10/2022 (#202) PAŹDZIERNIK
www.magazyngitarzysta.pl

Gitarzysta®

ADAM PALMA
SECOND LIFE

JOHN PETRUCCI

JULIAN LAGE

TOM BUKOVAC

DOMOWE STUDIO NAGRAŃ
NAGRYWANIE ZAAWANSOWANE

Aria Pro II TEG-TL
Fender American Vintage II 1973 Stratocaster
Sire Larry Carlton L7 BK
Takamine TC135SC
Blackstar Dept. 10 AMPED 1
BOSS SY200

Indeks 210072
ISSN 1895-3832
10>
9 771895 383226
CENA 16 PLN (W TYM 8% VAT)

TAKE FLIGHT

Ltd

PHOENIX SERIES
GUITARS AND BASSES

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

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

ESP®

ESPGUITARS.COM
SOUND-SERVICE.EU

POKÓJ NAUCZYCIELSKI

Bridget Mermikides
Gitara klasyczna
G. Holst: I Vow To Thee, My Country
Gotowi na dawkę porywającego patriotyzmu? W tym miesiącu rozpisałam dla was nasycony emocjami utwór Gustawa Holsta... s. 93

Piotr Słapa
Gitara akustyczna
He's a Pirate
W dzisiejszym odcinku warsztatów akustycznych zagramy słynny filmowy motyw, który wielu z nas podgrzeje krew w żyłach i przywoła emocje młodzieńczych przygód... s. 96

Piotr Lemański
Jazz
Wes Montgomery i „Angel"
Nasze spotkanie z techniką oktawową nie byłoby pełne, gdybyśmy nie poznali chociaż jednej kompozycji autorstwa Wesa Montgomery'ego. Proponuję więc „Angel"... s. 98

Neville Marten
Blues
Łyżka pełna kremu
Kiedy byłem młody, uczyłem się grania solówek poprzez słuchanie nagrań moich idoli. Było tego całkiem sporo, od The Beatles po Alberta Kinga, i wszystkie odcienie pomiędzy... s. 100

Sławomir Sobczak
Metal
Nieparzyste szesnastki
Miesiąc temu zajmowaliśmy się szesnastkami granymi w taki sposób, aby wytłumić tylko część z nich. W tym odcinku rozwiniemy ten temat o pewien dodatkowy element... s. 102

Tomasz Fulara
Gitara basowa
Double blues
Witam! Pewnie większość z Was zna dwunastotaktowy schemat grania bluesa. Na nim właśnie oparta będzie nasza lekcja w tym miesiącu... s. 104

Zajmując się jakąkolwiek dziedziną, rozwijając się, ludzie podnoszą poprzeczkę. Dążąc do doskonałości, albo przynajmniej rozwijając się w naturalny sposób, doskonalą swoje umiejętności, tworzą nowe idee, wyznaczają cele, które następnie realizują. Bez względu na to, czy jest to fizyka, chemia, matematyka, uprawa ziemi, sport, „brawurowa jazda samochodem cinquecento", czy muzyka, mamy jakieś poprzeczki do przeskoczenia. Ktoś je kiedyś ustawił w konkretnym miejscu i czasie, a my w naszej czasoprzestrzeni mamy... No właśnie – trudniej czy łatwiej? Skupmy się na graniu na gitarze. Z jednej strony jest trudniej, bo kiedyś żeby zyskać poważanie i zostać szanowanym w okolicy muzykiem wystarczyło mieć jakikolwiek instrument, znać kilkanaście akordów i można było grać na potańcówkach ku uciesze piękniejszej części lokalnej społeczności. Dziś posiadanie instrumentu nie jest niczym nadzwyczajnym, chyba że jest to wyjątkowy instrument – czytaj: drogi, z niezwykłym wyposażeniem, albo np. mający więcej niż 6 strun w przypadku gitary i więcej niż 4 w przypadku basu, choć w gruncie rzeczy basowa piątka nie jest już niczym nadzwyczajnym, a i siedmiostrunowych gitar widać dokoła coraz więcej – ot, poprzeczki i potyczki sprzętowe.

Do historii muzyki przeszli ludzie, którzy tytułową poprzeczkę podnieśli na nieosiągalny wcześniej poziom i udowodnili światu, że możliwe jest granie na przykład: bardzo szybkie (Alvin Lee pod koniec lat 60.), z niespotykaną wcześniej ekspresją i artykulacją (Jimi Hendrix, Jeff Beck), doskonale technicznie i jeszcze szybsze (Steve Vai, Joe Satriani), bardziej zakręcone i w jeszcze niższym rejestrze (Tosin Abasi) etc. Przeskoczenie jednej z tych poprzeczek jest możliwe i prawdopodobnie będziecie tego świadkami, paradoksalnie właśnie dzięki tym, którzy zrobili to wcześniej. Nie trzeba wyważać otwartych drzwi – wiadomo już co można zrobić z kaczką, fuzzem i rozkręconym Marshallem, nikt nie musi męczyć się z wymyślaniem mostu typu Floyd Rose, czy pracować nad spłaszczonym profilem gryfu jaki znamy z gitar typu JEM. Precyzyjne nastrojenie instrumentu to dziś kilka sekund, dzięki małemu tunerowi na główce czy w pedale, a osiągnięcie brzmienia zbliżonego do któregoś z gigantów też nie jest problemem – są programowane wzmacniacze, gotowe ustawienia do ściągnięcia z Internetu. Nauczenie się takiej czy innej techniki czy zagrywki jest również proste – filmów instruktażowych, nut i tabulatur w sieci jest mnóstwo. Można więc w stosunkowo krótkim czasie opanować tę czy inną umiejętność i zostać zauważonym przez grono osób, zazwyczaj proporcjonalne do wyjątkowości konkretnego wyczynu (chyba, że wygląda się zjawiskowo, ale to już inna historia). W tym miejscu znowu dochodzimy do tytułowej poprzeczki, bo okazuje się, że bez jej podniesienia w gruncie rzeczy trudno zaistnieć, bo po co komu kolejny klon znanego gitarzysty?
Może po prostu zamiast walczyć ze sobą i z wiatrakami (którymi mogą być chociażby skale i harmonia, któraś z trudniejszych technik, czy równe granie w szybkich tempach), zacząć grać tak po prostu – w sensie muzykowania, tak by zawartość muzyki w dźwiękach była większa niż w przypadku beznamiętnego shredu. Chyba lepiej podejść do grania z innej strony, jak dziecko, szukające przede wszystkim entuzjazmu, naturalnej przyjemności i ekscytacji jaką daje muzyka. Przecież nowe techniki i brzmienia często wynikają z ograniczeń albo wad, czego przykładem jest chociażby Jeff Beck – nie byłoby jego artykulacji i brzmienia „z palca" gdyby nie fakt, że gubił wszystkie kostki i wchodząc na scenę musiał sobie jakoś poradzić. Granie w stresie, że nie wydobywam dźwięków wystarczająco szybko, efektownie, czy zawile pod względem harmonicznym – raczej radości nie da. Tu dochodzimy do sedna sprawy i głównej różnicy między muzyką, a pozostałymi dziedzinami z poprzeczką w roli głównej. Granie na gitarze to nie sport i nie wyścigi. Nawet jeżeli pojawia się coś takiego jak współzawodnictwo w konkursie czy bicie rekordu w zbiorowym graniu „Hey Joe", to jest to przede wszystkim zabawa. Gdyby Jimi Hendrix czy Steve Vai podchodzili do tworzonej przez siebie muzyki w ten sposób, że muszą przeskoczyć innych i zrobić coś, czego przez długi czas nikt nie powtórzy, zapewne skończyliby jako frustraci a nie ikony muzyki.

Krzysztof Inglik
redaktor naczelny

eprasa.pl 470456d48b

Spis treści
10/2022

WYWIADY, HISTORIE

24 ADAM PALMA
Pomysł płyty narodził się kiedy wybudzono mnie ze śpiączki po 44 dniach. Stąd 'Drugie Życie', bo lekarze zakładali, że już się nie wybudzę, medycyna nie dawała mi szans...

36 JOHN PETRUCCI
Nie jestem typem gitarzysty, który pada na twarz na dźwięk słowa 'vintage'. Kompletnie nie ruszają mnie stare Stratocastery, Les Paule i cały ten rynek... Nigdy mnie to nie wciągnęło...

40 TOM BUKOVAC
Nie jestem hardcore'owym jazzmanem, ale mogę sprawić byś uwierzył, że jestem. Jeśli masz doświadczenie, możesz się połączyć z czymkolwiek i zagrać odpowiednie dźwięki...

50 JULIAN LAGE
Bill Frisell jest absolutnym mistrzem mistrzów. Czujemy się zaszczyceni mogąc go gościć w składzie zespołu, a samo nagranie tej płyty sprawiło nam wielką przyjemność...

68 Aria Pro II TEG-TL

72 Fender American Vintage II 1973 Stratocaster

76 Sire Larry Carlton L7 BK

80 Takamine TC135SC

84 Blackstar Dept. 10 AMPED 1

88 BOSS SY200

Redakcyjne

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

eprasa.pl 470456d48b

Squier®
BY FENDER

THE 40TH ANNIVERSARY COLLECTION

GOLD EDITION

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

eprasa.pl 470456d48b

MEDIA GITARZYSTY

Możesz pobrać pliki multimedialne do tego wydania magazynu Gitarzysta:

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

DO BIEŻĄCEGO NUMERU MAGAZYNU GITARZYSTA MOŻESZ POBRAĆ NASTĘPUJĄCE PLIKI AUDIO:

LEKCJE

TEMAT	ILOŚĆ PLIKÓW
warsztat klasyczny	[1]
warsztat akustyczny	[1]
warsztat jazz	[3]
warsztat blues	[2]
warsztat metal	[4]
warsztat Fulara	[1]

eprasa.pl 470456d48b

Solar Kirk Windstein

Oferta Solar Guitars powiększyła się o model sygnowany prze gitarzystę Crowbar i Down, Kirka Windsteina. Solar Kirk Windstein jest dostępny w matowym białym wykończeniu na olchowym korpusie. Wklejany, klonowy gryf posiada 22 progi super jumbo ze stali nierdzewnej nabite na hebanowej podstrunnicy, ozdobionej customowymi inkrustacjami bloków i logiem Windsteina na 12. progu. Czarny osprzęt obejmuje mostek TonePros TOM ze strunami przechodzącymi przez korpus oraz blokowane klucze Solar 18:1. Za brzmienie odpowiada pojedynczy aktywny humbucker EMG 81 przy mostku kontrolowany przez regulator głośności. Szeroki wybór Solar Guitar dostępny jest w łódzkim sklepie Guitar Center.
www.solar-guitars.com
www.guitarcenter.pl

Boss DS-1W

BOSS zaprezentował reedycję modelu DS-1 w ramach serii Waza Craft, wzbogacającą oryginalny obwód z 1978 roku drugą, customową opcją przesterowania. Kultowy pomarańczowy stompbox kryje się za charakterystycznymi dźwiękami długiej listy legend rocka, alternatywy i fusion, a jego agresywny ton można usłyszeć na niezliczonych znanych utworach. Oparty na legendarnym DS-1 Distortion, DS-1W łączy wygląd i charakter standardowego pedału z nowym trybem oraz zmienionym dyskretnym obwodem analogowym dla większego zakresu dynamiki i wszechstronności.
www.boss.info

eprasa.pl 470456d48b

Gretsch Malcolm Young Signature "The Beast" Jet

Gretsch zaprezentował nową, limitowaną wersję kultowej gitary sygnowanej przez Malcolma Younga – Gretsch Malcolm Young Signature "The Beast" Jet, będącą odtworzeniem legendarnego instrumentu gitarzysty AC/DC, przez całe dekady będącego podstawą brzmienia zespołu. Gitara posiada korpus double-cut z komorowanego mahoniu, zaopatrzony w klonową nakładkę oraz wykończony w kolorze Firebird Red, dopełnianym wizualnie złotym osprzętem i czarnym pickguardem. Mahoniowy, wklejany gryf posiada hebanową podstrunnicę o promieniu 12 cali z 22 progami jumbo (plus próg zerowy), perłowymi znacznikami Neo-Classic i siodełkiem z kości. Układ elektryczny obejmuje trzy humbuckery - TV Jones Ray Butts Ful-Fidelity przy mostku, dodany wcześniej przez Malcolma TV Jones Starwood w środkowej pozycji oraz TV Jones Ray Butts Ful-Fidelity przy gryfie. Osprzęt dopełnia mostek Adjusto-Matic z hebanową podstawą oraz strunociągiem vibrato '60s Jet, klucze die-cast Schallera oraz gałki G-arrow. Malcolm Young zmarł w 2017 roku w wieku 64 lat i właśnie ta gitara we wszystkich swoich wersjach jest z nim powszechnie kojarzona. Poprzedni, sygnowany model Gretscha to mocno zmodyfikowana i uproszczona wersja oryginalnej gitary Malcolma.

www.gretschguitars.com

Blackstar Dept. 10 AMPED 1

Wielu gitarzystów poszukuje innowacyjnych, a przede wszystkim przenośnych wzmacniaczy do współpracy z pedalboardem. Blackstar Amplification zaprezentował idealne rozwiązanie w postaci kompaktowego pedału Dept. 10 Amped 1, będącego profesjonalnym 100-watowym wzmacniaczem gitarowym. Blackstar Dept. 10 Amped 1 łączy klasowy preamp ze 100-watowym stopniem końcowym, pozwalając zabrać w dowolne miejsce swoje brzmienie. AMPED 1 wykorzystuje innowacyjną konstrukcję wzmacniacza mocy klasy D, która reaguje na podłączone kolumny głośnikowe tak, jak tradycyjny wzmacniacz lampowy, oferując autentyczne brzmienie oddające niuanse i zachowanie prawdziwego wzmacniacza lampowego. Przedwzmacniacz oferuje dwie odmienne charakterystyki – brytyjską UK i amerykańską USA, uzupełniane neutralną opcją FLAT. Końcówka mocy oddaje do dyspozycji pięć różnych i autentycznie brzmiących symulacji lamp koncówki mocy - KT88, 6L6, EL34, 6V6, EL84. Szósta opcja Linear to transparentne, niekoloryzujące barwy wzmocnienie, które w połączeniu z sekcją Flat preampu idealnie sprawdzi się z zewnętrznymi modelerami, posiadającymi własne emulacje lampowych wzmacniaczy. Wyjście D.I XLR sprawdzi się przy nagrywaniu czy podłączeniu do PA na scenie, dzięki wysokiej klasy symulacji kolumn głośnikowych Cab Rig, dostępne też na wyjściu słuchawkowym oraz w trybie interfejsu audio USB. Zapraszamy do przeczytania testu urządzenia na stronie 84.

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

eprasa.pl 470456d48b

Laney LA Studio

Oferta Laney'a powiększyła się o bardzo ciekawe, 3-watowe lampowe combo z wbudowaną technologią Two Notes Torpedo. Nowe combo Laney LA Studio jest wzorowane na wzmacniaczu Supergroup z 1967 roku, oferując klasowe brzmienie grawitujące w stronę mocnych brzmień Tony'ego Iommiego, który rozsławił brytyjską markę w latach 70. LA Studio dostarcza 3 W mocy z opcją zmniejszenia do zaledwie 0,1 W, co pozwala wykorzystać go przy nagraniach w studio jak i komfortowym ćwiczeniu w domu. Na pokładzie znalazły się trzy lampy ECC83 w preampie oraz jedna 12BH7 w końcówce mocy. Prosty panel sterujący udostępnia, poza włącznikami Power i Brake, szeroką korekcję PRESENCE, BASS, MIDDLE, TREBLE oraz regulator GAIN. Całość uzupełniają 4 gniazda w dwóch sekcjach Bass i Treble do uzyskania różnego charakteru i nasycenia. Panel tylny oferuje obok wyjść głośnikowych 16 i 8 Ohm sekcję DI XLR wspieraną przez klasową symulację głośników Two Notes Torpedo, 6 presetów, wyjście słuchawkowe, gniazda USB oraz MIDI IN i OUT/THRU. Poprzez USB i dedykowaną aplikację można wgrywać symulacje głośników Two Notes bądź własne impulsy IR, Laney Studio LA może też pracować jako interfejs audio USB.

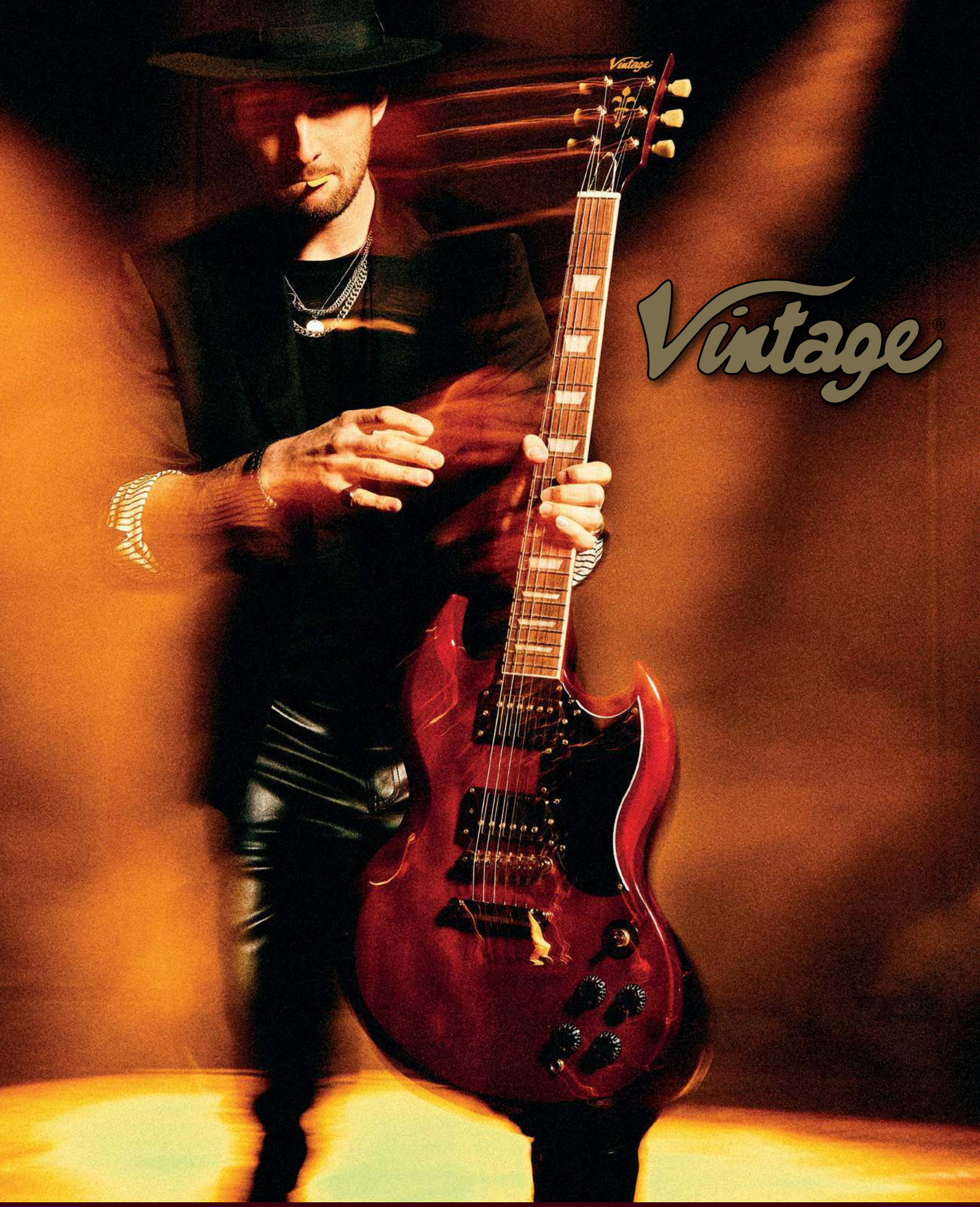
www.musicinfo.pl
www.laney.co.uk

NUX MG-400

Nowy multiefekt podłogowy NUX MG-400 jest kontynuacją NUX MG-300, oferując dwa razy większą moc przetwarzania oraz znacznie większą funkcjonalność: przesuwane bloki sygnałowe, 12 slotów na impulsy IR, elastyczny blok efektów z konfiguracją parametrów MIN i MAX, bogate MENU systemowe czy fizyczne pokrętło głośności MASTER. MG-400 zawiera 2 wydajne układy DSP dla algorytmu modelowania wzmacniacza White-Box (TS/AC-HD) o wysokiej rozdzielczości i efektów post-Image. MG-400 posiada 25 wzmacniaczy gitarowych, 25 kolumn, 4 mikrofony i ładowanie impulsów IR. Dodatkowo na pokładzie jest wzmacniacz basowy z 8 kolumnami, wzmacniacz akustyczny i 3 IR dla gitar akustycznych. MG-400 udostępnia wiele efektów zgrupowanych w 10 niezależnych, ruchomych blokach sygnałowych - NG, CMP, EFX, AMP, IR, EQ, MOD, DLY, RVB, PL (Patch Level). Oprogramowanie NUX Quick Tone Edit pozwala na precyzyjne ustawianie i zapis presetów. Kolorowy wyświetlacz LCD o przekątnej 2,8 cala zapenia intuicyjną obsługę z poziomu panelu. Do dyspozycji mamy programowalne Sceny, looper i automat perkusyjny. Do domowego studia lub ćwiczeń w ciszy, MG-400 może być również używany jako interfejs audio.

www.nuxpolska.pl
www.zibi.pl

eprasa.pl 470456d48b



@GitaryVintagePolska

vintage_guitars_pl

https://gitaryvintage.pl/

epresa.pl/470456d48b

Nowe Pokrowce BOSS dla gitar elektrycznych i akustycznych

Do oferty BOSS dołączyły wysokiej klasy gig-bagi na gitarę elektryczną i akustyczną - CB-EG01 Slimline oraz CB-AG10 Deluxe. Nowe pokrowce CB-AG10 i CB-EG01 zbudowane są z wysokiej jakości materiałów, będąc idealnym rozwiązaniem do transportu akustycznej gitary typu dreadnought (CB-AG10) lub gitary elektrycznej (CB-EG01). CB-AG10 zapewnia ochronę w podróży dla gitary akustycznej typu dreadnought bez wagi twardego futerału. Wytrzymałe materiały zewnętrzne, gruba wyściółka i pluszowe wnętrze chronią instrument przed uderzeniami. Dzięki wyściełanemu uchwytowi i paskom, można wygodnie nosić instrument w dłoni lub na plecach. Pokrowiec posiada dużą, płaską kieszeń na akcesoria jak struny, kable i urządzenie mobilne, a dodatkowa górna kieszeń nadaje się na przypinany tuner, kapodaster i inne kompaktowe przedmioty. Miękkie aksamitne wnętrze i wyściełana podpórka na szyję CB-AG10 zapewniają bezpieczne i stabilne środowisko dla gitary. Wsporniki podnoszą główkę, aby zapewnić jej ochronę, można je odłączyć i przestawić w celu optymalnego dopasowania. Zintegrowany pasek bezpiecznie utrzymuje szyjkę w jednym miejscu podczas transportu. Stylowy i ochronny CB-EG01 to nowy, smukły model z serii pokrowców na gitarę elektryczną BOSS CB-EG, która obejmuje również luksusowe CB-EG10 i premium CB-EG20. Wysokiej jakości gig-bag wykonany jest z wytrzymałych materiałów i ma lekką, niskoprofilową konstrukcję, która zmniejsza masę podczas przemieszczania się po mieście. Miękkie i aksamitne wnętrze chroni wykończenie instrumentu, a regulowana podpórka pod gryf zapewnia solidne podparcie podczas transportu. Główny uchwyt CB-EG01 jest wygodny, a dwa wyściełane paski umożliwiają przenoszenie na większe odległości w formie plecaka. Z tyłu znajduje się również wygodny uchwyt i obszerna przednia kieszeń do przechowywania strun, kabli, tunera i innych przedmiotów.
www.boss.info

ESP Edwards dostępne w Guitar Center!

ESP Edwars to linia gitar, która jest przeznaczona na rynek japoński. Wykonane są w fabryce ESP w Japonii i charakteryzują się nienaganną jakością, doskonale dobranym drewnem, markowymi komponentami oraz nietuzinkowymi rozwiązaniami czy niespotykanym wyglądem, których nie znajdziemy w europejskich modelach marki ESP. Gitary ESP Edward dostępne są w Guitar Center w mocno limitowanej ilości!
www.espguitars.com
www.guitarcenter.pl

eprasa.pl 470456d48b

Fender Limited Edition Johnny Marr Jaguar

Fender zaprezentował limitowaną edycję gitary sygnowanej nazwiskiem Johnny'ego Marra, zwracającą uwagę odważnym wykończeniem Fever Dream Yellow i będącą najnowszą wersją jego charakterystycznej gitary. Oryginalna wersja ukazała się w 2012 roku i była jednym z najpopularniejszych modeli offsetowych w historii firmy. Fender Limited Edition Johnny Marr Jaguar w nowym wykończeniu nitrocelulozowym Fever Dream Yellow bazuje na ulubionym Jaguarze Marra z 1965 roku. Gitara posiada olchowy korpus, klonowy gryf wzorowany na Jaguarze Marra z 1965 r., z niestandardowym profilem i palisandrową podstrunnicą o promieniu 7,25" oraz 22 progami w stylu vintage. Osprzęt obejmuje zmieniony mostek Jaguara z siodełkami Mustanga. Na pokładzie zamontowano parę przetworników singe-coil Bare Knuckle Johnny Marr. Dodatkowo zmieniony system przełączania obejmujący czteropozycyjny przełącznik zamontowany na dolnym rogu na chromowanej płytce oraz dwa przełączniki suwakowe na górze znacznie ułatwia wybór konfiguracji i oferuje świetne brzmienie w szerokim zakresie. Każda gitara jest dostarczana w wysokiej jakości twardym futerale Fendera, z Certyfikatem Autentyczności i paskiem.
www.fender.com

Pixies „Doggerel"

Pixies to prawdziwa ikona. Zespół, który w pierwszym etapie działalności utorował rockowi alternatywnemu drogę do mainstreamu, a po spektakularnym powrocie w 2004 roku umieścił trzy nowe longplaye w brytyjskim Top 10. Dziś, z nie mniejszą mocą niż dotychczas, Pixies powracają z ósmym albumem „Doggerel". Jest to szalenie dojrzała muzyczna deklaracja, wypełniona brutalnym rockiem, upiornym folkiem i popem rodem z sali balowej, nawiedzona przez duchy fundamentalnych spraw i fundamentalnych zaniedbań, napędzana dziką energią kosmiczną i mrożąca krew w żyłach wizją cyfrowego życia pozagrobowego, którego sam Bóg by nie wymyślił. Wszystko to na tle nadciągających nieubłaganie, kolejnych serii złych wiadomości. „Tym razem naprawdę poszliśmy do przodu" — mówi gitarzysta Joey Santiago — „Koniec z dwuminutowymi numerami. Będą chwile oddechu, więcej tradycyjnych rozwiązań, ale wciąż z charakterystycznym dla nas szaleństwem". Black Francis, lider zespołu dodaje: „Chcemy robić rzeczy wielkie, potężne i odważne. Oczywiście jest tu także mnóstwo punk rocka, który uwielbiamy. Jego nie da się po prostu sztucznie stworzyć. To nasz sposób na spożytkowanie tej gigantycznej energii, która buzuje w nas każdego dnia".

eprasa.pl 470456d48b

Nocny Kochanek „O jeden most za daleko”

23 września ukazał się czwarty w pełni autorski album Nocnego Kochanka. „O Jeden Most Za Daleko” zawiera szeroki przekrój muzyki rockowo-metalowej. Znalazły się na nim rock and roll’owe numery spod znaku Van Halen, nawiązania do klasyków heavy metalu jak Iron Maiden czy Judas Priest i cięższe brzmienia, które pokochają fani Metalliki i Iced Earth, ale nie zabrakło również lekkich i przyjemnych utworów w stylu Boston. Motyw przewodni płyty, podobnie jak w przypadku poprzednich trzech albumów, to oczywiście miłość. Na płycie nie zabrakło niespodzianek, jak chociażby "Numer z Banjo", w którym „Zdrajcy Metalu” sięgnęli po tytułowy instrument. Uniwersum Kochanków, dzięki kolejnemu wydawnictwu, po Andżeju czy doktorze Olgierdzie Ngalu, rozszerzyło się o autorskiego superbohatera: Alkomena, Wampira, Pornolistonosza czy też wyjątkowego Księcia Metalu. Autorem okładki płyty "O Jeden Most Za Daleko", podobnie jak poprzednich grafik zdobiących wydawnictwa zespołu, jest Robert Adler. Wydawnictwo można nabyć, w wersji CD oraz na winylu, na stronie sklep.nocnykochanek.pl, na stronie mystic.pl oraz na koncertach.

Slipknot „The End So Far”

Nowy album ikony metalu. „Refreny ‘The Dying Song (Time To Sing)’ i ‘The Chapeltown Rag’ bez wątpienia zawładną dowolnym tłumem na Knotfestach” — zawyrokował dziennikarz Los Angeles Times. „Absolutnie dają czadu” — dodał recenzent Fadera. „Slipknot brzmi, jakby zamykał jeden rozdział i przygotowywał się na kolejne dekady grania. Nowa, karcąca elegia — można było przeczytać na łamach Rolling Stone'a. Za produkcję materiału odpowiadają muzycy Slipknot i Joe Barresi. Wydawnictwo przedstawia jeden z najbardziej popularnych, a zarazem enigmatycznych zespołów na świecie, który niestrudzenie wytycza nowe szlaki, wciąż na nowo definiując, odświeżając i przekształcając obszar muzyki rockowej. Płyta stanowi następcę znakomicie ocenionego dzieła „We Are Not Your Kind”. Album z 2019 roku był dla grupy trzecim z rzędu, który dotarł na szczyt zestawienia Billboardu. Płyta pojawiła się też wysoko na listach sprzedaży w Wielkiej Brytanii, Australii, Kanadzie, Meksyku, Niemczech, Francji czy Szwecji.

eprasa.pl 470456d48b

COMPRESSION
DRIVE
TONE · ERA
BLEND
LEVEL
MICROTUBES INFINITY
Darkglass Electronics
MICROTUBES INFINITY
Guitar Center
Sklep Muzyczny
Guitar Center
ul. Brukowa 6, Łódź
www.guitarcenter.pl
Biuro Obsługi Klienta
+48 (42) 280 71 33
+48 (42) 280 71 37
guitarcenter@guitarcenter.pl
Realizacja Zamówień
+48 (42) 280 71 38
zamowienia@guitarcenter.pl
Serwis
+48 (42) 280 71 39
reklamacje@guitarcenter.pl
Marketing
+48 519 443 757
marketing@guitarcenter.pl

Fender American Vintage Series II

Fender zaprezentował nową serię gitar – American Vintage II – oferującą reedycje kultowych modeli gitar nawiązujących do konkretnych lat, w których powstawały te instrumenty

Od czasu pojawienia się pierwszych modeli AVRI na początku lat 80., instrumenty Fendera obejmujące vintage'owe reedycje przeszły długą drogę. Ostatnią ich iteracją była linia American Original nawiązująca modelowo do kolejnych dekad w historii kalifornijskiej marki. Wraz z najnowszą serią Fender American Vintage II Fender wraca do korzeni, prezentując ponownie gitary i basy z trzech dekad (lata 50., 60. i 70.), ale tym razem skupiające się na wybranych rocznikach. Gitary produkowane są oczywiście w USA, w fabryce Corona w Kalifornii. Posiadają specyfikacje jak najbardziej zbliżające je do oryginałów: tradycyjne profile gryfów, lakier nitrocelulozowy (tam gdzie stosowano go oryginalnie), specjalnie nawijane przetworniki i osprzęt vintage. W serii American Vintage Series II znalazł się szeroki przekrój ikonicznych kształtów i modeli Stratocastera, Telecastera, Jazzmastera, oraz basów P Bass i Jazz Bass:

1957 Stratocaster – klonowa podstrunnica (2-Colour Sunburst, Vintage Blonde, Seafoam Green)

eprasa.pl 470456d48b

1951 Telecaster – klonowa podstrunnica (Butterscotch Blonde)

Przeczytaj test tego modelu na str. 72

1973 Stratocaster – klonowa podstrunnica (Lake Placid Blue, Mocha), palisandrowa podstrunnica (Aged Natural)

1961 Stratocaster – palisandrowa podstrunnica (3-Colour Sunburst, Fiesta Red, Olympic White)

1963 Telecaster – palisandrowa podstrunnica (3-Colour Sunburst, Surf Green, Crimson Red Transparent)

1972 Telecaster Thinline – klonowa podstrunnica (3-Colour Sunburst, Aged Natural, Lake Placid Blue)

eprasa.pl 470456d48b

T.J. Osbourne z zespołu Osbourne Brothers z Fenderem American Vintage II 1966 Jazzmaster

1966 Jazzmaster – palisandrowa podstrunnica (3-Colour Sunburst, Dakota Red, Lake Placid Blue)

1975 Telecaster Deluxe – klonowa podstrunnica (3-Colour Sunburst, Mocha, Black)

1977 Telecaster Custom – klonowa podstrunnica (Wine Red, Black) , palisandrowa podstrunnica (Olympic White)

1954 P Bass – klonowa podstrunnica (2-Colour Sunburst, Vintage Blonde)

1960 P Bass – palisandrowa podstrunnica (Daphne Blue, Black)

1966 Jazz Bass – palisandrowa podstrunnica (3-Colour Sunburst, Olympic White, Seafoam Green)

eprasa.pl 470456d48b

„Nie można (na)uczyć komponowania...!”

Dla wielu kompozytorów i entuzjastów muzyki tytuł tego felietonu jest dosyć oczywisty. Większość sławnych kompozytorów nie uczyła się, jak pisać piosenki, a poza tym, komponowanie jest formą wyrażenia własnej ekspresji, więc czego tu uczyć? **Joe Bennett**

Może to zaskakujące, ale wypowiadając się jako ktoś, kto „naucza” komponowania, przebyłem długą drogę do zaakceptowania tej tezy. Nie ma żadnego wzoru na pisanie piosenek, i chociaż stosowane są różne metody i techniki, jest ich tak wiele, że niemożliwe jest wybranie tej jednej, która sprawdzi się w każdej sytuacji. Ale jeśli założymy, że większość kompozytorów nie napisało swoich najlepszych dzieł za pierwszym podejściem, możemy przyjąć, że jeśli komponowania nie można nauczyć, można z pewnością uczyć się go.

Jak, właściwie, uczyć się? Jeśli popularna piosenka jest formą wyrażonej ekspresji, cały proces powinniśmy potraktować jako rodzaj języka, z własną gramatyką, strukturą i zasadami. Możemy uczyć się drugiego języka z książek lub od nauczyciela, ale najlepiej jest wyjechać do danego kraju i po prostu żyć w nim – naszego pierwszego języka uczyliśmy się dorastając i słuchając go każdego dnia.

Pierwszym krokiem w nauczaniu jest upewnienie się, że student słuchał bardzo wielu piosenek – i przez „słuchał” mam na myśli dokładne zagłębienie się w szczegóły kompozycji. Jeśli bardzo lubisz określonego kompozytora, warto poświęcić czas na dokładną analizę konstrukcji jego utworów. Z ilu taktów składa się intro? Ile razy w takcie zmieniają się akordy? Jakie rymy, obrazy i ile sylab pojawia się w tekście? Czy melodia oparta jest na skali (następujące dźwięki), jest statyczna (powtarzane nuty) czy interwałowa (skoki pomiędzy nutami)? Niekoniecznie musimy kopiować wszystkie te elementy przez cały czas, ale trochę wnikliwej analizy pomoże zrozumieć, co najbardziej lubimy w naszych muzycznych inspiracjach.

Przez analizę repertuaru możemy zbudować własny arsenał kompozycyjnej broni, który będziemy mieli pod ręką podczas pisania. Nasz utwór mógłby zacząć się 4 taktami zmian akordowych w stylu Pearl Jam, otwierającym tekstem obrazowo oddającym ducha Joni Mitchell, przy użyciu opadających, skalowych sekwencji melodycznych, przywodzących na myśl J.S.Bacha. I ponieważ tylko korzystamy z ogólnych schematów kompozycyjnych (w przeciwieństwie do konkretnej muzyki lub tekstu), ciągle możemy być kreatywni. Ta metoda może pomóc nam przełamać istniejące muzyczne nawyki: paradoksalnie, zastosowanie czyjejś techniki spowoduje, że nasze utwory zabrzmią bardziej oryginalnie.

Drugą metodą nauczania jest zaaplikowanie powyższych sposobów do własnych piosenek i poprzez to uczenie się własnego stylu komponowania. Wszyscy podświadomie też stosujemy w tym procesie jakieś skróty. Ostatnio jeden z moich studentów odkrył, poprzez analizę własnej twórczości, że na skomponowanym albumie każda z melodii zawsze zaczynała się na drugą ćwierćnutę taktu. Dzięki temu mógł świadomie wybrać lub zostawić to rozwiązanie, odkrywając nowe, kreatywne opcje, pozwalające stworzyć ciekawszą dla słuchacza muzykę.

Ostatnia, i prawdopodobnie najważniejsza metoda nauczania, jest niestety oczywista. Jednym słowem – praktyka. Kompozycja jest muzyczną (dosłownie) umiejętnością, która staje się coraz lepsza wraz z czasem jej poświęconym. Gwarantowaną drogą do tego, żeby twoje komponowanie było 10 razy lepsze, jest napisanie 10 piosenek i odrzucenie 9 z nich do kosza.

Ale tak naprawdę to wszystko jest niepotrzebne – płaczcie malkontenci i sceptycy. The Beatles nigdy nie uczyli się kompozycji. Po prostu pisali prosto z serca. Dobrze, może nie brali lekcji, ale z pewnością uczyli się sami. Gotowi na nagrania Little Richarda i Carla Perkinsa z liverpoolskich salonów – i sześciogodzinnych setów cover-bandów w klubach Hamburga? Analiza repertuaru! Negocjacje kompozytorskie pomiędzy Lennonem i McCartneyem? Analiza materiału! Podróż z Love Me Do do Strawberry Fields Forever? Praktyka!

Tak więc: prawdopodobnie nie można (na)uczyć komponowania. Ale za każdym razem kiedy słuchamy radia, idziemy na koncert czy gramy jakiś cover, uczymy się pisać coraz lepsze piosenki.

eprasa.pl 470456d48b

技 WAZA CRAFT

SZTUKA DOSKONAŁEGO BRZMIENIA

W Japonii słowo “Waza” oznacza sztukę i technikę. Seria pedałów Waza Craft zapewnia wyjątkowe brzmienie i odczucie dzięki starannie dobranym komponentom analogowym, dopracowanym obwodom i skrupulatnej dbałości o szczegóły.

BOSS

Artysta – zawód, pasja, powołanie

Kto jest artystą, a kto nim nie jest? Muzyk zapewne to wie, ale prawnik zacznie analizę od spraw podstawowych, wręcz – chciałoby się powiedzieć przyziemnych – jednak istotnych…

Wojciech Wytrążek

Zacznijmy od odpowiedzi na pytanie czym jest działalność artysty ujęta jako zawód. W tym przypadku rozróżnienie wydaje się dość proste – artysta to osoba, która utrzymuje się z działalności artystycznej, która to oczywiście może mieć skrajnie różne postacie (np. muzyk klasyczny vs. metalowy). Z drugiej strony, wykonywanie tych samych czynności może być w różnych przypadkach traktowane – również z prawnego punktu widzenia – jako różne zajęcia. Osoba grająca na instrumencie może być muzykiem albo muzykantem. Muzyk to zawód – człowiek zarabia na życie czynnym uprawianiem muzyki (graniem, śpiewaniem, komponowaniem, aranżowaniem itp.). Muzykant to zajęcie – ktoś gra lub śpiewa, jednak nie jest to jego praca, czyli zajęcie zarobkowe a raczej hobbystyczne, pozwalające na realizację pasji i pochłaniające środki uzyskane z wykonywania innego zawodu. Pomijam w tym miejscu kwestie poziomu artystycznego czy zaplecza technicznego, bo może się np. okazać, że amator ma na przykład lepsze umiejętności czy lepsze instrumenty, niż zawodowiec, który posługuje się prostszym i tańszym instrumentarium, jednocześnie nie mając świetnego warsztatu. Zatem jeżeli z muzykowaniem wiąże się przyjmowanie wynagrodzenia finansowego, to mamy do czynienia z muzykiem. Wartość artystyczna występu, filmu, sztuki może być także skrajnie różna. W warunkach wolnego rynku zazwyczaj jest dostosowana do potrzeb i oczekiwań konkretnych odbiorców muzyki i okoliczności – czego innego oczekują melomani wybierający się koncert profesjonalnego zespołu czy orkiestry, a czego innego konsumenci jadła i napitku w lokalu z dacingiem lub uczestnicy rozrywkowej imprezy masowej.

Od artystów przez wieki oczekiwano zaspokajania pewnych potrzeb, które zwykło się kwalifikować do różnych grup – estetycznych, duchowych, rozrywkowych – poprzez tworzenie lub wykonywanie różnorodnych dzieł. W przypadku szeroko pojmowanej działalności artystycznej o sukcesie wykonującej ją osoby decyduje nie tylko przygotowanie w postaci formalnego wykształcenia w danej dziedzinie, ale również predyspozycje i talent tych osób, przekładający się na biegłość w swojej dziedzinie i przekaz. Problem polega jednak na tym, że nawet posiadając świetny warsztat, znakomite pomysły i zrealizowane fantastyczne dzieła, artysta nie ma tak naprawdę żadnej gwarancji, że będzie żył dostatnio. Obrót utworami lub ich egzemplarzami w postaci książek, obrazów, filmów, fotografii, nagrań czy innych przedmiotów reprezentujących wartość artystyczną właściwie nie różni się od handlu artykułami z dowolnej branży. Produkuje się i sprzedaje to, na co jest zbyt, ewentualnie tworzy się zbyt na to, co już jest wyprodukowane. Kultura to jedna ze sfer życia publicznego, więc ustawodawca nie powinien wycofywać się przynajmniej z jej ogólnej regulacji. Moim skromnym zdaniem działalność twórcza i artystyczna od strony prawnej powinna mieć zapewnione podstawowe gwarancje wolności (które są ujęte w Konstytucji) i godnych warunków jej wykonywania (czyli zagwarantowania statusu artysty w sensie ubezpieczeń, opieki medycznej, zabezpieczenia emerytalnego). Państwo przez system prawa, różnorodne organy i instytucje powinno chronić kulturę i dziedzictwo narodowe. Nie jest to jednak sprawa łatwa, bo każdy może mieć inny gust a wartości estetyczne są sprowadzone do poziomu wartości handlowych, podlegających zasadom rynku – popytowi, podaży itp.

Mówi się, że prawdziwa sztuka broni się sama. Być może tak jest. Skoro cywilizacja, w której żyjemy jeszcze nie upadła, to mam nadzieję, że przetrwa też sztuka, choćby ze względu na fakt, że granica między sztuką a rozrywką jest bardzo płynna. Artysta może, a niekiedy nawet musi, być swego rodzaju rzemieślnikiem, którego zadaniem jest stworzyć, wykonać pewne dzieła. Nie lubię w tym kontekście używać słowa „wyprodukować", choć niestety tak działa kultura masowa, która sztukę często sprowadza do roli rozrywki. Nie każdy chce czy potrzebuje wyszukanej twórczości. Konsumpcjonizm kierunkuje człowieka na zdobywanie coraz nowszych dóbr materialnych, grożąc odebraniem prestiżu społecznego, gdy ktoś nie będzie nadążał za zmieniającymi się trendami. Służy temu rozbudowana polityka informacyjna, zasypująca człowieka swoją propagandą, przy jednoczesnym tworzeniu złudzenia postępowania według własnej woli. Kultura masowa tłumi spontaniczne uczucia człowieka, który bezwolnie zaczyna kopiować swoich idoli, co widać chociażby na przykładzie popularności programów typu talent show. Ten wzorzec nie jest właściwy tylko dla ludzi w średnim wieku, ale też coraz młodszym dzieciom i seniorów. Oczywiście można znaleźć w ten sposób osoby nadzwyczajnie uzdolnione, jednak patrząc na to szerzej, artystom, którzy chcą odbiorcom coś przekazać, a nie tylko bawić publiczność przez krótką chwilę, nie jest łatwo funkcjonować w takich warunkach.

Zaczęliśmy od dywagacji prawnika, na koniec niech wypowie się muzyk. Charlie Hunter powiedział w jednym z wywiadów coś takiego: „Każdy kocha muzykę, ale utrzymanie się z niej jest tajemnicą – jest się między Bogiem a zmywarką. Społeczeństwo, w szczególności jego muzykalna część, jest ukierunkowana na marketingową mediokrację, oznaczającą wspólny środek. Uprawianie muzyki popularnej może przynosić dochód, ale uprawianie muzyki spoza tego kręgu powoduje ogromne trudności w budowaniu kariery. Jeśli słuchając w słuchawkach swoją ulubioną muzykę jesteś w stanie przepchać pod górę vana z zaciągniętym hamulcem, podczas gdy ludzie będą w ciebie rzucać kamieniami, a ty wciąż będziesz zadowolony – ta muzyka jest dla Ciebie. Jeśli nie – nie rób tego. Muzykę trzeba mieć w sobie, a jeśli się nie ma to nie należy się za to winić. Jeśli robisz to, co naprawdę kochasz i do czego masz powołanie, to myślę, że to trzyma Cię w młodości".

AUTOR JEST RADCĄ PRAWNYM, CZŁONKIEM OIRP W LUBLINIE

eprasa.pl 470456d48b

eprasa.pl 470456d48b

eprasa.pl 4704

ADAM PALMA

Wirtuoz gitary, profesor sztuk muzycznych, wykładowca gitary na Uniwersytecie Salfordzkim w Manchesterze i profesor gitary jazzowej w Akademii Muzycznej w Gdańsku. Od lat prowadzi spektakularną karierę jako solista instrumentalista, wirtuoz gitary akustycznej, a o jego pozycji może świadczyć fakt, że do współpracy koncertowej zapraszają go światowej sławy wirtuozi, tacy jak: Al Di Meola, Tommy Emmanuel i Biréli Lagrène. Koncertował również z cenionymi artystami polskimi: Ewą Bem, Januszem Olejniczakiem, Leszkiem Możdżerem czy Krzesimirem Dębskim…

Krzysztof Inglik

W roku 2017 nakładem Polskiego Radia ukazała się płyta „Palm-istry", która miała premierę w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie; album otrzymał fantastyczne recenzje w Polsce i za granicą.

W 2019 roku ukazała się kolejna płyta, „Adam Palma Meets Chopin", na której rozbrzmiewają utwory Chopina w opracowaniu na gitarę akustyczną. Wydawnictwo odbiło się dużym echem na świecie. Album został ogłoszony Płytą Tygodnia Programu Pierwszego Polskiego Radia.

Przy okazji wydania tego albumu Adam Palma jako pierwszy polski muzyk, gościł na okładkach renomowanych magazynów gitarowych w Niemczech („Akustik Gitarre") oraz we Włoszech („Chitarra Acustica"). Płyta otrzymała doskonałe recenzje. „Chicago Tribune", jedna z największych gazet, umieściła ją wśród 10 najważniejszych albumów jazzowych pierwszej połowy 2020 roku na świecie. Występował w wielu prestiżowych salach koncertowych w Polsce i za granicą oraz brał udział w wydarzeniach, takich jak: uroczysty koncert z okazji obchodów 100. Rocznicy Odzyskania Niepodległości Rzeczypospolitej Polskiej w Royal Albert Hall w Londynie 11 listopada 2018 roku, Festiwal „Szalone Dni Muzyki" w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, występy na żywo w większości polskich stacji telewizyjnych oraz na festiwalach muzycznych w Wielkiej Brytanii, we Włoszech, w Niemczech i Stanach Zjednoczonych. Swoją wersję Poloneza A-dur Fryderyka Chopina zaprezentował w TVP1 w rocznicę Odzyskania Niepodległości w 2019 roku.

W roku 2020 Adam Palma został odznaczony Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis" za wkład w kulturę polską, a w 2022 roku Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej Andrzej Duda nadał mu tytuł profesora…

eprasa.pl 470456d48b

Kiedy słyszę, że płyta gitarzysty została nagrana z towarzyszeniem orkiestry, staje mi przed oczami taka sztampa z solistą i rozmazanymi smyczkami robiącymi za tło. Tobie udało się tego uniknąć, a aranżacje utworów są naprawdę niebanalne. Całość w orkiestracji Krzesimira Dębskiego i pod batutą Agnieszki Duczmal brzmi świetnie.
Dziękuję. Myśląc nad tą płytą nie chciałem nawiązywać do typowych koncertów klasycznych, gdzie gitara zagra dwa dźwięki, a potem orkiestra 'szyje' przez kolejne dwadzieścia minut. Chciałem przełamać barierę i pokazać, że gitara akustyczna może wystąpić w takim kontekście i funkcjonować jako instrument koncertowy. Trzeba pamiętać, że w historii muzyki gitara akustyczna jest instrumentem dość młodym, w przeciwieństwie do gitary klasycznej z jej kilkusetletnią tradycją. Nie mogła się przebić na klasyczne sale koncertowe ze względu na brak repertuaru. Dokładnie wiedziałem więc co chcę osiągnąć i chociaż w zasadzie mogłem oddać materiał do aranżacji Krzesimirowi Dębskiemu, postanowiłem zrobić to samodzielnie. Rozpisałem mu w miarę dokładnie jak to widzę, w sensie struktury i formy utworu, a potem nagrałem też drugą partię gitary z akordami, żeby pokazać prowadzenie głosów. Rolą Krzesimira była dystrybucja tego na odpowiednie instrumenty orkiestry, ale oczywiście dodał też co nieco od siebie w kilku miejscach. Tak więc aranżacje wyszły ode mnie, a orkiestracja od Krzesimira i razem wyszło to naprawdę ciekawie. Zależało mi też na tym, żeby te aranżacje broniły się również, kiedy będę je chciał zagrać solo. I myślę, że mi się to udało.

FOT. GRZEGORZ LORENC
FOT. CHUCK BRUECKMANN

Jak długo powstawała nowa płyta?
To było około 2 lat niezwykle ciężkiej pracy, komponowania, tworzenia aranżacji, konsultacji z muzykami – kilka utworów przegrałem sobie z kwintetem smyczkowym. Z orkiestrą Amadeus, dyrygowaną przez Agnieszkę Duczmal, mieliśmy przed nagraniem dwie próby. Całe to przedsięwzięcie wymagało spięcia rozmaitych detali, ale było warto i jestem dumny z efektu końcowego.

Na zdjęciu w booklecie siedzisz przed dwoma imponującymi mikrofonami. W jaki sposób nagrywaliście ten album?
Początkowo myślałem o nagraniu całości z orkiestrą na tzw. 'setkę', ale okazało się to niewykonalne. Część orkiestrowa zarejestrowana została w poznańskiej Auli, ale partie gitary musiałem dograć w znakomitym studio Recpublica w Lubrzy. Głównie ze względów brzmieniowych, bo jakkolwiek możemy ten materiał grać na żywo, to na płycie chciałem dopieścić gitarę, aby wszystko było perfekcyjne.

FOT. GRZEGORZ LORENC

Patrząc na spis z tyłu płyty 'Second Life', widzę tam szlagiery typu 'Stokrotka' zmieszane z kompozycjami Chopina. Jak dokonałeś tak eklektycznego wyboru utworów?
Pomysł płyty narodził się, kiedy wybudzono mnie ze śpiączki po 44 dniach. Stąd 'Drugie Życie', bo lekarze zakładali, że już się nie wybudzę, medycyna nie dawała mi szans i miałem zostać odłączony od aparatury. Zaprosili nawet do szpitala moją rodzinę, aby się ze mną pożegnała, ale stał się cud i otworzyłem oczy. Kiedy już się wybudziłem, prognozy były takie, że jeśli wrócę do życia to potrwa to wiele lat i prawdopodobnie będę się musiał pożegnać z karierą zawodowego muzyka. Cieszyłem się więc oczywiście, że żyję, bo leżących ze mną wcześniej na sali towarzyszy niedoli już tam nie było, nie mieli tyle szczęścia, ale czułem też potworny bezwład w nogach i rękach. Do tego miałem problemy z pamięcią – nie

eprasa.pl 470456d48b

FOT. GRZEGORZ LORENC

eprasa.pl 470456d48b

potrafiłem sobie przypomnieć żadnego utworu z tych, które kiedyś grałem. Nie wiedziałem jak się to wszystko dalej potoczy – czy będę mógł w miarę normalnie funkcjonować, czy skończę jak tzw. 'warzywo'. W skrócie mówiąc, nie byłem pewien, czy będę mógł nadal grać na gitarze. To zainicjowało przemyślenia na temat tego co się do tej pory wydarzyło w moim życiu i kim właściwie jestem. Jakie utwory spowodowały, że zainteresowałem się muzyką, a potem gitarą. Zacząłem sobie przypominać melodie, które dawno temu słyszałem, a to z radio, a to z wakacji w Stegnie, jak 'Polka Dziadek', 'Stokrotka', 'Uciekaj moje serce', 'Ta ostatnia niedziela', 'Rota' czy 'Etiuda rewolucyjna'. Do tego dołożyłem swoje cztery kompozycje. Dwa wcześniej skomponowane, ale na nowo zorkiestrowane – 'Babcia' i 'Do Boju' – oraz dwa zupełnie nowe – 'Drugie życie' i 'Moje polskie serce'. Całość jest pewnego rodzaju muzycznym dziedzictwem.

Dostałeś 'Drugie Życie' – czy masz z tej okazji jakieś konkretne postanowienia?

Przede wszystkim uznałem, że skoro otrzymałem od ludzi tyle dobra, to teraz moim zadaniem jest im to dobro zwrócić, i to z nawiązką. Zacząłem się angażować w rozmaite sytuacje charytatywne, żeby pomóc ludziom, którzy tego potrzebują. Jestem powalony ilością dobrej energii, ciepłych słów i modlitw jakie płynęły w moją stronę od ludzi z całego świata. To było coś pięknego. Pamiętam, że kiedy wróciłem do domu i po dwóch tygodniach miałem siłę odpalić komputer, zastałem tam ponad trzy tysiące wiadomości od ludzi.

eprasa.pl 470456d48b

FOT. GRZEGORZ LORENC

To dzięki nim nadal tu jestem i stałem się lepszym człowiekiem.

Jednym z moich pierwszych wspomnień związanych z Tobą jest jam session w nieistniejącym już, warszawskim klubie Akwarium. Pamiętam, że Twoje improwizacje już wtedy – a było to w drugiej połowie lat 90. – robiły na mnie spore wrażenie. Patrząc na to co robiłeś do tej pory, jesteś chyba jednym z nielicznych gitarzystów, który przeszedł przez tak szerokie spektrum stylistyczne...

To prawda. Rzeczywiście, jak sięgnę wstecz pamięcią, to zgłębiałem wiekszosc stylow muzycznych. Zawsze chodziło mi tylko i wyłącznie o zaspokojenie ciekawości i poznanie. Jeśli coś mi się podobało to chciałem zrozumieć dlaczego i jak to funkcjonuje. Kiedy wskoczyłem w świat muzyki country to jeździłem wszędzie przez dwa lata za Albertem Lee. Miałem nawet zaszczyt zagrać z nim kilka razy na scenie. Potem przyszedł czas na Gypsy Jazz i tak samo – jeździłem za muzykami i zgłębiałem tajemnice tego stylu. Grałem z wieloma znanymi muzykami tego stylu, w tym ze Stochelo Rosenbergiem i Birelim Lagrene. Potem kiedy wsiąkłem w fingerstyle, jeździłem za Tommym Emmanuelem, z którym potem nie tylko grałem, ale i się zaprzyjaźniłem. Zaliczyłem to spektrum muzyki – rock, blues, jazz, country, rock'n'roll, fingerstyle, gypsy-jazz, a teraz siedzę w rytmach latynoskich – i myślę, że jest jeszcze wiele tematów do zgłębienia. Muzyka klasyczna także oczywiście leży w sferze moich zainteresowań, ale nigdy jej nie grałem na scenie w oryginalnej formie, zawsze prezentuję swoje aranżacje tych utworów.

FOT. GRZEGORZ LORENC

FOT. MACIEJ MARGIELSKI

W każdym razie wypisanie wszystkich muzyków, z którymi grałeś przez te wszystkie lata, zajęłoby prawdopodobnie całe miejsce dostępne na ten wywiad. Powiedz więc, jakie trzy postacie świata gitary wyróżniłbyś z tego szacownego grona?

Przede wszystkim grałem z trzema królami gitary akustycznej, według mnie oczywiście, bo każdy układa obraz świata po swojemu. Natomiast jeśli chodzi o mnie, to trzema żywymi legendami, które pchnęły gitarę naprzód są Al di Meola, Tommy Emmanuel i Bireli Lagrene. Przez całą swoją karierę chciałem się z nimi spotkać, ale nie sądziłem, że uda mi się zrobić

eprasa.pl 470456d48b

więcej – zagrać z nimi wszystkimi. Spędziłem z nimi dużo czasu, bo musiałem przygotować sporą dawkę materiału z ich repertuaru. Więc w różnych okresach swojego życia umiałem dość dobrze zgłębić repertuar Meoli, Emmanuela lub Lagrene. Dziś się z nimi wszystkimi przyjaźnię i jesteśmy w stałym kontakcie.

Czyli do gry z każdym z nich przygotowywałeś się osobno?
Tak, bo ich style są kompletnie inne. Inaczej gra się gypsy-jazz Birelego, inaczej fingerstyle Emmanuela, a jeszcze inaczej te synkopowane rytmy Meoli. To są kompletnie odmienne, nie powiązane w żaden sposób szkoły. Jedynym punktem wspólnym jest konieczność wykazania się muzykalnością i wiedzą na dość zaawansowanym poziomie. Oczywiście Tommy i Bireli mówią, że nie znają teorii, ale to nie jest prawda. Jeśli teoria opisuje język muzyki, to oni to wszystko doskonale znają i wiedzą jak stosować. Nie potrafią tylko tego nazwać, nie posługują się tą terminologią co my, ale doskonale wiedzą co to jest, jak to grać i w jakich kontekstach używać.

Nie uważasz, że oni intuicyjnie doszli do tego miejsca, do którego bezskutecznie próbuje dotrzeć wielu 'teoretyków'? Są przecież muzycy, którzy pływają jak ryby w teorii, a nie umieją zagrać nic co zainteresowałoby przeciętnego słuchacza.
Nie ma wątpliwości, że teoria muzyki się przydaje. Oczywiście jak jesteś nauczycielem i chcesz przekazać innym wiedzę, to musisz znać te wszystkie łatki i nazwy, chociażby po to żeby zdefiniować co to jest – przykładowo – skala zmniejszona. Natomiast masz rację, jest sporo muzyków, którzy znają nazwę i konstrukcję, a nie wiedzą jak to umiejscowić w muzyce. Czyli sucha wiedza nie gwarantuje tego, że będziemy dobrze grać. Na przeciwnym biegunie, Bireli nie potrzebuje nazywać tego co gra. Ktoś mu gra schodzące całe tony i on momentalnie to słyszy, kojarzy z kolorem, który my nazywamy skalą całotonową. Albert Lee powiedział mi kiedyś: „Adam, kiedy ktoś mi zagra A7, to ja od razu słyszę ten kolor i wiem jaka skala będzie tam najlepiej brzmiała, więc nie muszę tego nazywać. To muzycy ze wszech miar genialni. Ale pamiętaj, że sporo jest muzyków udających, że nie znają teorii. Znam wielu, którzy udają, że nie potrafią czytać nut, a ja wiem, że potrafią. Szczególnie w towarzystwie rockmanów dobrze jest mówić, że się nie zna nut i teorii. Naturalny talent budzi chyba większy szacunek.

Zauważ, że ci starzy mistrzowie wszystkiego uczyli się na ucho. Nie inaczej jest z Birelim i Emmanuelem. Pat Metheny też siedział na farmie w Missouri i tak długo słuchał płyt analogowych aż je kompletnie zdarł, starając się zrozumieć co grają jego idole. Teraz młodzież uczy się z tabów i podpatrywania na YouTube, czyli uczą się przez oczy, a nie uszy.
Tak, przede wszystkim cierpi na tym kreatywność. Skutek jest taki, że mamy sporo sprawnych rzemieślników, którzy mają wiedzę, ale ta wiedza nie jest ich. Oni do tej wiedzy nie dochodzą, tylko ją kupują od innych, co w świecie sztuki nie ma sensu. Sztukę można tworzyć indywidualnie poprzez swoje własne jej poznanie. Natomiast wyobraź sobie, że chcesz zostać drugim Picassem i ktoś mówi ci jak masz malować, prowadzi ci rękę i tak dalej. Czy będziesz drugim Picassem? Nie, nie będziesz. Będziesz być może dobrym rzemieślnikiem, będziesz umiał podrabiać jego obrazy, a być może czasem stworzyć coś swojego w jego stylu, ale nigdy nie wejdziesz na wyższy poziom, gdzie faktycznie tworzy się Sztukę, przez duże „S". Tam trzeba się już wykazać

FOT. GRZEGORZ LORENC

ADAM PALMA
fot. Marcin Ponikowski

kreatywnością i oryginalnością, a to zdobywasz poprzez samodzielne poznanie.

Co rozumiesz przez „poznanie"?
To samodzielne dochodzenie do tego, dlaczego coś jest ładne i dlaczego działa, a także zrozumienie co nie jest wg ciebie ładne i z jakich powodów ci nie pasuje. Przykładowo – tutaj zdradzę ci pewną ciekawostkę – nigdy nie lubiłem trytonu i staram się go unikać. Wiem, że występuje powszechnie w muzyce, znam jego zastosowanie, występowanie w dominantach i substytutach trytonowych, ale nie jest mi on osobiście do niczego potrzebny i staram się go omijać. To coś co wpływa na sposób w jaki kreuję swoją grę i muzykę.

Czyli chcąc nie chcąc, także kiedy uczyłeś się grać repertuar Meoli, Emmanuela i Lagrene, poznawałeś ich technikę i kompozycje, wyciągałeś od nich te smaczki, które ci się najbardziej podobały i uczyniłeś je swoimi, zgadza się?
Wyciągnąłem to, co moim zdaniem było bliskie memu sercu. Nie wszystko bowiem co grają mnie interesowało. Szukałem czegoś co poruszy we mnie czułą strunę i co mogę przyswoić, a potem użyć jako budulca własnego stylu. Nie oszukujmy się, ale każdy indywidualny styl wielkiego artysty jest wypadkową jego zapożyczeń od tych, co grali przed nim. Pierwszym etapem tworzenia własnego stylu jest bowiem zapożyczanie tych elementów, które nas fascynują. Drugim dopiero jest stworzenie z tego wszystkiego jakiejś nowej jakości.

Myślę, że to słychać w Twojej grze – tzn. pobrzmiewają tam echa twoich gitarowych fascynacji, ale całość z płyty na płytę brzmi coraz bardziej jak Adam Palma. Przykładem może być „Rota", w której czuć cień Meoli.
Co ciekawe Al di Meola bardzo lubi „Rotę" i chwalił ten utwór. Zresztą wszyscy wspomniani gitarzyści mówili mi, że wziąłem coś od nich i przekułem w coś nowego, takie komentarze sprawiają mi dużą radość. Pamiętam jak kiedyś spotkałem się z Alem, który po wspólnym graniu powiedział mi: „No widzę, że jest dwóch gitarzystów, którzy umieją dobrze kostkować na akustyku – spytałem jacy? A on powiedział – no ja i ty."

Mógłbyś sprecyzować jakie skarby zabrałeś ze skrzyń tych muzyków, z którymi grałeś?
Myślę, że tak. Tommy zaraził mnie optymizmem i graniem rzeczy, które podnoszą na duchu, choć dzisiaj wiem jak wielką cenę musiał za swój optymizm zapłacić. Moja przygoda z nim zaczęła się od płyty „The Day Finger Pickers Took Over the World", na której zagrał z Chetem Atkinsem. Pamiętam, że kupiłem ją na nieistniejącym już Stadionie X Lecia (dziś jest tam Stadion Narodowy – przyp. Red.) i nie mogłem odjechać stamtąd przez parę godzin. Po prostu siedziałem w aucie i słuchałem jej w kółko, chyba z sześć razy, nie mogąc uwierzyć, że można grać na gitarze w tak optymistyczny sposób. To było coś jak wschód słońca, co tchnęło we mnie nową energię i nadzieję. Antidotum na otaczający mnie wówczas świat. Bireli Lagrene i cała ta szkoła „gypsy" wywodząca się od Django to przede wszystkim fenomenalne ogrywanie akordów – to z ich składników budowane są te piękne melodie. Nauczyło mnie to patrzenia na gryf bardziej pionami harmonicznymi niż skalowo. W każdej solówce Bireliego, jeśli wyłączysz podkład, będziesz słyszał jakie są w danym momencie akordy. Podstawą są dźwięki składowe tych akordów, bo to je opisujesz i do nich dążysz w improwizacji. To jest coś, z czym ludzie skupieni na skalach mają spore problemy.
Al di Meola to przede wszystkim rytm i jemu bardzo wiele zawdzięczam, bo był tak miły i poświęcił mi sporo czasu pokazując różne rzeczy. Sednem jego techniki są tzw. 'up-beaty', które są mocno akcentowane, a to rzadkość u gitarzystów. Do tego dochodzi jego kostkowanie które podkreśla te up-beaty. Jeśli miałbym to porównać z Django, to w gypsy akcentowany jest „downstroke" (uderzenie kostką w dół), bo dźwięki na każdej nowej strunie gra się tam w dół. Meola natomiast ma znacznie mocniejszy „upstroke" (uderzenie kostką w górę). Zacząłem to też dostrzegać u siebie i niewątpliwie jest to zasługa Ala.

Z perspektywy czasu, który z tych trzech gitarzystów był dla Ciebie najtrudniejszy?
Każdy z nich był trudny, ale myślę, że pod względem technicznym Al di Meola jest najcięższy. Skomplikowana jest nie tylko rytmika, akcenty i zmieniające się szybko metra, ale także akordy w opalcowaniach, których sam bym zapewne nigdy nie użył i do tego kostkowanie często z dużymi skokami pomiędzy strunami.

Jak właściwie go poznałeś?
Kiedy dowiedziałem się, że Al di Meola będzie grał w Polsce, skontaktowałem się z jego menadżerem i poprosiłem o spotkanie.

eprasa.pl 470456d48b

FOT. GRZEGORZ LORENC

eprasa.pl 470456d48b

ADAM PALMA

eprasa.pl 470456d48b

UTWÓR PO UTWORZE SŁOWAMI ADAMA PALMY...

1 DRUGIE ŻYCIE
Adam Palma

Kiedy obudziłem się z wielotygodniowej śpiączki, i po wielu próbach mogłem wreszcie utrzymać gitarę w rękach, doceniłem w pełni wszystkie dobre, ciepłe, serdeczne chwile mego życia – te obrazki z dzieciństwa i młodości, które przechowała moja pamięć. One zainspirowały ten utwór, a także pomysł na całą płytę.

2 ROTA
Feliks Nowowiejski

Mimo że jest to pieśń patriotyczna, pamiętam ją głównie z harcerstwa, biwaków i wspólnego muzykowania przy ogniskach. Myślę, że to jeden z pierwszych utworów, których nauczyłem się grać na gitarze. Kilka lat później uczęszczałem do liceum, którego patronką była autorka tekstu Roty – Maria Konopnicka.

3 MAZUREK A-MOLL OP. 7 NR 2
Fryderyk Chopin

Mazurki Chopina są oparte na polskich tańcach ludowych, w tym na kujawiaku. Urodziłem się w Łodzi, ale dzieciństwo spędziłem na Kujawach – we Włocławku – dlatego na tej płycie nie mogło zabraknąć utworu, który Fryderyk napisał, będąc zainspirowanym folklorem Kujaw.

4 STOKROTKA (GDZIE STRUMYK PŁYNIE Z WOLNA)
Edward Pałłasz

Obozy wędrowne, harcówka i wspólne śpiewanie. To wówczas muzyka i gitara jako instrument podbiły moje serce. Słowa tej piosenki: „Gdy strumyk płynie z wolna, rozsiewa zioła maj", dźwięczą mi w uszach nawet dzisiaj.

5 MOJE POLSKIE SERCE
Adam Palma

W tym utworze za pomocą nut dzielę się z Państwem swoimi uczuciami, które towarzyszą mi, kiedy wracam wspomnieniami do lat dzieciństwa.

6 POLKA DZIADEK
temat ludowy

Oto moja melodia dzieciństwa. Przez wiele lat sygnał Polskiego Radia, rozbrzmiewający codziennie w domowym radioodbiorniku i na plaży nad morzem w czasie wakacji. Zawsze marzyłem o tym, żeby tę melodię graną przez klarnet zagrać kiedyś na gitarze w towarzystwie orkiestry smyczkowej.

7 UCIEKAJ MOJE SERCE
Seweryn Krajewski

Pamiętam, że zawsze, kiedy zaczynał się serial „Jan Serce", zatrzymywałem się przy telewizorze, żeby posłuchać piosenki z czołówki. A później wracałem do pokoju, by ponownie posłuchać tej melodii towarzyszącej końcowym napisom filmu.

8 DO BOJU
Adam Palma

Utwór pochodzi z mojej wcześniejszej płyty „Palm-istry" i był opisem placu bitewnego. Fanfary zagrzewające do boju, walka i zaduma. Tym razem utwór ten gram już nie sam, a z wieloma „towarzyszami broni".

9 CHOPIN MEDLEY
Fryderyk Chopin

Nie potrafię wskazać mojego ulubionego utworu Chopina, dlatego wybrałem dwa i połączyłem je w całość. Melodyka i harmonia Chopina w Balladzie nr 4 to dla mnie kwintesencja piękna muzyki, a III część Sonaty b-moll to chyba najsmutniejszy utwór, jaki kiedykolwiek napisano. Z pełną nadziei i tajemniczości środkową częścią w tonacji durowej.

10 CANTABILE H-MOLL
Krzesimir Dębski

Piękna kompozycja Krzesimira Dębskiego, która była już tematem filmowym, tematem ludowym, tematem jazzowym, piosenką, a ponadto posiada również swoją wersję symfoniczną z wariacjami. Tym razem, za zgodą kompozytora, przedstawiam Państwu ten utwór jako temat gitarowy.

11 BABCIA
Adam Palma

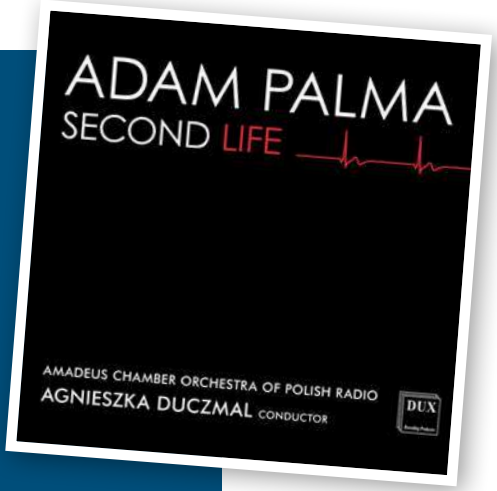
Babcia – jedna z najważniejszych i najbliższych mi osób, i najcieplejsze wspomnienia z dzieciństwa – tęsknię za Nią bardzo. To pierwszy utwór, który napisałem na gitarę solo kilkanaście lat temu.

12 ETIUDA C-MOLL OP. 10 NR 12 „REWOLUCYJNA"
Fryderyk Chopin

Słuchając tego utworu jako młody chłopak, zastanawiałem się, jak można tak szybko grać, ale już wtedy przykuwały moją uwagę występujące w nim piękne i niespotykane nigdzie indziej pochody akordów. Fryderyk napisał ten utwór w szale, kiedy dowiedział się o upadku powstania listopadowego. Ja, prawie 200 lat później, zaaranżowałem go na gitarę akustyczną i orkiestrę smyczkową w szale, że nikt wcześniej nie nagrał go w takiej obsadzie wykonawczej.

13 TO OSTATNIA NIEDZIELA
Jerzy Petersburski

Przez myśl by mi nie przeszło, kiedy jako dziecko słuchałem tej piosenki w wykonaniu Mieczysława Fogga, że wprowadzę ją kiedyś do własnego repertuaru. Ale jakże mógłbym pominąć tak piękne polskie tango! Dziękuję spadkobiercy kompozytora tego utworu, Panu Jerzemu Petersburskiemu Juniorowi, za zgodę na nagranie go i umieszczenie na tej płycie.



Ustaliłem co trzeba i pojechałem do Łodzi dzień wcześniej, żeby złapać go na próbie, ale okazało się, że nie dojechał, był tylko tour-manager. Spotkałem się z nim w hotelu i mówię, jaka jest sytuacja, że chciałbym też mieć z Alem lekcję… Na to on, że to się raczej nie wydarzy, ale zapyta Ala SMS-em. Po chwili pokazuje mi otrzymaną odpowiedź: „Nie stać go na mnie." Załatwił mi jednak krótkie spotkanie przed koncertem kolejnego dnia mówiąc, że będzie to maksymalnie 3 minuty i kiedy Al kiwnie głową, to muszę już sobie iść… Wyobraź sobie, że kiedy przyszedłem, Al di Meola akurat miał próbę dźwięku, ale widząc mnie przerwał i zawołał do mnie z daleka: „Cześć Adam!" Czyli w międzyczasie musiał mnie wygooglować i sprawdzić, że coś tam już gram na gitarze. Zaprosił mnie do garderoby żeby pogadać i jak już tam usiedliśmy, to gadaliśmy aż do początku jego koncertu, pomimo tego, że w tym czasie kilka osób próbowało się tam dobić w sprawie wywiadu – Al wszystkich odesłał z kwitkiem. Potem zagrał koncert, a po występie siedzieliśmy w hotelowej restauracji, gdzie gadaliśmy i graliśmy aż do szóstej nad ranem. O siódmej przyjechała po niego taksówka, żeby go zabrać na lotnisko. Zaiskrzyło bardzo fajnie między nami i od tamtej pory jesteśmy w stałym kontakcie. Kilka razy występowałem z nim na scenie. Kiedy grał w Polsce, otwierałem jego koncerty, a w finale zapraszał mnie do siebie. Kiedy wysłałem mu płytę z Chopinem, muzyka spodobała mu się tak bardzo, że sam zaproponował, że da mi cytat promocyjny podpisany jego nazwiskiem. Powiedział, że tylko ktoś o sercu Polaka może tak pięknie grać utwory Chopina. Jego aprobata dodała mi pewności siebie, bo przecież Chopin jest u nas znakiem narodowym i wszelkie interpretacje jego muzyki są przyjmowane dość chłodno. Do tego przyłożył się także Leszek Możdżer, który chciał zagrać ze mną duet w jednym z utworów, a także Janusz Olejniczak, który po premierze wyznał mi, że jest fanem tej płyty.

Jakie masz artystyczne plany na najbliższą przyszłość?

Zapraszam na koncert promocyjny płyty 'Second Life' do Poznania 29.10, gdzie zagram w pełnej obsadzie, czyli pod batutą Agnieszki Duczmal z jej wspaniałą orkiestrą Amadeus. Wcześniej wystąpię w pięknej sali koncertowej Casa de Musica w Lizbonie ze swoim recitalem chopinowskim oraz z Januszem Olejniczakiem na Chopin Festival w Londynie.

eprasa.pl 470456d48b

TakaminePolska

@takamine_pl

https://takamine.pl/

eprasa.pl 470456d48b

FOT. ALEX MATTHEW

JOHN PETRUCCI

Mag podstrunnicy w Dream Theater dzieli się historią o pewnej kopii Les Paula i zwierza ze swej słabości do cygańskiego jazzu…

Jaką gitarę kupiłeś jako pierwszą za swoje własne pieniądze?
To była Aria Pro II z mostkiem tremolo. Nie był to jednak Floyd Rose, a Kahler. Wykończenie było czerwone, z prześwitującym wzorem drewna. Z pewnością była to gitara rockowa, a ja byłem wtedy nastolatkiem. Zacząłem grać w wieku lat 12, a tę gitarę kupiłem chyba dwa lata poźniej. W wieku 12 lat spotkałem też Johna Myunga, z którym gram do dziś w Dream Theater.
W tamtych czasach grałem z kim tylko mogłem. Spotykałem się z ludźmi grającymi stary metal w stylu Scorpions i Black Sabbath, ale też z takimi, którzy grali Hendrixa. Dżemowaliśmy sobie do tej muzyki, graliśmy mnóstwo kowerów, Mötley Crüe, Rush, Iron Maiden… Razem z Johnem nauczyliśmy się chyba wszystkich numerów Iron Maiden, jakie wtedy grali. A potem wszystkich utworów Rush.

A jaką gitarę kupiłeś ostatnio i dlaczego?
Ostatnio kupowałem wiosło kilka lat temu. Zainteresowałem się gypsy-jazzem — całym tym stylem, który wyrósł z muzyki Django, a który z jakiegoś powodu nigdy wcześniej nie przypadł mi do gustu. Ale kiedy tylko otworzyły mi się oczy, byłem powalony. Pomyślałem sobie: „Człowieku, z tą muzyką jest ci totalnie po drodze. To coś w rodzaju szredu na akustykach." Gitarzyści uprawiający ten gatunek są tak fenomenalnie doskonali technicznie. Niemiecki muzyk Joscho Stephan, to moje ostatnie odkrycie. Zacząłem szukać informacji na jakiej gitarze gra. Znalazłem firmę Selmer Maccaferri i jej adres. Kiedy graliśmy trasę z Dream Theater i znaleźliśmy się dość blisko na mapie, razem z technicznym wzięliśmy dzień wolny i pojechaliśmy do małego warsztatu tego lutnika. Tam kupiłem gitarę pachnącą cygarami, która gra wybitnie. Przywiozłem ją z trasy do USA. To ostatnia gitara jaką kupiłem.

Czy kiedykolwiek trafiła Ci się okazja, którą przegapić to grzech?
W temacie okazji to muszę przyznać, że zwykle przepłacam za instrument *(śmiech)*. Jednym z przedmiotów moich poszukiwań są wzmacniacze Mesa/Boogie Mark 11C+, które produkowano w latach 80., więc potrafią słono kosztować. Mam całkiem pokaźną »

eprasa.pl 470456d48b

FOT. ALEX MATTHEW

ULUBIONY RIG JOHNA

„Oczywiście, moją ulubioną gitarą jest Music Man sygnowany moim nazwiskiem. Obecnie są to głównie modele Majesty. 6-strunowe, 7-strunowe i nowe 8-strunowe, a także Anniversary, oryginalny JP Bolt-On. Wzmacniacze to Mesa/Boogie JP-2C konfigurowane w stereo. Efekty biorę z Fractala Axe-FX III — delaye i tego typu rzeczy. Mam też szufladę z efektami, które lubię. Dunlop JP95 Wah, TC Electronic Dreamscape [chorus, flanger, vibrato], kompresor Darkglassa i kilka kostek z linii Boss Waza Craft, w tym DC-2W Dimension C i CE-2W Chorus. Uwielbiam efekty Roberta Keeleya, więc mam także jego Red Dirt. To wszystko.”.

kolekcję. Nie wiem czy kiedykolwiek trafiłem na okazję, która wyrwałaby z moich ust okrzyk: „O mój Boże!”. Ale też nie jestem typem gitarzysty, który pada na twarz na dźwięk słowa ‘vintage’. Kompletnie nie ruszają mnie stare Stratocastery, Les Paule i cały ten rynek. Mam sporą kolekcję swoich własnych modeli, zbudowanych przez firmę Music Man oraz wzmacniaczy Mesa/Boogie. Zbieram też efekty i Racki, których używałem przez lata. Ale nie fascynuje mnie samo kupowanie, jak w przypadku ludzi pokroju Joe Bonamassy. Nigdy mnie to nie wciągnęło.

Czy miałeś kiedyś wyrzuty sumienia z powodu kupna sprzętu?
Zazwyczaj kiedy kupuję coś taniego. Najpierw wydaje się to atrakcyjne. Widzisz cenę, a potem myślisz: „To byłby całkiem fajny wzmacniacz do ćwiczenia.” Ale kiedy już mam to w domu, przychodzi refleksja: „Och, teraz już wiem dlaczego był tani.” *(śmiech)* Tak czy inaczej zdarza mi się na to łapać, a potem żałuję.

Czy kiedykolwiek sprzedałeś coś, a potem bardzo tego żałowałeś?
Tak… Hmm, właściwie to przypomniałem sobie coś i muszę zmienić odpowiedź na pierwsze pytanie. Pierwszą gitarą jaką kupiłem na pchlim targu była kopia Les Paula firmy Suzuki. Ta gitara miała roślinną inkrustację z masy perłowej na podstrunnicy. Zdaje się, że wymieniłem ją na Arię i byłem tym faktem bardzo podekscytowany. Patrząc z perspektywy czasu, to jest zamiana której teraz żałuję.

Jeśli miałbyś udzielić komuś ‘zakupowej’ porady — co by to było?
Coś do czego chciałbym nawiązać to proces tworzenia prototypów w Ernie Ball. Cecha, która jest dla mnie ważna to funkcjonalność. Tak właśnie projektowane były moje modele od samego początku, a jestem już z tą marką 20 lat. Miałem doświadczenia z gitarami innych firm, grałem na wielu różnych modelach i dość często coś mi przeszkadzało. Zastanawiałem się: „Dlaczego do cholery ta gałka jest właśnie w tym miejscu?!” Albo: „Dlaczego dłoń zaczyna mnie boleć, kiedy tłumie struny na mostku?” Albo: „Czemu ta krawędź jest tak ostra, że wbija się w żebra?” Kiedy myśleliśmy nad prototypami, chciałem stworzyć ideał funkcjonalności i wygody. Chciałem mieć coś jak szybki, wysokiej klasy samochód, który zachwyca swą ergonomią.
Tak więc jeśli kupowałbym jakiś nowy instrument, szukałbym tych samych cech, które były dla mnie ważne podczas projektowania sygnowanego modelu. Kiedy biorę gitarę do ręki to chcę wiedzieć: jak leży w ręku, czy ma odpowiedni profil gryfu, czy podstrunnica nie jest zbyt okrągła, czy korpus jest ergonomicznie wyprofilowany? Jestem dość mocno przywiązany do takich walorów, więc jeśli wiosło jest dziwne, niewygodne, zbyt duże, ma ostre krawędzie — nie jest to instrument dla mnie.

Kiedy ostatni raz zatrzymałeś się przed wystawą sklepu muzycznego, albo na stronie WWW sprzedającej gitary?
Sklepy muzyczne odwiedzam tylko wtedy, kiedy potrzebuję czegoś konkretnego. Jeśli oglądam instrumenty, to głównie na Instagramie — tam wyświetla się tego mnóstwo i czasem przyjemnie jest się pogapić.

Jeśli musiałbyś dokonać wyboru: wolałbyś świetną gitarę i słaby wzmacniacz, czy słabą gitarę i świetny wzmacniacz?
Myślę, że wybrałbym lepszą gitarę, bo to od niej się wszystko zaczyna. To coś z czym jesteś fizycznie złączony. Nie znaczy to, że gitara musi być niedorzecznie droga. Jedyne co musi, to pasować do ciebie. Widzę szczególnie po młodych gitarzystach, że posiadanie kiepskiej gitary znacznie utrudnia im proces nauki. W końcu instrument to coś, w czym musisz uzyskać fizyczną sprawność, więc jeśli sama gitara sprawia problemy, to postępy w grze będą przychodziły wolniej. Na drugiej płycie Dream Theater (Images And Words) jest kompozycja ‘Pull Me Under’, która jest naszym najbardziej popularnym utworem w historii zespołu i naszym jedynym hitem radiowym. Zaczyna się od czystej gitary, która nagrała była na takim małym, przenośnym gadżecie ZOOM. Puenta jest taka, że jeśli wiesz co chcesz zagrać i masz obok dobrego inżyniera dźwięku, możesz wycisnąć genialne brzmienie z czegokolwiek.

Jeśli do końca kariery musiałbyś używać wyłącznie przystawek typu Humbucker lub single-cool — co byś wybrał?
To proste: humbuckery. To jest to czego głównie używam. A dlaczego? Do tego brzmienia się przyzwyczaiłem. Prawdopodobnie za sprawą tej pierwszej gitary Suzuki, która miała tego typu przetworniki. Późniejsze, Aria Pro II i BC Rich ST-III także miały humbuckery w układzie HH. Nigdy nie wciągnął mnie świat przystawek ‘single-coil’. Nie potrafiłbym także grać na żadnej gitarze, która miałaby singiel w środku, bo on zawsze wchodzi w drogę mojej kostce. Potrzebuję tej przestrzeni pomiędzy humbuckerami.

eprasa.pl 470456d48b

Larry Carlton

SIRE

SIRE LARRY CARLTON W NOWEJ DOSTAWIE!

Guitar Center

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

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

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

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

Marketing
+48 519 443 757
marketing@guitarcenter.pl

eprasa.pl 470456d48b

TOM BUKOVAC

Z ponad 700 płytami na koncie — włączając w to jego projekt z Dean DeLeo: Trip The Witch — ten as sceny sesyjnej Nashville jest jednym z najbardziej zapracowanych gitarzystów, a my nie mogliśmy się powstrzymać, przed zapytaniem go o narzędzia, których używa w swej profesji...

Krzysztof Inglik

Od czasu przeprowadzki do Nashville we wczesnych latach 90., Tom Bukovac wziął udział w nagraniach ponad 700 albumów, sygnowanych nazwiskami plasującymi się na szczycie branży muzycznej. Wystarczy pobieżnie spojrzeć na listę nazwisk z jego CV, a dostrzeżemy tam artystów takich jak Taylor Swift, Stevie Nicks, Vince Gill, Sheryl Crow, Don Henley, Carrie Underwood, Keith Urban, Faith Hill, Reba McEntire czy Blake Shelton. Niezliczonych ilości dżingli, telewizyjnych i filmowych projektów, nie sposób tu nawet wymienić. „To mnie nieustannie zdumiewa" — przyznaje Bukovac — „Te sesje, do których zostałem zatrudniony, miały całkiem spory rozstrzał stylistyczny. W ciągu dwóch dni mogłem przejść płynnie od ciężkiego rocka do jazzu a'la Los Angeles lat 70. Uwielbiam to zróżnicowanie muzyki tego miasta. W jednej chwili gram starego, korzennego bluesa, a w kolejnej coś przestrzennego i zwariowanego. Dla kogoś takiego jak ja, kto kocha grać różne odmiany muzyki, to nigdy niekończące się źródło inspiracji. Przez pięć lat z rzędu, od 2005 do 2009, Bukovac wygrywał tytuł Sesyjnego Gitarzysty Roku magazynu MusicRow. Kilkukrotnie nominowany był jako Topowy Gitarzysta przez Akademię Muzyki Country, zdobywając ten tytuł trzykrotnie. Zapytany o tajemnicę swojego sukcesu odpowiada ze śmiechem: „Chciałbym to wiedzieć. Być może to dlatego, że nie mam tylko jednej karty w rękawie." To fakt, Tom jest niezwykle wszechstronnym gitarzystą, który w ciągu paru minut potrafi stworzyć kompletną partię gitary, właśnie taką jakiej potrzebuje nagrywany utwór. Poproś go, by zagrał płomienne rockowe solo, a dostaniesz melodyjny klejnot, skrzący się przyciągającymi uwagę zwrotami, sercem i indywidualnością. Równie dobrze czuje się w tle, spajając się z sekcją rytmiczną, jakby był jej częścią od zawsze. „Jako pierwszy przyznam, że nie czuję się w niczym ekspertem" — mówi Bukovac — „Ale mogę udawać, że tak jest i dobrze zrobić swoje. Większość muzyków sesyjnych tutaj jest taka. Musisz być uniwersalny i elastyczny, żeby zdobyć dużo pracy. Nie jestem hardcore'owym jazzmanem, ale mogę sprawić byś uwierzył, że jestem. Nie zjadłem zębów na country-and-western, ale mogę ci dostarczyć odpowiedni vibe i wywołać te emocje. Jeśli masz doświadczenie, możesz się połączyć z czymkolwiek co jest przed tobą i zagrać odpowiednie dźwięki… Tak długo, jak masz natchnienie."
Dla Toma, to ostatnie zdanie nie jest tylko przypadkowo rzuconą w eter myślą. Sięgając pamięcią do jego 'gorącego okresu' z lat 2009-2015, mówi: „Myślę, że grałem na każdej płycie wyprodukowanej w Nashville

eprasa.pl 470456d48b

w tamtych latach. Pracowałem sześć, czasem siedem dni w tygodniu po 13 godzin na dobę. To było szaleństwo. Nie byłem w stanie wczuć się w super-skomputeryzowane pop-country. Było tego wszystkiego zbyt wiele. W końcu się wypaliłem i zgubiłem natchnienie. Pasja grania muzyki i miłość do gitary to naprawdę cenne rzeczy, a ja straciłem je obie. Potrzebowałem przerwy."

Przez kolejne trzy lata Bukovac trzymał się z boku branży sesyjnej, odmawiając na wszelkie propozycje, a koncentrując na '2nd Gear Used Music', sklepie konsygnacyjnym, który otworzył na przedmieściach Nashville zwanych Berry Hill. Twierdził, że przeszedł na emeryturę, ale stara miłość nie rdzewieje i krok po kroku scena sesyjna zaczęła go znowu wciągać do środka. Uległ tej pokusie, ale tym razem na własnych warunkach. „Nie pracowałem już od świtu do nocy. Miałem rodzinę i chciałem jej poświęcić uwagę." — mówi — „Nie twierdzę, że czas poza branżą mnie wyleczył, ale z pewnością dał mi wiele dobrego. Więc kiedy wróciłem do gry, byłem silniejszy niż kiedykolwiek. Teraz natchnienie płonie, a miłość do muzyki nie opuszcza mnie ani na chwilę. Nie czuję się już wypalony."

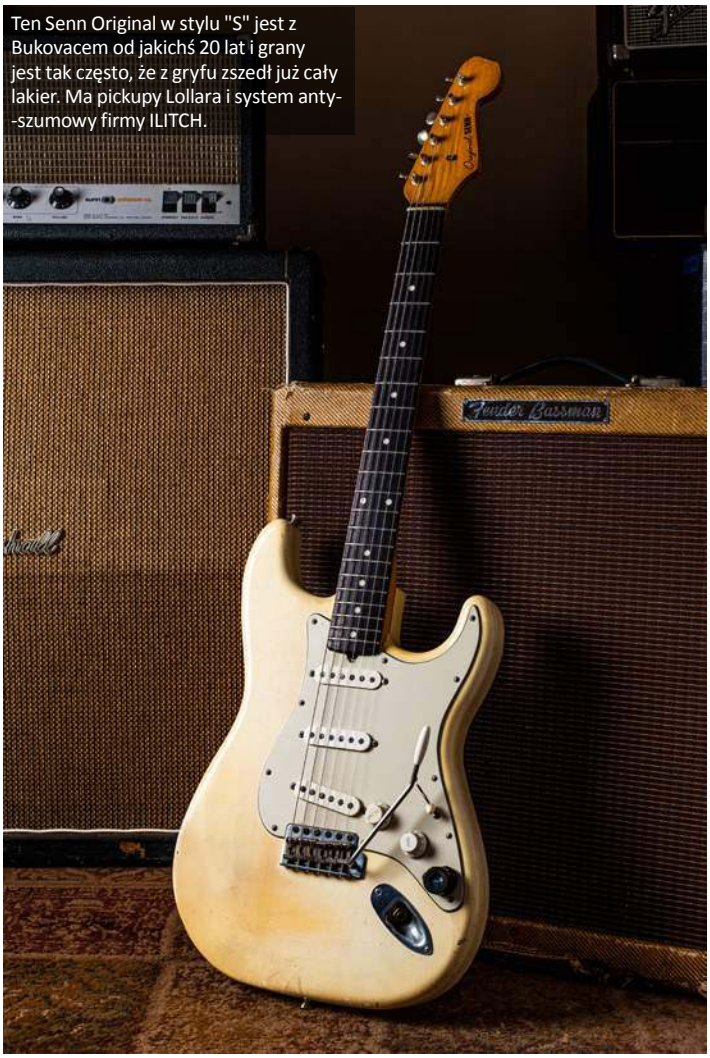
Zauważa, że studia w mieście pracują na pełnych obrotach, zupełnie jak przed pandemią. Miały tylko krótką przerwę w marcu 2020, kiedy wprowadzono 'lockdown'. Jego przyjaciel poradził mu, żeby nagrał trochę klipów na YouTube, gdzie trochę pogra i pogada do ludzi. Tak zrobił, zaczynając od 'Najfajniejszego akordu wszech czasów' (Eb6/9 w open G), publikował jedno wideo za drugim, pokazując ulubione zagrywki i barwy, omawiając używany sprzęt i grając wszystko od reggae, poprzez hillbilly i bluesa, po 'udawany jazz'. Klipów na jego kanale Homeskoolin' (501chorusecho) są obecnie setki i zgromadziły one miliony odsłon. „To jest niesamowite" — mówi Tom — „Jako sesyjniak jesteś postacią anonimową. Ludzie zawsze mówili, powinieneś mieć własną markę. Nigdy nie wiedziałem jak tego dokonać, ale przez ten kanał, w jakiś sposób tego dokonałem i zaznaczyłem swoje miejsce na mapie. Teraz nawet propozycje sesji dostaję poprzez te klipy, bo ludzie dzwonią do mnie i mówią: 'Czy możesz wpaść na naszą sesję i zagrać tak jak na tamtym wideo?'"

Jedną z takich osób był Dean DeLeo, gitarzysta Stone Temple Pilots, który napisał do Bukovaca e-maila, wyrażając entuzjazm dla treści na kanale. Od tego zaczęła się ich wspólna korespondencja, która zaowocowała projektem Trip The Witch. Ich wspólny debiutancki album zawiera subtelny blend rocka, bluesa, country i psychodelii, w którym gitarzyści prowadzą wciągające muzyczne konwersacje. A wszystko to na przekór temu, że żaden z nich nie widział drugiego na własne oczy w tzw. 'realu' — cała ta płyta została nagrana 'zdalnie'. (Jedyny track z wokalem — 'Saturn We Miss You' — nagrany został we współpracy z legendą zespołu Yes, Jonem Andersonem, który dograł własne partie w swym domowym studio.)

„Dean i ja, uważamy się za zaginionych braci" — mówi Bukovac — „Zrobienie tej płyty było jednym z najbardziej satysfakcjonujących doświadczeń w moim życiu. Przesyłaliśmy sobie pomysły w jedną i drugą stronę, pięknie się wzajemnie dopełniając." Po czym dodaje z uśmiechem: „Chciałbym go w końcu kiedyś zobaczyć na żywo."

Wydanie solowej płyty nigdy nie było na szczycie listy priorytetów Toma, ale niedawno, zachęcony przez sukces kanału na YouTube, zebrał garść sesyjnych kumpli — producenta Chrisa McHugha, basisty Steve'a Mackeya, gitarzysty rytmicznego Jerry'ego McPhersona i bębniarza, a także inżyniera dźwięku Shannona Forresta — by nagrać 'Plexi Soul' (płyta dostępna w serwisie

Możesz nie widzieć Tele — jak tego Fendera Telecastera Customa z r. 1960 — w rękach Toma tak często jak u innych kotów sceny sesyjnej Nashville, ale nadal wg niego jest to „jeden z podstawowych kolorów świata gitary."



Ten Senn Original w stylu "S" jest z Bukovacem od jakichś 20 lat i grany jest tak często, że z gryfu zszedł już cały lakier. Ma pickupy Lollara i system anty-szumowy firmy ILITCH.

eprasa.pl 470456d48b

W całości oryginalny (poza progami) Gibson Les Paul Standard z r. 1958 często gra z Tomem na trasach, ku zaskoczeniu ludzi — dziwi ich, że Bukovac nie boi się wynosić z domu tak drogiego instrumentu.

eprasa.pl 470456d48b

bandcamp.com). Oczywiście są na niej momenty gitarowej brawury, ale jednocześnie jest obecny duch Trip The Witch. To muzyka, której się przyjemnie słucha, w której odnaleźć można echa przestrzeni Floydów, popową nutę Steely Dan, giętkie rytmy R&B, a nawet nawiązania do hard rocka ze środkowego wschodu i brytyjskiego bluesa. „Ten album jest swego rodzaju dokumentacją moich ulubionych loopów, używanych na moim kanale wideo" — mówi Bukovac — „Nagranie tej płyty było czystą frajdą. Całość nagrałem na totalnie analogowym 24-śladowym systemie i dwucalowej taśmie. Nie robiliśmy w zasadzie żadnych dogrywek, ani poprawek, bo nie było na to czasu. A odzew od ludzi był bardziej pozytywny, niż mógłbym to sobie wyobrazić. Z pewnością nagram kolejną płytę."

Wróćmy do czasów, kiedy dopiero zaczynałeś swą przygodę z gitarą. To było w wieku 8 lat, mam rację?
Zgadza się. Mój starszy brat grał już trochę i pokazał mi parę patentów, żebym mógł zacząć. Nie byłem dobry w sporcie, ale gitara weszła mi miękko i gładko. Przez chwilę brałem lekcje, ale nie miałem na nich nawet instrumentu. To była tylko teoria."

Jakich zespołów, albo gitarzystów słuchałeś jako młody gitarzysta?
„Niemal wyłącznie Beatlesów. Po nich odkryłem wczesnego Bowiego, a potem Genesis, Floydów, Yes, The Police, Steely Dan, The Cars… lubiłem też Stonesów i Zeppelinów, ale nie powiedziałbym, że mieli na mnie jakiś duży wpływ. Spośród gitarzystów, muszę wyróżnić Davida Gilmoura. To mój idol."

Podobno zacząłeś grywać w klubie nocnym swojej mamy, kiedy miałeś zaledwie 13 lat?
Dokładnie. To miejsce to Surfside Lounge, mała knajpa gdzie waliło się shoty i piło piwo. Wykorzystałem jej nazwę jako tytuł utworu na płycie Trip The Witch. Surfside należało do mojego ojca, który umarł kiedy byłem mały. Prowadzenie wzięła na siebie moja mama. Grałem tam w każdy weekend. Siadałem z muzykami starszymi ode mnie i męczyliśmy numery Lynyrd Skynyrd lub The Allman Brothers. Nazywali mnie Cudownym Chłopcem, bo potrafiłem zagrać dosłownie wszystko co mi wrzucali na warsztat. Nie byłem wówczas pod nadzorem dorosłych. Graliśmy do bladego świtu. To było szaleństwo.

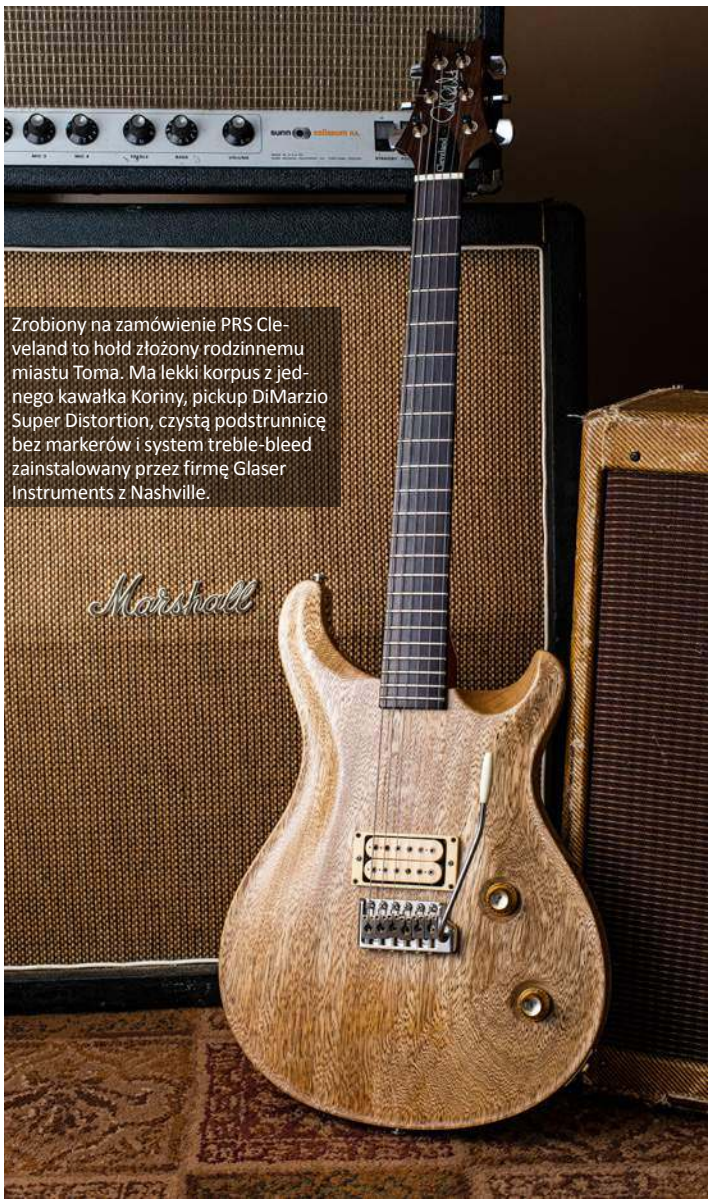
Dlaczego zdecydowałeś się opuścić Ohio i przeprowadzić się do Nashville?
Kocham Cleveland, ale zrozumiałem, że moje opcje w tym mieście są dość ograniczone. Musiałem trafić do miejsca prawdziwie żyjącego muzyką. Powinienem był zrobić to kiedy miałem 19 czy 20 lat, ale zmarnowałem jeszcze trochę czasu i w końcu przeprowadziłem się tam w 1992 roku. Miałem wtedy 24 lata. W Cleveland, kiedy mówisz komuś, że grasz na gitarze, zaraz słyszysz pytanie: 'A co robisz zarobkowo?' W Nashville muzycy traktowani są poważnie. Różnica jest jak dzień i noc.

Czy Twoje umiejętności gitarowe były wystarczające, kiedy dotarłeś do miasta?
Grałem już całkiem, całkiem, a resztę nadrabiałem dobrym słuchem. Nawet jako dzieciak potrafiłem rozpoznać, jeśli coś było nie tak. Słuchałem kogoś grającego piosenkę i mówiłem mu: 'To nie jest właściwy akord'. Mogłem wyczaić ze słuchu akordy szybciej niż ktokolwiek inny. Te umiejętności bardzo mi się przydały w Nashville. Wystarczyło, że zagrałeś mi fragment utworu, a ja mogłem ci momentalnie powiedzieć co jest tam potrzebne.

Czy pojechałeś tam z myślą o założeniu zespołu, czy chciałeś być muzykiem sesyjnym?
Chciałem po prostu zajmować się muzyką profesjonalnie. Było mi wszystko jedno co to będzie, o ile nie było to granie w zespole coverowym za 50 dolców za wieczór. Pochodziłem, poznałem okolicę, poszperałem w Internecie. Oglądałem grające tam zespoły i gadałem z ludźmi. To jest coś co musisz zrobić, jeśli

Ten Gibson Firebird V z r. 1963 jest jedną z najczęściej używanych przez Toma gitar, między innymi na tegorocznej, amerykańskiej trasie Ann Wilson.

eprasa.pl 470456d48b



Zrobiony na zamówienie PRS Cleveland to hołd złożony rodzinnemu miastu Toma. Ma lekki korpus z jednego kawałka Koriny, pickup DiMarzio Super Distortion, czystą podstrunnicę bez markerów i system treble-bleed zainstalowany przez firmę Glaser Instruments z Nashville.

To combo Mosrite z r. 1966 wzbogaciło arsenał Bukovaca podczas ostatniej trasy z Vince Gillem. Wg jego słów,: szumi, ale brzmi jak marzenie.

chcesz coś znaleźć - rozmawiać z ludźmi, pokazywać się, pozwolić, by słowo o tobie zaczęło krążyć. Minęło parę miesięcy zanim znalazłem solidnie koncertujący zespół. To była Wynonna Judd. Do tamtego momentu byłem skazany na niskobudżetowe dżoby.

Dość szybko jednak wsiąkłeś w sesyjną robotę w studiach Nashville?
„Tak. Zauważyłem, że prawdziwi muzycy nie grali tras koncertowych. Siedzieli w studio i szyli płyty. Zastanawiałem się, czy mógłbym być jednym z nich. Podpatrywałem ich czasem na próbach i widziałem te gigantyczne góry sprzętu, jakim żonglowali ludzie pokroju Brenta Masona. Pomyślałem sobie, że musi być niezłym kozakiem, skoro stać go na to wszystko.

Czy powiedziałbyś, że dostanie się do tego kręgu przypominało coś w stylu akceptacji w zamkniętym, ekskluzywnym klubie?
Można by to tak ująć. To środowisko było jak klub i nadal jest. Scena zmienia się co parę lat, nowi kolesie zaczynają pracować, a starsi przechodzą na emeryturę. Ale z grubsza jest to około 100-osobowy klub ludzi grających na różnych instrumentach. Jest tam z 15 gitarzystów, 15 basistów i tak dalej. Wszyscy znamy się wzajemnie i mówimy tym samym językiem. Każda sesja odbywająca się w Nashville to miks kilku z tych 100 kolesi.

Przypomina to współczesną wersję słynnego 'Wrecking Crew'.
Coś w tym rodzaju. Wszyscy ci muzycy wiedzą jak błyskawicznie wymyślać właściwe dźwięki. Musisz być szybki, jeśli chcesz tam pracować. Jest to mega, mega pro.

Czy pamiętasz jakąś jedną, konkretną sesję, która była dla Ciebie przełomowa?
Nie. Przełom zawdzięczam raczej kumulacji, bo brałem niedorzeczne ilości zleceń w pierwszych latach w Nashville. Demówki, nagrania niskobudżetowe i innego typu szajsy. Tak właśnie wgryzasz się w temat, popularyzujesz swoje nazwisko i uczysz się jak wszystko działa. Nie możesz porwać się od razu na sesję dużej ryby - udławiłbyś się nią. Odpracowałem swoje na okropnych sesjach za okropne stawki, ale kiedy wyrobiłem sobie markę, nadszedł wreszcie mój czas. To był chyba 2003 rok, kiedy zaczął mnie zatrudniać Dann Huff. Był fenomenalnym gitarzystą zanim zajął się produkcją. Wszyscy inni producenci w mieście patrzyli mu na ręce i kopiowali to co robi. Praca z nim pozwoliła mi się wybić. Jak już miałem za sobą sesję dla Danna, telefon nie przestawał dzwonić. Stałem się 'właściwym gościem'. Miałem tyle roboty, że nie byłem w stanie wziąć wszystkiego. Country głównie, ale także rock. To było ponad moje siły.

Renoma Danna była potwierdzeniem jakości dla innych artystów i producentów?
Dokładnie. W tamtym czasie produkował rzeczy takie jak Rascal Flatts. Ten zespół zdobył gigantyczną popularność. Robiliśmy razem wiele z tych płyt. Faith Hill i tony innych artystów. Nadal pracuję i przyjaźnię się z Dannem. Zatrudnia teraz wielu młodych gości, ale taka jest już kolej rzeczy.

Na jakich gitarach grałeś we wczesnych latach?
Zawsze byłem maniakiem sprzętu 'vintage'. Kupiłem swoją pierwszą gitarę 'vintage' kiedy miałem jakieś 18 lat. Od tego czasu zbieram fajne graty. W tamtych czasach najczęściej sięgałem po Gibsona 335. Ten model stał się moim trademarkiem, co zabawne, bo właściwie to już nie mam ani jednej takiej gitary. Teraz wszyscy na tym grają, a zaczęło się ode mnie. Dawniej się wyróżniałem, bo tylko

eprasa.pl 470456d48b

ja używałem w Nashville 335.

Wcześniej stwierdziłeś, że właściwie to nie wiesz czemu ludzie Cię zatrudniali…
Wiesz, składało się na to pewnie kilka rzeczy. Różniłem się od środowiska Nashville, bo pochodziłem z zewnątrz i grałem inne rzeczy. Lubiłem psychodeliczną atmosferę rocka — rzeczy takie jak — Radiohead czy Pink Floyd. A w świecie country takie dźwięki nie istnieją. Ludzie uprawiali głównie chicken-picking na Telecasterach. Każdy chciał mieć to na płycie. Umiem zagrać tą techniką, ale nie jest to jedyny as w moim arsenale. Kiedy ludzie słyszeli co robię, zaczęli grawitować bardziej w stronę klimatycznych rzeczy z rockowym zacięciem.

Robiłeś po prostu to co słyszałeś w głowie.
Tak, a ludziom się to podobało. „To jest koleś! Potrafi robić te trippowe patenty z echem." Miałem szczęście znaleźć się w odpowiednim czasie, w odpowiednim miejscu. Nie chodzi o to, że byłem na tyle bystry żeby to sobie wykoncypować. Po prostu miałem farta. Lubiłem to grać, a ludzie lubili tego słuchać. W końcu było tego zbyt wiele i zmęczyłem się takim graniem. Zacząłem wprowadzać zmiany i odkrywałem nowe rzeczy. Musisz to robić, jeśli chcesz się rozwijać. Na przykład ostatnio przearanżowałem swoją grabiarkę i teraz używam małych wzmacniaczy combo. Staram się utrzymać świeżość i oryginalność. Nie chcę skończyć jak małpa z jedną sztuczką.

Czy pracowałeś z artystą lub producentem, który cisnął naprawdę mocno i wypchnął Cię z Twojej strefy komfortu?
Matt Serletic. Zrobił garść wielkich płyt i grałem z nim sporo w dawnych czasach. Na sporo rzeczy, które grałem u innych i były tam kochane, Matt odpowiadał grymasem: „Koleś, musimy być lepsi od tego. Musimy zrobić coś świeżego." To co grałem zadowoliłoby większość i tak wymagających producentów Nashville, ale nie jego. Ciągle szukał czegoś innego. W takich właśnie sytuacjach zaczynasz kopać wgłąb i próbujesz rzeczy, o których inaczej byś nie pomyślał: nowe sposoby grania, artykulacji, połączenia efektów. Osobiście nie mam z tym problemu, o ile gość, z którym pracuję jest geniuszem. Lubię wyzwania. Gdyby wszyscy zawsze kochali każdą moją nutę, nie musiałbym się już starać. Jeśli coś takiego ma miejsce podczas sesji to wiesz już, że nie wyjdzie z tego dobra płyta. Po prostu ludzie przestają się starać. Myślę, że wielkie płyty rodzą się tam, gdzie podczas sesji występuje pewne napięcie.

Czy zwykle nagrywałeś ścieżki za pierwszym razem, czy musiałeś robić poprawki i popróbować?
Jestem w stanie zagrać ślad od razu tak, aby był w porządku, ale wolę popracować nad partią nieco dłużej. Jeśli pozwoli mi się pracować tak jak lubię, to mogę spędzić cały dzień nad jednym utworem, starając się sprawić, by brzmiał niesamowicie. Oczywiście, jeśli sytuacja tego wymaga, robię jedno podejście i mamy nagrany materiał. Czasem trzeba pracować przeciw zegarowi, ale często zdarza się też, że jest miejsce na dopieszczenie nagrań.

Masz jakieś ulubione miejscówki w Nashville, jeśli chodzi o studio?
Blackbird Studios. John McBride, który prowadzi to miejsce jest moim przyjacielem, a samo studio jest po prostu obłędne. Czuję się tam jak dzieciak na wspaniałym placu zabaw — te wszystkie mikrofony, unikalne wzmacniacze, pomieszczenia… Gość włożył miliony dolarów w same mikrofony. Ale mogę pracować właściwie wszędzie. Tak długo jak obok mnie jest dobry inżynier, mogę nagrać topowy sound. To jest pierwsza rzecz, o jaką pytam przekraczając próg dowolnego studia: „Kto jest inżynierem?" Kiepski, potrafi zrujnować nawet najlepszą sesję. I przeciwnie, świetny fachowiec potrafi zrobić z przeciętnej sesji coś naprawdę wyjątkowego.

Jak wiele gitar zwykle zabierasz na sesję?
Mam swój specjalnie spakowany zestaw, który jest dostarczany na każdą sesję. W środku jest skrzynia na tuzin gitar. Od czasu do czasu zdarza się sesja, na którą masz nie brać własnych skrzyń ze sprzętem. Wówczas może być trudniej, bo to ogranicza twoje opcje. Ale robisz swoje. Kiedy mam się ograniczać, biorę gitarę z humbuckerem, Strata, może Tele, albo jakieś hollowbody. Jeśli mam mieć jedną tylko gitarę to sprawdza się mój sygnowany Duesenberg. To narzędzie w stylu noża szwajcarskiej armii. Ma tremolo, humbuckery i rozmaite opcje barw. Ten instrument jest super uniwersalny.

Posiadasz pięknego Bursta z 1958 roku — często go używasz?

„Jako pierwszy przyznam, że nie czuję się w niczym ekspertem" — mówi Bukovac — „Ale mogę udawać, że tak jest i dobrze zrobić swoje. Większość muzyków sesyjnych tutaj jest taka. Musisz być uniwersalny i elastyczny."

eprasa 56d48b

BC Rich Eagle z r. 1978, także pojawił się na tegorocznej trasie Ann Wilson.

Duesenberg Tom Bukovac 'The Session Man' Signature. „Jestem z tej gitary bardzo dumny" — mówi Tom — „To pierwsza gitara w naturalnym wykończeniu, jaką wyprodukował Duesenberg ever. Brak markerów na podstrunnicy, za wyjątkiem napisu „Sesyjniak" na XII progu. Dwa humbuckery + piezo.

Kupiłem go chwilę temu i teraz zabieram wszędzie. Ludzie dziwią się: „Nie mogę uwierzyć, że wyniosłeś ten skarb z domu!" Używam go bardzo często. Jest świetny.

Jaki model Telecastera zabrałbyś na sesję? Customa z 1960?
Absolutnie. Zabójcza gitara. Kiedykolwiek potrzebuję Tele, sprawdza się. Niedawno odkupiłem też Strata z 1962 roku, którego kiedyś sprzedałem. Nie powinienem był tego robić. Sporo na nim nagrywałem. Jest kilka rzeczy, których używałem podczas pracy, a których teraz mi brakuje, jak Gretsch czy Gibson 335, ale mogę uzyskać te barwy w inny sposób.

A co z tym Firebirdem? Też używasz go w studio?
O, człowieku. Gram na nim cały czas. Firebird to wspaniała gitara Nashville, bo ma ten specyficzny środek, który przebija się nawet przez big-band. To jakby gigantyczna wersja Tele. Sprawdza się na wielu sesjach. Właściwie to obecnie nawet wolałbym Firebirda niż Tele. Grałem na nim nawet podczas dzisiejszej sesji nagraniowej. Korzystam z tych dwóch modeli wymiennie.

Powiedziałeś, że ostatnio używasz wzmacniaczy combo. Zdradzisz nam więcej szczegółów?
Dokładnie. Zwykle używałem starego Fendera Deluxe Reverb, dosłownie do wszystkiego. Mam też garść Marshalli, które uwielbiam, Plexi i te rzeczy. Mam Voxa AC30. Staram się mieć te słynne, klasyczne modele. Mam tweedowego Fendera Bassman i kilka mniejszych konstrukcji. Staram się posiadać po trochu z każdej działki, ale lubię także wpiąć się bezpośrednio w konsoletę. Nagrywałem w ten sposób wczoraj. Jeśli masz dobrego inżyniera, to możesz szybować bez obaw.

eprasa.pl 470456d48b

PHOTO: Courtesy of Guns N' Roses

GRETSCH®

OUTLAW ORIGINAL

GUNS N' ROSES

RICHARD FORTUS SIGNATURE FALCON™

GRETSCHGUITARS.COM

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

eprasa.pl 470456d48b

JULIAN LAGE

Jego ostatni album — 'View With A Room' — ukazał się nakładem wytwórni Blue Note i jak przystało na tę markę, oferuje muzykę na bardzo wysokim poziomie artystycznym, której prestiż podnosi gość specjalny: Bill Frisell...

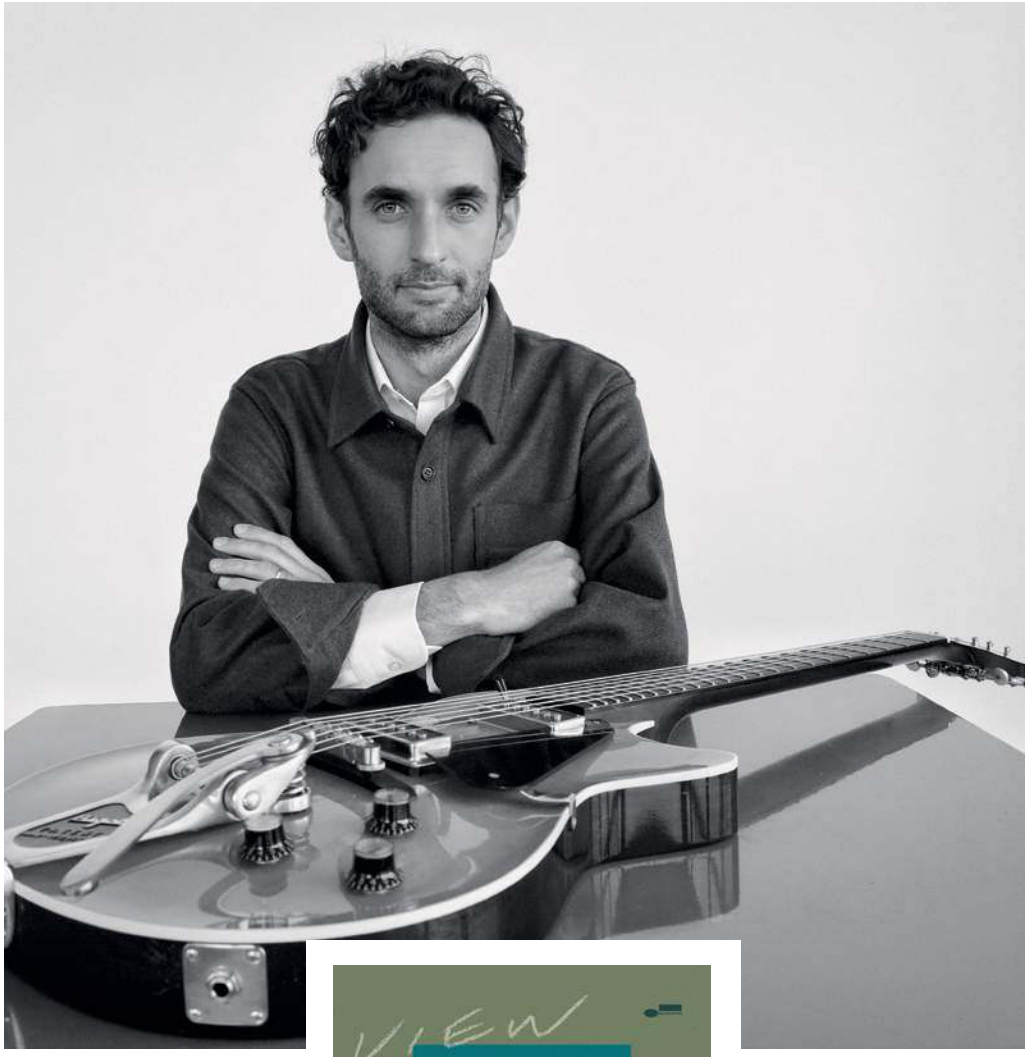
Złapaliśmy Juliana podczas trasy koncertowej promującej tę płytę. Nagrał ją z basistą Jorge Roederem i bębniarzem Davem Kingiem, ale tym razem tradycyjne trio zostało wzbogacone postacią legendarnego gitarzysty — Billa Frisella - który pojawia się w kilku utworach. „Bill jest absolutnym mistrzem mistrzów." — mówi Lage — „Czujemy się zaszczyceni mogąc go gościć w składzie zespołu, a samo nagranie tej płyty sprawiło nam wielką przyjemność."

W jaki sposób poznaliście Billa Frisella?
Kiedy miałem 17 lat, pojechałem na Newport Jazz Festival. Grałem tam z zespołem Gary'ego Burtona. Kochałem muzykę Billa odkąd tylko odkryłem jazz. Jest dla mnie prawdziwym bohaterem, więc nieśmiało powiedziałem mu: „Cześć". A on łaskawie odpowiedział: „Myślę, że słyszałem już o tobie. Słyszałem cię w radio z zespołem Gary'ego." Na przestrzeni ostatnich pięciu lat, zaczęliśmy razem grać koncerty w duecie. Odbyliśmy nawet krótką trasę po USA. Tak czy inaczej nasze światy łączyły się przez długi czas i kiedy zacząłem pisać materiał na nowy album, myśl o tym, by do składu dołączył Bill Frisell wraz ze swą dźwiękową architekturą, była w mojej głowie coraz głośniejsza i głośniejsza.

W jaki sposób przebiegał proces komponowania materiału?
Piszę muzykę dosłownie za pomocą ołówka i papieru. To dość stały element mojej pracy. Moje podejście to ilość ponad jakość. Komponuję niezliczone ilości utworów. Na ostatni album napisałem ich 35 lub 40. Potem zawęziłem ten zbiór, nagrywając 16 utworów, z czego 10 weszło na płytę. Reszta będzie wydana jako osobny projekt. Lubię mieć dużo materiału, ale nie mam jakiejś specjalnej strategii co do selekcji. Po prostu rzucam co mam na ścianę i patrzę co się przylepi. Bardzo się cieszę, że tym razem miałem komfort czasu i przestrzeni, umożliwiający mi budzenie się rano, komponowanie i pokazywanie rezultatów mojej partnerce w zbrodni — Margaret Glaspy — która wyprodukowała tę płytę i jest moją żoną. Grałem jej muzykę i w odpowiedzi widziałem kciuk uniesiony w górę, albo kciuk opuszczony w dół.

Mówiłeś kiedyś, że jesteś świadom spuścizny jazzowych gitarzystów, którzy grali przed Tobą...
Wiesz, gitara elektryczna jaką znamy dziś, ma tak wiele wcieleń. Moja osobista obsesja, jako fana gitary, nakierowana jest na okres od połowy lat 30. do połowy lat 40. No, może do wczesnych 50. To czas kiedy gitara, przynajmniej na nagraniach, jest dość jasna, ale jednocześnie ciepła. Nie powiedziałbym, że jest bez efektów, bo efektem był tam sam proces jej rejestracji, podczas którego dodawana była kompresja i lekkie przesterowanie sygnału. Ten sposób 'obróbki' barwy gitary elektrycznej bardzo mnie pociąga. Podczas nagrywania płyty w trio poszerzonym o dodatkową gitarę, bardzo zależało mi na konsekwentnym zachowaniu tych niuansów brzmieniowych w kolejnych utworach. W końcu kiedy słuchasz saksofonisty tenorowego, to ma on ten sam saksofon podczas całego nagrania. Potraktowałem to jako element unifikujący, podczas gdy rolą Billa było oscylowanie po szerszym spektrum historii gitary elektrycznej. Są takie momenty, gdzie gra na Jazzmasterze z tremolo i pogłosem, co jest nawiązaniem do muzyki 'surf' i rocka z tamtego okresu. W innym miejscu pojawia się na barytonowym Telecasterze, co kojarzyć się może z grupami Boba Dylana z T Bone Burnettem. Czasem zbliżamy się też do siebie brzmieniowo i nasze gitary się splatają, jak w kompozycji 'Auditorium'.

eprasa.pl 470456d48b



Shin-ei B1G 1

Magic Amplifiers Vibro Deluxe

Collings 470 JL

Czy graliście intensywne próby zanim weszliście z materiałem do studia?
Poświęciłem dwa dni na próby, na których uczyłem zespół swoich kompozycji. Tygodnie wcześniej przesłałem Billowi partytury, by mógł się zapoznać z muzyką. Nagrałem też mini-domówki każdego utworu na gitarze akustycznej: „Tu jest melodia i tak się kończy." Wszyscy żyliśmy tym przez jakiś czas. W efekcie, większość tego co słyszysz na płycie to pierwsze lub drugie podejście. Bardzo lubię włączać nagrywanie już podczas procesu uczenia się materiału, bo to odkrywanie dźwięków ma w sobie pewien powiew świeżości. Wiesz, nie słychać, że grałeś to już milion razy i forma się skrystalizowała na kamień. Po prostu słuchasz, czy wyszło z tego coś ciekawego i próbujesz drugi raz dopiero kiedy się to nie udało. Tak więc nasze próby były już w zasadzie nagrywaniem. Nie widzę w tym większej różnicy.

Jaki sprzęt zabrałeś do studia w celu nagrania nowej płyty?
Wziąłem ze sobą ogromną ilość gitar — a wśród nich Fendera Telecastera z r. 1954 i Gibsona Gold Top Les Paul z r. 1955 — ale finalnie używałem Collingsa 470 JL na większości ścieżek. To model sygnowany, który posiadam od jakiegoś czasu i kocham go coraz mocniej. Wielką zaletą tego instrumentu jest korpus hollow-body pozbawiony otworów rezonansowych wraz z przechodzącym przezeń blokiem centralnym. Przetworniki wykonał Ron Ellis. Używam jego pickupów od lat i uważam, że jest to czysta perfekcja. Tym razem nawinął dla mnie model, który nazwał ElliSonics, wzorowany na starych projektach przystawek Dynasonic i wzbogacony o pewne modyfikacje, które naszym zdaniem korzystniej wpływają na barwę.
Gitara podpięta była do wzmacniacza Magic Amplifiers Vibro Deluxe, który został zbudowany w Kalifornii przez Mike'a Moody'ego. Uwielbiam jego wzmacniacze, brzmią naprawdę fenomenalnie. Czuję, że uosabia on tego ducha historii gitary. To wszystko czego chcesz i nic czego nie chcesz.
Jeśli chodzi o efekty, to niemal z religijną żarliwością używam Shin-ei B1G 1, który jest clean-boosterem i zawsze jest włączony. Nie wpływa jakoś diametralnie na brzmienie, ale otwiera górne pasmo, które staje się bardziej atrakcyjne i mniej kłujące. Dalej jest Strymon Flint, a wszystko spięte jest kablami Divine Noise, których używam od zawsze. Są świetne i niezawodne. Jak widzisz nie jest to jakiś strasznie rozbudowany zestaw, a po prostu to co lubię.

eprasa.pl 470456d48b

KATANA

KATANA-AIR

Wzmacniacz Gitarowy

BRZMIENIE PREMIUM, BEZPRZEWODOWA WOLNOŚĆ

Wyposażony w najnowszą, bezprzewodową technologię gitarową opracowaną przez BOSS, Katana-Air daje Ci swobodę grania i ćwiczenia bez kłopotów z kablami gitarowymi.

WWW.BOSS.INFO/PL

BOSS

eprasa.pl 470456d48b

NAGRYWANIE ZAAWANSOWANE: GITARA ELEKTRYCZNA

Zarejestrowanie doskonale brzmiących ścieżek gitarowych nie musi być tak skomplikowane, jak może się wydawać. W tym przewodniku postaramy się udowodnić, że jest to całkiem proste

Na początek ustalmy, że istnieją podstawowe różnice pomiędzy tym, w jaki sposób nagrywa się gitarę elektryczną oraz akustyczną. Co prawda w obydwu przypadkach musimy odpowiednio ustawić mikrofon, jednak techniki nagrywania są odmienne. Jak zwykle chodzi o to, aby uzyskać możliwie najlepszy rezultat brzmieniowy. Warto pamiętać, że oprócz brzmienia, na końcowy rezultat składa się także nienaganne wykonanie danej partii.

Istnieje wiele sposobów na uzyskanie odpowiedniego brzmienia. Poza tym mamy do dyspozycji ogromny wybór sprzętu i oprogramowania służącego do rejestracji materiału, a następnie obrobienie go na komputerze. Na kilku kolejnych stronach skupimy się na znalezieniu najodpowiedniejszych metod rejestracji gitary elektrycznej w domowym studiu nagraniowym.

Podobnie jak wiele instrumentów, gitara elektryczna ma złożoną konstrukcję, której każdy element odgrywa mniejszą lub większą rolę w końcowym brzmieniu. Jeśli dodamy do tego wzmacniacz, do którego wpinamy gitarę, to jeszcze bardziej zwiększamy liczbę zmiennych wpływających na sygnał. Nawet jeśli nie grasz na gitarze, to musisz zdawać sobie sprawę z tego, że na przykład gitary z humbuckerami (a więc z dwoma cewkami, jak Gibson Les Paul) brzmią inaczej niż instrumenty uzbrojone w pickupy typu single-coil (czyli z jedną cewką, jak Fender Stratocaster). Poznanie tych różnic znacznie ułatwia pracę w studiu i pozwala wybrać odpowiedni sprzęt do konkretnego zadania. Podobnie jest ze wzmacniaczami – typowo rockowy Marshall ma inny charakter brzmieniowy niż konstrukcje Fendera. Jeśli chodzi o gitarę basową, to inaczej zagra Music Man o łagodnym brzmieniu, a inaczej Fender Precision, który daje bardziej bezpośredni i konturowy dźwięk. I tak dalej, przykłady można by mnożyć w nieskończoność… Wniosek jest taki, że tylko właściwie dobrany, dobrze nastrojony i wyregulowany instrument wraz z dobrej jakości wzmacniaczem pozwala uzyskać zadowalający rezultat brzmieniowy. Nie trzeba chyba dodawać, że gitara powinna mieć nowe struny, być idealnie nastrojona, a sam gitarzysta musi być doskonale przygotowany do nagrań. Warto o tym pamiętać już na początku pracy z materiałem audio.

Poza tym istnieje jeszcze wiele innych czynników, na które należy zwrócić uwagę podczas nagrań. Chodzi tu nie tylko o to, w jaki sposób ustawić mikrofony czy użyć DI-boxa, ale również o dobór i użycie efektów. Jest tak wiele do omówienia, że nie ma co czekać dłużej – bierzemy się do pracy!

CZY NAGRYWAĆ PRZEZ MIKROFON?

PRZEDE WSZYSTKIM musisz podjąć decyzję, czy będziesz nagrywać gitarę przez wzmacniacz i mikrofon. Nie zawsze jest to najlepszy sposób, a już na pewno nie najłatwiejszy. Sprawdźmy, jakie są plusy takiego rozwiązania: 1. jeśli zrobisz to dobrze, to uzyskasz doskonałe brzmienie; 2. po nabraniu wprawy jest to łatwe i intuicyjne; 3. takie rozwiązanie sprawia, że gra nabiera życia, a gitarzysta czuje się jak podczas gry na próbie czy na koncercie. Oczywiście są też minusy: 1. trzeba poradzić sobie z dużym poziomem szumów; 2. znalezienie najlepszego ustawienia mikrofonu może wymagać wiele czasu; 3. całość wymaga sporej powierzchni; 4. dobrej jakości wzmacniacze i mikrofony nie są tanie.

eprasa.pl 470456d48b

USTAWIENIE WZMACNIACZA

NA POCZĄTEK tak ustaw wzmacniacz, aby brzmiał możliwie najlepiej w danym pomieszczeniu. Na spokojnie przemyśl, jakiego rodzaju brzmienie chcesz uzyskać, a następnie wsłuchuj się uważnie w dźwięki dobiegające z głośników starając się zachować obiektywizm. To najlepszy czas na eksperymenty, dlatego bardzo ważne jest, aby to właśnie teraz sprawdzić wszystkie możliwe opcje i wybrać najlepsze, aby później już do tego nie wracać. Spróbuj ustawić wzmacniacz w różnych miejscach pomieszczenia służącego do nagrań, a następnie wypróbuj różne poziomy głośności. Pokręć gałkami korektora i wypróbuj różne ustawienia, aby znaleźć optymalną korekcję. Jeśli ustawiłeś dobre brzmienie, to pora na kolejny krok, czyli…

USTAWIENIE MIKROFONU

JEŚLI ZDECYDOWAŁEŚ się na omikrofonowanie wzmacniacza, to pora przystąpić do pracy. Wielu realizatorów nagrań preferuje ustawienie mikrofonu dynamicznego w niewielkiej odległości od membrany głośnika. Uwierz lub nie, ale faktem jest, że nawet minimalne różnice w pozycji mikrofonu względem osi głośnika mogą wywołać olbrzymie zmiany brzmieniowe. Najlepiej rozpocząć od umieszczenia mikrofonu w odległości 1-3 centymetrów od grilla, ale nie w jego osi, lecz w połowie drogi między środkiem głośnika a jego krawędzią zewnętrzną. Przesunięcie mikrofonu o zaledwie kilka centymetrów będzie skutkować znaczną zmianą dźwięku, dlatego niezwykle ważna jest tu precyzja. Generalnie można przyjąć, że zbliżenie mikrofonu do osi głośnika rozjaśnia brzmienie, natomiast przesunięcie w kierunku jego krawędzi przyczynia się do uzyskanie ciemniejszego soundu. Z kolei oddalenie mikrofonu od głośnika sprawia, że dźwięk nabiera przestrzeni.

ZAZNACZ POZYCJĘ

JEŚLI ZNALAZŁEŚ optymalną pozycję dla mikrofonu, to koniecznie zaznacz ją za pomocą kawałka kolorowej taśmy klejącej. Wystarczy, że przykleisz ją na grillu w miejscu, przy którym znajduje się mikrofon. Zaznaczenie tego miejsca pozwoli Ci uniknąć wielu kłopotów w sytuacji, gdy z jakichś przyczyn zmienisz pozycję mikrofonu w trakcie nagrań i będziesz potrzebować powrócić do początkowego ustawienia. Oczywiście jeśli masz wzmacniacz pozbawiony grilla, to zignoruj tę poradę.

UŻYJ ŚWIATŁA

JEŚLI NIE jesteś w stanie wyraźnie zobaczyć głośnika za grillem, to możesz mieć trudność z właściwym ustawieniem mikrofonu. Dlatego ważne jest, aby ułatwić sobie zadanie za pomocą lampki lub latarki. Nawet jeśli jesteś w stanie bez problemu dostrzec krawędź głośnika, to lepiej ułatw sobie pracę i oświeć wnętrze zestawu głośnikowego lub piecyka za pomocą dodatkowego źródła światła, dzięki czemu bez problemu i precyzyjnie zlokalizujesz także środek membrany głośnika.

DWA MIKROFONY

PRZY NAGRYWANIU gitary elektrycznej można korzystać zarówno z mikrofonów dynamicznych, jak i pojemnościowych. Dobrym rozwiązaniem jest użycie dwóch mikrofonów, które razem stworzą pełniejszy obraz audio. Po zmiksowaniu sygnałów z tych dwóch źródeł w odpowiednich proporcjach można znacząco wzbogacić brzmienie. Częstym rozwiązaniem jest tu dodanie do podstawowego mikrofonu (ustawionego obok wzmacniacza) kolejnego przetwornika, którego zadaniem jest zbieranie dźwięku z pomieszczenia wraz z naturalnym pogłosem. Użycie dwóch mikrofonów może nieść ze sobą konieczność poradzenia sobie z problemami, które nie występowały przy jednym mikrofonie. Być może będzie konieczne dodatkowe wytłumienie pomieszczenia lub ustawienie ekranów akustycznych.

NIE PRACUJ SOLO

GDY STARASZ się precyzyjnie dobrać proporcje pomiędzy poszczególnymi składnikami miksu, będziesz musiał często włączać tryb Solo w mikserze lub programie typu DAW, aby lepiej wsłuchać się w wyizolowany track. Jeśli wprowadzisz jakiekolwiek zmiany na ścieżce w tym trybie, to pamiętaj, że po aktywowaniu pozostałych śladów może się okazać, że nowe ustawienia mogą niekorzystnie wpłynąć na miks jako całość. Niekiedy okazuje się, że partia, która brzmi doskonale w trybie Solo, nie siedzi w miksie i wymaga dodatkowych korekt.

NIE PRZESADZAJ Z BASEM

PODCZAS PRACY ze ścieżką gitarową staraj się nie podkręcać basu. Oczywiście najniższe częstotliwości są bardzo ważne, jednak musisz pamiętać, że za ich generowanie powinnna odpowiadać gitara basowa, a nie elektryczna.

KROK PO KROKU JEDEN MIKROFON

1 Weź dobrej jakości mikrofon dynamiczny i umieść go na statywie. Następnie zlokalizuj kopułkę głośnika. Jeśli to konieczne, użyj do tego celu latarki. Jak możesz zauważyć na zdjęciu powyżej, kopułka głośnika jest dosyć mała. Jeśli wiesz już, w którym miejscu znajduje się środek głośnika, będziesz mógł precyzyjnie ustawić mikrofon.

2 Wyobraź sobie poziomą linię przechodzącą przez środek kopułki głośnika. Teraz możesz przesuwać mikrofon wzdłuż tej linii testując różne pozycje. Na pewno zauważysz, że wraz z oddalaniem mikrofonu od środka głośnika brzmienie staje się coraz łagodniejsze. Jeśli chcesz uzyskać nieco ostrzejszy sound, to zbliż mikrofon do centrum.

3 Głośnik jest zazwyczaj osłonięty metalowym grillem lub tkaniną przykrywającą ściankę przednią. Ustalając odległość mikrofonu od głośnika trzeba wziąć poprawkę na to, że głośnik jest schowany o kilka centymetrów od grilla. Bezpieczną wartością jest ok. 20 cm od grilla. Im bliżej do głośnika, tym każda zmiana położenia mikrofonu wywołuje większe zmiany brzmienia.

4 Jeśli nie uzyskałeś odpowiedniego brzmienia, to nie zniechęcaj się. Być może warto rozważyć użycie innego mikrofonu, na przykład wstęgowego, który może sobie lepiej radzić z wyższymi częstotliwościami. Zanim jednak pomyślisz o innym mikrofonie, jeszcze raz sprawdź ustawienia wzmacniacza, a w szczególności poziom głośności i korekcję.

eprasa.pl 470456d48b

KROK PO KROKU CO DWA MIKROFONY TO NIE JEDEN

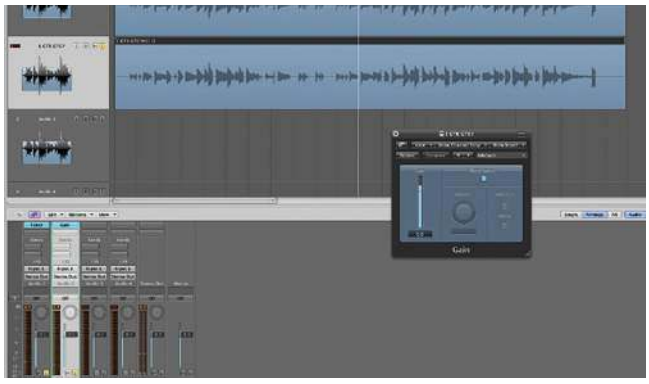
1 Istnieje wiele sposobów użycia dwóch mikrofonów, w tym rozstawienie ich po dwóch stronach wzmacniacza tworząc tym samym obraz stereo. My nie będziemy się tu zajmować tego typu ustawieniem, lecz skupimy się na użyciu dwóch różnych mikrofonów, które po zmiksowaniu dadzą sygnał wciąż monofoniczny, jednak bogatszy brzmieniowo. Kontrolując balans pomiędzy sygnałami z dwóch mikrofonów można uzyskać ciekawe efekty.

2 Na początku musisz wybrać mikrofony i odpowiednio je ustawić. My postanowiliśmy wykorzystać sprawdzony model Shure SM57, który dobrze zbierze wyższy środek i niuanse artykulacyjne, oraz lampowy mikrofon pojemnościowy, który lepiej poradzi sobie z basem i wyższymi częstotliwościami. Obydwa mikrofony umieść w tym samym miejscu, w którym ustawiłeś jeden mikrofon.

3 W tym miejscu należy zaznaczyć, że zależy nam na tym, aby kopułki głośników były jak najbliżej siebie, a przetworniki były skierowane w tym samym kierunku. Chodzi o to, by zminimalizować powstanie przesunięć fazowych, które miałyby miejsce w przypadku większych odległości pomiędzy mikrofonami. Najłatwiej ustawić mikrofony wtedy, gdy ktoś gra na gitarze, przez co wszelkie zmiany są od razu słyszalne.

4 Tak samo jak w przypadku konfiguracji z jednym mikrofonem, także tutaj musisz pamiętać o tym, aby obydwa mikrofony znalazły się w odpowiedniej odległości od kopułki głośnika. Podczas zmiany pozycji mikrofonów zwróć uwagę na to, aby nie zmieniać ich wzajemnego położenia względem siebie. Nie jest to trudne, ponieważ zależy nam na tym, aby kopułki mikrofonów znajdowały się bardzo blisko siebie.

5 Kolejnym krokiem jest skierowanie sygnału z każdego mikrofonu na oddzielną ścieżkę w aplikacji typu DAW. Teraz możesz bez ograniczeń pracować nad balansem pomiędzy obydwoma sygnałami, co pozwoli Ci na uzyskanie pełnej kontroli nad brzmieniem. Praca ta wymaga wielu prób, jednak trud się opłaci, ponieważ dźwięk pochodzący z dwóch różnych mikrofonów da lepsze brzmienie niż w przypadku jednego przetwornika.



6 Gdy masz już zarejestrowane dwie ścieżki gitary pochodzące z mikrofonów, możesz przystąpić do eksperymentów. Jeśli uznasz, że najlepszy efekt daje tylko jeden ze śladów, to nie zawahaj się użyć tylko jego. Możesz spróbować opóźnić jedną ze ścieżek w stosunku do drugiej albo odwrócić fazę na jednym tracku. Możliwości jest wiele, ale na razie skup się na podstawowym operacjach edycyjnych.

eprasa.pl 470456d48b

POŁĄCZENIE DWÓCH ŚWIATÓW

Po pieczołowitym ustawieniu mikrofonu (lub mikrofonów) i zarejestrowaniu dźwięków gitary mamy już materiał, nad którym można dalej pracować. Musisz jednak pamiętać, że możliwości edycyjne takiego materiału są ograniczone, ponieważ dźwięk został już ukształtowany we wzmacniaczu. Czy wszystko stracone? Niekoniecznie, ponieważ istnieje jeszcze jedna opcja, dzięki której będziesz w stanie wprowadzić zmiany do sygnału już po zarejestrowaniu ścieżek gitary. Mowa o wykorzystaniu sygnału typu DI (direct input – z ang. wejście bezpośrednie). Sygnał ten może pochodzić z dowolnego miejsca w łańcuchu sygnałowym, co oznacza, że można pobrać go na przykład zaraz po wyjściu gitary, dzięki czemu zarejestruje się dźwięk surowej gitary. Decydując się na to rozwiązanie wcale nie trzeba rezygnować z nagrywania przez wzmacniacz. Mając do dyspozycji dwie ścieżki (ze wzmacniacza oraz DI) możesz dowolnie je ze sobą miksować. Czysty sygnał może także wielokrotnie przepuszczać przez wzmacniacz z różnymi ustawieniami, a następnie wybrać najlepsze ślady, a także łączyć je ze sobą. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby wykorzystać nawet surowy sygnał gitary. Choć może się to wydawać dziwne, jednak może dać ciekawe efekty. Zabieg ten jest często stosowany na ścieżkach gitary basowej.

Wspomniane wcześniej przepuszczenie sygnału surowej gitary przez wzmacniacz jest znane pod nazwą re-ampingu. Jest to technika pozwalająca na dowolne kształtowanie brzmienia instrumentu już na etapie postprodukcji. Stosowanie re-ampingu pozwoli Ci na przeprowadzanie nieograniczonych eksperymentów z ustawieniami efektów, wzmacniaczy, wtyczek, wszelkiego rodzaju software'owych emulatorów wzmacniaczy itd. (później zajmiemy się kwestią stosowania tego typu wtyczek i aplikacji).

Warto dodać, że wyprowadzenie sygnału DI w innym miejscu łańcucha efektów pozwoli Ci na uzyskanie odmiennych rezultatów. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby wpiąć się tuż za pedalboardem, ale przed wzmacniaczem. W ten sposób uzyskasz odmienne rezultaty. Wiele wzmacniaczy posiada wyjście typu DI, na którym jest wyprowadzony sygnał nieprzetworzony przez końcówkę mocy. W zależności od modelu urządzenia sygnał może pochodzić z różnych miejsc. Musisz to wcześniej sprawdzić, ponieważ istotne jest np. to, czy przed wyprowadzeniem dźwięk został przepuszczony przez pokładowy korektor czy też nie. Pamiętaj, że na końcowe brzmienie gitary duży wpływ ma głośnik, dlatego wyprowadzenie sygnału DI bez załączonej emulacji zestawu głośnikowego może brzmieć dziwnie.

Pracując z dwoma źródłami sygnału (jak tutaj) musisz zwrócić uwagę na to, czy przypadkiem nie doszło do przesunięcia jednej partii w stosunku do drugiej. Jeśli to nastąpi, to musisz precyzyjnie wyrównać obydwie ścieżki, aby zabezpieczyć się przed problemami fazowymi.

Sygnał DI może być pobrany w dowolnym miejscu łańcucha sygnałowego, na przykład tuż za całym pedalboardem, a więc na końcu łańcucha efektów.

KROK PO KROKU POBRANIE SYGNAŁU DI

1 Najbardziej oczywistym miejscem, z którego możesz pobrać sygnał nieprzetworzonej gitary do późniejszego wykorzystania, jest po prostu wyjście instrumentu. W tym celu podłącz gitarę do wejścia Di-boxa, natomiast jedno z wyjść skieruj do pedalboardu i wzmacniacza, a drugie do wejścia XLR konsoli. Uwaga: nasz Di-box to konstrukcja aktywna wymagająca zasilania fantomowego lub bateryjnego.

2 Niektóre efekty najlepiej sprawdzają się na samym początku łańcucha sygnałowego. Tak jest w przypadku wah, którego zdecydowaliśmy się przenieść z pedalboardu przed DI-box. W ten sposób każdy z sygnałów, które wychodzą z DI-boxa, będzie przez niego przetworzony. Jest to bardzo wygodne, ponieważ później nie trzeba ponownie poruszać pedałem tego efektu podczas re-ampingu.

3 W naszym zestawie mamy także multiefekt z preampem. Zależało nam na tym, aby skorzystać z dobrej jakości efektów przestrzennych i modulacyjnych (chorus, delay itd.) znajdujących się na jego pokładzie, dlatego podłączyliśmy go do pętli efektów wzmacniacza. Dzięki temu sygnał DI jest nadal czysty, a my możemy słyszeć, w jaki sposób nasz multiefekt wpływa na brzmienie podczas realizacji nagrań.

4 Zawsze warto sprawdzić, jakie dodatkowe możliwości posiada Twój wzmacniacz. Nasz sprzęt posiadał możliwość wyprowadzenia sygnału na dwa sposoby: DIRECT (post-preamp, czyli pobranego za przedwzmacniaczem, ale bez udziału końcówki mocy) oraz RECORDING COMPENSATED (sygnał specjalnie przygotowany do nagrywania).

eprasa.pl 470456d48b

OBRÓBKA SYGNAŁU GITARY ELEKTRYCZNEJ

WIĘKSZOŚĆ GITARZYSTÓW i basistów kreuje swoje brzmienie z użyciem zestawu ulubionych efektów i układów dostępnych na pokładzie wzmacniacza, takich jak sekcja korekcji, pogłos, przester itd. O ile takie podejście jest całkowicie naturalne na co dzień, to podczas nagrań musisz odpowiedzieć sobie na pytanie, które z tych elementów Twojego brzmienia mogą stworzyć problemy podczas miksowania z pozostałymi składnikami aranżu. Warto rozważyć zmianę przyzwyczajeń i zastąpienie ulubionych efektów choćby sprawdzonymi wtyczkami uruchomionymi na komputerze.
Krótko mówiąc: z których elementów wpływających na brzmienie powinieneś zrezygnować, a które zachować?
NA POCZĄTEK zajmiemy się pogłosem. Jako ogólną zasadę przyjmij, że nie powinieneś z nim przesadzać. Oczywiście możesz nagrać gitarę typu surf z pięknym reverbem w stylu Dicka Dale'a, ale musisz liczyć się z tym, że na etapie miksu intensywny pogłos może skutecznie utrudnić Ci pracę. Jeśli chcesz zaoszczędzić sobie kłopotów, sugerujemy, abyś od razu wyłączył (lub ewentualnie mocno ograniczył) reverb.

Dalej w kolejce są efekty modulacyjne i delay. Szczególnie ten ostatni może odgrywać olbrzymią rolę w kształtowaniu stylu gry niektórych gitarzystów (przykładem może być The Edge z grupy U2), pod warunkiem jednak, kiedy jest precyzyjnie dopasowany do tempa utworu. Mimo tego, że gra z delayem może być inspirująca, zalecamy całkowitą rezygnację z tego efektu podczas rejestracji śladów gitary. Jeśli rozdzielisz sygnał za pomocą DI-boxa (tak jak już wspominaliśmy), to w czasie nagrywania gitary będziesz słyszeć delay, jednak do komputera trafi czysty, nieprzetworzony sygnał.

Efekty modulacyjne nie są tak problematyczne jak delay, dlatego możesz je pozostawić podczas nagrań. Podobnie jest z efektem typu wah, który z reguły stanowi integralną część wykonania, ponieważ wymaga precyzyjnych ruchów stopą. Możesz zrezygnować z umieszczenia tego efektu w torze sygnałowym trafiającym do aplikacji DAW jedynie wówczas, gdy jesteś w stanie idealnie odtworzyć zmiany modulacji sygnału na etapie postprodukcji.

PRZESTER

Z REGUŁY przester pochodzi z dwóch źródeł: kostek efektowych oraz przedwzmacniacza. Wiele wzmacniaczy pozwala na wyprowadzenie sygnału DI po sekcji preampu, jednak takie rozwiązanie daje często zbyt konturowe brzmienie i tak wymagające późniejszej obróbki. Z tego względu lepiej zrobisz, gdy całe brzmienie ukręcisz za pomocą zewnętrznych efektów przesterowujących i wyprowadzisz sygnał DI tuż za nimi.

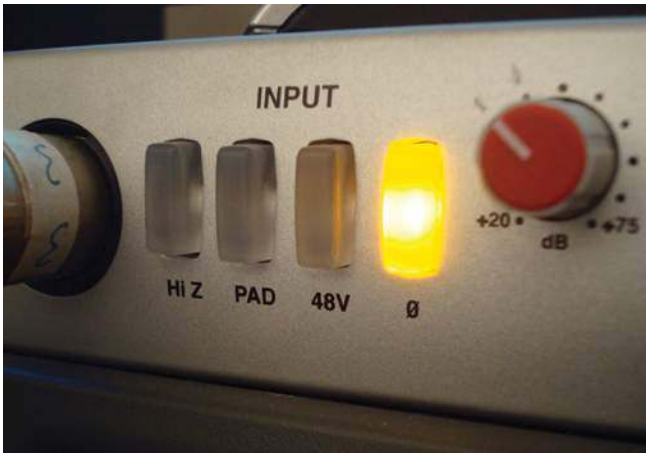
Kompresja i korekcja to kolejne składniki brzmienia, które odgrywają kluczową rolę w jego kształtowaniu. Na przykład basiści lubią stosować kompresję w celu wyrównania całej partii, dzięki czemu staje się ona bardziej spójna. Mimo to lepiej zrobisz, jeśli ograniczysz stopień kompresji i wpływ korekcji na brzmieniu docierającym do komputera, ponieważ później z łatwością uzyskasz taki sam, a nawet lepszy rezultat podczas postprodukcji. Poza tym będziesz mieć pełną kontrolę nad brzmieniem.

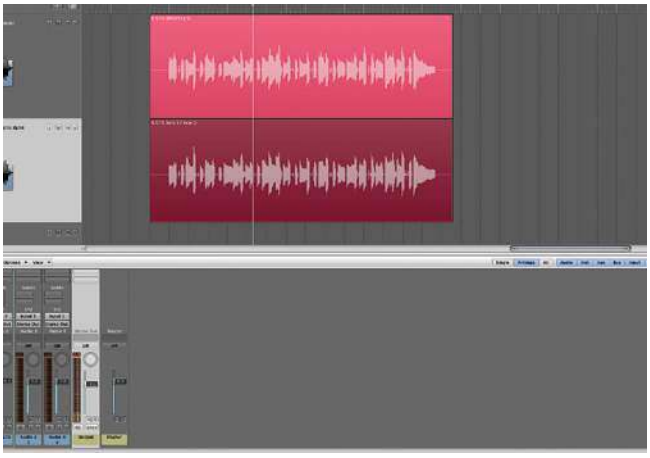
eprasa.pl 470456d48b

KROK PO KROKU OMIKROFONOWANIE WZMACNIACZA Z PRZODU I Z TYŁU

1 Chociaż może się to wydawać dziwne, to umieszczenie drugiego mikrofonu z tyłu wzmacniacza może być doskonałym sposobem na wzbogacenie brzmienia. Aby zastosować tę technikę, musisz jednak posiadać wzmacniacz typu combo o otwartej konstrukcji i dysponować dodatkowym mikrofonem. Poza tym musisz odsunąć wzmacniacz od ściany, aby zminimalizować niekorzystny wpływ wczesnych odbić.

2 Pozycja pierwszego mikrofonu powinna być dokładnie taka sama, jak w przypadku stosowania pojedynczego mikrofonu. Nieco więcej problemów napotkasz przy ustawieniu tylnego mikrofonu, ponieważ z tyłu obudowy mogą znajdować się elementy utrudniające dostęp do głośnika lub głośników. Musisz zachować szczególną uwagę w przypadku wzmacniaczy lampowych. Postaraj się ustawić mikrofon w podobnej odległości od głośnika jak z przodu.





3 Zwróć uwagę, że w opisanej konfiguracji tylny mikrofon zbiera odwróconą fazowo wersję sygnału pochodzącego z mikrofonu umieszczonego z przodu. Dzieje się tak dlatego, że w momencie, kiedy membrana głośnika porusza się do przodu, to z punktu „widzenia" tylnego głośnika jest tu ruch w odwrotnym kierunku. Z tego względu musisz odwrócić fazę sygnału z drugiego głośnika na przykład za pomocą odpowiedniego przełącznika umieszczonego na obudowie interfejsu audio.

4 Jeśli posiadasz możliwość monitorowania dwóch sygnałów audio z mikrofonów, to z pewnością docenisz bogactwo brzmienia, jakie uzyskałeś dzięki dodatkowemu mikrofonowi umieszczonemu z tyłu obudowy wzmacniacza. Teraz wystarczy tylko, że odpowiednio zmiksujesz ze sobą te dwa sygnały. Okazuje się, że bardziej płaska charakterystyka dźwięku z drugiego mikrofonu często jest bardzo przydatna.

RE-AMPING

Jeśli mowa o sygnale typu DI, to z tematem tym najczęściej spotykamy się w przypadku re-ampingu. Jak już wcześniej wspomnieliśmy, za terminem tym kryje się technika polegająca na wysłaniu czystego, surowego sygnału gitary (lub innego instrumentu) z aplikacji typu DAW do wzmacniacza. Po ponownym nagraniu dźwięku ze wzmacniacza na osobnym tracku mamy przetworzony sygnał. Jak widać technika ta jest bardzo wygodna i daje duże możliwości. Prawdopodobnie najwygodniej będzie, jeśli będziesz dysponować wzmacniaczem typu head i zestawem głośnikowym. W takim przypadku postaw head wraz z efektami w reżyserce (lub w pokoju zaadoptowanym na ten cel), natomiast paczkę wraz z mikrofonami umieść w drugim, zaizolowanym akustycznie pomieszczeniu. Do re-ampingu warto, byś zaopatrzył się w dobrej jakości DI-box. Kolejną ciekawą techniką wspomagającą nagrywanie jest postawienie dodatkowego mikrofonu tuż koło gitary w taki sam sposób, jak robi się to w przypadku gitary akustycznej. W ten sposób możesz zebrać dodatkowe dźwięki ataku strun kostką. Po odpowiednim zmiksowaniu tego sygnału z główną ścieżką możesz wzbogacić brzmienie o perkusyjne, dynamiczne dźwięki nadające całości większej drapieżności. Bardzo ważne jest tu odpowiednie zaizolowanie pomieszczenia, w którym znajduje się zestaw głośnikowy.

eprasa.pl 470456d48b

SOFTWARE'OWE MODELOWANIE SYGNAŁU

DOTĄD SKUPIALIŚMY się na nagrywaniu dźwięku gitary pochodzącego ze wzmacniacza i mikrofonu lub bezpośrednio z wybranego miejsca łańcucha sygnałowego (DI). Oczywiste jest, że te metody nie są zbyt praktyczne dla każdego, ponieważ wymagają odpowiedniego sprzętu i nieco doświadczenia. Jeśli planujesz sesję w ciągu nocy, kiedy np. śpią sąsiedzi, albo z innych względów nie możesz mocno rozkręcać wzmacniacza, to modelowanie brzmienia dostępne na pokładzie stosownych aplikacji będzie dla Ciebie najlepszym rozwiązaniem.

Jednym z atutów przetwarzania sygnału za pomocą wtyczki lub aplikacji jest to, że cały proces odbywa się od początku do końca na pokładzie komputera. Oznacza to, że możesz jednocześnie przetwarzać kilka sygnałów uruchamiając kolejne instancje tej samej wtyczki (przy założeniu, że masz odpowiednio mocny komputer). Najlepsze jest jednak to, że jesteś w stanie dowolnie kształtować brzmienie gitary już po nagraniu, ponieważ większość aktualnie dostępnych na rynku interfejsów pozwala na skierowanie do komputera surowej ścieżki gitary przy jednoczesnym monitorowaniu wejścia z użyciem układu modelującego. W ten sposób możesz słyszeć ustawione przez siebie brzmienie podczas nagrywania i jednocześnie rejestrować surowy sygnał. Uważaj jednak, ponieważ mając takie możliwości możesz łatwo wpaść w pułapkę niekończącego się poprawiania brzmienia!

Kolejne korzyści to olbrzymia liczba dostępnych brzmień i możliwość nagrywania na małym poziomie głośności. A jakie są minusy? Musisz mieć komputer o dużej mocy obliczeniowej, musisz liczyć się z gorszym „czuciem" instrumentu niż w przypadku gry na mocno rozkręconym, prawdziwym wzmacniaczu, a poza tym zawsze istnieje ryzyko, że uzyskany dźwięk będzie brzmieć sztucznie.

JAK UZYSKAĆ TO BRZMIENIE?

Czy zdarzyło Ci się kiedyś słyszeć doskonale brzmiącą gitarę (na koncercie, w utworze itd.), jednak nie byłeś w stanie uzyskać takiego samego rezultatu u siebie? Okazuje się, że można sobie tu pomóc stosując analizę częstotliwościową. O co chodzi? Po pierwsze zaimportuj ścieżkę z ulubioną partią gitary do aplikacji typu DAW, a następnie wybierz analizator częstotliwości. Jeśli Twoja aplikacja nie posiada tego narzędzia, to zainstaluj wtyczkę tego typu. Teraz odtwórz ścieżkę i obserwuj wskazania analizatora, który wskaże jaki poziom mają poszczególne częstotliwości. Mając to na uwadze spróbuj ustawić na swojej ścieżce gitary podobne brzmienie poprzez odpowiednie podbicie i stłumienie tych samych zakresów częstotliwości co w oryginalnym nagraniu. Choć technika ta nie pozwoli Ci na odtworzenie brzmienia konkretnych przetworników, stroju czy ustawień gainu, to pozwoli na zbliżenie się do oryginału.

eprasa.pl 470456d48b

ODPOWIEDNI POZIOM WEJŚCIOWY

Uzyskanie wysokiej jakości sygnału docierającego do komputera jest absolutnie kluczowe, jeśli zależy Ci na uzyskaniu dobrych rezultatów

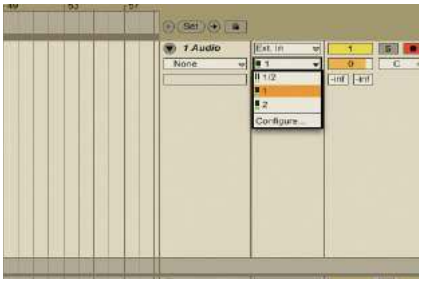
W TRADYCYJNYM ujęciu realizatorzy nagrań stosują mikrofony zarówno w przypadku gitar akustycznych, jak i elektrycznych. Obecnie, dzięki popularności układów modelujących brzmienie i szerokiej dostępności interfejsów audio, możesz pominąć ten etap i skupić się na doprowadzeniu sygnału gitary bezpośrednio do komputera z pominięciem kłopotliwego etapu związanego z rozstawieniem mikrofonów.

Oczywiście w tym przypadku – podobnie jak miało to miejsce przy nagrywaniu bezpośrednio przez wzmacniacz – do komputera dociera w pełni przetworzony sygnał. Oznacza to, że musisz dopracować brzmienie przed rozpoczęciem nagrań. Jeśli nie pracujesz ze wzmacniaczem, tylko urządzeniem modelującym brzmienie, to wszystkie czynności związane z ustawianiem brzmienia wykonujesz za pomocą panelu sterującego tego sprzętu lub ewentualnie za pośrednictwem dedykowanej aplikacji sterującej jego działaniem. Rezygnacja ze wzmacniacza nie zwalnia Cię z konieczności dokładnego przygotowania instrumentu. Gitara powinna być dobrze wyregulowana, a także idealnie nastrojona. Tak naprawdę kontrolę stroju powinieneś przeprowadzać przed każdym nagraniem. Kolejna istotna sprawa to jakość kabli instrumentalnych. Kiepskie kable mogą zrujnować nawet najlepszy dźwięk.

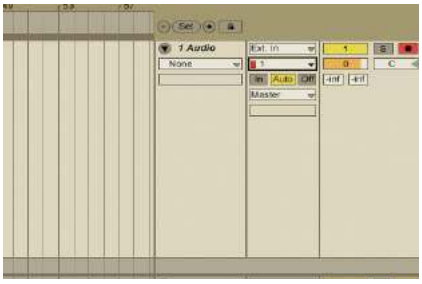
Ostatnia sprawa to interfejs audio, który konwertuje sygnał analogowy na cyfrowy. Jego rolę może przejąć odpowiedni procesor efektów, który komunikuje się z komputerem za pośrednictwem złącza USB. Jeśli planujesz jednoczesną rejestrację kilku źródeł sygnału (np. wokalu i gitary), to rozejrzyj się za urządzeniem posiadającym kilka niezależnych wejść.

Pamiętaj, że nawet najlepsze wykonanie danej partii i najwyższej jakości sprzęt na niewiele się zdadzą, jeśli do aplikacji DAW na komputerze dotrze sygnał o zbyt niskim poziomie. Twoim celem jest takie dobranie poziomu wejściowego, aby nie przekroczyć wartości 0dB, a jednocześnie nie dopuścić do powstania clippingu, czyli przycięcia wierzchołków sygnału podczas podania na wejście sygnału o zbyt dużej wartości. Sprawdźmy, jak przejść przez cały proces.

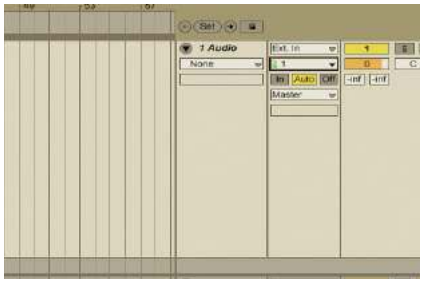
KROK PO KROKU DOPROWADZENIE SYGNAŁU GITARY DO KOMPUTERA



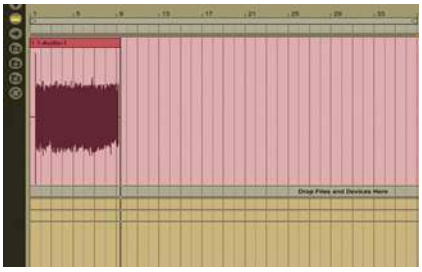
1 Sygnał z gitary elektrycznej charakteryzuje się stosunkowo niskim poziomem wyjściowym, dlatego musisz pamiętać, aby doprowadzić go do złącza instrumentalnego typu hi-Z (wysokoimpedancyjnego). Musisz pamiętać, żeby zachować zgodność pomiędzy impedancją źródła sygnału i wejścia interfejsu audio. Teraz wybierz odpowiednią ścieżkę w aplikacji DAW oraz skonfiguruj rodzaj wejścia (w zależności od interfejsu i programu) i ustaw poziom wejściowy. Nie zapomnij też wybrać trybu mono.



2 Wskaźnik poziomu sygnału wejściowego powinien reagować na zmiany sygnału pochodzącego z gitary podczas gry. Obserwując jego wskazania ustaw optymalny poziom sygnału biorąc pod uwagę rodzaj partii, którą będziesz rejestrować. Gitara dysponuje dużym zakresem dynamicznym, więc inny poziom będzie odpowiedni do mocnej gry akordowej, a inny do subtelnego solo. Spróbuj zagrać nieco mocniej, aby sprawdzić czy sygnał nie zostanie przesterowany.



3 Jeśli pojawia się przester, to oznacza, że ustawiłeś zbyt wysoki poziom wejściowy. Delikatnie zmniejsz jego wartość do chwili, gdy sygnał nie ulega przesterowaniu, ale jest nadal głośny. Teraz zagraj swoją partię w normalny sposób (nie głośniej) i zwróć uwagę na to, aby poziom nie wchodził na czerwony zakres – jeśli tak się stanie, to ponownie zmniejsz poziom. W ten sposób dojdziesz do takiego ustawienia, które jest bezpieczne, tzn. nie obcina wierzchołków sygnału i daje wyraźny, mocny dźwięk.



4 Teraz pora, abyś zarejestrował swoje partie bez zmiany poziomu wejściowego. Jeśli uznasz, że nagrane ślady są zbyt głośne lub za ciche, to wróć do punktu 3 i skoryguj ustawienia. Po zmianie parametrów powtórz cały proces i sprawdź, czy nagranie brzmi odpowiednio głośno. Możesz również zarejestrować cały utwór za jednym podejściem, jednak w takim przypadku musisz wysterować wejście odnosząc się do najgłośniejszego fragmentu.

5 Po każdym nagraniu odsłuchaj zarejestrowany fragment zwracając baczną uwagę na przycięte wierzchołki sygnału. Poza tym sprawdź, czy w tle nie słychać zbyt dużego szumu. Możesz powiększyć wybrany fragment nagrania i dokładnie go przeanalizować – w ten sposób często będziesz w stanie zauważyć coś, czego nie udało Ci się wychwycić podczas odsłuchu. Pamiętaj, że dobry sygnał nie może dochodzić do poziomu 0dB.

6 Teraz czas na to, abyś zapiął na swojej ścieżce ulubioną wtyczkę efektową i/lub modeler brzmienia. Od tej chwili możesz dowolnie aplikować kompresję, pogłos, efekty modulacyjne itd. Dotąd nie zmuszałeś komputera do zbyt wytężonej pracy, ponieważ rejestrował on jedynie surowy sygnał. Teraz sytuacja ulegnie zmianie, ponieważ będzie on musiał przetworzyć sygnał w czasie rzeczywistym, więc pamiętaj o tym, aby nie używać jednocześnie zbyt wielu efektów.

eprasa.pl 470456d48b

SPRZĘT DO MODELOWANIA BRZMIENIA

POSIADANIE FIZYCZNEGO urządzenia, które zajmuje się modelowaniem sygnału, może okazać się korzystniejsze niż bazowanie na wtyczkach programowych. Dla początkujących gitarzystów ważna jest łatwość obsługi używanych narzędzi. W przypadku sprzętu wygodniejsze jest kręcenie fizycznymi gałkami niż klikanie w odpowiednie pozycje interfejsu na ekranie komputera. Obecnie wiele firm oferuje wysokiej jakości procesory efektów wyposażone w wiarygodnie brzmiące emulacje wielu wzmacniaczy, kostek efektowych i zestawów głośnikowych. Sprawdź ofertę firmy Line 6, BOSS, Vox czy Fractal Audio Systems – każdy z nich posiada bogatą ofertę sprzętu. Większość urządzeń tego typu posiada gniazdo USB i świetnie sprawdza się w roli interfejsu audio.

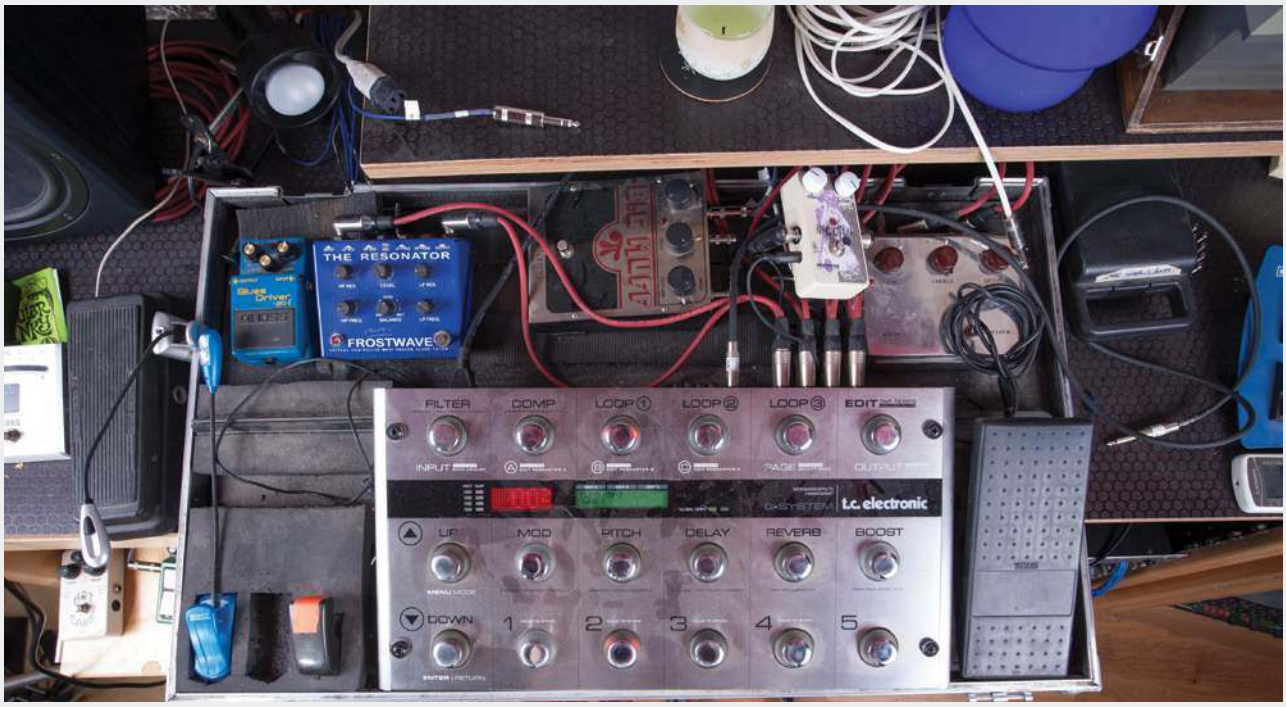
Korzyści z wykorzystania sprzętu do modelowania brzmienia jest wiele. Przede wszystkim oferują one ogromną liczbę emulacji. Poza tym cały proces nagrywania może przebiegać bardzo cicho (bez konieczności rozkręcania wzmacniacza). Procesory nie zajmują dużo miejsca na biurku, w szafie rackowej lub na podłodze (w zależności od modelu), a ponadto są relatywnie tanie. Na ich niekorzyść działa to, że w niektórych przypadkach mogą brzmieć nieco sztucznie i nie mogą zagwarantować takich samych wrażeń, jakie towarzyszą pracy z prawdziwym, mocno rozkręconym wzmacniaczem.

eprasa.pl 470456d48b

GITAROWY ZESTAW PRZETRWANIA

Jeśli nie znasz tych przedmiotów i nie masz ich pod ręką, to koniecznie się w nie zaopatrz!

- Tuner (stroik)
- Zapasowe struny
- Zapasowe kostki
- E-bow (urządzenie do sztucznego podtrzymywania sustainu)
- Pasek do gitary
- Zaczepy paska
- Kapodaster
- Tulejka slide
- Statyw gitarowy
- Zestaw kabli
- Zapasowe bezpieczniki (do wzmacniacza)
- Zapasowe baterie 9V (do efektów)
- Podręczny spis akordów
- Dodatkowo możesz zaopatrzyć się w kilka ciekawych aplikacji gitarowych dostępnych na smartfona



TECHNIKI, KTÓRE WARTO WYPRÓBOWAĆ

W tej chwili powinieneś mieć już pojęcie, w jaki sposób chcesz nagrać partie gitary elektrycznej. Jeśli wszystko jest jasne, to pora na kilka dodatkowych technik wartych wypróbowania…

DUBLUJ ŚCIEŻKI

Bardzo mało współczesnych nagrań gitarowych składa się tylko z jednej ścieżki gitary rytmicznej i ewentualnie drugiej – gitary prowadzącej. Przeważająca liczba produkcji zakłada wykorzystanie szeregu tracków na potrzeby jednej partii gitary, które po zmiksowaniu tworzą bogatszą ścianę dźwięku. Jeśli zależy Ci na uzyskaniu masywnego brzmienia, to koniecznie zastosuj tę technikę.
Nie jesteś robotem, więc nie jest możliwe, abyś zagrał jedną partię zawsze w identyczny sposób. Zawsze każde wykonanie tej samej zagrywki będzie się minimalnie różnić od pozostałych. Na przykład wiele instrumentów smyczkowych grających dokładnie tę samą partię w orkiestrze symfonicznej da w efekcie potężną ścianę dźwięku. Dzieje się tak, ponieważ każdy muzyk gra minimalnie inaczej. Jeśli nagrasz kilka ścieżek i odpowiednio je zmiksujesz, to uzyskasz potężną ścianę dźwięku.

WYKORZYSTAJ PANORAMĘ

Dublowanie ścieżek to najczęściej stosowana i najbardziej efektywna metoda na wzbogacenie ścieżek gitary. Zasada jest prosta: nagraj ścieżkę gitary, a następnie zrób to jeszcze raz. W ten sposób będziesz mieć dwa bardzo podobne do siebie tracki. Co z nimi zrobić? Najpopularniejszym zabiegiem jest tu umieszczenie ich skrajnie w panoramie stereo i ustawienie im takiego samego poziomu.

WPROWADZAJ DROBNE ZMIANY

Pamiętaj, że w przypadku rejestracji sygnału w domowym studiu nawet niewielkie zmiany parametrów wzmacniacza, położenia mikrofonu itp. mogą wywołać olbrzymie zmiany w jakości nagrywanego sygnału. Z tego względu pomyśl o tym, by przed każdym kolejnym podejściem do nagrywania tego samego fragmentu utworu wprowadzić drobne zmiany. Jakie to mogą być zmiany? Wystarczy choćby wybrać inny przetrwornik w gitarze czy wręcz wykorzystać inny instrument, nieco zmienić parametry gainu na wzmacniaczu lub w efekcie, czy wręcz ostrożnie zmienić pozycję mikrofonu.

NIE KOPIUJ

Powstrzymaj się przed pokusą łatwego i szybkiego kopiowania nagranych uprzednio fragmentów gitary i wklejenia ich na nowe ścieżki. W ten sposób niewiele osiągniesz, ponieważ każda ze ścieżek będzie identyczna. Można czasem spotkać porady mówiące o tym, że po skopiowaniu ścieżki i minimalnym przesunięciu jej w stosunku do materiału źródłowego można uzyskać ciekawy, „pełniejszy" dźwięk. Nie radzimy tego robić, ponieważ w ten sposób łatwo o problemy z fazą sygału, które objawiają się gaśnięciem niektórych częstotliwości.

OBNIŻ POZIOM GŁOŚNOŚCI

Jeśli chcesz uzyskać mocno nasycony dźwięk w warunkach domowych, to postaraj się wykorzystać do tego celu mniejszy wzmacniacz. Lepszy efekt uzyskasz mocno rozkręcając niewielki piecyk niż grając na dużym zestawie typu stack na niewielkim poziomie głośności. Gra na dużym poziomie głośności w niewielkim pomieszczeniu może niekorzystanie wpłynąć na Twój słuch.

eprasa.pl 470456d48b

GITARA BASOWA: NAJNIŻSZE CZĘSTOTLIWOŚCI

Niezależnie od tego, czy nagrywasz swoje partie grając na basie, czy też programujesz je na komputerze, z naszym krótkim przewodnikiem zostaniesz mistrzem w tworzeniu partii z najniższych częstotliwości

Kiedy mówimy o gitarach, to z reguły pierwsze na myśl przychodzą nam gitary elektryczne wyposażone w sześć strun. Jednak ich brzmienie nie byłoby tak pełne, gdyby z boku nie stał ktoś, kto trzyma cały utwór w ryzach i nadaje mu tak ważnej podstawy, jaką jest bas. Nie można więc zapominać, że gitara basowa odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu brzmienia całego zespołu.

Współczesne oprogramowanie muzyczne daje niespotykane dotąd możliwości w zakresie edycji i kształtowania brzmienia gitar. Oczywiście dotyczy to także instrumentów basowych, dla których przygotowano szereg wtyczek modelujących brzmienia wzmacniaczy, takich jak IK Multimedia Ampeg SVX czy Overloud Mark Studio 2. Pakiety te zawierają również emulacje wyspecjalizowanych kostek efektowych.

Niezależnie od tego, jak doskonałe będzie brzmienie wszystkich użytych narzędzi, to nic nie pomoże, jeśli sygnał pochodzący z gitary basowej będzie kiepskiej jakości. Sposób gry basisty, użyty instrument, struny, wzmacniacz, mikrofon, przetworniki, przedwzmacniacz lub DI-box – wszystkie te elementy wpływają na końcowy efekt.

W tym poradniku nie może zabraknąć fragmentu poświęconego uzyskaniu jak najlepszego brzmienia gitary basowej. Za chwilę omówimy oprogramowanie dedykowane gitarze basowej, wliczając w to nie tylko wspomniane emulatory modelujące brzmienie wzmacniaczy i efektów, ale także bardziej egzotyczne wtyczki.

Na koniec zajmiemy się tematem miksowania sygnału pochodzące z gitary basowej zwracając szczególną uwagę na kwestię właściwej korekcji i kompresji. Nie pominiemy również takich dodatków, jak pogłos.

PODSTAWY

POSZCZEGÓLNE RODZAJE gitar basowych charakteryzują się specyficznymi właściwościami brzmieniowymi, które trzeba poznać, aby najlepiej oddać dźwięk danego instrumentu. Na przykład do rocka dobrze sprawdzi się Fender Precision (P Bass) ze swoim masywnym brzmieniem. Jeśli chcesz uzyskać ostrzejszy, bardziej konturowy sound, to możesz wybrać Rickenbackera 4000, natomiast do szeroko pojętego popu i funka dobrym wyborem będzie Fender Jazz Bass lub Music Man StingRay. Oprócz tych klasyków na rynku znajdziesz mnóstwo doskonałych instrumentów wielu marek. Niektóre z nich posiadają więcej strun niż cztery, co wydatnie zwiększa ich możliwości, choć wymaga również lepszego warsztatu. BARDZO WAŻNĄ kwestią jest dobór odpowiednich do danego zadania przetworników, a co za tym idzie całego układu elektrycznego (aktywnego lub pasywnego). Kolejna sprawa to struny. Gitary basowe są w większości dostarczane z fabrycznie założonymi strunami typu round wound, czyli z owijką okrągłą. Dają one jasne i mocne brzmienie, które sprawdzi się w wielu sytuacjach. Niektórzy basiści preferują jednak struny typu flat wound, czyli z owijką płaską. Choć oferują bardziej matowe i wycofane brzmienie, to są nieocenione przy basach bezprogowych i wszędzie tam, gdzie potrzebne jest bardziej jazzowe brzmienie.

PODŁĄCZ I NAGRYWAJ

JEŚLI CHODZI o wzmacniacz, to możesz wykorzystać zarówno head z paczką, jak i jednogłośnikowe combo. W zależności od typu wzmacniacz może dawać brzmienie czyste lub przesterowane, być oparty na lampach lub tranzystorach itd. To, jakiego sprzętu użyjesz, to kwestia osobistych preferencji i stylistyki, w jakiej się poruszasz. Poza tym wzmacniacz musi dobrze brzmieć w pomieszczeniu wykorzystywanym do nagrań – i mamy tu na myśli sytuację, kiedy solidnie go rozkręcisz. Najniższe częstotliwości mogą zostać wytłumione w źle dobranym pomieszczeniu, dlatego musisz sprawdzić, jak sprawuje się w nim dany wzmacniacz.

Brzmienie gitary basowej jest także w dużym stopniu zależne od stylu gry instrumentalisty. Technika palcowa daje miękki dźwięk sprawiający wrażenie gry techniką legato, a użycie kostki nadaje brzmieniu mocny, perkusyjny charakter. Najbardziej agresywny efekt uzyskasz podczas gry techniką slap. Oprócz tego istnieje wiele innych technik gry, które mocno wpływają na rezultat końcowy. Nawet miejsce, w którym basista atakuje struny ma duże znaczenie.

eprasa.pl 470456d48b

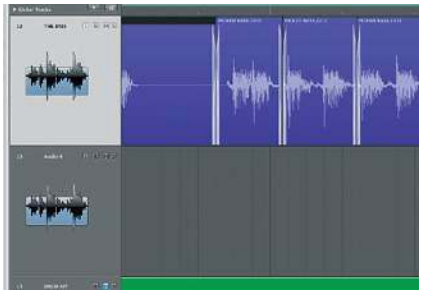
KROK PO KROKU STYLE GRY NA BASIE

1 Aby uzyskać pełne i ładnie zaokrąglone brzmienie, najlepiej zastosować grę palcami. Tego typu sposób gry jest najbardziej odpowiedni do wielu gatunków muzycznych, począwszy od popu, a skończywszy na fusion. Technika palcowa jest problematyczna przy bardzo szybkiej grze (chyba że masz doskonałego basistę).

2 Gra kostką daje mocniejszy atak i daje agresywniejsze brzmienie, co sprawia, że gitara basowa lepiej przebija się w miksie. W ten sposób grają najczęściej basiści rockowi. Typowe basy wykorzystywane do takiej gry to Precision Bass i Rickenbacker. Dużym plusem użycia kostki jest możliwość szybkiej gry.

3 Pozycja, w której atakuje się strunę, także odgrywa sporą rolę w kształtowaniu końcowego brzmienia. Jeden ze sposobów, który powinieneś sprawdzić, to gra w pobliżu mostka (jak na zdjęciu), która daje ciasny, ograniczony pasmowo dźwięk. Przesunięcie ręki w stronę gryfu daje łagodniejszy, cieplejszy sound.

KROK PO KROKU UZYSKIWANIE DOSKONAŁEGO DŹWIĘKU BASU



1 Rozpoczniemy od czystego, nieprzetworzonego sygnału gitary basowej. My musieliśmy lekko poprawić nasze nagranie, ponieważ nie było idealnie osadzone w rytmie. Zdecydowaliśmy się na partię graną kostką, ponieważ zależało nam na uzyskaniu jasnego i czytelnego ataku.

2 Następnie załadowaliśmy emulator wzmacniacza basowego (konkretnie był to Mark Studio 2). Wybraliśmy preset zawierający symulację przedwzmacniacza lampowego i zestawu głośnikowego 6x10" z jednym 1-calowym tweeterem. Po załączeniu wtyczki dźwięk od razu uległ wyraźnej poprawie.

3 Chociaż uzyskane brzmienie podobało nam się, to uznaliśmy, że jest zbyt mocne i dosadne. Zdecydowaliśmy się zmienić pozycję wirtualnego mikrofonu (na zdjęciu) odsuwając go od paczki. W celu uzyskania lepszego ataku zmieniliśmy typ mikrofonu na dynamiczny.

4 Kolejnym etapem było ustawienie brzmienia za pomocą efektów dostępnych w wirtualnym pedalboardzie. Na pierwszy ogień poszedł kompresor. Wybierając niskie wartości parametrów Attack i Release uzyskaliśmy szybki atak dobrze eksponujący grę kostką. Poza tym dodaliśmy nieco chorusa, aby wzbogacić brzmienie.

5 Jak dotąd nasz dźwięk był zbyt czysty, więc zdecydowaliśmy się dodać nieco przesteru. Podczas aplikowania tego efektu musisz zachować ostrożność, aby nie popsuć brzmienia. My zaaplikowaliśmy jedynie niewielką dawkę gainu, który uwypuklił wyższe częstotliwości. Uważaj, bo bardzo łatwo tu przesadzić z gainem.

6 Użyta przez nas wtyczka pozwoliła nam na swobodne zmiksowanie oryginalnego sygnału czystej gitary basowej z dźwiękiem przetworzonym. Okazało się, że musieliśmy poradzić sobie z problemami fazowymi, co ograniczyło się do skopiowania ścieżki i załączeniu na jej kopii wtyczki do odwracania fazy.

eprasa.pl 470456d48b

RÓŻNE SPOSOBY REJESTRACJI GITARY BASOWEJ

PODCZAS NAGRYWANIA sygnału gitary basowej będziesz często korzystać zarówno z sygnału bezpośredniego (DI), jak i przetworzonego przez wzmacniacz. Dzięki temu zyskasz możliwość do swobodnego kreowania brzmienia instrumentu już na etapie postprodukcji. W przypadku gitary basowej sygnał typu DI jest szczególnie użyteczny, ponieważ tutaj bardzo ważne jest uzyskanie czystego i pełnego dźwięku.

Wiele wzmacniaczy basowych dysponuje wyjściami typu DI, co sprawia, że rozdzielenie sygnału jest bardzo proste i nie wymaga użycia dodatkowych urządzeń. Niestety sygnał jest czasem wyprowadzany dopiero za sekcją przedwzmacniacza, przez co otrzymujesz wstępnie przetworzony dźwięk. Jeśli chcesz pracować na naprawdę czystym i nieprzetworzonym sygnale, to powinieneś zainteresować się DI-boxem. W przypadku, gdy zechcesz korzystać tylko i wyłącznie z sygnału czystego, to wystarczy, że podłączysz bas do interfejsu audio wyposażonego w wejście instrumentalne.

MIKROFON CZY DI-BOX?

PODCZAS PRACY z sygnałem gitary basowej masz tak wiele możliwości, że możesz zadać sobie pytanie: czy mam używać sygnału przepuszczonego przez wzmacniacz i następnie zebranego mikrofonem, czy może powinienem oprzeć całość na sygnale nieprzetworzonym, który później obrobię w komputerze? Odpowiedź będzie zależeć od tego, jaki efekt chcesz osiągnąć, jakim sprzętem dysponujesz i w jakim gatunku muzycznym się poruszasz. Na przykład jeśli masz w miksie partie przesterowanych gitar, to w takim przypadku dźwięk basu powinien być raczej czysty. Najważniejsze jest jednak to, że wcale nie musisz wybierać pomiędzy mikrofonem i sygnałem typu DI, ponieważ możesz wykorzystać obydwa! To najlepsze rozwiązanie, ponieważ pozwala na dowolne miksowanie dźwięku z obu źródeł. Musisz pamiętać o tym, aby każdy z sygnałów trzymać na osobnej ścieżce. Jeśli zmiksujesz je od razu w czasie nagrań, to niewiele zyskasz i zamkniesz sobie drzwi do możliwości edycji brzmienia na etapie postprodukcji.

PROBLEMY FAZOWE

RÓWNOLEGŁE PROWADZENIE sygnału (DI/wzmacniacz) to świetna sprawa, jednak musisz liczyć się z problemami fazowymi. Pisaliśmy już o tym kilka razy, dlatego wiesz, o czym mowa. Dobra wiadomość jest taka, że przesunięcia fazowe można zminimalizować za pomocą minimalnego opóźnienia jednego z sygnałów lub poprzez zastosowanie specjalnych wtyczek. Z niezgodnościami fazowymi możesz też poradzić sobie na drodze sprzętowej, jednak w tym przypadku będziesz musiał posiadać interfejs audio wyposażony w taką możliwość.

WTYCZKI BASOWE

JEŚLI KORZYSTASZ jedynie z sygnału DI, to możesz skorzystać z wtyczek emulujących brzmienie wzmacniaczy basowych i odpowiednich kostek efektowych. Możesz posunąć się jeszcze dalej i skorzystać z gotowych sampli, dzięki którym nie będziesz musiał nawet posiadać gitary basowej!

WZMACNIACZE I EFEKTY

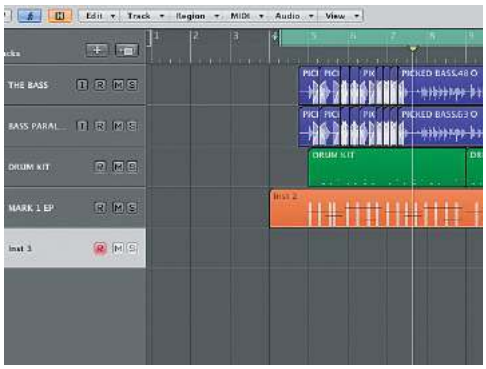
CO PRAWDA dla gitary basowej jest dostępnych mniej wtyczek emulujących wzmacniacze i efekty, ale mimo to masz do dyspozycji kilka wartych polecenia pozycji. Na przykład pakiet Waves GTR3 zawiera wszystko, czego potrzebujesz, aby przetworzyć sygnał basu. Mając do dyspozycji 6 emulacji zestawów głośnikowych, 25 wzmacniaczy i aż 26 kostek efektowych z pewnością ukręcisz dobre brzmienie. Poza tym wtyczka może działać jako samodzielna aplikacja (bez potrzeby uruchamiania hosta, czyli programu DAW). Kolejna mocna pozycja to pakiet Native Instruments Guitar Rig 5, w którym znajdziesz dosłownie tonę emulacji. Następna wtyczka to Overloud Mark Studio 2, w której znajdziesz emulacje wzmacniaczy marki MarkBass oraz szeregu efektów. Dalej mamy Studio Devil Virtual Bass Amp Pro, Softube Bass Amp Room czy Ampeg SVX. Ta ostatnia wtyczka może się poszczycić emulacjami 4 wzmacniaczy, 6 paczek, 6 mikrofonów oraz 8 efektów. Jako opcje dodatkowe możesz do niej dokupić emulacje bazujące na urządzeniach od firm Trace Elliot, Orange, Fender i Gallien-Krueger.

POZOSTAŁE WTYCZKI

JAK JUŻ wielokrotnie wspominaliśmy (choćby na tej stronie powyżej), problemy z fazą są nieodłącznym składnikiem pracy z materiałem audio, który został wcześniej rozdzielony i przetworzony niezależnie. Poradzenie sobie z nimi jest szczególnie ważne w przypadku najniższych częstotliwości. Możesz zastosować przesunięcie jednego sygnału względem drugiego powiększając okno edycyjne w aplikacji DAW i precyzyjnie regulując położenie śladów, jednak znacznie lepiej zastosować specjalizowane narzędzia, które są w stanie mniej lub bardziej automatycznie skorygować problemy fazowe. Bardzo przydatna może tu być wtyczka emulująca działanie urządzenia Little Labs IBP (InBetween Phase). Inne ciekawe opcje oferujące duże możliwości to Voxengo PHA-979, Waves InPhase oraz Sound Radix Auto-Align. Wszystkie te narzędzia są bardzo rozbudowane, a dwa pierwsze z nich pozwalają na pracę z sygnałem stereo.

eprasa.pl 470456d48b

KROK PO KROKU MIKSOWANIE BASU



1 Na etapie miksu możesz mieć jedną ścieżkę mono lub kilka nałożonych na siebie tracków tworzących jedną całość. My mieliśmy dwie ścieżki basowe, dlatego zależało nam na tym, aby móc pracować na nich niezależnie oraz na ich sumie, dlatego zgrupowaliśmy je w celu zaaplikowania wtyczek na całości.

2 Na każdym ze śladów załączyliśmy korektor. Okazało się, że sygnał przetworzony przez wzmacniacz miał mocniej zarysowany środek, natomiast dźwięk bezpośrednio z gitary charakteryzował się większą zawartością basu. Aby oczyścić sygnał ze wzmacniacza, zastosowaliśmy dwa filtry: górno- i dolnoprzepustowy.

3 Jako że track DI zawierał więcej naturalnie brzmiącego dołu, delikatnie podbiliśmy ten zakres za pomocą korektora. Jak widać na obrazku, zajęliśmy się obszarem 110 Hz i poniżej. Postanowiliśmy też zredukować najwyższe częstotliwości (to lepsze, bardziej muzycznie brzmiące rozwiązanie niż użycie filtra dolnoprzepustowego).

4 Po skompresowaniu dwóch śladów razem na podgrupie uzyskaliśmy bardziej sklejone brzmienie całego basu. Nasz pierwszy kompresor, Cytomic The Glue, ustawiliśmy na szybki atak (Attack: 0.3ms, Release: 200ms), co dodało mocy ścieżce czyniąc ją bardziej mięsistą.

5 To nie wszystko, ponieważ zdecydowaliśmy się na użycie drugiego kompresora, którego zadaniem jest delikatne wyrównanie sygnału. Wybraliśmy wtyczkę Tube-Tech CL 1B, który oferuje emulację kompresji lampowej. W ten sposób uzyskaliśmy ładny, ciepły i wyrównany dźwięk.

6 Na tym etapie nie powinieneś się dziwić, że dźwięk sprawia wrażenie zbyt wąskiego (w sensie panoramy stereo). Doskonałym sposobem na lekkie poszerzenie obrazu stereo jest dodanie niewielkiego pogłosu. My zastosowaliśmy krótkie odbicia w okolicy 100ms i dodaliśmy filtr dolnoprzepustowy ustawiony na okolice 1.7 kHz.

ZAAWANSOWANA KOREKCJA BASU

Jeśli chcesz uzyskać naprawdę potężne brzmienie basu na etapie miksowania, musisz skupić się na bardzo niskich częstotliwościach subbasowych oraz na zakresie zajmowanym przez stopę z zestawu perkusyjnego. Bez dużych monitorów odsłuchowych lub subwoofera nie będziesz w stanie usłyszeć najniższego basu, dlatego pomyśl o zaopatrzeniu się w tego typu sprzęt. Jeśli masz w miksie zbyt mocno podbite niskie tony (np. z powodu zmiksowania dwóch śladów zajmujących najniższy bas), to bez dobrego odsłuchu nie będziesz w stanie usłyszeć niekorzystnego wzmocnienia w najniższym zakresie pasma. Dobrą pomocą będzie uruchomienie analizatora widma, który pokaże Ci wyraźnie, które częstotliwości są obecne w miksie. Zacznij od wartości 75 Hz i przechodź coraz niżej zwracając uwagę na to, w których miejscach występuje nienaturalne wzmocnienie sygnału lub osłabienie. Następnie postaraj się wyciąć niefortunne zakresy. Jeśli na ścieżce basowej brakuje mocy, zwróć uwagę na zakres od 150 do 500 Hz. Ustaw wzmocnienie sygnału na korektorze i przeczesuj podany zakres szukając problematycznych częstotliwości. Aby uzyskać mocno zarysowany bas często wystarczy niewielkie podbicie o szerokim zakresie działania w zakresie niskich częstotliwości. Jeśli po dodaniu pozostałych instrumentów do miksu bas traci moc, to musisz przeanalizować zakresy tych instrumentów i zwolnić w nich miejsce na gitarę basową. W ten sposób Twój miks nabierze energii i życia. Typowym problemem może tu być konflikt basu i stopy z zestawu perkusyjnego, które zajmują te same częstotliwości. Analizator widma powinien pomóc znaleźć problematyczny zakres (najlepiej zacznij od 90 Hz).

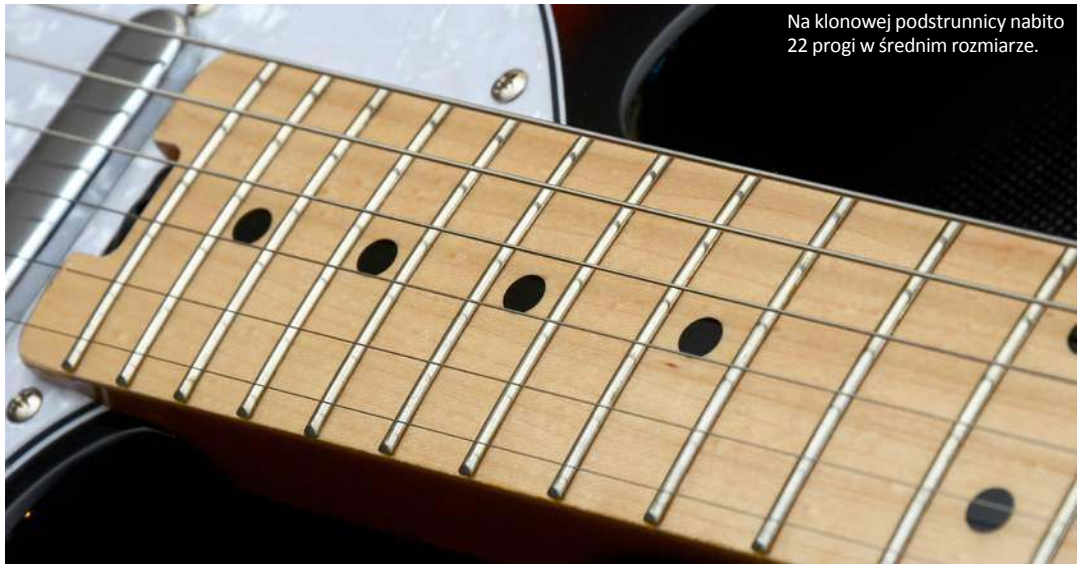
eprasa.pl 470456d48b

Aria Pro II TEG-TL 1385 PLN

Założona w połowie XX wieku przez Shiro Arai japońska marka Aria Guitars ma bardzo bogate doświadczenie w budowie gitar akustycznych i elektrycznych, które od 1975 roku produkowane są pod szyldem Aria Pro II. Dystrybutorem marki na naszym rynku jest firma Music Info, a w teście przyjrzymy się kolejnemu instrumentowi z katalogu – Aria Pro II TEG-TL, prezentującemu koncept Tele z korpusem typu semi-hollow

BUDOWA

Aria Pro II TEG-TL należy do serii Modern Classic łącząc tradycyjny design z nowoczesnym podejściem. TEG-TL, który jest w zasadzie następcą modelu 615-TL, posiada korpus wykonany z drewna okoume, a otwór klasycznej 'f-ki' w górnej części topu ukazuje konstrukcję semi-hollow z wewnętrzną komorą rezonansową. Całość wykończono na połysk w trójtonowej przypalance Sunburst uzupełnianej okazałym, perłowo-białym pickguardem. Oferta obejmuje jeszcze wykończenia Natural, Metallic Ice Blue oraz białe White. Przykręcany, jednoczęściowy klonowy gryf posiada klonową podstrunnicę z 22 progami średniej wielkości. Standardowo dla marki mamy tu wygodny dostęp do nakrętki pręta regulacyjnego gryfu w wycięciu na końcu podstrunnicy. Na naturalnie wykończonej, nowocześnie prezentującej się i ozdobionej czarnym logiem marki główce przykręcono chromowane klucze die-cast, osprzęt uzupełnia stały mostek VTL-1C z chromowaną podstawą obejmującą pickup oraz trzema podwójnymi siodełkami i strunami przechodzącymi przez korpus. Układ elektryczny obejmuje dwa przetworniki single-coil CS-1 i OS-1 w pozycji przy mostku i przy gryfie, sterowane 3-pozycyjnym przełącznikiem oraz wspólnymi regulatorami głośności i tonów, zakończonymi chromowanymi gałkami. Gitara posiada menzurę 25,5" (648 mm) i dostarczana jest w komplecie z przewodem



Na klonowej podstrunnicy nabito 22 progi w średnim rozmiarze.

eprasa.pl 470456d48b

Mostek z podwójnymi siodełkami pozwala na zakładanie strun na dwa sposoby – przewlekając je przez korpus, bądź kotwicząc z tyłu podstawy.

Potencjometry oraz 3-pozycyjny przełącznik zamontowano na powiększonym, perłowym pickguardzie.

jack-jack oraz kluczykami regulacyjnymi.

WRAŻENIA

Gitara prezentuje klasyczny koncept Tele, jednak powiększony pickguard oraz otwór rezonansowy dodają mu oryginalności. Całość jest starannie wykończona od strony lakierniczej, progi są dobrze nabite i oszlifowane, jasny klonowy gryf ładnie komponuje się z wykończeniem Sunburst. Gryf ma wygodny, dosyć okrągły profil, struny odzywają się dźwięcznie i bez brzęczenia przy standardowym ataku, ich wysokość nie sprawi też na starcie żadnego problemu. Komora rezonansowa poza walorami brzmieniowymi przyczynia się do zauważalnie mniejszej wagi instrumentu w porównaniu do pełnego korpusu. Jedynym mankamentem jest podstawa mostka, której krawędź ma nieco ostre wykończenie odczuwalne kiedy opieramy dłoń na mostku lub tłumimy struny, jednak jest to drobna rzecz łatwa do zniwelowania. Konstrukcja mostka pozwala zakładać struny przewlekając je przez korpus, bądź kotwiczyć je w tylnej, wystającej nad topem części podstawy.

BRZMIENIE

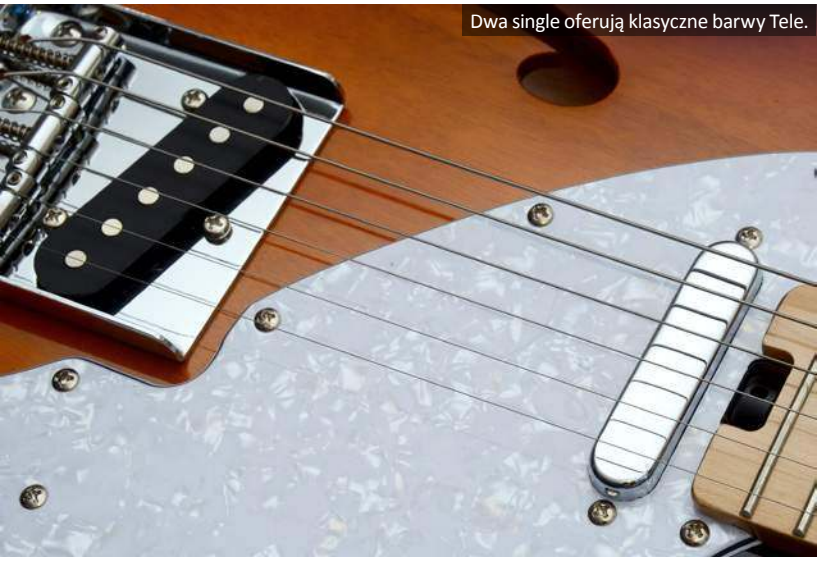
Aria Pro II TEG-TL po pierwszych dźwiękach na sucho odzywa się dźwięcznym brzmieniem z otwartym jasnym charakterem – słychać tu akustyczny kolor komory rezonansowej nieosiągalny w klasycznym solid-body. Po podłączeniu otrzymujemy miks znany z tradycyjnego układu singli Tele oraz wspomnianego, akustycznego charakteru – nie ma tu

eprasa.pl 470456d48b

Otwór rezonansowy mówi o konstrukcji semi-hollow z komorą rezonansową.

Jasna główka wyróżnia się nowoczesnym kształtem znanym z gitar Arii.

Odsłonięta nakrętka pręta przy końcu podstrunnicy pozwala na łatwą i szybką regulację krzywizny gryfu.


Dwa single oferują klasyczne barwy Tele.

tak dynamicznego basu, za to brzmienie ma więcej powietrza w środku oraz jasności w górze, objawiającej się ekspresyjnymi harmonicznymi, szczególnie przy jasnym, crunchowym ustawieniu wzmacniacza. Czyste brzmienie na pickupie gryfowym ma ciepły, okrągły charakter Tele, jednak nie można przeoczyć większej selektywności w akordach i perkusyjnego oddania ataku, co ładnie objawia się przy środkowej pozycji przełącznika – singiel mostkowy dodaje prezencji, brzmienie po lekkim skręceniu gałki głośności i dodaniu góry nabiera akustycznego vibe-'u i inspiruje do akordowych zabaw. Pickup mostkowy jest dosyć jasny, na czystym kanale grawituje w stronę agresywnego country, jednak już po włączeniu przesteru nasyca się harmonicznymi i ekspresyjnie reaguje na atak, a mniejszy dół zapewnia klarowność i selektywność – tu przy mocniejszym gainie i dodaniu basu otrzymujemy dynamiczny, artykulacyjny palm-muting. Przełączenie na przeciwległy singiel gryfowy wprowadza dużo więcej masy i ciepła w dole, barwa jest okrągła i śpiewna, przy zmniejszeniu gainu odnajduje się w bluesie, bez problemu ustawimy też okrągłe, ciągnące się barwy solowe do rocka, choć tu już lepiej nie przesadzać z dolnym pasmem na wzmacniaczu.

PODSUMOWANIE

Aria Pro II TEG-TL prezentuje ciekawy koncept Tele z dodającą powietrza i jaśniejszego, akustycznego charakteru wewnętrzną komorą – klasyczne brzmienie Tele wzbogacone jest wyrazistą, perkusyjną górą, co skłania do bardziej rozbudowanej gry akordowej, jednak cały czas obecne mamy tu standardowe brzmienie Telecastera, które sprawdzi się w szerokim zakresie stylistycznym, od popu, przez blues i blues-rock po rockową klasykę.

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: bolt-on
Korpus: okoume
Gryf: 1-częściowy klon
Podstrunnica: klon
Progi: 22
Klucze: die-cast
Skala: 25,5" - 648 mm
Układ elektryczny: 1 x single coil CS-1 i 1 x OS-1, 1 x VOLUME, 1 x TONE, 3-pozycyjny przełącznik
Mostek: stały Aria VTL-1C
Wykończenie: połysk, 3-kolor Sunburst
Osprzęt: chromowany

WYNIKI TESTU

WYGODA GRY	★★★★★½
BRZMIENIE	★★★★★☆
WYKONANIE	★★★★★☆
CENA	★★★★★½

DOSTARCZYŁ

www.musicinfo.pl

CENA

1385 PLN

Naszym zdaniem

👍 klasyczny design wzbogacony o konstrukcję semi-hollow, rasowe brzmienie Tele o otwartym, bardziej perkusyjnym charakterze, niska waga, wygoda gry

👎 brak

eprasa.pl 470456d48b

Fender
AMERICAN VINTAGE II
MADE IN CORONA, CALIFORNIA
1973 STRATOCASTER
FEATURES:
VOLUME
TONE
TONE

Fender American Vintage II 1973 Stratocaster 11.999 PLN

Od czasu pojawienia się pierwszych modeli AVR na początku lat 80., instrumenty Fendera obejmujące vintage'owe reedycje przeszły długą drogę. Ostatnią ich iteracją była linia American Original nawiązująca modelowo do kolejnych dekad w historii marki. Wraz z najnowszą serią Fender American Vintage II Fender wraca do korzeni, prezentując reedycje kultowych modeli nawiązujących do konkretnych lat, w których powstawały te instrumenty, poszerzone o kilka bardzo ciekawych modeli z lat 70. Gitary produkowane są w USA, w fabryce Corona w Kalifornii i posiadają specyfikacje jak najbardziej zbliżające je do oryginałów. W serii American Vintage Series II znalazł się szeroki przekrój ikonicznych kształtów i modeli Stratocastera, Telecastera, Jazzmastera, oraz basów P Bass i Jazz Bass. W teście gościmy gitarę Fender American Vintage II 1973 Stratocaster

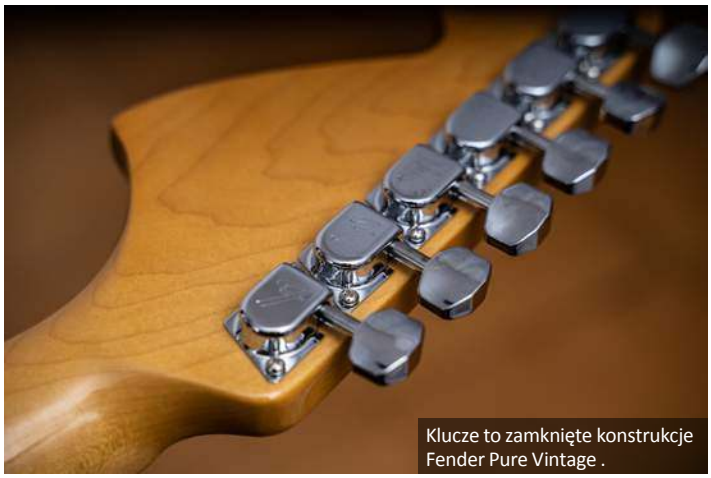
BUDOWA

W 1973 roku klasyczne już elementy designu CBS szybko stały się standardową specyfikacją i były szeroko stosowane przez muzyków rockowych, funk, fusion i prog na całym świecie. Cotygodniowe, muzyczne wieczorne programy telewizyjne jak Rock Concert Dona Kirshnera, In Concert czy Midnight Special, zapewniły większą niż kiedykolwiek ekspozycję instrumentów Fendera, jeszcze bardziej ugruntowując dominację Stratocastera jako fenomenu popkultury. Nawiązujący do tego okresu Fender American Vintage II 1973 Stratocaster posiada jesionowy korpus wykończony na połysk transparentnym poliuretanowym lakierem w brązowym odcieniu Mocha, wizualnie dopełnianym 3-warstwowym, czarnym pickguardem, oraz kremowymi gałkami i osłonami pickupów. W ofercie dostępne są jeszcze wersje Lake Placid Blue z klonową podstrunnicą oraz Aged Natural z palisandrową nakładką. Klonowy gryf o profilu 1973 'C' z charakterystycznym, orzechowym paskiem z tyłu posiada klonową podstrunnicę z 21 progami Vintage Tall i wykończony jest podobnie jak

Gryf przykręcony jest do korpusu 3 śrubami. Mały otwór mówi o systemie regulacji Micro-Tilt.

eprasa.pl 470456d48b

Za brzmienie odpowiadają single Fender Pure Vintage 73.



Klucze to zamknięte konstrukcje Fender Pure Vintage .

Mostek posiada vintage'owe, stalowe siodełka z giętej blachy.

Gitara dostarczana jest w komplecie z klasowym futerałem Fendera.

Końcówka pręta regulacyjnego gryfu zakończona jest charakterystyczną nakrętką typu "Bullet'.

eprasa.pl 470456d48b

Uwagę zwraca powiększona główka o naturalnym, ciemniejszym odcieniu.

korpus błyszczącym lakierem poliuretanowym. Oczywiście radius podstrunnicy jak przystało na instrumenty vintage wynosi 7,25". Szyjkę przykręcono 3 śrubami a charakterystyczna, trójkątna chromowana płytka z zaokrąglonym rogiem opatrzona jest wygrawerowanym symbolem F oraz malutkim otworem systemu Mictro-Tilt. Całość wieńczy powiększona główka o ciemniejszym, naturalnym odcieniu z dwoma drzewkami dociskowymi i czarnym logiem marki. Za kościanym siodełkiem o długości 42 mm widoczna jest nakrętka pręta regulacyjnego w kształcie naboju ('Bullet'). Główkę uzupełniają chromowane klucze vintage "Fender Deluxe" 'ostemplowane' literą F. Mostek to synchronizowane tremolo Fender Pure Vintage ze stalowymi, giętymi siodełkami i dołączoną w komplecie nakładaną, chromowaną osłoną. Układ elektryczny obejmuje trio singli Fender Pure Vintage '73 Single-Coil Strat obsługiwanych klasycznym, 5-pozycyjnym przełącznikiem, potencjometrem głośności i dwoma tonów – pierwszy z nich obsługuje pickupy gryfowy i środkowy, drugi przyporządkowany jest do singla mostkowego. Gitara jak przystało na wysokiej klasy instrument dostarczana jest w komplecie z czarnym futerałem Fendera wyściełanym pomarańczowym pluszem. Menzura to klasyczne dla Fendera 25,5 cala, czyli 648 mm.

WRAŻENIA

Fender American Vintage II 1973 Stratocaster od razu przyciąga uwagę zarówno powiększoną główką, jak i brązowym lakierem ukazującym fakturę jesionowego drewna. Całość ciekawie komponuje się z czarną płytką i kremowym kolorem osłon pickupów i gałek – niewątpliwie gitara prezentuje się ciekawie, oryginalnie wyłamując się z kanonu marki. Poza tym mamy tu pełnokrwistego Strata American Vintage, choć lata 70. jeszcze do niedawna nie były traktowane jako typowa era vintage. Poza klasycznymi elementami uwagę zwraca też płytka z tyłu i mocowanie gryfu 3 śrubami. Profil 1973 C jest dosyć okrągły, nie można określić gryfu cienkim, jednak plasuje się w bardzo wygodnej półce już tych nieco większych szyjek, a komfort gry zwiększa szerokość 42 mm na siodełku. Menzura 7,25" powoduje znacznie lepsze układanie się gryfu w dłoni podczas akordów, ale i w solówkach nasz Strat radzi sobie bardzo dobrze – struny na wysokości niecałych 2 mm nad 12 progiem to bardzo dobra wartość dla vintage'owego Strata, progi Vintage Tall wpisują się w ten kanon znakomicie. Mostek działa płynnie i wraca bez problemu do zerowej pozycji, gitara stroi, a o niedoróbkach w spasowaniu czy położeniu lakieru nie ma tu mowy. To podrasowana wersja vintage'owych Stratów, instrument dla profesjonalisty nie szukającego najnowocześniejszych rozwiązań a gitary z duszą, choć w naszych czasach opatrzony już zauważalnie wyższą ceną niż kilka lat temu. Niestety, taniej już było.

BRZMIENIE

Jak można się spodziewać, nowy American Vintage II 1973 Stratocaster nie rozczarowuje też od strony brzmieniowej. Bez podłączenia gitara odzywa się sprężyście i mocno rezonuje, dobrze oddając energię ataku na korpus. Po wpięciu do czystego kanału wzmacniacza Fender Deluxe i dodaniu sprężynowego pogłosu uzyskujemy połączenie esencji vintage'owego brzmienia, czyli szklistej prezencji, z ciepłym dołem i środkiem, które nieco tonują wyższe pasmo. Pozycje gryfowa i środkowa brzmią bardzo dynamicznie, barwa jest okrągła i pełna powietrza w górze, dół jest czysty i ciepły, międzypozycje nie mają tej krystaliczności Stratów z poprzednich dekad, niemniej jest ona cały czas obecna. Podobnie pickup mostkowy gra bardzo dynamicznie i czysto, nie atakując zgryźliwymi tonami. Jak przystało na tę dekadę, gdzie do głosu dochodziły coraz bardziej przesterowane barwy, American Vintage II 1973 Stratocaster znakomicie odnajduje się przy mocniejszym gainie – uzyskamy tu zarówno nasycony blues-rock po dopaleniu kostką overdrive, jak i tłusty, bardziej agresywny ton Hendrixa po wpięciu fuzza. Skręcenie gałki wyczyszcza do 'drewnianego', krystalicznego cleanu, szczególnie w tandemie z odpowiednim fuzzem. Międzypozycje brzmią szklankowo, choć tu błyszczeć będą wcześniejsze roczniki Stratów, oferujac mocniejszą 'szklankę'. Możliwość skręcenia tonów oddzielnie dla singla mostkowego docenimy przy ustawieniu bardziej lejącej się, cieplejsze w górze barwy rockowej.

PODSUMOWANIE

Seria American Vintage chyba najlepiej określała esencję instrumentów Fendera, które przy kilkudziesięciu latach na karku nie zestarzały się ani o jotę, czego dowodem jest zarówno popularność marki oraz gitar oddających ducha vintage. Fender American Vintage II 1973 Stratocaster, choć wybiega nieco poza klasykę lat 50. i 60., doskonale wpisuje się w ten obraz. Otrzymujemy tu w pełni vintage'owy instrument typu Stratocaster, podrasowany lekko w stronę współpracy z przesterowanymi barwami, znanymi z lat 70. ubiegłego wieku.

WYNIKI TESTU

WYGODA GRY	★★★★★½
BRZMIENIE	★★★★★½
WYKONANIE	★★★★★½
CENA	★★★★★☆

DOSTARCZYŁ

Korpus: jesion
Gryf: klon, profil 1973 'C'
Podstrunnica: klon
Siodełko: kość, 42 mm
Radius: 7,5" (184 mm)
Progi: 21 Vintage Tall
Klucze: Fender Deluxe Vintage
Mostek: synchronizowany tremolo Fender Pure Vintage
Skala: 648 mm (25,5")
Układ elektryczny: 3 x Fender Pure Vintage 73 single-coil , przełącznik 5-pozycyjny; 1x VOLUME, 2 x TONE
Wykończenie: Mocha, połysk, lakier poliuretanowy
Wyposażenie: futerał Fender Vintage
Produkcja: USA

DOSTARCZYŁ

www.fender.com

CENA

11.999 PLN

Naszym zdaniem

oryginalny design, wygoda gry, wykonanie, wierność oryginalnym konstrukcjom, rasowe brzmienie Strata na kanale czystym i przesterowanym

brak

eprasa.pl 470456d48b

Sire Larry Carlton L7 2499 PLN

Marka Sire od kilku lat sukcesywnie podbija rynek oferując w atrakcyjnych cenach wysokiej klasy gitary i basy, które pojawić się mogą już nawet na profesjonalnej scenie. Nie bez powodu instrumenty firmowane są nazwiskami ikon w świecie gitary i basu, odpowiednio Larry'ego Carltona i Marcusa Millera, którzy czynnie biorą udział w opracowywaniu poszczególnych modeli. Przedstawicielem i dystrybutorem marki na naszym rynku jest łódzki Guitar Center. Tym razem przyjrzymy się modelowi Sire Larry Carlton L7 w czarnym wykończeniu, prezentujący klasyczne podejście do konstrukcji LP

BUDOWA

Gitary Sire Larry Carlton obejmują serie H7 – hollow body, L7 – single cut z dwoma humbuckerami, S7 – z podwójnymi wcięciami, mostkiem tremolo oraz układem HSS, a już niedługo w sprzedaży pojawią się nowe gitary H7V i L7V z pickupami typu P-90 na pokładzie. Sire Larry Carlton L7 gościł już wcześniej na naszych łamach w wykończeniu Transparent Blue, teraz przyjrzymy się czarnej wersji okraszonej złotym osprzętem, idealnie wpisującym się w rockową klasykę konceptu Les Paula. Korpus gitary wykonano z mahoniu z profilowanym topem z twardego klonu i wykończono na lustrzany połysk w czarnym kolorze. Krawędź otoczona jest kremowym, szerokim bindingiem z podwójnym ożyłkowaniem, całość dopełnia czarny, warstwowy pickguard. Mahoniowy gryf o profilu „C" wklejony jest w korpus, a miejsce połączenia zostało ergonomicznie wyprofilowane. Na hebanowej, otoczonej jasnym, kościanym bindingiem podstrunnicy o promieniu 12 cali i zaokrąglonych krawędziach nabito 22 progi Medium Jumbo oraz wpasowano trapezowe markery pozycji z imitacji jasnej masy perłowej. Zgrabna, czarna główka mieści po obu stronach w układzie 3 + 3 złote, blokowane klucze Sire Premium. Jej środkiem biegnie

Blokowane klucze poprawiają stabilność stroju i ułatwiają wymianę strun.

eprasa.pl 470456d48b

Przełącznik 3-pozycyjny z kremową końcówką na górnym rogu elegancko dopełnia całość.

Zgrabna, czarna główka pięknie się prezentuje ze złotym kolorem kluczy oraz metalizowaną sygnaturą artysty na środku.

Mostek tune-o-matic ze strunociągiem to klasyka konstrukcji LP.

eprasa.pl 470456d48b

Klasyczny układ czarnych gałek LP idealnie wpisuje się w styl instrumentu.

Wklejany gryf i wyprofilowanie łączenia zapewniają bardzo dobry dostęp do najwyższych progów.

wypukły, metalizowany podpis „Larry Carlton", na szczycie widoczne jest estetyczne logo marki. Siodełko z kości ma długość 43 mm. Osprzęt dopełnia złoty mostek Tune-O-matic z aluminiowym strunociągiem. Za przeniesienie brzmienia odpowiada para humbuckerów w złotych osłonach, oparta na magnesach Alnico V i mocowana do topu czarnymi ramkami. 3-pozycyjny przełącznik znajduje się klasycznie na górnym rogu, pickupy obsługiwane są parami czarnych gałek potencjometrów głośności i tonów. Menzura gitary to krótsze 24,7".

Perłowe, trapezowe markery dopełniają hebanową, otoczoną bindingiem podstrunnicę.

WRAŻENIA

Jakość wykończenia każdego modelu Sire wywołuje efekt bardzo pozytywnego zaskoczenia w zestawieniu z ceną – spasowanie, położenie lakieru, wykończenie progów stoją na naprawdę wysokim poziomie. Dodatkowo mamy tu zaokrąglone krawędzie podstrunnicy, bogaty binding oraz blokowane klucze, przyspieszające wymianę strun oraz zapewniające stabilny stój. Sire Larry Carlton L7 w czarnym, błyszczącym wykończeniu okraszonym złotym kolorem osprzetu i pickupów prezentuje się wyjątkowo elegancko, można nawet powiedzieć ekskluzywnie. Od strony wygody gry czy setupu nie można również niczego zarzucić – gryf przyjemnie leży w dłoni, struna E6 na wysokości 2 mm nad 12 progiem nie będzie powodem do narzekań, gitara stroi i trzyma wzorowo strój. Na sucho czuć sprężystość w ataku i dobry rezonans w dolnym paśmie, naprawdę czujemy się jakbyśmy trzymali w rękach znacznie droższe wiosło. Po podłączeniu jest równie dobrze – słychać znany charakter LP, otwarty w górze przy obu pickupach, ciepły i dynamiczny na humbuckerze gryfowym, szybki i wyrazisty w pozycji mostkowej. To dobrej klasy, klarowna barwa Les Paula, może nie ma tej głębi i powietrza znanych z amerykańskiego oryginału (i to w wyższych modelach), ale cena kilkukrotnie nam to rekompensuje, szczególnie w obecnych czasach. Selektywność w akordach jest bardzo wysoka, a wrażenia wzmacniają się jeszcze pozytywnie po dodaniu gainu. Gitara świetnie wypada w rockowych klimatach, brzmienie jest nasycone harmonicznymi, ładnie reaguje na atak, po zmniejszeniu gainu z łatwością zagłębimy się w bluesowe rejony Carltona czy Robbena Forda.

PODSUMOWANIE

Sire w wersji L7 sygnowanej przez Larry'ego Carltona broni się na każdym polu potwierdzając kolejny raz swoje walory. W tym przedziale cenowym gitara nie ma po prostu konkurencji, zarówno od strony wykończenia jak i brzmienia, z powodzeniem też odnajdzie się w rękach zaawansowanego muzyka, a tym mniej wprawionym zapewni wieloletnią, inspirującą gitarową podróż w stylu dobrego LP.

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: set-in
Korpus: mahoń, top klon
Gryf: mahoń
Podstrunnica: heban, binding
Menzura: 24,7"
Radius: 12"
Progi: 22 Medium Jumbo
Mostek: Tune-O-matic + Aluminium Stop Tail
Klucze: blokowane Sire Premium
Układ elektryczny: 2 humbucker x Sire Larry Carlton(Alnico 5), 2 x VOLUME, 2 x TONE, przełącznik 3-pozycyjny
Osprzęt: złoty
Wykończenie: czarne, wysoki połysk warstwowy binding

DOSTARCZYŁ

www.guitarcenter.pl

WYNIKI TESTU

WYGODA GRY	★★★★★½
BRZMIENIE	★★★★★½
WYKONANIE	★★★★★½
CENA	★★★★★★

CENA

2499 PLN

Naszym zdaniem

brzmienie o charakterze LP, jakość wykończenia oraz osprzętu, efektowny wygląd, wygoda gry, cena

brak

eprasa.pl 470456d48b

Takamine TC135SC 7979 PLN

Firmy Takamine nikomu chyba nie trzeba przedstawiać, a już na pewno nie osobom szukającym dobrej lub bardzo dobrej klasy gitary akustycznej bądź klasycznej. Od skromnych początków u podnóża góry, od której firma wzięła swoją nazwę, Takamine ugruntowała swoją pozycję jednego ze światowych liderów w dziedzinie instrumentów akustycznych. Japońska marka ma za sobą już sześć dekad działalności, a instrumenty cechuje zarówno słynna precyzja jak i często lutniczy kunszt, szczególnie w droższych modelach gitar

Tym razem przyjrzymy się gitarze Takamine TC135SC, należącej już do wspomnianej przed chwilą grupy profesjonalnych instrumentów i będącej bardzo ciekawą propozycją dla gitarzystów szukających wysokiej klasy gitary klasycznej dostosowanej do potrzeb nowoczesnej sceny oraz idealnie odnajdującej się też w rękach gitarzystów elektrycznych.

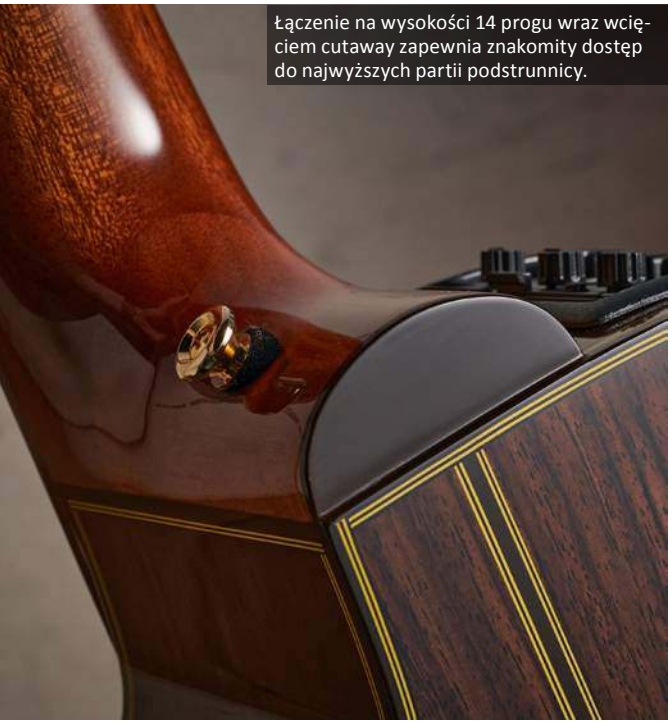
BUDOWA

Takamine TC135SC prezentuje koncept nowoczesnego klasyka z pojedynczym wcięciem cutaway oferującego wyjątkową wygodę gry. Gitara posiada korpus wykończony błyszczącym lakierem, w którym boki i tył wykonano z palisandru, a top stanowi lity świerk. Płytę wierzchnią wizualnie ubarwia szeroka, bogata wzorniczo rozeta. Mahoniowy gryf zaopatrzono w palisandrową podstrunnicę z 22 progami, a jej przedłużenie dla pierwszych trzech strun dodaje jeszcze dwa krótsze progi zwiększające skalę do imponujących, pełnych 4 oktaw. Kolejnym nowoczesnym twistem jest węższa szyjka – na siodełku ma ona 47,6 mm, w porównaniu do ponad 50 mm w standardowych klasykach. Płaskie wcięcie cutaway oraz łączenie korpusu z gryfem na wysokości 14 progu oferuje znakomity dostęp do najwyższych pozycji. Główkę zdobi złote logo marki, po obu stronach przykręcono precyzyjnie działające, złote maszynki z ciemnobrązowymi, estetycznymi główkami. Wykonany z palisandru mostek posiada kościane siodełko. Jak przystało na tego typu, nowoczesną gitarę klasyczną na

Układ elektroniczny wykorzystuje lampowy preamp Takamine CoolTube CTP-3, oferujący klasowe brzmienie oraz ogromne możliwości kształtowania barwy.

eprasa.pl 470456d48b

Otwór rezonansowy otacza szeroka, bogata rozeta.



Łączenie na wysokości 14 progu wraz wcięciem cutaway zapewnia znakomity dostęp do najwyższych partii podstrunnicy.

Palisandrowy mostek posiada siodełko z kości.

eprasa.pl 470456d48b

Na główce ozdobione złotym logiem przykręcono po obu stronach stylowo prezentujące się złote klucze z brązowymi główkami

pokładzie znalazł się system elektroniki – jest to wyjątkowy model Takamine CTP-3, łączący podsiodełkowy pickup z lampowym przedwzmacniaczem CoolTube. Do dyspozycji mamy tu suwakową korekcję barwy trzech pasm LOW, MID, HIGH, z regulacją częstotliwości środkowego pasma od 250 Hz do 5 kHz, dopełnianą regulowanym filtrem antysprzężeniowym Notch, regulacją poziomu udziału charakteru lampy (CoolTube działa przy wykorzystaniu lampy próżniowej 12AU7, która działa przy bardzo niskim napięciu). Chromatyczny tuner z diodowymi, czytelnymi wskaźnikami można kalibrować w zakresie od 438Hz do 445Hz. System Takamine ma modularną budowę, można go wyjąć w całości i nawet zastąpić innym z oferty producenta. Z tyłu widać wystającą lampę, w środku znajduje się też pojemnik na 4 baterie AA, którymi zasilany jest układ. Dodatkowo, poza przetwornikiem podmostkowym do preampu można podłączyć dodatkowy pickup, np. magnetyczny, którego poziom regulujemy dedykowanym suwakiem na panelu. Na spodzie dostępny jest też potencjometr poziomu oraz przełączniki do korekcji góry i środka dodatkowego przetwornika. Menzura gitary wynosi standardowe 650 mm.

W PRAKTYCE

Takamine TC135SC to nowoczesne ujęcie gitary klasycznej, która stworzona wręcz została dla koncertujących muzyków, szukających wszechstronnego i bardzo wygodnego instrumentu. Wykonanie gitary stoi na najwyższym poziomie, węższy gryf znakomicie układa się w dłoni, szczególnie gitarzysty obcującego częściej z gitarą elektryczną czy akustyczną. Gitara naturalnie i głęboko wybrzmiewa z pudła, zgrabnie łącząc dynamikę i oddanie artykulacji z głębokim i jednocześnie klarownym dołem. Wygodny gryf i dostęp do najwyższych partii podstrunnicy (a mamy tu aż 24 progi) jest na pewno ukłonem w stronę gitarzystów lubujących się w solowych partiach, choć TC135SC znakomicie radzi sobie przy rozbudowanej grze akordowej, zarówno palcami jak i przy użyciu kostki. Preamp CoolTube zapewnia nie tylko wierne przeniesienie barwy na wzmacniacz akustyczny bądź przody PA, ale oferuje olbrzymie możliwości jej kreowania, niedostępne w instrumentach innych marek. Dodanie charakteru lampy, który możemy w dowolnym stopniu dawkować potencjometrem (bądź całkowicie usunąć z toru) wprowadza głębię do barwy, barwa staje się okrągła i nasycona ciepłymi harmonicznymi, jednocześnie przy bardzo niskich szumach. Jeśli chcemy nieco więcej bezpośredniego ataku czy perkusyjności, po prostu zmniejszamy udział lampy w brzmieniu. Rozbudowana sekcja korekcji z parametrycznym środkiem oraz skuteczny filtr Notch (którym również możemy wpływać na brzmienie) pozwala w razie potrzeby zarówno zmienić charakter jak i dostosować niuanse barwy. Zasilanie czterema bateriami AA wystarcza na około 24 godziny pracy.

PODSUMOWANIE

Takamine TC135SC to znakomita gitara koncertowa dla gitarzystów szukających bardzo dobrze brzmiącego 'nylonu' renomowanej marki, który oferuje wygodę gry dla lewej ręki znaną z gitar akustycznych oraz niezwykle szerokie możliwości kreowania brzmienia po podłączeniu dzięki rozbudowanemu układowi elektronicznemu, w wydaniu Takamine wykorzystującemu dodatkowo lampę w przedwzmacniaczu.

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: gitara klasyczna 4/4, cutaway
Top: lity świerk
Boki i tył: palisander
Gryf: mahoń
Siodełko: kość, 47,6 mm
Podstrunnica: palisander
Progi: 24 (22 pełne plus 2)
Menzura: 650 mm
Elektronika: lampowy preamp Takamine CoolTube (CTP-3), pickup podmostkowy Takamine
Wykończenie: naturalne, połysk
Waga: 1,97 kg
Produkcja: Japonia

WYNIKI TESTU

WYGODA GRY	★★★★★★
BRZMIENIE	★★★★★★
WYKONANIE	★★★★★★
CENA	★★★★★½

DOSTARCZYŁ

www.zibi.pl
www.takamine.pl

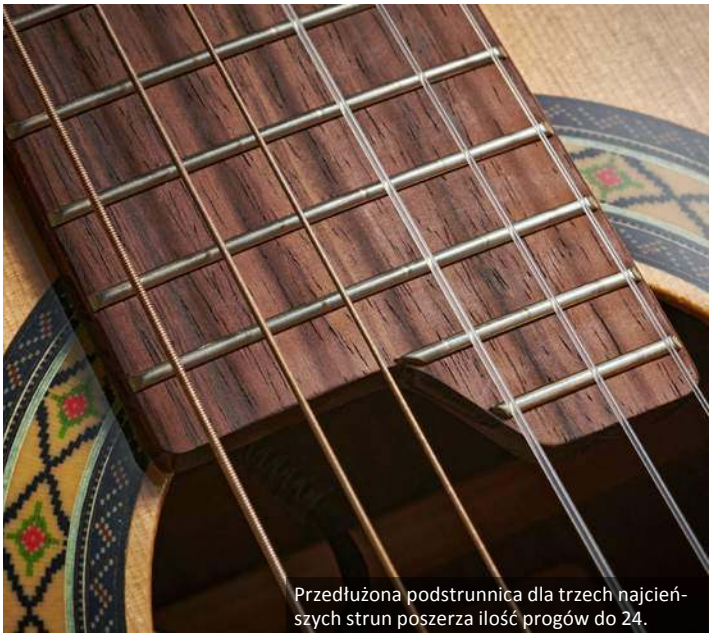
CENA

7979 PLN

Naszym zdaniem

👍 naturalne, dynamiczne brzmienie z pudła, ogromne możliwości kształtowania barwy po podłączeniu, lampowy preamp, wygoda gry, jakość wykonania i materiałów

👎 brak


Przedłużona podstrunnica dla trzech najcieńszych strun poszerza ilość progów do 24.

eprasa.pl 470456d48b

MASTER
1W
100W
TREBLE
MIDDLE
BASS
RESPONSE
KT88
6L6
EL34
6V6
EL84
LINEAR
PRESET
USA
FLAT
GAIN
REVERB
AMPED 1
DEPT. 10 | 100W AMP PEDAL
REVERB

Blackstar Dept. 10 AMPED 1 2539 PLN

Kto powiedział, że wzmacniacz nie może znajdować się w Twoim pedalboardzie? Obecnie staje się to coraz bardziej popularną opcją, coraz częściej pojawiającą się w portfolio producentów klasycznych, lampowych wzmacniaczy. Odpowiedzią Blackstara w tej dziedzinie jest nowe rozwiązanie w postaci kompaktowego pedału Dept. 10 Amped 1, będącego profesjonalnym 100-watowym wzmacniaczem gitarowym, rozbudowanym o bardzo funkcjonalne rozwiązania studyjne i sceniczne ***Piotr Szarna***

BUDOWA I MOŻLIWOŚCI

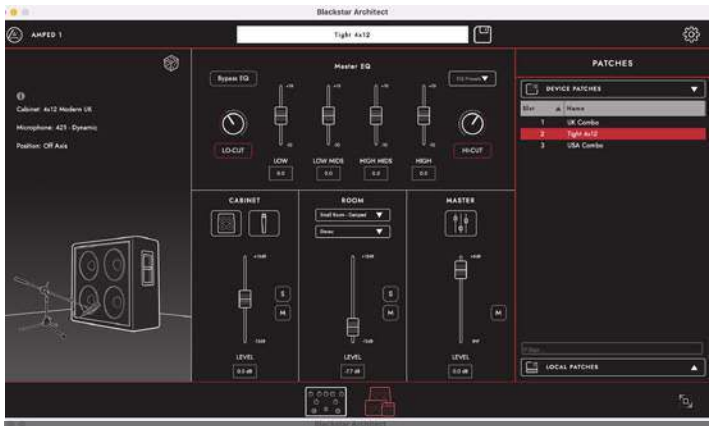
Zaprezentowane niedawno pierwsze trzy stompboxy z serii Dept. 10 były przedwzmacniaczami z lampami na pokładzie, dwa również zadebiutowały z bardzo użyteczną, autorską technologią symulacji głośników Cab Rig, zaimplementowaną również w Amped1. Tutaj lampy zastąpiono bardziej rozbudowaną opcją symulacji różnych końcówek mocy, znanych z serii Blackstar Silverline, uzupełnianych trzema trybami przedwzmacniacza oraz pokładowym pogłosem. Kluczowym elementem jest tu innowacyjna końcówka mocy z trzema poziomami (100W, 20W i 1W), pracująca w klasie D i reagująca na podłączone kolumny głośnikowe tak, jak tradycyjny wzmacniacz lampowy. Blackstar Dept. 10 AMPED 1 zamknięto w solidnej, dwuprzyciskowej, jasnokremowej obudowie w formie stompboxa – do dyspozycji w postaci czarnych gałek mamy trzyzakresową korekcję na środku, regulację gainu, pogłosu i głośności Master, oraz sześciopozycyjny obrotowy przełącznik odmian końcówek mocy RESPONSE - KT88, 6L6, EL34, 6V6, EL84 i Linear. Przedwzmacniacz oferuje dwie charakterystyki wzmacniaczy – brytyjską UK i amerykańską USA, uzupełniane neutralną opcją FLAT, przeznaczoną do współpracy z cyfrowymi modelerami. Te tryby przełączane są mini switchem VOICE przy gałce GAIN. Drugi miniprzełącznik POWER przy gałce MASTER umożliwia zmianę mocy wyjściowej (100W, 20W i 1W). Wbudowane obciążenie reaktywne pozwala na używanie wzmacniacza bez podłączenia fizycznej kolumny. Panel dopełniają dwa przełączniki nożne REVERB i PRESET – do aktywacji pogłosu oraz wyboru zapisanego ustawienia, bądź pracy w klasycznym trybie manualnym. Pomiędzy nimi umieszczono podświetlane po włączeniu okienko z czarną gwiazdą. Pogłos w trzech wersjach posiada funkcję Freeze – po przytrzymaniu przycisku nożnego 'zamraża' wybrzmienie barwy, tworząc przestrzenne tło.

Na prawej bocznej ściance widoczne są gniazda sekcji Cab Rig, czyli symulacji kolumn i mikrofonów obsługiwanej za pomocą aplikacji Blackstar Architect po podłączeniu poprzez USB z komputerem. Sekcja obejmuje wyjście D.I XLR z regulacją poziomu Level, wyjście słuchawkowe/Line Out oraz trzypozycyjny mini-switch do wyboru zapisanego zestawu kolumna/mikrofon wraz z dodatkowymi ustawieniami w apce. Amped 1 może oczywiście pracować jako interfejs USB Audio. Z tyłu mamy dostęp do dwóch gniazd głośnikowych 8 i 16 Ohm, mini wejścia MIDI IN jack 1/8", wejścia instrumentalnego IN, pętli efektów LOOP (1/4" TRS), wejścia USB typu C oraz pary wyjść 9V DC (500 mA w sumie) do zasilenia

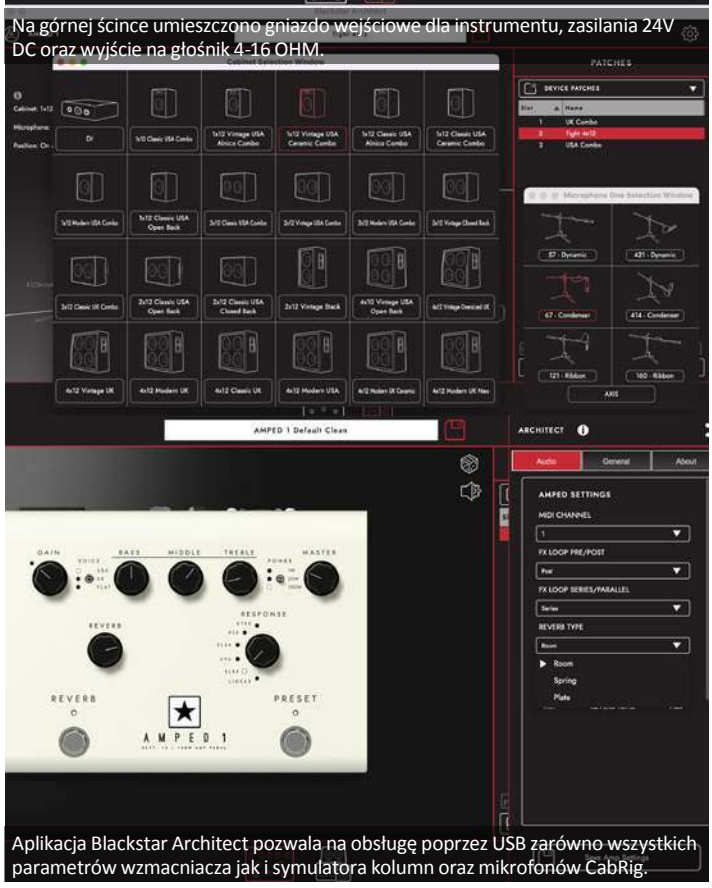
Wzmacniacz oferuje 3 poziomy mocy – 100 W, 20 W i 1 W.

eprasa.pl 470456d48b

Na pokładzie znalazła się m.in. pętla efektów, mogąca pracować w trybie szeregowym lub równoległym.



Na górnej ścince umieszczono gniazdo wejściowe dla instrumentu, zasilania 24V DC oraz wyjście na głośnik 4-16 OHM.



Aplikacja Blackstar Architect pozwala na obsługę poprzez USB zarówno wszystkich parametrów wzmacniacza jak i symulatora kolumn oraz mikrofonów CabRig.

efektów w pedalboardzie. Pętla efektów może pracować w trybie szeregowym lub równoległym, można ją też programowo ustawić przed lub za pogłosem. Panel tylny zamyka wejście sieciowe z włącznikiem oraz widoczny za chromowaną osłoną wentylator chłodzący. W zestawie poza przewodem USB otrzymujemy zarówno przejściówkę MIDI na klasyczne gniazda, jak i kabel jack TRS na dwa wyjścia jack mono do wpięcia w gniazdo pętli efektów.

W PRAKTYCE

Blackstar AMPED 1 jest bardzo dobrze przemyślany, tworząc wydajny wzmacniacz w formie stompboxa z szerokimi możliwościami kreowania brzmienia końcowego jak i pokładowymi symulacjami kolumn i mikrofonów, które sprawdzą się w studio i na scenie. Przede wszystkim jest to doskonała platforma dla zewnętrznych kostek efektowych – do dyspozycji mamy zarówno wpływające na niuanse i czucie barwy symulacje końcówek mocy, jak i trzy odmiany preampu – brytyjską, amerykańską oraz neutralną, która sprawdzi się z zewnętrznymi preampami bądź modelerami. Wzmacniacz jest dosyć ciężki jak na stompbox, więc na pewno zwiększy wagę pedalboardu, z drugiej strony możemy postawić go po prostu na kolumnie, idealnie mieści się też na biurku przy nagraniach domowych. Obsługa MIDI pozwala na wybór zapisanych w aplikacji ustawień obejmujących wszystkie widoczne na panelu parametry. Przyciskiem nożnym PRESET możemy wybrać jedno z ustawień, lub przy wyłączeniu korzystać z trybu manualnego. Brzmieniowo Amped 1 oferuje niezwykle szerokie możliwości łącząc dwie różne symulacje torów preampów wzmacniaczy lampowych oraz pięć końcówek mocy. W obu torach mamy do wyboru tryby liniowe/neutralne, co idealnie sprawdza się zarówno z zewnętrznym preampem (wtedy możemy wykorzystać tylko emulacje końcówek), jak i cyfrowym modelerem, który w całości zastępuje tor wzmacniacza. Przedwzmacniacz UK oferuje bardziej plastyczny środek oraz znacznie większy zakres gainu – od czystego, przez przełamanie przed połową gainu, po blues-rockowy drive na końcu skali, gdzie przy humbuckerze uzyskujemy klasyczny, rockowy, artykulacyjny sound. Tryb US to odwołanie do amerykańskiego cleanu Fendera, z jaśniejszą górą, mocniejszym dołem oraz wycofanym lekko środkiem – transparentne brzmienie z wysokim headroomem i w zasadzie czystą barwą niemal w całym zakresie gainu. Po podłączeniu przez USB dzięki dedykowanej aplikacji Blackstar Architect uzyskujemy dostęp zarówno do wszystkich ustawień wzmacniacza, jak i symulatora kolumn i mikrofonów Cab Rig. Amped 1 jest znakomitą platformą dla efektów zewnętrznych, a możliwość programowania barw w szerokim zakresie pozwala na korzystanie w zasadzie z kilkunastu odmian wzmacniaczy będących odpowiednikami lampowych konstrukcji. Ustawimy tu zarówno szeroki wachlarz czystych wzmacniaczy, jak i rasowych, bardzo dobrze odzywających się ‘pod ręką’ drive’ów, naturalnie współpracujących z zewnętrznymi kostkami jak booster, kompresor czy overdrive przed preampem. Pętla efektów działa równie dobrze z modulacjami, czy efektami typu delay i pogłos. Pokładowy reverb możemy wybrać z trzech odmian – room, spring i plate – i zapisać pod przyciskiem nożym i gałką REVERB, wraz z parametrami jak długość czy barwa tonu efektu. Samo brzmienie w każdym układzie bardzo dobrze oddaje charakter lampowych konstrukcji, emulacje lamp końcowych wypadają znakomicie zmieniając w różnych pasmach detale barwy jak i reakcję na grę. Cab Rig to rozbudowana opcja do nagrywania, dzięki klasowym symulacjom kolumn (ponad 20), kilku mikrofonom oraz sekcji EQ. Sprawdza się też niegorzej przy ćwiczeniu i grze na słuchawkach. Dzięki MIDI możemy na żywo przy zastosowaniu sterownika w pedalboardzie sterować wszystkimi parametrami za pomocą komunikatów CC. Zmniejszenie mocy ze 100 W do 20 i 1 W to nie tylko zwiększenie zakresu gałki Master Volume, ale również odczuwalne różnice w kompresji. Tryby 100 W i 20 W brzmią bardzo realistycznie na żywo, z zauważalnie większym headroomem przy 100 W. 1 W idealnie odnajduje się w domu przy cichym graniu. Amped 1 dzięki wspomnianym trybom Linear/Flat wzorowo sprawdził się przy modelerze, który brzmi

eprasa.pl 470456d48b

W sekcji preampu możemy wybrać 3 charaktery barwy – amerykańską, brytyjską oraz płaską Flat.

Prawy przycisk nożny przełącza pomiędzy trybem manualnym a zapisanym w aplikacji presetem z wszystkimi ustawieniami widocznymi na panelu.

Amped 1 pozwala na wybór jednej z 5 charakterystyk lamp mocy z dodatkowym trybem neutralnym Linear.

Z boku znalazła się sekcja CabRig z przełącznikiem 3 zapisanych ustawień, wyjściem XLR z regulacją poziomu oraz gniazdem słuchawkowym.

organicznie i naturalnie na kolumnie nie korzystając z żadnego podbarwienia wewnątrz wzmacniacza, choć polecam też spróbować wyłączyć emulację końcówki i wykorzystać te z Amped 1. Miłym akcentem, poza wspomnianymi wcześniej kabelkami MIDI i pętli efektów, są też dwa wyjścia 9V, do dodatkowego zasilenia stompboxów w pedalboardzie.

PODSUMOWANIE

Blackstar Dept. 10 AMPED 1 to bardzo funkcjonalny stompbox pełniący przede wszystkim rolę podłogowego, kompaktowego wzmacniacza, który swoimi możliwościami może zawstydzić obecne konstrukcje tego typu na rynku. 100 W mocy w klasie D z wyborem pięciu emulacji lamp mocy, dwa zróżnicowane tory preampu, naturalne tryby liniowe w przedwzmacniaczu i końcówce dla modelerów, rozbudowany symulator kolumn Cab Rig, pokładowy pogłos, pętla efektów, czy opcja zaprogramowania presetów z obsługą MIDI pokazują olbrzymie możliwości tego kompaktowego wzmacniacza, który idealnie sprawdzi się w profesjonalnym pedalboardzie jak i podczas studyjnych nagrań.

DANE TECHNICZNE

Moc: 100 W (klasa D), przełączana na 20 lub 1 W
Preamp: UK, US, Flat
Symulacje końcówki mocy: KT88, 6L6, EL34, 6V6, EL84 i Linear
Efekty: Reverb (Room, Spring, Hall) z funkcją Freeze
Regulatory: Gain, Bass, Mid, Treble, Master Volume, Reverb, Line Level
Przełączniki: PRESET, REVERB, RESPONSE, VOICE, POWER (100, 20, 1 W), CAB RIG (1/2/3)
Przyłącza: MIDI in, Line in, line out / Loop, USB C, 8 i 16 Ohm s, 2 x 9 V (500mA łącznie), XLR DI out, Cab Rig / headphone Line Out
Zasilanie: 100 – 240 V
Wymiary: 200 x 81 x 149 (mm)
Waga: 1,28 kg

WYNIKI TESTU

FUNKCJONALNOŚĆ	★★★★★★
BRZMIENIE	★★★★★½
WYKONANIE	★★★★★½
CENA	★★★★★½

DOSTARCZYŁ

www.sound-service.eu

CENA

2539 PLN

Naszym zdaniem

👍 opcje kreowania barwy, naturalna odpowiedź i brzmienie zbliżone do lampowych konstrukcji, funkcjonalność sceniczna i studyjna, znakomita współpraca z kostkami efektowymi, presety, obsługa MIDI, funkcja interfejsu USB Audio

👎 brak

eprasa.pl 470456d48b

eprasa.pl 470456d48b

BOSS SY-200

1599 PLN

Syntezatory gitarowe istnieją już od długiego czasu, mając wielu gitarowych fanów, a rozwijany od ponad dwóch dekad syntezator Rolanda (GR-55) z dedykowanym przetwornikiem cały czas jest używany na scenach przez wielu gitarzystów. Jednak jest to urządzenie dosyć rozbudowane, również pod kątem gabarytów, nie dziwi więc zapotrzebowanie na tego typu urządzenie w formie stompboxu

Odpowiedzią na to jest nowy SY-200, w kompaktowej obudowie oddający do dyspozycji najnowszą technologię wraz z obszerną biblioteką ekspresyjnych brzmień syntezatorowych dla gitary i basu, wbudowaną pamięć do zapisu presetów oraz liczne opcje kontroli nad parametrami urządzenia w czasie rzeczywistym, i co ważne, bez potrzeby zastosowania montowanego w gitarze przetwornika.

BOSS SY-200 zamknięto w kompaktowej, niebieskiej obudowie z dwoma przyciskami nożnymi, znanej dobrze z serii efektów spod szyldu '200'. Opierając się na doświadczeniu wcześniejszego syntezatora SY-1, SY-200 oferuje rozszerzony zestaw inspirowanych analogowo barw polifonicznych, więcej możliwości kształtowania brzmienia i 128 miejsc pamięci do przechowywania kreacji dźwiękowych użytkownika. Do dyspozycji jest łącznie 171 barw zorganizowanych w 12 intuicyjnych kategoriach wybieranych obrotowym przełącznikiem. Dwa konfigurowalne przełączniki nożne oferują wielofunkcyjną obsługę z funkcją press-and-hold, umożliwiającą sterowanie włączaniem/wyłączaniem syntezatora, przewijaniem pamięci, pitch bend, wybrzmiewaniem brzmienia syntezatora, tap tempo i inne. Rozszerzone sterowanie jest możliwe za pomocą zewnętrznych przełączników nożnych lub pedału ekspresji, a dzięki wejściu/wyjściu MIDI (małe gniazda TRS - kable połączeniowe MIDI dostępne są osobno) jest również możliwość współpracy z innymi pedałami i urządzeniami wyposażonymi w MIDI.

Na wyświetlaczu widoczny jest numer i nazwa presetu oraz na dole 3 parametry, które zmieniać możemy dedykowanymi trzema pokrętłami poniżej. Kolejne, nieco mniejsze potencjometry pod nimi pozwalają na szybką niezależną regulację poziomu bazowego brzmienia instrumentu i efektu oraz wybór odmiany barwy z ustawionej kategorii. Mamy tu cały przekrój brzmień do jednogłosowych solówek, przez bogate przestrzenne pady analogowe, smyki z szerokimi teksturami, perkusyjne brzmienia syntezatorów z metalicznym rezonansem, duży wybór brzmień organowych, tłuste basy syntetyczne, w tym brzmienia filtrowane i suboktawowe, barwy syntezatora z warstwowanymi oscylatorami oraz wiele innych odmian barw syntetycznych i oryginalnych efektów dźwiękowych, czy kaskadowe arpeggia. Enkoderem obok wyświetlacza poruszamy się po Menu, obsługa po chwili jest intuicyjna i prosta. Co najważniejsze BOSS SY-200 może być używany z dowolną gitarą lub basem za pomocą standardowego kabla 1/4", zapewniając też polifoniczne oddanie akordów. Dzięki mocnemu procesorowi DSP i najnowszym innowacjom BOSS SY-200 zapewnia w zasadzie nieodczuwalną latencję nawet na niskich dźwiękach. Całość poza gniazdami wejścia i wyjścia dopełnia równoległa pętla efektów, w którą możemy wpiąć dowolne efekty gitarowe

Obrotowy selektor pozwala na wybór 12 kategorii brzmień oferując w sumie 171 zróżnicowanych barw syntezatorowych i efektów.

eprasa.pl 470456d48b

Zestaw gałek pod wyświetlaczem zapewnia szybką i intuicyjną obsługę.

Na lewej ściance znalazły się gniazda MIDI w wersji mini jack oraz złącze USB.

Z tyłu do dyspozycji mamy bardzo użyteczne gniazda pętli efektów oraz zewnętrznych przełączników i pedału ekspresji.

i zintegrować je z syntezatorem, oraz gniazdo Micro USB do aktualizacji oprogramowania. BOSS SY-200 działa na zasilaczu sieciowym z serii PSA lub trzech bateriach typu AA.

W PRAKTYCE

BOSS SY-200 jest intuicyjny w obsłudze i po wpięciu przewodu oraz szybkim wyborze presetu możemy cieszyć się solową barwą, która z miejsca przywodzi na myśl analogowe barwy syntezatorowe. Tracking jest bardzo dobry, nie słychać żadnego gubienia dźwięków czy artefaktów przy jednogłosowej grze, przyzwyczajenie do precyzyjnego wybierania dźwięków trwa tu bardzo szybko. Od razu wpięliśmy też drive w pętlę dla sprawdzenia urozmaicenia barwy – połączenie z przesterowaniem wypada szczególnie dobrze, podobnie jak dodawanie klasycznych efektów gitarowych, choć bez nich SY-200 radzi sobie wzorowo, czarując rożnymi odmianami brzmień, zarówno przy solowych, melodycznych przebiegach jak i akordowych padach, a tych jest naprawdę niemało. Wiele z nich przywodzi na myśl reto klimaty z lat 90. oraz klasyczne brzmienia znane chociażby z serii JV Rolanda. Jeszcze większą zabawę zapewniają basowe synthowe dźwięki czy barwy instrumentów dętych. Jak zwykle na kolejny poziom całość wnosi wpięcie pedału ekspresji, gdzie w czasie rzeczywistym możemy sterować np. wysokością dźwięków lub filtrami. Zarówno przy solówkach jak i padach daje to zaskakujące rezultaty i po chwili gry mamy wrażenie, że bez pedału ekspresji SY-200 wydaje się niekompletny. Od strony latencji jest bardzo dobrze, jedynie dynamika zmian w niektórych barwach, jeśli zbyt mocno ją różnicujemy, nie jest tak dobrze oddawana jak na przykład w instrumentach klawiszowych. Niemniej biorąc pod uwagę, że wpinamy tu po prostu przewód z gitary czy basu, całość wypada bardzo dobrze.

BOSS SY-200 to bardzo dobre przeniesienie barw syntezatorowych na gitarę w kompaktowej formie. Do dyspozycji mamy tu całą masę brzmień solowych i podkładowych padów, uzupełnianych wieloma oryginalnymi efektami, a wszystko przy prostym wpięciu przewodu bezpośrednio z instrumentu. Nie przebija on może większych i znacznie droższych propozycji syntezatorów gitarowych Rolanda, ale zaskakuje ogromem palety brzmieniowej z dziedziny syntezatorowych barw przy bardzo dobrej jakości i naturalnej odpowiedzi na grę.

DANE TECHNICZNE

Format danych: WAV (44,1 kHz, 32-bity, stereo)
Pamięć: 128
Barwy: 171 w 12 kategoriach
Wyświetlacz: LCD, monochromatyczny,
Regulatory: Memory, 1, 2, 3, Direct Level, Effect Level, Variation,
Gniazda: USB, MIDI Out/In, Input, Send, Return, Output, Ctl 2,3/Exp, DC In
Przełączniki: ON/OFF, Memory/ Ctl 1, Menu, Exit
Wymiary: 170 x 138 x 62 mm
Waga: 950 g
Zasilanie: zasilacz AC, 3 x baterie AA

WYNIKI TESTU

FUNKCJONALNOŚĆ	★★★★★★
BRZMIENIE	★★★★★½
WYKONANIE	★★★★★½
CENA	★★★★★½

DOSTARCZYŁ

www.boss.info

CENA

1599 PLN

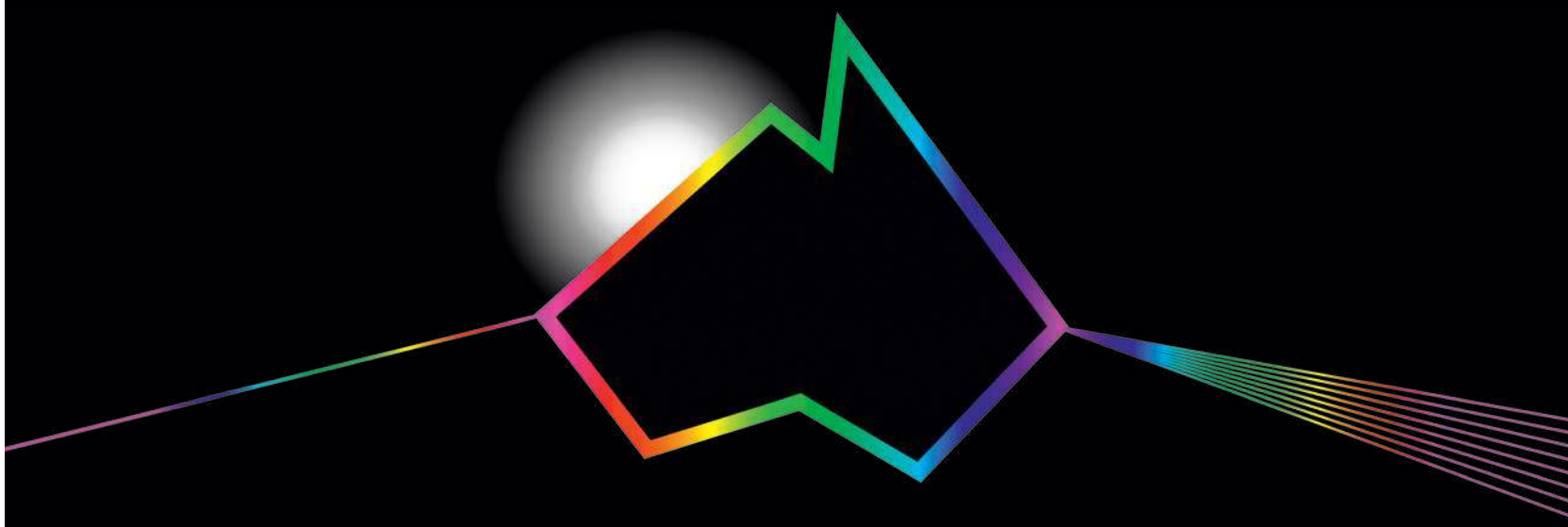
Naszym zdaniem

👍 szeroka paleta barw syntezatorowych solowych i podkładowych, inspirująca kontrola w czasie rzeczywistym za pomocą pedału ekspresji, dobry tracking, niska latencja, kompaktowe wymiary, intuicyjna obsługa

👎 brak

eprasa.pl 470456d48b

THE AUSTRALIAN **PINK FLOYD** SHOW



#DARKSIDE50TOUR

PERFORMING DARK SIDE OF THE MOON IN ITS ENTIRETY

06.03.2023

WROCŁAW

Hala Stulecia

OTWARCIE BRAM: 18.30 START: 20.00

ORGANIZATOR

EST. 1988 Metal Mind PRODUCTIONS

INFORMACJE O KONCERCIE:
TEL. 32/205 25 00 (WEW. 113), 32/253 71 82, E-MAIL: ZAMOWIENIA@METALMIND.COM.PL, WWW.METALMIND.COM.PL
SPRZEDAŻ WYSYŁKOWA: TEL. 32/253 71 82, SHOP.METALMIND.COM.PL
BILETY RÓWNIEŻ W SPRZEDAŻY NA STRONACH: SHOP.METALMIND.COM.PL, WWW.EVENTIM.PL, WWW.EBILET.PL

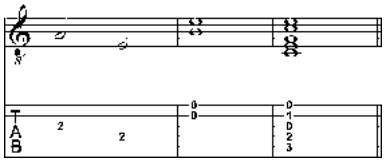
metalmindproductions

ANTYRADIO · WP · STRÖER · wyborcza · eojestgrane · METAL HAMMER · Gitarzysta · MMP SHOP · eventim

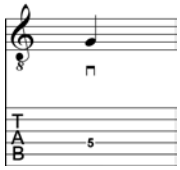
Wyjaśnienie notacji

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

Oznaczenia używane w tabulaturze: Sześć poziomych linii reprezentuje struny gitary: E1, B2, G3, D4, A5 i E6. Najwyżej położona linia to struna wiolinowa E1 (najcieńsza), natomiast najniżej znajduje się struna basowa E6 (najgrubsza). Nazwy strun pochodzą od dźwięków wydawanych przez puste struny. Jeśli na którejś z tych linii pojawi się cyfra (np. 2 na linii trzeciej), to daną strunę (w tym przypadku G3) należy przycisnąć do progu o numerze odpowiadającym tej cyfrze. W ten sposób uzyskamy dźwięk a, co widać w zapisie nutowym (pierwsza półnuta w pierwszym takcie). Obok widać, że później został zagrany dźwięk e, ponieważ kolejna cyfra to 2 na linii czwartej, a więc na strunie D4. W drugim takcie jest widoczny dwudźwięk b-e, który gramy na dwóch pustych strunach: B2 i E1. Ostatni takt przedstawia dźwięki wchodzące w skład akordu C-dur (w tradycyjnej notacji akordy durowe przedstawia się zazwyczaj w skróconej formie, np. w tym przypadku byłby to zapis: C), na który składają się dźwięki: c, e, g, c oraz e. Oznaczenia palców lewej ręki: 1 – palec wskazujący, 2 – palec środkowy, 3 – palec serdeczny, 4 – palec mały. Oznaczenia palców prawej ręki: p – kciuk, i – palec wskazujący, m – palec środkowy, a – palec serdeczny, c – palec mały.

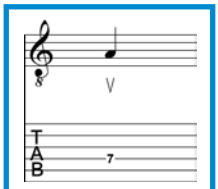


Kostkowanie z góry na dół



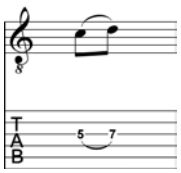
Kostkowanie z góry na dół (patrząc od strony strun basowych).

Kostkowanie z dołu do góry



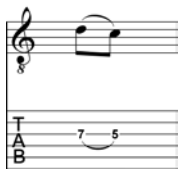
Kostkowanie z dołu do góry (patrząc od strony strun basowych).

Hammer-on



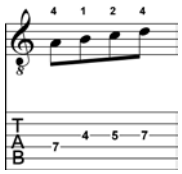
Wydobycie drugiego dźwięku przez uderzenie w strunę na danym progu.

Pull-off



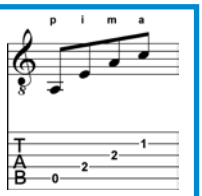
Wydobycie drugiego dźwięku przez oderwanie struny od progu.

Oznaczenia lewej ręki



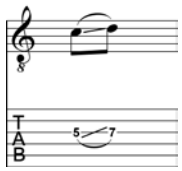
Opalcowanie: palec mały (4), palec wskazujący (1), palec środkowy (2).

Oznaczenia prawej ręki

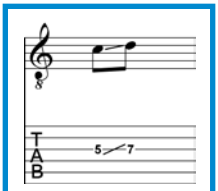


Prawa ręka: kciuk (p), p. wskazujący (i), środkowy (m), serdeczny (a).

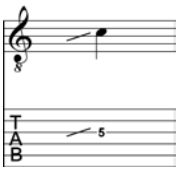
Glissando



Zagranie pierwszego dźwięku i przesunięcie palca do podanego progu.

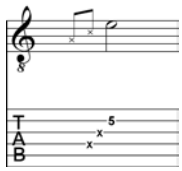


Tak jak poprzednio, z tym że drugi dźwięk też jest kostkowany.



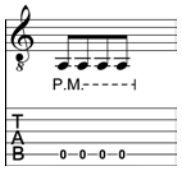
Przeciągnięcie palcem po strunie z niższej, bliżej nieokreślonej pozycji.

Zahaczenie strun



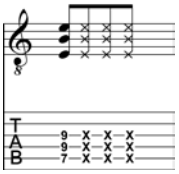
Muśnięcie sąsiednich strun przed zagraniem właściwego dźwięku.

Tłumienie strun prawą ręką



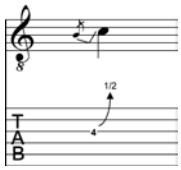
Wytłumienie strun za pomocą dłoni umieszczonej na mostku.

Tłumienie strun lewą ręką

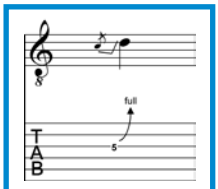


Wytłumienie strun lewą ręką dotykającą strun, ale bez dociskania do progów.

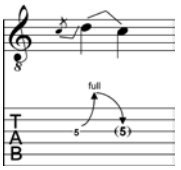
Podciągnięcie struny



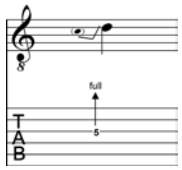
Podciągnięcie struny o jeden półton do góry (1/2).



Podciągnięcie struny o cały ton do góry (full).

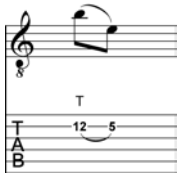


Podciągnięcie struny, a następnie jej opuszczenie.



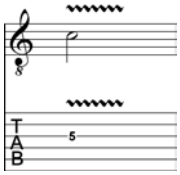
Podciągnięcie strun przed kostkowaniem.

Tapping



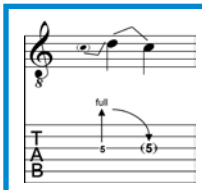
Uderzenie w strunę na progu oznaczonym literą T palcem prawej ręki.

Wibrato

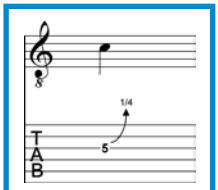


Efekt wibrowania dźwięku uzyskany poprzez rytmiczne podciągnięcia.

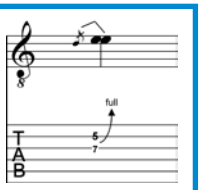
Podciągnięcie struny



Podciągnięcie struny przed kostkowaniem i opuszczenie.

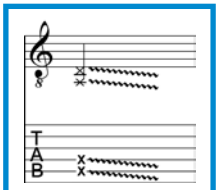


Podciągnięcie struny o ćwierć tonu (1/4).



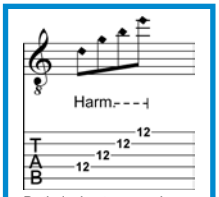
Podciągnięcie struny, któremu towarzyszy dźwięk innej struny.

Ślizg krawędzią kostki



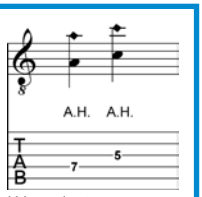
Przejechanie krawędzią kostki po strunach.

Flażolety naturalne



Dotknięcie struny nad danym progiem i szybkie puszczenie po zagraniu.

Flażolety sztuczne



Uderzenie struny kostką z jednoczesnym potrąceniem jej kciukiem.

eprasa.pl 470456d48b

PLIKI AUDIO NA **MEDIA.AVT.PL**
SZCZEGÓŁY NA **STRONIE 6**

Gustaw Holst (1874-1934) *I Vow To Thee, My Country*

Gotowi na dawkę porywającego patriotyzmu? W tym miesiącu rozpisałam dla was nasycony emocjami utwór Gustawa Holsta **Bridget Mermikides**

Brytyjski kompozytor Gustaw Holst jest chyba najbardziej znany dzięki orkiestrowej suicie Planety (napisanej jeszcze przed odkryciem planety Pluton). Był on też znakomitym kompozytorem ponad 200 dzieł w wielu różnych gatunkach. Prezentował energiczny styl inspirowany takimi kompozytorami jak Vaughan Williams, Wagner, Strauss, Grieg czy Ravel, i sam był też inspiracją dla wielu twórców, żeby wymienić Tippetta, Brittena i – z wzajemnością – samego Vaughana-Williamsa.

Obok wkładu kompozytorskiego, Holst był również aranżerem, organizatorem muzycznych festiwali, profesjonalnym puzonistą oraz oddanym, pełnym pasji nauczycielem. Był pionierem – wtedy kontrowersyjnej – edukacji muzycznej kobiet, przykładowo w ciągu jego długiej kariery jako wykładowcy na Morley College i Szkole Żeńskiej Św. Pawła w Zachodnim Londynie (na potrzeby których napisał suity Brook Green i St Paul, i gdzie ja mam przyjemność obecnie uczyć gry na gitarze klasycznej). W tych instytucjach Holst pomógł nie tylko

wykształcić generacje muzyków (wymieniając tu Joan Cross i Helen Gaskell), ale pomógł też w ustaleniu programu repertuarowego oraz najlepszego doboru instrumentarium dla dziewcząt.

W tym warsztacie rozpisałam dla was muzyczną interpretację Holsta poematu Sir Cecila Spring Rice'a, I Vow To Thee, My Country, która szybko stała się ikonicznym, brytyjskim utworem wykorzystywanym na wielu państwowych obchodach, zawodach sportowych, w filmach i grach komputerowych. Nadmieniając, że nawet wielcy kompozytorzy są pragmatykami, Holst komponując ten słynny obecnie utwór, mocno opierał się na wcześniej napisanym materiale. Jego córka Imogen opowiadała, że Holst był w tym czasie bardzo przepracowany, więc odczuł ulgę kiedy okazało się, że słowa pasują do melodii Jupiter z suity Planety. Holst na początku zaaranżował melodię z towarzyszeniem orkiestry, poźniej zharmonizował ją na chór (zmieniając nazwę na Thaxted, po osobliwym i pięknym miasteczku hrabstwa Essex, które uwielbiał kompozytor). W naszej transkrypcji wykorzystałam elementy obu wersji. To typowa i sugestywna brytyjska melodia, która bardzo ładnie odnajduje się przy gitarowym wykonaniu. Mamy tu tonację D-dur oraz strojenie drop D, dające odpowiedni rezonans i powagę. Do zobaczenia w przyszłym miesiącu.

WSKAZÓWKI

[TAKTY 1-16]

Główna melodia musi być dobrze zaznaczona ponad akordami oraz zagrana wyrównanym brzmieniem i głośnością. Zwróćcie uwagę na odpowiednią długość i wybrzmienie nut basowych pod melodią, co wiąże się z precyzją gry lewej ręki. Podążajcie za oznaczonym przy zapisie opalcowaniem oraz w takcie 13 grajcie akordy maksymalnie miękko i legatowo.

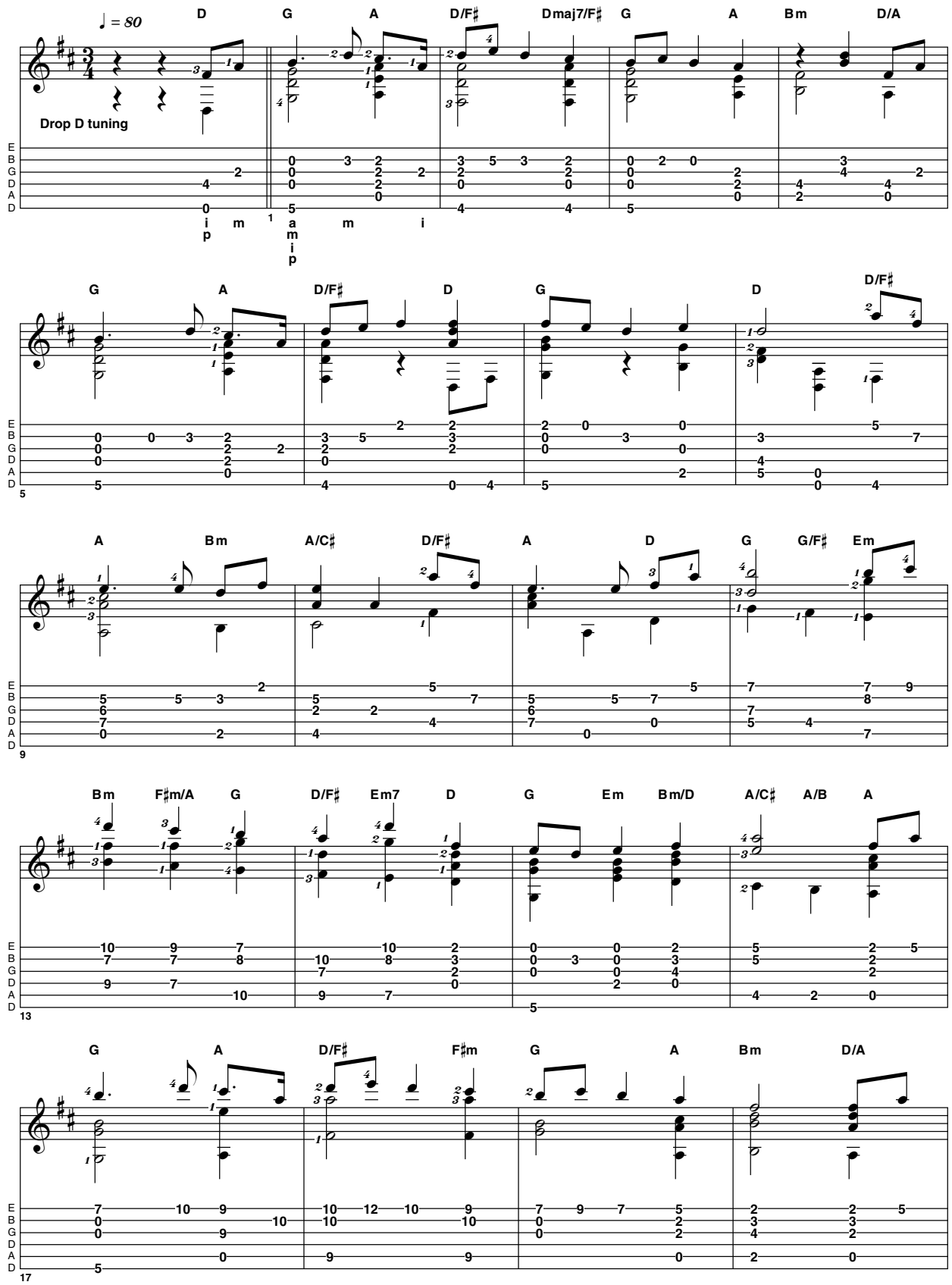
[TAKTY 17-32]

Główna melodia pojawia się tu oktawę wyżej a akompaniament miejscami staje się nieco rzadszy, z uwagi na niedostępność basowych nut w tych pozycjach. Przy dobrej barwie instrumentu oraz zachowaniu odpowiedniego wybrzmienia dźwięków, można uzyskać wzruszające i piękne brzmienie tej sekcji.

[TAKTY 33-40]

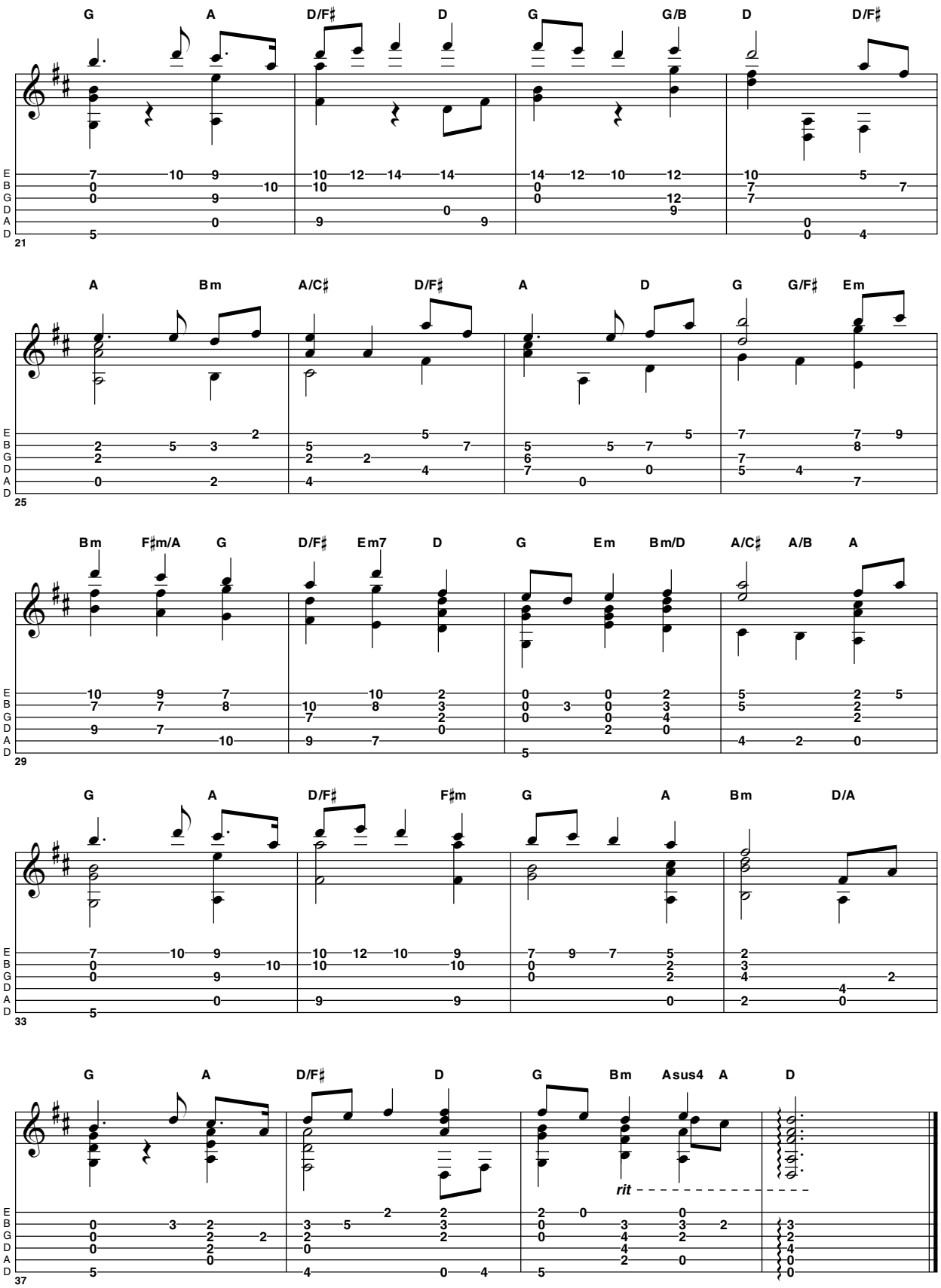
Ostatnie osiem taktów to ponownie oryginalna melodia z obniżeniem do oryginalnej oktawy w końcowych czterech taktach.

eprasa.pl 470456d48b



eprasa.pl 470456d48b

PLIKI AUDIO NA **MEDIA.AVT.PL**
SZCZEGÓŁY NA **STRONIE 6**



eprasa.pl 470456d48b

He's a Pirate

W dzisiejszym odcinku warsztatów akustycznych zagramy słynny filmowy motyw, który wielu z nas podgrzeje krew w żyłach i przywoła emocje młodzieńczych przygód

Piotr Słapa

„He's a Pirate" to utwór, który doskonale zna każdy fan serii filmów „Pirates of the Caribbean". Jego autorem jest niemiecki kompozytor Klaus Badelt. Utwór doczekał się wielu ciekawych aranżacji. Dzisiaj będziemy inspirować się opracowaniem, które przygotował pochodzący z Austrii gitarzysta – Wolfgang Vrecun. Będziemy posługiwać się techniką fingerstyle. Na tle basów i akordów zagramy melodię. Aby uzyskać taki efekt palce prawej ręki muszą być przyporządkowane do konkretnych strun. Kciuk odpowiedzialny jest za struny basowe E, A, D, palec wskazujący za strunę G, środkowy za strunę B, a serdeczny za strunę wiolinową E. Gdy gramy pojedyncze dźwięki melodii przydatny jest palec środkowy. Utwór możemy zagrać samymi palcami lub przy użyciu pazurka na kciuk. Osoby bardziej zaawansowane mogę również spróbować techniki kostkowania hybrydowego (kostka + palce). Każdy sposób wydobycia dźwięku brzmi inaczej. Nie zapomnijcie o przestrojeniu gitary do Drop D (struna basowa E o cały ton w dół do dźwięku D). W nagraniu audio moja gitara jest przestrojona dodatkowo o pół tonu w dół. Otrzymujemy wtedy dźwięki: Db, Ab, Db, Gb, Bb, Eb. A więc do dzieła!

PRZYKŁAD zaczynamy powtarzającą się pustą struną D. Uderzamy energicznie z odpowiednimi akcentami. W końcówce taktu 2 pojawia się pierwszy akord. Palec środkowy trzyma II próg struny G, a wskazujący I próg struny B. Następnie dokładamy palec serdeczny na III próg struny B. W połowie taktu 3 mamy akord Bb. Palec wskazujący tworzy poprzeczkę barre na I progu strun A, D, G, B, E. Palec serdeczny ląduje na III progu struny G, a mały na III progu struny B. Po chwili mały palec przenosimy na III próg struny wiolinowej E. W takcie 4 pojawia się akord C. Palec serdeczny trzyma III próg struny A, środkowy II próg struny D, a wskazujący I próg struny B. Dalej mały palec kładziemy na III progu struny B i zaraz go puszczamy. W połowie taktu wracamy do akordu, który pojawił się na początku taktu 3. Takty 5-6 to powtórka taktów 3-4 z jednym wyjątkiem. Zamiast akordu Bb mamy F. Palec wskazujący trzyma poprzeczkę barre na I progu strun G, B, E, palec środkowy II próg struny G, a serdeczny III próg struny basowej E. Po chwili mały palec ląduje na III progu struny wiolinowej E. Pierwszy akord w takcie 7 to Dm. Palec środkowy chwyta II próg struny G, serdeczny III próg struny B, a wskazujący I próg struny wiolinowej E. Dalej mamy akord Gm. Palec wskazujący jest odpowiedzialny za poprzeczkę barre na III progu strun G, B, E. Palec serdeczny kładziemy na V progu struny basowej E i zaraz po nim mały palec ląduje na V progu struny wiolinowej E. W takcie 8 na tle pustej struny basowej A gramy dźwięki melodii na strunie wiolinowej E. Używamy kolejno palca małego, serdecznego i wskazującego. W połowie taktu palec wskazujący trzyma III próg struny B, a serdeczny V próg struny wiolinowej E (interwał kwinty).

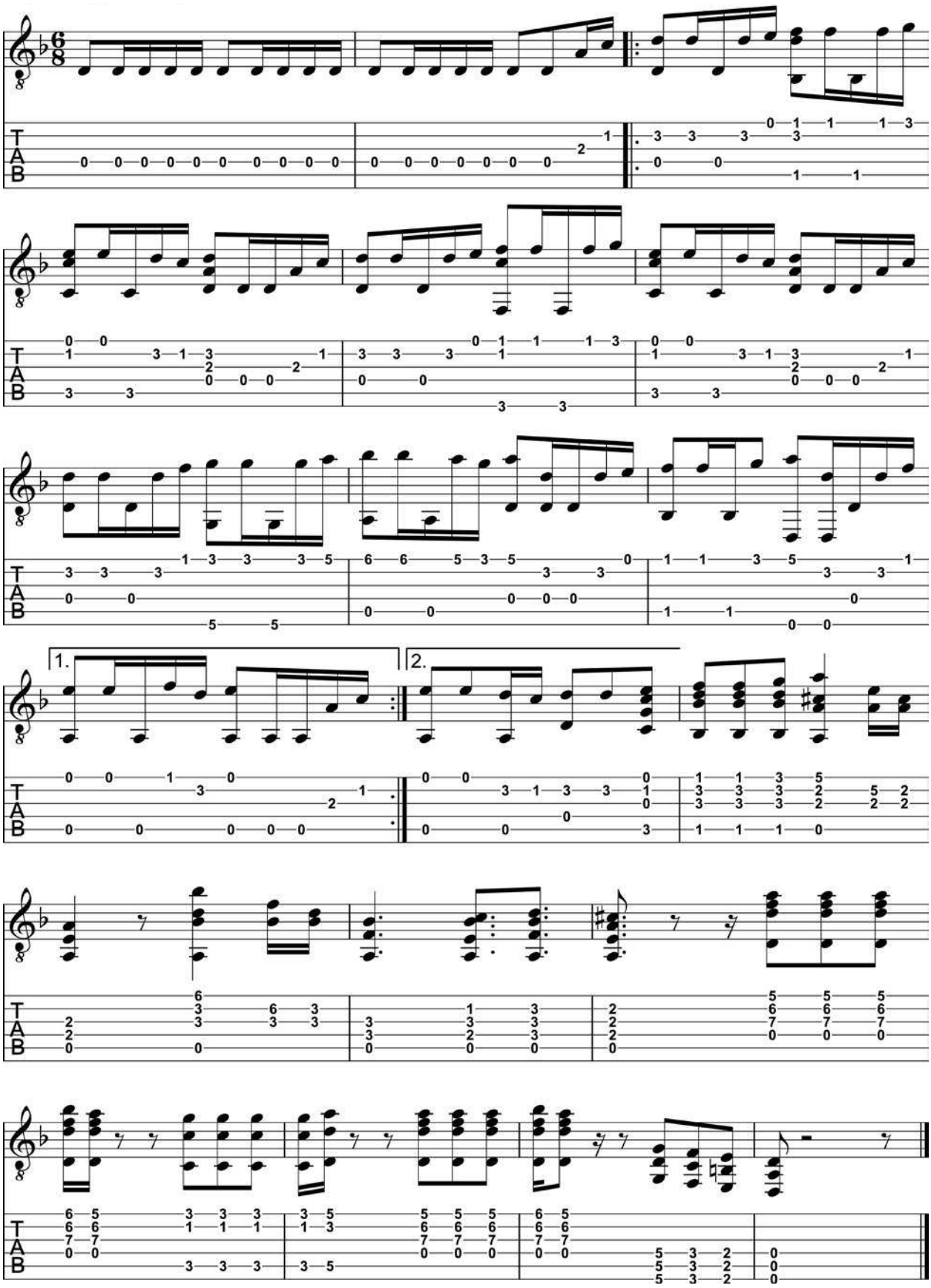
> UTWÓR TEN MOŻEMY GRAĆ PRZY POMOCY SAMYCH PALCÓW, PAZURKA NA KCIUK LUB TECHNIKI HYBRYDOWEJ

Kolejny takt zaczynamy akordem Bb. Opalcowanie jest takie jak wcześniej. Następnie ponownie chwytamy kwintę. Takt 9 kończy się akordem Dm. Teraz czas na takt 10 i pierwszą voltę. Mamy akord Dsus2/A (Dm z sekundą wielką zamiast tercji małej oraz z pustą struną A). W kolejnym kroku dokładamy palec wskazujący na I próg struny wiolinowej E, aby otrzymać Dm/A. Po chwili puszczamy go i wracamy do Dsus2/A. Ostatnie dwa dźwięki w takcie 10 to tercja mała, która pojawiała się wcześniej (np. na końcu taktu 2). Dalej powtarzamy fragment z taktów 3-9 i przechodzimy do taktu 11 czyli do drugiej volty, gdzie pojawiają się akordy Dsus2/A, Dsus2 oraz C. Pierwsze dwa akordy z taktu 12 to Bb oraz Bb6. Ich opalcowanie już znacie, ponieważ pojawiły się wcześniej. W drugiej połowie taktu ogrywamy akord A. Palec wskazujący jest odpowiedzialny za poprzeczkę barre na II progu przez struny D, G, B, E, a mały palec ląduje na V progu struny wiolinowej E. Później odrywamy mały palec i przenosimy go na V próg struny B. W następnym takcie pojawia się akord Bb/A. Wystarczy, że trzymany przed chwilą akord barre przesuniemy o pół tonu w górę. Akord z połowy taktu 14 ma bardzo ciekawe brzmienie. Jego opalcowanie wygląda następująco - palec środkowy ląduje na II progu struny D, serdeczny na III progu struny G, a wskazujący na I progu struny B. Takt kończy się akordem Bb/A. Palec środkowy chwyta III próg struny D, serdeczny III próg struny G, mały III próg struny B, a struna A jest pusta. Po zagraniu akordu A z taktu 15 mamy chwilkę przerwy i łapiemy oddech przed ostatnim fragmentem dzisiejszego przykładu. Od tego miejsca będziemy grać bardzo energicznie. Pierwszy akord to Dm. Palec serdeczny ląduje na VII progu struny G, środkowy na VI progu struny B, a wskazujący na V progu struny wiolinowej E. Teraz wystarczy, że przesuniemy palec wskazujący na VI próg i wracamy na V próg. W drugiej połowie taktu 16 ogrywamy akordy C oraz Dm. Zaczynamy od umieszczenia palca serdecznego na III progu struny A, wskazującego na I progu struny B i małego na III progu struny wiolinowej E. Następnie przesuwamy trzymany kształt o cały ton w górę. Dalej wracamy do akordów, które graliśmy przed chwilą. Przykład kończymy serią power chordów, które wykorzystywane są najczęściej w muzyce rockowej i metalowej. Wystarczy, że złapiemy jednym palcem poprzeczkę barre na strunach E, A, D. Przesuwamy się zgodnie z kolejnością - V próg, III próg, II próg i struny puste.

Na tym zakończymy dzisiejsze gitarowe zmagania. Za miesiąc zmierzymy się z drugą częścią pirackiego utworu. Powodzenia!

eprasa.pl 470456d48b

PRZYKŁAD **DROP D TUNING (DADGBE)**



eprasa.pl 470456d48b

Wes Montgomery i „Angel”

Nasze spotkanie z techniką oktawową nie byłoby pełne, gdybyśmy nie poznali chociaż jednej kompozycji autorstwa Wesa Montgomery'ego. Proponuję więc Angel, temat pochodzący z wydanej w 1997 roku płyty A Day In The Life **Piotr Lemański**

Jego prosta struktura harmoniczna oraz spokojny „ósmawkowy” puls sprawiły, że jest on jednym z utworów, które są chętnie grywane przez początkujących gitarzystów . Sam temat w najprostszej postaci można oczywiście zagrać techniką „single note”, ale dla lepszego oddania klimatu muzyki Montgomery'ego i zbliżenia się do brzmienia oryginału, proponuję dzisiaj wykonanie „Angel” techniką oktawową.

Utwór ten wybrałem nie bez powodu. Jego budowa AABA (dla lepszego rozeznania ponumerujemy: A1 A2 B A3) umożliwi nam, przy okazji analizy zapisu nutowego, bliżej zaznajomić się ze specyfiką muzycznych skrótów, pozwalających na zapisanie trzydziesto dwu taktowego utworu za pomocą tylko osiemnastu taktów. Spójrzmy więc na zapis nutowy przykładu 1. Ósmy i dziewiąty oraz ostatni takt mają dodatkową górną ramkę oraz numerację „1” „2” i '3”. Są to tzw. wolty. Znak powtórzenia w ósmym takcie skierowuje nas na początek tematu (bez dwóch ósemek przedtaktu, tam, gdzie pierwszy takt ma znak powtórzenia), a ponieważ kolejna część (A2) nie różni się na przestrzeni siedmiu taktów od części A1, to dopiero takt szesnasty zapisany jest pod drugą woltą i przechodzi w część B. Po zagraniu kolejnych ośmiu taktów znów powracamy na część A (nasze A3), czyli na początek zapisu nutowego. Gramy jak na początku - siedem taktów, a następnie skaczemy na trzecią woltę, czyli na ostatni takt zapisu nutowego. Reasumując: trzydziesto dwu taktowy temat AABA możemy zapisać na trzy sposoby. Albo w pełnym zapisie, czyli wszystkie 32 takty, albo dwie pierwsze części jako pierwszą i drugą woltę, następnie część B i bez powtarzania całą część A3 – wtedy do zapisu potrzebujemy 25 taktów. Trzeci, najbardziej oszczędny sposób mamy przedstawiony właśnie dzisiaj. Wymaga on większej koncentracji podczas czytania, ale pozwala 32 taktowy temat zapisać jak już zauważyliście, za pomocą 19 taktów.

Kolejny powód dla którego wybrałem „Angel” to ósmawkowy puls utworu. Nie jest tajemnicą, że z roku na rok coraz więcej młodych gitarzystów ma problemy z utworami swingowymi, opartymi na ćwierćnutowym pulsie sekcji rytmicznej. Poprawne granie takiej muzyki wymaga trochę ogrania i osłuchania. Przychodzi to z reguły z czasem, tak więc póki co, jest to mały ukłon w stronę początkujących gitarzystów, a przy okazji zachęta do słuchania Wesa Montgomery'ego który w swoim repertuarze miał jeszcze kilka podobnych kompozycji, choćby wielokrotnie nagrywany „Road Song”.

Ciekawa jest również konstrukcja linii melodycznej tematu. Oparta jest ona na dźwiękach E G A B D (dwa razy występuje jeszcze dźwięk C#) czyli na pentatonice molowej. Jak widać, pod palcami Mistrzów nawet zwykła pentatonika może stać się pięknym jazzowym tematem.

Przejdźmy teraz do muzyki.

Przegranie tematu oktawami jest doskonałym ćwiczeniem na jeszcze lepsze opanowanie tej techniki gry. Jak już pisałem w poprzednim workshopie, oktawy grane na strunach E6-D4 i A5-G3 gramy palcami pierwszym i czwartym (odległość dwóch progów), natomiast oktawy na strunach D4-B2 i G3-E1 gramy palcami pierwszym i czwartym (odległość trzech progów) W tej sprawie, jak i w innych dotyczących techniki oktawowej, zainteresowanych odsyłam do poprzedniego artykułu.

Kolejna ważna rzecz to umiejętność gry jak największej ilości dźwięków, bez zbytniego przesuwania przedramienia wzdłuż gryfu gitary. Oktawy w obrębie dwóch czy trzech progów można spokojnie grać nie odrywając kciuka od szyjki gitary. Należy zauważyć, że im wyższe pozycje, tym większy zakres progów do objęcia. O ile więc jestem zagorzałym przeciwnikiem gry single note w wysokich pozycjach, to w przypadku gry oktawami polecam pozycje od piątej do dwunastej. Doskonałą tego ilustracją są wszystkie dzisiejsze przykłady nutowe. O ile w temacie wychodzący poza skalę pentatoniczną dźwięk C# grany jest w pozycji czwartej, to cały temat jak i ćwiczenia z przykładu drugiego i trzeciego zawarte są pomiędzy piątą a dziewiątą pozycją. Nawiasem mówiąc, umiejętność gry „w poprzek gryfu” wymaga wielu przemyśleń i trochę praktyki. W przypadku gry single note, jesteśmy w stanie bez zmiany pozycji poruszać się spokojnie w obrębie dwóch oktaw i tercji. W przypadku gry oktawami - jest to oktawa i tercja (czyli decyma), a jeśli dodamy ruchy z nadgarstka, to bez odrywania kciuka możemy poruszać się w obrębie oktawy i kwinty, czyli duodecymy.

Żeby szybko i skutecznie opanować całą kompozycję, nie obędzie się oczywiście bez ćwiczeń pomocniczych.

Przykład 2. to pentatonika molowa, na której oparty jest temat utworu w zakresie od B na strunach E6-D4 (pozycja siódma) do E na strunach G3-E1 (pozycja dziewiąta).

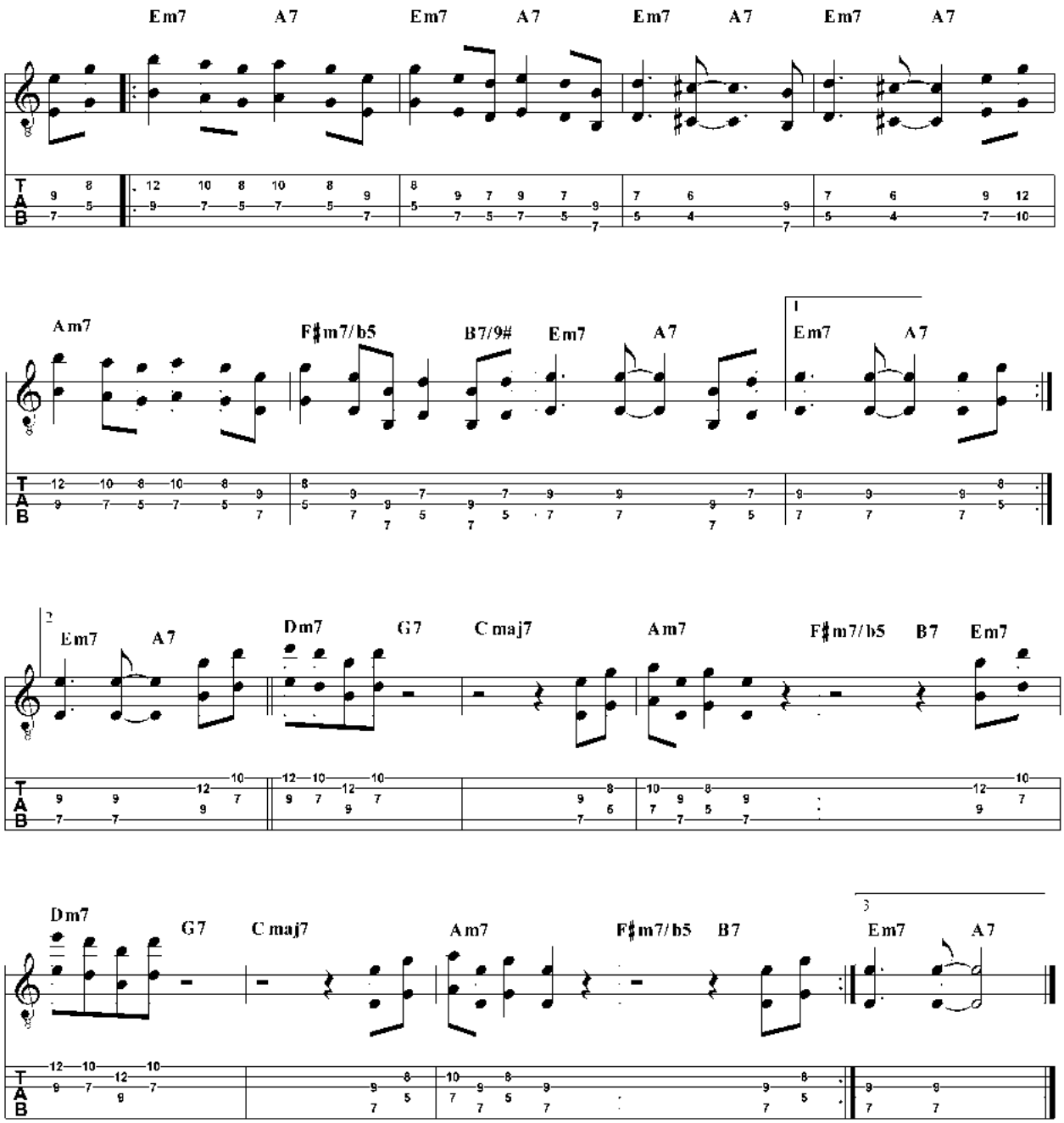
Przykład 3. to tzw. „trójki”, czyli prezentowana kilkakrotnie gamowa wprawka, tym razem oparta jednak nie na dźwiękach gamy, ale na dźwiękach naszej pentatoniki molowej. Wprawkę tę nie bez powodu prezentuję w wersji opadającej, ponieważ w ten sposób zbudowana jest znaczna część całego utworu.

Krótko mówiąc, jeśli dokładnie poćwiczymy przykład drugi i trzeci, to cały temat będzie przez nas automatycznie opanowany. Chodzi po prostu o to, żeby nie ćwiczyć na okrągło cały utwór, ponieważ może dojść do sytuacji, że po jego opanowaniu nie będziemy mieli już ochoty na dalsze granie.

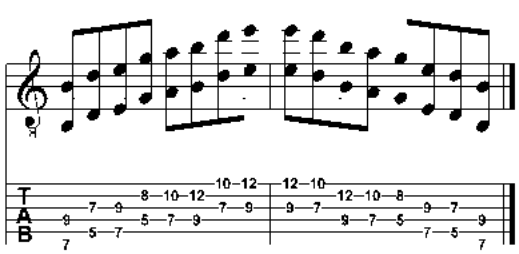
Żeby tego uniknąć dobrze jest podzielić melodię na charakterystyczne fragmenty, ogrywać na zasadzie wprawek poszczególne części i dopiero na koniec połączyć wszystko w całość.

eprasa.pl 470456d48b

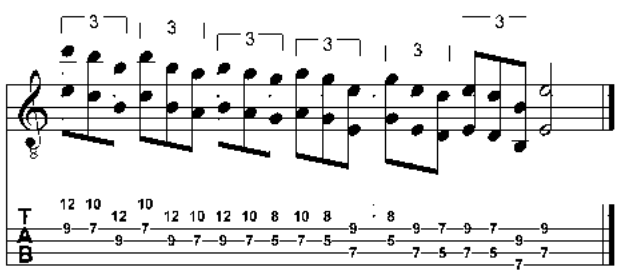
PRZYKŁAD 1



PRZYKŁAD 2



PRZYKŁAD 3



eprasa.pl 470456d48b

Łyżka pełna kremu

Kiedy byłem młody, uczyłem się grania solówek poprzez słuchanie nagrań moich idoli. Było tego całkiem sporo, od The Beatles po Alberta Kinga, i wszystkie odcienie pomiędzy **Neville Marten**

Ale chyba najwięcej zabawy i niezliczonych godzin nauki dał mi album Cream, Wheels Of Fire. A szczególnie znajdujące się tam dwa utwory – Crossroads oraz 15-minutowa wersja Spoonful, bluesa Wille Dixona, który stał się wizytówką pokazującą improwizatorskie możliwości Cream. 3-osobowy zespół stworzył w nim perfekcyjnie (moim zdaniem) splatające się ze sobą sola perkusji, basu i gitary. I wszystko na jednym, durowym akordzie E.

W niektórych studyjnych wersjach utworów Clapton również zmieniał naturalną sekwencję na jedno-akordowe podkłady, będące podstawą do improwizacji. Posłuchajcie autorskiego numeru Cream Deserted Cities Of The Heart, In The Presence Of The Lord Blind Faith czy nawet utworu George'a Harrisona, The Art Of Dying z albumu All Things Must Pass. Chociaż może się to wydawać pójściem łatwiejszą drogą, w celu uniknięcia grania do progresji akordów, w rzeczywistości taki zabieg daje bardzo mocnego i nagłego napędu utworowi. Numery w stylu Spoonful, które Cream zmieniło w 15-minutowe maratony, charakteryzują się w większym stopniu budowaniem napięcia i pozwalają na pokazanie indywidualności muzyków i tworzonych przez nich razem zarówno szalonych, jak i nastrojowych klimatów.

W tym i przyszłym miesiącu zamierzam zabrać was do tego jedno-akordowego świata, gdzie będziemy mogli przy okazji pograć do podkładu w klimacie zespołu Cream. Tym razem spotkamy się z solowymi dźwiękami w stylu Claptona, przypominającymi utwór Spoonful, a w następnych warsztatach zagłębimy się w nieco bardziej rozwiniętą harmonicznie improwizację. W tego typu solówkach Clapton stosował różne podejścia w ramach klasycznego, bluesowego słownika opartego na pentatonikach – zarówno w durowym, jak i molowym kontekście – z dodatkiem obniżonej kwinty i tercji wielkiej. Kiedy indziej gra on w bardziej skalowy sposób, często podkręcając klimat poprzez stosowanie kaskad powtórzonych triol, ciągnących się takt za taktem. Oczywiście, w moim przykładzie ogranicza mnie wielkość strony, poprzez co jestem zmuszony skondensować pewne pomysły do nieco krótszych form, przy okazji zmniejszając ekspresję całości. Za miesiąc rozbuduję trochę zagrywki, by przedstawić bardziej wyraziście styl Erica, choć wiem że ma on też swoich krytyków. Niemniej jednak fanów rozmaitych odcieni gry Claptona jest naprawdę wielu. Muszę też powiedzieć, że uwielbiam taką konwencję muzyczno-brzmieniową – barwa Les Paula wpiętego do rozkręconego Marshalla jest czymś naprawdę pięknym! Mam nadzieję, że grając przedstawione frazy będziecie mieli tyle zabawy, co ja podczas nagrywania ich dla was. Do zobaczenia za miesiąc w drugiej części naszej kremowej wyprawy!

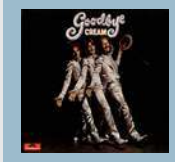
PRZYKŁAD

W tym miesiącu prezentowane solo mogłoby być początkiem prawdziwego maratonu, więc musimy pilnować się, by nie wpaść w pułapkę i zacząć niepotrzebnie gonić zająca; będziemy bardziej przebiegli, zaczaimy się i rozpoczniemy powolne, ale przemyślane polowanie. Solo zaczyna się od niskiego dźwięku na otwartej, szóstej strunie, po którym grane są jednocześnie dwie najcieńsze, puste struny. Później przechodzimy do 1 pozycji molowej pentatoniki, z wykorzystaniem podciągnięć i pustych strun, grając w 6 takcie dwudźwięki złożone z kwinty i septymy małej (B i D) na trzeciej i drugiej strunie. Następnie jesteśmy już w obszarze durowej pentatoniki i miksolidyjskiego klimatu w przypomnianej niedawno pozycji BB. Obracamy się tu wokół 5 progu i zdecydowanie durowych dźwięków, w przeciwieństwie do przenikającego się przy wcześniejszej skali trybu molowego i durowego. Po wejściu na wyższe struny powtarzamy ten sam dwudźwięk B i D, i dalej gramy na grubszych strunach, na 7 i 9 progu, już w pozycji 4 molowej pentatoniki E. Zostajemy tu wykonując powtarzane podciągnięcia, bawiąc się przy okazji trochę rytmem, i kończymy tym samym dwudźwiękiem B i D, tym razem utworzonym z podciągnięcia trzeciej struny oraz dźwięku na 15 progu struny B. Zostajemy w tej pozycji aż do zakończenia solówki. Normalnie podczas improwizacji Eric grałby dużo dłużej zanim doszedłby do końca solówki, wykorzystując więcej środków brzmieniowych oraz zmian rytmu i feelingu.

POSŁUCHAJ:

CREAM WHEELS OF FIRE

Ten podwójny album nagrywany był w połowie w studio i na koncertach. Dla naszych celów w tym miesiącu koncentrujemy się na części koncertowej oraz dwóch numerach: niesamowitym Crossroads i epickim Spoonful. Trzeba trochę poczekać na te długie improwizacje, które na początku mogą zabrzmieć nieco bałaganiarsko: ale po chwili usłyszycie jedne z najlepszych solówek blues-rockowych, jakie kiedykolwiek zostały zarejestrowane na płytach.



CREAM GOODBYE

Ten pożegnalny album zespołu również nagrywany był w studio, i na żywo. Trzy koncertowe utwory I'm So Glad, Politician i niesamowity Sitting On Top Of The World ukazują Erica, Jacka i Gingera, doskonale rozumiejących się i grających ze sobą, pomimo rozpadającego się już wtedy zespołu. Wspaniałym bonusem na albumie jest unikalny i znakomity numer Badge, z wybornym zatrzymaniem arpeggio, wzniosłą solówką Erica oraz partiami rytmicznymi goszczącego na płycie George'a Harrisona.

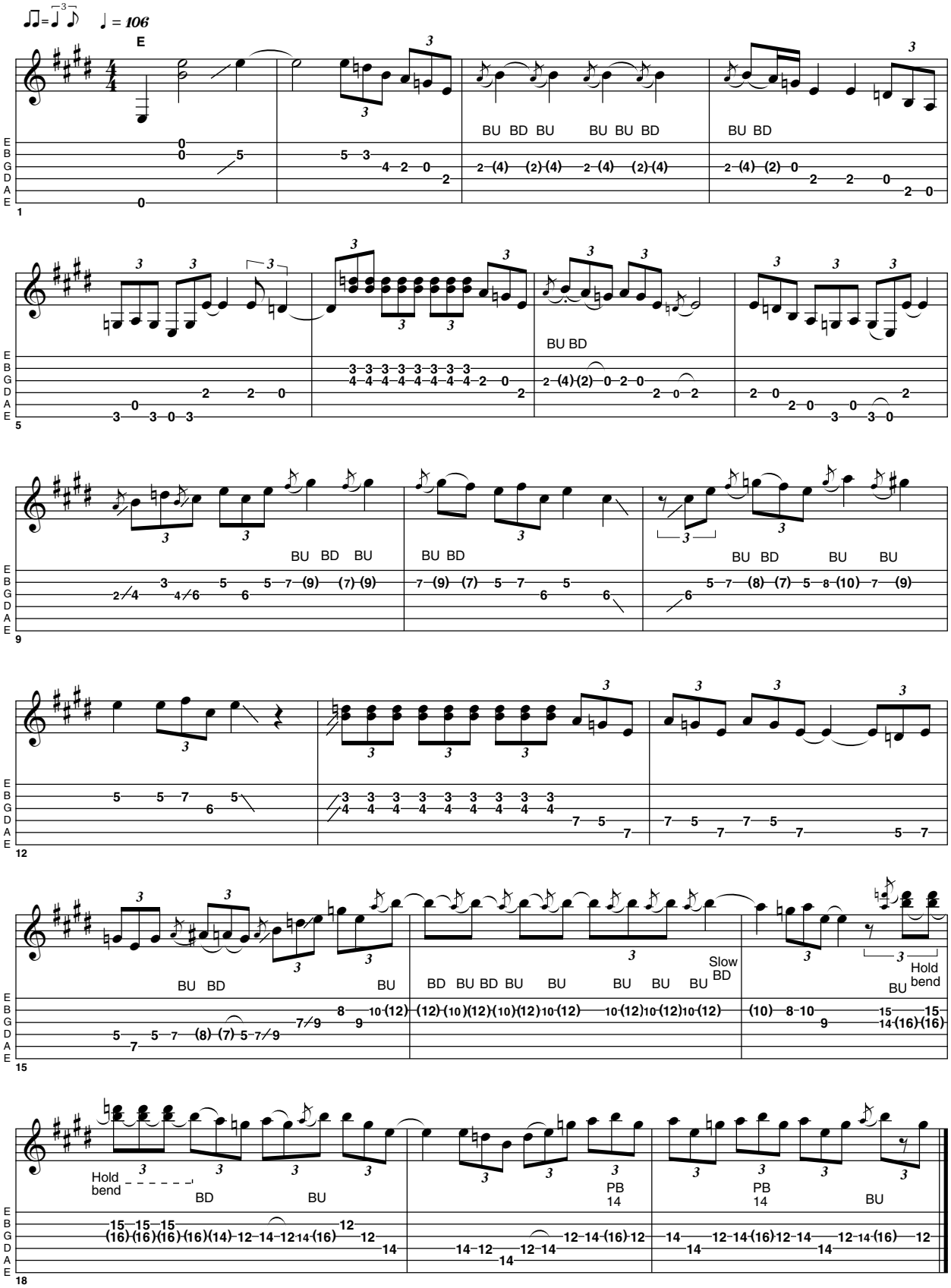
CREAM FRESH CREAM

Ta płyta pokazuje, jak po wielu koncertach zmieniła się studyjna wersja utworu Spoon, zarejestrowanego dwa lata wcześniej. Fresh Cream zapadł wielu w pamięć ze względu na fantastyczny NSU, bluesowy Sleepy Time Time, leniwą interpretację Claptona numeru Four Until LateRoberta Johnsona, I'm So Glad z piękną solówką EC czy Cat's Squirrel, uratowanym wybuchowym przerywnikiem Claptona (znowu na jednym tylko akordzie!).

eprasa.pl 470456d48b

PLIKI AUDIO NA **MEDIA.AVT.PL**
SZCZEGÓŁY NA **STRONIE 6**

PRZYKŁAD 1



eprasa.pl 470456d48b

Nieparzyste szesnastki

Miesiąc temu zajmowaliśmy się szesnastkami granymi w taki sposób, aby wytłumić tylko część z nich. W tym odcinku naszych warsztatów rozwiniemy ten temat o pewien dodatkowy element

Sławomir Sobczak

Ostatnio mieliśmy do czynienia z riffami o gęstej fakturze rytmicznej, w których część dźwięków umieściliśmy na niższej strunie (np. E6) i tłumiliśmy prawą dłonią umieszczoną na mostku (P.M.), natomiast pozostałe nuty graliśmy na strunie wyższej (np. A5) i pozwalaliśmy im swobodnie wybrzmiewać. Zabieg ten powodował, że zagrywki nabierały bardziej rytmicznego, dynamicznego charakteru, o co nam zresztą chodziło. Problem z riffami z poprzedniego miesiąca polegał jednak na tym, że podział pomiędzy dźwiękami tłumionymi i nietłumionymi zawsze następował po dwóch szesnastkach, co mogło wprowadzić do nich zbytnią monotonię.

Jeśli weźmiecie do rąk wcześniejsze wydanie Gitarzysty i zerkniecie do zapisu nutowego z warsztatu Metal, to zauważycie, że poszczególne nuty są rozmieszczone parami raz na jednej, a raz na drugiej strunie. W przykładzie 1 mieliśmy najpierw dwa dźwięki E na progu 7 struny A5, po których nastąpiła para dźwięków E na pustej strunie E6. Podczas gry pierwszej repetycji tłumiliśmy wszystkie dźwięki, jednak później ustaliliśmy, że gramy już w taki sposób, aby dźwięki na strunie A5 nie były tłumione (w przeciwieństwie do tych tłumionych na strunie E6). Tym razem wprowadzimy pewne utrudnienie, które będzie polegało na innym rozmieszczeniu poszczególnych dźwięków, dzięki czemu całość nie będzie już brzmieć zbyt monotonnie. Z drugiej jednak strony zabieg ten będzie skutkował zwiększeniem poziomu trudności – i o to nam właśnie chodzi. Zaczynamy!

Przykład 1 jest złożony z samych szesnastek, z których tłumimy tylko te umieszczone na strunie E6 – jak widzicie, na razie nie ma tu żadnych zmian w stosunku do riffów z zeszłego miesiąca. Cała różnica pojawia się w każdej drugiej i czwartej ćwiartce wszystkich taktów. Chodzi o to, że zamiast dwóch dźwięków na strunie E6 tym razem gramy aż trzy, a dopiero potem czwarty umieszczony na strunie A5, pozwalając mu wybrzmieć. Jest to trudniejsze niż poprzednio, ponieważ mamy tu przejście na słabszej części taktu i, kostkując naprzemiennie, musimy poradzić sobie z ruchem dłoni najpierw z góry na dół (na ostatnim dźwięku granym przed zmianą struny) i następującym potem ruchem w odwrotnym kierunku (już na strunie A5). Podsumowując: rozpoczynamy dwoma tłumionymi dźwiękami A na progu 5 struny E6, później przechodzimy na strunę A5, gdzie gramy dwie nietłumione szesnastki E na progu 7, a następnie wracamy na strunę E6 i wytłumiamy ją, jednak tym razem zostajemy tam dłużej, kostkując trzykrotnie, i dopiero potem gramy dźwięk E na strunie A5. Druga połowa taktu to powtórzenie tego samego fragmentu.

W takcie 2 gramy ten sam motyw, jednak tym razem zmieniamy pozycję z V na III. W kolejnym takcie schodzimy do pustej struny E6, więc drugim dźwiękiem (na strunie A5) będzie B na progu 2. Ostatni takt to fraza umieszczona na pozycji I, czyli zaczynająca się od dźwięku F na progu 1 struny E6.

Przykład 2 to pewna odskocznia od niskich rejestrów, ponieważ najniższe dźwięki umiejscowimy teraz na strunie A5. Rozpoczynamy od dźwięku E na progu 7 struny A5 i – podobnie jak poprzednio – tłumimy je prawą dłonią umieszczoną na mostku. Po chwili przechodzimy na strunę D4, na której gramy dwa dźwięki G na progu 5 – oczywiście bez tłumienia. Druga ćwiartka taktu 1 jest zbudowana dokładnie według tego samego schematu co w przykładzie 1, czyli składa się z trzech wytłumionych szesnastek na niższej strunie (tutaj jest to dźwięk E na progu 7 struny A5) oraz z jednej nietłumionej szesnastki na strunie wyższej (w naszym przypadku jest nią dźwięk A na progu 7 struny D4). Jak widzicie, nie powtarzamy tu dźwięku G, lecz prowadzimy górny głos do góry. W trzeciej ćwiartce zmianie ulega niższy głos, który schodzi z E na D (na wysokość progu 5 na strunie A5). Później mamy jeszcze dźwięki: A na strunie D4, ponownie D na strunie A5 i wreszcie G na strunie D4. W takcie 2 schodzimy na pustą strunę A5, na której gramy dwie pierwsze szesnastki, po czym przechodzimy na strunę D4, gdzie mamy dwa dźwięki E na progu 2. Po chwili gramy poznany wcześniej schemat 3+1 na tych samych dźwiękach (pusta struna A5 i E na progu 2 struny D4). Trzecia ćwiartka składa się z pary C-E (próg 3 struny A5 oraz próg 2 struny D4), przy czym na samym końcu taktu górny głos przechodzi z E na F (próg 3 struny D4).

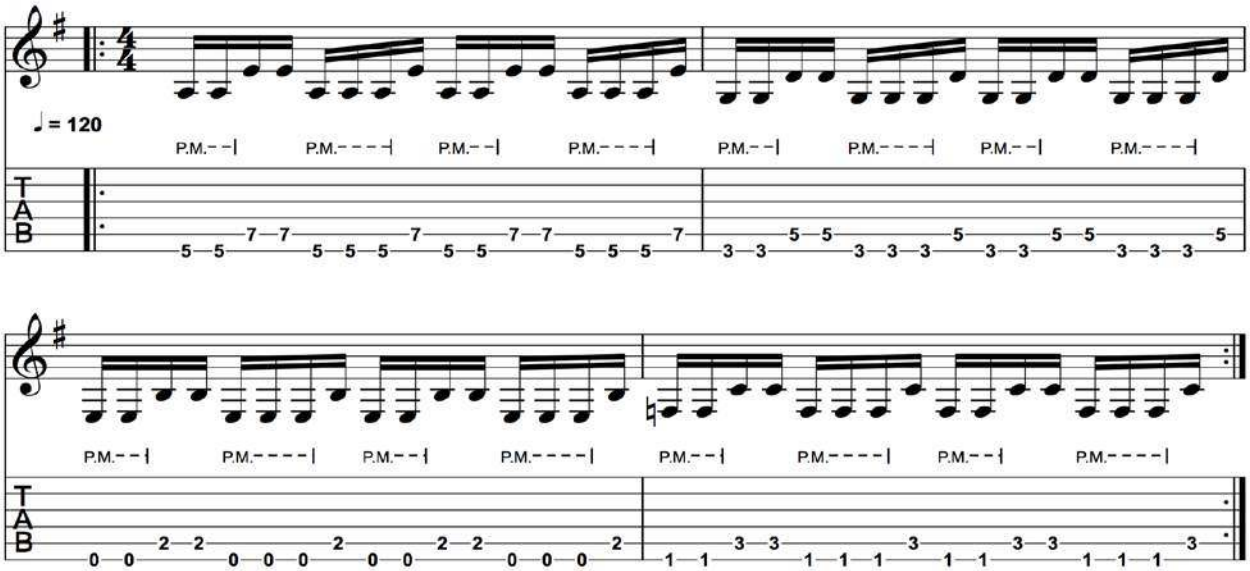
Przykład 3 to rozwinięcie tego, co poznaliśmy przed chwilą, ponieważ nadal posługujemy się układem tercjowym, czyli dźwięk wyższy jest oddalony od początkowego o interwał tercji. Zaczynamy od dźwięku B na progu 7 struny E6, następnie gramy tercję D na progu 5 struny A5. Po chwili na E6 mamy dźwięk A na progu 5, potem ponownie D na progu 5 struny A5. W dalszej części taktu 1 schodzimy jeszcze niżej, bo do dźwięków G i F na progach odpowiednio 3 i 2 struny E6, przy czym górny głos wciąż pozostaje niezmieniony. W takcie 2 mamy ten sam motyw, z tym że grany w niższej pozycji. W tym miejscu muszę dodać, że bardzo duże znaczenie ma tu odpowiednie opalcowanie riffu z tego przykładu, ponieważ może ono zapewnić optymalną wygodę, o której zachwianie bardzo łatwo w przypadku niewłaściwego ustawienia i użycia palców przy wydobywaniu poszczególnych dźwięków. Moja propozycja dla taktu 1 jest widoczna w zapisie nutowym na stronie obok. W takcie 2 sytuacja jest właściwie analogiczna jak w takcie 1, z tym że trzeba wziąć poprawkę na obecność dźwięków na pustej strunie, a poza tym ostatni dźwięk można zagrać palcem serdecznym (3), a nie małym (4).

Przykład 4 to tradycyjna już porcja dźwięków z wplecionymi triolami. Takt 1 nie wymaga chyba wyjaśnienia, ponieważ opiera się na tym, co już przećwiczyliśmy do tej pory. W takcie 2 mamy cztery grupy triolowe złożone z ósemek, które gramy w pozycji III.

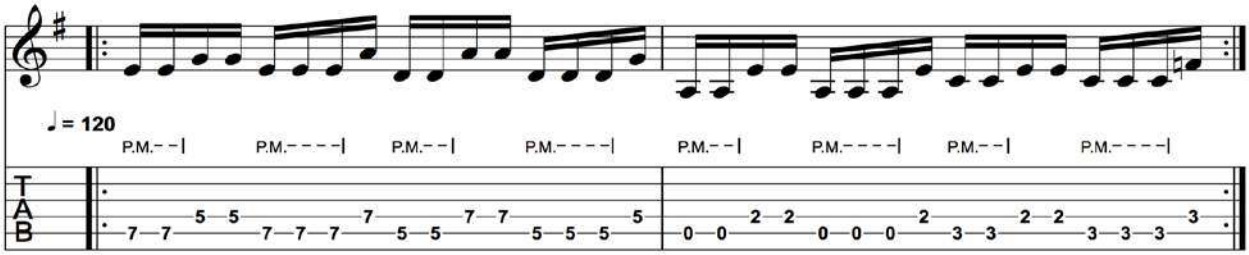
Na koniec ponownie zachęcam Was do przećwiczenia gry szesnastek w kontekście innych tematów, które były omawiane w starszych wydaniach magazynu: Pochody szesnastkowe (8/2011), Szesnastkowo na dwóch strunach (2/2017), Szesnastki w oktawach (7/2017) oraz Tłumione i nietłumione szesnastki (9/2017). Powodzenia!

eprasa.pl 470456d48b

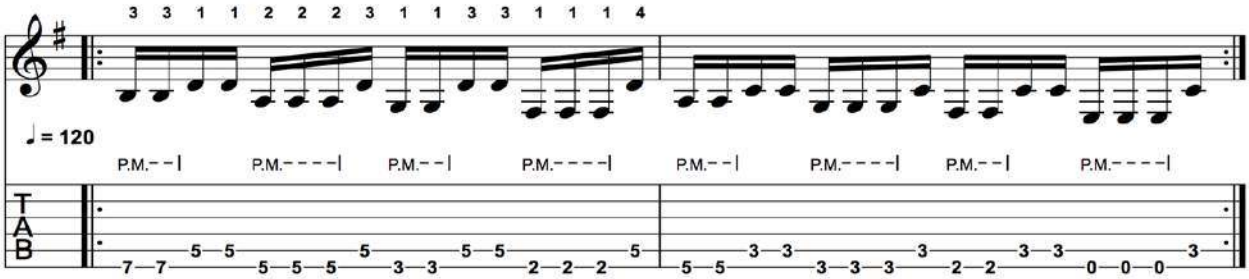
PRZYKŁAD 1



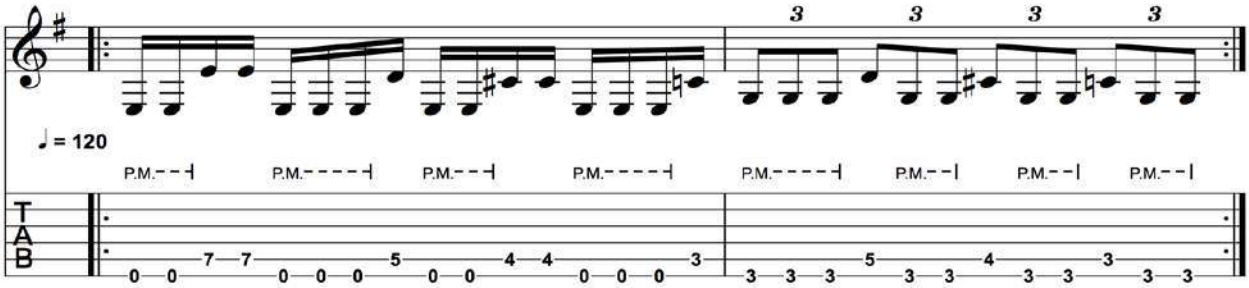
PRZYKŁAD 2



PRZYKŁAD 3



PRZYKŁAD 4



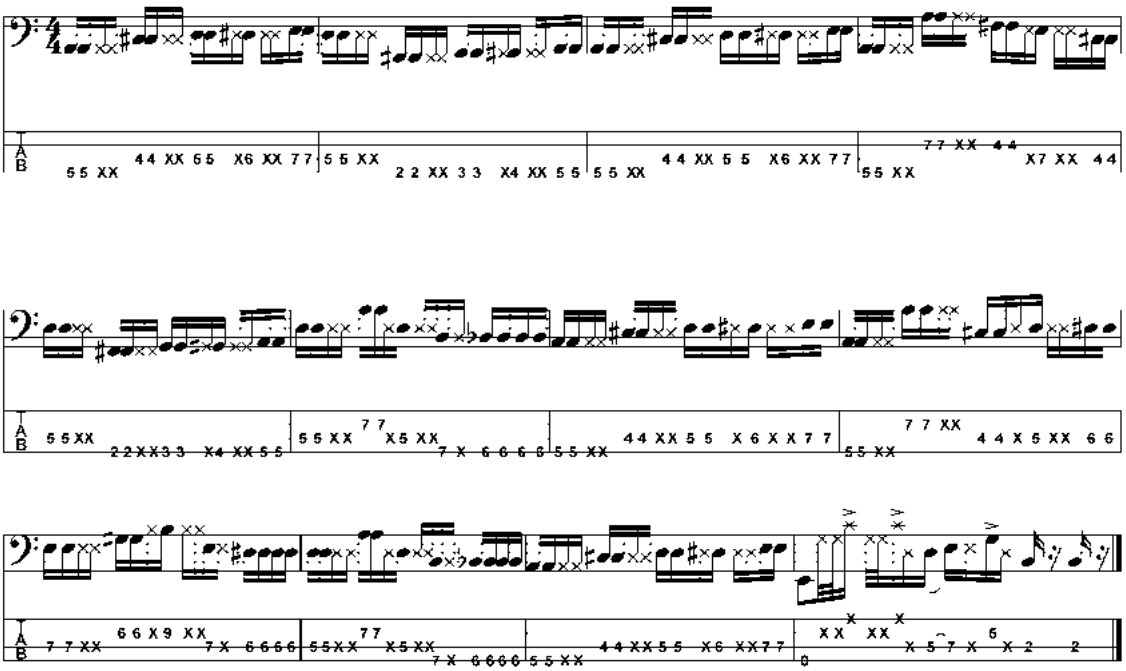
eprasa.pl 470456d48b

Double blues

Witam! Pewnie większość z Was zna dwunastotaktowy schemat grania bluesa. Na nim właśnie oparta będzie nasza lekcja... **Tomasz Fulara**

W muzyce tego gatunku najczęściej basiści grają tradycyjną techniką palcową nisko osadzając swoje partie. Na ogół są one dosyć oszczędne. Pamiętam, że jako początkujący basista spotykałem na różnych koncertach starszych kolegów, którzy grali na basie w zespołach bluesowych. Mówili mi oni wtedy, że w tego rodzaju muzyce nie gra się kciukiem na basie i kropka. Pewnego razu nagraliśmy z Adamem na kasetę VHS (to było w połowie lat dziewięćdziesiątych minionego wieku) koncert odbywający się w ramach Rawa Blues Festiwal, na którym wystąpił amerykański zespół, w którym basista świetnie grał bluesa kciukiem (co wzbudziło wielki aplauz publiczności). Zrozumiałem wtedy, że lokalne środowisko jest zamknięte na rozwój, a świat idzie do przodu. Od tego czasu zacząłem czasami stosować technikę slap w bluesowych numerach. Oczywiście trzeba to robić z głową i w odpowiednich momentach.
W tym odcinku moich warsztatów pokażę szesnastkowy przebieg, który można wykorzystać choćby podczas partii solowych. Za główny cel weźmiemy sobie jednak doskonalenie grania techniką doublethumbing. Będziemy robili to tym razem bez szarpania. Zagramy kciukiem prawej ręki uderzając najpierw z góry później z dołu. Przykład – dwunastotaktowy schemat bluesowy – można grać na kilka sposobów. Ja w tym przykładzie wybrałem taki, w którym w pierwszym takcie ogrywam tonikę, w drugim subdominantę, a w trzecim i czwartym tonikę. Często przez pierwsze cztery takty ogrywana jest tonika. Gramy szesnastki techniką doublethumbing zwracając szczególną uwagę na to, który dźwięk jest tłumiony, a który wybrzmiewa. Jest to pewien schemat rytmiczny. Nie traćcie jednak czujności. W szóstym, dziewiątym i dziesiątym takcie rozmieszczenie nut tłumionych jest nieco zmodyfikowane. Oczywiście układ dźwięków nie jest w tym ćwiczeniu najważniejszy i jeżeli macie swoje pomysły to gorąco namawiam do wprowadzania zmian w tym zakresie (także improwizowania). Tym razem ważny jest sam groove i doskonalenie umiejętności technicznych prawej ręki. W ostatnim takcie zagrałem efektowne zakończenie, w którym wykorzystałem omawianą w poprzednim odcinku moich warsztatów sekwencję 2 x 3, czyli dwukrotne zagranie na tłumionych strunach dwóch trzydziestodwójek kciukiem (doublethumbing), po których następuje szarpnięcie szesnastki pierwszym palcem prawej ręki. Przykład nagrałem w tempie 110, ale na początek polecam zwolnić metronom. Jeżeli uda Wam się finalnie wykonać to ćwiczenie w tempie docelowym, to możecie powiedzieć, że Wasz kciuk nieźle radzi sobie z techniką doublethumbing.
Tego typu szesnastkowe przebiegi można grać również tradycyjną techniką palcową. Ciekawie też można podobne partie wykonać kostką (picking). Za każdym razem efekt będzie zupełnie inny. Polecam poeksperymentować z nagrywaniem. Powodzenia!

PRZYKŁAD 1



eprasa.pl 470456d48b

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

na start
do 6* wydań gratis

po 5 latach
nieprzerwanej prenumeraty
do 12* wydań gratis

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

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

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

eprasa.pl 470456d48b

ZA MIESIĄC

LZZY HALE | HALESTORM

JOE SATRIANI

MAREK NAPIÓRKOWSKI

METALLICA
MASTER OF PUPPETS

HISTORIA LEGENDARNEJ PŁYTY

REKLAMA

Obszerny zbiór wydań archiwalnych

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

Przeglądaj, zamawiaj i korzystaj
z natychmiastowej przesyłki GRATIS

www.UlubionyKiosk.pl

ulubiony KIOSK.pl

Gitarzysta + Basista

www.MagazynGitarzysta.pl
www.MagazynBasista.pl

REDAKCJA

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

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

PROJEKT I SKŁAD DTP

Sławomir Sobczak
sobczak.gitarzysta@gmail.com

WSPÓŁPRACA

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

REKLAMA i PROMOCJA

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

WITRYNA INTERNETOWA

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

WYDAWNICTWO

AVT Korporacja sp. z o.o.

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

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

Wydawnictwo AVT Korporacja należy do Izby Wydawców Prasy.

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

ADRES REDAKCJI

Magazyn Gitarzysta
ul. Leszczynowa 11
03-197 Warszawa

OKŁADKA

Na okładce: Adam Palma

PRENUMERATA

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

DESIGNED & ENGINEERED

ST. JAMES

IN NORTHAMPTON, ENGLAND

LET THERE BE LIGHT

THE LIGHTEST 50W VALVE AMP IN THE WORLD

EL34 or 6L6 EDITIONS

REACTIVE LOAD

CAB RIG SIMULATOR TECHNOLOGY

50W 2W

ULTRA LIGHTWEIGHT

UNIVERSAL VOLTAGE

EXCLUSIVE CELESTION ZEPHYR

Blackstar® AMPLIFICATION

the sound in your head

Designed & Engineered by Blackstar Amplification UK

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

eprasa.pl 470456d48b

Fender

American Vintage II

PRZEDSTAWIAMY NOWY MODEL TELECASTER® Z 1951 ROKU w KOLORZE BUTTERSCOTCH BLONDE

ZBUDOWANY WEDŁUG ORYGINALNYCH SPECYFIKACJI. WSZYSTKICH. MIĘDZY INNYMI JESIONOWY KORPUS, KLONOWY GRYF W KSZTAŁCIE LITERY "U" I PRZETWORNIKI® Z ROCZNIKA '51.

©2022 FENDER MUSICAL INSTRUMENTS CORPORATION. WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE.

eprasa.pl 470456d48b