma centralkami, prawda?
Tak, nigdy nie grałem na dwie centralki. Usiadłem i Frank zaczął wyliczać rzeczy, jakie mam zagrać. Było to: „Zagraj groove... Solo... Graj na 21... Teraz sprawdzę twoje zapamiętywanie frazy, powtarzaj za mną..."

Komendy padały krótko i szybko, ale pamiętam, że myślałem o tym, że muszę już tu siedzieć dłużej niż 15 sekund, więc było nieźle! Po wszystkim Frank postawił mnie na stronę i jego menadżer podszedł i powiedział, że chcą mnie zatrudnić. Moja pierwsza myśl była: „Super! Mam robotę, teraz mogę wynająć własne mieszkanie!" Tej nocy Frank przyjechał po mnie swoim Rolls-Roycem i zabrał do Spago (*dobra restauracja w L.A. – przyp. red.*) na kolację, a później do siebie do domu, żebym poznał jego żonę. Skończyłem właśnie 22 lata, więc był to dla mnie całkiem wyjątkowy wieczór. Zdobycie roboty u niego znaczyło dla mnie bardzo dużo, ponieważ był on bardzo ważną częścią moich lat w ogólniaku i było to niesamowite, że mogłem teraz być tam, gdzie w sumie zaczynałem.

Fot. Robert Downs

eprasa.pl 1e237f1795

Niesamowicie sympatyczny bębniarz, obecnie w zespole Cher opowiadał, jak wyglądały przesłuchania do dwóch artystów, z którymi później grał.

O tym jak dostał się do zespołu Marilyn Mansona:
Dostałem telefon od basisty Andy'ego, z którym grałem razem u Chrisa Cornella. On był przez pewien czas u Mansona, powiedziałem mu, że jakby coś się tam działo to niech da mi znać. Zadzwoniłem też do swojej dawnej tour manager z Foreigner, która zajmowała się wcześniej produkcją u Mansona. Powiedziałem, że nie jestem już w Foreigner i powtórzyłem to, co Andy'emu. Odpowiedziała, że Manson ma perkusistę i producenta jednocześnie. Jest to Chris Vrenna, który grał z Nine Inch Nails, bo Ginger grał razem z Robem Zombie. Jest nowa płyta, wszystko jest więc dopięte i temat zamknięty. Po świętach Andy daje mi info: „Hey, Manson szuka perkusisty". Ciekawą sprawą w Los Angeles jest to, że każdy ci mówi: „Kurcze, stary, trafiłeś świetną robotę, będziesz miał super koncerty, a samo granie jest tam takie proste". No, nie jest proste... Ciekawe jest to, że najcięższą rzeczą nie jest samo dostanie się do zespołu tylko dostanie się na przesłuchanie!

Wszedłem za bębny, które były oświetlone, czerwony reflektor świecił na mnie, reszta siedziała sobie na kanapie i patrzyła. Usiadłem za bębnami, zagrałem pierwszy utwór, od razu poszedłem mocno rockowo. W drugim utworze Manson stanął na scenie, przy mikrofonie, mimo, że grałem wciąż do podkładu. Przy trzecim numerze stanął nade mną i obserwował, jak gram. Zagrałem w sumie tych pięć utworów, po czym cały zespół wziął instrumenty i zagraliśmy razem to samo, ale już jako zespół.

O tym jak dostał się do zespołu Chrisa Cornella:
Wszystko zależy od tego, kogo muzyk poszukuje. Chris szukał bębniarza o konkretnym charakterze, a ja mu pasowałem idealnie. Spójrz na zespoły, w których grał i bębniarzy, jacy tam byli. W solowym projekcie masz doskonałego Josha Freese, w Audioslave masz luźnego i agresywnego Brada Wilka, za to w Soundgarden jest Matt Cameron, który znów jest nie do opisania! On jest nie do podrobienia. Gdy przygotowywałem materiał na koncerty nie chciałem zupełnie naśladować Matta, ponieważ strzeliłbym sobie tym w stopę. Nie można go naśladować, musiałem to zrobić wszystko po swojemu.

To było podobnie, jak teraz z Mansonem, równie szybkie przesłuchanie. Dostałem telefon, że mam się stawić na jutro na godzinę 11 z pięcioma piosenkami, z czego jedna z nich to *Spoonman*. Kurczę, ten numer jest niesamowity,

Fot. Neil Zlozower

szczególnie ta partia przy zwrotce. Zależało mi, by zagrać ją płynnie, a nie kwadratowo. Dzwonię do znajomych bębniarzy i pytam, jak najlepiej to ugryźć. Doszliśmy, żebym to potraktował jako bardzo wolne „pięć". Podjąłem ryzyko i udało się. Grałem na przesłuchaniu ze świetnymi gitarzystami, była bardzo fajna atmosfera. Po próbie gitarzysta powiedział, że raczej na pewno mam te koncerty. Rzeczywiście, nie zdążyłem włożyć kluczy do zamka w drzwiach i dostałem info, że gramy. W tym okresie byłem jeszcze w Smash Mouth i myślę sobie, kurde, przecież nie mogę wziąć grania u Cornella, bo mam zobowiązania ze Smash Mouth! To było w poniedziałek, a ze Smash Mouth miałem grać w sobotę. Codziennie uczyłem się kolejnych piosenek po próbach ze Smash Mouth, a Cornell powiedział do managera: „Powiedz mu, że jeżeli pojedzie ze mną to cały świat dowie się, kim jest..."

Fragment rozmowy z Rogerem Taylorem z Queen.

Wczesny okres zespołu był bardzo płodny, prawda?
Szczególnie Freddie – we wczesnym okresie był jak fontanna i pomysły wręcz się z niego wylewały, do tego z doskonałą jakością. Musiał być całym sobą w procesie tworzenia i produkcji. Za każdym razem, gdy spojrzę w przeszłość i pomyślę o nim, mój respekt i podziw rośnie. Był lepszy niż nam się wydawało, a wydawało się nam, że był cholernie dobry!

Twoje wysokie partie wokalne były oczywiście integralną partią całego brzmienia Queen, ale jak to się stało, że zostałeś śpiewającym perkusistą?
To był czysty przypadek! W jednym z moich pierwszych zespołów nasz wokalista odszedł chwilę przed tym, jak mieliśmy zagrać koncert, więc nie miałem wyboru i musiałem zacząć śpiewać. Wystawiliśmy bębny na przód i po prostu zaczęliśmy... Trochę ciężko połączyć obie funkcje. Stało się to bardzo szybko i na szczęście błyskawicznie się nauczyłem. Prawdziwe wyzwanie to oddech, jest to kompletnie coś innego!

Mimo tego, że jesteś w połowie samoukiem, rozwinąłeś swój bardzo charakterystyczny styl. W rezultacie jesteś perkusistą, który uważany jest za rozpoznawalnego...
To duży komplement, że ludzie tak mówią. Wydaje mi się, że to kwestia tego, czy masz time w sobie, czy nie, a ja - wydaje się - że miałem tę odrobinę talentu i odpowiedni uchwyt. Uchwyt jest niezwykle istotny, ponieważ stamtąd wychodzi uderzenie. Uczyłem się sam, grając zagrywki z moich ulubionych płyt. Z całego tego banku, gdzie wszystko jest wymieszane, uformowałem swój własny styl.

Pomijając wszystko - wspominasz tę olbrzymią więź między wami w zespole?
Wszystko, co robiliśmy w zespole było jako grupa. Była to prawdziwa więź i prawdziwa demokracja, i wydaje mi się, że jest to część tajemnicy naszego sukcesu. Była wspaniała muzyczna chemia między nami i w większości czas spędzaliśmy razem. Oczywiście, były między nami różnice, ale pasowaliśmy do siebie. Nawet wtedy, gdy przyparci do muru, byliśmy pod ostrzałem różnych dziwnych dziennikarzy... We Freddiem mieliśmy, rzecz jasna, frontmana, który mógł podbić świat. Nie baliśmy się niczego!

eprasa.pl 1e237f1795

Matt Cameron wymienił swoim zdaniem najciekawsze nagrania bębnów w jakich brał udział.

Fot. Joby Sessions

SPOONMAN
Soundgarden
„*Spoonman* było z demówki, jaką Chris zrobił dla filmu. Miał nagrane pełno różnej muzyki filmowej i to było jednym z tych kawałków. Charakter demówki był bardzo domowy, czajniki, garnki i patelnie, kuchenny sprzęt, który chcieliśmy naśladować, gdy weszliśmy do studia. Nauczyliśmy się i dodaliśmy temu więcej czadu."

JESUS CHRIST POSE Soundgarden
„To miało swój początek podczas dżemowania, gdzie zwyczajnie usiadłem i zacząłem grać ten patent. Na szczęście nagraliśmy to na boomboxa (*taki magnetofon – przyp. red.*) Przyszliśmy na drugi dzień i posłuchaliśmy kasety, nie mieliśmy żadnego riffu, który by pasował. Zajęło dwa lub trzy dni, zanim złożyliśmy całą resztę. Chris napisał bridge, a chyba Ben główny riff, ale wszystko wzięło się z dżemowania."

BLACK HOLE SUN
Soundgarden
„Pamiętam, jak słuchałem demo Chrisa w 1993 roku. Miał nagrane wszystko łącznie z bębnami. To było tak melodyjne i zawiłe. To był beatlesowy typ piosenki, a Chris to beatlesowy gość. Wydaje mi się, że to jest jego główna inspiracja jako kompozytora. To bardzo fajnie widzieć, że jest w stanie pisać tego typu popularne piosenki w super hard rockowym-heavy metalowym wydaniu. To bardzo unikalne."

THE FIXER Pearl Jam
„Napisałem riff i zwrotkę na gitarę i było to coś, czego mi brakowało. Miałem mały loop, który przyniosłem, a oni od razu to polubili. Eddie zaaranżował to po dwóch dniach naszego dżemowania. Pierwszego dnia Stone napisał bridge, po czym Eddie wziął to na noc do domu i wszystko zaczęło grać razem dość szybko."

W serii artykułów Avant Drum Stories, ekspert od perkusji typu vintage – Mateusz Wysocki (obecnie MW Vintage) opisywał m.in. perkusje bloku wschodniego. Tak wyglądał wstęp do niezwykle interesującego artykułu.

„Lata PRL-u ludzie wspominają różnie. Jedni za nimi tęsknią, drudzy przeklinają, a trzeci świetnie się wtedy ustawili i do dziś trzęsą naszym krajem. Za młody jestem, żeby dobrze to pamiętać, ale sytuacja była generalnie nieciekawa i nieprzyjazna obywatelom...

Socjalizm umiejętnie wyssał ze wszystkich mało odpornych siłę ducha i chęci do robienia rzeczy, które często nie były aprobowane przez społeczeństwo. Do takich sztuk należała wówczas ambitna muzyka: jazzowa, bigbeatowa czy prog-rockowa – gatunek był bez znaczenia, ważny był za to wpływ imperialistów na jego powstanie. Już od zarania dziejów dla ciemnej masy wszystko, co niezrozumiałe, kojarzyło się z zagrożeniem i utratą kontroli.

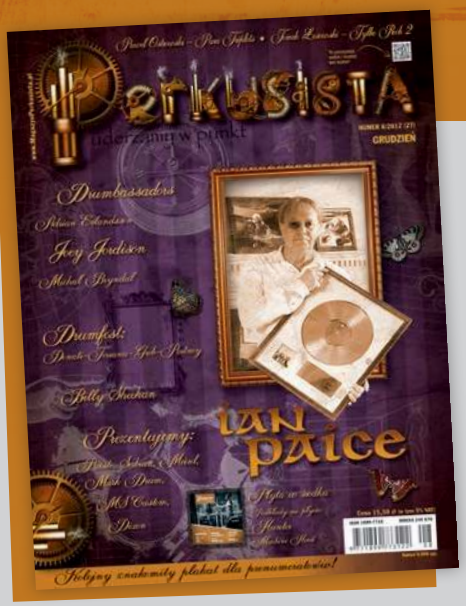
Mimo wszystko jednak muzyka była obecna wszędzie. Faktem jest, że w tamtych czasach jej przekaz pozostawiał często wiele do życzenia, ale na brak zespołów nie można było narzekać. Partia różnie to odbierała, ale jak pokazują przykłady wielu kapel punkrockowych czy rockowych – dało się obejść zakazy i cenzurę.

W sklepach nie było niczego, na czym dałoby się dobrze pobębnić. Centrala muzyczna sprzedawała Polmuzy spod lady, u Szpaderskiego miesiącami czekało się w kolejce, a Amati realnie grało tylko w sferze marzeń, także u zawodowych muzyków.

W Polsce było tak na pewno, a jak wyglądała sytuacja nieco dalej na wschód, na Białorusi i Ukrainie, w Rosji czy na Litwie? Przecież tam też powoli kwitły muzyczne kwiaty, które potrzebowały instrumentów do wyrażania własnej ekspresji. Potrzebowali ich wszyscy grajkowie, a więc także perkusiści. Kombinat musiał pracować."

Fot. www.drummuseum.hu

eprasa.pl 1e237f1795



Basista Billy Sheehan postawił odważną tezę na temat najlepszego muzyka z jakim przyszło mu grać.

Czego oczekujesz od pierwszego spotkania z perkusistą na scenie? Na co zwracasz uwagę?
Jest wiele elementów. Zwracam uwagę na jego ruchy. Czy będziemy mieć wzajemny kontakt, co jest niesłychanie ważne. Czy będziemy w stanie się złapać na scenie. Staram się wsłuchać nie tylko w strój jego bębnów, ale także w ich brzmienie. Brzmienie bębnów jest zupełnie inne u poszczególnych perkusistów. Nawet na tym samym zestawie. Kiedyś na pewnym przesłuchaniu w Los Angeles grało prawie czterdziestu bębniarzy na tym samym zestawie i za każdym razem brzmiał on inaczej.

Co jest najgorsze – twoim zdaniem – u perkusistów?
Kiedy zaczynają pisać piosenki... (*śmiech*). Żartuję, oczywiście. Jest to ostatnie zdanie, zanim perkusista zostanie zwolniony: „Ej, mam kilka piosenek" (*śmiech*). A tak na poważnie, kiepsko jest, kiedy perkusiści tracą sens, tracą całą ideę przebywania na scenie z innymi muzykami. Zaczynają robić różne szalone rzeczy i odsuwają na bok całą resztę.

A bębniarz, który na tobie zrobił największe wrażenie...?
Było ich z pewnością wielu, przez tyle lat, ale zdecydowanie wyróżnię tutaj Dennisa Chambersa. To nie tylko najlepszy perkusista, z jakim grałem, ale uważam, że jest to najlepszy muzyk, z jakim w ogóle grałem. To mój ulubiony muzyk.

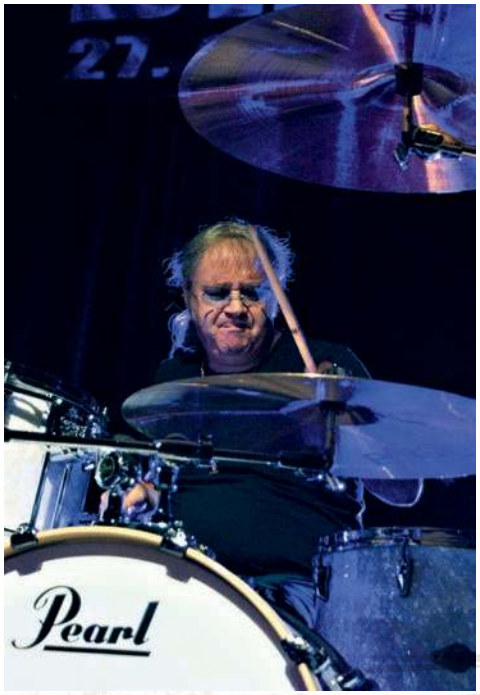
Odważne stwierdzenie. Dlaczego właśnie on?
Ponieważ ma największą kontrolę nad swoim instrumentem. Ma swoje bębny niesamowicie opanowane, kontroluje je w absolutnej całości, co przekłada się na najwyższą jakość gry. Wie dokładnie, na co może sobie pozwolić w danym momencie, przez co i ty czujesz się znacznie bardziej komfortowo. Dennis to jest gość! On doskonale wie, co trzeba grać i zawsze jest to groove, zawsze jest to utrzymane w czasie, gra bardzo mądrze. Jeżeli inni bębniarze chcą się od kogoś uczyć mądrej gry to powinni posłuchać i popatrzeć na to, jak gra Dennis.

Co może doradzić młodym perkusistom jeden z najlepszych basistów w historii hard rocka?
Daj spokój... (*śmiech*) Co mogę doradzić? Chyba tylko jedno. Grajcie w zespołach. Nie siedźcie absolutnie w piwnicy, nie róbcie filmików na YouTube. Wyjdźcie i grajcie w zespołach, to najlepsza i w sumie jedyna droga. Tak robił Dennis, tak robiłem ja, tak robił Eddie Van Halen, wszyscy najwięksi muzycy, jakich znam, tak robili. Możesz chodzić do szkoły i zdobywać kolejne stopnie nauczania, możesz ćwiczyć regularnie po kilka godzin, ale nic nie zastąpi tego, że wyjdziesz na scenę i zaczniesz grać z żywymi ludźmi w zespole przed publicznością. To najlepsze doświadczenie.

Wielka mądrość Iana Paice'a, legendy rocka, jedynego oryginalnego członka obecnego składu Deep Purple.

Zobacz, Ian, to okładka naszego magazynu z wakacji. Jest na niej Michael Jackson. Wywołało to u nas sporo kontrowersji...
To, co jest najważniejsze, to fakt, że ten człowiek uczynił wiele osób szczęśliwymi poprzez swoją muzykę. Jego muzyka przetrwała próbę czasu i wciąż brzmi dobrze. 90 procent tego, co zrobił, jest zrobione dokładnie tak, jak powinno być zrobione. Brzmienia, produkcja, wykorzystanie najlepszych perkusistów na świecie było również świetnym posunięciem. To, co teraz robimy w takim stylu wydaje się proste poprzez drum maszyny, ale żadna, nawet najnowocześniejsza współcześnie drum maszyna nie da ci tego, co wtedy dawał Porcaro. Korzystał z rad jednego z najlepszych producentów i aranżerów na świecie, jakim jest Quincy Jones. Bycie królem jest łatwe, ponieważ nie musisz mówić zawsze „tak", jak coś ci się nie podoba. Problem w tym, że musisz podejmować odpowiednie decyzje i wciąż obierać dobry kierunek. Wydaje mi się, że to dobra okładka. Połączenie dobrych perkusistów z dobrą muzyką.

Największą rzeczą, jaką uczynił Porcaro, to zagrać praktycznie nic tak, by zabrzmiało jakby zagrał wszystko. To jest właśnie talent. W The Beatles Ringo grał praktycznie nic, ale było to wszystkim, czego tam było trzeba.



Ludzie wciąż chcą oglądać żywych perkusistów...
Zobacz na drum maszynę i zobacz na perkusistę. Ludzie chcą oglądać magię, a nie coś, co wiadomo z góry, że się wydarzy. Czasami idzie coś nie tak, jak trzeba i trzeba wtedy mieć tę wiedzę, by wrócić i razem grać dalej. Wtedy jest potrzebna muzyczna wiedza. To jest ta magia, gdzie będąc na scenie nie wiesz do końca, co się wydarzy, jakie będą błędy. Grupa ludzi ma zagrać razem i cała sztuka polega na tym, by po zrobieniu błędu wrócić do porządku. Jeżeli czegoś nie spróbujesz to się tego nie dowiesz, czasami się nie udaje. Gdy jesteś na publice i widzisz, jak dzieje się ta magia na scenie, to żadna maszyna nie jest w stanie tego zastąpić.

Nawet, gdy grasz ciężko, to zawsze czuć u ciebie ten jazzowo-swingowy styl.
We wszystkim, czego słucham, słyszę swing, nawet teraz mam więcej wspólnego z rockowymi bębniarzami z lat 50, niż z 60 czy 70. Mój ojciec był bardzo dobrym pianistą, jego utwory jazzowe zawsze leciały w radiu i ja nadal to kocham, tę subtelność wielkich, jazzowych muzyków i wokalistów.

eprasa.pl 1e237f1795

Bracia Carmine i Vinny Appice. Pierwszy był inspiracją dla samego Johna Bonhama! Drugi pełnił rolę etatowego perkusisty Ronniego Jamesa Dio. Podczas Drumfest zagrali wspólny pokaz.

Jesteście cholernie doświadczonymi perkusistami. Carmine, jesteś na scenie już prawie pół wieku. Jaki jest twój pogląd na współczesnych młodych perkusistów?

C: Grają moim zdaniem za bardzo stąd, a nie stąd (*tu Carmine wskazał najpierw na głowę, a później serce*). Jest to zbyt naukowe.

V: Znam bardzo dużo młodych perkusistów i nie chcą oni przeglądać starych zagrywek, groove'ów, wgłębić się w te podstawy. Nie chcą poświęcać na to czasu. Pytają od razu: „Hej, jak to zagrałeś?". Chcą wiedzieć i umieć od razu, a tak przecież się nie da. Zagrają jakieś plambalmparatatatam, ale nie mają pojęcia, co to jest. My wiemy, my wiemy, co to jest, jaka jest notacja, co jak nazwać.

C: Poza tym wszystko brzmi tak samo. Prawie cały czas słyszę to samo granie. Siłowanie się z techniką, co nie daje efektu końcowego.

V: Widzimy czasami koncerty bardzo dobrych perkusistów, ale brzmienie ich werbla... Cały czas to samo... Trach, trach, przejście i z powrotem trach, trach... Zero dynamiki!

Do czego więc to zmierza?

C: Do tego, że będziemy się zastanawiać, jak szybko potrafimy zagrać...

V: Nazywamy to naukowym graniem. Oczywiście, jest to godne podziwu, jak zasuwa ktoś jak karabin: „Kurde, to niesamowite!" Możesz grać tak przez dziesięć minut, ale jeżeli chcesz ludzi rozruszać, musisz zagrać groove.

C: Oglądaliśmy video z jednym współczesnym perkusistą, duże nazwisko... Nie dość, że miał kiepskie brzmienie bębnów to dodatkowo strasznie nudził, popisując się. Ok, ale w pewnym momencie powiedział: „A teraz zagram groove". Zagrał... A my z Vinny'm patrzymy na siebie i... To jest groove? To jakiś żart!

V: Ten sam poziom, zero dynamiki.

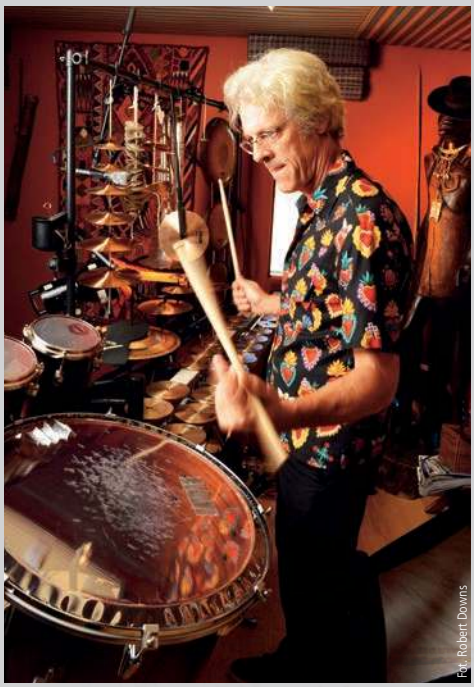
C: Do tego koleś jeszcze ku*wa przyśpieszał... I on jeszcze to dał na video!

V: Dlatego też staram się grać czasami w powietrzu, budować przestrzeń.

Stewart Copeland znany głównie z The Police to prawdziwa skarbnica wiedzy muzycznej. W rozmowie przekazał kilka swoich uwag w tym temacie.

Różnorodność projektów, w które byłeś zaangażowany, sugeruje duże pożądanie do podejmowania wyzwań. Czy The Police skończyło się, bo było za wygodne?

Aboslutnie tak. Wygoda to bardzo duży komfort. Lubię robić rzeczy komfortowo, ale żeby cały czas była radość. Skończyłem 60 lat i jest wspaniałym i niezwykle tajemniczym momentem fakt, że mogę wejść do studia każdego dnia z piosenką w sercu i nie mogę się doczekać, by napisać jeszcze więcej muzyki. Jest to rodzaj cudu, ponieważ ciężko wręcz uwierzyć, że coś, co robię codziennie przez cały dzień, może być wciąż tak pochłaniające. To wspaniałe. Świetnie, że jest wciąż tyle zabawy w tym wszystkim. To nie jest naciskanie na siebie, wyżywanie się, to po prostu próżna ciekawość. Nic w tym heroicznego, to zwykła ludzka natura. Kiedy zespół się rozpadł, było nam bardzo dobrze. To dlatego rozpadliśmy się w przyjaźni, ponieważ nikt nie robił żadnych awantur. Osiągnęliśmy pewien punkt, gdzie tamci powiedzieli: „Weźmy i zaklepmy kolejną trasę i ustawmy się na nowy album", a my na to: „Weźmy i tego nie róbmy". Wtedy The Police było sporą firmą, a my we trzech jednym głosem, w dobrym czasie mówiąc, że potrzebujemy przerwy.


Fot. Robert Downs

Umiejętność pisania muzyki jest kluczem do życia z muzyki?

Dla was, młodzi czytelnicy, może to być nieco frustrujące, kiedy widzicie tych wszystkich kolesi, którzy grają na melodycznych instrumentach. Jest wiele sygnałów, które powodują, że nie jesteście częścią tego świata, ponieważ wasz instrument tak nie potrafi. Nie jest to sprawiedliwe, ale taka jest prawda. Będziecie wku*wieni, gdy ta prawda was uderzy. Musicie być w stanie pisać piosenki albo będziecie się tak kiepsko czuć. Podobnie z tekstami. Weźcie mikrofon. Koleś, który ma jaja, by złapać za mikrofon i śpiewać, cokolwiek, gdziekolwiek, a otrzyma połowę praw. Możesz być zadowolony z tego, co robisz, ale obiecuję ci, że będziesz wkurzony później, gdy odkryjesz, że zaraz, chwilę, on kupił właśnie nowy dom, zarabia dwa razy tyle, co ja! Spędziliśmy razem nasze życie na trasie harując, jak woły, ale tak naprawdę jako bębniarz wylałem więcej potu niż on, pracowałem mocniej fizycznie. Po koncercie on jest suchutki, a ja mokry od potu. To sprawia, że zaczynasz się wnerwiać, że on zarabia więcej niż ty.

eprasa.pl 1e237f1795

Vinnie Paul, wywiad z perkusistą zespołu Pantera, który zmarł nagle w 2018 roku. Vinnie stanowczo wypowiedział się na temat tego co się stało w kapeli, ale też opowiedział kilka ciekawostek na temat jednego z najważniejszych albumów w metalu lat 90 XX wieku.

Fot. minypics.com

Jak rozwinąłeś swoje charakterystyczne brzmienie z *Vulgar Display Of Power*?
Mieliśmy w głowach brzmienie, jakie chcieliśmy osiągnąć – bębny z dużym atakiem i ciasnym dołem, a gitary miały się w to wpasować nie środkiem, ale kąśliwym dołem. To było przed technologią cyfrową, wszystko było analogowe, więc było dużo technicznych kwestii związanych z omikrofonowaniem i sprzętem, jaki używaliśmy, by pomóc uzyskać oczekiwany efekt. Robiłem szalone rzeczy, jak przyklejanie srebrnych dolarówek do mojej centralki. Nazywałem to szkleniem. Brzmiało to szklistym atakiem, jakiego do tej pory nikt nie miał. Ludzie dają sporo wysokich na centralki, ale brzmi to bardziej jak kliknięcie niż prawdziwy atak. Trafiliśmy tym. Część brzmienia to mikrofony AKG-414. Używane są do wyciągnięcia góry z talerzy i gitar. Wiedziałem, że to są bardzo nieskazitelne i czyste mikrofony. Powiedziałem: „Terry, dajmy je na centralki i zobaczmy, co się stanie". Użyłem ich ósemkowej charakterystyki, co oznacza, że zbierają dźwięk z przodu i z tyłu mikrofonu, a to daje atak z naprzeciwka i z tyłu głowy.

Co się działo w zespole, gdy Pantera się rozpadła?
Graliśmy nasz ostatni koncert w Tokio na Beast Feast, to było chyba 9 września 2000 (*dokładniej to rok później w Yokohamie – przyp. red.*). Wszyscy powiedzieliśmy sobie: „Narka, do zobaczenia kiedyś tam." Wszyscy wiedzieliśmy, kiedy przyjdzie czas na nagrywanie nowej płyty. Wiedzieliśmy, że Phil leciał z krawędzi ziemi ze swoim uzależnieniem od narkotyków. Miał ludzi wokół siebie, którzy pilnowali go przed nami, próbujących mu pomóc. Wszedł w swój własny świat. Kolejną rzeczą, o której wiecie, to złożenie do kupy zespołu Superjoint Ritual i koncertowanie, gdzie podczas show krzyczał: „Pie**olić Panterę!". Później zrobił płytę z Down, a w międzyczasie ja oraz mój brat kontaktowaliśmy się z wytwórnią, by ustalić, czy my wciąż mamy zespół, czy nie. Wytwórnia próbowała kilka razy ustalać spotkania dla nas, by posprzątać bałagan, ale on tego nie chciał. Po 1,5 roku razem z moim bratem stwierdziliśmy, że cóż, jeżeli to jest droga, którą chce podążać, to zacznijmy robić własne rzeczy i zaczęliśmy pisać muzykę do Damageplan. W naszym odczuciu było już po Panterze. Zostawił Eddiego i Alexa Van Halen siedzących na krawężniku, rozumiesz? Zaczęliśmy nowy zespół, w którym dobrze się czułem, po czym wyszliśmy na zewnątrz i dostaliśmy dawkę realizmu od fanów chcących Pantery. To była dla nas ciężka droga. Pod koniec ludzie zaczęli nas akceptować. Zrobiliśmy demo 4 czy 5 piosenek na nowy album Damageplan, które były 10 razy lepsze od tych na ten pierwszy. Wszyscy wiedzą, co się stało później...

Urządzenie, które wdarło się przebojem na perkusyjny rynek – Tune Bot. Mały stroik, który miał załatwić wszelkie problemy związane z odpowiednim przygotowaniem bębnów. Jak to zazwyczaj bywa – udało się połowicznie.

„Ów wynalazek to niewielkich rozmiarów elektroniczne urządzenie, mierzące wysokość dźwięku całego bębna, jak i przy poszczególnych śrubach, dzięki czemu uzyskanie odpowiedniego tonu jest niezwykle efektywne. Wystarczy przypiąć obrotowy klips, na którym znajduje się przyrząd, do obręczy bębna i uderzać pałką w okolicach lugów, a na ekranie LCD wyświetli się wartość wyrażona w hertzach lub półtonach (...)

Idea strojenia bębna z Tune-bot'em polega na dobraniu określonej wysokości dźwięku przy każdej śrubie, a procedura strojenia powoduje potrzebę stłumienia przeciwległej membrany w celu uzyskania precyzyjnych pomiarów. Nie bez znaczenia jest też równomierne rozłożenie napięcia membrany

podczas jej zakładania na bęben, dlatego też producent umieścił w instrukcji obsługi przydatną ściągawkę dla niewtajemniczonych (...)

Dzięki wbudowanemu mikrofonowi, znajdującemu się w dolnej części urządzenia, istnieje możliwość strojenia nawet w warunkach hałasu. Nie potrzebujemy już pracy w ciszy z pianinem czy innym generatorem tonów. Czynniki mierzalne zostawmy urządzeniom, zostawmy je Tune-bot'owi. Prostota obsługi i intuicyjność sprowadzają dostrojenie membrany do kilku prostych kroków, jednak do nas należy wybór interwałów między naciągami, jak i ich wysokość – a to właśnie jest sztuka."

eprasa.pl 1e237f1795

Nick Menza, kolejny świetny perkusista, którego nie ma już między nami. Udało nam się jeszcze przeprowadzić z nim ciekawy wywiad, gdy wydawało się, że jego powrót do Megadeth to tylko kwestia nieodległego czasu.

Pamiętam to fajne video Evolver: *The Making of Youthanasia*, gdzie leżałeś na podłodze, jęcząc: „Jestem wykończony..."
Partie perkusyjne zrobiłem wtedy dość szybko. Dziesięć dni do dwóch tygodni zajęła mi całość. Jedną z ważniejszych rzeczy w tym zespole wtedy było to, że gdy wchodziliśmy do studia to byliśmy przygotowani. Nie robiliśmy 20 piosenek, tylko 10 konkretnych, już opracowanych, niemal w całości zaaranżowanych. Byliśmy mocni w tej kwestii.

Która sesja studyjna najbardziej cię wypompowała?
Tak, jak mówiłem, zawsze byliśmy przygotowani. Pierwszą sesją, jaką miałem z zespołem, był kawałek *No More Mr Nice Guy* do filmu *Shocker*. Zespół nie wydał wtedy żadnego komunikatu prasowego, że jestem w kapeli i zapytałem, co mają zamiar z tym zrobić, ponieważ kręciliśmy teledysk. „Nie martw się, nie martw się (*Nick powiedział to z manierą, jaką ma „Rudy"*), szukamy jeszcze przecież gitarzysty". Na teledysku pod koniec widać, że głową macha Junior, a z tyłu ja i nasz ówczesny manager Ron Laffitte, ponieważ nie mieliśmy drugiego gitarzysty, ale za to mieliśmy długie włosy! Ale wracając do pytania to nigdy nie było czegoś aż tak bardzo ciężkiego, żeby wspominać to jako bardzo ciężką robotę. Przygotowanie do sesji robiło swoje.

Pamiętam, jak ktoś kiedyś powiedział, chyba to nawet ty sam, że pewne partie w Megadeth powstały w wyniku pomyłek...
O tak. Wiele rzeczy tak powstało, ponieważ produkujący Max Norman był bardzo zaangażowany w rzeczy, które nie były zwyczajne. Zagrałem coś przez pomyłkę, a on: „Stary, to było dobre!" A ja na to: „Poważnie? To było przecież słabe... Mam się teraz tego nauczyć? No nie... Może zagram to jeszcze raz?" (*śmiech*). To on wtedy: „Chcesz tutaj na dwie stopy? Olej to, każdy tak potrafi, zagraj właśnie tak, jak przed chwilą!" Zawsze mnie pchał w tym kierunku. Na scenie wolałem zawsze mieć w uchu Dave'a i trochę jego wokalu, nie chciałem gitary Marty'ego czy też Juniora. Dzięki temu byłem liderem na scenie i wszyscy podążali z grą za mną. Teraz, jak grałem pod podkłady do *Holy Wars*, było to dla mnie nieco dziwne, ponieważ, jak nagrywaliśmy tę płytę, robiłem to jedynie z Davidem Ellefsonem. Tylko bębny i bas, a podczas przerw w utworze, gdzie była sama gitara, uderzałem w pad, żeby trzymać

time, ponieważ nie używaliśmy też klika. Znałem układ numerów od początku do końca i nie potrzebowałem za nikim podążać. Tym razem musiałem grać pod coś, co już jest gotowe i nie było to specjalnie wygodne. Tak, jak wspomniałem, na koncertach to ja przewodziłem całemu zespołowi i trzymałem tempo. Ileż to razy padały mi monitory odsłuchowe i nie robiłem paniki, ponieważ znałem kawałek od początku do końca. Tak powinno być. Znasz cały numer idealnie i nie musisz się niczego obawiać. To odróżnia profesjonalistów od amatorów. Tak zawsze mówił Dave, jeżeli nie znasz piosenki bez podkładu od początku do końca, to w ogóle nie znasz piosenki. Teraz, jak grałem *Holy Wars* pomyślałem, że powstawiam jakieś dziwne elementy, ale Iki powiedział mi, żebym grał tak, jak grałem na płycie, ponieważ ludzie tego właśnie chcą.

Danny Carey z Tool o swoich początkach.

Co cię skierowało w stronę perkusji?
To był mój starszy brat David, który słuchał Beatlesów. To był chyba 1966 rok. Miałem 6 lat i zawsze zwracałem uwagę na bębny. Pamiętaj, że jak Ringo grał *Lonely Hearts Club Band* to ja zaczynałem grać w powietrzu. Kilka lat później rozpocząłem grę w szkolnym zespole czyli miałem kontakt z instrumentem. Oczywiście wybrałem bębny. Grałem w zespole przez kilka lat i coraz bardziej się wciągałem. Moi rodzice mogli zobaczyć, że się rozwijam i jestem dobry. Najpierw kupili mi werbel, później, gdy miałem 11 lat, miałem swój pierwszy zestaw. Zacząłem każdego tygodnia pobierać lekcje. Od 12 roku życia aż do 23 lat studiowałem mocno muzykę. Miałem najlepszych nauczycieli w tym małym miasteczku, gdzie dorastałem. Później zacząłem chodzić do konserwatorium na weekendy i tam pobierałem lekcje. Cały czas traktowałem to poważnie. To było bardzo szlachetne ze strony moich rodziców, że byli w to zaangażowani tak, jak ja. Świetnie było mieć takie wsparcie.

Co najbardziej wtedy cię inspirowało muzycznie, w odróżnieniu od tego, co słuchasz teraz?
Pierwszą rzeczą, która pojawiła się po Beatlesach było The Who i *Live at Leeds*. Pamiętam, że ten album mocno na mnie wpłynął. Później każda płyta Zeppelin. Szczególnie dwie pierwsze. Kolejne rzeczy były już z kategorii prog rocka, Yes, Genesis oraz fusion. Zawsze poszukiwałem najlepszych perkusistów. *Return to Forever* z Lennym Whitem. Billy Cobham. Grałem w kapeli jazzowej w ogólniaku, więc wszedłem mocniej w jazz. Chick Corea, Weather Report, czytałem DownBeat Magazine. I głosowania czytelników: „Kim jest koleś? Muszę to sprawdzić." Tym wszystkim wtedy się żywiłem.

Przyjechałeś do Los Angeles i jak zebrało się Tool?
Kiedy przyjechałem na stałe to był koniec 1986 roku. Na ulicy rządziły zespoły z wielkimi fryzurami, w legginsach, ale była też bardzo mocna scena podziemna. The Chili Peppers, Jane's Addiction, Fishbone i Primus, ci wszyscy goście wtedy zaczynali. Wszystko stało się nagle, wtedy nie było nawet w porządku iść na The Strip (*słynna ulica w L.A., wówczas „pudlowe zagłębie" – przyp. red.*) W tym czasie Maynard (James Keenan, wokalista) wprowadził się na górę, po sąsiedzku. Spotkaliśmy się i kiedyś dla żartu zaczął się na mnie wydzierać przez okno, a ja mu na to: „Wow, masz świetny głos, powinniśmy założyć razem zespół." Próbował coś zrobić z Adamem (Jones – gitarzysta) w tym okresie. Miałem miejsce do robienia prób i wynajmowałem to zespołom, by zapłacić swój czynsz. Kilka razy wynająłem je Maynardowi i Adamowi, pewnego razu ich perkusista się nie stawił. Zrobiło mi się ich szkoda i zagrałem z nimi. Pamiętam, jak pierwszy raz dżemowaliśmy, to było coś specjalnego.

eprasa.pl 1e237f1795

Prowokująca poza muzyków i szalony wywiad okładkowy! Inferno, Daray i Pavulon – mała próbka rozmowy, której daleko do klasycznych wywiadów promocyjnych.

Zbyszek poszedł, możemy mu tyłek obrobić... Dawajcie!

D. Ojej, piwka nie mam... Zbyszek? Zbyszek jest... Zbyszkowy.

P. Zbyszek jest „true", to na pewno, myślę, że to wszystko wyjaśnia.

Nie myślicie, że przejął tę schedę po Docencie, tym, który dźwiga sztandar polskiego grzmotu na arenie międzynarodowej?

D. Tylko jemu się udało.

Tylko jemu? A wy?

P. Darek jest kierownikiem szatni, a ja podaję numerki... Zbylo jest właścicielem lokalu. Przejął wszystko zasłużenie. Zobacz na jego talerz, nie dojadł, czyli stać go (*śmiech*). Ja musiałem wszystko wyjeść. Ale z drugiej strony cieszę się, że miałem za co zamówić swój obiad. Za parę lat pogadamy w McDonald's albo w chińczyku.

D. A co, będziesz po drugiej stronie lady? (*śmiech*) Zbyszek jest profesjonalistą.

P. Ma pełen obraz sytuacji w głowie. Jest to też klucz do sukcesu. Wie, co robi i po co robi.

Na co dzień jest spokojny, cichy i nie wyrywa się do ludzi.

D. Kierownik jest od tego, żeby być do ludzi, żeby być głośno i krzyczeć. Zbyszek to taka szara eminencja, ale bez niego nie ma zespołu.

Po co wam to bębnienie jest? Zbyszek?

I. Daj się piwa napić... i zastanowić, a nie mnie tu od razu atakujesz. (*śmiech*)

Darek teraz je, to go oszczędzę. Paweł?

P. Tak naprawdę to bębnienie mnie wybrało. Nie mam nic innego do roboty. W sumie to co miałbym innego robić?

No właśnie, co byście innego robili?

D. Ja bym glazurę kładł (*powiedział Daray z pełnymi ustami*).

I. Ja bym na gitarze grał. W ogóle wolałbym grać na gitarze. Miałem okazję się o tym przekonać rok temu z Deus Mortem. Męczysz się jakieś cztery razy mniej na scenie.

D. Już nawet nie fizycznie, co psychicznie.

I. W ogóle nie byłem zmęczony po tych koncertach. Na gitarze? Pfff.... Śmiech na sali, żaden wysiłek. Paluszkami bim, bim, bim, chłopie! Weź 2B i ciosaj 260 to zobaczymy. (*śmiech*)

D. No, ale weź, walniesz się na gitarze to nikt się na ciebie nie spojrzy, walniesz się na bębnach, to zaraz głowy do tyłu: „Ty sku*wysynu" . Najlepiej to mają basiści, tam to jest dopiero ściema.

Ty nie glazurę byś kładł, tylko zważywszy na dawne czasy to pewnie w jakimś Microsofcie byś pracował...

D. Pewnie tak... Stary, jaka nuda!

P. Pewnie byłbym nauczycielem angielskiego, jakbym poszedł dalej tym tokiem, jakim szedłem...

I. Jak ja bym poszedł tokiem, jakim szedłem to pewnie bym skończył marnie... Wolę nawet o tym nie gadać. (*śmiech*)

P. Patrzę tak teraz na tych wszystkich znajomych, z którymi studiowałem, kończyłem liceum to nie zazdroszczę. Nie ma może jakichś kokosów, ale nie ma co narzekać. Nikt się nie spodziewał nie wiadomo czego, ale jest uczciwie.

D. Ku*wa, to jest metal, czego tu się można spodziewać.

P. Zawsze masz pole do rozwoju, można coś robić więcej. Siedząc na kasie w Biedronce to tak nie bardzo...

Żyjecie z grania, prawda?

D. Tak.

P. No tak. Lepiej lub gorzej, ale tak.

A ty, Zbyszek, też? Bo tak zamilkłeś.

I. Ja w ogóle nie wiem, czy ja żyję. Czasami wydaje mi się, że śnię. To zbyt piękne, żeby było prawdziwe. Robię to, co kocham, jest ok.

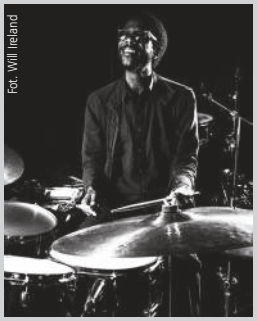
W tym samym numerze dla kontrastu Brian Blade, mieliśmy nadzieję, że fani mocnego uderzenia zerkną też tutaj, bo naprawdę warto.

Wydaje się, że do każdej muzyki podchodzisz z tak samo wielką intensywnością.

To dzięki temu, że nie stawiam murów między gatunkami. Od grania w pierwszym szkolnym zespole przeżyłem pasmo ciekawych doświadczeń. To wszystko kumuluje się w postaci konkretnej wiedzy, na przykład, jak inni ludzie podchodzą do grania. Nie ma tylko jednego gatunku, jednego stanu umysłu, ale raczej wszechobecny stan umysłu. Taką mam nadzieję. Trzeba mieć chęci i faktycznie być jego częścią i spędzić długie godziny w samotności! Słuchaj i ćwicz, ale pod koniec dnia liczą się tylko te zbiorowe doświadczenia. Niektórzy bębniarze pytają mnie, jak to rozwinąć. Mówię im: „Stary, musisz wyjść na zewnątrz i grać, pograj jakieś koncerty!" Rozmawiałem kiedyś ze znajomym, który miał pretensje do tej różnorodnej mentalności i mówił: „Gracie tyle różnej muzyki, gdzie jest skupienie?". Cóż, nie widzę tego w ten sposób. Musi nastąpić załamanie podejścia, że jeśli robisz jedno, to nie możesz drugiego.

Ale niewielu jest bębniarzy, którzy potrafią odpowiednio zagrać dla Emmylou Harris, a następnego dnia być gigantami jazzu. Czy granie zbyt dużo lub zbyt mało jest czasem problemem?

Nie, myślę, że wszystko sprowadza się do frajdy. Emmylou Harris? To jedna z najlepszych wokalistek wszechczasów. I Bob Dylan! To największy zaszczyt być z nimi w pomieszczeniu i grać z nimi muzykę. Staram się po prostu grać tak, jak czuję i myśleć o tym, co powinienem zrobić? Może zagrać ostro i gęsto! A może chodzi o stałość i dyscyplinę. Może powinienem grać daną rzecz w kółko. Nic nie zmieniać, po prostu trzymać ten puls. Czy to obrazi moją jazzową stronę? To niedorzeczne (*śmiech*). Musimy pozbyć się tej mentalności, żeby być dojrzałymi muzykami. Tak, jak kiedy gram muzykę z *Mama Rosa*, gdzie gram tylko na gitarze. Dojście do korzeni tego, kim jesteś i wyrażenie tego pełnym sercem jest faktycznie wyzwaniem dla wszystkich muzyków.


Fot. Will Ireland

Świetnie się ciebie ogląda, twoje zaangażowanie jest zawsze wyraźne i są momenty, kiedy rzeczywiście dajesz czadu! Czy ktoś kiedyś mówił ci, że za głośno grasz?

Pewnie. A ja słucham tych uwag i chcę iść ich tropem, i sprawić, żeby wszystko było jak najlepiej. Pracujesz z krajobrazem dźwiękowym, w którym się znajdujesz i dźwiękami, które produkujesz. Jest pewne zaufanie, szczególnie w kwartecie Wayne'a Shortera między Johnem Patituccim, Danilo Perezem i Wayne'm, gdzie wszyscy grają bardzo mocno, bardzo dynamicznie. Trzeba jednak pamiętać, że jako bębniarze mamy pewną dynamikę, pewną ekstremę brzmieniową, którą tylko my potrafimy wzniecić. W wystukiwaniu rytmu na bębnie nadal jest coś prymitywnego. Pamiętam więc o tym i zastanawiam się, kiedy muzyka potrzebuje tej wielkiej siły bębnów, kiedy trzeba naprawdę przyłożyć.

eprasa.pl 1e237f1795

Alfabet Beaty Polak, czyli każda litera alfabetu to inne zagadnienie, o którym opowiada perkusistka.

Fot. Justyna Gackowska-Milecka

BŁĘDY

Błędy są chyba nieuniknione zarówno w grze, jak i w życiu. Moim pierwszym błędem w grze było to, że za późno zaczęłam grać na bębnach i za wcześnie zaczęłam grać w topowych kapelach, nie mając jeszcze ukształtowanego swojego warsztatu gry... Choć muszę przyznać, że wiele się wówczas nauczyłam, bo ucząc się grania „Stopy" w Armii i 2Tm2,3, czy Goehsa w 2Tm2,3 i Wolf Spiderze albo Tomika w Houku, dotykałam różnych styli gry i to na pewno procentuje do dzisiaj. Błędem było poddawanie się presji innych osób i rezygnowanie z różnych propozycji grania. Błędów życiowych popełniłam chyba najwięcej, ale jak patrzę na nie z perspektywy czasu to widzę ich sens, bo przecież życie to jakiś ciąg logiczny – z jednej rzeczy, jaką zrobisz, wynikają następne i następne.... I wiele razy widziałam, że jak popełniłam jakąś głupotę, to później w tym całym ciągu wydarzeń pojawiały się jednak rzeczy bardzo dobre. A mogłoby ich nie być, gdyby nie poprzedzające je wydarzenia. Jest takie powiedzenie, że Pan Bóg nawet z największej głupoty potrafi wyprowadzić dobro – i u mnie to się potwierdza.

IRYTACJA

Myślę, że najbardziej irytuje mnie wywieranie presji oraz brak szacunku dla odmiennego zdania... Infantylność... Irytują mnie też ludzie, którzy czerpią energię z krytykowania innych.

Czasem irytuje mnie moje „zakręcenie" i ogrom spraw na głowie, przez co popełniam później banalne błędy... Radary na drodze... Zależność od urzędników, a może bardziej od przepisów, które zamiast pomagać, często utrudniają życie... Ogromnie irytuje mnie brak czasu – to już nawet nie irytuje, ale dobija mnie... Moja słaba znajomość angielskiego... Słabe nadgarstki... Słaba opłacalność muzyki... Jak widać wszystko, co „słabe" mnie irytuje, ha ha...

MODLITWA

Mam wrażenie, że tym pytaniem prowokujesz mnie (*zgadza się – przyp.red.*). Modlitwa – dla mnie to nie wyklepana regułka, ale osobista rozmowa z Bogiem. Czym jest? W pewnym sensie pokarmem, który daje siłę... Kiedy? Najlepiej w każdym momencie... Jest coś takiego, jak „modlitwa nieustanna", kiedy człowiek w każdym momencie jest w obecności Bożej, to znaczy, że kiedy budzisz się, jesz śniadanie, pracujesz, odpoczywasz, grasz... masz świadomość kontaktu z Nim...

Linda McDonald, perkusistka zespołu Iron Maidens, składającego się z samych pań. Linda znana jest też z zespołu Phantom Blue, który swego czasu można było często oglądać w MTV.

Jak powstał ten popularny metalowy zespół przełomu lat 80/90 zeszłego stulecia?
Kochałam ten zespół! To był jeden z najlepszych okresów w moim życiu oraz doświadczenia, jakich nigdy nie zapomnę. Phantom Blue było koncepcją pięciu dziewczyn grających muzykę w stylu Racer X, co było obsesją dwóch gitarzystek zakładających kapelę – nieżyjącej już, niestety, Michelle Meldrum oraz Nicole Couch. Była to oczywiście obsesja nie w negatywnym znaczeniu. Jestem wdzięczna, że te dwie panie miały pomysł założenia zespołu bazującego na takiej muzyce. Znałam Michelle od paru lat, jeszcze przed powstaniem Phantom Blue, ponieważ obie szukałyśmy kogoś do wspólnej gry i przeszłyśmy wzdłuż i wszerz przez lokalną scenę, a także miałyśmy wspólnych znajomych. Grałyśmy kawałki Metalliki czy Accept oraz kilka oryginalnych kompozycji Michelle. Kilka lat później wpadłyśmy na siebie w Guitar Center i połączenie sił stało się faktem. Na pierwszym planie w tym zespole była zawsze muzyka. Chciałyśmy być grupą dziewczyn, które cieszyły się z tego, że ubierają się, jak dziewczyny, są ładne i grają tak, by kopary spadały!

Fot. Ernie Manrique

Grałyście też trasy... Było rock and rollowo? Same laski...
Trasy z tym zespołem to była zawsze przygoda. Wydaje mi się, że nasz tour manager zawsze śmiał się jadąc w trasę z bandą dziewuch zamiast kolesi. Imprezowałyśmy sporo początkowo na trasie, tak, ale nigdy nie traciłyśmy kontroli nad sobą przez jakieś narkotyki czy alkohol, jak to miały „typowe" zespoły rock and rollowe, jeżdżące w trasy, których image ludzie mogą właśnie tak kojarzyć.

Byłyśmy młode, dzikie, żądne przygód i trasy po Europie, gdzie za pierwszym razem byłyśmy w bardzo młodym wieku. Miałyśmy groupies...

Co?!
Tak, miałyśmy groupies, ale wydaje mi się, że różnica pomiędzy groupies męskich zespołów, a groupies damskich zespołów to jak dzień i noc. Męskie kapele mają gorące seksowne panienki, czekające na nich, by przyjść i zaspokoić zespół w taki sposób, jaki tylko sobie zapragną! My z drugiej strony miałyśmy tendencję trafiać dziewięć na dziesięć na nieśmiałych, głupkowatych typków, z tych, co mieli jaja, by podejść i nas poznać (*śmiech*). Wydaje mi się, że to i tak nie jest źle.

eprasa.pl 1e237f1795

Sabian Cymbal Vote, bardzo ciekawe przedsięwzięcie firmy. Jak wyglądał wybór perkusistów w tamtym roku? Które modele przetrwały do dziś?

„Sabianowcy wpadli swego czasu na bardzo prosty pomysł, jak przyciągnąć do siebie nowych i jak ugruntować swoją pozycję wśród starych fanów. Przeprowadzili akcję, w której to użytkownicy mogli zagłosować i wybrać, które talerze pojawią się na sklepowych półkach w następnym roku
– AA Bash Ride 21″ i 24″
– AAX Freq Crash 18″
– AAX X-Plosion Hats 14″ i 16″
– AAX Air Splash 8″ i 10″

Kolejna odsłona konkursu Sabian przyniosła nowe, ciekawe modele, bardzo specyficzne, przez co wymagają świadomych perkusistów, którzy wiedzą, czego szukają. Te cztery modele nie tworzą oczywiście spójnego setu, bo – rzecz jasna – nie taka była idea całego przedsięwzięcia. Każdy z modeli wymaga waszej uwagi i własnoręcznego obijania. Freq Crash oraz hi-hat 14″ przeznaczone będą dla potrzebujących kontroli, podczas, gdy hi-hat 16″ i Bash Ride to wielkie, szerokie blachy do tłustego grania. Małe splashe mogą sprawdzić się w wielu sytuacjach, ale ze względu na swoją specyfikę i głośność, jest to najbardziej indywidualny instrument z palety niniejszych blach.”

Dwa w jednym, czyli bohater z okładki opowiada o piosence *The Song Remains The Same* Led Zeppelin, którą grał podczas Bonzo Bash. Koncert w hołdzie dla Johna Bonhama, gdzie znani bębniarze grają jeden utwór Zeppów. Uczestniczyliśmy w nich wielokrotnie.

Na temat wyboru piosenki...
Pozwolili mi wybrać trzy piosenki. Mój pierwszy wybór padł na *Achilles Last Stand*. Wyjaśnili mi, że ten numer dostał Ray Luzier. Później wybrałem *Immigrant Song*, ale oni znów powiedzieli, że ten numer dali Nicko! Ten numer był więc tym, który chciałem zagrać i miałem ostatecznie szczęście.

Porady dla grających piosenkę...
Graj to tak samo, jak on! Dobra para słuchawek i podkręcenie basu jest pomocne. W produkcji małe rzeczy są wykorzystywane przez współczesne standardy. Jeżeli zaopatrzysz się w dobrą parę słuchawek, będziesz w stanie rozpracować jego patenty łatwiej niż gdybyś słuchał go na podłym odtwarzaczu samochodowym, jak to ja zazwyczaj robię (*śmiech*)! Chciałem to zrobić dobrze, więc nauczyłem się tego w ten sposób. Otrzymasz bardzo dobrą lekcję perkusji przy każdej piosence, jaką grał, jeżeli odsłuchasz ją uważnie, kawałek po kawałku. Dowiedz się, co robi jego bęben taktowy, dowiedz się, co robią łapy. Był niesamowitym różnorodnym perkusistą, sam to wszystko uczynił. Dlatego jest legendą.

Fot. Chris A

Jakie są wyzwania przy graniu partii Bonhama...
Każde jego solo jest tak fenomenalne, ponieważ nie używał w nich podwójnej stopki. Ma bardzo mocno balansującą prawą stopę. Każde jego zagranie jest wyzwaniem. Ciągle nie znam końcówki *Rock And Roll*. Potrafię to sobie „zagrać z cieniem”, ale zagrać to na jednej stopie? To nie byłoby zabawne!

Dlaczego uwielbiam Bonzo...
W momencie, gdy się postarzałem i zacząłem go doceniać, zdałem sobie sprawę, jak bardzo jest niesamowity. Robi te wszystkie wspaniałe rzeczy na starym Speed Kingu, niezbyt wdzięcznym pedale, więc to czyni go jeszcze bardziej niesamowitym.

eprasa.pl 1e237f1795

Michał Dąbrówka, Cezary Konrad i Tomasz Łosowski. Niezwykła konwersacja trzech perkusyjnych przyjaciół. Fragment doskonale przedstawiający wzajemne relacje.

Co byście chcieli sobie wzajemnie podebrać? Michał?

M: Od Tomka chciałbym ukraść parę rzeczy. To poukładanie, umiejętność nazwania pewnych rzeczy. Precyzję, brzmienie. Od Czarka łyżkami zjadałbym jego muzykalność, wrażliwość i inne niesamowite rzeczy, których ja w życiu nie zrobię.

Mówimy tu, oczywiście, o podkradaniu w formie zabawy...

M: Tak, oczywiście. Każdy jest tak inną osobowością, że byłoby to nawet niemożliwe. Tak, jak wcześniej mówiliśmy, że można kogoś jak małpę nauczyć pewnych rzeczy, ale i tak dojdzie się do pewnego etapu. Pewne rzeczy są nie do podebrania, nie do skopiowania. Całe szczęście, że tak jest!

C: To trochę jest podchwytliwe pytanie, pociągasz nas za język, żeby każdy powiedział, co najbardziej chce, dlatego ja trochę przekornie powiem, że podebrałbym obu panom mądrość ćwiczenia z przeszłości. Michał miał trudne początki, to ja wiem. Słynna ulica Śnieżna, że trzeba było włączać „słoneczko", a zanim zacząłeś grać to trzeba było zrobić 20 pompek. Słyszałem o tym. Tomek miał start dobry, bo ćwiczył w studio. Chciałbym mieć taką możliwość, dlatego obu panom podebrałbym mądrość ćwiczenia. Poza tym, że ich podziwiam na scenie i tak, jak mówiłem, to ja wchodzę na tego YouTube'a i patrzę, co robią. Tak więc w sumie odpowiedziałem wcześniej już na to pytanie.

T: Jeżeli chodzi o Czarka zawsze imponowała mi jego wrażliwość, muzykalność, malowanie...

C: A ja chciałem zapierniczać (*śmiech*).

T: Czarek i tak byłby świetnym artystą nawet, jakby nie grał na bębnach. Gdyby był malarzem to by malował piękne obrazy. Michał z kolei ma klasę i kulturę, precyzję, powalające brzmienie. Z wypiekami zawsze ich słuchałem. Oni mnie inspirują i słuchając siebie możemy nie tyle ukraść, bo to złe słowo, co wzajemnie się inspirować. Np. czasami sytuacje w muzyce jazzowej zmuszają mnie do tego, bym bardziej malował,

Fot. Aleksander Ikaniewicz

wtedy muszę posłuchać, jak robi to Czarek, pójść w tę stronę.

C: Wiem, że sensacji potrzebujesz to powiem ci, że lekko się podkurzyłem, bo jako jedyny chyba skończyłem tu z nas Akademię...

M: Tak, tak.

C: ...i zawsze wydawało mi się, że jeżeli chodzi o czytanie nut nie powinno być rozmowy, natomiast mieliśmy okazję wystąpić na fenomenalnej płycie Roberta Kubiszyna i wiem, jak szybko Michał przeczytał nuty i lekko mi szczęka opadła, bo się nie spodziewałem. Wydawało mi się, że ta działka jest zarezerwowana dla mnie...

M: Oj, uwierz mi, że jest!

C: To może inaczej – że od tej strony awaryjnej, że przychodzimy i nie wiadomo, o co chodzi i trzeba szybko nagrać...

Ray Luzier z Korn w wywiadzie stworzonym wspólnie z czytelnikami. Część pytań z redakcji, a część nadesłana przez fanów.

Ray, twoja kariera to nie tylko Korn.

Moja kariera jest dość rozległa. Pierwszą poważną pracą była współpraca z Jake E Lee, gitarzystą Ozzy'ego Osbourna, był bardzo techniczny, głośny, ale też mocno rockowy. Stamtąd trafiłem na 8 lat do Davida Lee Rotha, który wymaga, by mieć swing. David cię nie zatrudni, jeżeli nie masz swingu. Nieważne, jak szybko grasz, jakie bajery potrafisz, musisz swingować, twoje shuffle musi być primo. Powiedział mi o tym Gregg Bissonette: „Masz grać z Davidem? Ćwicz shuffle." Później trafiłem do Army of Anyone, gdzie trzeba było grać do tyłu. Basista Robert DeLeo trzymał time, ja tego nie robiłem. Jego bas był tak mocny, to trochę dziwne, ale tak było. W Korn tempo jest płynne. Wolniej, szybciej lub też z klikiem.

Co byś wybrał – godzina praktyki gry z muzykami czy godzina ćwiczeń?

Na chwilę obecną potrzebuję obu rzeczy. Wspaniałą rzeczą w perkusji jest to, że nigdy nie przestajesz się uczyć. Do momentu śmierci wciąż się uczysz. Mój jazz i latino leżą, mogę udawać całkiem nieźle, mogę nagrać sesję latino czy też country, ponieważ w szkole miałem poruszane wiele stylów muzycznych, ale muszę grać i ćwiczyć ten materiał. Dlatego powiem, że pół na pół.

Gdybym musiał wybrać to wybrałbym grę z muzykami. Lubię grać muzykę. Mogę sobie poradzić z mniejszą prędkością, mogę sobie poradzić z mniejszymi harcami za bębnami. Chodzi o muzykę. Gdy gram na bębnach ostatnią rzeczą, o której myślę, są bębny. Nie myślę, że teraz tak to mogę wypełnić.

Fot. Sebastien Paquet

Słucham wokalisty, gitary, basu. Nie myślę o bębnach. Ludzie patrzą na Korn i mówią, że jestem w takiej swoje strefie. Tylko, że mnie tam nie ma, jestem poza ciałem, jestem w zespole. Tak, jak mówię, gdybym musiał wybierać to wybrałbym grę z muzykami.

Dlaczego nie „odbiła ci palma"? Masz wręcz ku temu pełne prawo.

Moje serce to serce chłopaka z farmy. Dorastałem w małym miasteczku w Pensylwanii na farmie ponad stuakrowej i nigdy nie zmieniłem swojego nastawienia, ponieważ, jak byłem taki mały, miałem sześć lat, powiedziałem sobie, że będę grał muzykę do końca życia. Nieważne, czy będę gwiazdą rocka, będę biedny lub bogaty, chcę grać na zawsze muzykę. Moja kariera miała wzloty i upadki, czasami nie starczało mi na zapłacenie rachunków. Masz po chwili granie i masz kupę kasy, ale znów za kolejną chwilę to się skończy i jesteś pusty. Wszystko już chyba mi się przytrafiło. Jestem bardzo szczęśliwy, że jestem w Korn.

Kiedy zdecydowałeś się na to, że na pewno będziesz żył z muzyki?

W bardzo młodym wieku, jak miałem 12-13 lat. Byłem w zespole marszowym, grałem w orkiestrze na talerzach, na kotłach, cokolwiek, żeby wziąć pałeczki do rąk. Gdy byłem jeszcze młodszy to grałem w baseball, jak miałem 6-7 lat...

eprasa.pl 1e237f1795

Joey Jordison w długiej rozmowie opowiadał o swoich kolejnych projektach muzycznych. Wybraliśmy jednak bardziej aktualny fragment.

Joey opowiada, jak zabiera się za tworzenie swojego atomowego brzmienia centralek.
„Nie chcę sprzedawać wszystkich swoich tajemnic, ale głównie eksperymentuję. Większość rzeczy ma związek ze współpracą z inżynierem. Umiejscowienie mikrofonów i ich rodzaj. Lubię stroić tak mniej więcej w miarę średnio. Nie lubię stroić za wysoko, bo zaczyna to brzmieć jak koszykówka, a ja nie lubię takich centralek. Używam Powerstroke 3 z flam padami. Podkręcam je do trzech obrotów dookoła na każdym lugu i od tego zaczynam strojenie. Normalnie stroję nieco niżej i tylko czasami nieco wyżej. Wszystko zależy od piosenki i warunków w studio, temperatury i całej reszty. Chodzi tu o to, jakie jest powietrze, jaki jest klimat. Każdy naciąg jest inny. Siadam i ustawiam go do momentu, aż zacznie mi się podobać. Gram przez chwilę i idę do reżyserki, „Ok, wiem, co mam robić." Później powtarzam to i tak za trzecim, czwartym razem uzyskuję to, co chcę. Nie stroję za wysoko, ale mam dobre odbicie na naciągu. Są to zazwyczaj trzy solidne obroty dookoła, nieco poluzuję odrobinę i mam to, co chcę. Nie lubię stroić i podkręcać jednocześnie, ponieważ uszy mogą cię zmylić, więc zazwyczaj stroję wyżej i zaczynam popuszczać aż do momentu, jak znajdę swoje brzmienie...

To tak jak strojenie gitary i podciąganie struny, później popuszczanie rozciągniętej. To ta sama opcja. Lubię naciąg rezonansowy, także nie podciągam go zbyt mocno. Jest niemal tak samo jak naciąg główny. Nigdy nie zdejmuję tego naciągu, ponieważ centrala brzmi zbyt pudełkowato. Nieważne, co mówią inni, naciąg rezonansowy jest ważną partią twojego brzmienia."

Fot. Jesse Wild

W nasze ręce trafił werbel DW Vault Edge, instrument stworzony wspólnie z firmą Sabian, która dostarczyła brązowe obręcze. Prawdziwe cacko. Tak wyglądało nasze podsumowanie testu.

No to może „prosto w pysk" – cena werbla u polskiego dystrybutora wynosi 10500 zł. I teraz uwaga, jest to cena okazyjna, ponieważ w znanym zachodnim sklepie wysyłkowym cena ta jest o 2000 większa! Co składa się na cenę instrumentu? Okazuje się, że jest tych elementów dość sporo. Będą to: doskonała jakość brzmienia i wykończenia, cała otoczka związana z pozyskaniem surowców do produkcji, sposób wykonania, limitowana ilość egzemplarzy, a także fakt mariażu DW z Sabianem. Podejrzewam, że za jakieś 15-20 lat werbel ten będzie totalną gratką dla koneserów i kolekcjonerów. Taka była idea i sens tworzenia tego instrumentu, który przecież sam grać nie będzie, bo przecież nawet najwspanialszy instrument padnie pod niewyrobioną ręką. Vault Edge to z premedytacją stworzony kawałek historii nie tylko DW i Sabiana, ale całego przemysłu instrumentów muzycznych. W związku z tym nie ma sensu tutaj negować faktu astronomicznej ceny. Niniejszy werbel należy interpretować nieco szerzej niż tylko jako kawałek bębenka między naszymi nogami i cieszę się, że powstają takie rarytasy, dodając przez to kolorytu całej branży...

Ze swojej strony jestem zachwycony faktem, że mimo tego, iż już na NAMM niemal wszystkie werble były sprzedane, to nasz dystrybutor zadbał, by w Polsce coś takiego się pojawiło, że jesteśmy aktywną częścią tego całego procesu tworzenia. I co z tego, że większości z nas nie będzie stać na taki instrument, ale tak, jak powiedziałem, nie po to on został stworzony. Szczęśliwemu posiadaczowi już serdecznie gratuluję.

eprasa.pl 1e237f1795

Jeden z najwybitniejszych perkusistów sesyjnych w historii, ostoja zespołu Toto – Jeff Porcaro. Krótki wyciąg z jego dorobku studyjnego. Robi wrażenie!

Rosanna Toto, *Toto IV*, 1982
Groove z tej płyty jest autografem Jeffa. Swoją szkołę video poświęcił w dużej mierze prawidłowej interpretacji tej zagrywki, która wbrew pozorom nie należy do najprostszych, jeżeli chcemy, żeby bujała. Określenie „człowiek o złotym feelingu" zasłużenie przywarło do muzyka. Jest to też punkt wyjściowy gry Tomka Łosowskiego. Płyta ma jeszcze drugą perełkę, mieszającą loop i groove – „Africa".

Cherish Madonna, *Like A Prayer*, 1988
W tym okresie Porcaro był wziętym sidemanem i pojawiał się na milionowych produkcjach. On i JR Robinson znowu razem, do tego kolejny Jacksonowy bębniarz Jonathan Moffett. Utwór Madonny to wspaniały przykład smaku, jeżeli chodzi o groove i doskonałego trzymania time'u. Żaden loop nie zastąpi takiego grania!

Give My Regards To Broad Street Paul McCartney, *Give My Regards To Broad Street*, 1985
Film Paula McCartneya z 1984 posiadał ścieżkę dźwiękową do zagrania której warto było się zgłosić. Dlatego pojawili się tam David Gilmour i Jeff Porcaro. Film nie powalił na kolana, ale ścieżka dźwiękowa zawierająca m.in. nowe wersje Beatlesowych hitów osiągnęła 1 miejsce list przebojów. Nad groovem czuwał oczywiście Jeff.

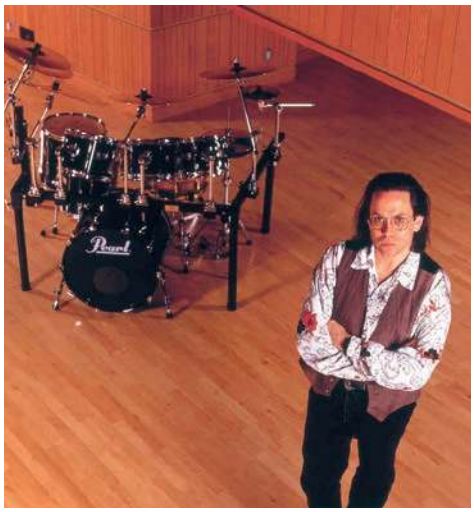
Running With The Night Lionel Richie, *Can't Slow Down*, 1983
Typowe brzmienie lat 80-tych – pełne uroku, a sam utwór rozpoczyna się pięknymi hi-hatami. Drugi singiel z płyty to współpraca z Toto, ponieważ oprócz Jeffa na bębnach, na gitarze solo gra Luke. Typowo pop-funkowy groove z tamtych lat. Niepowtarzalny miks żywego grania i raczkującej elektroniki.

Living Eyes The Bee Gees, *Living Eyes*, 1981
Szesnasty album braci Gibb miał ponoć być pierwszą wyprodukowaną płytą CD (ostatecznie była to ABBA). Za bębnami siedzą Jeff Porcaro i Steve Gadd. Tytułowy numer nie jest może jakimś wielkim dziełem, ale słychać wyraźnie rękę Jeffa, który ładnie lawiruje pomiędzy charakterystycznymi wokalami.

Rikki Don't Lose That Number Steely Dan, *Pretzel Logic*, 1974
Jeff dołączył do Donalda Fagena i Waltera Beckera na tej właśnie płycie. Chyba najbardziej znana wówczas grupa grająca jazz-pop-rock. To właśnie młody Jeff buja tu swoim groovem, a nie Jim Gordon. Jest to przykład doskonałego dotyku i wyczucia pop. Jeden z największych hitów zespołu. Jeff zagrał też na dwóch innych płytach Dan: *Katy Lied* i *Gaucho*.

Calling Elvis Dire Straits, *On Every Street*, 1991
To, co wyprawia tutaj Jeff, jest niesamowite! Utwór rozpoczyna od pięknej jazdy na hi-hacie, po czym zaczyna kolorować całą kompozycję swoimi przejściami. Wszystko płynie. Niestety, w bardzo fajnym teledysku nominowanym do nagrody Grammy, nie znajdziemy kukiełki Jeffa, mimo, że zestaw bębnów jest podobny.

Mother Pink Floyd, *The Wall*, 1979
Nick Mason, perkusista Floydów, jest z pewnością świetnym muzykiem. Jednak w kilku kompozycjach Rogera Watersa, mających nieparzyste podziały, zdarzało mu się kwadratowo kuśtykać. Co wtedy? Dzwonimy po Porcaro, który swobodnie i płynnie przeskakuje między 5/4 a 9/8 w klimacie walczyka. Jeff...



Empty Garden (Hey Hey Johnny) Elton John, *Jump Up*, 1982
Płyta, którą Elton napisał wspólnie z Bernie Taupinem (określił ten album jako paskudny i ohydny). Po tej płycie tych dwóch panów okazało się bardzo kreatywnych muzycznie. Utwór napisany dla tragicznie zmarłego Johna Lennona zaczyna się rzewnym lamentem Eltona, po czym wchodzi Jeff, dzięki czemu kompozycja nabiera mocy i siły.

What A Fool Believes Aretha Franklin, *Aretha*, 1980
Jeff pozostawił także swój ślad na płycie legendarnej divy soulu. Album miał w swoim składzie przerażającą ilość perkusistów. Wśród nich byli Bernard Purdie, Steve Jordan czy też James Gadson. Kompozycja ma pompujący groove, który stał się punktem odniesienia dla soulowego grania na bębnach początku lat osiemdziesiątych.

Lowdown Boz Scaggs, *Silk Degrees*, 1976
Były gitarzysta i wokalista ze Steve Miller Band był popularny w USA w latach siedemdziesiątych. Utwór, zorientowany nieco w stronę disco, ma w sobie bardzo ciasny groove, grany przez Jeffa, przypominający niemalże maszynę. Podobne podkłady będziemy słyszeć u Jeffa po roku 1980.

Human Touch Bruce Springsteen, *Human Touch*, 1992
Czyli w tłumaczeniu Ludzki Dotyk. Tak też właśnie gra Jeff w tym utworze. Gra na rimie, dając „Bossowi" możliwość pokazania się z tej strony bardziej duchowej. Utwór ten jest doskonałym przykładem, jak powinno się grać dla piosenki, a nie własnego ego. Wspaniałe połączenie muzycznych indywidualności (na basie Randy Jackson).

Makin' Whoopee Dr John, *Sentimental Mood*, 1989
Goście z Nowego Orleanu wiedzą parę rzeczy na temat klimatu, jeżeli przychodzi do bębnienia. Jeff potwierdza zarówno swoją uniwersalność, jak i umiejętność lekkiego i klimatycznego grania. Porcaro został wydzwoniony przez legendarnego pianistę z Luizjany, by nagrać album z coverami, w tym właśnie utwór Eddie'go Cantora z 1920 roku.

Beat It Michael Jackson, *Thriller*, 1982
O tej płycie pisaliśmy już przy okazji artykułu o perkusistach Jacksona. Mamy tu niesamowitą wręcz współpracę Króla Popu ze Stevem Lukatherem na gitarze i Jeffem na bębnach (do tego Steve Porcaro na syntezatorach). Ciasno grany groove podłożony pod drum maszynę. A w momencie szczytowym wskakuje Eddie Van Halen i rozwala wszystkim głowy swoim solo na gitarze! Klasyk klasyków!

Forever Man Eric Clapton, *Behind The Sun*, 1985
Na płycie legendarnego gitarzysty aż roi się od wspaniałych gości. Utwór doszedł do pierwszego miejsca list przebojów. Doskonale grę Jeffa uzupełnia perkusjonista Lenny Castro. Jest soczyście i pulsująco. Lekki klimat latino wspaniale wpisany w kompozycję. Jak zawsze ani jednego uderzenia za dużo.

eprasa.pl 1e237f1795

Perkusyjny gigant Thomas Lang przyjechał do Polski zagrać kilkudniowy tzw. Camp. Wizyta odbiła się szerokim echem w polskim środowisku perkusyjnym.

Fot. Meinl Drum Festival

Technika vs. Muzykalność zdaniem Thomasa Langa

„W ogóle uważam, że ta cała rozmowa o technice kontra muzykalność jest bezcelowa, ponieważ obie te rzeczy nie mają ze sobą wiele wspólnego. Możesz być bardzo muzykalny z techniką i bardzo muzykalny bez techniki. Jednakże nie możesz być technikiem bez techniki czyli ograniczasz się, jeżeli chodzi o możliwość wyrażania się... Hm... Jedne z najwspanialszych melodii, jakie powstały w historii ludzkości, są bardzo techniczne: Mozart, Bach, Chopin... To ultra techniczna muzyka. Bycie doskonałym technikiem nie oznacza, że nie możesz stworzyć czegoś pięknego, że nie jesteś muzykalny. Ci kompozytorzy udowadniają, że techniczna muzyka jest bardzo piękna. Praktycznie każdy klasyczny utwór, nawet współczesny, to dość techniczna muzyka.

Im więcej masz techniki, tym łatwiej jest poruszać się po zestawie, tym więcej masz możliwości wypowiedzi, tym większą możliwość wyrażenia się. Możesz dodawać więcej kolorów i ich odcieni. Tym samym wracamy do tego, o co zapytałeś wcześniej – „o czym myślę podczas gry". Kiedy grasz ograny na próbach fragment w kontekście solówki, czyli masz przygotowane solo, możesz je zagrać np. na festiwalu Bonhama, ćwiczysz je przez pół roku w domu – ponieważ są ludzie, którzy tak robią – wtedy egzekwujesz fragment, myślisz o tym fragmencie, zastanawiasz się, czy grasz go właściwie i pamiętasz, gdzie masz przejść dalej. Masz strukturę w głowie i wykonujesz plan. Jeżeli grasz solo, którego nie ogrywałeś wcześniej i w całości w pełni improwizowane, wtedy mamy do czynienia z czymś kompletnie innym. Mamy do czynienia z zupełnie innym sposobem myślenia. Słuchasz wtedy, co z ciebie wychodzi i reagujesz na to. Jest to niczym konwersacja z samym sobą. To bardzo intuicyjne i spontaniczne, nie jest to racjonalne i analityczne. Dodatkowo reagujesz na to, co robi publiczność itd. Gdy grasz przygotowany fragment nie reagujesz tak na publikę, po prostu robisz swoje: „O, ta część się spodobała, ale muszę być skoncentrowanym, bo muszę już grać kolejne rzeczy." Podczas improwizacji bardziej chodzi o dynamikę i ekscytowanie się występem."

Marco Minnemann opowiedział nam o płytach, które są dla niego najważniejsze. Każda z nich jest opisana, a dla przykładu prezentujemy jedną, a raczej dwie z nich.

AC/DC – *Highway To Hell* 1979, *Back In Black* 1980
Genesis – *Genesis 1983*
Allan Holdsworth – *Secrets* 1989
Kraftwerk – *Computer World* 1981
Buddy Rich – *The Roar of '74* 1973
The Police – *Ghost In The Machine* 1981
Frank Zappa – *Make A Jazz Noise Here* 1991
Jethro Tull – *Bursting Out* 1978, *A* 1980
Pete Townshend – *White City: A Novel* 1985

Fot. Claude Dufresne

Led Zeppelin – *Houses Of The Holy* 1973, *Presence* 1975

„Słyszałem *Houses Of The Holy* i *Presence* przed innymi albumami Zeppelin. Miałem wtedy jakieś 8 albo 9 lat. Pamiętam, że pewna grupa przyjaciół moich rodziców miała wysokiej kategorii restauracje i pewnego dnia powiedzieli mi: „Znasz ten zespół? Led Zeppelin?" Nie znałem, w każdym razie jeszcze nie znałem. Odparłem więc: „Nie, nie znam." Powiedzieli mi: „Jednej nocy ten zespół był w naszej restauracji i naprawdę denerwowali innych klientów. Byli tak głośni i poza kontrolą – to było szaleństwo!" Pomyślałem więc: „Łał, całkiem fajnie. Muszę zapytać mojego tatę o nich." Mój tata jest wielkim miłośnikiem muzyki, więc zapytałem go, czy zna Led Zeppelin. „Oczywiście!" – odpowiedział. „Mam kilka płyt – tutaj, zobacz sobie." Dał mi *Houses Of The Holy* i *Presence*. Odpaliłem *Houses Of The Holy* i oczywiście jako pierwszą *The Song Remains The Same*. „O mój Boże, co do cholery to jest?!" (*śmiech*) To było jak lądujące UFO lub coś w tym stylu. Brzmiało tak dobrze, muzyka była spięta, spójna. Przemówiło to do mnie i pomyślałem: „Łał, ten perkusista, on naprawdę wszystko trzyma razem – w wielkim stylu." Zespoły, które wcześniej lubiłem – Kiss i Queen nie były zorientowane na perkusistów mimo, że uwielbiam moje płyty Queen. Z Zeppelin było na zasadzie: „O mój Boże. Ten gość gra solidnie i ma świetne brzmienie." John Bonham miał wszystko. Nie byłem wtedy nawet perkusistą, ale kompletnie to rozumiałem. *Presence* jest kultowym albumem. Większość prawdziwych muzyków kocha ten album. Robert Plant wspomniał, że to zdefiniowane brzmienie Zeppelin. I co z *Achilles Last Stand*? Mój Boże, tylko ta jedna piosenka jest niemożliwa! Posłuchajcie przejść Bonhama. To niewiarygodny materiał."

eprasa.pl 1e237f1795

Bohater z okładki w nieco innej odsłonie stylistycznej.

TRZY NAJWIĘKSZE INSPIRACJE JAZZOWE CHADA

Tony Williams

„Obecnie w samochodzie mam płytę Tony Williams Lifetime. Chcę słyszeć gości kopiących tyłki, grających mocno, używających dynamiki, będących muzykalnymi, ale z ogniem. Tony Williams ma to wszystko. Jego frazowanie w sposób, jaki melodyjnie gra na bębnach – strojenie bębnów, brzmienie, technika – nie jest typowo rockowy. Jak podejrzewam, większość myśli o bardziej mięsno-ziemniaczanych rockowych bębniarzach. Muzyka, jaką gra, jest bardzo wymagająca, ale jest ognista i jest w niej tyle pasji, chłopie! Improwizuje z innymi muzykami. On po prostu rozpie*dala! Jest wspaniały. Bardzo mnie inspiruje."

Buddy Rich

„Pod kątem technicznym – bez wątpienia... Ale Buddy Rich to koleś piorący tyłki, człowieku. On zasuwa rocka 10 razy lepiej niż ci wszyscy perkusiści w tych głośnych rockowych zespołach. Jego technika jest niezrównana. Jest niesamowicie wszechstronny, ale jego technika rąk, sposób, w jaki grał na bębnach, sposób, w jaki siedział za bębnami, sposób, w jaki bębny miał rozstawione, był wzorcowy dla wielu perkusistów od samych początków współczesnej perkusji. Od lat 30-tych, jeden tom, dwa floory, gdy pojawił się hi-hat. Buddy Rich po Johna Bohnama i Charlie Wattsa – ci wszyscy perkusiści, także Ian Paice, to klasyczne zestawy. To zestaw, którego również i ja używam."

Elvin Jones

„Jeżeli wiesz, czym jest polirytmia... Jeżeli nie wiesz, ciężko będzie mi to wytłumaczyć, ale wiesz, czym są trójki. Jeżeli kiedykolwiek słyszałeś Bonhama to słyszałeś trójki – i u wielu innych gości. Elvin Jones był kolejnym bardzo potężnym i ognistym gościem, grającym z wielką dynamiką, bardzo muzycznie. Posłuchajcie go na płycie Coltrane'a *A Love Supreme* – jest wiele świetnych płyt z Elvinem Jonesem, ale ta jest totalną klasyką. Zespół, ta interakcja... Jego muzykalność jest imponująca, brzmienie jego bębnów. Jak to bywa w wielu przypadkach perkusistów jazzowych ich bębny nastrojone są znacznie wyżej i bardziej melodyjnie. Bębny Bonhama były nastrojone wysoko. Były duże, ale nastrojone wysoko. Bębny są wtedy bardziej przeszywające. Mitch Mitchell miał bardzo tradycyjnie jazzowo brzmiące bębny. Wszyscy bębniarze, których wspomniałem, tak mieli. Elvin był bardzo muzyczny w podejściu do bębnienia. Nie chodziło tu tylko o trzymaniu beatu i zrobienia przejścia tu i tam, to był cały on, wyrażający się poprzez bębny. Nie wiem – w kwestii tej płyty, nie wiem, czy długo grali próby, ale brzmi to tak, jakby każdy się słuchał. Wszyscy ci kolesie są niesamowitymi słuchaczami. Polirytmie Elvina Jonesa, jego trójki i jego ogień – młodzi perkusiści muszą o nim wiedzieć."

Mike Mangini zagrał trasę z klinikami po Polsce. Towarzyszyliśmy mu przez cały czas, co dało możliwość rozmowy na różne tematy.

Co polecasz nauczycielom w nauce innych?

„Moim zdaniem nauczyciel powinien zapytać ucznia, w czym jest najlepszy i co uwielbia. Powinno się zaczynać od tego momentu, później powinien się zachować nieco jak naukowiec i badać swojego ucznia. Jeżeli student idzie do nauczyciela, ponieważ ten jest świetny w rudymentach, to może być z tego dobra relacja, bo uczeń jest zadowolony i nauczyciel jest zadowolony. To jednak nie wszystko, ponieważ każdy uczeń to inny człowiek i ten właśnie uczeń może mieć w sobie możliwości. Tak, jak mówił Tomasz z Akwinu – każdy człowiek ma możliwości, ponieważ praktycznie każdy jest stworzony ze wszystkim tym, by móc się rozwijać i być dobrym w tym, w czym chce być. Grając na perkusji rozwijamy się i wykorzystujemy nasze umiejętności. Nauczyciel musi więc umieć to rozłożyć na czynniki pierwsze. Słabością wszystkich nauczycieli, łącznie ze mną, jest to, że żaden z nas nie wie wszystkiego o speed metalu, songo, rumbie, brzmieniach, zależnościach tych wszystkich stylów muzycznych itd. Nikt tego nie zna, ale możemy zdobyć informacje i zadbać, by mieć ogólne spojrzenie na to wszystko. Jeżeli jazzowy nauczyciel lubi rudymenty i zawsze zmusza ucznia, by ćwiczył rudymenty, może mieć to dobre i złe strony. Może mieć, ponieważ nie musisz – choćby nie wiem co – znać rudymentów, nie musisz ich znać, żeby grać daną muzykę. Znajomość rudymentów jest wspaniała, bardzo pomaga i ludzie, którzy je znają, wiedzą, jak wspaniałe są, ale nie znaczy to, że musisz za wszelką cenę je znać. Ważne jest więc, by móc oferować wybór, by umieć powiedzieć: „Jestem nauczycielem, który zna rudymenty i zagrywki jazzowe, za to ty jesteś uczniem, który chce grać szybkiego rock and rolla. Dlaczego więc nie połączymy tych dwóch rzeczy i pograsz rudymenty nogami, co pomoże ci podnieść sprawność gry nogami?".

Fot. Aleksander Ikaniewicz

W takiej sytuacji obaj mają przyjemność. Nauczyciel nadal robi to, w czym jest najlepszy, a uczeń dodatkowo, oprócz ćwiczeń zwiększających sprawność nóg, poznaje rudymenty. Nie uczcie rudymentów na padzie! To jest niezależne od rąk i nóg. Uczcie rudymentów na zestawie. Jak ćwiczysz ręce to wykorzystuj też nogi i odwrotnie. Wydaje mi się, że to dobry przykład, ponieważ zbyt dużo nauczycieli męczy Stick Control, czytanie itp. rzeczy. Przeraźliwie, strasznie, strasznie nudne rzeczy, jeżeli uczeń nie przepada za tym. Natomiast może to nie być nudne z odpowiednim nastawieniem."

eprasa.pl 1e237f1795

Gavin Harrison, dla wielu niedościgniony wzór muzykalności za bębnami.

Znany jesteś z doskonałej techniki i selektywności gry. Jakie są twoje złe zwyczaje, wady za bębnami?
Pod kątem techniki z pewnością mam bardzo dużo złych nawyków. Uderzam w bębny dość mocno, w wielu przypadkach jest to kwestia brzmienia, ale w wielu kwestia moich intencji. Nie potrafię grać mocnej muzyki lekko dotykając bębny, mimo, że wiem, że mam mikrofony założone na tomy i można wszystko podkręcić. Nie brzmi to jednak, gdy rzeczy, które są mocne w intencji, grasz zbyt lekko. Czasami, gdy jestem mocno nabuzowany adrenaliną, zaczynam koncert zbyt mocno. Pierwszą piosenkę gram bardzo mocno, a drugą już słabiej. W połowie pierwszego utworu myślę sobie: „Cholera, zacząłem zbyt mocno!". Byłem zbytnio podekscytowany. W związku z tym musisz umieć regulować w sobie ten zapał, ponieważ masz wielką publikę, wszystkie światła idą na ciebie itd., a ty zaczynasz zbyt mocno. Ja nie ustawiam poziomu zespołu, to realizator balansuje głośnością, bo to nie jest granie bez mikrofonów, tylko zawsze z założonymi i podłączonymi mikrofonami. Nieraz po koncercie, takim, jak 2,5-godzinne show z Porcupine Tree jestem wykończony fizycznie. Muszę więc pamiętać, by się opamiętać i nie być zbyt szalonym w pierwszym kwadransie koncertu, gdyż chcę na sam koniec koncertu mieć w sobie tę dobrą energię. Nie chcę kończyć koncertu bezdusznie.

Jak to jest z tymi nieparzystymi podziałami u ciebie?
Lubię grać nieparzyste podziały, ale właśnie lubię grać groove na 4/4. Pamiętać trzeba, że nie musi tu być uderzenie na 2 i 4, żeby uzyskać groove. Zespoły nie odkryły tak mocno gry w podziałach nieparzystych, jak to jest w 4/4, które zagrano w niezliczonej ilości wersjach. Co ciekawe, podział nieparzysty tak możesz zamaskować, że nie poczujesz tego, że nie jest parzyście. Zwróć uwagę na utwór *Mother And Child Divided* Porcupine Tree lub na *Bonnie The Cat* – tutaj zrobiłem zabieg odwrotny, żeby zwykły podział sprawiał wrażenie połamanego. Lubię manipulować rytmem, jest to wielce interesujące.

W jaki sposób ułatwiasz sobie grę takich podziałów?
Szukam po prostu najmniejszej linii oporu. 11 to dobry przykład. Nigdy nie liczę do 11, to nie ma sensu. Zawsze rozbijam wysokie nieparzyste podziały na mniejsze segmenty. jak np. dwa razy po 4 i raz 3, a to przecież prawie każdy średnio zaawansowany perkusista potrafi zagrać. 4 to zwykła grupa podwójnego grania i do tego dochodzi jedna trójka. Jest to znacznie łatwiejsze niż sobie wyobrażasz. W istocie wtedy każdy potrafi zagrać nieparzysty podział, ponieważ każdy z nich da się podzielić na grupy 2 i 3. Jeżeli grasz 2 i 3 to zagrasz 5, a wtedy spokojnie zagrasz 7, bo przecież jest to 4 i 3. Byłbym mocno przerażony, gdybym zobaczył nuty z podziałem 11/8. W momencie, gdy znasz klucz do tego, jak zagrać, sprawa się zmienia, a kluczem jest rozbijanie na mniejsze grupy. Nie chcę, by moja muzyka brzmiała przerażająco.

Cykl edukacyjny Pawła Ostrowskiego pt. Kobiety Do Garów, gdzie autor przy współpracy z paniami (w tym przypadku pani Natalia) prezentuje różne zagadnienia związane z grą na bębnach. W tym odcinku temat talerzy. Jeden z punktów nosił tytuł „Jak i czym".

„Talerz perkusyjny skrywa w sobie ogromne bogactwo możliwości brzmieniowych. Mamy do dyspozycji całą powierzchnię instrumentu, a każde miejsce na jego strukturze zabrzmi nieco inaczej. Poznawaj walory swoich talerzy – w zależności od tego, gdzie dotkniesz, efekt dźwiękowy będzie inny. Wyznaczaj „mapę" brzmienia dla każdego z talerzy, badając wnikliwie w którym miejscu jak zabrzmi. Traktuj zestaw talerzy jako jeden cały instrument, a nie grupę wielu instrumentów. Cały czas myśl „brzmieniem", a wtedy technika uderzenia sama się dopasuje. Wykorzystuj wszelkie możliwości instrumentów. Grając na ridzie możesz wydobywać klasyczny dźwięk na jego powierzchni (mniej więcej w połowie odległości od krawędzi), a także używać bell'a („kielich", „dzwonek", „kopułka") lub grać na krawędzi tak, jak na crashu. Z talerza typu crash możesz natomiast, oprócz brzmienia krawędzi, wydobyć sound z jego powierzchni oraz bella tak, jak z ride'a. W hi-hat także można uderzać na wiele sposobów – nogą talerz o talerz – skupiony, punktowy sound, pałką w krawędź lub w powierzchnię. Bogactwo brzmienia zapewnia także otwarcie hi-hatu – całkowite lub częściowe, albo całkiem minimalne... Możliwości jest mnóstwo.

Rodzaj użytych pałek jeszcze bardziej wpływa na brzmienie talerzy niż bębnów. Im mniejsza główka pałki i twardsze drewno, tym dźwięk bardziej selektywny i skupiony. Możesz uderzać samą końcówką pałki (ride, hi-hat) lub w bardziej crashowy sposób – za pomocą zbieżności pałki, czyli części łączącej główkę z podstawą pałki – wówczas uzyskasz mniej selektywne, ale głośniejsze brzmienie. Pałki filcowe, rózgi (hot rods), czy szczotki (brushes) zmienią jeszcze bardziej oblicze twych talerzy."

eprasa.pl 1e237f1795

W tym dość mrocznym numerze Ilan Rubin udzielił kilku przydatnych porad.

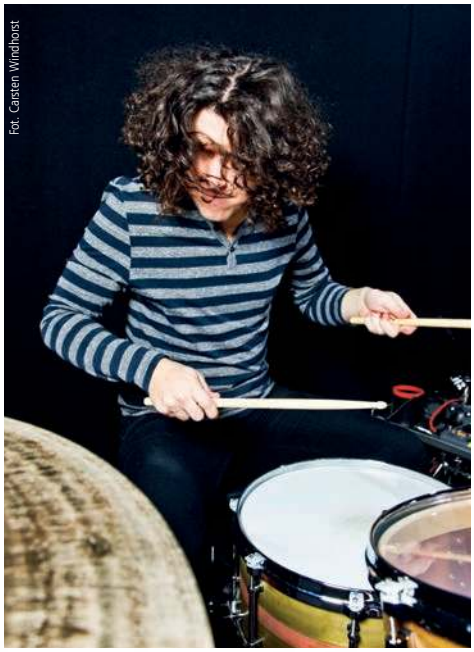
ILAN RUBIN – JAK POMYŚLNIE PRZEJŚĆ PRZESŁUCHANIE DO ZESPOŁU – SZEŚĆ WSKAZÓWEK.

1. Czy jesteś dobrym kumplem?
Po pierwsze, jeśli kapela przyjmuje kogoś w swoje szeregi, to dlatego, że planuje grać z nim trasę. Pomijając oczywistą kwestię tego, czy opanowałeś numery, pierwszą kwestią, jaka się pojawia ze strony kapeli jest to, czy są oni w stanie przebywać z tobą przez długi czas i to wytrzymać. Są sytuacje, kiedy ludzie mogą być świetnymi bębniarzami, ale są dupkami i ciężko się z nimi dogadać. Wtedy kapela woli poświęcić nieco techniki i wybrać kogoś, z kim znajdują wspólny język. Granie w trasie oznacza, że z każdym jesteś w bliskich stosunkach przez długi czas. Ludzie bardzo szybko zaczynają działać sobie na nerwy, jeśli od początku się nie dogadują. Przeprowadzałem przesłuchania do zespołu koncertowego The New Regime i zdecydowanie z jednymi łatwiej było się komunikować. Jako bębniarz zawsze stawiam sobie za cel bycie raczej cichym, kiedy jestem w nowej sytuacji, chociażby po to, żeby zrozumieć, jacy są ludzie w kapeli. Zawsze znajduję się w sytuacji, kiedy jestem odmieńcem wobec bardzo zacieśnionej grupy. Chcę wiedzieć, jakimi oni są ludźmi i chcę, żeby też mnie poznali. Nie chcesz zacząć od złej strony, postaw na dobre pierwsze wrażenie, bądź ostrożny i świadomy tego, co robisz.

2. Znaj swoje granice
Kiedy zaczynasz zgłębiać detale swoich partii, bardzo nieprofesjonalnym jest odciskanie na nich swojego stempla. Wszystko sprowadza się do tego, że jesteś wynajęty do konkretnej roboty. Inaczej jest, gdy jesteś członkiem pierwotnego składu i grasz po swojemu, a inaczej, kiedy przychodzisz do kapeli grać za kogoś. Wtedy masz spełniać konkretną rolę i sprawić, że cała maszyna ruszy do przodu, jeśli chodzi o koncertowanie. Wydaje mi się, że dużo bębniarzy jest zbyt chętnych, żeby pokazać wszystko, co potrafią. Rytmicznie niby może ci to ujść na sucho i ciągle jest to ta sama piosenka, ale gitarzysta czy basista są zablokowani przez akordy piosenki i nie mogą od nich odstąpić. Perkusiści mają niefortunną swobodę działania w ramach danego utworu.

Kiedy uczę się piosenek innych ludzi, staram się być świadom tego, co robi gitara, bas i wokal. Dlaczego miałbym wchodzić komuś w paradę? Kiedy dorastasz naturalną staje się chęć bycia coraz lepszym. Im jesteś starszy, tym zaczynasz rozumieć, że określenie „lepszy" oznacza różne rzeczy. Może to oznaczać opanowanie patentów gospel, bycie bardziej solidnym, dynamicznym, czy wszystko to na raz. Ludzie powinni lepiej zrozumieć różnicę między umiejętnościami a byciem integralną częścią zespołu.

3. Daj się odnaleźć
Los Angeles jest jedną ze stolic muzyki światowej. Jeśli mam być całkiem szczery to nie przepadam za L.A., ale dobrze, że mieszkam na tyle blisko, żeby móc tam pracować. Nie tylko biorę udział w sesjach, a jest ich dużo, bo są tam najlepsze studia na świecie, ale też dużo ludzi zbiera się tam, żeby przygotować się do tras koncertowych. Dobrze jest mieszkać blisko, ale kiedy już jestem na miejscu i nie pracuję to bardzo szybko dostaję depresji!


Fot. Carsten Windhorst

4. Znaj swój sprzęt
Osobiście lubię być najlepiej przygotowany, jak tylko się da. Kiedy słuchasz piosenki od razu masz jakiś pomysł na to, jakiego brzmienia szuka artysta. Zamiast skupiać się na naciągach i tego typu sprawach, uważam, że rozmiary bębnów są bardzo ważne. Zwykle lubię grać na dużych bębnach: 26", 14", 16", 18". Z nimi czuję się najbardziej komfortowo. Na szczęście mogłem do tej pory tak grać w kapelach, z którymi współpracowałem, ale w studio nie zawsze ujdzie ci to na sucho. Na pewno nie z centralką 26" i 14" tomem. Zwykle najpewniejsze są 12" i 13", bo mają szeroki zakres stroju. Wystarczy do tego floor tom 16" i wszystko będzie dobrze. Jeśli bębny muszą być skupione i strojone wyżej to możesz to uzyskać z 12" i 16", nawet z 13" i 16". Jeśli masz je nastroić niżej to nie ma z tym problemu.

Jeśli chodzi o talerze to nigdy nie miałem z nimi większych problemów. Zwykle wolę ciemniejsze brzmienia. Można powiedzieć, że ciemniejsze blachy lepiej brzmią w studio. Przy grze na żywo chcesz, żeby wszystko się przebijało. W studio inżynier chce mieć więcej kontroli, więc bezpieczniejsze są ciemne talerze i powlekane naciągi. Wchodzisz do dobrych pomieszczeń zbudowanych pod instrumenty, żeby dobrze słyszeć wszelkie detale. Jeśli masz tam jasny talerz, to będzie on brzmiał bardzo jasno. Jeśli jest ciemny, to inżynier może go trochę rozjaśnić. Chodzi o to, żeby grać na najbardziej wszechstronnym sprzęcie.

5. Dobry wygląd
Najważniejsze jest, żeby być naturalnym i swobodnym podczas grania z innymi. Wydaje mi się, że dużo ludzi chce „wyglądać" jak showmani, a w rzeczywistości wyglądają dziwnie. Nie musisz ciągle machać głową. Sam fakt, że mam tyle włosów sprawia, że wyglądam, jakbym się gibał na wszystkie strony. Z drugiej strony nie chcesz siedzieć z tyłu i ledwie smyrać bębny. Stwórz swoje własne show. Każdy inaczej gra. Jeśli chodzi o wygląd to nie uważam, żebym bardzo pasował do image'u zespołów, w których grałem. Nie popatrzyłbyś na mnie myśląc: „Muzyk Nine Inch Nails". Na pewno nie muzyk Paramore, a już na pewno nie Lostprophets. Musisz po prostu czuć się swobodnie sam ze sobą. Łatwo jest zauważyć, gdy ktoś stara się za bardzo i wtedy tego nie kupisz. Jestem, jaki jestem i tyle. Noś neutralne kolory, raczej ciemne, nic, co bardzo rzuca się w oczy. Najważniejsze to być sobą.

6. Miej osobowość
Bycie przyjaznym i znajomość ludzi na pewno pomaga. Najważniejsze, by pamiętać, że nigdy nie wiadomo, przed kim grasz. Kiedy grałem w Reading w 2007 roku z Lostprophets, nigdy w życiu nie pomyślałbym, że dzięki temu zagram za rok z Nine Inch Nails. Zawsze musisz dać z siebie wszystko. Jeśli tego nie robisz, to nie masz po co w ogóle tego robić. Niektórzy są nieśmiali. Zawsze wszyscy mi powtarzali, że muszę iść między ludzi i ich poznawać, w ramach upływu czasu stałem się odważniejszy, ale nie każdy taki jest. Myślę że najważniejsza jest jakość twojego występu i to jak grasz, czy dajesz z siebie wszystko, czy jesteś miły i łatwo się dogadujesz, i poznajesz ludzi. Jeśli potrafisz podejść do kogoś, zagadać i zaprzyjaźnić się z nimi to zawsze masz u nich plus.

eprasa.pl 1e237f1795

Nasza wizyta w najstarszej, największej i najpopularniejszej firmie perkusyjnej na świecie. Ekran przywitalny na wejściu dał nam do zrozumienia, że idziemy z magazynem w dobrym kierunku. Oprócz relacji porozmawialiśmy z wieloma osobami, także z panią Craigie Zildjian, właścicielką i szefową firmy.

Jakie są pani najmłodsze wspomnienia, dotyczące talerzy?
Pamiętam, jak mój ojciec grał na perkusji w piwnicy i testował tym samym talerze podczas gry. Tak więc już w młodym wieku zrozumiałam jego specjalne uczucie, jakim darzył talerze perkusyjne.

Kiedy zdała sobie pani sprawę z tego, że będzie pani w rodzinnym biznesie?
Mój dziadek zaprosił mnie, bym dołączyła do firmy w 1976. Przedtem tylko mężczyźni byli proszeni o kultywowanie tradycji.

Bębny są utożsamiane z męską stroną, tym bardziej, jeżeli chodzi o zarządzanie firmą. Nie miałyście z Debbie żadnych nieprzyjemności, związanych z przejęciem sterów w Zildjian?
Kiedy byłam bardzo młoda, dziewczęta były zniechęcane do gry na jakimkolwiek instrumencie, który był kojarzony z mężczyznami tak, jak perkusja, trąbka czy puzon. Na szczęście to się zmieniło. Pamiętam, jak jakieś piętnaście lat temu byłam na klinice Manu Katche w Japonii. Manu i ja byliśmy bardzo zaskoczeni, gdy zobaczyliśmy tak dużo dziewczyn, które przyszły na jego klinikę.

Zasadniczo ludzie wewnątrz firmy spodziewali się, że razem z Debbie będziemy wciągnięte w ten biznes, ponieważ firma ma ponad 390 lat tradycji zarządzania rodzinnego.

Co napawa panią największą dumą w byciu szefem tak uznanej firmy?
Oczywiście odczuwam wielką dumę z jakości naszych produktów. Podobnie ma się rzecz w kwestii zespołu artystów Zildjiana, jaki udało nam się stworzyć.

A kiedy widzi pani swoje nazwisko na talerzach – nie jest to dziwne?
Ludzie często mówią o tym, jak piękne jest logo Zildjiana. Wydaje mi się, że to bardzo dobry sposób, by ze smakiem prezentować swój znak towarowy. Mój ojciec był przeciwny umieszczaniu wielkiego logo na talerzach aż do momentu, gdy znaleźliśmy logo, które nam się podoba.

Jak wygląda pani dzień w biurze? Dużo papierologii...?
Powiedziałabym raczej, że jest to styl „kierownika wszędzie łażącego". (*śmiech*)

Jakie największe wyzwania wiążą się z prowadzeniem takiej firmy?
Perkusje akustyczne nie mają już tendencji zwyżkowej. Zauważamy, że wielu młodych początkujących perkusistów zaopatruje się w bębny elektroniczne. Właśnie dlatego wprowadziliśmy talerze akustyczno/elektroniczne, znane jako Gen16. W tym roku wprowadzamy kolejną generację tych instrumentów.

A odczuliście zmiany, jakie zaszły 25 lat temu, gdy Polska jako pierwsza obaliła komunistyczny reżim?
Na początku lat 90-tych, zaraz po tym, jak Polska dzięki Solidarności z Lechem Wałęsą na czele przejęła władzę od generała Jaruzelskiego większość sklepów była państwową własnością, gdzie sprzedawano sprzęt muzyczny, produkowany

w bloku wschodnim, w Polsce, Czechosłowacji, na Węgrzech. Dostępne były głównie klasyczne instrumenty. Żeby znaleźć bardziej nowoczesny sprzęt trzeba było go ściągać z Zachodu. Już w roku 1987 kilka osób w branży wiedziało, jak politycznie potoczą się losy i zaczęło przygotowywać wraz z kilkoma najważniejszymi producentami sieć, która pozwoli na natychmiastowe wprowadzenie sprzętu na rynek. Innymi słowy, od 1991 roku Zildjian rozpoczął współpracę z firmą z Gdyni i interes ruszył bardzo szybko. Zildjian stał się ważną firmą w Polsce, ale nie tylko przez działanie dystrybutora, ale także poprzez takie imprezy, jak Jazz Nad Odrą czy Drumfest w Opolu.

Nie ma pani czasami dość talerzy?
Moja praca nie jest ograniczona jedynie do biura. Podróżuję po targach, jak właśnie NAMM czy wkrótce Messe we Frankfurcie, Percussive Arts Society w listopadzie, finały Drum Corps latem itd. Ponadto odwiedzam klientów i chodzę na koncerty. Jedną z tych rzeczy, które lubię najbardziej jest odwiedzanie szkół muzycznych. Jestem członkiem rady dyrektorów w Berklee College of Music tutaj w Bostonie. Wspomagamy Berklee i inne szkoły muzyczne od wielu lat, co okazuje się bardzo satysfakcjonujące. W momencie, gdy mam ochotę nieco odpocząć, idę sobie pograć w tenisa.

eprasa.pl 1e237f1795

Wirtuoz gitary Marty Friedman z wielkim szacunkiem wypowiadał się o pracy perkusistów. Podzielił się też z nami innymi uwagami.

Jaką radę dałbyś młodym perkusistom?
Jeżeli miałbym dać radę perkusistom to byłoby dokładnie to – zawsze, ale to zawsze grajcie z metronomem. Oczywiście, czasami jest tak, że nie masz metronomu, co jest ok, ale tak czy inaczej twoje ciało potrzebuje tego zegara.

Ale nie uważasz, że utwory potrzebują czasami kołysania, by dodać charakteru?
Oczywiście, że tak uważam, ale zanim będziesz w stanie coś takiego zrobić, musisz przez lata nabierać doświadczenia. Musisz być profesjonalistą, by tak grać. Nie jest to może rzecz, którą chciałbym mówić młodym perkusistom. Dopiero, gdy jesteś zawodowcem, potrafiącym grać z metronomem, możesz odstawić metronom i robić fale w tempie, ale robisz to wtedy świadomie i masz nad tym kontrolę. Powinieneś być w stanie to robić nawet wtedy, gdy klik jest włączony. Jest to bardzo, bardzo zaawansowany poziom i też nie jest niezbędny w prawdziwym życiu. W niektórych sytuacjach jest to oczywiście niezbędne. Wszystko zależy od sytuacji. Np. z Beyonce będziesz grał przez większość czasu z klikiem, z The Beatles będziesz trzymał tempo, w moim zespole będziesz grał w danym tempie, ale jest u mnie wiele zmian, które są ściśle wykonane na podstawie metronomu. Wszystko więc sprowadza się do tego, co mówiłem wcześniej, im lepiej grasz z metronomem, tym lepiej dla ciebie.

Co jeszcze cię denerwuje w garowych?
Gdy perkusista nie gra w time – to już mówiłem, ale jeszcze raz podkreślam, bo to jest analogicznie tak, jakby gitarzysta był rozstrojony. Kolejną rzeczą, której nie lubię, jest to, kiedy perkusiści grają jakiś rytm i nie ma w tym czucia. Nie znoszę też, gdy perkusiści nie grają dostatecznie mocno. Nie lubię też, gdy jest zbyt gęsto, zbyt dużo przejść, a z pewnością u mnie na płycie nigdy nie usłyszysz rototomów. Moim zdaniem nie ma miejsca na takie brzmienie. Jestem oczywiście tylko jedną osobą i wypowiadam się za siebie, każdy ma swoje przyzwyczajenia i ma prawo do swojej opinii.

Gdybyśmy chcieli aplikować do gry u ciebie?
Powinieneś mocno się spocić u mnie podczas gry na bębnach, uderzać w bębny tak mocno, jak tylko jesteś w stanie. Żeby wyglądało to tak, jakbyś był w muzyce. Oczywiście, zdarzają się przypadki, gdzie uderzając nieco lżej, brzmisz głośniej. W momencie, gdy oglądam perkusistów, chciałbym, by wyglądali tak, jak Tommy Lee. Tak powinni prezentować się rockowi perkusiści.

Portnoy poza Dream Theater, Jordison poza Slipknot i Lombardo poza Slayer, to chyba najbardziej spektakularne „rozwody" perkusistów ostatniej dekady. U Lombardo wyglądało to chyba najsmutniej. Sprawdziliśmy jaka była tego przyczyna.

Gra w jednym z największych metalowych zespołów na naszej planecie niekoniecznie przekładała się na gażę perkusisty. Lombardo zdradził, że jego gaża w 2011 roku za jeden koncert wynosiła zaledwie 745 dolarów. Co ciekawe, niewiele więcej zarabiali jego ex-kumple z zespołu – Tom Araya i Kerry King, których konto po każdym koncercie zasilała kwota 1266 dolarów. Działo się tak nawet wtedy, gdy koncert przynosił zyski wynoszące 49 tysięcy.

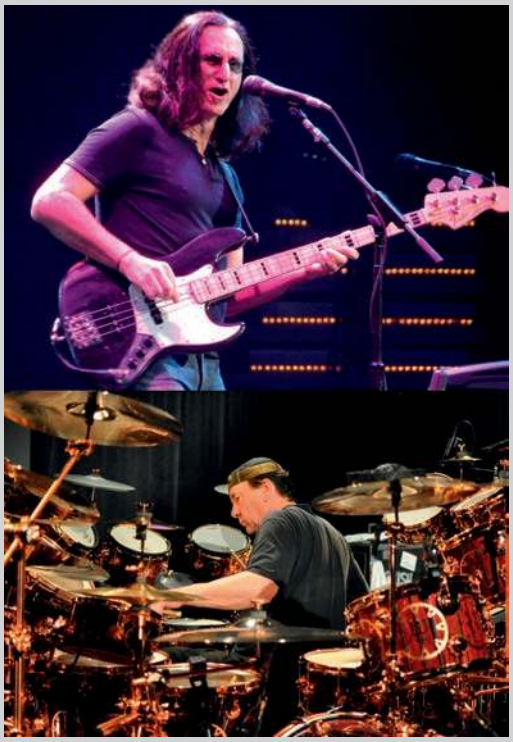
Taki podział środków doprowadził, zgodnie z wyliczeniami byłego perkusisty Slayera, do sytuacji, w której muzycy zespołu otrzymali w 2011 roku kwotę 400 tysięcy dolarów, w sytuacji, gdy przychody formacji wyniosły o 4 miliony więcej!

Przypomnijmy, że to właśnie nadmierna wnikliwość w stan finansów zespołu spowodowała, że Lombardo został z niego w ubiegłym roku wyrzucony. Co więcej, perkusista twierdzi, że starał się zrobić wszystko, co w jego mocy, aby dla dobra wszystkich muzyków Slayera, wyjaśnić taki stan rzeczy. Jednak – jak wynika ze słów Lombardo – Araya i King, w zamian za zamiecenie sprawy pod dywan, otrzymali od managementu extra bonus finansowy.

„Wiedziałem, że coś tu nie gra i chciałem uświadomić to chłopakom. Rozmawiałem z Tomem i moim pełnomocnikiem w pokoju hotelowym i wyjaśniłem wszystko, co nasz management robił przez ostatnie trzydzieści lat. Tom to wszystko przyjął do wiadomości. Jednak później management rzucił mu, podobnie, jak Kerry'emu, kilka setek – kto wie, ile dokładnie – za to, żeby milczeli. Odwrócili się do mnie plecami. Z 4,4 milionów dolarów, zespół otrzymał 400 tysięcy. Gdzie podziała się reszta? Prawnicy, księgowi i manager. Powiedziałem – chłopaki, spójrzcie, to dane od naszych księgowych. Ja mam na koncie 67 tysięcy, Kerry i Tom około 114. Przyjmijmy, że w ciągu roku gramy 90 koncertów – rozdzielcie te kwoty na pojedyncze występy. To naprawdę żenujące."

eprasa.pl 1e237f1795

Bardzo głęboko zajrzeliśmy w temat sekcji rytmicznych, dokonując prawdziwej autopsji. Lista muzyków, która była wtedy opisywana.



SEKCJE ZAGRANICZNE

Pat Torpey – Billy Sheehan
Brad Wilk – Tim Commerford
Dave Weckl – John Patitucci
Peter Erskine – Jaco Pastorius
Nick Menza – David Ellefson
Vinnie Paul – Rex
Nick Mason – Roger Waters
Mitch Mitchell – Noel Redding
Tony Williams – Ron Carter
Ginger Baker – Jack Bruce
Dave Grohl – Krist Novoselic
Lars Ulrich – Cliff Burton
Nicko McBrain – Steve Harris
Charlie Watts – Bill Wyman
Hal Blaine – Carol Kaye
Phil Rudd – Cliff Williams
Mike Portnoy – John Myung
Roger Taylor – John Deacon
Stewart Copeland – Sting
Ringo Starr – Paul McCartney
Bill Ward – Geezer Butler
Keith Moon – John Entwistle
John Bonham – John Paul Jones
Ian Paice – Roger Glover
Chad Smith – Flea
Neil Peart – Geddy Lee

SEKCJE POLSKIE

Marek Kapłon – Janusz Niekrasz
Ireneusz Wereński – Tadeusz Kisieliński
Tomasz Zeliszewski – Mieczysław Jurecki
Paweł Markowski – Bogdan Kowalewicz
Ślimak – Titus
Robert Luty – Piotr Żaczek
Michał Dąbrówka/Tomasz Łosowski – Wojtek Pilichowski
Józef Skrzek – Jerzy Piotrowski
Jarosław Szlagowski – Paweł Mścisławski

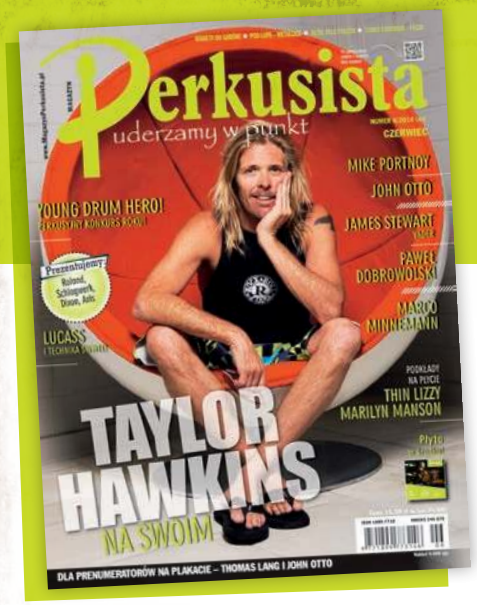
W 2014 roku pojawił się na rynku sprzęt, wokół którego nie robiono jakiegoś wyjątkowego rozgłosu, ot kolejna premiera. Tymczasem siateczkowe naciągi Remo Silentstroke wywarły wpływ na życie wielu perkusistów.

Po cichu na akustycznych bębnach? Z grą pełną energii? Z czuciem gry jak na standardowych naciągach? Remo przerwało swoje milczenie w tej kwestii i prezentuje Silentstroke. Niezwykle ważne naciągi, których pojawienie się na rynku może rozpocząć nowy trend wśród producentów membran!

Temat gry po cichu na akustycznym zestawie perkusyjnym istnieje chyba już od samego powstania nowoczesnych zestawów perkusyjnych. Perkusiści prześcigają się w pomysłach, by wyciszyć swoje bębny i przez to dać odpocząć sąsiadom, którzy nie są fanami tej jakże pięknej sztuki, jaką jest gra na perkusji. Pojawiające się jak grzyby po deszczu coraz to nowe zestawy elektroniczne okazały się bardzo przyjemną alternatywą, ale wielu perkusistów albo nie chce elektroniki dla zasady, albo po prostu nie chce tracić na nią pieniądze.

Rozpatrywanie Silentstroke należy robić w dwóch kategoriach. Po pierwsze jako naciągi same w sobie, czy spełniają swoją rolę cichego grania itp. Naciągi zdają ten egzamin. Jest to rzecz, której do tej pory nie mieliśmy na taką skalę i z pewnością przypadną do gustu wszystkim potrzebującym, a jest ich wielkie grono. Zakup Silentstroke nie jest jednak rozwiązaniem, które wszystko załatwia. I tu pojawia się druga kategoria – czyli jako element zestawu perkusyjnego tzn. możliwości konfigurowania i zestawiania np. z talerzami. Ten drugi aspekt otwiera nam szerokie pole do popisu i porusza tematy, nad którymi do tej pory niezbyt często się zastanawialiśmy np. dudniąca praca maszynki stopki czy też opcja podłączenia pod nie triggery i wykorzystanie ich w ten sposób, co może być ciekawym pomysłem dla tych, co mają jeden zestaw i często nim żonglują na zasadzie sala prób – koncert.

eprasa.pl 1e237f1795



John Otto perkusista Limp Bizkit, zespołu, który 20 lat temu był na absolutnym rockowym szczycie. Dziś dla wielu to przede wszystkim sentyment, chociaż gra Johna zawsze mogła się podobać.

Najważniejsza lekcja lub porada, którą otrzymałeś?
Mój nauczyciel mówił mi, żebym słuchał płyt, słuchać płyt, grać razem z płytami i słuchać płyt. To najlepsza nauka, jaką możesz uzyskać. Możesz siedzieć całymi dniami w szkole i uczyć się tych wszystkich rzeczy, co z pewnością jest dużo warte, ale nie będziesz dobry, jeżeli będziesz tylko siedział w klasie. Jesteś dobry ze względu na doświadczenie i to jest tak naprawdę podstawą.

Nauczyłeś się wszystkiego tego, co chciałeś?
Czuję, że czasami potrzebuję wrócić i wygospodarować trochę czasu na powtórkę materiału i rozwój. Czuję, że jest jeszcze wiele rzeczy, których powinienem się nauczyć.

Jak myślisz, w jakim stopniu zmieniłeś się jako perkusista w porównaniu ze swoimi młodzieńczymi latami?
Gdy byłem znacznie młodszy byłem bardziej zainteresowany tym, by pokazać więcej techniki. Teraz bardziej interesuje mnie to, jak będziemy współpracować jako zespół. Jakie partie pasują niezależnie od stylu i klimatu, który chcemy zrobić. Jest to bardziej kwestia muzykalności niż myślenie z perspektywy samej ścieżki perkusyjnej. To największa rzecz, jaka się we mnie zmieniła. To jest ten właściwy motyw i ramy myślowe, w jakich się poruszam.

Mamy pewnego rodzaju brzmienie, które chcielibyśmy rozwinąć i dostosować do współczesnych czasów, ale nie chcielibyśmy stracić tego, co nas definiuje.

Gdy to robisz, musisz zwrócić uwagę na swoje podejście tak samo, jak to, że każdy w zespole jest zaangażowany w to, co robi.

Fot. Adam Gasson

Myślę, że zacząłem myśleć bardziej w ten sposób, gdy pracowaliśmy nad *Gold Cobra*.

Masz dystynktywne brzmienie. W jakim stopniu jest to twoja osoba, a w jakim brzmienie bębnów?
Zawsze wierzyłem, że 90 procent mojego brzmienia wychodzi ode mnie. Jeżeli masz gównianie brzmiący zestaw, 90 procent perkusisty może uczynić te złe bębny dobrymi, a dobre bębny świetnymi. To po prostu sposób, w jaki gram, tak mi się wydaje.

Jaka jest twoja recepta, by sekcja dobrze pracowała?
Granie różnych stylów muzycznych i nauka piosenek swoich ulubionych zespołów, próbować grać też style, których nie za bardzo chciałbyś się uczyć. Możesz być zaskoczony, czego możesz się nauczyć, jeżeli rozszerzysz swoje perkusyjne słownictwo.

Paweł Dobrowolski to jeden z najciekawszych polskich perkusistów. Inteligentny, wszechstronny, świadomy, o olbrzymiej wyobraźni. Fragment naszej rozmowy.

Co robisz, kiedy masz dzień bez koncertu?
Staram się ćwiczyć, jeżeli tylko mogę. Chyba, że jestem akurat w trasie koncertowej. Wtedy mój dzień wypełniają takie same czynności, jak większości innych ludzi. Jeśli jesteśmy akurat w jakimś ciekawym miejscu, to chętnie wybieram się pozwiedzać okolicę.

Są dni, że nie dotykasz instrumentu?
Staram się, żeby nie było to zbyt często, ale zdarza się, ostatnio nawet. Nie można przecież grać przez 365 dni w roku.
Z upływem lat staram się korzystać z innych aspektów życia. Wszystko nie kręci się tylko wokół muzyki. Nie jest tak, że kiedy mam dzień przerwy od instrumentu, to muszę robić coś związanego z muzyką. Dawniej tak bywało. Teraz nawet celowo robię sobie przerwy od słuchania. Wykonuję taki reset mózgu. Moim zdaniem na muzyka i jego twórczość ma wpływ nie tylko samo interesowanie się tymże tematem, ale całe życie człowieka, to, co przeżywa, kim jest. Muzyka jest zdecydowanie u mnie nadal na pierwszym miejscu, ale chętnie czerpię inspirację z innych dziedzin. Lubię kino, malarstwo, kulinaria, architekturę.

A jak z metalowca stałeś się jazzmanem?
Za sprawą kolegi z Nowego Sącza, który grywał z różnymi składami. Usilnie namawiał mnie, żebym sobie odpuścił interesowanie się „hałasem", a zajął się czymś, co będzie dla mnie wartościowsze. Pożyczał mi różne taśmy VHS z nagranymi z polskiej telewizji koncertami. Kiedy obejrzałem Chick Corea Elektric Band z Gary Novakiem na perkusji, to już nic nie było w stanie odciągnąć mnie od jazzu. Energia, wolność, nieskrępowana improwizacja wciągnęły mnie bez reszty. Od tamtej pory przez kilka lat codziennie po kilka godzin słuchałem jazzu.

Fot. Konrad Zając

Twoja definicja perkusyjnej solówki...
Wszystko zależy od formy sola, które nie jest częścią oderwaną od utworu. Zależy, czy jest to solo otwarte bez akompaniamentu innych instrumentów, solo przy akompaniamencie pozostałych członków zespołu, solo na formie utworu i gdzieś grana jest część harmonii, czy też wymiany z innym solistą, czy w końcu solo kolektywne. Nie mam jednej recepty na solo perkusyjne. Staram się wykonać je tu i teraz bez odgórnego planu. Oczywiście mam jakiś zasób języka muzycznego, który przez lata wypracowałem. Na pewno gdyby przesłuchać ze 20 moich solówek, to trafi się na powtarzalne elementy.

eprasa.pl 1e237f1795

Kolejne odwiedziny w kolejnej ekskluzywnej fabryce. Mieliśmy zaszczyt i przyjemność gościć na Sonor Days i przy okazji odwiedzić fabrykę jednego z najstarszych producentów bębnów.

Muzeum Sonor z ciekawymi okazami

Chris Coleman w ramach Sonor Days

Na wysoki połysk

Ręczna robota

Śrubka po śrubce

Pierwsza edycja Polskich Nagród Perkusyjnych. Kategorie i laureaci oraz krótki opis idei.

Polskie Nagrody Perkusyjne mają być elementem mobilizującym do podniesienia jakości i profesjonalizmu polskiej sceny perkusyjnej, rozwoju edukacji i świadomości perkusyjnej, uczciwości konkurencji i rywalizacji. Przede wszystkim liczymy, że będą one ważnym elementem konsolidującym rodzimą scenę.

Sklep Perkusyjny:
DrumCenter

Perkusyjny Dystrybutor:
Meinl Distribution

Szkoły Perkusyjne:
Drum Academy

Wydarzenie Perkusyjne:
Podwójny Camp Thomasa Langa

Perkusyjna płyta:
Behemoth „The Satanist" – Inferno

Produkt Polski:
Czarcie Kopyto

Perkusja:
DW Design

Talerze:
Meinl Byzance Vintage Pure rides

Akcesoria/Dodatki/Osprzęt:
Evans Level 360 Heads

Perkusjonalia:
Pearl Inner Circle Multi Drum

Elektronika:
Roland HPD-20

Nagroda Specjalna Zagranica:
Ginger Baker

Nagroda Specjalna Polska:
Piotr Żyżelewicz

Perkusista Rock/Metal:
Dariusz „Daray" Brzozowski

Perkusista Jazz/Fusion:
Cezary Konrad

Perkusista Modern:
Tomasz Torres

Perkusjonista:
Sławek Berny

Perkusista Klasyczny:
Jan Pilch

Edukator:
Tomasz Łosowski

Nadzieja:
Bartek Pawlus

Perkusista Zagraniczny:
Mike Portnoy

eprasa.pl 1e237f1795

Chyba na zawsze zostanie „Łysym z AC/DC", Chris Slade to perkusista, który grał z wieloma wielkimi muzykami, ale w Polsce kojarzony jest głównie z tą australijską legendą rocka.

AC/DC...
Pracowałem z Gary'm Moorem i z tego, co kojarzę, to na koncercie pojawił się Malcolm Young. Bob Daisley znał Malcolma, co dało mi szansę na udział w przesłuchaniu. Przesłuchiwany byłem razem z około setką topowych drummerów. Znam nazwiska kilku z nich, ale nie powiem, kto to był. Powiem tyle, że ludzie z wielkich kapel dzwonili do chłopaków, mówiąc: „Nie mówcie mojej kapeli, ale naprawdę chcę spróbować z AC/DC."

Jak wyglądało przesłuchanie?
Zagrałem przesłuchanie i wydawało mi się, że wypadłem tragicznie. Zadzwoniłem do żony i powiedziałem jej, że będę w domu za pół godziny i że poszło koszmarnie. Powiedziałem nie to, co trzeba i zagrałem nie to, co trzeba. Rugałem się całą drogę do domu. Małżonka wyszła mi naprzeciw, gdy wróciłem do domu i powiedziała: „Zatem byłeś beznadziejny", na co odpowiedziałem jej, że tak było, a ona po chwili dodała: „Właśnie dzwonili i powiedzieli, że masz tę robotę!".

Fot. Rob Monk

To był doskonały okres na wejście do zespołu.
To było fantastyczne. Jedną z rzeczy, o jaką ludzie często pytają mnie odnośnie tych wielkich koncertów to, czy używałem klika z AC/DC. Nigdy nie używaliśmy. Na scenie nigdy nie chciałem grać z klikiem i nigdy nie chciałem słyszeć klika. Wolałem mieć mrugające światło za sobą. Chciałem, światło, światło, światło, światło, po czym odliczałem, żeby zespół wszedł. Wykorzystywałem je jako tempo startowe. Ooo, no i ci ludzie, którzy mówili, że gram piosenki za szybko. Nigdy nie ustalałem tempa. Od tego byli Angus i Mal. Powiedzmy to publicznie wprost – oni ustalali tempa piosenek, a przecież nie mogłem z nimi polemizować w tej kwestii.

Kiedy wpadłeś na pomysł, by zamieścić po obu stronach wielkie bębny basowe?
Po porostu jakoś na to wpadłem. Na początku mieliśmy to bum bum, które było podwójnym uderzeniem w tomy. Zastanawiałem się, jak to odtworzyć i uczynić atrakcyjnym wizualnie do teledysku. Powiedziałem technicznemu Dickowi, że chcę dwie centralki na wysokości ramion, na co on zareagował: „Że co?!". Przyszedłem drugiego dnia i stały. Zbudował stelaż, by stały stabilnie.

Nasze pierwsze spotkanie z wybitnym pianistą Krzysztofem Herdzinem. Była to ogólna rozmowa o rytmie i perkusji. Za kilka lat spotkamy się już konkretnie przy okazji Vinniego Colaiuty, ale to jeszcze nie teraz.

Czym dla pianisty jest perkusja?
W szeroko pojętej muzyce rozrywkowej, perkusja wg mnie jest najważniejszym elementem całości. Jest osią, na której opiera się cała reszta. Rytm w ujęciu historycznym był pierwotnym elementem muzyki. Kiedy nie znano jeszcze melodii, harmonii, pradawnemu człowiekowi znany był jedynie rytm. W muzyce jazzowej bębniarz jest najważniejszym ogniwem. Perkusista to wielkie stanowisko, ale i odpowiedzialność. Bębniarz może zniszczyć nawet najlepszy skład muzyków. I odwrotnie. Dobry perkusista grając ze słabymi muzykami, może wyciągnąć całość, bo frazowanie bębnów dla odbiorców jest mocno sugestywne. Dzięki temu dobry pałker pociągnie za sobą nawet najsłabszy skład. Odwrotnie, niestety, będzie ciężko... (*śmiech*)

Wykładasz na wydziale jazzu w bydgoskiej Akademii Muzycznej. Jak jest z kształceniem bębniarzy jazzowych w Polsce?
Wszystkie uczelnie w Polsce skupiają się głównie na uczeniu jazzu mainstreamowego, czyli m.in. muzyki Coltrane'a, Milesa Davisa, Parkera, Hancocka i innych tuzów jazzu straight ahead. I dobrze, bo to nestorzy muzyki. Ale trochę szkoda, że po macoszemu traktuje się muzykę z nurtu fusion, funky czy nowoczesne gatunki. W czasach, w których żyjemy, każdy ma prawo grać, co chce. Młodzi ludzie często są na siłę wtłaczani we wspomniane standardy, w model grania z lat 50. To trochę jak chodzenie w kapciach po muzeum. Żyjemy w innych czasach, mamy inną wrażliwość, porozumiewamy się już inaczej. Gdy młodzi studenci chcą grać swoje rzeczy, inne style muzyczne, często przez konserwatywnych wykładowców traktowane jest to sceptycznie. Szkoda.

Co takiego ciekawego obserwujesz u bębniarzy w tym wielkim świecie?
Mekką nowych trendów w perkusji, mam wrażenie, jest Nowy Jork. Zwłaszcza czarnoskórzy perkusiści nadają nowy ton rozwoju bębnów jazzowych w stylu straight ahead. Tworzą klimaty, które bardzo mocno inspirują wąskie grono polskich muzyków jazzowych tj. Pawła Dobrowolskiego, który tu w Polsce jest dla mnie najświeższym powiewem amerykańskich brzmień, Dawida Fortunę czy Sebastiana Frankiewicza. W Stanach też odświeża i modyfikuje się granie fusion. Podobne fusion grane jest już w Europie. Jest intensywne i przeładowane polirytmią, rhythmic modulations itp. Tak, jak kiedyś w latach 80-90 Dave Weckl czy Dennis Chambers byli bogami w muzyce fusion, tak teraz młodzi muzycy są pod względem szybkości, precyzji i młynów, jakie grają, całe lata świetlne przed dawnymi mistrzami. Nogami grają szybciej niż niejeden perkusista grał jedynki 20 lat temu. To naprawdę słychać. Ciekawy dla mnie jest też trend rozwoju bębnów w cięższej muzyce, w rocku progresywnym, którego jestem wielkim fanem.

eprasa.pl 1e237f1795

Michał Dąbrówka zagrał koncert symfoniczny ze Stevem Vaiem. Olbrzymie przedsięwzięcie i wielkie wyzwanie dla wszystkich zaangażowanych w projekt.

Próby trwały... jeden dzień.
Tak, to jest kolejna rzecz, która wydała mi się dziwna. Steve Vai... Ja wiem, że on nie musi ćwiczyć, ale podjął wielkie ryzyko, by zagrać z muzykami, których wcześniej nie widział. Trochę mi się wydawało to nonszalanckie. Nikt nie przewidział prób wcześniej, żeby zgrać band z orkiestrą. Uważam, że główny problem, który wiem, że był na scenie i nie muszę nawet tego słuchać, by to stwierdzić, to zgranie wzajemne zespołu i orkiestry. Trochę to kulało, ale to nie była czyjaś wina. Brakowało kogoś, kto by zespolił to, zanim przyjedzie Steve, skoro on pojawi się dopiero dzień przed koncertem. Może powinien wysłać jakiegoś kierownika muzycznego? Tak, żeby to zgrać, jak przyjedzie na miejsce, by artysta wszedł i miał komfort, i nie przejmował się jakimiś niepotrzebnymi rzeczami. Gdy grałem np. z Michaelem Boltonem i orkiestrą Adasia Sztaby to przyjechał wcześniej kierownik muzyczny, który przeprowadził z nami próby. Oczywiście, poszły szybko i sprawnie, w zasadzie nie było czego przygotowywać, ale pewne rzeczy wymagały obecności takiego kierownika, który gra na co dzień z artystą i wie, jak to wygląda. Tu było bardzo dużo niewiadomych. To, że się to udało i nie zatrzymaliśmy się w połowie koncertu to chyba był wynik mega spinki i koncentracji wszystkich.

Co było dla ciebie najistotniejsze na scenie? Kontakt z panią dyrygent, Steve'm czy nuty?
Dokładnie zwróciłeś uwagę na trzy najważniejsze rzeczy. Moją prośbą do organizatorów było to, żeby ustawić bębny na scenie tak, bym widział nuty, panią dyrygent i Steve'a. To wszystko miałem idealnie w jednym rzucie. To jest kluczowa sprawa w tej sytuacji, gdzie musisz reagować na wiele bodźców, nie tylko, co zagrają koledzy, ale też na gestykulację dyrygenta i odpowiednio na to reagować. Tam było kilkadziesiąt osób i musieliśmy jakoś razem wystartować tę machinę. W codziennej pracy przyzwyczajony jestem do tego, że startuję wtedy, kiedy mam wystartować, a orkiestra – niestety – ma to do siebie, że startuje chwilę później. Jest ruch dyrygenta, który dochodzi do jakiegoś wierzchołka paraboli, orkiestra się dopiero zbiera iii... zaaaaczyna grać (*śmiech*). To jest kompletnie inny świat. Trudno jest więc mieć jakąkolwiek pretensję do orkiestry, która nie gra na co dzień takich rzeczy. Grają rzeczy klasyczne, dyrygowane batutą, dlatego powinno być więcej prób, żeby zgrać ze sobą te dwa światy. Tu nie jest tak, że band rockowy, który jedzie jak czołg, musi dostosować się do orkiestry. Jest utwór, który jest w określonym tempie, on nie może pływać w innym tempie. W balladach tak było, ale w cięższych numerach machina musiała ruszyć i iść tak samo.

Zawsze wielką radością dla wszystkich bębniarzy jest nowy sklep z dedykowanym działem perkusyjnym. Warszawski sklep Pasja, na którego otwarciu zagrał Daray. Sklep działa skutecznie do dziś i stanowczo warto go odwiedzić.

epresa.pl 1623711795

Simon Phillips jest jednym z najbardziej szanowanych perkusistów, którego uniwersalność widoczna jest w projektach, w których bierze udział. Nasza rozmowa dotyczyła niemal wszystkich aspektów jego muzycznego życia.

Na temat swoich pierwszych sesji: „Miałem wtedy 6 lat. Mój tata miał program transmitowany w BBC i zapytał producenta, czy nie mógłbym usiąść na dwie piosenki i po prostu je nagrać. Chodziło o to, by sprawdzić, czy mam talent i jak sobie poradzę pod wpływem presji."

„Moja pierwsza zawodowa sesja była już po tym, jak dołączyłem do jego zespołu w 1969 roku, miałem wtedy 12 lat. Ta pierwsza sesja była nieco zaskakująca. Perkusista, który miał program w BBC, był chory albo miał wypadek... Nie pamiętam już, w każdym razie nie mógł grać."

Opinia o Jeffie Porcaro, którego zastąpił w Toto: „Niesamowite było w nim to, jak dojrzale grał. Miał piekielną umiejętność niemal natychmiastowego dostosowania się i wiedział, co w jakim momencie zagrać. Różnica między nami polegała na tym, że ja podejmowałem często ryzyko, które nie zawsze mi się opłaciło, musiałem nieraz robić zmiany. Jeff wiedział, co i gdzie zagrać, co jest niesamowite, perfekcyjny muzyk sesyjny. W wielu sytuacjach ludzie mówią, że jesteśmy do siebie bardzo podobni. W kontekście podejścia do słuchania i tworzenia muzyki. Obaj też nienawidzimy drum maszyn, clicków (*śmiech*)".

Na temat odejścia po latach z Toto: „Odszedłem. Zespół przeszedł wiele zmian i w sumie rozpadliśmy się w 2008 roku. Luke i David chcieli to zebrać z powrotem i zagrać kilka tras, nie było planów na kontynuację. Zadzwonili do mnie w tej kwestii, co było w porządku, później stały się duże zmiany z managementem i pojawiły się jakieś rzeczy. Generalnie przestało mi to sprawiać radość. Przestało to być wyzwaniem, a w międzyczasie pojawiły się tematy z Hiromi oraz moim zespołem. Poczułem, że wszystko, co miałem do powiedzenia w tym zespole, zostało powiedziane. Muszę ruszyć do przodu. Wiem, że było im przykro, ale zrozumieli to. Każdy zespół, który jest razem przez lata, przeżywa trudności. Nie dzwonimy do siebie codziennie, ale wszystko między nami jest w porządku. Luke wpadł, gdy grałem ze swoim zespołem i podobało mu się to. Jest coś takiego jak wzajemny szacunek."

Na temat dołączenia do zespołu Hiromi i jak sobie poradził z czytaniem nut: „Pierwszego dnia spotkaliśmy się w małej sali prób w Nowym Jorku o nazwie Euphoria. Miałem mały zestaw tylko po to, by ogarnąć muzykę. To było podchwytliwe, ponieważ było tam małe piano i ciężko było usłyszeć wszystko właściwie. Dało to jednak pogląd na to, przez co trzeba będzie przejść. Zasadniczo napisała nuty, dała mi je, a reszta zależała ode mnie. To jak mówienie w językach. Jeżeli uczysz się hiszpańskiego i nie

Fot. Robert Downs

mówisz w tym języku przez lata to może być ciężko. Tak samo z czytaniem muzyki. Sęk w tym (*śmiech*), że niczym stary lis, jeżeli czegoś nie możesz przeczytać to nadrobisz to doświadczeniem i dociągniesz do końca. Następnym razem poprawisz pewne rzeczy. Ostatecznie grasz muzykę i najważniejsze, byś używał swoich uszu. Gra się uszami, a muzyka służy jako przewodnik."

Dzięki korespondencji Wojtka Deręgowskiego mieliśmy możliwość przyjrzeć się, jak wygląda nauka w Berklee College of Music w Bostonie. Wojtek przygotował krótką serię artykułów prosto z akademika szkoły.

„Rok akademicki w Stanach rozpoczyna się wraz z pierwszym tygodniem września, który w Berklee znany jest jako Orientation Week. Jest to okres, podczas którego załatwia się formalności, związane z nauką i zakwaterowaniem, odbywają się najróżniejsze imprezy integracyjne, spotkania informacyjne i jam sessions. Studenci zostają zapoznani z miejskim otoczeniem, w którym przyjdzie im mieszkać przez następne kilka lat.

Pierwszy semestr jest dla każdego nowego studenta taki sam pod względem zdawanych przedmiotów. Bez względu na to, na jakim instrumencie gramy, czy jaki kierunek planujemy wybrać, w skład planu wchodzą przedmioty podstawy programowej, czyli kształcenie słuchu, teoria muzyki (która na podstawowym poziomie łączy w sobie elementy harmonii i aranżacji), lekcje prywatne (z gry na wybranym instrumencie), ensemble (wspomniane wcześniej zajęcia w zespołach utworzonych przez szkołę w stylistyce zależnej od preferencji), wstęp do technologii muzycznej oraz przedmioty typu Liberal Arts, czyli lekcje

językowe oraz ACI (Artistry, Creativity and Inquiry), które mają na celu wykształcenie osobowości artystycznej. Byłem trochę zdziwiony niewielką liczbą godzin lekcyjnych – otóż w tygodniu jest ich zaledwie szesnaście. Wkrótce jednak przekonałem się, że nie ma tutaj czasu na nudę, gdyż zadawane są do domu duże ilości projektów, do tego dochodzą próby w zespołach, czas poświęcony na ćwiczenia oraz oczywiście odpoczynek."

eprasa.pl 1e237f1795

W temacie okładkowym opisywaliśmy najważniejsze perkusyjne momenty w historii. Nie zapomnieliśmy też o rodzimym podwórku.

Pierwszym przykładem będzie partia bębnów, która została zagrana przez... gitarzystę! ***Marchewkowe Pole*** zostało nagrane w całości przez **Jana Borysewicza**, słynnego gitarzystę Lady Pank. Ścieżka dźwiękowa do filmu *O dwóch takich, co ukradli księżyc* to materiał, którego nie powstydziliby się uznani zachodni artyści. Pan Jan zagrał tu synkopowany rytm na rimie, który przewija się jako motyw przewodni utworu, dodając przy okazji sporo melodii.

Vader na zawsze zostanie zapisany na kartach encyklopedii muzycznych jako ten, który pokazał, że możemy. Za sterami siedział nieodżałowany **Docent**, o którym wciąż pamiętają takie gwiazdy bębnów, jak Gene Hoglan. Przerzucając perkusyjną zawieruchę w jego wykonaniu uwagę zwraca szczególnie jeden groove. ***Sothis*** w pierwszej swojej części ma rwaną partię stopek, która była wyzwaniem swego czasu chociażby dla młodziutkiego Daraya. Generalnie, jak ktoś zagrał ***Sothis***, to poradził sobie też z całą resztą.

Ślimak to perkusyjny szaleniec, który jak mało kto potrafi wycisnąć sok z bębnów. Wielce utalentowany perkusista często prezentuje swój dynamit w kompozycjach nie tylko Acid Drinkers. Utwór ***Slow And Stoned*** pochodzi z płyty *Infernal Connection*, która stanowi jeden z najważniejszych albumów Acid, ale i całego polskiego metalu. Nie jest to utwór najbardziej znany, ale z pewnością bardzo lubiany i szanowany przez fanów. Bębny rozpoznawalne na kilometr!

Jak to właściwie było? Czy **Jurek Piotrowski** zagrał osobiście tę partię? Czy może pan Sławek Łosowski pociągnął ją z palca? Dzięki uprzejmości tego drugiego dowiedzieliśmy się, że pan Jerzy w ***Słodkiego Miłego Życia*** słynną partię bębnów elektronicznych w środku utworu gra osobiście. Niesamowity hit na polskiej scenie muzycznej. Było to takie delikatne dążenie do zachodnich standardów i lekki posmak tego, co wtedy się działo w światowej muzyce pop-rock. Dla polskich bębniarzy gra na elektronicznych Simmonsach była wręcz hipnotyzująca i robiła gigantyczne wrażenie. To z pewnością jeden z najbardziej charakterystycznych momentów perkusyjnych w polskiej muzyce.

Zawsze wierni dobrej nucie słuchacze radiowej Trójki uznali tę piosenkę za najważniejszy polski utwór wszech czasów. Czy słusznie? Nie nam to rozstrzygać. Faktem jest, że ***Wieża Radości, Wieża Samotności*** ma w tle partie marszowego werbla, zagrane wprawdzie nieco niechlujnie, ale dodające życia i szczerości całej kompozycji, która mocno zapisała się w sercach słuchaczy. Bębny obsługiwał wtedy nieżyjący już, niestety, **Janusz Deda**.

Partie bębnów z tego utworu można chyba spokojnie nazwać najbardziej charakterystycznymi w historii polskiej muzyki rozrywkowej. Rozpoznają ją zarówno metalowcy, jak i jazzmani czy też fani hip-hop. Pierwsze uderzenia i wszystko jasne. Maanam i ***To Tylko Tango***. Bębny były tak charakterystyczne, że Marek Niedźwiecki posłużył się fenomenalnym fortelem w momencie, gdy władze komunistyczne kazały zdjąć Maanam z anteny radia. Prowadząc wtedy słynną Listę Przebojów Trójki pan Marek miał nie lada problem, ponieważ na liście było kilka utworów Maanam. Mówić słuchaczom, że zespół został zakazany? Nie można było. Z pomocą przyszedł właśnie ten utwór i grający tam **Paweł Markowski**. Pan Marek zapętlił charakterystyczne bębny i puszczał je jako substytut utworów Maanam. Nikt już nic nie musiał mówić. Słuchacze wiedzieli, o co chodzi i wszyscy wiedzieli, że to Maanam. Tak to perkusja przydała się w walce z komunizmem.

Shannon Larkin obecnie w Godsmack opowiadał o swoich najważniejszych nagraniach, w tym niesamowitą historię jaką miał z Black Sabbath!

„Poznałem basistę Ozzy Osbourne'a – Roberta Trujillo, który widział mnie, jak grałem w naszym pobocznym projekcie z Whitem Cranem. Jestem kolesiem, który musi grać z wieloma różnymi muzykami. Trujillo musiał być mocno pod wrażeniem, bo gdy Bordin nie mógł grać z Sabbath i Ozzy'm, zarekomendował mnie. Zadzwonił telefon i w słuchawce głos mówi, że to Sharon Osbourne, ja na to: „Ta, jasne...". To była ona, zapytała mnie, czy byłbym zainteresowany, powiedziałem: „Wchodzę w to". Powiedzieli mi, że mam tę robotę, ale muszę spędzić tydzień w trasie, oglądając Mike'a, grającego z Ozzy'm i Sabbathami, no i pobyć z zespołem. Pojechałem, Tony Iommi zobaczył mnie i powiedział, że jestem za młody. Miałem wtedy ze 32 lata! Powiedział: „Nie będzie grał w Sabbath, może grać z Ozzy'm, ale Sabbath weźmie Bobby'ego Rondinelli." Pomyślałem sobie, że cała sytuacja ssie, ale Robert na to: „Pie*dol to!". Złapał mnie za kark i powiedział, bym pogadał z Tonym. Tony zobaczył, że Trujillo ciągnie mnie do niego i podszedł do nas. Powiedziałem, że jestem tu i słucham Sabbath, odkąd skończyłem 12 lat i zdemolowałbym podczas koncertu. Tony poszedł pogadać z Geezerem i Ozzy'm, wrócił i powiedział, że mogą mnie przesłuchać. Nie mogłem grać na zestawie Bordina, ma najdziwniejsze

bębny, za jakimi siedziałem. Jego tomy były metr nad ziemią i były kompletnie płaskie. Wykorzystałem zestaw z Fear Factory. Ustawiliśmy go, ale Ozzy nie pokazał się. Zasiadłem i zagraliśmy *Black Sabbath*, *Fairies Wear Boots* i *Sweet Leaf* na bębnach Fear Factory z ich wokalistą Burtonem C. Bell! Dostałem robotę. Zaraz po tym miałem swój pierwszy przelot odrzutowcem na koncert. Wyszedłem z hotelu, stała tam limuzyna, otworzyłem drzwi, a w środku był Tony Iommi, tylko on i ja w samochodzie, to jakiś obłęd. Weszliśmy do odrzutowca, który był jak autobus. Wszyscy kolesie byli w środku. Ozzy wstał i powiedział; „Ależ tu jest ku*ewsko gorąco." Dym zaczął się pokazywać w wywietrznikach. Samolot zawrócił, ponieważ mieliśmy pożar elektryki. Patrzyłem na te wszystkie przejęte twarze gwiazd rocka, wyraz twarzy Ozzy'ego był klasyczny. Patrzyłem przez okno i śmiałem się, że jak ten samolot się rozbije, to zostanę nieśmiertelny jako bębniarz Black Sabbath. Byłem gotowy, by zginąć z Black Sabbath tego dnia! Ostatecznie udało się i zagraliśmy świetny koncert."

eprasa.pl 1e237f1795

W ramach Drumfest zagrał mistrz dynamizowania Gary Novak.

Muszę cię zapytać o twoje pochodzenie. Przy takim nazwisku to oczywiste. Zatem Polska, Czechy, Słowacja czy Słowenia?
Polska. Moja rodzina pochodzi z Katowic i Poznania. Wyemigrowali do Ameryki w 1927 roku. Mój tata jest pierwszym pokoleniem w USA i jest najbardziej dumnym polskim Amerykaninem, jakiego kiedykolwiek widziałeś. Od strony mojego taty jestem jedynym w rodzinie, który nie nauczył się polskiego. To bardzo trudny język, ale mimo wszystko i tak trochę wstyd... Mój tata, dziadkowie, kuzyni, wszyscy mówią po polsku.

Jesteś demonem dynamiki...
(*śmiech*) Dziękuję. Dynamika jest niezwykle ważna, szczególnie, że nie dysponujemy systemem 12 dźwięków, jak to jest w gitarach czy pianinach. Może tworzyć napięcie w cichych rejestrach, robić wielkie zmiany, zamrozić pomysły innych muzyków, zmieniać ich perspektywę. Jeżeli grasz na jednym poziomie dynamicznym np. w forte, przechodzisz do mezzoforte, później wracasz do forte i tak przez 90 minut, to nie tworzysz odpowiednich fal i wahań nastrojów. Natomiast, jeżeli tworzysz góry, to możesz wtedy zabrać publiczność na górską wyprawę. Nie czuję tego, by cały czas na kogoś krzyczeć, jak rozmawiamy. Tak, jak teraz, używamy różnego poziomu głośności. Wypijemy kolejne piwo to zaczniemy mówić głośniej itd. To jest jak rozmowa, chcę mieć możliwość mówienia cicho lub głośno w zależności od tematu i nastroju w danym momencie. Tak jest też z muzyką.

Wszystko dobrze, tylko pytanie, jak to osiągnąć?
Nie bój się, nie bój się zrobić coś drastycznego podczas gry. W chwili, gdy ktoś kończy solo i zaczniesz nagle grać bardzo cicho – to może okazać się dobrym pomysłem. Możesz też zagrać od razu mocno i głośno, a potem powoli iść w dół. Podczas solówki możesz zacząć bardzo mocno i przez pięć minut powoli ściszać swoją grę, przez co ostatnie melodie będą miały zupełnie inne otoczenie i znaczenie niż pierwsze. Najwspanialszą rzeczą w jazzie jest improwizacja. Jeżeli wykorzystasz podczas improwizacji wszystkie narzędzia, jakie posiadasz, to uda ci się stworzyć lepsze muzyczne doznania. To jest tylko moja opinia. Gdy posłuchasz Milesa Davisa z okresu 1968-72 to znajdziesz tam mnóstwo dynamizowania. To jest to, co ostatnimi czasy straciliśmy przez zbyt duże zastosowanie maszyn.

Wielkie imprezy perkusyjne w Polsce! Zildjian Day zorganizowany w Katowicach okazał się olbrzymim sukcesem. Zagrali Radek Owczarz, Tomek Łosowski, Gavin Harrison i Mike Mangini.

eprasa.pl 1e237f1795

Maciek Gołyźniak wybrał i opisał 10 albumów, które go ukształtowały. Wybraliśmy opisy do dwóch z nich.

Sting – *Ten Summoner's Tales* (1993) – Vinnie Colaiuta
Peter Gabriel – *So* (1986) – Manu Katche, Jerry Marotta, Stewart Copeland
Moloko – *Things To Make and Do* (2000) – Paul Slowley
Grizzly Bear – *Shields* (2012) – Chris Bear
Efterklang – *Piramida* (2012) w składzie zespołu nie ma perkusisty – Earl Harvin – współpraca koncertowa/studyjna
Tori Amos – *Abnormally Attracted to Sin* (2009) Matt Chamberlain
Pearl Jam – *Ten* (1991) – Dave Krusen
Armia – *Triodante* (1994) – Piotr „Stopa" Żyżelewicz

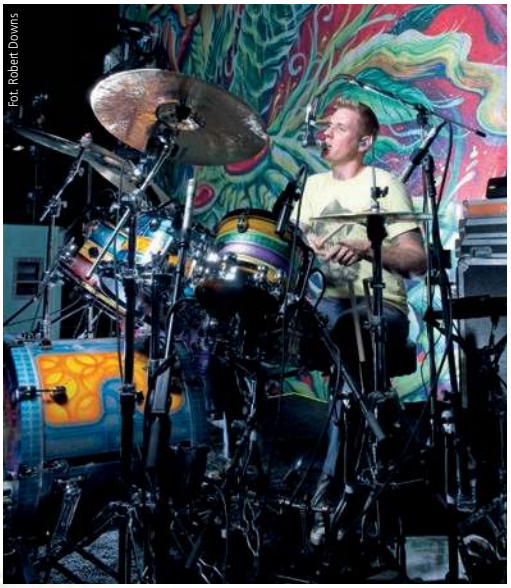
Chick Corea Elektric Band II – *Paint The World* (1993) – Gary Novak
Miałem taki okres w życiu, kiedy płyty wytwórni GRP Records dość często gościły w odtwarzaczu. Mam jednak nieodparte wrażenie, że wyjątkowo dobrze się stało, że poza kilkoma wyjątkami, jak ten wymieniony, zaniechałem tej praktyki. Nie chcę ryzykować dalszych wywodów z powodu ewentualnego ostracyzmu. Z całym szacunkiem dla Dave'a Weckla... Drugi skład zamiótł! Dokładniej Novak. Muzykalność napotkała wirtuozerię. Bęben oddycha w tytułowym utworze małą, zamkniętą centralką i pompuje krew w band, który pomijając geniusz wykonawczy i kompozycyjny, był zawsze tak słodko wyprodukowany i tak koszmarnie perfekcyjnie zagrany, że brakowało tylko nalepki z ostrzeżeniem na okładce „Nigdy tak nie zagrasz, leszczu". A tu nagle życie. Młody chłopak z piórami do ziemi wyglądający, jakby pomylił sale prób i wow! „Blue Miles"? Samo życie! Jaka fraza! Jaki groove! Jakie malowanie... A potem ten koncert na Jamboree w TVP2... Jest na YT. Koniecznie!

Fot. Radek Zawadzki

Republika – *Siódma Pieczęć* (1993) – Sławomir Ciesielski
To moja ulubiona płyta Republiki. I szczególna dla mnie. Najpierw kupiłem bębny od pana Sławka, który zaczął być Sławkiem, potem zacząłem grać z Leszkiem Biolikiem, dzięki niemu poznałem śp Grzegorza i na domiar wszystkiego chwilę potem nagrałem płytę pod czujnym okiem Leszka Kamińskiego w S4. Wszystko to wydarzyło się od chwili, kiedy poszedłem na koncert promujący ten album. Sentyment sentymentem, ale to też znakomite piosenki i poezje Grzegorza. Płyta nagrana w dużej mierze na żywca, bęben na cztery mikrofony, pojawiły się Rhodesy i analogi. Bardzo lubię to brzmienie, surowe, ale kontrolowane i pełne powietrza. Sławek gra tu pięknie, oszczędnie, ale z tą wciąż typową dla siebie swadą, choć już nie tak charakternie jak na pierwszych „zimnych" płytach Republiki. Warto pochylać się nad mniej znanymi płytami. Mnóstwo tam nauki i historii. Dla mnie bomba.

Poza listą. Każda – Led Zeppelin

Brann Dailor z Mastodon opisuje swoje sposoby do przygotowania się do koncertu, a jak wiadomo nie tylko gra na bębnach, ale też śpiewa.


Fot. Robert Downs

ROZGRZEWKA PERKUSISTY: *„Miałem zwyczaj po prostu wytaczać się na scenę i grać. Byłem wielce zaskoczony, dlaczego po pierwszej piosence moje przedramiona są jakby rozżarzone – dlatego, że ich nie rozgrzałem. Zacząłem robić rozgrzewkę i problem zniknął. Mam ze sobą padzik. Staram się ścisnąć to do godziny, ale jeżeli się nudzę, a zazwyczaj tak jest, to zaczynam sobie stukać dwie godziny przed koncertem. Trochę paradidli, dwójek, jedynek, tak, by się rozluźnić. Praktykuję też rozciąganie, a ostatnimi czasy próbuję łączyć rozgrzewkę wokalną z rozgrzewką perkusyjną. Rozciągam przedramiona i strząsam nadgarstki, robię tego sporo. Ludzie pytają: Czy masz problem z nadgarstkami? Nie mam, to już jest jak nawyk. W kwestii stóp to po prostu nimi ruszam. Nie mam specjalnej pary pedałów. Gram na dwie stopy na podłodze, by uruchomić krążenie. Lubię pobiegać w miejscu przez kilka minut, ale nie jest to nic szalonego."*

ROZGRZEWKA WOKALISTY: *„Z rozgrzewką głosu zaczynam bardzo powoli. Zaczynam od mruczando, mruczę skale, później przechodzę w tryl, a z niego przechodzę do pełnego śpiewania. Mam aplikację na telefonie do rozgrzewki, która się sprawdza. Na ostatniej trasie drugą piosenkę, jaką graliśmy, było Divinations, jest tam wysoki dźwięk, w który muszę od razu trafić. Ta pierwsza nuta musi być naprawdę wysoko i nie ma możliwości jakiegoś obejścia, musi być ta właśnie dokładnie, dlatego potrzebuję konkretnej rozgrzewki przed. O tym też się przekonałem na własnej skórze. Po dwóch latach prób zaśpiewania tej piosenki bez rozgrzewki na początku setu, zastanowiłem się, dlaczego mi to tak ciężko szło. Zawsze byłem gdzieś obok tonacji. Stary, to boli, jak chce się spróbować. Zacząłem więc uskuteczniać rozgrzewkę i okazało się, że jest łatwiej. Tak to działa, życie uczy."*

eprasa.pl 1e237f1795

Na rynku pojawił się model pedałów perkusyjnych, który mimo popularnej marki nie ma zbyt wielu użytkowników w Polsce. Dodatkowo jest to sprzęt wybitny, ale...

Jak DW zabiera się za opracowanie czegoś nowego to znaczy, że produkt finalny będzie na wysokim poziomie. Oczywiście zazwyczaj wiąże się z tym również konkretna cena, co często jest u nas podkreślane przez wielu perkusistów. DW jednak jest bardzo wiarygodnym producentem i możemy mieć pewność, że zakupiony przez nas osprzęt lub baniaki to sprzęt z najwyższej półki. Doskonałym potwierdzeniem konsekwencji DW są zestawy DW Design, gdzie mimo uznania ich za tzw. „ekonomiczne", nadal są to instrumenty nietanie, zachowujące wysoki poziom wykończenia i jakości brzmienia.

Wspaniała stopa perkusyjna zarówno w wersji pojedynczej, jak i podwójnej. Doskonale wykonana z zachowaniem dokładności w każdym detalu. Szeroki zakres ustawień, dobry dostęp do wszystkich „ważnych" śrub. Doskonały sprzęt do gry każdej odmiany rocka czy też popu aż po ostry metal. Ostry wygląd stopki nieco ją szufladkuje i niektórzy mogą kaprysić, że „jakoś im nie pasuje". Oby to było jedyne zmartwienie, ponieważ nie wspomnieliśmy jeszcze o cenie. Podwójna stopa to koszt 4 tysięcy złotych (lub więcej). Kurczę, drogo, ale kusi... Wysoka cena była łatwa do przewidzenia od samego początku, jak tylko DW zaprezentowało sprzęt na targach. Nie ma się jednak co martwić samą stopą, bo w tym roku DW dorzuciło do tego statyw pod hi-hat, który też tani nie będzie. I jak tu żyć, pani premier...?

Wacek Kiełtyka, lider Decapitated dorobił się etykietki pogromcy perkusistów, ponieważ stawia zawsze bardzo duże wymagania swoim bębniarzom.

Trudno jest sprostać twoim wymaganiom, czy też nikt nie jest w stanie zastąpić twojego brata?

Nie chodzi o to, że trudno zastąpić mojego brata. Pogodziłem się z pewnymi faktami i wiem, że nigdy, nikt nie będzie w stanie mi go zastąpić. Ani za zestawem perkusyjnym, ani personalnie. Żyję z tym i daje sobie radę. Nie patrzę na ludzi, z którymi gram przez jego pryzmat, bo gdybym tak robił, to od razu rozwiązałbym zespół...

Moje wymagania są wysokie, bo nie wyobrażam sobie grania muzyki na średnim poziomie. Wszystko się tu musi zgadzać i koniec. Czasami próby są ciężkie i mozolne.

Gramy numery po sto razy w kółko, w wolnych tempach i bywają chwile, gdy jest to naprawdę męczące. No, ale wiadomo, robimy to wszystko po to, żeby zrobić jak najlepszą formę. Tak naprawdę w tym wszystkim chodzi o to, żeby dogadywać się w zespole. Numery można wyćwiczyć, forma z czasem przychodzi sama, ale relacje pomiędzy muzykami są najbardziej istotne. To samo tyczy się osób z naszej ekipy trasowej. Nie wyobrażam sobie sytuacji, kiedy nie lubisz kogoś, z kim jeździsz na koncerty. To byłaby tragedia. Cała ekipa musi być dograna i każda problematyczna kwestia po drodze musi być wyjaśniona. Dopiero, gdy wszystko chodzi jak w zegarku, można mówić o dążeniu do jakiegoś celu.

Fot. Romana Makówka

Gdybyś mógł pstryknąć palcami i wyczarować idealnego perkusistę, kim by był i dlaczego? Tu możesz podać jedno nazwisko lub połączyć kilku garowych w jednego.

Pałkerstein? (*śmiech*) Może faszystowska metoda połączenia Austriaka z jakimś słowiańskim pałkerem dałaby tutaj idealne połączenie? Taka precyzyjna technika w połączeniu ze słowiańską melancholijną nutą? Może jednak zostawmy rzeczy tak, jak są (*śmiech*). Dla mnie nie ma kogoś takiego, jak idealny perkusista, każdy ma inny styl i niech tak zostanie. Cieszmy się różnorodnością.

eprasa.pl 1e237f1795

Dave Weckl, jeden z gigantów perkusji. Bezkompromisowy muzyk, który posiada niesamowitą charyzmę sceniczną. Nieskazitelna technika, doskonały groove.

Być znanym ze swoich możliwości i umiejętności. Jak podchodzisz do tego, w jaki sposób postrzega cię środowisko perkusyjne?
Oczywiście bardzo miło czuć, że ktoś docenia to, co robisz, a nie do końca jest miło, jak jest odwrotnie! Nauczyłem się bardzo dawno temu, że nie jesteś w stanie zadowolić każdego, więc przestałem wtedy próbować to robić. Chciałem, by moja muzyka i gra na perkusji była pozytywnym doświadczeniem dla każdego, kto będzie tego słuchał i brałem osobiście do siebie, jak ktoś tego tak nie odbierał. Doszło jednak do mnie, że jest to nierealne oczekiwanie. Ważne jest dla mnie to, by dawać słuchaczom pozytywne doznania, jeżeli mają na to ochotę, bo taka jest moja intencja. Poza tym chodzi mi o dzielenie się tym, co robię z każdym, kto rozumie moje podejście.

Zasada 10 000 godzin ma teraz spore powodzenie. Jakie jest twoje zdanie na ten temat i kiedy osiągnąłeś tę granicę?
Jest to oczywiście określenie orientacyjne, ale tak myślę, że osiągnąłem ten wynik jakoś po skończeniu 25 lat, może trochę później. Słyszałem o tej teorii i przeczytałem *Outliers* Malcolma Gladwella, myślę, że ta książka dotyka sedna. Uważam, że to jest tak samo, jak ze wszystkim, czego oczekujesz i chcesz robić dobrze, na absolutnie najwyższym poziomie. Musisz wyjeździć godziny tak, jak to jest w wyścigach samochodowych, które przez ostatnie lata traktuję jako hobby. Oznacza to, że musisz spędzić czas na ćwiczeniach i studiowaniu podstaw, nauki i obserwacji tych, którzy wiedzą, jak robić to, co ty chcesz robić, a póki co robią to lepiej niż ty. Słuchać muzyki, absorbować, ile się da, tak często i tak dużo, jak tylko potrafisz. Z drugiej strony im więcej się nauczysz, im więcej ćwiczysz wkoło, to staje się wtedy twoją drugą naturą i twój poziom umiejętności rośnie. Nie jestem pewny, jakie „liczby" za tym stoją, ale ten wynik jest całkiem niezły.

Co tworzy dobre, konstruktywne ćwiczenie?
Jeżeli chodzi o mnie to mam zawsze plan, zorganizowany zestaw ćwiczeń, nad którymi mam pracować. Każdego dnia spędzam czas pracując nad wszystkim z tej listy. Czas zrobi swoje, czas jest kluczowy, im więcej go masz lub sobie zorganizujesz, tym więcej wykonasz.

Jeżeli masz mało czasu na ćwiczenie, to nie możesz się spodziewać wyników, w każdym razie nie szybko. Zajmie ci to więcej czasu. Wyznaję teorię poświęcania czasu na mniejsze rzeczy, metodą krótkich odcinków. Wtedy można uzyskać lepsze rezultaty. Tak więc technika „krótkich odcinków" jest dla mnie najbardziej konstruktywnym podejściem w momencie, gdy jestem ograniczony czasowo. W innym przypadku proponuję być maksymalnie zorganizowanym, jak to jest tylko możliwe i próbować pracować nad zarządzaniem swoim czasem, a znajdzie się czas na ćwiczenia.

Czy wzrost umiejętności przychodzi w momencie przekraczania własnych limitów i opuszczenia tej bezpiecznej strefy?
Oczywiście, musisz trenować ciało i umysł na „nieznanym", by ruszyć ze wszystkim, by poszerzyć swoją wiedzę i uczynić swoją bazę bardziej dogłębną. Wychodzi to także z analizy tego, co akurat robisz, na każdym polu, na jakie spojrzysz, czy to time, czy technika, czy swoboda gry. Praca nad tym, szukanie konsekwencji i płynności, zagarnięcia tego, co już potrafisz. Chociaż są to nużące i powtarzalne ćwiczenia, nie chcesz przecież powtarzać złych rzeczy.

Większość kojarzy Wojtka Jagielskiego z pracą dziennikarza radiowo-telewizyjnego. Dla nas jest członkiem perkusyjnej rodziny.

Szanuję skromność, ale nie wszyscy amatorzy bębnią w Jarocinie, a ty w latach świetności tego festiwalu z lat 80 grałeś na tych deskach i to wielokrotnie. Jak zaczynałeś grać?
Miałem 12 lat, kiedy tłukłem w domu różne rytmy na okrągłych, metalowych puszkach po starych taśmach filmowych. Do domu przyniósł je wcześniej mój ojciec, który pracował dla Polskiej Kroniki Filmowej. Gdy zaczynałem grać nie żył od czterech lat, jednak te puszki świetnie imitowały bębny. Tłukłem w nie śrubokrętami. Pałek, jak i bębnów w latach 70 nie było w sklepach muzycznych. Byłem totalnie zafascynowany muzyką Glitter Rock – Slade, Deep Purple, Led Zeppelin. Te pudła wyraźnie różniły się brzmieniami. Metalowy klosz lampki nocnej był moim pierwszym crashem. Na takim monstrualnym zestawie ćwiczyłem po kilka godzin dziennie...

Fot. Jarosław Woźniak

Mieszkałeś w bloku i jako praktyk takich działań domyślam się, że sąsiedzi byli zachwyceni...
Oczywiście! Raz nawet na moje występy zaprosili dodatkową publiczność w postaci patrolu Milicji Obywatelskiej...

W twoim graniu w zespole Poparzeni Kawą Trzy widzę dyscyplinę. Jacy bębniarze cię inspirowali?
Sporo złego wyrządził mi w życiu Terry Bozzio z czasów, kiedy grał z Frankiem Zappą. Interesowałem się jego stylem. Jego styl to, jak wiadomo, jedno wielkie przejście i bardzo mi się to podobało. Wykształcałem to u siebie, ale dziś już nikt tak nie gra, więc bez sensu... (*śmiech*). Drugi niedościgniony wzór to John Bonham. Dziś bardziej inspirowałby mnie bębniarz Rammsteina.

Nie daje mi spokoju pytanie o to, kim bardziej się czujesz? Lekarzem? Ważną osobą w mediach? Dziennikarzem? Czy perkusistą?
Ani tym, ani tym... (*śmiech*). Najbliżej mi do medycyny. To chyba wynika z mojej największej pasji i potrzeby, jaką jest dążenie do wiedzy i zaspokajanie ciekawości. Nie jestem jakimś super perkusistą. Nie znam nut ani tych wszystkich kombinacji rytmicznych. Gram z serducha i uwielbiam to robić. Z drugiej strony bliżej mi chyba do perkusisty niż człowieka mediów. Nie identyfikuję się z mediami. Robię wywiady w mediach, bo mam taką naturę. Jestem ciekawy ludzi. Praca ta jest więc wynikiem cechy mojego umysłu, a nie chęci bycia zauważonym, a ta moja zauważalność jest ubocznym skutkiem tego, jaki jestem.

eprasa.pl 1e237f1795

Kazimierz Jonkisz, jeden z najwybitniejszych polskich perkusistów w historii. W wywiadzie okładkowym przeprowadzonym przez innego wybitnego jazzmana Jacka Pelca, opowiedział nam swoją historię. Także to co lubi robić w muzyce.

„Lubię akompaniować, lubię pomagać innym, na tym polega granie na bębnach – na pomaganiu. Darek Oleszkiewicz przywiózł ze Stanów opinię poważnych muzyków mówiącą, że nie byłoby Coltrane`a, gdyby nie było Elvina i na odwrót. Często przygarniałem muzyków, o których krążyły opinie, że słabo grają. Okazywało się, że są dobrzy, a niektórzy z nich mają dzisiaj znane i cenione nazwiska na scenie. Piotrek Rodowicz obliczył, że przez moje zespoły przewinęło się 45 – 50 muzyków. Nie czuję się jak Art Blakey, ale miałem szczęśliwą rękę do wielu z nich. Od 1978 roku zdążyłem się już trochę zmęczyć, zwłaszcza, że dzisiaj z ust młodych często pada pierwsze pytanie: „Za ile?". Dawniej było: „Miło mi, że mogę z tobą zagrać". Bardzo mocno grający Zbyszek „Levandek" Lewandowski zwrócił kiedyś uwagę podczas wspólnych warsztatów na subtelności mojego sposobu akompaniowania. Bębny to są czary, to jest kosmos, barwa, obraz, potrzebny jest spokój, dystans, luz. Dobrą definicję artysty podał kiedyś Van Gogh mówiąc, że artystą jest ktoś, kto szuka. To pasuje do mojej definicji perkusisty, szczególnie w świecie jazzu. Pokaż tu i teraz, na gorąco, swoją duszę i to, co w tobie siedzi, to właśnie jest fascynujące. Wielu jazzmanów i zarazem naszych kolegów pokończyło studia klasyczne. Zawsze szanowaliśmy granie w orkiestrze i filharmoników, ale niestety ten szacunek często nie był odwzajemniany. Kiedyś podczas próby z Adamem Makowiczem i orkiestrą usłyszałem z garderoby, jak na moich bębnach ktoś się tłucze. Zaglądam na estradę, a tam kolejka orkiestrowych perkusistów kolejno gra swoje wersje „jazzu" na moim talerzu czy hi-hacie: „Patrzcie, ja też gram jazz, umiem!" Chwilę potem podczas próby jeden z nich nie był w stanie zagrać jednej nuty z trioli na tamburynie i dyrygujący Krzesimir Dębski musiał mu tę nutę z partii usunąć... Ja jestem w stanie zagrać partię kotłów w orkiestrze bez problemu, no, ale jak widać, to działa tylko w jedną stronę. Na szczęście pojawia się coraz więcej ludzi otwartych, jazz trafia do szkół i ta skostniała struktura, ten „Jack band i Tingel Tangel" odpuszcza. Podsumowując, bębnienie poszło niewiarygodnie naprzód. Ja ścigałem się kiedyś tylko ze Stefańskim i Bartkowskim. Teraz jest niesamowita ilość znakomitych bębniarzy. Smutne jest tylko, że nie ma dla nich wystarczającej ilości miejsc do grania."

Fot. Aleksander Kaniewicz

Seria wywiadów z bohaterami Meinl Festival, w tym z niepozorną dziewczyną o wielkim talencie Aniką Nilles. Jej kariera właśnie nabierała niesamowitego rozpędu.

Dlaczego bębny?
Odpowiedź jest dość prosta, dorastałam z tymi instrumentami wokół siebie. Mój tata był perkusistą w lokalnym zespole coverowym. Mieli regularne próby u nas w piwnicy, więc jego zestaw perkusyjny był tam cały czas rozstawiony. Oprócz tego jeden z moich kuzynów był perkusistą, a także jeden z moich wujków był bębniarzem!

O rany, więcej was nie grało?
(*śmiech*) Sam widzisz, że ten instrument był bardzo popularny u nas w rodzinie. Mój tata nauczył mnie pierwszych groove'ów, a później zdecydował, że wyśle mnie do jednej z lokalnych szkół muzycznych. Tak to się wszystko u mnie zaczęło.

Czy zawsze byłaś przekonana do tego, że chcesz grać na bębnach zawodowo?
Zawsze wiedziałam, że chcę zostać muzykiem, ale nie potoczyło się to za pierwszym razem tak, jak chciałam, by się potoczyło lub jak wydawało mi się, że powinno się potoczyć. Brałam bardzo dużo lekcji gry na bębnach w szkolnych czasach, ale w momencie, gdy skończyłam szkołę, moi rodzice chcieli, bym przede wszystkim znalazła sobie typową normalną pracę. Chodziło o kwestie bezpieczeństwa, ponieważ bycie muzykiem nie zawsze musi się przecież wiązać z sukcesem finansowym. Teraz jestem bardzo wdzięczna za tę ich decyzję. Pracowałam podczas studiowania pedagogiki, a także kilka lat po skończeniu studiów miałam normalną pracę. Mimo wszystko nigdy nie przestałam grać na bębnach i udzielać się w zespołach, dzięki czemu nauczyłam się sporo ważnych rzeczy, które mogę rozwijać jako perkusista, ale także jako nauczyciel. Poza tym uważam, że to całe doświadczenie w momencie, gdy pracowałam jako nauczyciel, mocno wpłynęło na moją grę na perkusji. Najważniejszą rzeczą było to, że ostatecznie przestałam pracować i zaczęłam studiować muzykę, będąc już w pełni działającym muzykiem. Zdecydowałam się podążyć tą drogą z wielką ostrożnością, biorąc na barki wszystkie konsekwencje wynikające z tej decyzji.

Nie miałaś chwil zwątpienia?
Oczywiście, że miałam, szczególnie wtedy na początku. Teraz też mi się to zdarza raz na jakiś czas. Myślę jednak, że jest to normalne w przypadku muzycznych „wolnych strzelców".

eprasa.pl 1e237f1795

Mike Bordin niezwykle charakterystyczny bębniarz, znany głównie z Faith No More, ale też z wieloletniej gry w zespole Ozzy'ego Osbourne'a. Jak wyglądała praca z „Księciem Ciemności"?

Swoją pierwszą płytę z Ozzym *Down To Earth* nagrałeś w 2001 roku. Jak do tego doszło?
Moje wspomnienia sięgają płyty *The Real Thing*, dzięki której stawaliśmy się popularni, video leciało w MTV. Myślę, że Ozzy był w domu, odpoczywał i oglądał Perry Masona w porannej TV. Pewnie nas zobaczył i usłyszał brzmienie, zaczęliśmy wtedy orbitować coraz bliżej siebie. Na *The Real Thing* zagraliśmy *War Pigs*, które usłyszał i które go albo zaintrygowało, albo zmieszało. Później zagraliśmy po raz pierwszy na imprezie magazynu RIP. Przyszedł i zaśpiewał. Wskoczył na scenę i zaśpiewał z całym zespołem. Wtedy się poznaliśmy. Black Sabbath było dla mnie bardzo ważne w dzieciństwie. Nie chcę tu jakoś przesadzać. Usiedliśmy i zaczęliśmy rozmawiać. Ozzy powiedział: „Chłopaki, jesteście tak odmienni, dlaczego zrobiliście *War Pigs*? Robicie sobie jaja?". Odpowiedziałem mu: „Nie, Black Sabbath jest super ważny w moim życiu i przy obieraniu swojej drogi zawdzięczam bardzo dużo, jak nie wszystko, tej kapeli." Zapamiętał to.

Kilka lat później kończył trasę *Ozzmosis* i graliśmy razem koncert w Ameryce Południowej. Zauważył, że byliśmy bardzo mocni na scenie i podobało mu się to, co robiliśmy, pogadaliśmy wtedy trochę więcej.

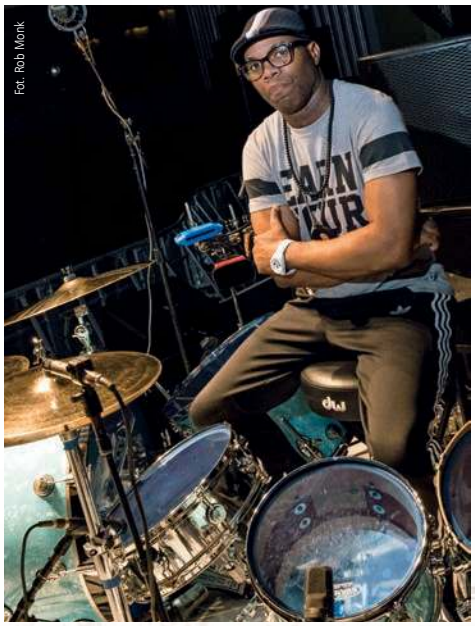
Wróciliśmy do domu, a on zaczynał kolejne rzeczy. Kilka tygodni później zadzwonił do mnie i zapytał: „Chciałbyś wpaść i pograć?". Powiedziałem, że oczywiście, z przyjemnością.

Czy Ozzy miał duży wpływ na partie bębnów, czy raczej zostawiał tę sprawę tobie?
Powiedziałbym, że ze skrajności w skrajność. Były momenty, gdzie wiedział dokładnie, co chciał usłyszeć. Miał to w głowie, chciał usłyszeć, więc musiałeś pracować z nim do momentu aż to osiągniesz. Mówię jedynie o piosenkach, jakie zrobiliśmy u niego w domu, ponieważ była masa utworów, które były zrobione i nagrane. Było też wiele razy tak, że grałem z Zakkiem (Wylde – gitarzysta) rzeczy, które siedziały u Zakka w głowie, to była bardzo fajna zabawa. Muszę powiedzieć, że świetnie się bawiłem robiąc ten album, nagrywanie, luz i spontaniczność, jaka tam jest. Świetna zabawa, gdzie przy okazji wiele się nauczyłem. Zdarzało się też tak, że przechodziły rzeczy, które chciał Zakk, jego aranżacje. Później przychodził Ozz i słuchał materiału: „Spróbuj tego i spróbuj tamtego", a my słuchaliśmy tego kolejny raz. Ogólnie to była praca jak z nikim innym, były po prostu różne stopnie jego zaangażowania.

Daru Jones znany głównie z gry z Jackiem Whitem to jeden z wielu czarnoskórych perkusistów, który zaczynał w kościele. Na czym to polega? Poza tym ten jego dziwacznie wyglądający zestaw...

Jest wielu perkusistów, którzy wyszli z gry w kościołach. Co jest takiego w tym środowisku, że sprzyja kształtowaniu tak dobrych muzyków?
To, czego się nauczyłem w kościele, to dobre trzymanie czasu. Była bardzo duża konkurencja, było dużo perkusistów. Jeżeli nie miałeś dobrego time'u, jeżeli się spóźniałeś, to szybko by cię zdjęli ze stołka i na twoje miejsce posadziliby kogoś innego. Zdarzyło mi się tak kilka razy i nie chciałem, by się kiedykolwiek powtórzyło, dlatego zacząłem więcej ćwiczyć groove i dobry time. Goście z kościoła mają tę właśnie przewagę, podobnie, jak gra prosto z duszy i serca. Gdy grasz w tego typu okolicznościach, wszystko sprowadza się do atmosfery. To muzyka uwielbienia i wszyscy muszą się radować, co pomaga grać prosto z serca.

Masz bardzo specyficznie rozstawione bębny z werblem i tomami pod dziwnym kątem. Jak do tego doszedłeś?
To był eksperyment. Miało to związek z kulturą hip-hopową i tą mentalnością. W hip-hopie chodzi o to, żeby mieć własną tożsamość i coś, co będzie cię wyróżniać od reszty. Na początku zacząłem przechylać do przodu werbel, ponieważ gram tradycyjnym chwytem. Zacząłem się później zastanawiać się, jak by to działało z floor tomami. Na początku zrobiłem to ze względu na wygląd. Jestem perfekcjonistą i lubię, jak rzeczy wyglądają w określony sposób. Wyglądało to spoko, więc przesunąłem później też talerze, dzięki czemu wyglądało to symetrycznie i fajnie. Jak dorastasz to patrzysz na perkusistów i widzisz, że mają swoje własne ustawienie. Wiesz, że to zestaw Vinniego Colaiuty, ponieważ ma chinę po lewej stronie. Chciałem tej samej dystynktywności i wkręciłem się w to. Lubię usiąść za zestawem i pochylić się nad wszystkim. Było to np. przeciwne do rozstawienia zestawu Tony Williamsa, który zwykł siadać bardzo nisko.


Fot. Rob Monk

Takie ustawienie musi mieć duży wpływ na sposób gry oraz jakość przejść.
Moim największym wyzwaniem było granie przejść. Odszedłem od klasycznego pięcioelementowego zestawu, więc jak mogę grać te młynki jedynie na floorze? Jakoś się w to wkręciłem. Kolejna rzecz, która wpłynęła na to, że zminimalizowałem mój zestaw jakieś 10 lat temu było to, że miałem mały samochód i jadąc na robotę starałem się upchać cały zestaw w ten samochodzik. Wyszedłem z założenia: „Dobra, zapomnij o tym zestawie pięcioelementowym, bierz tylko werbel i floor." Zdarzało się, że grałem dwie-trzy rzeczy dziennie. Nie chodzi o to, że byłem leniwy, zwyczajnie chciałem, by było łatwiej, używając mniejszego zestawu. Dodatkowo rodzaj pracy, w jaki byłem zaangażowany – nie wymagało to ode mnie zestawu fusion.

eprasa.pl 1e237f1795

Temat okładkowy i kilka porad spośród całego morza przedstawianych w numerze.

JAK BYĆ POWINNO WG TOMKA ŁOSOWSKIEGO: „Pewne eksperymenty plus wyobraźnia podczas wykonywania solówki to twoje atuty. Trzeba jednak uważać, aby nie przesadzić, bo takie „przesolone" solo będzie wtedy pasować do ogólnej koncepcji zespołu i muzyki, jak przysłowiowy wół do karety. Należy również mierzyć siły na zamiary. Jeżeli jesteśmy osłabieni czy też w dość marnej formie, nie próbujmy sobie i innym na siłę udowodnić, że tak nie jest. Konsekwencje mogą okazać się tragiczne – przez brak kondycji czy odpowiedniego skupienia zaprezentujemy kompletnie powalone solo. W takim stanie lepiej sola nie grać albo – jeżeli trzeba ze względu na aranż koncertu – ograniczyć je do minimum. Zagrać krótko i konkretnie.

W trakcie solo nie prezentujemy elementów niepewnych, niedopracowanych. Od tego jest ćwiczeniówka. W prezentacji warto umiejętnie zakryć rzeczy słabe, a uwypuklić te mocne.

Warto też ustalić sobie pewną koncepcję. Jeżeli zostawimy wszystko „przypadkowi", a na koncercie dojdą emocje, zmęczenie – może się okazać, że efekt końcowy będzie dość mizerny. Im lepsza forma, tym luźniejszy plan. Jeśli jesteś akurat w formie życia – ćwiczysz po „25" godzin na dobę i masz duży stopień kontroli nad swoją grą, możesz pozwolić sobie na większą swobodę.

Nie warto też grać jednego schematu przez 20 minut, bo zanudzisz publiczność.

Nadmierna gęstość w solówce, która trwa dłużej niż 5 minut, może okazać się gorsza od faszyzmu!!! Ściana dźwięku i zbełtanego hałasu spowoduje, że słuchacz po kilku minutach się zgubi, zmęczy i będzie miał naprawdę dosyć.

Jeden z ważnych elementów dobrego sola, to budowanie odpowiednich napięć (chodzi m.in. o gęstość struktur rytmicznych oraz o dynamikę). Jeżeli po dwudziestu sekundach sola grasz już z powerem na 200%, to ciężko będzie ci jeszcze coś do tego dobudować. Fajnie jest mieć jakiś podstawowy plan, umieć budować napięcia, wykorzystywać też dynamikę, pauzy – cisza też muzyka. Możemy w solo pójść w polirytmię, „przesuwki" oraz w melodykę. Swego czasu zrobiłem bardzo pozytywne wrażenie, grając podczas swojego sola fragment Marszu Imperium (Star Wars) na kotłach. Akurat taki miałem strój kotłów, że mogłem to zagrać.

Genialne są różne zabawy z publicznością np. granie rytmu, zachęcającego do klaskania itp. To wymaga jednak sporego doświadczenia i umiejętności panowania nad słuchaczami.

Każdy musi tu poszukać swoich rozwiązań. Jest to dobry element dla show."

SOLO JACKA PELCA: „Swoje solówki bębnów zazwyczaj dzielę na regularne odcinki według zawartości instrumentarium w zestawie, gęstości faktury samego sola, barwy brzmienia kolejnych fragmentów, budowania napięcia w skali rosnącej itp. Staram się robić wszystko, żeby solówki grać wyłącznie w okolicznościach sprzyjających. To znaczy gram wtedy, gdy moi partnerzy na estradzie tego chcą, oczekują i dają mi dobry moment w utworze/koncercie na moje solo. W razie potrzeby biorę udział w negocjacjach przed wejściem na estradę. Elementy składające się na perkusyjną solówkę? Przesłuchałem w życiu tysiące płyt z elitą najwybitniejszych perkusistów i oto telegraficzny skrót: od wirtuozerii rudymentarnej w stylu Buddy Rich przez mocne uderzenie rockowców i wizualny show, jak Ian Paice czy John Bonham, kołyszące rytmy w stylu Paul Motian, niesamowite brzmienia i fantazja a'la Joey Baron, totalna masakra w stylu Elvin Jones, genialne solówki Tony Williamsa, metric modulations, polimetria i polirytmia, granie rytmu „pod włos",

rewelacyjne popisy Latynosów jak „El Negro" czy Antonio Sanchez. Wreszcie całkowicie czterokończynowy Thomas Lang, wychowany i wyewoluowany ze starej szkoły. Nie da się wszystkiego wymienić, ale elementów często skrajnie różnych jest mnóstwo, bo każdy jest indywidualistą. Od bardzo oszczędnych do ekstremalnie gęstych i wypakowanych. Wybór jest sprawą otwartą. Myślę, że im więcej informacji w głowie, tym lepiej. Ręce i nogi są jedynie przedłużeniem i mają wykonać to, co się świadomie zamierza, planuje, czy improwizuje. Warto ćwiczyć, utrzymywać się w dobrej formie – wtedy jest łatwiej korzystać z katalogu możliwości."

SOLÓWKI GODNE POLECENIA WEDŁUG JACKA PELCA: „Dla mnie punktem zwrotnym w czwartej klasie Liceum Muzycznego była solówka Tony Williamsa z koncertowego dwupłytowego albumu supergrupy V.S.O.P. „The Quintet" (Hancock, Shorter, Hubbard, Carter, Williams) w utworze *Birdlike* (kompozycja Freddie Hubbarda). Trafiłem na nią bez uprzedzenia w radiowej Trójce. Słuchałem i zastanawiałem się, ilu tu gra perkusistów: dwóch? Na pewno dwóch! Może trzech? Kto to może być? Ian Paice i John Bonham? Kto jeszcze do kompletu?... Kiedy redaktor Tomasz Szachowski powiedział, że na perkusji grał jeden Tony Williams, odpadłem i przekierowałem swoje zainteresowania z rocka na jazz. Polecam dobrze skonstruowane z regularnych odcinków solo Steve'a Gadda w utworze *Samba Song* na płycie Chick Corea „Friends", o którym napisałem pracę dyplomową w Katowicach (ci, którzy słuchali głównie nagrań sesyjnych pop, mogą być zdziwieni wirtuozerią Gadda, zwłaszcza we fragmencie z cowbellem). Ponadto solówki Jacka DeJohnette`a na „elektrycznych" płytach Milesa Davisa z początku lat 70. Solówki i całe granie drummerów: Al Foster, Jeff „Tain" Watts, Steve Smith, Peter Erskine... Plus wielu innych na niekończącej się liście płyt, nagrań, koncertów. I tak dalej."

BŁĘDY W SOLÓWKACH OPISUJE JOST NICKEL: „Powiedzmy, że zacząłeś grać solo. Według mnie największym błędem jest granie od razu zbyt dużo rzeczy. Bądź spokojny! Najważniejsze, by wszystko miało swój groove... To robi dobrze dla solówki. Nie zapomnij, że jak grasz solówkę, bardzo silnym przekazem dla słuchacza jest fakt, że perkusista gra tu sam. Graj przez pewien czas swoje, a później zacznij stopniowe zmiany. Grać z oczekiwaniami publiczności jest czymś bardzo dobrym. Żeby jednak tak zrobić musisz powtórzyć parę razy to, co zagrałeś, wtedy publiczność wie, że zmiany będą się pojawiać stopniowo.

Bardzo silnym narzędziem muzycznego wykonania jest dynamika. Graj głośno, graj cicho, rób drastyczne zmiany. Wyjście z bardzo głośnego przejścia w lekki groove robi świetny efekt. Ponadto myślę, że w chwili, gdy dochodzi do improwizacji, zdrowe jest narzucenie sobie restrykcji. Mam tu na myśli kolejny częsty błąd, gdzie perkusiści mają zwyczaj używać całego zestawu przez cały czas. Ogranicz się np. do werbla, stopki z hi-hatem w jakiejś części solo. W innej części używaj tylko tomów i centrali albo tylko werble lub samych talerzy. Nie używaj zawsze całego zestawu. Jeżeli czujesz presję, by zagrać coś naprawdę przesadnie wykwintnego, powstrzymaj się! Presja wychodzi tylko od ciebie samego, nikt z publiczności jej nie wywiera. Jeżeli masz jakąś zagrywkę, którą masz potrzebę zagrać, ponieważ wychodzi ci najlepiej, to zatrzymaj ją na koniec. Zatrzymaj najlepsze na koniec. Zresztą im większe doświadczenie będziesz miał z solówkami tym mniejszą uwagę będziesz przykładał do takich zagrywek. Nie graj solówki, by zaimponować ludziom i nie graj solówki, by zaimponować perkusistom. Graj solo dla wszystkich."

eprasa.pl 1e237f1795

Vic Firth rozczarowany Stevem Gaddem? Jedna z historii w numerze upamiętniającym słynnego producenta pałek i świetnego perkusistę.

Steve Gadd był jednym z pierwszych perkusistów, o którym możemy mówić jako o oficjalnym endorserze pałek Vic Firth. Drogi obu panów krzyżowały się nie tylko w kwestiach projektowania odpowiednich pałeczek, ale przyszło im się spotkać również na scenie. Podczas Drum Corps International na Florydzie Vic Firth został poproszony o występ razem z perkusistą „zestawowcem". Wybór padł właśnie na Steve'a Gadda. Pan Vic Firth tak wspominał to wydarzenie, które miało swoistą dramaturgię: *„Przyniosłem kompozycje, jakie napisałem na kotły, rototomy i zestaw. Mieliśmy razem próbę o 10 wieczorem. Słyszałem wiele na jego temat, tymczasem on nie grał zbyt wiele, prawie nic. Jak zagraliśmy utwór, który był takim jazzowym walcem, to słychać było na bębnach jedynie bum cyk cyk, bum cyk cyk. Dramat. Dwoiłem się i troiłem za kotłami, ale nie da się na tym instrumencie wszystkiego wyciągnąć, potrzebny jest dobry perkusista za zestawem. Steve dalej zanudzał. Wiedziałem, że jak przyjdą ludzie, to będzie wielki wstyd i rozczarowanie. Na drugi dzień mieliśmy lekki rozruch przed koncertem i myślałem, że Steve w końcu załapie. Nic z tego. Było nieco lepiej, ale dalej nic się nie działo. Byłem mocno zdenerwowany i podłamany. Przyszedł wreszcie moment koncertu i Steve... po prostu muzycznie eksplodował, a moje partie były kompletne. Wszystko, co zagrał, było wręcz wspaniałe, z wielkim smakiem i wyczuciem. Byłem zauroczony jego poczuciem estetyki i muzyczną intuicją. Pozwalał mi grać, był idealną ramą, która otaczała obraz. Zagrał tak pięknie i wspaniale, że zacząłem się uśmiechać. Zdałem sobie wtedy sprawę, że podczas prób on jedynie słuchał, co robię, by móc później w czasie koncertu dopasować do tego swoją grę. To było niesamowite"*.

Damion Reid przyjechał do Polski zagrać razem z Robertem Glasperem, ale Damion znany jest też z uwielbienia do... metalu. Trzeba było to wyjaśnić.

Z czym musisz się zmagać na co dzień i naprzeciw czemu musisz stawać?
Dobrze, że o to pytasz. Można to nazwać „oczekiwaniami z założenia" ze względu na to (*w tym momencie Damion pokazał skórę na swoich rękach*). W moim kraju, gdybym chciał grać coś innego, to wiele osób by powiedziało, że nie mogę tego robić, bo przecież jestem czarny. Czyli opinia oparta na tym, jak wyglądam. Mogę powiedzieć, że jest to największe wyzwanie, ponieważ jestem Afroamerykaninem, który urodził się w USA i tam dorastał. Wiedz o tym, że jest różnica między wschodnim a zachodnim wybrzeżem, między środkowym wschodem i południem. Wszędzie są te różnice kulturowe. Osobiście mam to gdzieś, bo dla mnie liczy się to, co dla mnie brzmi dobrze. W tym jest całe sedno! Żeby ludzie zamknęli oczy i użyli swoich uszu! Tu jest największy problem, bo przecież tak samo można powiedzieć odwrotnie, że biali nie powinni grać czegoś tam! A wszystko przez to, że nie zamkniesz oczu i nie zaczniesz słuchać. To jest największy problem współczesności, że mamy tyle uprzedzeń, dyskryminacji, narzuconych opinii, kto co powinien robić. Jasne, że pewne osoby są predysponowane mocniej do pewnych stylistyk, ale głównie ze względu na to, że miały z tym większą styczność tak, jak ja. Po jakimś czasie, jeżeli wykorzystasz swoje umiejętności, znajomość historii i tradycji, to możesz używając swojego rozumu zacząć studiować co tylko sobie zażyczysz. W tym jest problem, że ludzie jak mnie widzą to nie myślą pop, metal tylko hip-hop, jazz... Ok, jestem w hip-hopie i jazzie, ale też w wielu innych rzeczach. Lubię grać z różnymi składami i zespołami, bo jest to dla mnie wyzwanie, coś, co zmusza mnie do działania i wyciśnięcia ze mnie rzeczy, których nie wycisnąłbym w innym projekcie. Z Robertem mogę grać jazz, blues i hip-hop. Z innym przyjacielem, gitarzystą gram rzeczy bardziej zorientowane na rock, wręcz metal. Wiele osób, jak to słyszy, to mówi: „O, nie wiedziałem, że gustujesz w takich klimatach." Wszystko przez to, że dokonują powierzchownej oceny. To jest problem naszego pokolenia, że wiele osób nie chce przekroczyć tej linii. Jeżeli ktoś gra w stylistyce, której się po nim spodziewasz to wszystko jest ok, nie podważam tego, bo to przecież absolutnie nic złego, ale może być taka sytuacja, że jakiś polski kontrabasista będzie najlepszym jazzowym kontrabasistą świata, a jakiś czarny bębniarz będzie wypasionym super bębniarzem metalowym. Nie masz je*anej pewności, że tak nie jest! Zobacz, Mike Smith (*ex-Suffocation*) był jednym z twórców ekstremalnego metalu. Tylko, że teraz mało kto pamięta, kim był Mike Smith, ponieważ oceniany jest przez to (*tu Damion znowu wskazał na skórę na swoich rękach*). Rozumiesz? To jest najgłupsza rzecz na świecie! Nienawidzę takich stereotypów, tak, jak teraz jest debata w Stanach na temat Meksykanów i stawiania ich w bardzo negatywnym świetle. Wynika to wszystko z ograniczeń, bojaźni i braku świadomości. Mam jedną z najlepszych prac na świecie, ponieważ jeżdżąc po świecie dużo się uczę. Przyjechałem tu nie tylko, by grać muzykę, ale też, by się czegoś nauczyć o tej części świata. Jest tu jedzenie, którego nie jadłem, jest tu alkohol, którego jeszcze nie piłem. Byłbym ignorantem, gdybym powiedział, że piję tylko koniak, a w tym kraju jest świetna wódka, czy też „perogi". Jak mogę powiedzieć, że ich nie lubię, skoro ich nie próbowałem? Najciekawsze jednak jest to, że ta sytuacja idealnie przekłada się na muzykę. Ludzie mówią, że nie będą słuchać polki, muzyki celtyckiej czy czegokolwiek tam jeszcze, ponieważ twierdzą, że nie jest dla nich. Użyj swoich uszu!

eprasa.pl 1e237f1795

Zasłużony dla rozwoju polskich bębnów metalowych Irek Loth, jeden z założycieli zespołu KAT w obszernym wywiadzie.

Fot. Katarzyna Loth

IREK WSPOMINA LEGENDARNY KONCERT KAT I METALLICA Z 1987 ROKU: Lars ma swój styl, co by nie mówić i nigdy się z niego nie naśmiewałem i nie naśmiewam. Ścigałem się z nim w latach 80, jako ten „mały Polaczek" kontra „wielki Amerykanin", wtedy miało to inny wymiar. *Master Of Puppets* to fantastyczna płyta, tam jest świetne zapierniczanie na dwie centralki, pomyślałem więc, że jak on może, to i ja mogę. Wszystko sobie wyćwiczyłem, zasuwałem jeszcze szybciej, ponagrywałem sobie idealnie, równo, nie to, że jakieś ziemniaki... Idealne szesnastki, maszynka. Graliśmy przed nimi w Spodku w Katowicach w 1987 roku. „No to teraz sobie pójdę zobaczyć z tyłu, jak on to gra" – pomyślałem. Czekałem na moment, gdzie wreszcie zagra to na dwie centrale. Przyznam, że setnie się ubawiłem. Myślałem, że spadnie zza tych bębnów. Nos miałem dumnie zadarty, że ja potrafię lepiej niż ten słynny amerykański perkusista! Na drugi dzień poszedłem zobaczyć sobie to z przodu. Nic nie było słychać, że coś się nie zgadza, tak było brzmienie ustawione, że on mógł naprawdę spadać zza tych bębnów, a kartofle mogły wypadać z piwnicy, wszystko się zgadzało. Brzmienie mieli ustawione bezpiecznie tzn. słaba selekcja była, jedna wielka ściana dźwięku. Pełen żywioł. Mam nawet nagrany ten koncert na Grundigu, był fantastyczny, wszystko było ok. Hetfield wódkę Żytnią pił, ale najśmieszniejsze było to, że im pałek zabrakło i grali moimi Gładkami. Świetna była ich ekipa technicznych. Jak oni zagrali trzy numery na próbie to myśmy zdębieli.

IREK O ĆWICZENIACH: Jak idę sobie pobębnić, to wiem, co chcę zrobić. Mam pomysł taki i taki. Próbuję otworzyć coś nowego i zagrać coś innego. Staram się dbać o charakter, żeby było wiadomo, że ja to zagrałem, a nie, że zagram coś, bo ktoś inny to zagrał. Mam nadzieję, że jak zagram, a ktoś zamknie oczy to sobie pomyśli: „O, Loth gra." O to mi chodzi. Fani cenią sobie charakter grania, może bałwochwalczo to brzmi, ale tak to wygląda. Człowiek uczy się całe życie. Był taki czas, że było więcej do zrobienia, żeby dojść do jakiegoś punktu, by powiedzieć, że jest nieźle, a teraz robimy smaczki na bębnach. Można zagrać wszystkie płyty tak, jak było to na *Oddechu*... No, ale jakby to zabrzmiało na *Bastardzie*? Bez szans. *Bastarda* trzeba było zagrać zupełnie inaczej. I to jest ten charakter.

Wulkan energii i dusza rock and rollowca – Bartek Pawlus, jeden z największych polskich talentów. Spełnionych?

Nie jesteś typem gościa, który ma oficjalne stopnie edukacji muzycznej.
W gruncie rzeczy sam się uczyłem, chociaż nie chcę tu urazić nikogo, kto miał ze mną styczność w kwestii edukacji muzycznej. Nie skończyłem szkoły muzycznej w klasie perkusji, więc można z tego punktu widzenia uznać, że jestem samoukiem – mimo, że brałem prywatne lekcje. Mając 7 lat chodziłem do szkoły na fortepian, ale ją rzuciłem, bo kretyn nauczyciel tłukł mnie po palcach, a to w przypadku siedmioletniego dzieciaka niezbyt dobrze wpływa na psychikę. Takie rzeczy zrażają. Mój brat grał na perkusji. Zniosłem bębny Polmuza ze strychu i zaczęło się. Jestem samoukiem, który wychował się na pierwszym Kornie, Metallice, ale i płytach Weckla, Vinniego Colaiuty oraz Steve'a Gadda (...) Teraz nadrabiam czytanie nut, dokształcam się, jak tylko mogę, chociaż mi to ciężko idzie, bo... po prostu jestem góralem. Lubię improwizowane solówki, rozumiesz?! Nie lubię ludzi, którzy mają wyuczone sytuacje. Lubię, jak ktoś gra muzykę, czasem się wyj*bie, dobra, ale gra dalej. To są inspiracje dla samego siebie. Żeby było jasne, nie mówię tego, bo się uważam za jakiegoś skończonego muzyka, nie, tak nie jest. Chcę się rozwijać cały czas, jest wiele rzeczy, nad którymi muszę jeszcze sporo popracować. Nie chcę być zakompleksionym muzykiem! Chcę mieć zrobiony w jakimś stopniu jazz, stopy, miotły, wszystko w miarę swoich możliwości, rzecz jasna.

Fot. Tomasz Woźdżeń

Co cię wkurza we współczesnym graniu?
To jest dobre pytanie. Przekleństwo tych czasów, co słychać, że ludzie za dużo są pod wpływem YouTube'a, uczą się kompletnych patentów. Za mało jest „flow", za mało jest serca, za mało jest spontaniczności, za mało jest bycia sobą, za mało świadomości, kim się jest i co potrafi w tym momencie. Za dużo naśladowania, pozerki i np. czopsów w balladach! No słuchaj! Bum... tach... bum... tach... dygydygydgy, no przecież na miejscu wokalisty wyrzuciłbym takiego gagatka od razu z kapeli. Za dużo tej lanserki, na dżemach, młodzi czekają tylko do pierwszego przejścia, już, żeby po czterech taktach zagrać solo. Te czasy nie dają nic zjawiskowego. Jazz, blues, wszystko ma swoje ramy, rock się przewija przez lata i tego się trzeba trzymać. Jest brak stylowości. Bębniarze nie grają stylowo, jest z tym kłopot. A ci, co grają, to chwała im za to. Jest dużo nijakości i braku charakteru. Moim zdaniem każdy z bębniarzy obsługuje najtrudniejszy instrument. Jesteśmy na samym końcu „układu pokarmowego", a jesteśmy praktycznie najważniejsi. Zobacz, dziś oglądałem perkusistę – Steve Goold, zwykłe 4/4, tu się nic nie wydarzyło nie wiadomo jakiego, ale te bębny są tak zaaranżowane, że mogę powiedzieć o tym gościu, że to jest perkusista naszych czasów. Zobacz, 3 minuty, możemy sobie looknąć... (w tym momencie poszedł w ruch telefon).

eprasa.pl 1e237f1795

Anton Fig, rewelacyjny bębniarz, który przez 28 lat grał w programie Davida Lettermana, teraz jeździ po świecie z zespołem Joe Bonamassy, zawitał też do Polski.

Fot. Robert Wilk

Jakie cechy charakteru pomogły ci najbardziej w profesjonalnej karierze?
W muzyce, w jakiej ja się poruszam, bardzo ważna jest odpowiedzialność. Można powiedzieć, że jestem swoistym pasterzem. Muzycy muszą wiedzieć, gdzie są. Musisz ich też odpowiednio poprowadzić, a nie walić kijem w głowę. Dlatego myślę, że kluczowym elementem jest tu odpowiedzialność i myślenie o innych ludziach. Pomaga to w tym, co musisz zrobić, oczywiście w tym gatunku muzyki. W składzie jazzowym albo nawet w rockowym trio, ta rola jest nieco inna i perkusja pełni funkcję szerszą, jako indywidualny instrument, który ma nie tylko prowadzić. W momencie, gdy zespół się powiększa, rola bębnów zaczyna się zawężać do tej pasterskiej roli. Chodzi teraz o to, jak pokonać to ograniczenie i nie być tylko markerem w muzyce, ale mimo to grać interesujące rzeczy, jednocześnie nie odciągając uwagi od całego zespołu. Powiedzmy, że grasz i chcesz, by ludzie kiwali w rytm głowami lub stukali nogą, nie możesz wtedy grać jakichś szalonych przejść, ale dobrze by było, żebyś grał też coś interesującego. Przyznam, że zaskoczyłeś mnie tym pytaniem, bo nie myślałem nigdy o tym. Myślę, że będzie to ta odpowiedzialność i dbanie o otoczenie.

Przy takim programie na żywo, nie ma siły, by wszystko zawsze wychodziło, szczególnie przez 28 lat. Jaką radę dałbyś perkusistom, którzy w takim programie popełniają nagle błąd za zestawem?
Zrób to jeszcze raz. Popełnij ten błąd jeszcze raz i uczyń z niego zamierzoną partię, serio, to działa! (*śmiech*) Jestem poważny. Ostatnio zahaczyłem pałeczką i pojawiła się cisza na hi-hacie, w kolejnej zwrotce zrobiłem to samo i wyglądało, jakby to było zamierzone. Nagrywałem kiedyś z Paulem Butterfieldem, który zwykł mówić, że trzeba słuchać błędu tak, jakby był zamierzoną partią. W ostateczności możesz go polubić, bo ma w sobie ten pewien ludzki element, nie jest pewnie czymś idealnym, ale możliwe, że do czegoś cię doprowadzi. Powiedziałem kiedyś Keithowi Richardsowi, że zdarza mi się popełnić jakiś błąd, a on mi odpowiedział, że czeka, by popełnić właściwy błąd. Rozumiesz, o co mi chodzi? Pomyłki nie do końca są czymś złym. Czasami wszystko jest zbyt idealne i nie ma w sobie życia, a ty chcesz przecież przekazać to życie w muzyce. Zdarza się wpadanie ze skrajności w skrajność i w przypadku programu pokroju ProTools niektórzy świrują za bardzo z perfekcją. Gdy nagrywam dla kogoś ścieżki – nie przesadzam z ich czyszczeniem. Kiedy trzeba, to robię, ale staram się zostawić odrobinę surowości.

Piotr Pniak rozpoczął serię warsztatów KreAktywnie. Jednak zanim to się stało, przedstawił swoja wizję nauczania i problemy z jakimi zmagają się perkusiści.

Jak powinno wyglądać prawidłowe podejście do nauki, patrząc z perspektywy współczesnego dostępu do materiałów i sprzętu?
Nie ma jednej recepty, ale właśnie indywidualne podejście do problemów i oczekiwań miłośnika perkusji uważam za bardzo istotne.

Warto też pamiętać, że młodzi duchem ludzie udzielają się w różnych projektach i część zajęć powinna być pomocna właśnie w bieżących tematach m.in. problemach wykonawczych i budowaniu odpowiednich aranżacji.

Jednym z zadań nauczyciela czy wykładowcy jest uwrażliwienie muzyka na ilość i jakość dźwięków. Tak zwana orkiestracja ulega poprawie. Sam od 15 roku życia stosuję rejestrację, gdy ćwiczę, gram próbę czy koncert, a następnie analizuję te wykonania i wprowadzam zmiany, kontrolując ich efekty. Moi uczniowie po każdych zajęciach otrzymują nagranie na pendrive. Słuchają swoich wykonań, analizują i mogą sami znaleźć detale, nad którymi warto jeszcze popracować. Dzięki nagraniom stają się świadomi swoich mocniejszych i słabszych stron. I to właśnie prowokuje ich postępy! Nagrania, bardzo systematyczne i szczegółowo analizowane. To dla mnie zdecydowanie najważniejszy element na drodze rozwoju.

Metoda sprawdza się w 100%! Słowa radosne. Obserwuję obecnie niesamowite tempo rozwoju sztuki perkusyjnej i to, że wielu coraz młodszych perkusistów nabiera bardzo dobrych nawyków, słuchając dobrych wzorców i uczęszczając na lekcje do różnych nauczycieli.

Ten fakt niezmiernie mnie cieszy. Young Drum Hero odbywający się w ramach festiwalu DRUMFEST w Opolu jest tego świetnym dowodem. Oczywiście, są lata bardziej i mniej tłuste, ale w grze „młodych" zawsze widzę wiele energii, entuzjazmu i zarazem nadziei na przyszłość polskiej perkusji!

Chciałoby się powiedzieć: Miłość kluczem do sukcesów! Jedynie ta prawdziwa, w której warto wytrwać! Zapraszam zatem do wspólnej zabawy z rytmem.

eprasa.pl 1e237f1795

Na okładce rasowo metalowo, a w środku jeszcze bardziej fantastycznie, bo Czesław Bartkowski dzieli się z nami swoją życiową historią. Człowiek, który zrobił dla polskiej perkusji tak dużo! Zawsze kłaniamy się w pas!

Opowiedz proszę o impulsach z dzieciństwa – do grania na bębnach, ale mogą być inne istotne dla twojego rozwoju. O pierwszych ważnych wydarzeniach związanych z bębnami.
Edukację muzyczną rozpocząłem, jak większość, od prywatnych lekcji fortepianu. Miałem wtedy niecałe 6 lat. Mama znała pewną pianistkę, która stwierdziła, że mam dobry słuch i się mną zajęła. Tak się to zaczęło. Wkrótce też przyjęto mnie do chóru Kajdasza. Kiedy dostałem się do szkoły muzycznej, zaproponowano mi skrzypce albo perkusję, wybrałem perkusję, nie mając pojęcia, co to za instrument. Byłem dumny jak paw, bo jako mały „pędrak" paru kolegów szkolnych miałem już prawie dorosłych. Takie to były powojenne realia! Kiedy miałem 15 lat, rodzice kupili mi prawdziwy zestaw perkusyjny. Wtedy nie rozumiałem, jaki to był dla nich wysiłek... Własne bębny nie tylko pozwoliły mi ćwiczyć, co tylko chciałem, ale stały się wręcz przepustką na scenę, bo od razu dostałem propozycję zagrania w kawiarni w Lądku Zdroju. Jak to moje pierwsze granie przed publicznością wyglądało, nie mam zielonego pojęcia, ale dla mnie otworzył się wtedy świat!

Czy brałeś udział w życiu rozrywkowym jako muzyk? Chałtury? Wesela? Potańcówki? Orkiestry? Rock'n'roll?
Jak już wspomniałem mój pierwszy w życiu występ miał miejsce w kawiarni w Lądku Zdroju. Nazywała się Kaskada. Kapelmajster orkiestry zdrojowej zaprosił mnie do współpracy i latem przez półtora miesiąca cięliśmy muzyczkę lekką, łatwą i przyjemną. Etapu weselnego grania nie przechodziłem, chociaż kiedyś, kiedyś zagrałem na weselu kolegi, a całkiem niedawno, i z największą przyjemnością, razem z kolegami z Tria przygrywaliśmy na weselu Basi Jagodzińskiej-Habisiak.

W latach 60 grywało się do tańca w Pałacyku wrocławskim, a kiedy na stałe przeniosłem się do Warszawy, bardzo często grałem w Hybrydach, tych jeszcze przy ulicy Mokotowskiej – w piwnicy jazz, na górze do tańca, tyle, że zawsze z jazzmanami. To były bardzo udane spotkania – Ewa Bem, Tadzio Gogosz, Paweł Jarzębski, Tomek Szukalski, Zbyszek Namysłowski, Jasio Muniak, Michał Urbaniak z Ulą Dudziak, Paweł Brodowski, Janusz Kozłowski, Staś Cieślak. Pytasz o chałtury? Ptaszyn Wróblewski założył wręcz Stowarzyszenie Popierania Prawdziwej Twórczości „Chałturnik", w którym grała cała śmietanka polskich jazzmanów. Takie to były nasze chałtury. Bawiliśmy się przednio, a kiedy Janusz Muniak swoim charakterystycznym, prześmiewczo skrzekliwym głosem śpiewał: „Kto tak pięknie gra?", widownia odśpiewywała: „To ja, to ja...".

Lata 70 to był super czas dla jazzu w Polsce. Wiele działo się jednocześnie, ale przyzwoitych pieniędzy z tego nie było. W pewnym momencie trzeba było zadbać trochę o sprawy materialne. Po powrocie ze Stanów od Michała Urbaniaka pojechałem więc na luksusowy statek, co miało dla mnie tę dodatkową wartość, że dało okazję do zwiedzenia niemal całego świata. Muzycznie okazało się to sporym wyzwaniem, bo grałem w bardzo różnych składach: w trio, w kwartecie i w sekstecie, w bandach, towarzyszących amerykańskim artystom. Oni przychodzili, rzucali na pulpit nuty i w kilka godzin trzeba było przerobić materiał i grać go przed ludźmi.

Miałem też cudną mniej więcej dwuletnią przygodę z grupą EB Band Tadzia Gogosza i Ewy Bem. Jeździliśmy do Norwegii i graliśmy głównie do tańca. Sympatyczną muzyczkę dancingową, ale bardzo współczesną, wszystkie topowe utwory muzyki rozrywkowej trzeba było znać i grać. Kiedy odeszła z zespołu Ewa, jako wokalista dołączył Wojtek Korda. Były świetne pieniądze i szalenie miło spędzony czas w doborowym towarzystwie.

Fot. Jacek Żmichowski

A z Tomkiem Szukalskim zdarzyło nam się nawet zagrać trasę koncertową z Wojtkiem Gąssowskim i jego grupą Test, wykazującą wręcz ciągotki do muzyki hardrockowej. Wszyscy eksperymentowaliśmy. Były też grania z Januszem Komanem. No i oczywiście epizod z Niemen Enigmatic. Różne formacje, różne style. Po prostu ciągle byłem w trasie, ciągle z kimś grałem, jazz i nie jazz...

Proszę opowiedz o ciekawostkach, sesjach nagraniowych, podróżach, przygodach itp.
Jako Grupa Urbaniaka współpracowaliśmy z genialną wytwórnią Columbia, najlepszą z możliwych, która na promocję nagranej tam naszej „Atmy" zakupiła instrumenty i przygotowała prawie dwumiesięczną trasę koncertową po Stanach. Przyjęcie było entuzjastyczne, a zdarzało nam się występować na tych samych koncertach, co Herbie Hancock, któremu Columbia promowała wtedy jego „Head Hunters". To była dla nas wielka nobilitacja. I chyba najlepiej przygotowana trasa, na jakiej byłem.

Najzabawniejsza historia zdarzyła się natomiast podczas szczytu w Davos, kiedy wraz z Affabre Concinui nasze trio – z Andrzejem Jagodzińskim i Adasiem Cegielskim – miało uświetnić muzyką Chopina przyjęcie wydawane przez prezydenta Kwaśniewskiego dla dostojnych gości Forum Ekonomicznego. W oczekiwaniu na przybycie prezydenta, Affabre Concinui śpiewali polską klasykę. Pech chciał, że gdy ktoś zapowiedział, że prezydent właśnie nadchodzi, koledzy z Affabre śpiewali akurat „Marsz żałobny" Chopina. Jeden z urzędników zdenerwowany podbiegł wtedy do sceny i klaszcząc w dłonie, zakrzyknął: „Co tak smutno, panowie? Radośniej, radośniej!".

A najtrudniejsze zadanie dostałem od organizatorów chińskich. W tak daleką podróż perkusista nie zabiera zwykle własnego instrumentu, ale wysyła się precyzyjny rider. W Pekinie okazało się, że zamiast 18"-20" bębna, dali mi 24" – taki ni to marszowy, ni to do rocka! W dodatku zamiast stołka perkusyjnego, przytaszczyli... stołek barowy... Ostatecznie wziąłem jakieś zwykłe krzesło i z tej pozycji musiałem zagrać, czynele miałem na wysokości głowy! W programie nasz Chopin! Nie wiem, jakim cudem to wyszło, ale Chińczycy byli zachwyceni.

Jak zdobywałeś swoje instrumentarium? Bębny? Blachy? Endorsements? Inne ciekawostki?
Pierwsze bębny – to był rok 58. We wrocławskim komisie zobaczyłem niemieckie bębny marki TROWA. Bardzo dziwny zestaw, bo był tam bęben, werbel i na bębnie zawieszone dwa bongosy. Czynele też firmy Trowa. Ale dopiero w Gdańsku po raz pierwszy zetknąłem się z prawdziwymi bębnami Władka Jagiełły, z prawdziwymi czynelami, to były chyba Zildjiany. Marzyłem o takich blachach, więc kiedy Zbyszek Namysłowski przywiózł te cuda ze Stanów, kupiłem je. W połowie lat 60 kupiłem sobie Gretscha i do dzisiaj jestem wierny tej marce. Tylko teraz mam już inny model. Odkąd spróbowałem blach Paiste, żadne inne mi nie odpowiadają. W 1966 zostałem nawet endorserem Paiste, ale nie dlatego na nich gram, tylko dlatego, że mają piękne brzmienie. Później próbowałem wielu innych i zawsze wracam do tej marki. Prawdziwy problem był z pałkami. Produkował je pan Szpaderski w Łodzi, w Warszawie rozprowadzała je jego siostra. Były dla mnie za długie, więc je sobie trochę przycinałem. Koledzy sobie żartowali, że „wiadomo: Bartkowski przycina pałki". Ale dzisiaj, dzięki uprzejmości pana Marka Osojcy, mam pałki robione specjalnie dla mnie z drewna klonowego albo hikory. Od 14 lat jestem endorserem firmy OSCA.

eprasa.pl 1e237f1795

Dennis Chambers wrócił po wyczerpującej walce z chorobą. Zagrał świetny koncert na festiwalu jazzowym w Tarnowie, a my spędziliśmy z nim bardzo dużo czasu.

Fot. Robert Wilk

Czy przy takiej ilości współczesnych perkusistów oraz wielkiej ilości perkusistów, którzy zapisali się w historii jest jeszcze miejsce na coś nowego?
Jest sporo perkusistów nowych i świeżych, zwróć uwagę na Chrisa Dave'a. Jest też Sput ze Snarky Puppy. Jest ich trochę, to pierwsze nazwiska, jakie mi przychodzą do głowy. Pamiętaj jeszcze o niedocenianych perkusistach jak Steve Jordan, który nieco zniknął z perkusyjnych radarów. Facet ma własne brzmienie, bo słyszy zupełnie inaczej, zawsze tak miał, co przekłada się na jego grę.

Grasz teraz wiele pokazów. Jak zapatrujesz się na dylemat perkusistów, szukających swojego miejsca w przyszłości?
Wszystko zależy od tego, co pokażesz i jak się wyróżnisz. Jeżeli chcesz być klonem, ok, bądź nim. Ale, jeżeli chcesz być innowacyjny, musisz być sobą. Kluczem jest tu świadomość, możesz wiedzieć, ale nie być świadom, dlatego na bardzo świeżym etapie swojej kariery lub nawet ćwiczeń na bębnach musisz zrozumieć, że nie możesz być jak Dennis Chambers albo Vinnie Colaiuta. Jeżeli poczujesz tę zasadę, zrozumiesz ją, to przy dużym nakładzie pracy i determinacji wszystko będzie w porządku. Teraz jest łatwo, bo odpalasz sobie YouTube i oglądasz ulubionego perkusistę, analizując w każdą stronę to, jak gra. Gdy dorastałem nie było czegoś takiego, nie było nawet kaset! Słuchałeś płyt, tak, był taki staromodny zwyczaj kupowania płyt (*śmiech*), a jak chciałeś obejrzeć perkusistę musiałeś iść na koncert.

Jak być profesjonalnym perkusistą?
Wciąż powraca tu temat klonowania. To jest tak oczywiste, że aż trudne do wykonania. Wiadomym jest, że będziesz zapożyczał rzeczy od innych perkusistów, tego nie unikniesz, ale wszystkie zapożyczenia musisz układać na swoją modłę i grać tak, jak to czujesz, a nie tak, jak to słyszysz. Reszta to już praca i milion różnych rzeczy po drodze. Wstajesz rano, stawiasz nogi na ziemi i wiesz, co będziesz mógł zrobić tego dnia. Jeżeli słuchasz muzyki od połowy lat 80 wstecz, chodzi mi o zespoły z tego okresu, to mimo, że grają tę samą muzykę, nie grają tego tak samo. Bywa szybciej, wolniej, coś jest zmienione w groove, to jest ta forma dnia.

Na zaproszenie firmy Hoshino Gakki – właściciela marki Tama – pojechaliśmy do Japonii i Chin celem przyjrzenia się produkcji słynnych bębnów. Chińska linia produkcyjna Tama niewiele różni się od tej japońskiej. Wysoka jakość! Relacja w dwóch kolejnych numerach.

eprasa.pl 1e237f1795

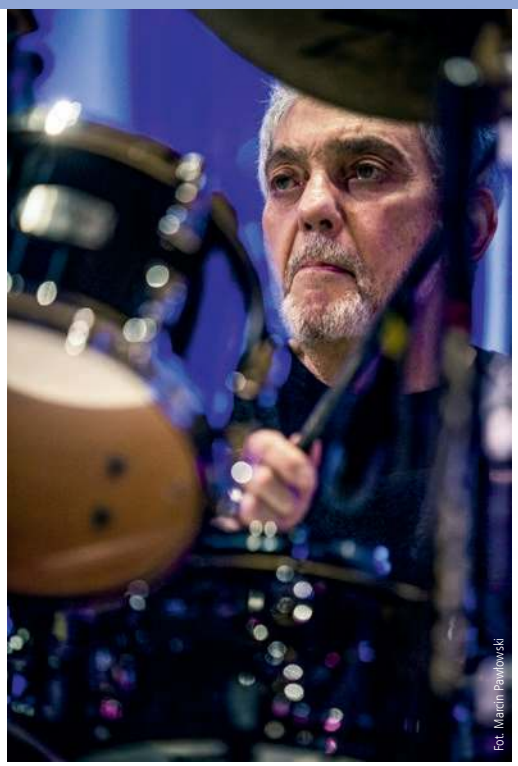
Bohater z okładki, mistrz mistrzów – Steve Gadd. Mieliśmy możliwość porozmawiania z nim podczas festiwalu Drumfest.

Nie jesteś czasami znudzony podczas warsztatów ciągłymi pytaniami o granie „50 ways" i groove Mozambique?
Nie, bo jestem właśnie po to. Chcą mnie, chcą, żebym zagrał te rzeczy, dlatego nie narzekam i je gram. Cieszę się, że zadają mi pytania, na które mogę odpowiedzieć. Jeżeli ktoś zadaje pytanie, a ja jestem w stanie odpowiedzieć i dzięki temu dana osoba czuje się lepiej, to znaczy, że jest ok. Tak powinno być, bo po to tam jestem, by służyć swoją wiedzą i doświadczeniem.

Twoja kariera jest teraz przedstawiana w pięknych kolorach, ale były też momenty mroczne...
Nie jest tajemnicą, że siedziałem mocno w narkotykach. W chwili, gdy walczysz z uzależnieniem i chcesz przestać, to atakuje cię depresja. Jest to część wychodzenia z nałogu. Poza tym są to zwykłe rzeczy, jakie dosięgają każdą osobę, jak np. strata rodziców. Jeżeli chodzi o muzykę to także bolesne były te momenty, gdy odchodził ktoś, z kim uwielbiałem grać. Pamiętaj, że to wszystko zawsze wpływa na twoją kreatywność, czy odchodzi znajomy muzyk, czy ktoś z rodziny. To wszystko przekłada się na to, kim jesteś i jakim jesteś muzykiem. Wszystkie te emocje składają się na to, jakim jesteś muzykiem.

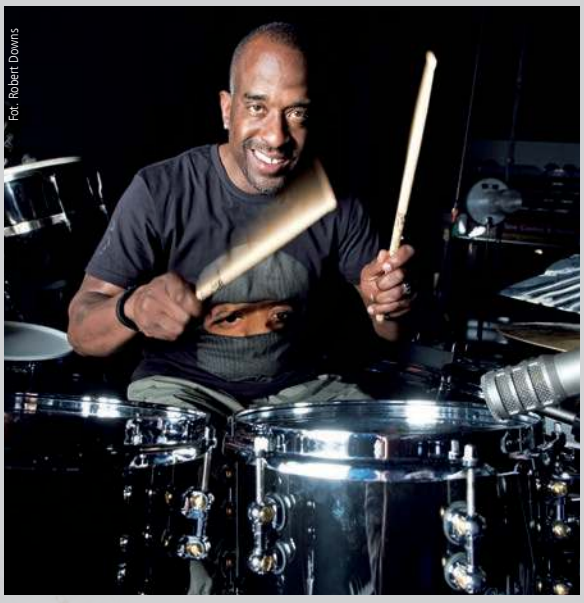
Odnajdujesz jeszcze coś nowego za bębnami?
Tak, zdecydowanie. Może w ten sposób – wciąż poszukuję takich rzeczy. Jeżeli ćwiczę, staram się koncentrować nad powtarzalnością. Zawsze zaczynam bardzo wolno i rozwijam to do momentu, gdy gram daną rzecz zrelaksowany.

A w jaki sposób zbudować tak piekielną dynamikę gry, jaką ty się posługujesz?
Podstawą jest gra w różnych poziomach głośności. Każdą rzecz staraj się ćwiczyć zarówno głośno, jak i delikatnie. Wykorzystuj do tego metronom. Dzięki temu możesz zauważyć, że np. kiedy zaczynasz grać głośniej, to jednocześnie przyspieszasz. W taki sposób odnajdujesz swoje słabe strony i uczysz się, co jest nie tak w twojej dynamicznej grze. Każdą rzecz musisz przećwiczyć, nie inaczej jest z dynamiką.


Fot. Marcin Pawłowski

Dynamikę ćwiczysz na różnych poziomach głośności i widzisz, na jakich poziomach jak się czujesz. Granie głośne może ci bardziej pasować, dlatego musisz przećwiczyć grę lżej, to jest wszystko bardzo proste i logiczne.

Brian Frasier Moore to niewyobrażalne doświadczenie w graniu w najbardziej stresujących okolicznościach z największymi światowymi gwiazdami.


Fot. Robert Downs

BRIAN O TYM, JAK ZDOBYĆ PRACĘ: „Jeśli chcesz pracować przy aktualnej muzyce, słuchaj radio. Ludzie znają te piosenki, ale nie emulują rytmu, groove'u, klimatu w pełni. Przez większość czasu grają to, co myślą, że powinno być w piosence. To da ci szybko pracę – granie rytmów z piosenek. Wstaw swoje smaczki, gdzie możesz, ale siedziałem przed wieloma kierownikami i artystami i oni chcą tego, co jest na płycie. Czasami ludzie się dziwią – Mam po prostu grać to, co na płycie? Cóż, grasz tak, jak na nagraniu i na to dajesz coś od siebie. To jak pudding bananowy, ciastka idą na górę. To mądra metoda na zdobycie pracy."

BRIAN OPISUJE SWOJE NAJTRUDNIEJSZE KONCERTY – SUPER BOWL: „120 milionów ludzi. Wstałem tego poranka i powiedziałem sobie, że zadzwonię do jakiegoś znajomego, który przez coś takiego przeszedł. Nie ma takiej osoby, o mój Boże!" **Madonna – trasa MDNA:** „Gdzieś w Ameryce Południowej nagrywaliśmy koncert MDNA dla publiczności 92000 ludzi. Niektórzy mówili, że to wygląda jak morze ludzi. Dokładnie tak jest!" **Impreza Grammy Justina Timberlake'a:** „Lil John Roberts zawsze był dla mnie ważną osobą. Raz pojawił się na koncercie Justina, na Grammy After Party. To było dla mnie niesamowite, bo grałem dla jednego ze swoich idoli." **Gala Excellence in Sports Performance Yearly Awards:** „John Coby jest kierownikiem muzycznym nagród ESPY. To był dla mnie wielki koncert. 100% na żywo, emitowany na całym świecie, 82 piosenki. Bez żadnego metronomu." **American Idol:** „Ostatnia edycja była z Rickey Minorem, który był kierownikiem u wszystkich – Jay Leno, Whitney Houston, on był wszędzie. Zastępowałem przez tydzień Teddy'ego Campbella."

eprasa.pl 1e237f1795

Dani Loeble z Helloween, perkusista mocno niedoceniany, stojący wciąż nieco w cieniu swoich poprzedników. Dani to jednak świetny fachowiec, znający swoje miejsce w zespole.

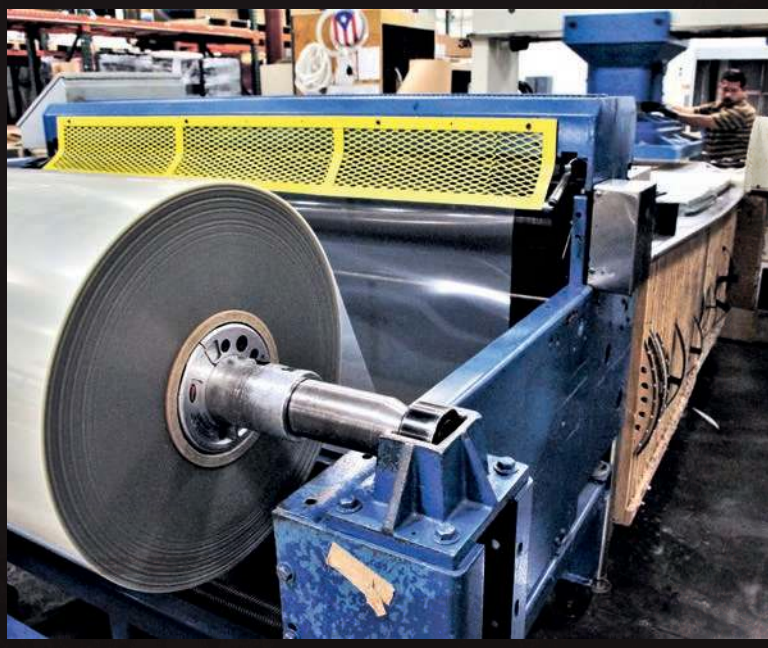
W tak gęstym graniu chyba nie masz czasu nad myśleniem nad błędami i innymi rzeczami.
Miewam. Rutyna ma to do siebie. Czasami potrafi się wkraść w grę i podczas piosenki zaczynam się zastanawiać, co tam słychać w Bayernie Monachium, czy Lewandowski znowu strzela (*śmiech*)? Bywają absurdalne sytuacje, kilka koncertów temu po zagraniu *Eagle Fly Free* nie wiedziałem, czy w ogóle zagrałem tę piosenkę! Czy to się stało? Byłem gotowy do kolejnej piosenki, nikt się nie odwraca, więc chyba wszystko było ok. Gdzie była ta piosenka!? Gram ten utwór od 11 lat, zrobiłem to nie wiem ile razy, obudź mnie w środku nocy i ci to zagram. Jednak zdarza się czasami taka sytuacja, że jesteś gdzie indziej, chyba każdemu się coś takiego zdarzyło, tylko każdy się wstydzi o tym powiedzieć.

Nie ćwiczysz tylko na żywej tkance – piosenkach, ale też w tradycyjny sposób...
Jak wracam do domu z trasy to siadam i ćwiczę wiele rzeczy, łapię się za różne skomplikowane ćwiczenia, naprawdę to lubię. Ćwiczę w domu ok. 3 do 4 godzin dziennie. Szlifuję swoje słabe strony jak np. shuffle, odd time'ing – nad time'm zawsze pracuję! Staram się uzyskać tę pamięć mięśniową, która potrzebna jest w Helloween, przy utrzymaniu takiej prędkości. Oczywiście nie mówimy tu o jakichś absurdalnych tempach pokroju 220 bpm. Najszybsze rzeczy, jakie muszę okiełznać, są w okolicach 195 bpm. Problem w tym, że muszę to grać nogami tak głośno, jak to jest możliwe, muszę rąbać w centralę najgłośniej jak się da. Na żywo i w studio, praktycznie przy każdej kolejnej piosence zmieniam naciągi. Charlie (Bauerfeind – producent) nie wypuści mnie ze studia bez dobrego brzmienia bębnów i nie obchodzi go, jak szybko jest zagrane, centrale mają być piekielnie mocno wybite. To samo też mam na żywo.

Fot. Grzegorz Kszczotek

Przydaje ci się znajomość nut w Helloween?
O, tak. Po dołączeniu do zespołu nagrywaliśmy „trójkę" *Keepera*. Piosenka jest już gotowa, a ja mam zagrać dokładnie to, co jest na demo, ale też mogłem dorzucić coś od siebie. Wstałem rano i rozpisałem sobie całe partie, wszystkie miejsca. Usiadłem do nagrania, patrzyłem na kropy, metronom mi nabił tempo i tak nagrałem tę płytę. Jestem dumny z tej sesji, bez umiejętności ogarnięcia nut nie byłbym w stanie sprostać tej robocie. Hej, *Keeper 3* (czyli otwierający płytę utwór *The King for a 1000 Years*) to utwór, który ma prawie 15 minut. Bez takich notatek, które były naprawdę bardzo dokładne, nie było możliwości nagrania tej płyty.

Nasza wizyta w fabryce Remo potwierdziła to, co zawsze powtarzamy. Nie ma czegoś takiego, jak sort naciągów przeznaczony na biedniejsze rynki np. do Polski! Membrany przechodzą selekcję pod kątem jakości i albo idą do sprzedaży, albo lądują w koszu.



epresa.pl 1623711795

Mike Portnoy przy okazji wizyty z... Winery Dogs, zdaje się. Ciężko nadążyć z jakim projektem „Żelazny Mike" trafia na kolejny koncert.

Jesteś teraz w innych rubrykach! Na próżno cię szukać w „najlepszy perkusista progresywny"!
A tak! Jestem szczęśliwy, że udało mi się nieco zmienić kierunek w karierze i zrobić trochę innych rzeczy. Udało mi się wyjść trochę poza rock progresywny, poza metal. Gram teraz w sześciu zespołach: Winery Dogs, Transatlantic, Neal Morse Band, Metal Allegiance, Twisted Sister i Flying Colours, każdy zespół jest zupełnie inny. Czuję się bardzo wyróżniony, mając możliwość wykazania się w tych miejscach i możliwość korzystania z gry w tych zespołach. Jak chcę prog – to idę tam, jak chcę metal – to idę tam, jak chcę typowy rock – to idę tam.

To ważne, co teraz mówisz, bo wiele osób mówi: „Portnoy się zatrzymał".
Nie, ja mam inne podejście do tego wszystkiego. Są perkusiści, którzy mają fioła i koncentrują się tylko na technice. Neil Peart swego czasu miał okres, gdzie z powrotem zaczął brać lekcje, bo chciał zmienić swoją technikę. Jeżeli chodzi o mnie, to nie skupiam się na technice, mam to totalnie w du*ie, to nie jest najważniejsze. Będąc na tym etapie kariery najważniejsze jest dla mnie granie z innymi muzykami, tymi, których podziwiam, próbować nowych rzeczy w kontekście całego zespołu, w kontekście piosenek. Z tymi wszystkimi zespołami dotykam nowych stylistyk. Ciekawą rzeczą jest to, że w każdym zespole wykorzystuję inny zestaw perkusyjny i nie chodzi mi o model czy kolor, tylko o inne rozstawienie, wykorzystuję inne środki do wyrażenia siebie.

Ok, może nie robię już nic nowego, jeżeli chodzi o granie przejść, ale tak szczerze mówiąc – mam to kompletnie w du*ie. To nie jest dla mnie najważniejsze. Dla mnie najważniejsze jest granie nowych rzeczy z nowymi ludźmi, tworzenie muzyki z nowymi członkami zespołu, umiejętność pisania muzyki. Mieć chemię z Richie Kotzenem i Billy Sheehanem, to jest to! Zamknąć się w pomieszczeniu i tworzyć nowe piosenki z Davidem Ellefsonem i Alexem Skolnickiem, o tak! Tak właśnie się rozwijam. Za każdym razem, jak tworzę nową płytę z nowymi ludźmi tzn. że się rozwijam, to jest ta ewolucja.

Nie wiem, czy pamiętasz, ale spotkaliśmy się kiedyś podczas twojej wizyty w Polsce z Transatlantic. Powiedziałem ci wtedy, że wypaliłeś się w Dream Theater. Kilka miesięcy później odszedłeś z zespołu.
O to chodziło! To... (chwila ciszy) To byli wciąż ci sami ludzie, w tym samym stylu muzycznym, wiesz, ten sam cykl, pisanie-nagrywanie-trasa, pisanie-nagrywanie-trasa, pisanie-nagrywanie-trasa... 25 lat. Nieważne, kim są ludzie, z którymi to robisz, przez tak długi okres naprawdę możesz się wypalić, robiąc wciąż to samo. Nie masz ochoty jeść pieprzonego cheesburgera co wieczór przez resztę swojego życia, potrzebujesz odmiany. Ludzie nie mogli i wiele osób wciąż nie może pojąć przyczyn mojego odejścia z zespołu, kiedy zacząłem grać z Flying Colours, Adrenaline Mob. Grałem w tylu składach i projektach, że ludzie byli zdezorientowani, myśleli, że to ja jestem wypalony i potrzebuję przerwy, nie! Nigdy tak nie powiedziałem, nigdy nie mówiłem, że jestem wypalony i potrzebuję przerwy od muzyki. Byłem wypalony w robieniu tych samych rzeczy z tą samą grupą ludzi w tym samym stylu muzycznym. Potrzebowałem nowego środowiska, potrzebowałem nowych sytuacji do inspiracji. Mam nadzieję, że to, co mówię, pomoże niektórym to zrozumieć.

Nowy perkusista Slipknot na dobre zadomowił się w zespole. Zapytaliśmy Jaya Weinberga o kilka dodatkowych aspektów gry w tym szalonym zespole.

Granie z dwoma perkusistami musi być fajne – jak podchodzisz do partii, w których jest was trzech?
Jest jedna rzecz, którą powiedział mi Clown na samym początku. To, co robię w Slipknot, moja misja, to żeby było im niemożliwe wpasować się w piosenkę. Żeby on i Chris jako perkusiści nie mogli się wpasować. Bo oni i tak znajdą jakiś sposób. To są słowa Clowna, bo uczył mnie filozofii Slipknota i podejścia perkusyjnego, że muzyka musi stać o własnych siłach, że on i Chris zawsze znajdą sposób na wpasowanie się w to, co im zaserwuję. Czasami mówiłem – hej, jeśli ja robię to i to, to możecie zagrać perkusyjnie to i to. Clown odpowiedział mi: my tutaj tak nie robimy. To, co ty robisz – robisz sam i nie myślisz o mnie, nie bierzesz nas pod uwagę, gdy wymyślasz partie. Ja znajdę sposób, Chris znajdzie sposób i razem się połączymy, bo każdy z nas musi być pewien siebie w tym, co robi.

Fot. Joby Sessions

Możesz wybrać każdą firmę produkującą perkusję, ale zostałeś przy customowych bębnach SJC.
Mam kilka zestawów od SJC – braci Ciprari, kocham ich, wymyślili dla mnie wiele fajnych rzeczy. Wspierali mnie, kiedy byłem nikim i wspierają mnie do dziś. Lubię pracować z ludźmi, których szanuję i którzy są moimi przyjaciółmi, zawsze byli dla mnie ważni i jak długo będą robić bębny, będę grał na SJC. Kiedyś wpadłem na pomysł i mówię im: „Hej, chcę perkusję całą bez wykończenia, ale zróbcie sprayem logo Slipknot i chcę werbel 50-warstowy z dziurami, które nagłośnimy, bo chcę, żeby był piekielnie głośny", a oni na to: „Spoko, robi się" i przysyłają mi go na drugi dzień. Nie wiem, czy jest jakaś firma, która tak robi. Mam pomysł na werbel i jest w moich rękach następnego dnia. Niesamowite. SJC robi wszystko i jeszcze więcej. Moje główne zestawy Slipknot to jeden z klonu i drugi z bubingi, szykowany na następną trasę. Lubię różne drewna. Kocham bębny, na których gram, ale jeśli jestem znudzony, w strefie komfortu lubię coś pozmieniać, grać na innym drewnie, innym rozmiarze, może zabrać jakieś bębny albo dodać, lubię, jak wszystko jest świeże. Chcę mieć szybką odpowiedź, ostre brzmienie, uderzyć cię pięścią w twarz i zniszczyć, wyszarpać bębenki z uszu. To jest to, co chcę robić bębnami!

eprasa.pl 1e237f1795

Kolejny muzyk z Panteonu Polskiej Perkusji. Andrzej Dąbrowski, perkusista, kierowca rajdowy, wokalista, człowiek wielu talentów i każdy uwieńczony sukcesem.

Śpiewałeś przy bębnach?
Nie, to już solo. Pamiętam, że wyszedłem w jakiejś kurteczce skórzanej... Potem miałem okazje coraz częściej i zza bębnów także śpiewałem. Na Festiwalu Wokalistów Jazzowych w Zamościu miałem cały koncert z Ptaszynem jako wokalista za bębnami. Potem przez dwa lata z Urbaniakiem i z Ulą Dudziak graliśmy i ja zza bębnów śpiewałem hity jazzowe i rozrywkowe... I pierwszą swoją płytę nagrałem w Norwegii, o czym nikt właściwie nie wie. Właśnie z Urbaniakiem i Ulą mamy taką wspólną płytę dla wytwórni Atlas – jeden singiel i duża płyta analogowa. Nawet nie wiem, czy ja ją mam gdzieś? Czy ktoś mi podwędził? W każdym razie dziwne, że pierwszą płytę wokalną nagrałem właśnie w Norwegii. Na niej był jazz. Pierwsze polskie piosenki zaśpiewałem dopiero w 70 roku. Jak z wieloma rzeczami w moim życiu, zadecydował przypadek. Przyjechaliśmy ze Skandynawii w przerwie między kontraktami i Andrzej Jaroszewski – redaktor radiowej Jedynki, konferansjer, zaproponował mi nagranie jednej piosenki po polsku. Propozycja padła po koncercie w piwnicy Wandy Warskiej, gdzie śpiewałem standardy. Zacząłem się wymawiać, że się nie podejmuję i tak dalej. Ale tak mnie namawiał, że w końcu machnąłem ręką i mówię: no dobra, to już w końcu nagram tę piosenkę. To było „Zielono Mi", Ptaszyn napisał muzykę, Osiecka tekst. Nagrałem w studio na Myśliwieckiej, ale bez przekonania... Po czym okazało się, już po kilkunastu dniach, że ta piosenka zdobyła tytuł piosenki miesiąca, a takie piosenki były automatycznie zakwalifikowane na festiwal do Opola. No i nie minęło dalsze półtora czy dwa miesiące, jak musiałem zaśpiewać jedyną moją polską piosenkę w Opolu. No i też po raz pierwszy wylazłem tam przed tę publiczność, na estradzie orkiestra, wszystko na żywo, nerwy, trema jak jasna cholera, ze trzy tysiące ludzi, w każdym razie amfiteatr w Opolu... Po czym w nocy okazuje się, że piosenka zdobyła główną nagrodę (*śmiech*). No i co? Nie przypadek? No jest to przypadek. Tu ta główna nagroda, a myśmy mieli jeszcze jakiś wyjazd na dwa miesiące. I na tym się skończyło z tą jedyną polską piosenką. Uznano jednak, że ja mam głos inny od pozostałych wykonawców, taki łagodnie brzmiący, padały natychmiast kolejne propozycje i zaczęto dla mnie pisać: autorzy tekstów i kompozytorzy. Ptaszyn napisał także i Polskie Radio zadzwoniło do mnie: Panie Andrzeju, mamy trzy piosenki do nagrania... Bo to nie tak, jak teraz, że sam bym musiał zapłacić za nagrania. Ja mogłem sobie wybrać piosenki. Ruszyło z kopyta, na następny festiwal przyszło zaproszenie eleganckie, podpisane przez pana Karola Musioła, legendarnego twórcę opolskiego festiwalu. Zaśpiewałem piosenkę Ptaszyna, bodajże „Nie Ucz Mnie", ale nie zdobyła nagrody. Po czym przyszedł rok 72, gdzie Kopf napisał „Do Zakochania Jeden Krok" i to już był gwóźdź do trumny w jakimś sensie (*śmiech*)... W tamtych latach chodziło to wszędzie, gdzie się człowiek nie ruszył. Mieliśmy koncerty jazzowe, a to słychać było w domach przez otwarte okna, w każdej knajpie. No po prostu horror. Były też dwie wersje: niemiecka, którą śpiewałem w Niemczech, zapraszany na wielkie koncerty, nawet z Mireille Mathieu... I rosyjska. Do Związku Radzieckiego jeździłem z Anną German. „Do Zakochania Jeden Krok" po rosyjsku: „Za szagom szag liubow idiot i wdrug ja wsio uż panimaju..." (*śmiech*).

Paul Mazurkiewicz, perkusista Cannibal Corpse. Pałker jest w stu procentach polskiego pochodzenia, ale oprócz tego typu historii pytaliśmy go o bardziej perkusyjne sprawy.

Jesteś klasycznym metalowym perkusistą. Wprowadzasz jakieś zmiany do swojego stylu gry?
Tak, robię pewne zmiany, dotyczą one głównie mechaniki. Perkusiści są zazwyczaj bardzo dokładni w tym, na czym i jak grają. Na przestrzeni lat, jak spojrzę wstecz, to widzę szereg zmian, przez jakie przechodziłem. Kiedyś siedziałem bardzo wysoko, by później siedzieć znów bardzo nisko, tak, że aż zacząłem się zastanawiać: „O co, do cholery, mi chodzi?". Przez ostatnie 6-7 lat przykładam bardzo mocno uwagę do tego, jak wygląda moja praca za zestawem. Nie chodzi przecież o to, by walczyć ze sobą. Wydaje mi się, że można zminimalizować ruchy za bębnami, uzyskując jednocześnie maksymalny efekt w grze. Ciało nie może zwariować, dlatego zwracam na to baczniej uwagę niż np. na rudymenty. Nie o to mi chodzi. Mój cel to uzyskać największy możliwy komfort gry, mam czuć się dobrze, nie mogę czuć napięcia w mięśniach czy to ramion, pleców lub rąk. Widzę, że ta praca przynosi efekty.

Fot. Rafał Kotylak

Zobacz, jak przez te prawie 30 lat zmieniała się branża muzyczna, wzloty i upadki metalu. Grając w tak skrajnej muzyce nie przeżywałeś zwątpienia?
Nie. Zawsze chcieliśmy robić to, co robimy. Jeżeli poczułbym taki stan, musiałby być to moment, w którym po prostu nie byłbym w stanie tego robić. Jeżeli nie możesz zrobić tego, co chcesz zrobić, to może być frustrujące. Wtedy możesz się zastanowić, dlaczego robię to, co robię, skoro nie jestem w stanie zrobić tego, co naprawdę pragnę. Ja akurat czuję, że robię to, co chcę robić i jest mi z tym bardzo dobrze. To jest to, o czym marzyłem, gdy dorastałem, być w zespole, grać muzykę. Przekuło się to w realne rzeczy, bo spójrz, kim jesteśmy teraz. Mamy tam te swoje kariery, robimy to, co robimy, żyjemy z tego i chciałbym, by to trwało jak najdłużej. Życie jest krótkie. Za krótkie... Jak długo jeszcze będziemy w stanie to robić? Ile jeszcze mamy czasu? Któż to wie? Może to być 2 lata, 10 lat, 20 albo już jutro będzie po wszystkim! Dlatego właśnie wciąż jesteśmy razem i działamy, jesteśmy na tym skoncentrowani i chcemy to robić. Dlaczego więc to zatrzymywać?

eprasa.pl 1e237f1795

Przy okazji tematu okładkowego rozmawialiśmy z przedstawicielami wówczas dwóch czołowych dystrybutorów sprzętu. Czy tematy, o których mówili są wciąż aktualne? Czy teraz powinien ktoś nowy dołączyć do tych dwóch dżentelmenów?

MARCUS LIPPERER – MEINL DISTRIBUTION

Co było największą niespodzianką, gdy razem z firmą wkroczyliście na nasz rynek?
„Łał, jakże duża scena muzyczna"! Wielu muzyków, zespoły, sklepy, specjaliści od bębnów, szkół perkusyjnych, programy dla rozwoju młodych perkusistów i wielki entuzjazm muzyczny. Wasza scena muzyczna jest bardzo zręczna i aktywna. Najlepszym tego dowodem była wasza nadzwyczajna reakcja na ostatni Meinl Drum Festival w 2015 roku. Byliśmy szczęśliwi i wręcz kompletnie przytłoczeni wizytą ponad 150 polskich fanów bębnów w naszej niemieckiej siedzibie.

Tak naprawdę było to jedną z przyczyn, by następny Meinl Festival (17 sierpnia w teatrze Roma w Warszawie) zrobić w Polsce. Cała firma jest podekscytowana tym faktem!

„Polityka Meinla jest bardzo agresywna." Co sądzisz na temat tej popularnej u nas opinii o Meinl Distribution?
No cóż, rzeczywiście jest taka opinia? Może tu bardziej chodzi o „aktywność"? Otrzymujemy bardzo pozytywną reakcję od naszych polskich partnerów biznesowych, klientów, artystów i partnerów medialnych, dlatego też nie zauważyłem tej, jak twierdzisz, „popularnej opinii" – aż do tej pory. Może nie jest wcale taka popularna? Nazywam to „aktywnością", co oznacza wsparcie, pomoc, informację, zabawę itp., a to nie powinno być mylone z agresywnością.

Pada też często w waszą stronę oskarżenie z racji związku Tamy i Meinla – możesz grać na Tamie, ale musisz grać na Meinlach i vice versa. Jak się do tego odniesiesz?
Po prostu – to nie jest prawda. Zawsze rozdzielamy nasze marki w kontraktach endorserskich. Jest przecież bardzo duża liczba perkusistów Meinl, którzy nie grają na Tamie i vice versa. Czasami z wielu powodów pewna marka nie pasuje do koncepcji artysty, za to inna marka pasuje bardzo dobrze. Kilku perkusistów Meinl pytało mnie, czy możemy rozszerzyć naszą współpracę – dlatego teraz grają na dwóch markach. Możliwe, że nasi artyści czują synergię, korzystając z instrumentów, pochodzących z jednego źródła. Możliwe, że czują satysfakcję, nie tylko z jakości produktów, ale też jakości serwisu i wsparcia, jakie oferujemy. Uznajemy ten fenomen za wielki komplement.

Jakie słabości dostrzegasz w Polsce? Co powinniśmy zmienić twoim zdaniem?
To trudne pytanie, ponieważ jesteśmy wciąż na etapie uczenia się o waszym kraju, kulturze i ludziach. Wciąż nie mamy wystarczająco dużo doświadczenia. Mógłbym chyba tu wskazać jedną rzecz. Powinniście być śmielsi w swoich działaniach. Chwytajcie szansę, bądźcie otwarci na nowe sytuacje, bądźcie na bieżąco! Jednak z pewnością nie jest to możliwe i przede wszystkim nie jest w naszej kompetencji, by dokonywać tu jakichkolwiek ocen całego kraju. Najważniejsza rzecz: „Always keep on grooving!".

KRYSTIAN CZARNECKI – GEWA DRUMS

Jakie różnice dostrzegasz w polskim i zagranicznym rynku perkusyjnym?
Z jednej strony wszystkie rynki są podobne, a potrzeby muzyków identyczne, z drugiej jednak, kiedy głębiej się je pozna, widać różnice. Nasz rynek perkusyjny podzielony jest na pewne obozy, które nie chcą współpracować ze sobą. A w mojej opinii rynek można wzmacniać poprzez współpracę firm, sklepów, zamiast toczyć wojny. Również sami perkusiści nie antagonizują się gdzie indziej tak bardzo, jak polscy. Najprostszy przykład: kiedy za granicą ktoś w dobrej wierze chwali się swoim sprzętem, natrafia na pozytywne bądź neutralne, ale niczym nie podszyte słowa. U nas bardzo często otrzymuje zaś wypowiedziane wprost lub podskórnie szpile, ironię, złośliwostki, niezależnie od marki, jakiej to dotyczy. Doświadczając tego, szczęśliwy posiadacz bębnów X po pierwsze zupełnie nie wie, dlaczego go to spotyka, a po drugie ma chyba czasem ochotę się upić. Nie rozumiem tego.

Mówiąc ogólnie, na wszystkich rynkach muzycznych panuje konkurencja i jest to rzecz zupełnie naturalna. Z tą jednak różnicą, że gdzie indziej odbywa się ona na zasadach sportowych, podczas gdy u nas bardziej na zasadach wojennych. I widać to też np. podczas spotkań branżowych, gdzie za granicą konkurenci zbierają się i przyjaźnie ze sobą konwersują, podczas gdy u nas starają się nawet nie spotkać na jednej drodze. To nie wzmacnia rynku, tylko go niepotrzebnie osłabia, jednak, jak widać, bywa to trudne do zrozumienia. Inny przykład to różnego rodzaju festiwale, kliniki, warsztaty i tym podobne inicjatywy. Są dla każdego rynku bardzo potrzebne i osobiście zawsze cieszę się z każdego takiego wydarzenia bez względu na firmę, czy sklep, który je organizuje. Bo celem jest to, aby więcej ludzi chciało grać na instrumentach. Jednak moja postawa nie zawsze spotyka się ze zrozumieniem, a w Polsce niektórzy chyba chcieliby się na te wydarzenia „ścigać".

Jak opisałbyś wzorową współpracę z artystami?
Ja osobiście mam to szczęście, że z każdym z moich artystów mam serdeczne, bliskie i pełne zrozumienia relacje i naprawdę stanowimy jedną, wielką rodzinę DW.

Ogólnie jednak rzecz ujmując, w przypadku każdej marki jest to zdecydowanie temat rzeka, bowiem każdy artysta jest indywidualnością i ma inne oczekiwania co do promocji swojej osoby, sprzętu itd. Czasem nie do końca realne, dlatego taka wzorowa współpraca powinna opierać się z jednej strony na tzw. otwarciu dystrybutora na muzyka, a z drugiej na zrozumieniu przez artystę tego, że mimo najszczerszych chęci nie zawsze wszystko uda się rozwiązać tak, jak by chciał. I że nie zawsze wszystko leży w gestii czy dobrej woli dystrybutora, a producent może mieć swoje, odmienne zdanie, co nie zawsze artyści potrafią zrozumieć. Trochę więc odwróciłbym to pytanie i podpowiedział może, co na pewno ułatwiłoby współpracę muzykom z markami. Ich postawa – to, żeby nie bali się wychodzić dalej i pokazywać swe umiejętności m.in. po to, by stać się powszechniej zauważalnymi. Świat sam do nas nie przyjdzie, to my musimy otworzyć się na świat. I jeżeli tacy np. artyści z Węgier potrafią, to dlaczego nie my? Dlatego prócz samych umiejętności konieczna jest inwestycja w siebie i jak najszersze pokazywanie się np. na YouTube, targach, festiwalach, na początku polskich, później zagranicznych. I odwaga, aby określić swoją drogę i ją realizować mimo przeciwności. Bo bez tej rozpoznawalności artyści będą mogli liczyć wyłącznie na kontrakty typu National, Local Endorsement i pomimo ich oczekiwań, niestety, żaden dystrybutor nie będzie w stanie nic więcej im zaproponować, mimo, że chciałby. A polscy perkusiści naprawdę są genialni i z powodzeniem mogą osiągać sukcesy międzynarodowe: nie tylko grając ze znanymi zespołami, ale też prowadząc zagraniczne warsztaty itp. I choć ktoś powie zaraz, że oczywiście łatwo się tak mówi, to są już osoby w Polsce, które taką drogę realizują i wiem, że osiągną sukces.

eprasa.pl 1e237f1795

Dbamy o uszy! Fragment artykułu o słuchu perkusisty napisanego przez lekarza specjalistę dr Andrzeja Stokłosę.

Tak, jak większość z was, uwielbiam delektować się dźwiękami bębnów i talerzy (barwa, częstotliwość). Wsłuchiwać się we wpadające w ucho rytmy, naśladować najlepszych i czerpać od nich inspiracje, chodzić na koncerty, no i oczywiście grać na scenie – wchłaniając całą tę energię, ale... Zawsze jest jakieś ale... Każda rzecz w nadmiarze może szkodzić i niestety szkodzi. Jako laryngolog i perkusista muszę zwrócić uwagę na dwie kwestie: niedosłuch (uraz akustyczny) i szumy uszne (tinnitus z łac.).

Wielu moich znajomych podaje te dolegliwości. Podobnie jak ja, zaczynając przygodę z perkusją, większość nie myśli o konsekwencjach hałasu – brak stoperów w uszach, brak słuchawek wyciszających, słuchawki douszne i muzyce na maksa! Niestety, nawet ulubiona muzyka o dużym natężeniu i długim czasie trwania doprowadza do uszkodzenia słuchu.

Uraz akustyczny, prowadzący do niedosłuchu, może powstać w mechanizmie ostrym (nagłe, duże natężenie dźwięku powyżej progu bólu), jak i przewlekłym (długotrwałe narażenie na hałas). W pierwszej kolejności pogarsza się słyszenie na wysokich częstotliwościach – w audiometrii widoczne załamki na 4000-6000 Hz. W przypadku gry na perkusji – talerze wydające wysokie dźwięki niszczą nam słuch na powyższych częstotliwościach. Często po zakończonej grze bez ochrony słuchu, zwłaszcza w niewielkim pomieszczeniu, odczuwamy przytkanie uszu wraz z niewielkim uciskiem w głowie i piskiem (szumem) – na szczęście u większości po dłuższej chwili przechodzi. Są to znaki ostrzegawcze dla nas. Poniżej rozwiniemy kwestię szumów. Z czasem, gdy narażenie na hałas trwa, powiększa się wachlarz częstotliwości. Niestety, są to zmiany nieodwracalne, które w ekstremalnych sytuacjach doprowadzają do całkowitej głuchoty. Najświeższym przykładem może być Brian Johnson z AC/DC, którego problemy z pogarszającym się słuchem doprowadziły do przerwania trasy koncertowej i najprawdopodobniej wykluczenia z zespołu.

Należy nadmienić, iż szumy uszne są schorzeniem przewlekłym, trudnym w leczeniu. Wymagającym od pacjenta wielkiej cierpliwości i wytrwałości. Nie ma gwarancji, że leczenie przyniesie wymierne korzyści. Nawet subiektywne wyciszenie się szumów jest wielkim sukcesem.

W obecnych czasach nie ma leków, które mogą wyleczyć całkowicie szumy. Niektóre grupy leków, jak betahistyna, wyciszają je. Niestety, nie każdy pacjent odczuwa poprawę.

Fot. goa/ novi/fotolia.com

U osób z przewlekłym szumem trwającym miesiące, lata, można zaproponować generatory szumów, które maskują własny szum. Bardzo dobrą metodą jest włączenie radia.

Powszechna, zwłaszcza w USA, jest terapia TRT (tinnitus retraining therapy), polegająca na habituacji, mówiąc kolokwialnie – nauczeniu się ignorowania szumów usznych.

Jeśli nie mamy jeszcze tych dolegliwości, pomyślmy o profilaktyce. Łatwiej zapobiegać niż leczyć. Stosujmy stopery, słuchawki do ochrony słuchu (nawet takie dla „budowlańców"), odsłuch douszny, oczywiście z nastawionym rozsądnym natężeniem na wzmacniaczu słuchawkowym. Jeśli nas nie stać, to wystarczy nawet wata (byle nie za głęboko, bo laryngolog będzie miał robotę). Starajmy się grać w większych pomieszczeniach, a jeśli się nie da, róbmy przerwy, aby nasz narząd słuchu odpoczął. I co jakiś czas pomyślcie o badaniu słuchu.

Doszło do wielkiego zakupu przez firmę DW Drums kilku marek perkusyjnych, w tym markę Gretsch. W Polsce dominowały negatywne komentarze, wieszczące totalny upadek Gretsch. Okazało się zgoła odwrotnie!

„Dzięki nowej sile, jaka pojawiła się w firmie, marka została reaktywowana w pełnej krasie bez żadnych ustępstw."

Zestawy produkcji amerykańskiej Broadkaster i Brooklyn.

eprasa.pl 1e237f1795

Tym razem Matt Halpern przedstawił swoje najważniejsze płyty. Za chwilę muzyk miłą wystąpić w Warszawie na bardzo ważnym wydarzeniu.

DEFTONES *AROUND THE FUR* (1999)
JUDAS PRIEST *PAINKILLER* (1990)
DAVE MATTHEWS BAND *CRASH* (1996)
SLIPKNOT *SLIPKNOT* (1999)
SEVENDUST *ANIMOSITY* (2001)
TIGRAN HAMASYAN *MOCKROOT* (2015)
KORN *FOLLOW THE LEADER* (1998)
EXTREME *III SIDES TO EVERY STORY* (1992)

SCREAMING HEADLESS TORSOS *1995* (1995)
Ten album wywarł na mnie duży wpływ w kluczowym czasie. Jojo Mayer na perkusji rozsadza mózg. Ma bardzo wesołe podejście do groove'u i dynamiki, co czyni ten album materiałem do nauki. Zainspirował mnie w wielu elementach. Grałem już wtedy, przechodziłem z ogólniaka na studia i próbowałem różnych stylistyk muzycznych. Ta płyta pozwoliła spojrzeć na moją grę z zupełnie innej perspektywy. Słuchanie, w jaki sposób Jojo Mayer operuje efektywnie techniką Moellera na hi-hacie i ride, pomogło ułożyć moje uderzenia. To mądry muzyk, pokazał mi, że jest znacznie więcej różnych możliwości, które można odkrywać będąc perkusistą.

Fot. Alex Solca

THE DILLINGER ESCAPE PLAN *IRE WORKS* (2007)
Zabójcza płyta. Na bębnach gra Gil Sharone i jest fantastyczny. Niesamowite partie. Wszystkie płyty zespołu są obłąkańcze i eksplodują, jeżeli chodzi o bębny. Nie wybrałbyś lepszych muzyków. Gil Sharone jest spoza tego świata. To ciekawe widzieć, jak Gil grał te partie bębnów i jak je gra obecny perkusista Billy Rymer. Fajny kontrast stylistyczny. Ta płyta jest bardzo melodyjna i może trochę bardziej mainstreamowa niż ich inne płyty, ale wciąż jest masywna. Gra na bębnach jest bardzo prawdziwa, ale jak widzisz zespół grający na żywo i widzisz perkusistów, którzy improwizują i rozwijają to wszystko, to powstaje zupełnie nowa historia.

Seria wywiadów Mariusza Mocarskiego na temat bębnów hybrydowych (łączenie elektroniki z instrumentami akustycznymi) w praktyce. Jednym z rozmówców był Rafał Dutkiewicz.

Twój pierwszy zestaw hybrydowy?
Pojawił się, jak zacząłem grać z Pauliną Przybysz i Sonar Soul. Pierwszy zestaw był poszerzony jedynie o starego Rolanda SPD-S, z którego wypuszczałem loopy, skity oraz sample.

Początkowo był to raczej dodatek, ale z czasem proporcja na tyle się zmieniła, że dziś trudno mi sobie wyobrazić granie bez młodszego brata – SX'a.

Wiem, że spędziłeś sporo czasu w Stanach i dość dobrze poznałeś tamtejsze środowisko perkusyjne. Jak tam wyglądała sprawa zestawów hybrydowych?
Szczerze mówiąc, podczas mojego pobytu w Nowym Jorku na tyle zafascynowałem się muzyką jazzową, że elektronika zeszła na dalszy plan i na większości koncertów bębny były w pełni akustyczne. Gdybym studiował w Los Angeles, gdzie scena electro/pop jest mocniejsza, być może zestaw hybrydowy byłby bardziej popularnym widokiem.

Twoje światowe inspiracje hybrydowe?
W kwestii hybryd ostatnio inspirują mnie Mark Colenburg, Deantoni Parks, Corey Fonville, Ian Chang, Gino Cochise, Dosh, Julien Barbagallo (Tame Impala) oraz cała masa producentów.

Myślisz o kolejnych elektronicznych zabawkach?
Nieustająco (*śmiech*). Samplową część sprzętu mam już pokrytą i ostatnio bardziej interesuję się analogowymi modułami i syntezatorami.

W jakim według ciebie kierunku będzie podążał mariaż perkusji akustycznej z elektroniczną?
Myślę, że granice w tym mariażu będą powoli się zacierać, a elektroniczna część będzie coraz mniej zauważalna. Sprzęt nie tylko będzie coraz mniejszy, ale z pewnością również bardziej intuicyjny. Hybrydy będą podbijać nowe style muzyczne z racji tego, że dziś od perkusisty często oczekuje się uzyskania brzmień zbliżonych do tych na płycie.

Rady dla bębniarzy akustycznych, którzy chcieliby rozpocząć swoją przygodę z hybrydami?
Przede wszystkim słuchać dużo muzyki i polować na ciekawe brzmienia. Sampling jest od dawna powszechnym zjawiskiem, istnieją całe bazy gotowych brzmień, które możemy przepuścić przez efekty, nadając im naszego charakteru. Bardzo lubię robić też akustyczne sample, które preparuję w moim domowym studio. Ogromna ilość możliwości bywa przytłaczająca, dlatego polecam jak najwięcej eksperymentować i nie bać się bycia innym.

eprasa.pl 1e237f1795

O ile Zildjian Day był w Polsce bardzo udanym przystankiem, to Meinl Drum Festival w Warszawie można chyba nazwać największą perkusyjną imprezą w historii jaka zawitała do naszego kraju. Redakcja Perkusisty przyłożyła małą cegiełkę od siebie w podjęciu decyzji o lokalizacji festiwalu w Polsce. Impreza o światowej sławie, świetnie dopracowana.

Fot. Agnieszka Litarska

epresa.pl 1623771795

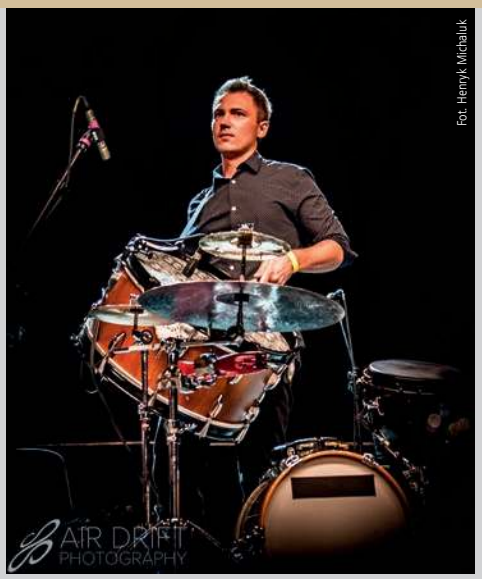
Dział Perkusjonista pod wodzą Wojtka Andrzejewskiego rozkręcał się z każdym numerem, promując świat instrumentów perkusyjnych np. poprzez takie wywiady, jak ten, gdzie gościem był Łukasz Kurzydło.

Jest ktoś, kto cię inspiruje?
Nie ograniczam się tylko do instrumentarium czy stylu. Jestem kolorystą w instrumentach. Inspirują mnie dźwięki natury i muzyka niszowa. Pop mnie nudzi. Jest za bardzo przewidywalny. Doskonale zdaję sobie sprawę, że perkusjonista z shakerem w zespole popowym jest jak sól do jajecznicy, ale nie podoba mi się, że schematy stosowane przez producentów w muzyce popularnej są tak boleśnie ubogie. To ogłupia słuchacza. Przez to też perkusjoniści trochę tracą na wizerunku swojej roli w muzyce. Przez te ciasne schematy ogranicza się ich do tamburyna, bongosów i wspomnianych shakerów...

Weszliśmy w poważny temat! Często zdarza ci się doświadczać takie stereotypy?
Niestety, bardzo często. I wspaniale, że magazyn „Perkusista" otworzył się na perkusjonistów, bo to może wiele zmienić w świadomości niektórych ludzi. Zdarzało mi się doświadczyć tego stereotypu nawet w muzyce niszowej, folkloryzującej, bałkańskiej, afroperuwiańskiej. Mimo tego, że tam perkusjonista jest bazą – nie króluje tam zestaw perkusyjny – spotykam się z takim podejściem, że jestem tylko gościem od shakera. Na Zachodzie perkusjonista jest kompletnie inaczej traktowany przez obsługę sceny, monitorów i techników niż w Polsce. Sporo się u nas zmienia na lepsze. Już coraz częściej do swojego zestawu dostaję kilka mikrofonów, a nie jeden pojemnościowy. Jeśli to się zmieni, nasza rola na scenie zostanie przez publiczność lepiej zauważona. A i odbiór całości będzie lepszy...

Perkusjonista ma przecież poważną rolę wśród reszty muzykantów...
Ma nawet dwie role. Pierwsza uzupełniająca to, co dzieje się między solistą a instrumentem harmonicznym z połączeniem bazy groove'u, granego przez perkusistę i basistę, czyli kolorowanie. Druga, o wiele trudniejsza, która wymusza granie bazy rytmicznej tak, jak robi to perkusista. Perkusjonista, który wykonuje te dwie role na scenie, to w mojej opinii dobry perkusjonista.

Czego zatem młodzi ludzie, kierunkujący swój rozwój na instrumenty multi percussion, nie powinni robić, by być dobrymi perkusjonistami?
Nie powinni za bardzo brać sobie do serca tego, że są solistami. Ta zasada sprawdza się także w przypadku perkusistów. Powinni za to słuchać bardzo dużo muzyki etnicznej. Szukać inspiracji wszędzie. Nie tylko u innych perkusjonistów, ale także od muzyków harmonicznych i melodycznych. Nawet akordeon, który jest w Polsce



Fot. Henryk Michaluk

traktowany po macoszemu, może być świetną inspiracją. Znam dwóch akordeonistów, którzy potrafią grać wszystko tak, jak inne instrumenty np. perkusyjne, ale nie grali jak na akordeonie. Trzeba wsłuchiwać się w innych. W przypadku perkusjonistów – nie tylko w metronom. Warto słuchać przyrody np. ptaków, które świergoczą bardzo rytmicznie. Kiedyś kombinowałem ze słuchaniem ptaków z metronomem. Zauważyłem, że ptaki wydobywają z siebie dźwięki niezwykle rytmicznie i w time'ie. Tam jest muzyka i świetna baza do improwizacji na instrumentach perkusyjnych. Warto ponagrywać trochę ptaki i próbować z nimi grać.

Rewolucyjna konstrukcja, która wdarła się przebojem na rynek i pociągnęła za sobą naśladowców, głównie nieporadnych. Zildjian Low Volume 80, czyli blachy do cichego grania.

Konstrukcja: Jest to gęsta siateczka od bella po samą krawędź, gdzie mamy nieco szerszy pasek wzmacniający zarówno od zewnątrz, jak i pod nakrętkę.
W akcji – natężenie dźwięku: Klasyczne talerze osiągają poziom nawet ok. 123 dB podczas, gdy blaszki Low Volume mają osiągać maksymalnie 83 dB. Blachy są naprawdę ciche i można przy nich spokojnie rozmawiać, oczywiście nieco podniesionym głosem, ale bez „piłowania gęby", a tym bardziej krzyków.
W akcji – czucie gry: Tutaj trzeba przyznać, że seria sprawdza się bardzo dobrze, chociaż jest te dziwne uczucie braku pełnego, soczystego ciosu. Czucie gry jest zbliżone do prawdziwych blach.

Przeznaczenie: Talerze powinny spełniać dwie podstawowe funkcje. Pierwsza to zwykłe ćwiczenie. Druga funkcja to szkoły. Świetna propozycja i dobre rozwiązanie dla wielu perkusistów. Jakość wykonania na wysokim poziomie, cena także w zasięgu ręki, adekwatna do tego, co dostajemy w zamian. Warte uwagi, godne polecenia, zapraszamy do sklepów, ponieważ tylko tam przekonać się można o faktycznych właściwościach L80.
Ocena końcowa: Blachy do cichego grania nie muszą brzmieć idealnie jak zwykłe talerze, mimo wszystko hi-hat i ride to blaszki bardzo przyjazne i przydatne w ćwiczeniach z racji sporych możliwości dynamizowania i artykulacji, nieco słabiej crash, ale jego rola jest nieco inna.

eprasa.pl 1e237f1795

Po latach doczekaliśmy się wreszcie wielkiego powrotu mistrza Jerzego Piotrowskiego. Wywiad jaki przeprowadziliśmy był naprawdę wyjątkowy, dzięki czemu rozpoczęła się serdeczna przyjaźń między Perkusistą a tym wielkim muzykiem!

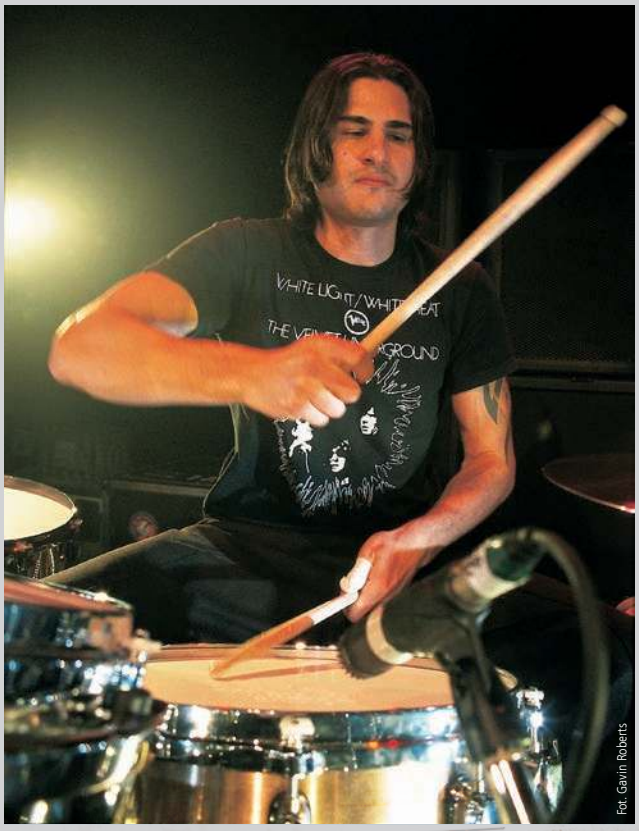
PIERWSZE WSPOMNIENIE O BĘBNACH:
Trzeba się cofnąć do szkoły podstawowej. To jest historia, którą fani chyba znają. Nasza szkoła była pod patronatem jednostki wojskowej. Kiedy były wieczorki taneczne, organizowane przez szkołę, to przyjeżdżała grać właśnie orkiestra do tańca. Nie było wtedy dyskotek. Grał tam jakiś perkusista jakieś piosenki. Podczas jednego z takich wieczorów wziąłem się na odwagę i mimo, że nigdy nie siedziałem za bębnami, nie grałem, nie miałem nawet pałek w ręce, poszedłem do chłopaków z orkiestry i zapytałem, czy mógłbym z nimi zagrać. Popatrzyli na takiego gówniarza i zapytali, co chcę zagrać. Powiedziałem: „No, tę piosenkę, co graliście przed chwilą, bo wydaje mi się, że mógłbym ją zagrać". Usłyszałem: „No dobra, siadaj." Nie mogłem do końca dosięgnąć nogami do pedałów (*śmiech*). Poszło i zagrałem. To był chyba początek. Nie wiem, skąd się to u mnie wzięło, kosmos po prostu. Usiadłem, wiedziałem, że tą ręką tu, a nogą tam, bo patrzyłem na tego, co był przede mną i... that's it! To jest autentyk. Miałem wtedy 11-12 lat, nie pamiętam dokładnie, ale mniej więcej tyle. Potem do 20 roku nie grałem. Gdzieś tam te bębny się przewijały, ale nie było jakiejś decyzji, że: „O, będę grał." Sporadycznie gdzieś tam się trafiło. Pracowałem w Biurze Projektów Materiałów Nieżelaznych, gdzie prowadziłem radiowęzeł. Pracowało tam jeszcze kilku kolegów, z którymi zrobiliśmy zespół. To był może 1968 albo 69. W roku 1970 zostawiłem wszystko. Nie wiedziałem wtedy, grając na jakichś wieczorkach z zespołem, że ta moja kariera powoli się buduje. Już wtedy miałem możliwość słuchania przebojów. Pamiętam, że wielkie wrażenie zrobił na mnie Otis Redding, często go słuchaliśmy. Irek Dudek chodził do mnie na wagary (*śmiech*), chyba się nie obrazi. Myśmy się wtedy już dobrze znali, bo Irek chodził do Śląskich Technicznych Zakładów Naukowych obok mojego zakładu pracy. Jak coś miał nieprzygotowane, to miał gdzie przyjść, mogliśmy słuchać muzyki, gadać o muzyce i było świetnie.

Brad Wilk, perkusista znany głównie z Rage Against The Machine ma w swoim dorobku też jeden niezwykły „epizod."

Nagrałeś bębny na ostatni – dosłownie – album Black Sabbath.
To było dla mnie niewiarygodne doświadczenie. Pamiętam, jak dostałem telefon od Ricka (Rubina, producenta albumu). „Hej, chciałbyś wpaść do Ozzy'ego i zagrać piosenki Black Sabbath?". To było tak proste! Od razu w głowie pojawiła mi się myśl, że jeżeli pójdę pograć z tymi facetami przez jeden dzień w jednym pokoju to absolutnie mi to wystarczy. Pierwszego dnia grałem *War Pigs, Dirty Woman, Hand Of Doom* i trochę nowych rzeczy, nad którymi pracowali.

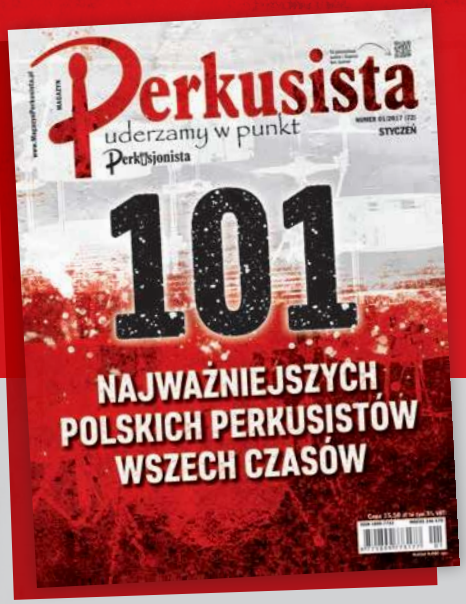
Tak szczerze to waliłem ze strachu pod siebie! Nie spotkałem się z gwiazdorzeniem, ale przecież ci goście są dla mnie bohaterami. Z pewnością zażerało to wszystko razem. To, co jest ciekawe w Black Sabbath – Tony (Iommi) jest muzykiem, za którym podążasz tak, jakbyś podążał za basem. Jest tak stabilnym, niewzruszonym gitarzystą, a przecież jeszcze jest Geezer (Butler), który siedzi z basem w tej muzyce. Całkowicie inna sytuacja dla mnie. To był wspaniały proces pisania utworów z nimi przez te dwa i pół tygodnia. Mieliśmy pakiet 16 piosenek i zanim się zorientowałem siedzieliśmy w studio i je nagrywaliśmy. Robiliśmy to po staremu, na taśmie dwucalowej, bez żadnego klika.

Wejść w buty Billa Warda nie jest byle błahostką...
Za każdym razem, jak grałem, zastanawiałem się: „Czy spodobałoby się to Billowi Wardowi? Czy byłoby to ok?". Bardzo często przewijały mi się takie myśli. Jednocześnie myślałem też: „Ok, jestem kolesiem, który stworzył pewne brzmienie jeszcze zanim dołączył do Black Sabbath, więc trzeba to zostawić nietknięte." Dorastając chciałem być jak Bill Ward i chciałem się uczyć z tych wszystkich winyli, grając jego partie wciąż i wciąż. W moim DNA jest bardzo dużo z Billa Warda. Byłbym innym perkusistą, gdybym nigdy nie usłyszał Black Sabbath. Pierwszą płytą Black Sabbath, jaką usłyszałem, była *Master Of Reality*. Pamiętam, jak słuchałem sposobu, w jaki grał, jak uderzał w centralę zaraz po uderzeniu w werbel tuż po dwóch nabiciach. To było tak wyróżniające dla Billa. Kopiowałem to za młodu i słychać to w piosenkach Rage'ów. Miał w sobie też sporo swingu. Dorastałem słuchając z ojcem wielu big bandów, a tam zawsze było pełno swingu.


Fot. Gavin Roberts

Jest też jedna bardzo dziwna rzecz w tej całej historii i jest to absolutnie prawda. Nagrywaliśmy to w studio Ricka – Shangri La w Malibu. Wychodziłem na zewnątrz na przerwę i patrzyłem na stanowisko ratowników numer sześć. To było dokładnie to samo miejsce, w którym dorastałem! Gdy miałem 13 lub 14 lat brałem swój magnetofon na plażę. Patrzyłem na to i myślałem, jak to historia zatoczyła koło.

eprasa.pl 1e237f1795



Jeden z najbardziej „gorących” numerów w historii. Dyskusji było mnóstwo, co jest normalne w przypadku takich edycji. Dzięki temu środowisko mocno się ożywiło i tym samym nieco rozruszało. Taki właśnie był nasz cel! Tekstem pogrubionym perkusiści z Panteonu Polskiej Perkusji.

Czesław Bartkowski „Mały”
Piotr Biskupski
Dariusz Brzozowski „Daray”
Jan Budziaszek
Sławomir Ciesielski
Adam Czerwiński
Andrzej Dąbrowski
Michał Dąbrówka
Łukasz Dmochewicz „Samba”
Paweł Dobrowolski
Wawrzyniec Dramowicz „Vaaver”
Leszek Dziarek
Krzysztof Dziedzic
Igor Falecki
Piotr Falkowski „Fala”
Wojciech Fedkowicz
Hubert Gasiul
Michał Giercuszkiewicz „Gieru”
Ireneusz Głyk
Tomasz Goehs
Maciej Gołyźniak
Krzysztof Grabowski
Grzegorz Grzyb
Artur Hajdasz
Józef Hajdasz
Paweł Herbasch
Kuba Jabłoński
Marcin Jahr
Paweł Jaroszewicz „Pavulon”
Michał Jastrzębski-Szwed „Dimon”
Kazimierz Jonkisz
Marek Kapłon
Witold Kiełtyka „Vitek”
Gerard Klawe
Cezary Konrad
Wojciech Kowalewski
Piotr Kozieradzki
Adam Kram
Zbigniew Kraszewski
Wojciech Kuderski „Lala”
Krzysztof Krupa
Tomasz Krzyżaniak „Krzyżyk”
Przemysław Kuczyński „Benbeneq”
Zbigniew Lewandowski „Levandek”
Marian Lichtman
Robert Ligiewicz
Jarosław Lis „Dżery”
Ireneusz Loth
Robert Luty
Tomasz Łosowski
Amadeusz Majerczyk „Kuba”
Artur Malik
Robert Markiewicz
Paweł Markowski
Adam Marszałkowski
Michał Miśkiewicz
Jan Młynarski
Mariusz Mocarski
Wojciech Morawski

Mirosław Muzykant
Jacek Olejarz
Jacek Olter
Wojciech Owczarek
Radosław Owczarz
Krzysztof Patocki
Bartek Pawlus
Piotr Pawłowski „Posejdon”
Rafał Piotrowiak „Kuzyn”
Jacek Pelc
Jerzy Piotrowski „Keta”
Jan Pluta
Piotr Pniak
Beata Polak
Jarosław Polak „Sidney”
Krzysztof Poliński
Zbigniew Promiński „Inferno”
Krzysztof Przybyłowicz
Krzysztof Raczkowski „Docent”
Robert Rasz
Piotr Remiszewski
Sławomir Romanowski
Andrzej Ryszka
Jerzy Skrzypczyk
Maciej Starosta „Ślimak”
Janusz Stefański
Arkadiusz Skolik
Marek Surzyn
Wojciech Szadkowski
Zbigniew Szczerbiński
Piotr Szkudelski
Jarosław Szlagowski
Andrzej Szymańczak „Szczota”
Wojciech Szymański
Adam Tkaczyk
Tomasz Torres
Marcin Ułanowski „Ułan”
Krzysztof Zawadzki
Tomasz Zeliszewski
Łukasz Żyta
Piotr Żyżelewicz „Stopa”
Miejsce Honorowe – **EUGENE KRUPA**

eprasa.pl 1e237f1795

Matt Sorum opowiadał nam o nagraniu *Use Your Illusion* Guns N' Roses, podwójnego albumu, który wszedł do kanonu prawdziwego rocka.

***You Could Be Mine* – jak powstało to słynne intro na bębnach?**
To był przypadek. Oryginalnie zaczynałem w dwóch ujęciach regularnym patentem. Za trzecim razem dodałem to przejście po prostu dla jaj. Zrobiłem to, bo lubiłem Terry'ego Bozzio w tym okresie, więc zagrałem wolniejszą wersję tego, co on zwykł grać. To było też coś, co mógłby zagrać John Bonham. Zagrałem to i każdy z zespołu spojrzał na mnie. Nie ma żadnej edycji w tym zgraniu, to jedno ujęcie. Zaraz, jak z tym wjechałem, poczułem, że zespół w tym siedzi. Pamiętam, Mike Clink (producent) na koniec tego ujęcia krzyknął: „Taak, taak, to jest to!".

***Estranged*, *Don't Cry* i *November Rain* z tym charakterystycznym przejściem na tomach w każdej z tych piosenek.**
Ja i Axl mieliśmy rozmowę na temat tej trylogii i zaczęliśmy rozmawiać na temat Eltona Johna. Ja na to: „Łał, Elton John?!". Nigdy się nie spodziewałem, że usłyszę Eltona Johna i Guns N' Roses w jednym zdaniu. To było to, co w nim wtedy bardzo szanowałem, był we wszystkich klimatach. Przedstawił mnie Nine Inch Nails, wybrał Soundgarden jako support dla nas. Jego uszy były otwarte na współczesną muzykę w tamtym okresie. Jak spojrzysz, skąd wywodzi się Slash, to będzie to pewnie coś w klimacie Aerosmith. Duff znów ma punkowe korzenie, nie wiedział za dużo o Led Zeppelin i Black Sabbath. Izzy uwielbiał Stones'ów. Axl wreszcie inspirował się Eltonem Johnem i Freddiem Mercurym jako lider, ale miał też zacięcie w stronę punkowego Iggy Popa. Grałem to charakterystyczne przejście we wszystkich trzech piosenkach. To był taki mój mały spisek. Dużo osób mnie pytało, dlaczego grałem to przejście tyle razy. Zagrałem je celowo. To był taki obracający się muzyczny autograf, którego się nie pozbędziesz. Z perspektywy czasu możliwe, że mogłem to nieco bardziej złamać, ale wszystko potoczyło się tak szybko, nawet tego nie analizowaliśmy. Większość rzeczy z tych dwóch płyt mieliśmy gotowe w krócej niż miesiąc. Nie pozabijaliśmy się, bo lubiliśmy się trzymać razem, chodziliśmy do miejscowego pubu. Mike zwykł mówić: „Przyciśnijmy to". Przyciskaliśmy nagranie i cały proces był zabawą.

Czy odczuwasz sentyment, patrząc dziś na ten album?
O tak, moja muzyczna podróż była świetna i wciąż kontynuuję tę wyprawę. Ludzie pytają mnie, dlaczego nie jestem w obecnym Guns N' Roses i jedyne, co mogę powiedzieć to, że nie zostałem o to poproszony. Nie wiem, jaka jest tego przyczyna, ale faktem jest, że moja muzyczna podróż wciąż trwa. Jako perkusiści nie jesteśmy zazwyczaj wybierani jako pierwsi do zespołu i musimy o tym pamiętać i poruszać się, korzystając z nadarzających się okazji. Musimy iść przed siebie. Moje życie tak przebiegało, byłem w tylu świetnych zespołach. Spójrz na zespoły, z jakimi grałem i patrz, gdzie teraz jestem, z Wampirami.

Fot. Zack Whitford

W Perkusjoniście gościliśmy niezwykle zasłużonego muzyka Jerzego „Słomę" Słomińskiego.

Trzydzieści lat temu zacząłeś robić bębny w Polsce. Nasz rynek muzyczny, zwłaszcza instrumentów perkusyjnych, wyglądał wtedy nieco inaczej niż dziś. Jak go wspominasz?
Subtelnie można powiedzieć, że pozostawiał wiele do życzenia. Nie było kompletnie niczego. Dlatego na wsi lubelskiej z grupą zapaleńców zacząłem produkować proste, ale bardzo dobrze brzmiące bębny. Techniką taką samą, jak po dziś dzień wytwarza się je w Afryce. Każdy element okuć metalowych wytwarzało się na miejscu. Skuty kawałek pręta nawijało się na inny kawałek pręta, gwintowało końcówki, by to wszystko trzymało się bębna... Mocno kombinowaliśmy i choć teraz wspominam, że wyglądało to bardzo prymitywnie, z dumą muszę przyznać, że wychodziły nam całkiem udane, świetnie brzmiące instrumenty.

Fot. Mikołaj Myczkowski

A dziś? Jak jest dziś?
Dziś mamy wszystko. I cieszę się, że mogę powiedzieć po tych czterdziestu latach wędrówki z bębnami, że mamy naprawdę znakomite środowisko perkusjonistów. Mamy kilka mocnych ośrodków bębniarskich – Wrocław, Poznań, Kraków, Łódź. Mamy wspaniałych, cholernie zdolnych i wszechstronnych muzyków, którzy śmiało mogliby grać, a wielu już gra z największymi artystami na największych scenach. Uczymy się. Nie odstajemy od innych. To bardzo ważne, bo bardzo odstawaliśmy.

Jaka jest twoja definicja pulsu?
To jeden z tematów moich warsztatów bębniarskich, gdzie szukamy pulsu. Granie na bębnach to jest przerywanie ciszy. Cała muzyka to przerywanie ciszy. Granie rytmu to porządkowanie pauz, ciszy. Pulsacja to coś o jeden stopień głębiej. To jest to coś, co jest niewidzialną i niegraną siatką cisz i dźwięków.

eprasa.pl 1e237f1795

Bardzo interesujący bębniarz – Ryan Van Poederooyen grający w Devin Townsend Project.

Twoje wielkie słuchawki są dość specyficzne...
Wiesz, dlaczego noszę te słuchawki? Mam tinnitus... Dzwoni mi cały czas i jest to naprawdę zaawansowane. Jak kładę się w autobusie i silnik jest włączony, to i tak słyszę dzwonienie. Wiem, że nie wygląda to jakoś super elegancko, ale mam to kompletnie w dupie. To, co się dla mnie liczy najbardziej, to mój słuch, dzięki czemu będę mógł dla was grać przez kolejnych 20 lat. Mam w uszach monitory i na to wszystko zakładam te słuchawki wyciszające. Taka jest geneza mojego wyglądu na scenie.

Co masz w uchu?
Przede wszystkim klik. Poza tym wszystkiego po trochu, gitary, wokale itd. Najważniejszy jest klik, ale jak nie założę tych wyciszaczy to robi się naprawdę bardzo głośno. Blokuje to zewnętrzne źródła dźwięku, dzięki czemu mogę ściszyć sobie sygnał w uchu, jak tylko się da. Jestem bardzo wyczulony na głośne dźwięki. Byłem u laryngologa i powiedział mi, że słuch sam w sobie mam całkiem niezły, ale mogę tracić na wyższych częstotliwościach, jeżeli będę eksponował swój słuch na głośne granie.

Zapytałem Pavulona: „Co sądzisz o Ryanie jako perkusiście?". Paweł odpowiedział mi: „Precyzja".
Och, to wielki komplement z jego strony, bo on jest obłędny, to rewelacyjny perkusista. Z okresu Decapitated znam też Krimha, spotkałem go wczoraj, gra teraz z Septicflesh. Obaj panowie są wspaniałymi bębniarzami, absolutnie fenomenalnymi. Być skomplementowanym w ten sposób przez takiego perkusistę jest czymś bardzo miłym. Wiesz, ja nie jestem wyczynowym perkusistą. Jedyne, co robię, to gram dla piosenek. Gram proste rzeczy, ale zdarzają się też szalone. A oni potrafią w zawrotnych tempach robić kółka wokół bębnów. Ja nie potrafię, bo nie jestem wyczynowcem i jak wiadomo bębny to nie żadna

Fot. Romana Makowka

konkurencja sportowa. Myślę, że najważniejsze jest granie dla piosenek. Dlatego też Devin Townsend gra ze mną od tylu lat, ponieważ gram dla dobra piosenki, a on to lubi najbardziej. On mógłby mieć wielu innych świetnych perkusistów i wielu perkusistów chciałoby z nim grać. Dlatego czuję się wyróżniony faktem, że już tyle czasu z nim gram. Jestem w stanie zagrać dużo innych rzeczy, ale wiem, co jest potrzebne, żeby piosenka dobrze zabrzmiała i wiem, co lubi Devin, dlatego mam tę robotę. Odnośnie tej precyzji, o której powiedział Paweł, to rzeczywiście dużo nad tym pracuję i jestem z tego bardzo dumny. Precyzja i groove. Wszystko kręci się wokół precyzji i groove'u. Jeżeli ktoś tak o mnie mówi, to od razu pojawia się uśmiech na mojej twarzy, bo to najlepszy komplement, jaki mogę dostać. Bardzo mi miło, że tak mnie opisał.

José Manuel Albán Juárez, a dla przyjaciół po prostu Manolo. Kilka ciekawych spostrzeżeń w wywiadzie dla Perkusjonisty.

Czy nie uważasz, że zestaw perkusyjny ma bardziej zamkniętą formułę niż instrumenty percussion? Jest bardziej ograniczony w wyrazie?
Niekoniecznie. Sądzę, że problemem jest zamykanie się na brzmienia perkusjonaliów i to jedyna przeszkoda dla perkusistów. Wiadomo, że najlepsi i tak sięgają po tamburyna, bongosy czy cowbelle, choćby uwielbiany przez wszystkich Chris „Daddy" Dave. Kreacja brzmienia rytmu w piosence to długa droga, producenci osiągają idealne efekty poprzez układanie sampli, często nakładanie na siebie wielu brzmień. Grając na żywo, z powodzeniem można robić to samo, zakładając np. tamburyn na hi-hat lub używając floor toma zamiast stopy itd. Sposobów i instrumentów perkusyjnych jest nieskończona ilość, reszta to kwestia wyobraźni, muzykalności i w przypadku wykonawców techniki.

Dobry perkusjonista powinien...
Powinien poważnie traktować każdy dźwięk, który generuje na scenie lub w studiu. Powinien mieć świadomość tego, gdzie w muzyce, którą gra, pojawić się z konkretnym instrumentem. Powinien znać historię instrumentów. Dopiero znając oryginalne zastosowanie każdego z nich, można w pełni korzystać z jego walorów brzmieniowych i rozwijać je po swojemu. Mnie bardzo interesuje historia różnych instrumentów. Zobacz, jak mocno ewoluował cajon. Jeden z moich ulubionych perkaszynów, wywodzący się z Peru, mocno wdarł się we współczesne trendy muzyczne. Dorabia się do niego całą infrastrukturę. Mikrofony, elektronikę, szlifuje się architekturę tej zwykłej niegdyś skrzynki, na której w wolnym czasie rytmizowali sobie niewolnicy z Afryki. Meinl, LP i inni producenci stworzyli ten instrument praktycznie od nowa, dzięki czemu inaczej funkcjonuje on w klubach czy na streetowym graniu, jak niegdyś we flamenco. Dobry perkusjonista powinien cały czas szukać barw brzmienia. I umieć dogadać się z perkusistą, żeby panowie nie wchodzili sobie na głowę. Często powinien przewidzieć, co zagra perkusista, żeby dopracować kolorem jego brzmienie.

Fot. Agnieszka Litarska

Do niedawna perkusjoniści byli po macoszemu traktowani przez techników na scenie. Często musieli pracować na jednym mikrofonie. Czy to się zmienia?
Owszem, zmienia się na lepsze. Są gatunki muzyczne, w których kluczową rolę w rytmie mają „przeszkadzajki". Zaczynając od salsy, najważniejsze w takim koncercie jest dobre nagłośnienie cowbella i cong. Nie ma tam stopy ani werbla i to często wprawiało w osłupienie realizatorów dźwięku. Ale z biegiem lat jest coraz lepiej. Mamy w Polsce to szczęście, że dysponujemy świetnym sprzętem i bardzo sprawną, ambitną kadrą w tej branży, więc jeśli nawet kiedyś panowały takie stereotypy, że przeszkadzajki są na jednym mikrofonie i to wyciszonym, to już na szczęście daleko za nami.

eprasa.pl 1e237f1795

Krzysiek Dziedzic mocno i bojowo z okładki. Muzyk rwie się do działania. Twórca forum Polish Drummers, ale też wielki propagator idei Natural Grip, a co to jest? Sam wyjaśni!

NATURAL GRIP: „Powstał z potrzeby. Zauważyłem, że mam wielki problem z trzymaniem pałek w momencie podekscytowania na koncertach – z powodu chociażby dużej ilości płci pięknej słuchającej, która zawsze była dla mnie największą inspiracją do grania. Tak na marginesie, pamiętam, że najgorszy koncert to ten w koszarach, w Katowicach, 400 żołnierzy... Ale nam nie żarło! (*śmiech*). Jedyna dziewczyna to nasza wokalistka, więc jak tu grać dla sali pełnej łysych pał w moro?! Ale wracając, miałem taki problem, że jak mi się pociły ręce, to wypadały mi pałki. Trzymałem pałkę tak, jak mnie w szkole uczyli, pomiędzy kciukiem a pierwszym zagięciem palca wskazującego, nie używając pozostałych palców, taki trochę Matched Grip. Niestety, gdy zaczynały mi się pocić ręce, pałka uciekała i nic nie byłem w stanie zagrać, a już na pewno utrzymać w tej pozycji. Zacząłem mocno zwracać na to uwagę i przyglądać się mistrzom. Zwróciłem uwagę, że wielu z nich, szczególnie czarnych, trzyma pałkę trochę inaczej niż ja, co ciekawe, mocno grający rockowcy też – jakby całą ręką. Ponieważ pałka uciekała mi właśnie w to miejsce, gdzie jest Natural Grip, zacząłem tak właśnie ćwiczyć.

Jednocześnie zacząłem bardzo wnikliwie studiować Moellera i dotarłem do informacji, która dotyczyła starego chwytu, sposobu nazywanego Weak Fingers, polegającego na trzymaniu pałki 4 i 5 palcem w praktycznie otwartej dłoni. Trochę tak, jak trzyma się pałki do Marimby. Ten stary chwyt w połączeniu z moją dotychczasową wiedzą doprowadził mnie do Natural Grip. Elvin Jones, Max Roach, Art Blackey, Jack DeJohnette, Tony Williams, Cozy Powel, jak i wielu innych mistrzów właśnie tak gra. Ich kciuk jest położony w innej pozycji, nie tak, jak w naszej klasycznej szkole, lecz kontroluje pałkę tak jakby bokiem i co najważniejsze nie dociska pałki i nie napina ręki. Zobaczcie Dave'a Weckla, jak zmienił się sposób trzymania pałek, jest teraz bardzo zbliżony do tego, o czym mówię. Wykorzystuje wszystkie palce, które pomagają w graniu. Taki sposób jest może początkowo trudniejszy, ale ta pałka już mi nigdzie nie ucieknie, bo to jest to miejsce, w które uciekała. Mało tego, jest dużo lepsza swoboda i kontrola, jest dużo lepsze brzmienie, bo pałka nie jest tłumiona. Brzmi jak klawes. Bardzo wielu perkusistów tak gra. Od tego czasu nie miewam już kontuzji, bo taki chwyt daje mi dużo więcej swobody, dlatego polecam go wszystkim szczególnie grającym mocno drummerom. Wielu ludzi odpowiadając na pytanie, jak trzyma pałki, mówi, że stosuje American, German czy French czy Traditional Grip. Ok, ale to są określenia dotyczące pozycji nadgarstka, a nie samego chwytu pałki. Natural Grip to sposób trzymania pałek, który świetnie funkcjonuje z American, French czy German Grip.

Nie uważam oczywiście, że ja to wymyśliłem. Ja to zauważyłem i doszedłem do wniosku, że dobrze by było to jakoś nazwać. Jak widać nazwa Natural Grip się przyjęła i fajnie funkcjonuje. Noszę się z napisaniem materiału edukacyjnego, takiego elementarza perkusisty, a nazwa Natural Grip stąd, że jak urodził mi się synek, to zauważyłem, że jak łapał pałkę to właśnie w ten sposób, bo było to dla niego bardzo naturalne, dlatego Natural Grip – nie mylić z Traditional Grip!"

Świat rytmu idzie do przodu, a my z nim! Viva Rhythm od Meinl przeznaczone dla tzw. Drum Circle to zupełna nowość. Wciąż jeszcze raczkuje, ale dzięki takim ludziom jak Wojtek Andrzejewski będzie się rozwijać.

Nie ma z tym wiele trudu, by spotkać się w kilku-, kilkunastoosobowej grupie ludzi, wyposażonych w najprostsze instrumenty perkusyjne (np. małego Orffa) i zacząć grać razem. Nawet nie umiejąc grać. No dobrze! Byłoby świetnie, gdyby ktoś z tej grupy miał elementarne pojęcie o rytmie lub choćby mocno eksponował swoje poczucie rytmu. Reszta przyjdzie sama. Zaczniecie grać! Tworzyć jeden rytmiczny organizm, który od setek lat w Afryce daje ludziom wielką radość, a w naszej kulturze od lat 60-tych znany jest w USA i Europie jako Drum Circle. Do tego typu zabawy, w świecie realnym, a nie wirtualnym, zaprasza ludzi m.in. firma Meinl, która tworzy społeczność Viva Rhythm i fantastyczne instrumenty, które jej posłużą...

Liczy się wspólna zabawa z rytmem, bycie ze sobą „tu i teraz", a nie gdzieś pomiędzy serwerami, z oczami w szybkach LCD oraz dialog. Granie to rozmawianie ze sobą.

Moderatorzy są kołem zamachowym każdego kręgu bębniarskiego. Są tymi, którzy wystukiwaniem prostych rytmów na cowbellu, powtarzanych przez grupę, tę wspaniałą machinę pomagają puścić w ruch. Mniej śmiałym dodają wiary w ich możliwości, pomagają się otworzyć na nowe doświadczenia i poznać często nieznane wcześniej umiejętności. Przekonać się, że potrafią grać na instrumencie, a z innymi tworzyć niepowtarzalną, bo improwizowaną muzykę. Z czasem improwizacja grupy z perkaszynami zaczyna przybierać określone formy rytmiczne, co nie zmienia faktu, że wciąż jest zabawą, która wyzwala w płatach czołowych mózgów uczestników Drum Circle dużo dobrej chemii, redukującej poziomy hormonu stresu, co objawia się roześmianymi twarzami i budowanymi przez ludzi relacjami.

Fot. smiknatorphoto.com

eprasa.pl 1e237f1795

Mario Duplantier, niezwykle popularny i bardzo lubiany francuski bębniarz zespołu Gojira. Kilka słów na temat swojej gry i idoli.

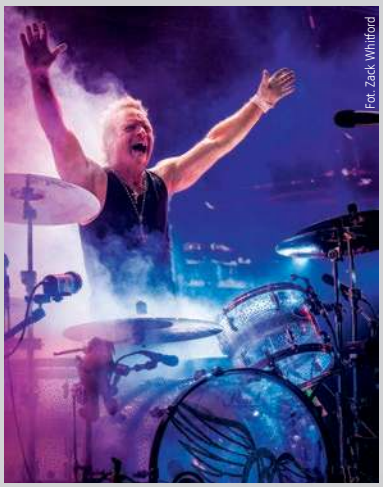
Perkusiści często dają się ponieść swojemu ego, co rozprasza w grze muzycznej...
Mówiąc bardzo szczerze, w przeszłości zawsze służyłem muzyce. Starałem się wstawiać przejścia we właściwych miejscach, nie byłem przesadnie szalony. Od czasów *Magmy*, od momentu, jak zostałem ojcem, jak straciłem mamę, doznałem objawienia odnośnie swojej osoby. Nie chcę nikomu nic udowadniać. Nie wiem, dlaczego stało się to na *Magmie*, ale jest to duża zmiana, która dotyczy całej naszej czwórki. Ciężko opisać, dlaczego tak się stało. Możliwe, że 90 procent naszego życia to przebywanie w trasie, a zaczynamy się przecież starzeć? Jak grasz wymagające partie bębnów, to troszeczkę cierpisz. Cierpienie też bywa dobre, ale tylko wtedy, jeżeli chcesz przesunąć swoje limity. Coś jak w sztukach walki. Lubię dyscyplinę w grze. Lubię fakt, że zawsze chcę być na górze. Zawsze staram się trenować swój fach. Przed wyjściem na scenę koniecznie musisz napić się wody, musisz być rozgrzany. To prawdziwa dyscyplina. Uwielbiam to, ale nie chcę już cierpieć z tego powodu. Dyscyplina w moich wcześniejszych partiach jest olbrzymia. Dużo przygotowań i dużo stresu. Jestem perfekcjonistą. Jeżeli chodzi o występy na scenie, chcę by wyszło idealnie. Granie tych partii jest wymagające. Przy okazji *Magmy* pomyślałem: „Wiesz, że możesz pojechać w trasę i grać muzykę z większą radością, być bardziej zrelaksowanym." *Magma* była takim naszym doświadczeniem w tym temacie. Czuliśmy to samo. W death metalu jest ból i ta kompleksowość muzyki. Jeżeli zmieniasz się to nagle widzisz, że ten ból już nie jest potrzebny, podobnie ta kompleksowość i złość (...) Staram się grać całą moją duszą, to czysty ogień. Mamy taką piosenkę *Liquid Fire* (Płynny ogień) i czasami, jak ją gramy, to czuję się właśnie jak taki płynny ogień. Wtedy nie myślę o niczym innym, jestem tu i teraz, łapię ten moment. Gdy gram na bębnach czuję się wolny, jakbym latał, nie muszę zwracać uwagi na mimikę lub jak odzywam się do ludzi. Nie jest to związane z bezpośrednim kontaktem z innymi, jest to czysta kreatywność. Zawsze zachęcano nas w domu do tego, by być kreatywnym i jednocześnie być przy tym sobą. Za bębnami podczas gry jestem w 100 procentach żywą energią, w pełni sam ze sobą. To po prostu ja, który jest i tworzy. Strasznie dobrze się czuję podczas gry, prawie jak zwierzę i myślę, że ludzie to zauważają. Wkładam bardzo dużo emocji w to, co gram. Czasami potrafię wręcz płakać. Wsadzam w to całą swoją radość, ale też cały swój gniew. Granie na bębnach to dla mnie prawdziwa terapia.

Spotkałeś osobiście wielu swoich perkusyjnych bohaterów? Czego się od nich nauczyłeś?
Lars Ulrich, zawsze z niego czerpię naukę, nawet teraz, jak ludzie mówią, że nie gra za dobrze, ale jak grałem z Metalliką to nauczyłem się od niego bardzo dużo. Sposób, w jaki porusza się za bębnami, sposób, w jaki się komunikuje, zawsze coś się dzieje zabawnego, zawsze jest dynamicznie. To prawdziwy showman. To samo Abe Cunningham. To, jak głośno gra, miało na mnie wielki wpływ.

To kolejna wizyta na naszych łamach legendy rocka z Aerosmith. Joey Kramer był już naszym gościem okładkowym przy okazji wizyty w Polsce, teraz czas na kilka dodatkowych informacji.

Jak duże doświadczenie miałeś w momencie, gdy pierwszy raz nagrywałeś z Aerosmith?
W chwili, gdy weszliśmy nagrywać tę płytę, był to pierwszy raz, gdy w ogóle zetknąłem się ze studiem nagrań. Byłem zupełnie zielony, niedoświadczony i nie miałem pojęcia, co robię. Nagraliśmy wszystkie utwory na żywo. Jedną z rzeczy, jaką chciałbym zrobić, to cofnąć się i zmiksować jeszcze raz tę płytę. Tam jest bardzo dużo bębnienia, które zostało tak zmiksowane, że go prawie w ogóle nie słychać. Jest tam sporo fajnych rzeczy, a piosenki z tej płyty bronią się same.

Wydałeś swoją biografię w 2009 roku, gdzie mocno się otwierasz, mówiąc o takich rzeczach, jak uzależnienie, depresja i załamanie nerwowe, jakie przeszedłeś w 1995 roku. Rewizja tych rzeczy była ciężkim doświadczeniem?
To było dla mnie bardzo oczyszczające doświadczenie. Musiałem powiedzieć o wszystkim, co mi się przydarzyło. Większość książek tego typu jest o narkotykach, alkoholu, dupczeniu, imprezowaniu, o tym, co dzieje się za kulisami, o tym, o tamtym. Moja książka to moja historia. To moje życie i to, co mnie ukształtowało do obecnej postaci. Jest o mnie i niczym poza tym. Przyczyną, dlaczego ta książka nie została zauważona w stopniu, na jaki zasługuje, jest to, że została wydana w tygodniu, w którym zmarł Michael Jackson, dlatego przepadła zupełnie w mediach przepełnionych informacjami o śmierci Jacksona. Tak czy siak, jesteśmy teraz te 8 lat później i książka wciąż jest na rynku i ludzie wciąż o niej rozmawiają. Jest to książka o życiu, depresji, niepokoju, uzależnieniu od narkotyków, byciu dręczonym w dzieciństwie i ludzie czytając odnoszą się do treści. Powiedziałem podczas premiery, że jeżeli ta książka pomoże chociaż jednej osobie, to było warto ją wydać. Rozmawiałem z wieloma osobami, które powiedziały, że książka im pomogła i jest to bardzo przyjemne uczucie. Wyjście z załamania nerwowego zbudowało we mnie perspektywę tego, co wniosłem do zespołu. Pod tym kątem byłem na tyle zdrowy emocjonalnie, żeby wiedzieć, w którym kierunku się udać. Zawsze kroczyłem tą ścieżką.


Fot. Zack Whitford

To już prawie 50 lat odkąd powstało Aerosmith. Jak zmieniło się twoje podejście do bębnienia na przestrzeni lat?
Nie wiem, czy jest jakaś zmiana w moim podejściu. Podejście jest w zasadzie wciąż takie samo – gram przede wszystkim dla zespołu, a nie dla siebie samego. Moja złota zasada to mniej znaczy więcej. Lubię myśleć o swojej grze jako o bardziej dojrzałej. Nie znam chyba nikogo, kto by robił coś takiego jak ja, pamiętając o tym, że moja gra jest dość prosta. Ale o to właśnie chodzi, żeby wszystko było proste.

eprasa.pl 1e237f1795

Phil Rudd z AC/DC, rozmowa z nim zawsze obfituje w soczyste epitety i dość bezpośrednie stwierdzenia.

Nigdy nie byłeś zainteresowany efekciarskim graniem?
No taki mam styl i już. Nie wiem, czy to jest spowodowane tym, że jestem leniwy. E tam, to nie jest kwestia lenistwa. Mój styl jest, jaki jest i chyba wyraźnie widać, jaki jest. Wydaje się, że ludzie ogólnie to lubią, zatem jest to dobry punkt wyjścia.

Ok, grałeś zawsze mocno, ale też z wyczuciem.
Och, bo to zawsze chodzi o groove i czucie gry. Ciągle tak gram, od ponad 30 lat. Pokazuje to, że robiłem coś dobrze jeszcze będąc w młodym wieku. Stary, jestem zaje*iście z tego zadowolony.

Jesteś wielkim fanem Ringo. Czy miał wpływ na twój styl gry?
O tak, zdecydowanie. Ringo, oj, chłopie... Ringo jest niesamowity, jest najlepszy. Tak samo wielki jest też Simon Kirke albo Ian Paice. Wszyscy ci brytyjscy bębniarze z lat 60 są fantastyczni. Mieli na mnie bardzo duży wpływ. To bardzo innowacyjni faceci. Zawsze, każdego dnia robili coś nowego.

Solówki perkusyjne były bardzo ważną częścią muzycznego show w latach 70. Zastanawiałeś się kiedykolwiek nad tym, by dodać solo do koncertów AC/DC?
E tam. Nie chciałem nigdy wychodzić na jakiegoś złamasa. Tylko raz zagrałem solówkę na bębnach, jak padło nagłośnienie, gdy graliśmy na Wembley. Wszystko legło, absolutnie całość i jedyną rzeczą, jaką dało się usłyszeć, był mój zestaw akustyczny. Dlatego też każdy mówił: „Trzymaj to, graj, Phil, graj!". Ale solo samo w sobie, nieee... Popie*dalam sobie w domu. Zawsze coś tam mieszam. Myślę, że jest to jakaś forma ADHD (*śmiech*). Mam pełno zabawek w domu, na których sobie gram, ale jak przychodzi czas roboty, to wtedy odchudzam zestaw do rozmiarów takich, jakie mam zazwyczaj. To wszystko, czego potrzebuję i wiem, że to działa.

Opuściłeś AC/DC w 1983 roku po nagraniu *Flick Of The Switch*, dlaczego?
Oj stary, każdy czasami potrzebuje przerwy. Bierzesz wolne między trasami, ale trasy AC/DC były zawsze ku*ewsko długie. Zobacz na trasę Black Ice, zaczęła się w 2008 roku, a skończyła w 2010. Większość ludzi padłaby po czymś takim. Po takim maratonie czujesz się lekko nieświeży. Moje odejście z zespołu w 1983 roku to po prostu ja i mój stan umysłu w tamtej chwili.

Zawsze słynąłeś z równej gry.
No tak. Dawno temu w Anglii pod koniec lat 70 próbowaliśmy wykorzystać klik w studio, ale nam nie szło. Po prostu nie brzmiało to dobrze, nie brzmiało to dobrze w kontekście całego zespołu. Czasami wykorzystywaliśmy klika, ale nie powiem ci w których piosenkach (*śmiech*). Tam posłużyło i podobała mi się taka robota. Wykorzystanie klika powoduje, że życie staje się ku*ewsko łatwe. Zdejmuje to z ciebie duże ciśnienie. Tak czy inaczej wszystko jest ok w moim przypadku.

Kolejna ciekawa marka pojawiła się w tym okresie na naszym rynku. Tureckie talerze Impression to duża aktywność polskiego przedstawiciela. Zrobiliśmy obszerną prezentację talerzy.

Wszystko wygląda zawodowo, obszerny katalog z jasno określonymi seriami, oferta gwarancyjna, kierowanie w stronę lokalnych dilerów. Do tego bardzo przyjemny kanał na YouTube, gdzie można zapoznać się z dobrze przygotowanymi próbkami serii (...)

Talerze Impression to szeroka i bardzo przyjazna oferta dla wszystkich bębniarzy lubiących brzmienie dobrze wykonanych talerzy z brązu B20. Szeroki katalog, duże możliwości stworzenia własnych modeli i wersji. Poprzez zaangażowanie dystrybutora mamy łatwiejszy kontakt z ofertą i samym producentem.

Minusy dotyczą głównie prozy życia tureckich blach, zarówno w odniesieniu do wykonania i jakości (właściwości brązu) samych instrumentów, jak i dostępności w rodzimych sklepach. Mimo fajnego sklasyfikowania blachy są indywidualnymi instrumentami, wymagającymi bezpośredniego kontaktu. Na korzyść przemawia tu także bardzo atrakcyjna cena (...). Naszym zdaniem zdecydowanie warto zapoznać się z ofertą Impression i skierować się do sklepu, gdzie można zapoznać się chociaż z kilkoma modelami, przez co będziemy mieli lepszy obraz możliwości tej młodej, ale bardzo perspektywicznej firmy talerzowej.

eprasa.pl 1e237f1795

Jedno z najbardziej treściwych wydawnictw w historii, nie tylko w Polsce. 120 stron wydarzeń związanych ze światem bębnów. Ludzie, sprzęt, muzyka, sytuacje. Specjalne dodatki związane ze sceną Polską oraz wydarzeniami niechlubnymi. Jeden z tych magazynów, który zawsze warto mieć na półce!

KTO KOPNĄŁ?

Kopnięcie w bęben pozwoliło na stworzenie zestawu perkusyjnego.

Werble i bębny basowe, w ogóle cały zestaw instrumentów perkusyjnych, związany był z grą rękami. W XIX wieku w Nowym Orleanie muzyka zespołów jazzowych wkroczyła na stałe na statki wycieczkowe, by zabawiać ludzi, ale tam, niestety, orkiestra nie miała zbyt dużo miejsca. Nie można było sobie pozwolić na pana z dużym bębnem i pana z werbelkiem. Jeden grajek musiał obskakiwać kilka instrumentów. Ktoś wreszcie wpadł na pomysł, że ten wielki bęben można położyć na podłodzie i naparzać w niego z buta przy jednoczesnej grze rękami na werblu i innych instrumentach. Może mało subtelne, ale skuteczne. Reszta jest historią...

STICK CONTROL

for the

SNARE DRUMMER

By GEORGE LAWRENCE STONE

George S. Stone & Son, Inc.

ROK 1917 I 1927

Dlaczego warto zapamiętać te dwie daty, które dzieli dekada?

Ktoś kiedyś musiał przecież pierwszy raz nagrać bębny. Stało się to w 1917 roku, jeszcze przed powstaniem nowoczesnego zestawu perkusyjnego. Co więc oznacza druga data? W 1917 The Original Dixieland Jazz Band nagrywają pierwszą płytę w historii jazzu Livery Stable Blues. Na perkusji gra tu Antonio Sbarbaro, znany jako Tony Spargo. Wszystko wyszło bardzo fajnie z jednym wyjątkiem. Jest to jak najbardziej pierwsze nagranie muzyki jazzowej, które zawiera perkusję, ale nie ma tutaj takiego „mało istotnego" instrumentu, jakim jest... bęben basowy! Problem polegał na tym, że drgania, jakie nosił ze sobą cios w wielki bęben, a wtedy był rzeczywiście ogromny, wiązały się z tym, że igła rejestrująca mogła podskakiwać i wtedy z całej zabawy nici. Wydaje się to niesamowite, ale jednak taki był powód, że Tony jest pierwszy, tyle, że nie w całości. Prawdopodobnie później poczyniono nagrania, gdzie była centralka, ale nie ma na to żadnych dowodów aż do 1927 roku, gdzie ekipa The McKenzie & Condon Chicagoans nagrywają cztery piosenki: *China Boy, Sugar, Nobody's Sweetheart* i *Liza*. Zgadnijcie, kto był bębniarzem? Tak, zgadza się, Gene Krupa!

PIERWSZA KLINIKA

Co roku jest ich coraz więcej. Skąd to się wzięło?

Kliniki perkusyjne są teraz czymś bardzo powszechnym. Co roku przyjeżdżają do nas różni perkusiści, reprezentujący praktycznie każdy gatunek muzyki, także nasi bębniarze czasami (zazwyczaj, żeby podreperować finanse) uderzają w Polskę na warsztaty. Gdzie były początki? Z pewnością z przytupem, bo jak inaczej nazwać pierwszą klinikę perkusyjną, która miała miejsce w Carnegie Hall! Słynna nowojorska scena w marcu 1949 roku gościła takich bębniarzy, jak Max Roach, Cozy Cole i Howie Mann. Panowie prezentowali ćwiczenia i różne techniki gry.

BEBOP

Nowa odsłona jazzowego bębnienia.

Swing święcił swoje tryumfy w latach 40. Niektórzy muzycy dochodzili do wniosku, że fajnie byłoby się zebrać w mniejszym gronie i tam troszkę mocniej poszaleć na instrumentach, nie ograniczając się do jakiejś większej formy. Z tym związane było też dostosowanie odpowiedniego instrumentarium do miejsca, w którym się grało, a były to piwnice i ciasne kluby. Więcej o tym aspekcie mówimy w sekcji o sprzęcie w dalszej części magazynu. Perkusiści także zmienili swoje podejście do gry i dzięki temu jazz wszedł na kolejny poziom rozwoju z takimi muzykami, jak Max Roach, Art Blakey, Elvin Jones, Philly Joe Jones, Roy Haynes, Ed Thigpen, Kenny Clarke, Jimmy Cobb, Chico Hamilton, Art Taylor.

STICK CONTROL

Najważniejsza książka do nauki.

George Stone w 1936 roku publikuje swoja książkę, która aż po dziś dzień jest po prostu biblią każdego perkusisty. Absolutna esencja, która później była już tylko rozwijana przez innych perkusistów w swoich publikacjach. Podstawy pracy rąk, czyli rudymenty, ćwiczenia i przykłady, które po 80 latach są wciąż abecadłem perkusisty. Kto nie ma tej książki i jej nie studiował nie może nazywać się zawodowym pałkerem.

GADD-WECKL-COLAIUTA

Opera miała Trzech Tenorów, my mamy inną trójkę, tak samo dobrą!

To był koncert, który przeszedł do historii! W 1989 zorganizowano imprezę, upamiętniającą Buddy'ego Richa. Wystąpiło tam wielu świetnych bębniarzy. W pierwszej trójce na scenie zagrali Louie Bellson, Gregg Bissonette i Dennis Chambers, najpierw pojedynczo, a później w jednej wspólnej solówce. Atmosfera była gorąca i gdy wydawało się, że raczej nic już tego nie przebije, pojawiła się druga trójka, która po prostu powaliła wszystkich na kolana. Dave Weckl, Vinnie Colaiuta i Steve Gadd. Podobnie, jak poprzednicy, każdy z nich zagrał z big bandem Buddy'ego Richa, później kolejno jeden po drugim włączali się w solo, które jest jednym z najbardziej spektakularnych perkusyjnych występów w historii. Kto tego nie widział? 28 lat temu zagrano coś, do czego wciąż ciężko się zbliżyć!

MASZYNKA

Czy ktoś zastanawia się nad maszynką do sprężyn?

Chyba tylko wtedy, jak się zepsuje albo nie działa jak należy. Prosty mechanizm nadaje charakter werblowi. Można mieć sprężyny przymocowane na stałe, ale istnieje zbyt dużo sytuacji, kiedy mogą przestać właściwie spełniać swoją rolę. Jest to więc zupełnie bez sensu, dlatego potrzebny jest ruchomy mechanizm. Ale czy mamy czas i nerwy, żeby np. kręcić śrubą? W 1889 roku Ellwood Fry montuje pierwszą dźwignię do sprężyn. W 1919 ekipa Ludwiga opracowuje pierwszą efektywną maszynkę do podnoszenia i opuszczania sprężyn.

eprasa.pl 1e237f1795

Chris Coleman zagrał na Meinl Festival w Gutenstetten, ależ to jest niesamowicie pozytywny artysta!

Co by nie mówić, masz w środowisku status „drum hero"...
Miło, że tak mówisz, ale ja jestem sobą, jestem człowiekiem przede wszystkim, zwykłym kolesiem. Takie mam podejście do tych spraw. To, co widzisz i słyszysz, gdy występuję na scenie, jest dokładnie tym, kim jestem. Staram się poprzez swoją grę zaprezentować swoją osobę. Nie jest to tak, że zakładam strój Batmana i wychodzę na scenę jako ktoś zupełnie inny. Nie, widzisz mnie tutaj takiego i tak też gram. Chociaż przyznać trzeba, że z takim brzuchem nieciekawie bym wyglądał w stroju Batmana (*śmiech*). Czasami faktycznie potrafię się za bardzo wkręcić i wtedy sobie mówię: „Ok, stary, odblokuj się", bo to też jest część mojej osobowości. Ale ta forma koncentracji jest chyba zrozumiała dla każdego, kto ze mną bezpośrednio pracuje jeden na jeden.

Kiedyś Damion Reid mówił nam, że w swoim otoczeniu krzywo na niego patrzą, bo chciałby grać ostry metal, a jest czarny, więc mu nie wypada i musi grać jazz, gospel, rap...
Och, stary... Jeżeli coś cię cieszy to graj to i nie zwracaj uwagi na to, jak inni patrzą. Mało ludzi wie o tym, że dorastałem słuchając klasycznego rocka, a nawet metalu. Wiele osób o tym nie wie, bo w momencie, gdy moje nazwisko stało się...

...sławne.
Oj, nie lubię tego określenia, daj spokój. Serio, nie lubię tego... No dobra, ale gdy moje nazwisko stało się jakoś tam rozpoznawalne, to panował wtedy nurt gospel, dlatego od razu byłem kojarzony z tą muzyką i określono mnie perkusistą gospel. Oczywiście, zgadza się to w dużej części, bo takie są moje prawdziwe korzenie, ale w pewnym okresie swojego życia kładłem się spać słuchając Poison, Whitesnake czy też Tico Torresa z Bon Jovi! Dorastałem razem z rockiem lat 80. Gdy nastały lata 90 pojawił się hip-hop, więc wszystko u mnie naturalnie ewoluowało i nie było czegoś takiego, że jest tylko to i koniec! Ludzie pytają mnie, dlaczego tak mocno gram, no bo słuchałem rocka i gospel, a w obu tych gatunkach musisz być energiczny. Czy miałem zespół rockowy, w którym grałem? Nie. Czy miałem momenty, że grałem rocka z innymi ludźmi? Tak. Nie byłem nigdy częścią takiego zespołu, ale słuchałem też takiej muzyki i miało to duży wpływ na to, jak gram obecnie.

Fot. Agnieszka Litarska

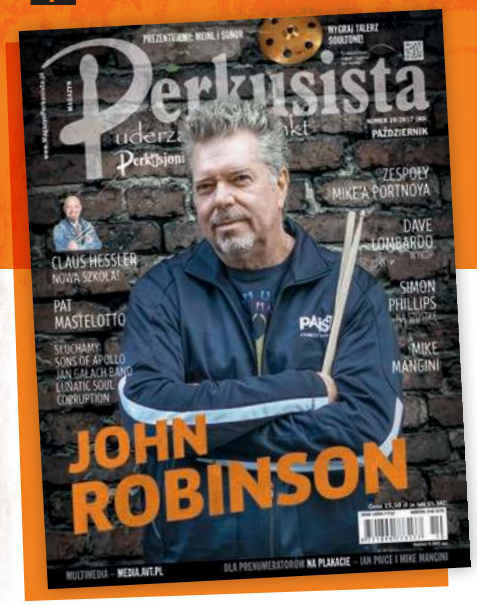
Otworzyło ci to oczy na inne techniki?
Oczywiście! Na dwie stopy zasuwałem już bardzo dawno, ale gdy zacząłem naprawdę pracować jako bębniarz, nie było to od nikogo wymagane, więc używałem pojedynczej stopy. W związku z tym, jak byłem w tym środowisku moich braci z Detroit, Michigan wszyscy kręcili nosem na podwójną stopę i mówili: „Czarni nie grają na dwie stopy". Wciskano nam też to, co było absolutną bzdurą, że jak się używa podwójnej stopy to się oszukuje (*śmiech*). „Ej, nie oszukuj!". Ale wiesz co? Przez to wiele rzeczy, jakie inni grają dwoma nogami, ja gram jedną np. niektóre partie Billy'ego Cobhama. Byłem wręcz do tego zmuszony. No dobra, skoro mam „nie oszukiwać" to będę te rockowe i gospelowe rzeczy grał jedną nogą.

W ramach festiwalu sztuki perkusyjnej Drums Fusion rozmawialiśmy z Cindy Blackman Santaną, zapytaliśmy więc o różnicę w grze z Lennym Kravitzem i Carlosem Santaną.

JAKIE SĄ RÓŻNICE Z PUNKTU WIDZENIA DRUMMERA?: „Jest wiele różnic. Nie porównywałabym ich, bo są bardzo różni. Kocham Lenny`ego za niesamowity klimat, tak bardzo funky. Jego muzyka zaczyna się i trwa utrzymując drive na jednym poziomie, jest pasjonująca, bo on jest pasjonatem, ma duszę i feeling. Ale nie jest eksperymentalna. Nie ma miejsca na kreacje na estradzie. Ale w 2014 i 2015 pojawiły się miejsca i przestrzeń na solówki bębnów i innych instrumentalistów. A Carlos znajduje się gdzieś na zupełnie innym końcu muzyki, jej aspektów. Jego muzyka ma tak samo dobry klimat z fajnym groovem, ale kreatywność i poszukiwanie przez muzyków są mile widziane. Intensywna interakcja, eksploracja, wymiana, on tego chce, on to kocha. Zdarza się, że podczas grania daje sygnał: dawaj mi więcej! On sam jest intensywnym muzykiem od melodycznej strony, lubi wzajemne wibracje. Zatem oni nie są porównywalni. W zespole Lenny`ego sprawiasz, że ludzie tańczą i czują się świetnie. Kocham być za to odpowiedzialna, oczywiście wszyscy to powodują, ale bębny najłatwiej się kojarzą. Przypisywanie bębnom całej odpowiedzialności za taneczność muzyki jest błędem. Każdy z muzyków ma na to wpływ i to było dla mnie wielką przyjemnością we współpracy z Lennym. Z Carlosem również wszystko to robimy – ludzie tańczą, czują się świetnie, odpływają, cieszą się chwilą. Ale TAKŻE dodajemy poszukiwawcze tchnienie i kreatywność, co przenosi muzykę w inny wymiar. I to ludzie nazywają „latin rhythms", ale te rytmy pochodzą z Afryki, bo społeczności latynoskich krajów były przecież przywożone z Afryki jako niewolnicy. Carlos to wie i rozumie, dlatego jest mistrzem w graniu tych rzeczy. Gramy rytmy afrykańskie, mieszając je z rewelacyjnymi melodiami, które się nad nimi unoszą i mnóstwem znakomitej harmonii. Cała muzyka daleka jest od tego, co nadaje radio. U Lenny`ego również live było inne od jego nagrań. A u Carlosa jest zupełnie inne, on by oszalał, gdyby co wieczór było tak samo. Nie przeżylibyśmy takiego wieczoru (*śmiech*). Tak powinno być, bo każdy dzień jest inny, życie jest inne. Gdy na początku próby akustycznej grasz jakiś utwór, to ten sam utwór powtórzony na końcu soundchecku brzmi inaczej. Jedynie pewne aspekty mogą się powtarzać, ale będą różnice. Gdy gram solo, ono zawsze różni się na próbie muzycznej, koncercie czy próbie akustycznej. Nie czuję się zaprogramowana do grania identycznych solówek każdego dnia, mój duch mi na to nie pozwala. Jestem przyzwyczajona do kreowania, wolności."

Fot. Jacek Pelc

eprasa.pl 1e237f1795



Bohater z okładki to jeden z najczęściej nagrywanych perkusistów w historii. Największą sławę przyniosła mu wieloletnia współpraca z Michaelem Jacksonem i nagranie takich hitów jak np. *Smooth Criminal*.

„JR" W OKRESIE NAGRYWANIA PŁYTY BAD MICHAELA JACKSONA: John kontynuował pracę z Quincy'm od czasu *Off The Wall*, szczególnie grając na legendarnym *We Are The World*, piosence, w której Michael pojawia się gościnnie.

Na *Bad* ścieżki perkusyjne były połączeniem programowania i żywej gry w większym stopniu niż na *Thrillerze*.

„Zaprogramowałem wcześniej wiele rzeczy, a później po prostu je przyniosłem" – tłumaczy JR. „W tych dniach miałem w swoim zestawie akustycznym gigantyczny, elektroniczny rack. W tym momencie mam do tego potworny wstręt. Uważam, że triggerowanie i tym podobne rzeczy są po prostu... eeeuuhhh."

Jak później dowiedział się JR, Bruce Swedien i Quincy Jones poszli w zupełnie innym kierunku wyłapywania rytmicznych komponentów do nowego albumu. JR poszedł więc do studia ze swoim zestawem Yamaha i z tym samym doborem elektroniki, jak wcześniej. Spodziewał się też podobnych warunków, jak wtedy, gdy nagrywał *Off The Wall*.

„Bruce Swedien miał do nagrania „cyfrę" oraz analogowego 16-ścieżkowca celem uzupełnienia. Nagrał mnie na analoga, żeby uzyskać więcej tłustego brzmienia" – mówi JR. „Powiedzieli: „Chcemy, żebyś nagrał każdą piosenkę w 12 minut", a Quincy dodał: „I nie chcę żadnych wstawek." Odpowiedziałem: „Kurna, to brzmi jak przesłuchanie u Jamesa Browna." Przede wszystkim Bad nie jest trudny, ale kiedy jesteś w dziewiątej minucie grania tego samego groove'u najdokładniej jak się da, to twój umysł zaczyna gdzieś błądzić. Inne piosenki, jak na przykład Smooth Criminal nie jest łatwą melodią do zagrania na dłuższą metę bez żadnych wypełnień. The Way You Make Me Feel – ta z kolei piosenka nie ma łatwego groove'u z trójkami na hi-hacie, a przynajmniej nie przez tak długi czas."

Jakby jeszcze było mało wyzwań, wiele utworów nie było niczym więcej, jak jedynie szkieletem, muzycznie rzecz ujmując, w momencie, gdy JR podkładał swoje partie.

„Czy słyszałem melodie i słowa? Nie, nie słyszałem" – tłumaczy. „Porównajmy to do japońskiej sesji z lat 80-tych. Wszyscy z nas mogli powiedzieć, że robimy japońską sesję, zrobiliśmy utwory bez niczego. Przede wszystkim gitarzyści narzekali: „Nie wiemy, co mamy grać", ponieważ nie było żadnej melodii, do której mogliby się odwołać albo nawet rozplanowania akordów."

Na szczęście doświadczenie pracy z Michaelem w przeszłości, dało JR wgląd do środka struktur utworów i już wiedział, od czego lepiej trzymać się z daleka. *„Kiedy słyszę linię basu dla Smooth Criminal, to wiem, że ona pracuje na jego melodię"* – mówi JR.

To pokazuje, że JR nie był do końca przekonany, czy *Bad* jest właściwym posunięciem. *„Zawsze czułem, że po tym, jak skończyliśmy Off The Wall i ruszyliśmy w kierunku Bad, to Michael powinien zrobić coś bardziej w kierunku Prince'a, takie jest moje zdanie" – mówi JR. „Myślę, że to nic złego, że tak mówię. Był jeszcze jeden kawałek, który nigdy się nie ukazał, nazywał się Apocalypse Now, do którego napisałem 6,5-minutowe marszowe partie perkusji. Wciągnąłem w to Dona Williamsa, brata Johna Williamsa, Dana Greco, Boba Zimmittiego i nagraliśmy na cztery werble, cztery piccolo werble, dwa zestawy piatti i jeden gran casa. Była to bardzo skoczna melodia, ale nigdy się nie ukazała. Trochę mnie to rozczarowało."*

Pat Mastelotto to jeden z tych bębniarzy, którym należy się zdecydowanie większa atencja. Obecnie jeden z perkusistów King Crimson.

Jak przyjąłeś fakt, gdy na początku lat 80 pojawiła się w bębnach elektronika?
Miałem to ogarnięte już w latach 70 poprzez Pollard Syndrum lub Synare, wczesne drum maszyny. Miałem szczęście pracować z Bobem Eastonem, który rozwinął wczesne sekwencery, no i z Michaelem Boddickerem. Mike Chapman wprowadzał u siebie drum maszyny, pracował z Blondie na *Heart Of Glass*. Gdy byłem na przesłuchaniu do Mr. Mister chłopaki korzystali z LinnDrum, ponieważ szukali perkusisty od roku. Po skończeniu przesłuchania wysłali mnie do domu z LinnDrum. Powiedzieli mi: „Nie potrzebujemy tego więcej, skoro mamy ciebie, weź to sobie". Kilka lat później zapytałem Richarda Page'a: „Dlaczego dostałem tę robotę? Dlaczego tak szybko?". Odpowiedział mi: „Stary, byłeś pierwszym i jedynym perkusistą, który potrafił zagrać do końca piosenki razem z drum maszyną. Każdy inny gość, którego przesłuchiwaliśmy, wypadał z time'u". Miałem trochę doświadczenia poprzez grę właśnie z Mikem Chapmanem, gdzie traktujesz drum maszynę jako swojego kumpla, to twój perkusyjny ziomek.

Fot. A.Bank

Jak wygląda twoja znajomość współczesnej elektroniki?
Z tym jest różnie, wszystko idzie mocno do przodu, pojawiają się nowe urządzenia i nie zawsze za tym wszystkim nadążam, ponieważ się starzeję.

Granie akustyczne ma przyszłość?
Tak, absolutnie, chociaż każdy teraz może wziąć telefon i poprzez jakąś aplikację ułożyć świetne partie perkusji, coś jak kucharz, który gotuje, ale mimo to elektronika nie zastąpi grania akustycznego. To może iść ze sobą co najwyżej w parze tak, jak np. granie na gitarze elektrycznej i banjo. Albo granie na akustyku i elektryku. Każdy z nich to jakiś odrębny smak lub aromat. Nie możesz zastąpić akustycznych bębnów elektroniką, to nie ta sama dynamika, energia, siła. Jeżeli chcesz absolutną przejrzystość precyzji to używaj maszyn, ale nie zawsze jest to potrzebne i bardziej przydaje się ta lekkomyślność w graniu, swoboda i ruch.

eprasa.pl 1e237f1795

Jason Bittner, wiecznie zapracowany, głównie z metalowcami, ale udowadniał na warsztatach w Polsce, że inne stylistyki nie są mu obce.

Jak bardzo ważne są kliniki, masterclass i nauczanie w życiu muzyka, który chce zarabiać na życie?
Nie chciałbym, aby cały ten artykuł opierał się na najgorszych aspektach rynku muzycznego, ale młodsze dzieciaki i te trochę starsze, które chcą zostać perkusistami, powinny pomyśleć o realiach i powadze tego, z czym to wszystko się wiąże, jeżeli chcą gonić za tym marzeniem i myśleć o tym w kategoriach kariery. To nie tylko tour bus, groupies i imprezy, to jest ciężka praca. Nie jest ona zbyt opłacalna, przez większość czasu. Zawsze mówię, że trasa jest jak ruszenie na wojnę, każdego dnia walczysz w innej bitwie. Niektóre dni przechodzą spokojnie, a inne nie. Wszystko jest fajnie, dopóki utrzymujemy pozytywny przepływ gotówki. Niestety, przez ostatnie lata i to zaczęło zanikać. Powiedzmy, że 10 lat temu, zaraz po tym, jak moja kariera się rozwinęła, wszystko było w najlepszym porządku w Shadows Fall, miałem wszystko, czego potrzebowałem – artykuły dla magazynu Rhythm, sygnaturę pałek, sygnaturę rida, kliniki, a kiedy nie byłem w trasie to były sesje nagraniowe, ale później, po pięciu latach wszystkiego było coraz mniej. Nagle przestajesz być w centrum zainteresowania, ride przestaje się sprzedawać jak kiedyś, sprzedaż pałek też maleje, kliniki są połączone z jakimś innym kolesiem. Ci perkusiści, którzy robili sporo klinik, nagle zostają odstawieni, ponieważ ludzie przestają przychodzić, a sklepy muzyczne nie sprzedają ich sprzętu i to jest właśnie powód, dla którego organizowali wcześniej kliniki – żeby sprzedawać konkretne towary. W tym momencie ludzie mają inne podejście, na zasadzie: *„Wiem, że ten gość ma klinikę dwie mile stąd, ale mogę przecież obejrzeć na YouTube, jak ten koleś gra w studio i nawet nie muszę wstawać ze swojej kanapy"*. To nigdy nie będzie mogło równać się z tym, kiedy siedzisz w odległości 2 metrów od Dennisa Chambersa i przyglądasz się jego grze.

Fot. Lisa Stock

Ulubione brzmienie bębnów basowych?
Jedne z moich ulubionych brzmień centralek to bębny Neila Pearta na *Exit Stage Left*, brzmią niesamowicie. To jest zasadniczo to samo brzmienie, jakie mamy na *Permanent Waves* i *Moving Pictures*. Centralki Larsa na *...And Justice For All*, zdecydowanie, no i Charlie Benante, który zawsze miał duży wpływ na moje brzmienie. Miałem w zwyczaju stroić bębny wyżej tak, jak on to robił, ale na przestrzeni lat nieco obniżyłem strój.

Często wspominamy temat bębnów hybrydowych. To nie tylko ułatwianie sobie życia elektronicznymi dodatkami, ale też ważny dodatek do warstwy brzmieniowej.

HYBRYDA NA KONCERCIE – CO ZROBIĆ, ŻEBY WSZYSTKO SIĘ UDAŁO:

Poświęć czas na logiczne ułożenie brzmień w module. Dzięki temu możesz szybko przełączać się na kolejne piosenki. Większość modułów ma więcej banków pamięci niż piosenek na typowym koncercie, więc na pewno ci to wystarczy. Jeśli te same brzmienia pojawiają się w dwóch piosenkach to łatwiej będzie skopiować próbkę, by pojawiły się później niż cofać się do poprzednich ustawień. Podpisz też wyraźnie każdy zestaw próbek, będzie je łatwiej odszukać na wyświetlaczu, kiedy na scenie zapadnie ciemność.

Podkreśl w setliście, które piosenki zawierają triggerowane brzmienia, a jeśli pracujesz z akustykiem to daj mu kopię setlisty. Dzięki temu nie będzie niespodzianki, kiedy w połowie piosenki puścisz podmuch niskiego basu. Kiedy zespół sam kontroluje nagłośnienie, sprawdzaj zestawy próbek z setlistą co piosenkę. Jeśli brzmienia elektroniczne nie są potrzebne, to możesz ściszyć głośność modułu, żeby nie wyzwolić próbki przez przypadek, tylko nie zapomnij go potem podgłośnić! Możesz też zaprogramować puste zestawy próbek do piosenek, które ich nie wymagają. Najważniejsze to znaleźć na to swój sposób.

Złóż swój sprzęt w jeden „zestaw" i zainwestuj w futerał. Przynieś kable, które potrzebujesz do podpięcia modułu do nagłośnienia. To zwykle jest para kabli jack i chociaż większość lokali może mieć zapasowe, najlepiej założyć, że ich nie mają. Tak ważne jest, żeby nie zapomnieć o zasilaniu. Wielkie zasilacze sceniczne, których zawsze szukają koledzy z zespołu, będą teraz też twoim celem. Jeśli moduł można zasilić bateriami, jak i z sieci, to najlepiej być przygotowanym na obie opcje w razie gdyby jedna zawiodła.

Sprawdź działanie systemu w dzień przed koncertem. Niektóre kluby mogą nie chcieć, byś puszczał bardzo basowe brzmienie stopy przez nagłośnienie. Przed koncertem nie wstydź się podejść do akustyka i powiedzieć mu o ustawieniu. Są przyzwyczajeni do takiego sprzętu nawet, jeśli dla ciebie to nowość – to właściwie to samo, co podpięcie keyboardu, a akustyk powinien wiedzieć dokładnie, jak to podpiąć i nagłośnić.

Bądź przygotowany! Tak, jak z resztą zestawu i graniem, przygotowanie to klucz do sukcesu. Traktuj hybrydę jako część głównego zestawu, jak najwcześniej przynoś go na próby i graj z nim setlisty. Niedługo pojawią się problemy, które będziesz mógł załatwić zawczasu, dzięki czemu nie będziesz się w trakcie koncertu martwił niczym poza graniem!

eprasa.pl 1e237f1795

Robyn Schulkowsky, wybitna perkusjonistka, artystka mało znana w Polsce, ale dzięki rozmowie Jacka Pelca może kilka osób skieruje uwagę w jej stronę, warto!

U niektórych perkusistów występują wyraźne symptomy braku poczucia rytmu. Np. na finał recitalu Nigela Kennedy z orkiestrą symfoniczną w filharmonii muzyk na czwarty bis zaproponował publiczności bluesa. Wybuchła euforia, która jednak bardzo szybko zgasła, bo żaden z perkusistów ani basistów nie podjął wyzwania. Pospuszczane głowy i oczy wbite w podłogę dały Nigelowi jednoznaczną odpowiedź, że najprostszy trzyakordowy „błotny" blues w metrum 12/8 w tej orkiestrze nie przejdzie.

Jesteśmy perkusjonistami, więc gramy za pomocą ciała, mięśni, dlatego organicznie czujemy to, co gramy, nasze ciało to zapamiętuje na skutek wielokrotnych powtórzeń. Na myśl przychodzą tradycyjne rytmy z Afryki czy chociażby jazz albo rock. Z drugiej strony im bardziej klasyczną muzykę grasz, a więc czekasz 120 taktów, po czym grasz cztery dźwięki i znów czekasz 80 taktów, tym mniejszą masz szansę na naturalne przyjęcie rytmu do swojego krwioobiegu. Poza tym zajmujesz się raczej tym, co grają smyczki, a więc i tak jesteś poza timem. Jedynie bardzo rzadko, od czasu do czasu, na przykład grając Brahmsa, kotlista może się poczuć jak rockman. Na ogół liczą: raz dwa trzy cztery, raz dwa trzy cztery (Robyn bardzo szybko liczy i klaszcze dłońmi puls bez akcentów), ale to jest tylko puls. Puls może się stać rytmem, jeśli go podzielimy za pomocą akcentów na frazy. Ale takie bezpłciowe klaskanie doprowadza mnie do szału. Potrzebny jest oddech, frazowanie, pauza. Zawsze się z tym spotykałam, nie wiem, skąd ci ludzie się biorą. Dlatego spotkania jazzmanów z klasykami rodzą szalone sytuacje dotyczące właśnie rytmu, kiedy zderzają się ze sobą dwa odrębne światy. Wiele się uczyłam na temat pochodzenia rytmów, ich korzeni. Kiedy gram jakiś rytm, to zazwyczaj wiem, o co w nim chodzi i jakie są jego źródła (tu Robyn interpretuje na stole prosty rytm na sposób „klasyczny" i jazzowy).

W Polsce parę razy byłem świadkiem występów zespołów, złożonych wyłącznie z klasycznych perkusistów, którzy grając na wyłącznie perkusyjnych instrumentach, zajmowali się przez godzinę na estradzie wszystkim poza graniem rytmu...

Oooo, bardzo mi przykro... Ja to widzę tak, że muzycy orkiestrowi, w tym perkusiści zrzucają odpowiedzialność za zagranie „RAZ" na kogoś innego, czekają, aż im to ktoś pokaże i zawsze są z tyłu. Jedni czekają na drugich, drudzy na trzecich i tak wszyscy są coraz bardziej spóźnieni. Nikt nie bierze odpowiedzialności, mówią sobie: to nie moja sprawa. Może dobrze jest czekać na decyzję dyrygenta, króla, szefa w wielu aspektach natury muzycznej, interpretacyjnej, ale nie możemy tak postępować w sprawie rytmu. RAZ jest tam, gdzie jest, a nie tam, gdzie ktoś go sobie przestawi lub subiektywnie o nim zadecyduje.

Tak powstaje historia! Dzięki uprzejmości Inferno mieliśmy możliwość przyjrzeć się, jak są rejestrowane partie bębnów na najnowszy album Behemoth. Zespół po wydaniu płyty wspiął się jeszcze wyżej jeżeli chodzi o popularność i rozmach koncertowy.

eprasa.pl 1e237f1795

Niesamowity album perkusyjny! Najgrubsze wydanie w historii ze 160 stronami wypełnionymi zdjęciami perkusistów i zestawów perkusyjnych. Kolejny w skali światowej pionierski wyczyn naszej redakcji. Sam Lars Ulrich poprosił o egzemplarz dla siebie, co nas mile połechtało. Wszystko to zasługa wspaniałych fotografów.

Fot. Marcin Masalski

Fot. Robert Wilk

Fot. Marcin Pawłowski

Fot. Romana Makówka

Fot. Romana Makówka

Fot. Romana Makówka

epresa.pl 1623771795

Angielski perkusista Ash Soan nie narzeka na brak pracy. Możliwe, że wkrótce do nas przyjedzie. Warto posłuchać, jak gra i co mówi.

Media społecznościowe otwierają więcej drzwi?
Nagrywałem sesję dla Gavina Jamesa ze stajni Frasera. Zatrzymaliśmy się na szklaneczkę herbaty i Fraser zapytał: „Chłopaki, co myślicie o mediach społecznościowych?". Fraser, podobnie jak większość producentów, nie jest pewny, jak podejść do tego tematu. Basista powiedział: „Wiem, dlaczego Ash to robi, ale ja uważam, że to jest g*wno warte, nie chcę się w to wkręcać." Nagle słychać pukanie do drzwi i wchodzi pewien gość. Fraser nas przedstawia i mówi: „To jest Ash." A gość na to „Ash Soan? Och, stary, właśnie zacząłem śledzić cię na Instagramie, uwielbiam twoją grę." To był Jimmy Napes, producent Sama Smitha. Właśnie razem z Samem wygrał Oskara za muzykę do Bonda (*Writing's on the Wall* z filmu *Spectre*). I to by było tyle, mocno się śmialiśmy! Nie oznacza to, oczywiście, że facet cię od razu zatrudni, ale przynajmniej widzi, co porabiam. Jakiś rok później dostałem telefon od jego asystenta, że Jimmy chce mnie wynająć na sesję.

Fot. Joby Sessions

Zainwestowałeś w miejsce, masz świetne CV. Czy sądzisz, że perkusiści powinni inwestować w materiały na media społecznościowe jako taką cyfrową wizytówkę?
Zapomnij o social mediach na minutkę... Piękna rzecz, jaką jest nagrywanie, jaką są pomieszczenia, sposób, w jaki ludzie podchodzą do brzmienia bębnów, sposób, w jaki grają. Kombinacja tych wszystkich rzeczy tworzy osobowość. Ok, może w twojej sypialni nie będzie tak piękne jak brzmienie Vinniego (Colaiuty) na *10 Summoner's Tales*, ale możesz ukręcić coś porządnego, co trafi do pewnych ludzi. Pomyśl o brzmieniu bębnów u Amy Winehouse. To bardzo specyficzne brzmienie, coś jak z Motown, takie współczesne z domieszką przeszłości. Nie potrzebujesz do tego Abbey Road. To jest coś, co mnie ekscytuje. Możesz uzyskać ciekawe brzmienie w swoim garażu, kanciapie, sypialni, czy czymkolwiek. Zachęcam ludzi do tego, bo możesz otrzymać fajne, suche, funkowe brzmienie. Możesz zabrzmieć jak Mike Clark z Headhunters czy tam cokolwiek. Możesz uderzyć brzmieniem. Jeżeli tym się nie podzielisz, to kto to usłyszy? A jak to gdzieś umieścisz, to może ktoś to zobaczy. Chodzi mi o to, że nigdy nie wiesz, kto cię obserwuje. Bernard Purdie lubił moje posty na Instagramie. Jakie masz na to szanse! Niedawno polubił jeden z moich postów John Mayer. Wysłałem mu wiadomość z krótkim podziękowaniem, a on mi odsyła informację, że bardzo lubi moją grę. To jest doskonałe miejsce na talenty. Wiadomo, jest ogromna ilość głupich rzeczy, ale jeżeli masz czas i energię to przefiltruj sobie sieć, bo może być wtedy ciekawie.

Mark Guiliana to jeden z tych perkusistów, który jest mocno wyczekiwany w Polsce.

Jaki największy koszmar przydarzył ci się na scenie?
Może zabrzmię troszkę jak ignorant, ale cóż strasznego może mi się przydarzyć na scenie? Nic złego nie może się stać. Może mogę tak mówić, ponieważ często angażuję się w kreatywne środowiska, w których jak coś pójdzie nie tak, to prowadzi to do nowych, ekscytujących muzycznych sytuacji. Jeżeli grasz do śladów w halach i na stadionach, wtedy pewne rzeczy mogą pójść źle, ale ja nie mam osobiście doświadczeń w tej materii. Jest może jedna taka rzecz, jak np. jesteś chory i masz zatrucie pokarmowe. To mi się parokrotnie przytrafiło. Przez wiele lat grałem z basistą Avishai Cohenem, graliśmy kiedyś w Izraelu i byłem bardzo chory. Przeszedłem przez koncert, ale zaraz po ostatniej piosence musiałem się zmyć i poleciałem od razu do łazienki. Ludzie chcieli bis, a ja nie byłem w stanie zagrać. Na szczęście w zespole był perkusjonista, który grał także bardzo dobrze na zestawie, więc zajął moje miejsce. Słyszałem, jak lecą bisy, a ja w tym czasie dochodziłem do siebie w garderobie.

Fot. Dereka Peniston

U kogo najbardziej chciałbyś wziąć lekcje gry na bębnach?
U Johna Coltrane'a, no, ale to się nie stanie. Moje pierwsze 10 nazwisk to byliby pewnie nie-perkusiści. Kolejne 10 nazwisk to byłyby pewnie nazwiska perkusistów, których już z nami nie ma. Ktoś jak Aphex Twin – Richard David James, o ile wiem nie gra na perkusji, ale sposób, w jaki myśli o bębnach i programuje rytmy, rozwala mi czachę, mocno przy tym inspirując. Chciałbym się dostać do jego mózgu.

Najlepsza perkusyjna rada, jaką kiedykolwiek dostałeś?
Próbować i czerpać radość. Moje sytuacje muzyczne, w których najbardziej się spełniłem, miały swoje podłoże w satysfakcji z tego co robię. Momenty, gdy podążałem za innymi celami, zarówno, czy to było wywołane presją otoczenia, że powinienem robić jakąś konkretną rzecz, czy też finansami, że myślałem za mocno o tym, czy ktoś płaci, te sytuacje nie były dla mnie dobrymi wyborami. W chwili, gdy dana decyzja podyktowana była czerpaniem radości z gry i tym, jak mnie to spełni – to właśnie sposób, w jaki staram się podejmować moje muzyczne decyzje.

eprasa.pl 1e237f1795

Na okładce jeden z najważniejszych perkusistów w historii. Przygotowaliśmy olbrzymi artykuł z wypowiedziami ogromnej ilości muzyków polskich i zagranicznych. Kopalnia wiedzy.

„Do wszystkich perkusistów, którzy chcą zostać profesjonalistami, obserwujcie Buddy'ego!" – Ian Paice**.** Niezwykle charyzmatyczny muzyk wspiął sztukę gry na perkusji na absolutne wyżyny i do tej pory jego gra robi kolosalne wrażenie. Zawdzięczamy mu bardzo dużo, ponieważ zaprezentował światu perkusję z zupełnie innej strony. Dzięki niemu ludzie dowiedzieli się, że bębny sprawiają dużo frajdy, a gra na tym instrumencie może być nie tylko wielką przyjemnością, ale też wielkim szpanem. To on w dużej mierze poprzez swoją postawę pokazał światu, że bębniarze to ludzie wyjątkowi, często zwariowani, niepokorni, indywidualności, obok których nie da się przejść obojętnie. Legendy o Buddym krążą od dawna. Są to opowieści, związane z jego zachowaniem na scenie i poza sceną, a także historie o tym, co Buddy powiedział, a język miał cięty jak mało kto.

Jedna z legend, dotycząca Buddy'ego, mówiła o tym, że muzyk nigdy nie czytał dokładnie nut, ale zapamiętywał cały aranż po kilku przesłuchaniach.

Gregg Bissonette: *„Buddy miał gościa, który czytał mu nuty i grał melodie. Buddy zapamiętywał każde uderzenie, co za pamięć!"*. Potwierdza to saksofonista Jay Craig: *„Doświadczyłem tego wiele razy i tak, tak właśnie to działało. Zasadniczo był ktoś w zespole, kto potrafił trochę grać na perkusji. Grał, a Buddy słuchał tego z nutami kilka razy. „Ok, uzupełnię to", po czym siadał i grał to raz z nami, a później już podczas wieczornego koncertu. Zazwyczaj po kilku wykonaniach miał wszystko dokładnie zapamiętane. Myślę, że miał jakiś system. Ruszyło mnie to, że on zawsze zapamiętywał jako pierwsze ostatnie cztery takty. Dlatego nieważne, co działo się wcześniej, zawsze wbijał końcówkę, co – wydaje mi się – było bardzo sprytne. Jeżeli coś mu weszło do głowy, to zostawało tam na zawsze, przynajmniej tak mi się wydaje. Lubię album, jaki nagrał z Sammym Davisem Jr. w 1966 roku (The Sound Of '66) i gdy pracowaliśmy z Sammym 20 lat później w Hollywood Bowl pojawił się Buddy i zagrał kilka rzeczy z tej płyty. Wygrał wszystko tak, jakby nagrywał to wczoraj! Byłem pod wielkim wrażeniem."*

Pomijając podziw do pamięci Buddy'ego pojawia się pewne pytanie, czy Buddy miał jakieś problemy z nowym materiałem? Popełniał błędy? Jay wspomina: *„Nie przypominam sobie, by miał jakiekolwiek problemy z nowymi nutami i przychodzą mi do głowy tylko dwa przypadki, kiedy się pomylił. Raz nie chciał się przyznać i zrzucił winę na zespół, aż wreszcie grający na trąbce Eric Miyashiro wytłumaczył mu, że wszyscy doskonale wiedzą, co się stało. Za drugim razem, kiedy grał przejście, nad którym stracił kontrolę w In A Mellow Tone, wszystko się posypało. Buddy zatrzymał zespół, a my od razu „Oho, będzie niedobrze!". Ale ku naszemu zdziwieniu zaczął się śmiać i powiedział „No cóż, raz się wygrywa, raz się przegrywa. Wracamy do przejścia na bębnach!".*

Raz na jakiś czas kończyliśmy koncert, grając Channel One Suite (z Mercy, Mercy, 1968) lub jakąś inną wielką suitą. Po swojej solówce zaczął grać nagle temat z West Side Story! Większość z nas miała to zapamiętane, więc nie było z tym problemu i zaczęliśmy grać za nim. Co ciekawe on sobie z tego nie zdawał sprawy, co się stało i dopiero później w busie mu powiedzieliśmy, skończyło się na śmiechu."

Przeprowadziliśmy test porównawczy naciągów 5 producentów. Po dokładniejszy opis wyników należy zajrzeć na naszą stronę lub obejrzeć na kanale YouTube film z prezentacji.

EVANS G2, REMO EMPEROR, AQUARIAN RESPONSE 2, CODE GENERATOR, ATTACK MEDIUM THIN

Reasumując – różnice w naciągach polegają na sposobie i jakości osadzenia skór w obręczach oraz jakości powlekania. Mówiąc krótko technologia robi swoje, bo brzmieniowo jest bardzo podobnie. Remo i Evans operują najlepszymi maszynami, widać to od razu w chwili, gdy musimy pracować z tymi produktami. Nie jest jednak różowo, bo cena robi swoje. W przypadku Aquarian jesteśmy trochę zawiedzeni, że komplet dostarczony do nas miał lekki feler, bo w akcji prezentowały się przyzwoicie. Jeżeli chodzi o Code, które zasadniczo powinny być najtańsze ze wszystkich, to cieszy doskonała reakcja dystrybutora, który natychmiast dostarczył producentowi wszelkie uwagi, związane z powlekaniem. Najmilszym zaskoczeniem jest Attack. Co ciekawe, nie są to flagowe naciągi firmy. Attack woli prezentować membrany Terry'ego Bozzio, podobnie, jak Aquarian chwali się wspaniałymi membranami Jacka DeJohnette.

Tymczasem podwójny Medium Thin okazał się bardzo solidną propozycją za świetną cenę. Można się pokusić, że jest on takim cichym zwycięzcą z racji stosunku jakości do ceny.

W kwestii samej jakości, cóż, jak to się zwykło mówić w piłce nożnej – piłka jest okrągła, bramki są dwie, a na końcu i tak wygrają Niemcy. Tak samo tutaj. Bębny są różne, stylistyki muzyczne też, a na końcu i tak się sięga po Remo. Mimo wszystko nasz test udowodnił jedno – mamy naprawdę szeroki wybór i wszystko obraca się wokół tego, na co nas stać i w co będziemy się bawić za bębnami.

eprasa.pl 1e237f1795

Russ Miller to prawdziwy „pewniak" jeżeli chodzi o występy w programach pokroju American Idol lub pracę przy muzyce do jakiegoś hollywoodzkiego filmu.

Czy nowa technologia ma wpływ na to, jak wygląda twoja kariera?
O tak. Wiesz co, to jest jak w każdej innej branży. Problemem muzyków jest to, że mają swój plan biznesowy w głowie, ale ten plan jest zgodny z tym, co działo się 30 lat temu. Nagramy płytę, pojedziemy w trasę, sprzedamy płytę, ludzie przyjdą na koncerty, bla bla bla, jakkolwiek ten model kiedyś wyglądał. Ten model się zmienił i wciąż się zmienia. Biznes muzyczny i muzycy płaczą, że nie jest tak, jak kiedyś, żaden biznes nie jest taki, jak kiedyś! Biznes samochodowy, telefoniczny, wszystko nie jest takie, jak kilka lat temu. Wiele firm, zanim zrozumiało, że czasy się zmieniają, miało wielkie problemy.

Musimy się dostosować?
Musimy się dostosować! Mam w swojej posiadłości studio nagrań. Jest to studio na poziomie światowym, ponieważ zobaczyłem, jakie zmiany następują, działo się to na początku lat 2000. Technologia ruszyła mocno do przodu, wcześniej nie mogłeś nagrać światowo brzmiącej płyty, jeżeli nie miałeś pół miliona dolarów, teraz możesz to zrobić za 10 tysięcy.

W latach 80, żeby nagrać płytę, musiałeś mieć za sobą wytwórnię, która miała odpowiednie środki. Problem polegał na tym, że bardzo łatwo pojawiał się ktoś, kto mówił „nie", bo coś nie pasowało i nie zawsze miało to racjonalne podłoże. Z biegiem czasu, gdy technologia stała się bardziej dostępna, coraz mniej osób zaczęło mówić „nie". To także nie jest do końca dobre, ponieważ w biznesie muzycznym pojawiły się osoby, które nie powinny tam być. Jest pełno koszmarnej muzyki, która jest publikowana. Wcześniej wydawca oceniał to, co miało być wydane. Teraz nikt już nie mówi „nie". To po pierwsze. Po drugie zmienił się sposób docierania muzyki do ludzi. Za naszych czasów były winyle, ludzie fizycznie musieli posiadać twoją muzykę, od tego był duży nośnik. Podobnie było z płytami CD, chociaż często o tym zapominamy. Wielkim przełomem był moment, gdy fizyczny nośnik przestał być potrzebny. To ogromna zmiana. Ale zobacz, jak to wygląda w przemyśle książek. Jak wyglądają księgarnie? Nagle książki piszą ludzie, którzy raczej nie powinni się tym zajmować. Dlatego nie ma tu jakiejś wyjątkowej sytuacji, tak się dzieje z każdą branżą w interesach, trzeba po prostu umieć się dostosować i wykorzystać narzędzia. Zbudowałem studio, bo widziałem, jak zmieniają się komercyjne studia nagrań. Tylko, że pamiętajmy tu o ważnej rzeczy – miałem klientów, ponieważ miałem już zbudowaną karierę muzyka studyjnego. Nie możesz zbudować studia i spodziewać się, że nagle ludzie zaczną do ciebie dzwonić.

Adam Czerwiński nie może narzekać na brak zajęcia. Jeden projekt goni drugi, wciąż w żywiole. Wielka wiedza odnośnie organizacji pracy!

Czy w tych czasach, w jakich żyjemy, perkusista musi być kimś więcej? Tak, jak ty? Musi być producentem, swoją własną sekretarką, organizatorem...
Moim zdaniem nie ma złotego środka, nie można komuś powiedzieć, że musi się zajmować wszystkim jednocześnie, grać, komponować. Jest wielu wspaniałych perkusistów, którzy nigdy nie napisali żadnego utworu, a grają wspaniale i przyłożyli się do wielu wspaniałych nagrań, pomagali wielu artystom do wykreowania wspólnych płyt. Nie będę wymieniał nazwisk, bo to nie o to chodzi. Są tacy, co tylko grają i jest paru, co komponuje. Są też tacy, którzy nie komponują, ale mają swoje zespoły, robią trasy, nagrywają płyty. Nie ma jednej drogi. Ja akurat tak działam, bo lubię być aktywny i lubię trzymać rękę na pulsie. Tego nauczyłem się od Jarka Śmietany, razem wszystko robiliśmy, nie mieliśmy menedżera, zawsze ogarnialiśmy wszystkie projekty razem, wielokrotnie próbowaliśmy zlecić coś komuś, ale nigdy się to nie udawało. Jak sam czegoś nie przypilnujesz, to nie jest to zrobione tak, jak należy. Trzeba przypilnować najdrobniejszych szczegółów, od głupiego telefonu do bardziej konkretnych rzeczy. Pilnowałem już do samego końca, a i tak zawsze okazywało się, że wyszedł po drodze jakiś chochlik.

Za czym tęsknisz?
Tęsknię za takim towarzyskim spędzaniem czasu, na którym ja się wychowałem, czyli, że każdy koncert i festiwal wiązał się ze spotkaniami z muzykami, rozmowami, szacunkiem do starszych. Pamiętam, jak przyjeżdżał jakiś zespół, na przykład z Jarkiem Śmietaną, grali wtedy w Trójmieście przez tydzień trasę, koncert zaczynał się o 22, a ja musiałem przez piorunochron wychodzić z internatu i tak siedziałem do 5 rano, czekając na swoją kolejkę, żeby móc zagrać choć jeden utwór na wspólnym jamie lub choćby uścisnąć im rękę, zamienić trzy słowa ze starszym kolegą. Teraz nie ma w ogóle nic takiego, młodzi nie mają żadnego szacunku do starszych, przynajmniej w Polsce. W Ameryce wygląda to zupełnie inaczej. Nieważne, jaką muzykę ktoś gra, może to być metal, jazz, obojętne, ale Buddy Rich coś dla nich znaczy i wszystko o nim wiedzą. U nas nawet nie ma takiego szacunku bezpośredniego, że ktoś podchodzi i się wita, zapyta o coś, nie mówiąc już o wypiciu piwa i gadkach o czymkolwiek. Teraz to wygląda tak, że jedziesz na festiwal, młodzież przyjeżdża, szybko gra gig i już leci na drugi koniec Polski grać jakąś chałturę... To jest takie odhumanizowane.

eprasa.pl 1e237f1795

Paweł Ostrowski walczy o poprawę jakości rodzimej edukacji. Na przestrzeni ostatniego roku wydał 3 pozycje książkowe do nauki gry. Pierwsza to „Kompletny trening".

Grać czy nauczać? Oto jest pytanie.
Chociaż często jestem postrzegany jako edukator, udzielając się wcześniej w Perkusiście, a teraz w portalu InfoDrum, to jednak zdecydowanie czuję się przede wszystkim praktykiem bębnów, czyli od zawsze po prostu lubiłem grać z ludźmi. Scena to dla mnie naturalne środowisko, jak pustynia dla wielbłąda, więc takie były moje początki.

Nigdy nie czułem bębnów jako instrument solowy, w pełni kompletny, a ćwiczenie było dla mnie po prostu drogą do tego, by nauczyć się tego, co potrzebuję zagrać z zespołem niż sztuką samą w sobie.

Dlatego też nie umiałbym ćwiczyć czegoś, co byłoby dla mnie nieprzydatne, może też dlatego nigdy nie nauczyłem się żonglować pałkami, grać blasty czy używać rąk i nóg w zawrotnie szybkich tempach. Oczywiście bardzo doceniam tego typu umiejętności, ale po prostu czułem, że mam inną drogę, a i tak od zawsze było nad czym pracować i nadal jest. Przekonałem się, że z wiekiem wcale nie słabną marzenia, przeciwnie – jesteśmy bardziej zdeterminowani, by je realizować.

Podsumowując, przyjemność z samego grania muzyki jest dla mnie absolutnie najważniejsza, ale jako w dużej mierze samouk, czuję od lat potrzebę, by wspierać swą praktykę teorią. A ponieważ lubię mieć porządek przynajmniej w głowie, więc nawet nasze wspólne lekcje, jak sam dobrze wiesz, wolałem opakować w osobne szufladki (...) Oprócz tego moje własne projekty, jak „Do Rytmu", podnoszący precyzję grania czy „Graj Lepiej" – mentalny trening muzyka... Sporo tego było i trochę pewnie jeszcze będzie, bo nie ma się co oszukiwać – granie na bębnach to sport interdyscyplinarny! Ale dzięki temu to nam się nigdy nie znudzi.

Do kogo skierowana jest ta szkoła? Do jakich perkusistów? Zaawansowanych, początkujących?
Szkołę tworzyłem z myślą o tych, którzy chcą zacząć, ale jest na tyle uniwersalna, by każdy (lub prawie każdy) znalazł w niej coś dla siebie. Obszerny wstęp teoretyczny wprowadza młodego adepta w świat perkusji krok po kroku. Część teoretyczna, bogata w podstawową wiedzę współczesnego perkusisty, zilustrowana została dużą ilością zdjęć, które ułatwiają czytelne przyswajanie informacji. Sercem szkoły jest oczywiście część praktyczna, obfita w ćwiczenia, zilustrowana nagraniami i zapisem nutowym.

Nie jest to szkoła dla perkusistów, ceniących sobie jedynie efektowne sztuczki za zestawem. Szczerze mówiąc, nie znam się na „sztuczkach", bo nigdy nie były mi potrzebne. Za to efektywne granie to coś, co daje nie tylko masę frajdy, ale także na poziomie zawodowym daje nam muzykom po prostu – chleb.

Apostolis Anthimos, gitarzysta SBB to świetny... perkusista! Wyczuciem muzycznym bije na głowę wielu zawodowych perkusistów. Wydał płytę *Parallel Worlds*, gdzie zagrał świetne partie perkusji, a czasami w SBB bębni w duecie.

Temat słynnej gry na dwa zestawy perkusyjne (z Jerzym Piotrowskim)? *„Jurek nigdy nie pozwalał mi grać na swoich bębnach i mnie opier*alał! Zawsze te bębny pakował po próbie. Dlatego przychodziłem wcześniej albo wychodziłem później z próby, rozpakowywałem te bębny, nagrywałem sobie, dogrywałem gitary i później pakowałem je z powrotem tak, że nie wiedział, że na nich grałem. Trwało to do czasu, aż matka kupiła mi bębny. Postawiłem je na scenie obok zestawu Piotrowskiego i tak zaczęło się granie na dwa zestawy. A że było widowiskowo, Józkowi się podobało, to Jurek nie mógł już nic powiedzieć. Pojechaliśmy z Paulem Wertico na Węgry. Pojechaliśmy na próbę i producent nam mówi: „A gdzie są drugie bębny? Ludzie na to przychodzą!". Ludzie lubią cyrk. A i ja to lubię, to granie na dwa zestawy. Czasami, jak nie są rozstawione dwa zestawy, to myślę sobie, kurczę, dlaczego mi to zabieracie. Ten show musi być jednak w dobrym tonie."*

Pat Metheny na gitarze i Apostolis na perkusji. *„Dostałem cynk, że Pat Metheny ma mieć jam session i mam jechać do Warszawy. Marcin Pospieszalski wpisał mnie na listę, bo każdy chciał. Kolejka była taka, że w końcu Pat się wkurzył i sam usiadł za bębny, pięknie grał. Wreszcie mała przerwa, wciąż stałem w kolejce i wreszcie dorwałem się do tych bębnów. Pat nie był jakoś zadowolony, ale zagrałem kilka taktów i Pat odwraca się i krzyczy: „Wow, great!". Poczuł. Graliśmy ponad 40 minut, a później przez dwa dni o mnie w radio mówił. Koledzy słyszeli, żona słyszała, że jest tu jakiś Grek, Polak, nie wiadomo i świetnie gra na bębnach. Grał koncert w Hali Gwardii w Warszawie, zjechała się cała śmietanka muzyczna, Stańko, Dutkiewicz... Schodzi Pat Metheny, wszyscy w niego wpatrzeni, a on wskazuje na mnie i mówi, że „this man plays very good drums (ten facet gra bardzo dobrze na bębnach). A Dutkiewicz do niego: „He is a guitar player!" (on jest gitarzystą). Dostałem tym samym kopa na zrobienie płyty. Niestety, Pat nie mógł zagrać na płycie, bo był zobligowany do wydawcy. Na płycie Wertico tak się pojawił, że podpisali go „You know who". Taki kontrakt. Ale powiedział mi, że dam radę, bo puszczałem mu swoje nagrania i zmotywował mnie tym, co powiedział, że dobrze gram na gitarze. Zebrałem te wszystkie impulsy motywacyjne i nagrałem najszybciej płytę. Zrobiłem to w 9 godzin. Z miksem w 16 godzin. Facet, który nas nagrywał, wchodził, włączał i wychodził, później usiadł i wszystko na świeżo zrobił. Nie był zmęczony tymi dźwiękami."*

eprasa.pl 1e237f1795

Lars Ulrich udzielił nam wywiadu i była to pierwsza tak długa rozmowa artysty z medium perkusyjnym od ponad 10 lat! To dla nas wielkie wyróżnienie, dlatego chcieliśmy wykonać naszą pracę najlepiej jak to możliwe. Wyszło ciekawie.

Tacy wymiatacze, jak Mario Duplantier, Brann Dailor otwarcie mówią o tym, że są twoimi fanami. Co czujesz, gdy słyszysz coś takiego? Dumę?
Jest kilka typów uczuć, jakie się pojawiają, to nie jest jedna reakcja w takim momencie. Na przykład Mario i Gojira, znamy się bardzo dobrze, lubimy i szanujemy. Tak, na pewno jest mi za każdym razem niezwykle miło, jak coś takiego słyszę, dziękuję. Z drugiej strony weźmy pod uwagę, jakim perkusistą jest Mario. No proszę cię! To niesamowity muzyk, więc... uch! Pojawia się też u mnie lekkie zawstydzenie.

Twoja droga perkusisty była inna, prawda? Widać to teraz na scenie, jak grasz.
Jak zaczynaliśmy to wszystko ponad 35 lat temu, byliśmy my i kilka kapel. Moja rola w tym czasie była trochę inna od tej, jaką pełnili inni perkusiści. Wynikało to z mojej osobowości, robiłem więcej rzeczy wokół zespołu niż bębniarze w innych kapelach. Zajmowałem się bardziej sprawami organizacyjnymi, żeby wszystko się kręciło i trzymało w kupie. Stawiało mnie to w nieco innym świetle. To po pierwsze. Po drugie – i tu muszę być bardzo szczery – nie zaczynałem jako typowy perkusista w tym rozumieniu, jakie jest teraz. Chodziło o zespół. Można tak lekko naciągając rzec, że najpierw miałem zespół, a później stałem się perkusistą. Zawsze mi najbardziej zależało na tym, by być w zespole, tworzyć taki gang, być w kolektywie. Jestem jedynakiem, więc często czułem się samotny, miałem wrażenie, że wszystko mnie omijało. Bycie w zespole było dla mnie sposobem na kontakt z innymi ludźmi, dawało mi poczucie tego, że biorę udział w czymś, co jest większe ode mnie. Dla mnie właśnie to było najważniejsze w młodości – bycie w grupie, w gangu. To było ważniejsze niż perkusja. Perkusja była jednak biletem, przepustką, drzwiami do bycia w zespole. Nie byłem gościem, który zamknął się w piwnicy i przez pięć lat katował paradiddle, po czym wstał i powiedział: „Ok, teraz mogę być w zespole!". U mnie było odwrotnie, chciałem być w zespole i grać europejski heavy metal, jak do tego doprowadzić? Dobrze by było nauczyć się na czymś grać, a mam w domu perkusję. Zacząłem grać i zacząłem powoli poznawać ludzi, a po roku poznałem gościa, który się nazywa James Hetfield. Reszta jest historią. Patrzę na siebie bardziej jako na członka zespołu, autora piosenek, producenta, a nie jedynie perkusistę. Kocham sens grania razem, gdy słyszę riffy Jamesa Hetfielda, kiedy mogę je wesprzeć, wypełnić. Uczynić je jeszcze większymi. To daje mi dużo

Fot. Jeff Yeager

satysfakcji. Granie na perkusji dla samego grania nie jest czymś dla mnie.

Jak się postrzegasz na tle takich muzyków, jak Lombardo czy Benante?
To są goście, z którymi razem startowaliśmy i tworzyliśmy tę muzykę. Dave Lombardo, Charlie Benante, podziwiam i szanuję ich bardzo! Jednak w moim odczuciu oni robili coś innego niż ja, moja misja wyglądała inaczej. Ludzie tworzyli te całe zawody, kto jest szybszy, Lars Ulrich czy Dave Lombardo? A kogo to obchodzi?! Kto jest lepszy – Kirk Hammett czy Kerry King? Co to w ogóle za pomysły? Jakie to ma znaczenie? Zacznijmy od tego, że to nie jest sport. A po drugie mieliśmy inne otoczenie muzyczne i tło działalności. Lubimy się, szanujemy, kumplujemy się, a to ludzie tworzyli atmosferę współzawodnictwa w momencie, gdy nasze kierunki były inne. Mieliśmy w sobie ten swój specjalny składnik i po 35 latach mogę z dumą powiedzieć, że wciąż go w sobie mamy.

Dr Krzysztof Gradziuk jest typem muzyka, których brakuje w Polsce. Umiejętności i podejście do muzycznych zagadnień. Surowy, ale sprawiedliwy, nie lubi tracić czas na bzdury. Swoją postawą bardzo przypomina Dave'a Weckla.

Czy nie lepiej by było położyć większy nacisk na przygotowanie ludzi w szkołach do działania w przyszłości, żeby odnaleźli się na rynku?
Tak, brakuje takich zajęć. Poziom nauczania w naszych szkołach jest coraz lepszy, lepsi muzycy, fachowcy, książki, dostęp do Internetu, ale nasze szkoły nadal opierają się o standardy jazzowe. Moim zdaniem nauczanie w szkołach jazzowych nie może się opierać jedynie na standardach jazzowych, bo takie wyobrażenie o jazzie było sto lat temu. Kolejna rzecz – obowiązkowym przedmiotem dla wszystkich powinna być kompozycja i aranżacja, nieważne, na jakim instrumencie studiujesz, powinieneś komponować – to jest dopiero olbrzymi rozwój. Teraz mówię stricte o muzykach jazzowych, bo z nimi mam najczęściej do czynienia, ale to, co zauważyłeś – tego również brakuje. Nie ma przygotowania młodych muzyków do radzenia sobie. Nie tylko na scenie, ale również w życiu. Ja dzisiaj zaprowadziłem dzieci na ósmą do przedszkola i do naszego wywiadu co robiłem?

Fot. Jarek Reych

Siedzę przed komputerem, wysyłam maile i dzwonię, ponieważ załatwiam kolejne grania, siedziałem nad nowym filmikiem promocyjnym płyty, piszę do ludzi z radia, bo jestem umówiony na wywiady radiowe. Tego właśnie brakuje w szkołach, takiego przygotowania do życia, bo to jest zderzenie się z rzeczywistością. Zwłaszcza, że ktoś na scenie potrafi wyrazić swoje emocje przez instrument, ale gdy trzeba zadzwonić do kogoś i powiedzieć coś o swojej muzyce, że chce zagrać koncert, to już jest problem. Nie potrafią do tego podejść i tego brakuje. Zgadzam się w 100%. Bycie muzykiem to jest coś więcej niż tylko przysłowiowe paradiddle dla perkusisty, czy 2-5-1 dla saksofonisty. To jest dużo więcej – muzycznie więcej i życiowo więcej.

eprasa.pl 1e237f1795

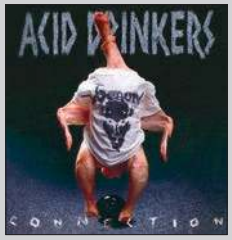
Wybraliśmy 100, a dokładniej 99 polskich płyt naszym zdaniem najważniejszych pod kątem perkusji i oddziaływania na odbiorców. Dokładne kryteria opisane są w magazynie, tak samo jak to, dlaczego nie przyznaliśmy pierwszego miejsca.

1.

2.

CZESŁAW BARTKOWSKI – *Drums Dream*

3.



ACID DRINKERS – *Infernal Connection*

4.

KAZIMIERZ JONKISZ – *Tiritaka*

5.

SBB – *Welcome*

6.

VADER – *De Profundis*

7. MAANAM – *Nocny Patrol*
8. TOMASZ ŁOSOWSKI – *CV*
9. CEZARY KONRAD – *One Mirror... Many Reflections*
10. ZBIGNIEW NAMYSŁOWSKI – *Winobranie*
11. KOMBI – *Nowy Rozdział*
12. KAROLAK/SZUKALSKI/BARTKOWSKI – *Time Killers*
13. MAREK SURZYN – *SFusion*
14. O.N.A. – *Bzzzzz*
15. VOO VOO – *Sno-Powiązałka*
16. WOOBIE DOOBIE – *The Album*
17. SBB – *SBB*
18. BUDKA SUFLERA – *Cień Wielkiej Góry*
19. DECAPITATED – *Organic Hallucinosis*
20. PROLETARYAT – *IV*
21. VARIUS MANX – *Emu*
22. DŻEM – *Wehikuł Czasu, Spodek 92*
23. KOBONG – *Kobong*
24. LADY PANK – *Lady Pank*
25. WALK AWAY – *Saturation*
26. REPUBLIKA – *Nowe Sytuacje*
27. BREAKOUT – *Na Drugim Brzegu Tęczy*
28. POLUCJANCI – *Tak Po Prostu*
29. LADY PANK – *O Dwóch Takich Co Ukradli Księżyc*
30. KASIA KOWALSKA – *Antidotum*
31. BEHEMOTH – *Evangelion*
32. TSA – *Live*
33. ARMIA – *Legenda*
34. ZBIGNIEW NAMYSŁOWSKI – *Quartet*
35. THE QUARTET – *Loaded*
36. CZESŁAW NIEMEN – *Enigmatic*
37. FLAPJACK – *Ruthless Kick*
38. PIR2 – *Transporter*
39. 2TM2.3 – *Koncert w Teatrze*
40. VOO VOO – *Łobi Jabi*
41. TOMASZ STAŃKO QUINTET – *Music For K*
42. MONIKA BRODKA – *Granda*
43. LABORATORIUM – *Quasimodo*
44. ROBERT GAWLIŃSKI – *Solo*
45. GABA KULKA – *Hat, Rabbit*
46. KRZAK – *Blues Rock Band*
47. ANDRZEJ JAGODZIŃSKI TRIO – *Chopin*
48. SIEKIERA – *Nowa Aleksandria*
49. ŚCIERAŃSKI SURZYN TRIO – *Confusion*
50. SZTYWNY PAL AZJI – *Europa i Azja*
51. KRZYSZTOF DZIEDZIC – *Tempo*
52. CZERWONE GITARY – *To Właśnie My*
53. ORGANEK – *Głupi*
54. SBB – *Memento z Banalnym Tryptykiem*
55. SKALDOWIE – *Cała Jesteś w Skowronkach*
56. KLAUS MITFFOCH – *Klaus Mitffoch*
57. WILKI – *Wilki*
58. KOBRANOCKA – *Ku Nieboskłonom*
59. MAANAM – *Maanam*
60. STRING CONNECTION – *Workoholic*
61. COLLAGE – *Moonshine*
62. EDYTA GÓRNIAK – *Dotyk*
63. PERFECT – *Perfect*
64. ILLUSION – *Illusion 3*
65. KOMBI – *Królowie Życia*
66. YOUNG POWER – *Young Power*
67. EXTRA BALL – *Birthday*
68. LADY PANK – *Na Na*
69. KULT – *Tata Kazika*
70. POLANIE – *Polanie*
71. YATTERING – *Murder's Concept*
72. BREAKOUT – *Blues*
73. TURBO – *Kawaleria Szatana*
74. DAAB – *Daab*
75. RAZ DWA TRZY – *Trudno Nie Wierzyć w Nic*
76. MARCIN WASILEWSKI TRIO – *January*
77. LAO CHE – *Dzieciom*
78. EDYTA BARTOSIEWICZ – *Sen*
79. BRATHANKI – *Ano!*
80. TOMASZ ŁOSOWSKI – *Fusionland*
81. RSC – *RSC*
82. CEZARY KONRAD – *On Classical*
83. JACEK PELC – *On The Road*
84. KAT – *666*
85. LUXTOPEDA – *Luxtorpeda*
86. MELLER GOŁYŹNIAK DUDA – *Breaking Habits*
87. EXODUS – *The Most Beautiful Day*
88. KLAN – *Mrowisko*
89. HEY – *Ho!*
90. RIVERSIDE – *Out Of Myself*
91. GNIEWOMIR TOMCZYK – *Event Horizon*
92. AFROMENTAL – *Mental House*
93. ODDZIAŁ ZAMKNIĘTY – *Oddział Zamknięty*
94. KAZIK NA ŻYWO – *Porozumienie Ponad Podziałami*
95. T.LOVE – *King*
96. ŚWIETLIKI – *Ogród Koncentracyjny*
97. HUNTER – *Requiem*
98. IRA – *Mój Dom*
99. LOMBARD – *Śmierć Dyskotece*
100. MYSLOVITZ – *Sub Machine*

eprasa.pl 1e237f1795

Tragiczna śmierć Grzegorza Grzyba wstrząsnęła nie tylko środowiskiem perkusyjnym. Kilka lat wcześniej Beata Zuzanna Borawska przeprowadziła z tym jakże skromnym muzykiem ciekawy wywiad, który mieliśmy zaszczyt opublikować.

Fot. Wojciech Łyko

O WYBORZE MUZYKI: „To brat wywarł na mnie największy wpływ, ponieważ słuchał współczesnego jazzu. Dzięki niemu poznałem historię jazzu: od big bandów i Buddy Richa do jazzu z lat 70. Mam tu na myśli całą erę bebopu, hard bopu, perkusistów Maxa Roacha, Art Blakey'a, Philly Joe Jonesa, później Elvina Jonesa, czołowego muzyka Coltrane'a późniejszej muzyki jazzowej. Kiedy więc jako nastolatek coraz bardziej rozumiałem tę muzykę, byłem pewny jednego: jeśli kiedyś zostanę muzykiem, nie będę grał ani popu, ani rocka, ale tylko i wyłącznie jazz! Co więcej, tylko jazz instrumentalny, jakoś nigdy nie tolerowałem wokalistek i wokalistów, nie interesował mnie przekaz muzyki za pomocą słów. Nie grałem nigdy wszystkiego, jak leci... Wybierałem te dźwięki, które mi się podobały.

Zawsze chciałem grać jak najtrudniejszą muzykę, wybitnie trudną, żeby ją zrozumieć. Widzę zresztą, że taką gra mi się najlepiej! Na łatwiejszej muzyce trudniej mi się skupić, jest bowiem za banalna, czuję się, jakbym się cofał w rozwoju. Dzięki słuchaniu muzyki skomplikowanej nauczyłem się bardzo dużo, czyli wszystkich stylów w jazzie, począwszy nawet od Louisa Armstronga i dixielandu, muzyki swingowej, big bandowej, jazzu współczesnego, hard bopu , bebopu, cool jazzu, wschodniego wybrzeża, zachodniego wybrzeża, Miles Davis Quintet, V.S.O.P., muzyki fusion, Weather Report, Mahavishnu Orchestra, fuzji jazzu z rockiem i jazzu mainstreamowego – dzięki temu na co dzień jestem w stanie zagrać różne stylistyki. Gram też jak trzeba rocka. Hołdys lubi ze mną grać, bo gram i tak głośniej niż niejeden rockowy bębniarz, a to mu się bardzo podoba. Jak już jednak mówiłem, rock mnie nie fascynuje, słucham go tylko, by zorientować się w stylistyce gry, wystarczy mi zresztą góra 15 minut, żeby wiedzieć, jak się poruszać, jak wygląda ścieżka perkusyjna w tej muzyce. Za to sporadycznie wpada mi w ucho disco polo, mówię sobie wtedy: „Ale jaja niesamowite, patrz ta muzyka jest tak prosta, że aż mnie kręci". Oczywiście żartuję, kiedyś w ogóle nie byłem w stanie słuchać takiej muzyki. Dziś jestem bardziej tolerancyjny, myślę, że skoro to jest komuś potrzebne, to trzeba to robić."

Open Minded Drum Camp to wyjątkowa impreza edukacyjna, która zrobiła na nas wielkie wrażenie. Zajęcia odbywają się w Żywcu. Opis całego wydarzenia można sprowadzić do dwóch zdań wstępu z naszej relacji.

Wielodniowy obóz nauki gry na perkusji, zorganizowany przez Szymona Fortunę z udziałem Clausa Hesslera, to jedne z najlepiej zorganizowanych zajęć tego typu w tej części Europy! Dotyczy to zarówno części merytorycznej, jak też czysto logistycznej.

Fot. Justyna Janik

epresa.pl 1623771795

Dirk Verbeuren stał się oficjalnie perkusistą Megadeth, jest pierwszym bębniarzem, który po odejściu Nicka Menzy spotkał się z tak dużą akceptacją fanów.

Nie masz wrażenia, że w obecnym tempie życia młodzi adepci szukają magicznej pigułki, która zmieni ich w super bębniarzy od razu.
Ha! Cóż, akurat moi uczniowie w ogromnej większości są świetni. W różnym przedziale wiekowym, bo mam zarówno młodszych, jak i takich bardziej w moim wieku. Większość z nich mocno pracuje, chociaż wiadomo, że generalnie świat się zmienił. Technologia się rozwinęła na przestrzeni ostatnich dwóch dekad, konsole, telefony, to wszystko wywiera wpływ na młode pokolenie. Odpowiadając na twoje pytanie – tak. Ważne więc, by mieć pasję w sobie i dopóki cieszysz się z tego, że siedzisz za bębnami, wszystko jest ok. Tak było ze mną, jak dostałem swój pierwszy zestaw. Miałem wtedy jakieś 15 lat i nie mogłem przestać grać.

Pokrzepiające, wreszcie jakiś perkusista, który zaczynał grać na bębnach w normalnym wieku, a nie jako przedszkolak.
(*Śmiech*) Tak, tak, oczywiście muzykowałem znacznie wcześniej, bo grałem na skrzypcach od 7 do 13 roku życia, do tego miałem śpiewanie, trochę zabaw teatralnych, więc sztuka mnie zawsze otaczała. Do tego muzyka była mocno obecna w moim domu, sporo płyt, pianino mojej mamy. Bębnienie jednak pojawiło się później, na początku poprzez klimaty starego rapu, jak Beastie Boys, Run DMC, muzyki, gdzie rytm był bardzo istotny. Stamtąd oczywiście szybko w stronę thrash, death metalu, grind core'a. Nie mogłem przestać pukać, wszędzie, wreszcie ojciec stwierdził, że chyba trzeba kupić mi bębny. Miałem wtedy 15 lat, czyli nie byłem już tak młody, ale mimo wszystko nauka muzyki zrobiła swoje i była ważna.

Fot. Maciej Pieloch

Nigdy nie jest za późno.
Nigdy! Tak, jak mówiłem, to wszystko zależy od pasji, a czasami odkrywasz ją później w swoim życiu. Oczywiście musisz spędzić wtedy odpowiednią ilość czasu, bo nic nie dzieje się w przeciągu jednej nocy, nawet, jeśli jesteś utalentowany i masz naturalny dryg do gry. Musisz wsadzić w to pracę, bo nic się nie wydarzy. Dla mnie to było dość naturalne, musiałem włożyć w to swoją młodzieńczą złość, energię. Siadałem, zakładałem słuchawki i czy to był Slayer, Obituary czy Primus, po prostu grałem. Starałem się nauczyć tego wszystkiego, mimo, że wielu rzeczy nie rozumiałem, powoli to rozbijałem na części pierwsze.

Sean Kinney, perkusista Alice In Chains jest jednym z ciekawszych bębniarzy fali grunge pierwszej połowy lat 90 ubiegłego wieku. Charakterystyczny styl i ciekawe partie.

Jest sporo nieparzystych metrum w Alicji – skąd wziął się taki wpływ?
Lubię starych bębniarzy, ponieważ każdy jest inny i gra w sposób, jaki ty byś tego nie zagrał. Tacy mają swój wyjątkowy styl, jak Stewart Copeland czy Neil Peart, jest też wielu współczesnych perkusistów, którzy mają tę cechę. Matt Cameron jest kozakiem. Jest najlepszy w graniu 7/8, a czujesz, jakby grał 4/4. Myślę, że gra podobnie do mnie, gdzie nie chodzi tylko o bębny i bas. W niektórych zespołach bas i perkusja są ze sobą zamknięte, a do tego jest jeszcze gdzieś gitara. Lubię grać z gitarą i wszystko w pewnym sensie ma własną przestrzeń, na końcu masz tylko nadzieję, że nie wyjdzie z tego jeden, wielki bałagan.

Poza byciem pomysłowym, zawsze bierzesz pod uwagę to, co jest potrzebne piosence...
Wychowywałem się grając w zespole mojego dziadka. Byłem wtedy bardzo młody, ale często z nimi podróżowałem. Grali stare swingowe kawałki, melodie country, różne inne rzeczy i nauczyłem się, kiedy nie grać. Nauczyłem się, że jeden crash zamiast wielkiego przejścia może niektórym piosenkom po prostu bardziej pasować. W większości przypadków mniej znaczy więcej.

W naszym zespole nie chodzi o pokazanie swoich talentów, tylko o piosenki. To bardziej zespół wokalny, gitarowy, a nie progrockowy. Do każdej piosenki podchodzę jak do osobnego bytu i staram się być wyważony, bez względu na wszystko. Nie ma w tym ego czy chęci wyróżnienia się. Staram się być częścią tego, co stworzyliśmy i po tym wszystkim, przez co przeszliśmy – to, co wygraliśmy i co przegraliśmy – nadal jesteśmy wspaniałymi przyjaciółmi. Mamy ludzi, z którymi możemy grać właściwie wszędzie. Lepiej być nie mogło.

Fot. Tina Korhonen

Przyzwyczajenie się do grania z klikiem zajęło trochę czasu?
Jerry zazwyczaj wyskakuje z jakimś wolnym kawałkiem i kiedy wszyscy grają razem – ja przyspieszam! Później staramy się znaleźć najlepsze tempo, które przeważnie staje na czymś odrobinę szybszym niż to, co sugerował Jerry. Jednak czasami musimy zagrać coś wolno i staramy się to po prostu wyćwiczyć. Klik pomaga mi trzymać się tempa i nie gnać tak do przodu. Pierwsze albumy nagrywaliśmy bez klika i robiliśmy to w jednym podejściu, więc słychać, że tempo zwalnia i przyspiesza, ale muzyka, na jakiej się wychowałem, była właśnie taka. Pochodzę ze świata, gdzie rock'n'roll nie jest ideałem. Moi rodzice nie chcieli, żebym tego słuchał, dlatego tak to lubię! Kiedy rock zaczął się robić bardziej „sterylny", nie chciałem się identyfikować z tego rodzaju muzyką.

Prawie żadna nasza piosenka nie ma jednego tempa od początku do końca. Na wykresie widać, że intro jest jednym tempem, potem zwrotka jest o 2 bpm szybsza, a refren wolniejszy o 4 bpm. Tak jest w rzeczywistości, próba mapowania tego jest trochę uciążliwa, ale inżynierowie się tym zajmują i wrzucają na klika. Szczerze mówiąc, powinienem więcej ćwiczyć z klikiem, co by mi pomogło, ale niestety tego nie robię. To trochę frustruje, kiedy wchodzę do studia, dodaje stresu, którego i tak jest sporo. Nad tym właśnie będę pracował. Zauważyłem, że obecnie, od ostatnich 15-20 lat, każdy z tym dorasta. Jesteśmy z zamierzchłych czasów, dawno temu, zanim pojawiła się elektryczność!

eprasa.pl 1e237f1795

Cezary Konrad odkrył ostatnio magię gry muzyki rockowej. Wielu zatwardziałych jazzmanów zaczęłoby mruczeć pod nosem, ale Czarka to nie interesuje. Jego podejście do tworzenia muzyki jest znacznie szersze i związane przede wszystkim z emocjami.

Jesteś człowiekiem, który waży słowa.
Tak, moi znajomi bardzo cenią mnie za dyplomację. Często udawało mi się łagodzić konflikty, w których omal nie dochodziło do rękoczynów (*śmiech*). Można powiedzieć, że jestem takim „ziemskim" odpowiednikiem świętego Judy-Tadeusza, patrona spraw beznadziejnych...

Idzie to w parze z asertywnością? Nazwałbyś się osobą, która potrafi powiedzieć „nie"?
Już tak. Moje życie można podzielić na dwa skrajnie różne okresy. Pierwszy z nich to okres „chłopięcy", który trwał wyjątkowo długo. Dopiero po „trzydziestce" stałem się prawdziwym mężczyzną. W dzieciństwie wychowywałem się z mamą, która ma duszę anioła i nie potrafiłaby muchy skrzywdzić. Nigdy na mnie nie krzyczała, nie dostałem klapsa. Byłem nieprawdopodobnie grzecznym dzieckiem. Z jednej strony fajnie, bo nie sprawiałem problemów wychowawczych, ale w dorosłym życiu zobaczyłem, że sobie zupełnie nie radzę, bo nie jestem asertywny, jestem za łagodny, nie potrafię się nikomu przeciwstawić. To również miało wpływ na mój styl grania. Nagle niespodziewanie w moim życiu nastał okres buntu i odreagowania. Najpierw rozwód z pierwszą żoną... Później czas narkotyków... Musiałem nauczyć się walczyć o przetrwanie. Z grzecznego Czarusia przeistoczyłem się w „demona", którego bali się moi bliscy.

Wraz z drastyczną zmianą stylu życia zmienił się też mój styl grania. Słychać było ból, krzyk, ale też nieprawdopodobny kolor i surrealizm. Zdecydowanie odradzam naśladowanie mojej „drogi artystycznej", ponieważ nieuchronnie prowadzi na cmentarz (*śmiech*). Mnie się udało przetrwać jakimś cudem. Dlatego teraz już potrafię powiedzieć „nie".

Nie mógłbyś być jednak menadżerem muzycznym?
Nie mógłbym i nie chciałbym być. Bardzo też nie lubię być menadżerem samego siebie.

Oczywiście młode pokolenie nie ma teraz problemu z autopromocją i kilkakrotnie ze zdumieniem obserwowałem na różnych festiwalach, jak pięknie można opakować produkt, który jest muzycznie przeciętny, a jednak robi wrażenie na organizatorach (*śmiech*).

Nie jest to tak, że oglądasz się na innych z myślą o konkurencji, tylko bardziej patrzysz na samego siebie i to, gdzie jesteś.
Tak, chodzi głównie o moje poczucie mojego miejsca w tym środowisku. Z drugiej strony nie ukrywam, że walka o pracę jest surowa. Wydaje mi się, że jakbym 10 lat temu stwierdził, że umiem wszystko i przestał ćwiczyć, to może dzisiaj bym się bardzo przykro zdziwił, że mój telefon przestał dzwonić. Dzięki temu, że żyję tym graniem i staram się ćwiczyć, kiedy tylko mogę, interesować się muzyką i tym, co dzieje się na świecie, jestem postrzegany jako ten czynny perkusista. Widzę po moich kolegach, nieco starszych – nie używając nazwisk – którzy z takim wręcz podziwem pytają, skąd mam tyle siły, by być tak nakręconym i znajduję motywację, by się rozwijać. Z tego się cieszę i na pewno ten rodzaj hormonu mam mocno wyśrubowany.

Mikkey Dee po oczywistym rozpadzie Motorhead wstąpił w szeregi Scorpions. Do Polski przyjechał jednak w ramach promocji whisky Motorhead.

O FASCYNACJI MŁODZIEŻY WYCZYNOWYM GRANIEM: „To normalne. Rozumiem to w zupełności. Zagrałem kilka klinik czy tam seminariów, gdzie więcej mówiłem niż grałem. Ludzie zadawali pytania i na 30 pytań 25 dotyczyło techniki. Dopiero, jak powiedziałem im o mojej wizji gry na bębnach, otwierali usta i dodawali: „O, tak o tym nie myślałem." Kiedy jesteś młody, to chcesz być najsilniejszy, najszybszy, najmocniejszy i powinieneś taki być. To naturalne, nie walcz z naturą. Jeżeli lubisz dziewczyny to oglądaj się za dziewczynami, jak lubisz chłopców to oglądaj się za chłopcami, to twoja natura, nie walcz z nią. Musisz więc przejść przez ten etap jako nastolatek. Jak chcesz być najlepszy to porównujesz wszystkich perkusistów do siebie. Czy Neil Peart jest lepszy niż Mike Mangini itd. Dochodzisz wreszcie do momentu w swoim życiu, gdzie to nie ma już absolutnie żadnego znaczenia. Każdy perkusista z ugruntowaną pozycją ma po prostu swój styl. Nigdy nie wstawiłbym Simona Wrighta do Rush i nienawidziłbym słuchać Neila Pearta, grającego AC/DC (*śmiech*). To byłby koszmar. Mam szczęście grać dużo stylistyk muzycznych, jak big band, fusion, soul, bo muzyka dla mnie jest jak jedzenie. Nie mogę jeść codziennie tego samego, chociażby najcudowniejszego hamburgera. Muszę jeść też inne rzeczy. Miałem przywilej grać z muzykami i zespołami, które są kompleeeetnie różne od tego, czym się normalnie zajmuję. Nawet tutaj porównaj King Diamond do Scorpions, Motorhead do Dokken, no proszę cię. Dzień i noc. Przez lata udało mi się rozwinąć mój styl. Stoję kiedyś za jakimś dzieciakiem, który gra death metal i szczęka mi opada, bo gość zasuwa szybciej nogami niż ja rękoma. Tylko, że jego dynamika jest na super płaskim poziomie. Z moimi stopami czuję się jak 90-letni dziadek. Ja tak nie potrafię. Mimo to, jak ja wchodzę na scenę, to rozwalam każdego moim stylem, stylem Mikkey'a Dee. Nie chcę brzmieć jak ktokolwiek inny. Dla mnie jest najważniejsze, bym brzmiał jak ja. Im starszy jesteś, tym bardziej zdajesz sobie sprawę z tego, że masz grać muzykę na perkusji, a nie grać na perkusji dla perkusji. Gdy przechodziłem z King Diamond do Motorhead wiele osób mówiło, że aha, teraz będzie granie solówek i zburzę ten prosty, czarno-biały schemat pędzącego do przodu Motorhead. Musiałem mocno się zastanowić, jak zagrać w ich stylu, ale przy okazji dodać troszeczkę kolorytu od siebie. To nie jest takie łatwe, jak się niektórym wydaje, to naprawdę trudne do wykonania, tak by było prawidłowo. Miałem materiał Animala do zagrania, perkusisty, który był uwielbiany, ale musiałem przemycić tam trochę tego Mikkey'a Dee. Zadziałało. Po roku dodawałem więcej i więcej. Weź taką piosenkę jak *Sacrifice*, która może nie jest jakoś bardzo skomplikowana, ale jak na Motorhead ma dziwny podział, mimo to jest to wciąż idąca przed siebie hardrockowa piosenka. To samo chcę robić w Scorpions. Zresztą, słuchaj... Dlaczego miałbym zmieniać coś, co uwielbiam? Ludzie to kochają od kilkudziesięciu lat, nie mam zamiaru tego rozwalać."

Fot. Aleksander Ivanjewicz

eprasa.pl 1e237f1795

Bartłomiej „Szopix" Czerniachowski to autor najlepszych jakościowo polskich filmów perkusyjnych. Na co dzień bębni u Agnieszki Chylińskiej i musi tam mocno przebierać łapami!

Agnieszka chyba mocno zwraca uwagę na bębny?
Jak najbardziej... Mam przeje*ane (*śmiech*). Ja i Agnieszka to największe wulkany na scenie. Przynajmniej takie odnoszę wrażenie, bo mamy jednak najwięcej roboty – ona wokalnie, a ja za bębnami. Często podchodzi do bębnów i mówi: „Napier*alaj!". To jest stara szkoła, na scenie są wedge, perkusja nie jest za żadną pleksą, ona wymaga, żeby bębny były grane mocno – nie ma odpoczynku. Chodzi też o to, że Agnieszka czerpie z bębnów energię, dlatego chce, żeby były grane w ten sposób. Sama mówi, że jest to najważniejszy instrument na scenie, a ona ma czuć puls i że ten ktoś z tyłu pewnie siedzi – dlatego muszę ciągle mocno łoić w bębny. To mi się podoba i jest fajnie.

Masz też dużą swobodę działania pod kątem wizualnym?
Sam lubię, żeby te bębny jakoś wyglądały. Może komuś wyda się to śmieszne, ale moim zdaniem ludzie często słuchają patrząc. Tak, jak miałem na poprzedniej płycie – czerwone blachy, logotyp z przodu, duża rama – wszystko starałem się tak ładnie, symetrycznie poukładać, co widać nawet na zdjęciach. Dochodziło nawet do tego, że zmieniałem specjalnie kolory naciągów. Generalnie w tym momencie mógłbym zostawić to tak, jak było, ale zmieniłem set, mam piękny, nowy logotyp z pączkiem na centrali, dołożyłem trochę przeszkadzajek, których inni bębniarze nie używają, a ja bardzo bym chciał. Także staram się dopasować mój set wizualnie do tego, co się aktualnie dzieje. Lubię podchodzić do takich rzeczy profesjonalnie i myślę, że za granicą tak właśnie inni to robią.

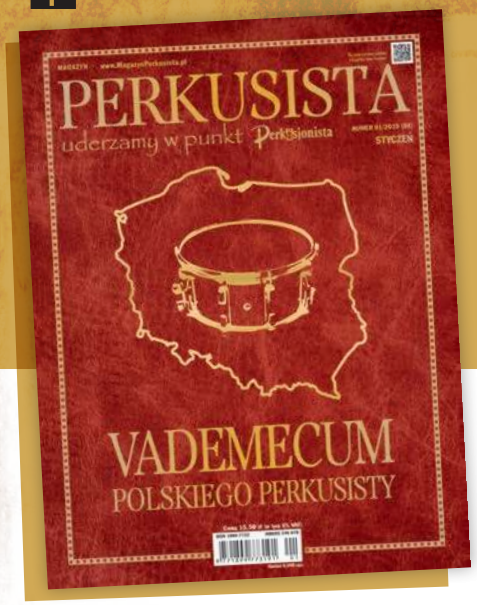
Jak u ciebie wygląda sprawa z elektroniką na scenie?
Z elektroniki mam metronom – klik, który leci z mojego iPhona i jest podłączony do systemu monitorowego – tylko dla mnie, jeżeli chodzi o tę płytę. Chociaż są momenty, kiedy klik jest wyłączany i gramy naturalnie, bez niego. Mam też oczywiście moje kamery i aparaty – to jest jedyna elektronika.

Śląski Festiwal Perkusyjny to wydarzenie ważne odnotowania. Impreza zorganizowana przez sklep Śląskie Centrum Perkusyjne miała imponująca oprawę. Nasze podsumowanie wydarzenia było więc oczywiste.

Śląskie Centrum Perkusyjne zawiesiło sobie poprzeczkę bardzo wysoko. Patrząc na wszystkie punkty programu i to, jak przebiegła cała impreza, należą się drużynie sklepu pod wodzą Wojtka Węglarczyka wielkie słowa uznania. Pewnie udźwignęli na swoich barkach całe wydarzenie. Świetna ekipa techniczna, zarówno pod kątem nagłośnienia, jak i rejestracji video, to pokaz profesjonalizmu i wzajemnego szacunku. Tylko przyklasnąć! Naprawdę możemy być dumni, że tego typu wydarzenia dzieją się w Polsce.

Fot. Marcin Pawłowski

eprasa.pl 1e237f1795



Wyjątkowe wydanie specjalne magazynu, gdzie znajdują się porady dla zawodowców i amatorów, dotyczą sprzętu, gry oraz działania na rynku. Jednym z przykładów porad dla początkujących jest chociażby mała rozprawka na temat tego czy brać lekcje u nauczycieli.

Dylemat wielu sympatyków gry na bębnach – czy iść po nauki do specjalisty? Czy może „wszystko sobie ogarnę poprzez lekcje w Internecie i wydawnictwa edukacyjne"? Odpowiedź jest prosta – tak, iść na lekcje. Dotyczy to zarówno zawodowych perkusistów, jak i oczywiście amatorów. Warunek jest tylko jeden, zawarty w pytaniu. Musi to być dobry nauczyciel, specjalista, a to wcale nie jest takie oczywiste, jakby się mogło wydawać. Przyczyna tego stanu jest również prosta. Mówiąc w skrócie, na rynku mamy sporą grupę nawet dość przyzwoitych perkusyjnych rzemieślników, którzy po obejrzeniu kilku filmów stwierdzają, że nauczanie jest bardzo proste, bo wystarczy powtarzać (!) to, co przewija się najczęściej na tych filmach. Praktyka bywa jednak bolesna.

SZKOŁA PERKUSYJNA

Na przestrzeni lat nauczanie gry na perkusji stało się oddzielną, niezależną dziedziną świata perkusji, gdzie niektórzy bębniarze odnajdują swoje powołanie.

Takich ludzi właśnie szukamy i do takich szkół się kierujemy. Powstały w Polsce szkoły specjalizujące się w nauczaniu gry na bębnach, gdzie nauczyciele wciąż pogłębiają swoją wiedzę, rozwijają placówkę nie tylko poprzez rozbudowę lub remont pomieszczeń, ale także dodatkowe zajęcia z gośćmi. Organizują koncerty uczniów lub inne tego typu imprezy. Podchodzą przy tym do każdego ucznia indywidualnie.

PRYWATNE LEKCJE

Jeżeli nie chcemy z różnych powodów iść do szkoły perkusyjnej, możemy spokojnie udać się do kogoś, kto znany jest z dobrego nauczania i nie musi prowadzić oficjalnej działalności. Najlepiej sprawdzoną metodą jest znalezienie nauczyciela „z polecenia". Głównie zawodowcy zapominają o tym, by próbować robić sobie czasami powtórzenie wiadomości z jakimś ekspertem, co akurat czynią często amerykańscy profesjonaliści, nawet ci, co mają ustabilizowaną sytuację zawodową (w stylu: teraz jest dobrze, ale jutro może coś się stać).

Uwaga! Nie zawsze uznany perkusista, czy to sceniczny, czy studyjny, będzie dobrym nauczycielem. Zazwyczaj ci, którzy zdają sobie z tego sprawę są poważnymi ludźmi i nie bawią się w takie gierki.

Fot. Robert Downs

ZAGROŻENIA

Niestety, na rynku roi się od szarlatanów. Najczęściej są to trzy typy: frustraci, wspomniani wcześniej „ci, którym się wydaje" oraz dorywkowi cwaniacy. Bywa, że wszystkie elementy w jednym. Na przestrzeni lat obserwujemy, że duże zagrożenie jest w placówkach typu Dom Kultury. Nauczyciele muzyki w takich miejscach często okazują się działającymi według szablonu, bez większej wyobraźni na indywidualność ucznia. Czy ktoś się obrazi czytając te słowa? Jeśli już to ci, którzy tacy są, ponieważ w MDK-ach jest też wielu wspaniałych belfrów z zaangażowaniem. Dalej grupa prywatnych pseudo nauczycieli z YouTube lub tych, z którymi nikt już nie chce grać, więc od biedy wzięli się za dawanie lekcji. Ponadto ci, co grają tu i tam, ale okazyjnie pykną jakąś godzinkę (w każdym razie ani minuty dłużej niż było ustalone) przy okazji. **Trzeba uważać**, szczególnie, jeżeli chodzi o dzieci i ogólnie początkujących.

Skrzywienia złego nauczania ciężko później wyprostować, ponadto można się zrazić do instrumentu.

DLACZEGO?

Profitów brania lekcji u dobrego nauczyciela jest bez liku. Początkujący w znacznie szybszym tempie osiągają kolejne etapy rozwoju. Dodatkowo łatwiej uniknąć błędów i złych nawyków. Mogą ukierunkować się i rozwijać w stronę, jaka ich kręci. Poznają inne stylistyki i zaczynają dostrzegać niuanse w grze muzyków. Ci, co grają w szkołach, zbierają doświadczenie poprzez konkursy i koncerty.

Zawodowcy „odkurzają" swój warsztat, powiększają swój alfabet muzyczny, weryfikują przyzwyczajenia. Często o tym opowiadał np. Dave Weckl, który będąc na absolutnym światowym topie dokonał wielu korekcji w swojej grze właśnie poprzez indywidualne lekcje. Czasami nawet 2-3 godziny lekcji pomogą otworzyć nam oczy i spojrzeć na zagadnienie pod zupełnie innym kątem. Szczególnie ważne jest to dla uczniów państwowych szkół, gdzie gra na zestawie traktowana jest po macoszemu.

Wiele osób żałuje, że nie miało kiedyś możliwości lub po prostu, że nie skorzystało z lekcji u lokalnych speców. Teraz jest to zdecydowanie łatwiejsze i wybór jest szerszy, a sprawdzenie rzetelności też nie powinno sprawić problemów.

eprasa.pl 1e237f1795

W tym numerze aż się roiło od świetnych wywiadów, ale mimo wszystko Alfabet Ślimaka zrobił największe wrażenie. Każda litera alfabetu to jedno. Maciej był z dala od sztampowych odpowiedzi. To chyba najpoważniejszy jego wywiad w historii.

KARIERA Zrobiłeś karierę? Odniosłeś sukces?
„Kariera zwykle kojarzy się z sukcesem zarówno zawodowym, jak i finansowym. Niestety, w moim przypadku realia są takie, że splendor koncertowo-płytowy oraz fama wśród fanów nie przekłada się na bezstresowe zaspokojenie życiowych potrzeb. „Trochę" mnie to niepokoi. Te właśnie realia sprowadzają się do tego, że ta cała „kariera", nagrody, wyróżnienia oraz zauważalny i szczery szacunek, w rzeczywistości można wrzucić do worka pod hasłem „prestige". Jest to piękne i jak już wcześniej mówiłem nie jest mi to obojętne, a wręcz przeciwnie – motywujące i budujące. Jednak zacytuję teraz mojego ś.p. przyjaciela ... „Sam prestiż nie zapewni ci bułeczki z szyneczką" i właśnie tu jest „pies pogrzebany". Kiedy jestem pytany „Czy to, co robisz, nadal cię kręci, czy to już tylko praca?", odpowiadam, że owszem, jest to praca, ale przede wszystkim pasja. W rzeczywistości jest pasja, która jest także pracą i to pracą pozwalającą w miarę godnie żyć, ale niedającą ani płynności finansowej ani zabezpieczenia na przyszłość. Dlatego większość rock&rollowców w tym kraju musi ciągnąć wiele „srok za ogon" i to nie do końca związanych z branżą. Taka jest prawda. Jednak nie ulegam melancholii, związanej z tym problemem, bo przecież to, co najważniejsze, to ten motor napędowy do działania. Motorem tym jest to, że dużo bardziej renomowani bębniarze ode mnie mówią mi: „Stary, gdyby nie ty, nie grałbym na bębnach, miałeś ogromny wpływ na wielu perkusistów". Czasami nie chce mi się w to wierzyć, bo jak już wcześniej mówiłem, znam swoje zalety i wady. Jednak skoro padają takie słowa z ust ludzi, którzy nie muszą nikomu słodzić, zastanawiam się... „A może rzeczywiście coś w tym jest?". Mało tego – kolesie, na których także się wzorowałem, byli i są dla mnie wcześniej wspomnianymi autorytetami, pytają, jak stroić bębny. „Co robisz, że twoje gary tak brzmią a nie inaczej?" lub „Jak to robisz, że wytrzymujesz kondycyjnie cały koncert grając tak, jak grasz?". Jak zbiorę to wszystko do „kupy" czyli relacje z ludźmi, na których się wzorowałem i tych, dla których byłem lub jestem inspiracją oraz szacunek „fanówy" to z czystym sumieniem mogę stwierdzić, że odniosłem sukces... Tak, odniosłem sukces."

UPADEK Kiedy było naprawdę źle i pomyślałeś „o, cholera..."?
„No tak. Oczywiście, że wiele razy ocierałem się o różne wątpliwości, związane z tym „czy warto i jak to będzie dalej". Począwszy od odejścia Litzy z zespołu przez śmierć Olasa po różne alkoholowe perypetie naszej ekipy. Tak samo, jak w zespole, tak i w życiu osobistym takie i inne momenty się zdarzają. Chociażby zaufanie... Zaufanie to coś, czego nie można wystawiać na próbę. Brak zaufania to pierwszy stopień do rozpadu tego, czego to zaufanie dotyczy, czyli do upadku, katastrofy. Zresztą mówiłem już o tym wszystkim wcześniej, będąc przy hasłach „Drinkers" oraz „Prywatność". Nie ma sensu ponownie w to brnąć, bo za chwilę z tego wywiadu zrobi się scenariusz do „Żółtego Szalika 2" albo do kolejnego odcinka „Ukryta Prawda". Najważniejsze jest to, że jestem tam, gdzie jestem i nie zatraciłem ochoty i motywacji do działania."

WZLOT Najwspanialsze wspomnienia z kariery, po prostu!
„No cóż. Sukces debiutanckiego albumu. To spełnienie marzeń, których nie spodziewałem się ziścić. Potem były kolejne oczekiwania i kolejne spełniane marzenia typu koncerty, kolejne albumy, które odnosiły sukcesy, granie z kapelami, na których się wzorowałem i wychowałem, nagrody typu Fryderyki czy Super Jedynki oraz moje bardziej osobiste, chociażby za sprawą szacownego Magazynu, dla którego teraz się tak produkuję. Także w kategorii „wzlotu" i sukcesu możemy traktować każde podniesienie i wydostanie się z dołka, spowodowanego upadkami i problemami, z jakimi dane było nam się mierzyć, a o których także już mówiłem. Jeśli upadasz i udaje się z tego wygrzebać, to zawsze jest sukces, nawet, jeśli było się już kiedyś na dużo wyższym pułapie. *Always look on the bright side of life*".

Fot. Szopix

eprasa.pl 1e237f1795

Mike Mangini z Dream Theater wciąż walczy. Nawet po tylu latach w zespole musi się wciąż zmagać z porównaniami do swojego poprzednika.

Zastąpiłeś bardzo szanowanego przez fanów członka Dream Theater. Jesteś różnie postrzegany w takim zestawieniu.

W pewnym stopniu jestem w położeniu bez wyjścia w Dream Theater i jestem z tym pogodzony. Najwyraźniej nie mogę uciec od tego, że są fani, którzy nie lubią, że to nie jest oryginalny skład. Może gdybym ja był takim fanem też bym tego nie lubił? Gdy mówię publicznie, że przykro mi, że tak jest i przepraszam, że wasz ulubiony muzyk zespołu odszedł, to czemu słyszę ten cały syf? Za to, że jestem miły? Dlaczego mnie obrzucasz gnojem? To jest po prostu prawda i nie jestem tu przesadnie skromny, zwyczajnie mówię prawdę. Tak, jestem tak postrzegany. Dostosowuję się do tego, ale nie pozwalam jednocześnie, by to dyktowało mi, co mam robić, dlatego zmieniam swoje bębny kolejny raz. Nie pozwalam, by mi to dyktowało, co mam grać, dlatego nie gram wszystkich partii Mike'a. Na ostatniej trasie zrobiłem kilka zmian w paru miejscach i doszły mnie słuchy, że niektórzy mnie znienawidzili. Ale gdybym odegrał je tak samo, także obrzucano by mnie wyzwiskami. Dlatego mówię, że jest to położenie bez wyjścia. Jeżeli zagram wszystkie partie dokładnie tak samo, w tych samych tempach, jak są przez niego nagrane na płycie, jeżeli ustawię każdy bęben tak, jak on ustawiał, to nie ma szans, żebym tu coś ugrał, bo byłoby to lekko dziwne, wręcz przerażające. Natomiast, jak pozmieniam partie, to wiem, jaki będzie odzew – nie potrafię zagrać jego partii. Nie ma szans, bym wyszedł z tej sytuacji obronną ręką. Jedyne, co mogę, to robić to, co uważam za stosowne i mówić przy tym prawdę. Myślę, że jego partie są bardzo precyzyjne, muzyczne i bardzo je lubię. Nie wydaje mi się, żeby to był grzech, że lubię partie stworzone przez Mike'a. Mam prawo nie lubić wszystkiego, zmienić kilka przejść lub główne rytmy. Chcę je zmienić i tak to już jest. Mam takie prawo i nie pozwolę, by ktoś mi dyktował inne zasady, ponieważ jestem pod presją. Wydaje mi się, że stosownie jest grać partie bębnów w sposób taki, jak zostały nagrane, lubię je, ale chcę być domyślnie kimś innym. Ta presja jest prawdziwa i radzę sobie z nią w dobry sposób, tak mi się wydaje. Staram się robić wszystko we właściwy sposób, ale gdy mówię, jak to jest, ludzie zmieniają definicję tego, co jest słuszne, a co nie. Oczywiście uważam, że prawidłowe jest granie piosenek w sposób, jaki ludzie znają. Myślę, że podchodzę do tego prawidłowo, żeby grać te partie właśnie tak, odgrywać dokładnie te same momenty wtedy, gdy trzeba, ale też nie stoi nic na przeszkodzie, żeby zmienić niektóre elementy w stosowny sposób np. przejścia, które nie są standardowe. Na przykład, gdyby wskoczyć w materiał Dream Theater i zmienić każde przejście, które ludzie lubią sobie machać w powietrzu, to pozbawiałoby się ich radochy. W związku z tym te przejścia gram. Jedne lubię, inne nie. Niektóre zmieniam lub gram od drugiej strony, żeby jakoś dodać od siebie trochę uczucia. Jak zagram idealnie to samo, to stanę się dziwakiem. Jak nie zagram, to zaraz, że nie umiem i to wszystko mnie nieco gniecie. Jestem sobą w taki sposób, jaki ja chcę. Możesz to kochać, nienawidzić, przejmować się tym albo nie, cokolwiek. Tak to już jest, ale gdy dołączyłem do zespołu, musiałem przede wszystkim uszanować samą muzykę.

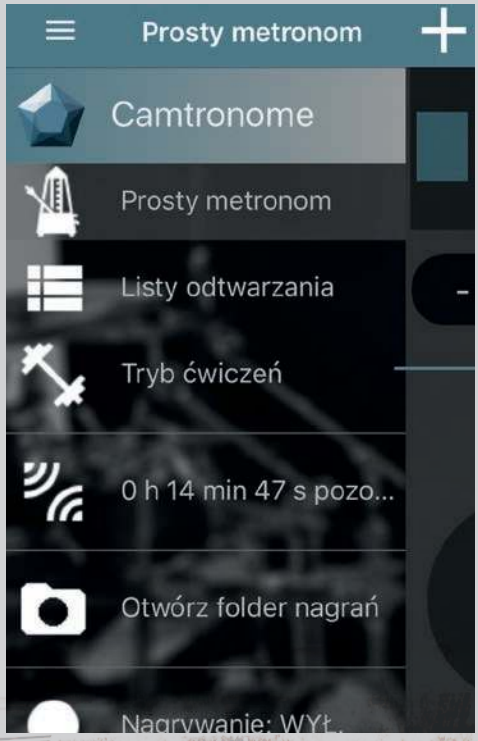
Fot. Robert Downs

Polski produkt wysokiej jakości zawsze nas cieszy! Tym razem wkroczyliśmy w strefę aplikacji telefonicznych, a dokładnie metronomu z kamerą czyli Camtronome. Recenzował Wojciech Andrzejewski i zaczynało się to mniej więcej tak...

W sklepach z aplikacjami na smartfony roi się od metronomów. Najwięcej, rzecz jasna, jest tych bezpłatnych, bo jak mówią sami programiści – jest to stosunkowo prosty program do napisania. Kiedy zaczynałem swoją przygodę z Camtronome, również myślałem, że jest to prosty program. Srogo się pomyliłem, bo aplikacja autorstwa Macieja Sznurowskiego to potężny kombajn do pracy z pulsem, który totalnie zajął mnie na tydzień. A zajmie dłużej... Dlaczego?

Camtronome to aplikacja pozwalająca na tworzenie skomplikowanych ścieżek metronomów ze zmiennym metrum i tempem, które pozwala na jednoczesne nagrywanie prób, ćwiczeń czy koncertów. Co o niej mówił sam twórca?

– *Moim głównym zamysłem było stworzenie drum cam, jak i profesjonalnego metronomu w jednym urządzeniu. Na swoich koncertach stawiam sobie statyw, na nim telefon, a Camtronome obsługuję zdalnie przez kontroler bluetooth Air Turn. Dzięki temu mam dobry drum cam, ustawioną setlistę koncertową, metronom zmieniający się w czasie (zgodnie ze strukturą utworu), audio prompter (obok metronomu słyszę też „zwrotka 1", „refren" itp.) oraz podkład audio* – zachęcał Maciej Sznurowski.



eprasa.pl 1e237f1795

Niesamowita dawka informacji na temat nagrań perkusji. Oprócz prób odtworzenia brzmień z legendarnych płyt, sporo porad związanych z sesją i sprzętem, w tym o mikrofonach i instrumentach.

Niejednokrotnie zdarzało się tak, że wchodząc do studia ze swoimi gratami okazywało się, że mikrofony boleśnie obnażyły braki naszego zestawu, który w warunkach studyjnych przestał się kleić. Na przestrzeni lat udało się wykrystalizować kilka pewniaków sprzętowych, po które warto sięgnąć ratunkowo, gdy zawiodą pierwotne założenia.

LUDWIG SUPRAPHONIC LM400 – Werbel, który transformował na przełomie lat 50/60 zeszłego stulecia do współczesnej formy w 1963 roku, kiedy to zmienił nazwę z Super Ludwig na obecną, która przylgnęła na stałe głównie do szeroko pojętej muzyki rockowej i jazzu, ale oczywiście nie tylko, ponieważ uniwersalność tego instrumentu jest powalająca. W latach 1960 każdy grał na aluminiowym 14"x5" 400 z badzikiem Keystone i prostą maszynką P83. Wersja z oliwkowym badzikiem 14"x6,5" 402 z lat 70 to już brzmienie Johna Bonhama, podczas, gdy na 400 grał Steve Gadd w niezliczonej ilości sesji. Wczesne 400 mają korpusy „chrome-over-brass". Są znacznie droższe i rzadsze, i wielu perkusistów by się dało za nie pociąć. Nie ma co ukrywać, że werbel ten obrósł legendą, która czasami staje się nieco absurdalna. Chodzi tu głównie o wyższość modeli z poszczególnych lat nad innymi rocznikami (faktycznie są drobne różnice – obręcze, maszynki). Nie będziemy teraz tego rozwijać. Faktem jest, że Supraphonic początkowo niechciany przez pewnych znanych muzyków (nazwiska znane redakcji), nagle stawał się ostatecznym rozwiązaniem kwestii werbla w studio. Strojony wysoko, średnio lub nisko, zawsze daje radę i mikrofony go po prostu kochają!

PAISTE 2002 – Talerze, które stworzyły historię rocka. Tak, ten „paskudny" brąz B8 stoi za większością sesji nagraniowych zespołów rockowych lat 70 i 80. Blachy powstały w 1971 roku, chociaż Paiste wykonywało talerze z tego rodzaju materiału już od 1963 roku.

Jak wiadomo najprzyjemniejsze dla ucha są blaszki kute z brązu B20, praktycznie 90% tureckich blach to właśnie ten materiał, podobnie flagowe serie w Meinl, Zildjian i Sabian. Paiste także posiada serie z tego stopu, jednak to ten jaskrawy i skrzeczący B8 zdobył uznanie podczas nagrań. Dlaczego? Wielokrotnie mówiliśmy o tym, że 2002 to blachy typowo kontekstowe tzn. takie, które wymagają towarzystwa w muzyce. O ile uderzane pojedynczo nie są zbyt przyjazne, to razem z instrumentami pięknie uzupełniają swoim pasmem i stają się doskonałymi akcentami w muzyce! Seria jest spójna i świetnie komponuje się z muzyką, czytelnie i miękko. Drugą kwestią (i jednocześnie tajemnicą), jest to, że Paiste potrafi doskonale obrobić stop B8 w wersjach 2002 (jest różnica między klasą blach 2002 a niższymi seriami Paiste, wykonanymi z B8). Doskonale to widać na przykładzie innych gigantów talerzowych, którzy nie mają porównywalnych jakościowo blach z tego materiału. Paiste 2002 sprawdziło się w studio wielokrotnie, podobnie Paiste Signature z B15. Dlatego też wielu perkusistów pozytywnie wypowiadało się o Meinl Pure Alloy (stop B12), które zostały bardzo starannie dopracowane, czym odwdzięczają się w studio.

REMO AMBASSADOR – Naciągi, o których chyba tak naprawdę nie trzeba wspominać... Nie będziemy tu zanudzać o tym, jak to sztuczne membrany dodały animuszu i wytrzymałości muzyce i uratowały w sumie skórę wielu zwierzętom. W roku 1956 niejaki Marion „Chick" Evans rozpoczął produkcję sztucznych naciągów i to właśnie ta firma dzierży palmę pierwszeństwa, chociaż to rok później Remo D Belli z chemikiem Samem Muchnikem opatentowali sposób układania Mylaru (tak nazywa się ten plastik) w aluminiowe obręcze, zalewane żywicą epoksydową. Firma rozwinęła mocno skrzydła, co miało wpływ oczywiście na dział rozwoju, przez co naciągi zostały dopracowane i w międzyczasie opanowały rynek.

Odwiedzaliśmy fabrykę Remo (Perkusista 3/16 dostępny na ulubionykiosk.pl) i widzieliśmy dokładnie rozmach firmy. Ambassadory to jednowarstwowe naciągi o grubości 10 mil (1 mil to 1/1000 cala). Może nie są aż tak wytrzymałe jak niemal równie słynne i wdzięczne dwuwarstwowe (2x7 mil) Emperor, ale za to fenomenalnie melodyjne i zakres działania na tych membranach jest kolosalny, ponieważ można z nimi robić praktycznie wszystko (strojenie, tłumienie itd.). Wersje Clear (przezroczysta, głównie na rezonans tomów, ale nie tylko) i Coated (powlekana) to absolutna klasyka i jeżeli ktoś nie ma pojęcia, co dobrać do sesji, może spokojnie próbować tych Ambassadorów, chociaż perkusistów mocniej grających od razu przesuwamy do półki z Emperor.

eprasa.pl 1e237f1795

Robert Luty, mistrz rajdowy i perkusyjny. Kogo należy słuchać i od kogo się uczyć jak nie od takich ekspertów, którzy prowadzą swoje kariery w oparciu o wielką jakość.

WARTOŚĆ DŻEMOWANIA: „Ludzie teraz trochę boją się wychodzić na jamy, naturalnie nie wszyscy, ale część z nich potrzebuje więcej czasu na przetrawienie tego i chcą poukładać sobie to wszystko w głowie. Na zasadzie, że przygotują sobie całość w domu i wtedy pójdą, a to przecież nie o to chodzi. Trzeba się zmierzyć na głębokiej wodzie, bo tak wygląda życie – tak jest w różnych projektach, na próbach – dlatego trzeba wychodzić ze swojej strefy komfortu i próbować. Nie trzeba od razu grać godzinnego jamu, ale warto wyjść chociaż na jeden utwór. Można poprosić kumpla, którego się zna, żeby z nami poszedł, bo zawsze to raźniej, ale żeby nie było sytuacji, że na scenę wchodzą całe bandy. Wtedy grają jakiś swój przygotowany materiał i to już nie jest jam. Jam polega na tym, że muzycy się wymieniają i nie wiadomo, na kogo się trafi i na jaki utwór się trafi. Po to też wychodzę na scenę, na te wszystkie jamy podczas warsztatów, żeby im pokazać, że to nie jest dla mnie problem, że gram z ludźmi, których nie znam. Zdarza się, że utworów też do końca nie znam. Trzeba się umieć odnaleźć w danym momencie i zagrać na 100% swoich możliwości. Wiadomo, że miewamy różne dni, czasem czujemy się lepiej, czasem gorzej, ale zawsze dajemy z siebie wszystko, na co aktualnie nas stać. O tym mówimy na naszych warsztatach, o tym rozmawiamy i mam nadzieję, że ci ludzie będą coraz częściej sięgali po tego typu doświadczenia, bo właśnie wtedy można się najbardziej rozwinąć. W takich sytuacjach ćwiczymy rzeczy, których nie umiemy, a nie, które umiemy.

Ostatnio sam miałem taką sytuację w Tańcu z Gwiazdami, że mamy grać nie salsę, tylko bardziej sambę i były jeszcze jakieś sugestie od tancerzy. Pomyślałem wtedy, że w sumie ja tu jestem dla nich, ja im akompaniuję – to im ma się dobrze tańczyć, a nie mi dobrze grać. Nagiąłem się oczywiście w ich stronę i później widziałem, że się odwracają i pokazują, że jest super. Osiągnęliśmy zamierzony efekt. Mnie się nic nie stanie, im się dobrze tańczy, pozmienialiśmy z basistą tylko kilka rzeczy w zapisie i poszło. Później, jak to wszystko fajnie wyjdzie to jest satysfakcja. To jest tak, jak w studio, zasada, że producent ma zawsze rację. Ja bym sobie tu zagrał blaszkę, jakiś dodatkowy werbelek, a on chce inaczej. Tak ludzie pracują i kiedy wchodzi Marcus Miller do popowego grania to nie mówi, że zakłada kapelusz i gra slapem, tylko pokornie gra te rzeczy, które producent poprosił. Pamiętajmy, że perkusja jest po prostu instrumentem akompaniującym. Cały czas będę to powtarzał i przypominał, że jeżeli ktoś chce grać solowo to powinien zmienić instrument. Nie ma perkusyjnych koncertów solowych po dwie godziny, żeby ktoś sobie z tego dobrze żył. Nie dałoby się zrobić takiego występu na stadionie – musi być lider, piosenka i ogólnie cały zespół. Naturalnie kliniki są wyjątkiem, bo to jest inna sprawa, chociaż nawet tam grasz do podkładów. Dla mnie bębny bez kontekstu są słabe, dlatego będę tutaj cisnął, żeby nauczyć się czerpać frajdę z akompaniowania. To jest super uczucie, kiedy akompaniujesz, a ktoś się czuje z tym komfortowo – sukces murowany i wszyscy są zadowoleni."

Brent Fitz znany z występów u Slasha i solowych koncertów Gene'a Simmonsa z Kiss. Bardzo inspirująca postać, którą zdecydowanie lepiej poznać bliżej.

Masz doświadczenie w graniu na klawiszach, gitarze i basie. Przydaje ci się to jako perkusiście?
To błogosławieństwo i przekleństwo zarazem. Jestem perkusistą-multiinstrumentalistą. Dlatego, kiedy gram z zespołem jako perkusista, jestem również bardzo świadomy innych instrumentów. Nie zastąpię Slasha na jego pozycji w zespole, ale rozumiem zadanie gitary, kiedy piszemy piosenki i pracujemy nad harmoniami.

No tak, słynna historia o tym, jak wskakiwałem na bas na trasie ze Slashem, a powodem było to, że gram na wielu instrumentach. Stojąc w szeregu z innymi perkusistami, poproszony o dołączenie do jakiegoś zespołu, miałbym nadzieję, że skorzystam z mojego arsenału muzycznego i wiedzy o muzyce bardziej od strony melodii, jak również oczywiście także rytmu... Myślę, że to silny argument. Bardzo szanuję inne instrumenty. Nie jestem samolubnym perkusistą. Dla mnie w piosence najważniejszymi rzeczami są dwa i cztery, rytm i tempo, a ostatnią rzeczą, na której mi zależy, są przejścia, które łączą kropki między zwrotkami i refrenami. Jestem typem osoby „mniej znaczy więcej" – to przez moje podejście i rozumienie pianina.

Fot. Romana Makówka

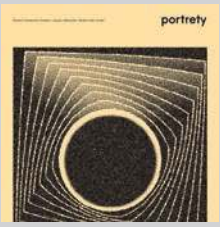
Jak dużym wyzwaniem dla ciebie jest sytuacja, gdy przylatujesz na występ i okazuje się, że musisz grać na kompletnie innym sprzęcie niż zwykle?
Jeżdżąc ze Slashem mamy najlepszych z najlepszych, dlatego mam swoje własne bębny, dwa zestawy, więc mam zapas. Z Genem polegamy na firmach backline'owych – prosimy o DW, ale zdarza się, że ich po prostu nie mają. Bywają momenty, że gramy na festiwalu dla 30 tysięcy ludzi, a zestaw perkusyjny, który tam zastaję, nie ma nic wspólnego z moją specyfikacją. Przywykłem do jednego tomu i dwóch floorów, ale zmieniłem to na okoliczność wyjazdów z Genem – poszedłem po prostu w trzy tomy. Z własnymi blaszkami również nie latam. Potrafię w kryzysowych sytuacjach dostosować się do tego, co jest akurat dostępne. Wychowałem się grając w klubach i barach, myślę, że to pomogło mi nie oczekiwać cudów i trzymać się prostych rozwiązań sprzętowych. Mogę spokojnie zagrać nawet na najgorszym szmelcu – takie jest moje podejście. Ta niepewność, która pojawia się, gdy zaczynam się zastanawiać, co dostanę tym razem, sprawia, że jest to ekscytujące. Czasami stopka wygląda jakby przeszła przez piekło, ale wtedy trzeba sobie powiedzieć: „Cóż, właśnie to dzisiaj dostałem i muszę zrobić tak, żeby to zadziałało".

Jeżeli podchodzisz do czegoś z pasją i zależy ci na tym, to możesz być pewny, że nie obędzie się bez nerwów. Wydawać się może, że im dłużej się czymś zajmujesz, tym z czasem będzie łatwiej, ale tak nie jest. Nerwy towarzyszą ci zawsze. Stresowanie się jest czymś dobrym, ponieważ, gdy jest się beztroskim to znaczy, że ci nie zależy i to będzie widać podczas twojego występu, który będzie całkowicie bez wyrazu. Bycie na pograniczu niepewności... Nie lubię tego uczucia, nikt nie lubi się denerwować, stresować... Ale to jest coś dobrego. Błogosławieństwem jest to, że się denerwuję i mam taką możliwość.

eprasa.pl 1e237f1795

Marcin „Groh" Grośkiewicz opowiedział nam jak powstał koncept wydawnictwa *Portrety*. Płyty, na której zagrali obok siebie Michał Bryndal, Rafał Dutkiewicz, Krzysztof Dziedzic, Qba Janicki, Jan Młynarski, Łukasz Moskal, Marcin Rak i Hubert Zemler. Jaki był klucz do stworzenia zawartości płyty?

„Od razu miałem na myśli parę nazwisk. Większość osób, które są na płycie pojawiło się na tej mojej „short liście". Pierwszą osobą, z którą się podzieliłem, był Rafał Dutkiewicz, który grał z zespołem Sonar i byłem z nimi kilka dni później na koncercie w Łodzi. Wziąłem go na bok i powiedziałem mu o tym pomyśle. Jak zauważyłem błysk w jego oczach, tym bardziej się upewniłem, że to jest fajny koncept. Poza Marcinem Rakiem, który mieszka we Wrocławiu, z każdym z uczestników projektu spotkałem się osobiście i w cztery oczy przedstawiałem swoją wizję. To, jak reagowali, było bardzo fajne, bo zauważali, że ktoś wreszcie dostrzegł tę ich kreatywną stronę. Zresztą utwory, jakie od nich dostałem, w stu procentach potwierdziły tę tezę, że perkusiści to nie tylko sesyjni muzycy, którzy gdzieś tam z tyłu wybijają rytm, tylko są artystami z naprawdę otwartą głową. Założeniem tego projektu było właśnie to, żeby wyciągnąć z cienia tych ciekawych ludzi. Tak, jak wspominałem, była ta lista perkusistów, którzy od razu przyszli mi do głowy, ale za każdym razem, jak się z kimś widziałem, to zadawałem kilka pytań i jednym z nich było, kogo byś widział w tym projekcie. Tym sposobem mam listę, z której spokojnie mogę zrobić kolejną, jak nie dwie następne części tej płyty, osób bardzo ciekawych, o których wcześniej nawet nie pomyślałem, bo nie wiedziałem o ich istnieniu, a teraz mam bazę bardzo ciekawych postaci. Ale wracając do sposobu powstawania *Portretów*. Spotykałem się z każdą z tych osób w cztery oczy i przedstawiałem wizję, żeby przede wszystkim był to utwór autorski, który będzie podpisany imieniem i nazwiskiem autora. Powiedziałem, że stylistycznie mają zupełnie wolną rękę, nie narzucam absolutnie nic. Jeżeli ktoś ma ochotę, by ten utwór nagrać z kimś, to również nie mam nic przeciwko z tym, że chciałbym, by został zachowany ten perkusyjny trzon, żeby perkusja lub instrumenty perkusyjne były w utworze wiodące. Połowa skorzystała z tego, że zaprosiła kogoś do wspólnych nagrań, połowa nagrała zupełnie solowo. Jestem bardzo zadowolony. Jedyna moja drobna obawa, która ostatecznie się nie spełniła, to, że ta płyta będzie jednostajna. Nie wiedząc, co dostanę, mogłem sobie taki scenariusz rozrysować, ale zupełnie się nie sprawdził, z czego jestem bardzo zadowolony, bo wydaje mi się, że ta płyta jest bardzo ciekawa muzycznie i to nie tylko dla osób, co zainteresowane są samą perkusją i rytmem. Są to różniące się od siebie, bardzo ciekawe utwory. Myślę, że każdy tam znajdzie dla siebie coś ciekawego. Tego typu projekty najbardziej mi się podobają jako słuchaczowi, bo sam jestem kolekcjonerem płyt i takie zróżnicowane podejścia uważam, że są najciekawsze w muzyce, pokazanie szerokiego spektrum, że perkusja potraktowana jest w bardzo różny sposób, no i to, co wspomniałem – perkusiści mają w głowach bardzo ciekawe pomysły."



Ewelina Hajda, dzięki tej utalentowanej artystce mieliśmy okazję w bardzo przystępny sposób poznać bliżej marimbę.

Kiedy kupiłaś sobie marimbę? Nie ma tego przecież w sklepach. Czeka się na te instrumenty długo. Opowiedz trochę o tym niesamowitym instrumencie.

Z moją własną marimbą wyjechałam po ukończeniu studiów magisterskich w Belgii, czyli mam ją od 2015 roku. Ponieważ przez cały okres nauki za granicą grałam na instrumentach holenderskiej firmy Adams Percussion, produkującej – wydaje mi się – najlepiej brzmiące marimby na świecie. Postanowiłam stać się właścicielką jednej z nich. Na instrument czeka się nie więcej niż kilka tygodni. Pamiętam, że pojechałam specjalnie do fabryki, ponieważ inwestowanie pieniędzy w instrument bez wypróbowania go wcześniej jest dość szalonym pomysłem. W sztabkach – najważniejszej części marimby, sprawdza się przede wszystkim długość wybrzmienia, alikwoty i szuka ewentualnych wad. Obecnym standardem potrzebnym do swobodnego koncertowania jest marimba 5-oktawowa (dodany rejestr basowy) – ta jest ode mnie niewiele starsza. Swoją oficjalną premierę miała na PASIC w USA dopiero w połowie lat 80, także ma młodą historię w porównaniu do innych instrumentów. Marimba ma głębokie, ciepłe brzmienie, oryginalny design i siłą rzeczy zakochuje się w niej każdy słuchacz... (*śmiech*)

Marimbę rozkłada się na kilkanaście części, także spokojnie wchodzi do SUV-a czy kombi, jednak przede wszystkim jest to fizycznie wyczerpujące – sprzęt waży ok. 150 kg. Najpierw muszę zdemontować ją w domu, spakować i znieść do auta, jechać, wnieść na salę, zbudować, zagrać godzinny recital, a potem to samo jeszcze raz. Niby nic nadzwyczajnego dla nas – perkusistów, ale jest to czasem obciążenie ponad 600 kg jednego dnia. Wiadomo, że proszę o pomoc, ale nie zawsze się znajduje i muszę sobie jakoś radzić sama. Unosi to na razie tzw. siła pasji (*śmiech*), ale spójrzmy prawdzie w oczy – trzeba również dbać o kondycję fizyczną. Uprzedzając kolejne potencjalne pytanie – o własnej ekipie technicznej pomyślę, jak będzie mnie na to stać. (*śmiech*)

Fot. Adam Romanowski

Masz jakieś nietypowe wspomnienia koncertowe? Coś wesołego? Zaskakującego?

Jedyne, co mi przychodzi teraz do głowy, to jeden z zagranicznych koncertów, na który zapomniałam zabrać ze sobą butów. Siłą rzeczy musiałam zagrać boso. Samo wejście na scenę wzbudziło żywe zainteresowanie publiczności, kiedy zorientowali się, że będę występować bez obuwia. Z tego doświadczenia wyniosłam same pozytywy m.in. wyeliminowałam dodatkowe, niepotrzebne dźwięki, wynikające z szurania podeszwami o scenę, a przy moim stylu wykonawczym było tego całkiem sporo. Także granie boso wpisało się na stałe w mój koncertowy outfit, chociaż raczej nie pozwolę sobie na to, kiedy będę występować jako solistka z orkiestrą na deskach filharmonii.

eprasa.pl 1e237f1795

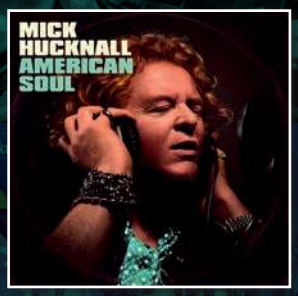
Z każdym regularnym numerem magazynu

w prezencie dla Prenumeratorów dwustronny plakat

Każdorazowo opłacenie prenumeraty jest premiowane prezentem.

W tym numerze są to płyty:

Maria Peszek
„Jezus Maria Peszek"



Mick Hucknall
„American Soul"

Zamów swój prezent mailowo – prenumerata@avt.pl.

Szanowny Kliencie, od 25 maja 2018 roku w krajach Unii Europejskiej obowiązuje Ogólne rozporządzenie o ochronie danych osobowych (RODO). Zachęcamy do zapoznania się z poniższą klauzulą informacyjną.

Administratorem Twoich danych jest AVT-Korporacja sp. z o.o. z siedzibą ul. Leszczynowa 11, 03-197 Warszawa, e-mail: prenumerata@avt.pl. Chodzi o dane osobowe, które zbieramy, aby móc wysłać Ci nasze czasopisma w formie drukowanej lub elektronicznej oraz inne towary (np. prezenty), a także w innych prawnie usprawiedliwionych celach, w tym marketingu bezpośredniego naszych produktów i usług (tzw. uzasadniony interes administratora). Podanie danych jest dobrowolne, ale niezbędne do zrealizowania zamówienia na prenumeratę.

Twoje dane osobowe mogą być przekazane Poczcie Polskiej, która będzie dostarczać do Ciebie przesyłki. Bez Twojej zgody nie przekażemy i nie będziemy dokonywać obrotu (nie użyczymy, nie sprzedamy) Twoich danych osobowych innym osobom lub instytucjom. Twoje dane osobowe możemy przekazać jedynie podmiotom uprawnionym do ich uzyskania na podstawie obowiązującego prawa (np. sądy lub organy ścigania) – ale tylko na ich żądanie w oparciu o stosowną podstawę prawną. Będziemy przetwarzać Twoje dane osobowe przez 5 lat od zakończenia roku obrachunkowego, w którym wystąpiła ostatnia płatność. Dane osobowe do celów marketingowych będziemy przetwarzać do czasu wycofania przez Ciebie zgody na przetwarzanie lub do czasu usunięcia danych.

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

PRENUMERATA

ROCZNA PRENUMERATA Z RABATEM 25% **TYLKO 127,80 ZŁ**

E-prenumerata

Prenumerata roczna wersji cyfrowej (pdf) kosztuje 84,10 zł (**rabat 15%**).

Prenumeratorzy wersji drukowanej za równoległe e-wydania płacą 20% ceny: opłata za e-prenumeratę równoległą wynosi **19,80 zł**.

Przywileje Prenumeratorów

Jeśli zamawiasz prenumeratę na **www.avt.pl** po raz pierwszy lub przedłużasz ją po zalogowaniu na www.avt.pl, otrzymasz **kody rabatowe** na **bezpłatne pobranie** dowolnych e-wydań z oferty na stronie **www.UlubionyKiosk.pl.**

Prenumeratorzy mają też **od 30 do 50% zniżki** na zakupy na www.UlubionyKiosk.pl (podaj numer swojej prenumeraty podczas składania zamówienia).

PRENUMERATĘ ZAMÓWISZ: **mailowo – prenumerata@avt.pl, na www.avt.pl lub wpłacając na konto AVT-Korporacja sp. z o.o. ING Bank Śląski 18 1050 1012 1000 0024 3173 1013**

eprasa.pl 1e237f1795

KONKURS Zildjian

Głosy oddajemy na stronie www.magazynperkusista.pl w zakładce KONKURS.

Wakacyjny konkurs pod patronatem najstarszej firmy perkusyjnej! Zildjian słynie z innowacyjnych produktów i taki jest właśnie zestaw talerzy Low Volume. Bardzo przyjemny set czeka na nowego właściciela.

Która grupa składa się wyłącznie z artystów należących oficjalnie do wielkiej rodziny Zildjian?

– Inferno, Tomasz Goehs, Marek Kapłon, Wiktoria Jakubowska

– Daray, Ireneusz Loth, Tomasz Łosowski, Michał Dąbrówka

– Cezary Konrad, Michał Jastrzębski, Marek Surzyn, Kazimierz Jonkisz

– Tomasz Krzyżaniak, Jerzy Piotrowski, Paweł Dobrowolski, Wojciech Owczarek

ODWIEDŹ:
www.zildjian.com
www.facebook.com/ZildjianPolska
www.magazynperkusista.pl

Wyłącznym dystrybutorem marki Zildjian w Polsce jest firma Musik Meyer.

Konkurs kończy się z dniem 1 września 2019 r.
Zwycięzca zostanie poinformowany drogą e-mailową.

eprasa.pl 1e237f1795

GREATEST HITS
SPD-SX sample pad... gotowy na twoje uderzenia
WWW.ROLAND.COM/PL
Roland
Ollie Wiseman zestaw hybrydowy / Anne Marie Tour / Lato 2018

MEINL CYMBALS & TAMA DRUMS PRESENT

MATT GARSTKA
DRUM CLINIC TOUR

18 WRZEŚNIA KRAKÓW PRO DRUM

19 WRZEŚNIA BYDGOSZCZ DRUMCENTER

Artysta Meinl Cymbals i TAMA - **Matt Garstka** (USA) z instrumentalnego, progresywnego, metalowego zespołu Animals as Leaders zaprasza na warsztaty, na których zademonstruje swoje wyjątkowe umiejętności gry na perkusji. To z pewnością będzie niezapomniane wydarzenie dla perkusyjnej społeczności. **Warsztaty - Historie - Q & A - Cenne nagrody**.

Przyjdź spotkać się z Mattem i wziąć udział w niepowtarzalnym wydarzeniu. Do zobaczenia na trasie! Więcej informacji znajdziesz na prodrum.pl i drumcenter.pl.

PRO DRUM PROFESSIONAL DRUM STORE

DC drumcenter.pl

MEINL TAMA®