11/2022 (#203) LISTOPAD
www.magazyngitarzysta.pl

Gitarzysta®

DEF LEPPARD

METALLICA
MASTER OF PUPPETS

AL DI MEOLA

LZZY HALE

Aria Pro II TA-TR1
Fender American Vintage II 1951 Telecaster
BOSS Space Echo RE-202
Darkglass Microtubes Infinity
NUX NDD-7 Tape Echo
Tech 21 SansAmp Character Plus Screaming Blonde, Mop Top Liverpool

Indeks 210072
ISSN 1895-3832
11>
9 771895 383226
CENA 16 PLN (W TYM 8% VAT)

ARCHITECT
OF SOUND
JM-II
JOSH MIDDLETON
SIGNATURE SERIES
Josh Middleton of Sylosis and Architects is quickly becoming one of the world's most respected guitarists, with technical precision that rivals the best. His new LTD Signature Series JM-II offers all he needs to achieve his ultimate guitar tone, like a bolt-on roasted maple neck, stainless steel frets, a recessed Gotoh TOM bridge, and a set of Fishman Fluence Modern Humbucker pickups with multiple voicings. Get the LTD JM-II at your authorized ESP dealer or visit ESPguitars.com for more information.
Fluence
FISHMAN
ESP
ESPGUITARS.COM
SOUND-SERVICE.EU

Niech każda grana nuta będzie manifestem!

Rozwój techniki pozostaje w sprzężeniu zwrotnym z rozwojem artystycznym – pomysły na nowe środki wyrazu wymuszają znalezienie niespotykanych wcześniej rozwiązań, a kolejne wynalazki i ewolucja technologii umożliwiają odkrywanie nowych muzycznych światów i przesuwanie granic ludzkich możliwości w dziedzinie kreowania dźwięku. Wielu muzyków chce grać w sposób odmienny niż pozostali, także pod względem użycia dużej ilości instrumentów, co skłania do podejmowania eksperymentów typu człowiek-orkiestra. Może nie są one aż tak groteskowe jak w krótkim filmie „One Man Band" z wytwórni Pixar Studios, ale jednak artyści ci czerpią na swój sposób z ekwilibrystyki, a ich warsztat pracy ma w sobie pierwiastek sztuki cyrkowej, wobec której tytułowa pasja i szczerość może zejść na drugi plan.

Tradycyjnym człowiekiem orkiestrą jest niewątpliwie organista panujący nad „królem instrumentów", tak w sensie klasycznego instrumentu znanego przede wszystkim z kościołów, ale też organów teatralnych i kinowych wyposażonych oprócz piszczałek w instrumenty perkusyjne (bębny, gongi, trójkąty, talerze itp.), czego przykładem są instrumenty marki Wurlitzer spotykane w amerykańskich audytoriach, z potężnym The Mighty Wurlitzer na czele. Tego czy każdy organista wyraża się poprzez swój instrument nie wiem, ale z pewnością szczerze wyrażał samego siebie J. S. Bach, który potrafił przez kilkadziesiąt minut improwizować tak żywiołowo, że ludzie wchodzący do kościoła zastygali w miejscu i stali aż skończył. Każda jego nuta była manifestem!

Jednoosobowy zespół tworzył urodzony pod koniec XIX w. Jesse Fuller grający jednocześnie na dwunastostrunowej gitarze akustycznej (z przetwornikiem magnetycznym!), harmonijce ustnej, prawą nogą obsługujący machinę, na którą składał się fragment mechanizmu wyjęty z fortepianu razem z kilkoma strunami fortepianowymi, a wystukujący rytm na czymś w rodzaju małego hi-hatu. Przy tym wszystkim, Jesse oczywiście śpiewał – polecam jego wersję „San Francisco Bay Blues", szerzej znaną z akustycznego koncertu „Unplugged" Erica Claptona. Prawdziwym człowiekiem orkiestrą jest także Claude Hay, którego gościliśmy na łamach Gitarzysty – artysta zagrał przed laty fenomenalny koncert w Tarnobrzegu (dzięki staraniom Victora Czury ukazało się z tego wydarzenia limitowane CD). Claude ma specjalnie skonstruowany mechanizm perkusyjny, który sam obsługuje za pomocą nóg w czasie, kiedy ręce grają na instrumencie z dwoma gryfami: gitarowym i basowym. Myśląc o multiinstrumentalistach wywodzących się ze środowiska gitarowego, na myśl przychodzi także Mietek Jurecki, który w latach 80. grał na ważącym około 10 kg dwugryfowym basie (jeden z progami, drugi bezprogowy) – na koncertach wycinał na nim solówki, a podstawę harmoniczną grał na pedale basowym zapożyczonym z organów. Wszystkich tych artystów, niezależnie od czasem kompletnie odmiennego spojrzenia na muzykę, łączy pasja i szczerość przekazu.

Tych dwóch cech, jakże ważnych dla każdego artysty, życzymy Czytelnikom'. Niezależnie bowiem czy macie jeden, trzy, pięć czy 10 instrumentów, czy używacie elektroniki czy nie, w Waszej muzyce liczy się jedno: czy macie do opowiedzenia za pomocą dźwięków jakąś własną historię i czy umiecie ją przekazać słuchaczowi szczerze i z pasją. Grajcie tak, aby każda zagrana nuta stała się Waszym manifestem!

Krzysztof Inglik
redaktor naczelny

POKÓJ NAUCZYCIELSKI

Bridget Mermikides
Gitara klasyczna
G. Sanz 'Canarios'
W tym miesiącu zaaranżowałam dla was barokowy klejnot autorstwa Gaspara Sanza, wyróżniający się unikalnym, hiszpańskim rytmem... s. 92

Piotr Słapa
Gitara akustyczna
He's a Pirate cz.2
Miesiąc temu graliśmy fragmenty motywu znanego z serii filmów „Pirates of the Caribbean". Dzisiaj wrócimy do tego utworu i przygotujemy jego dalszą część... s. 96

Piotr Lemański
Jazz
Wakacyjnie o trzech skalach
Tym razem postanowiłem powrócić do tematu ogrywania dominanty. Nie będzie to jednak, jakby zapewne niektórzy chcieli, wykład o substytutach czy skalach alterowanych... s. 98

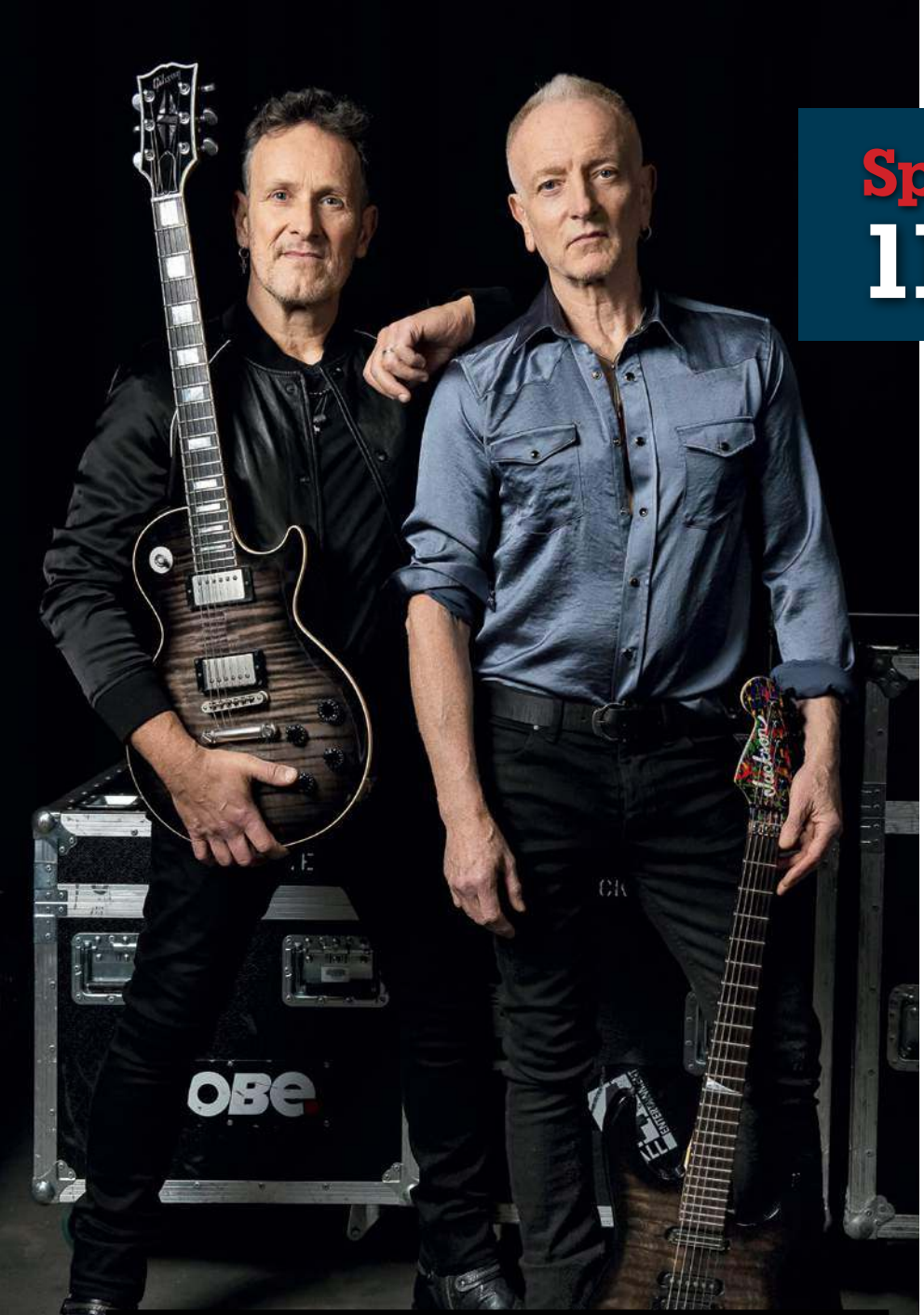
Neville Marten
Blues
Więcej kremu
Zgodnie z obietnicą kontynuujemy temat z poprzedniego miesiąca, w którym starałem się przybliżyć klimat i brzmienie Claptona grającego wspólnie z Brucem i Bakerem... s. 100

Sławomir Sobczak
Metal
Sweeping w grze rytmicznej
Efektowny sweeping jest często stosowanym w grze solowej zabiegiem. Czy znajdzie się dla niego miejsce w grze rytmicznej? s. 102

Tomasz Fulara
Gitara basowa
Dodaj dół
Wielu basistów jest zdania, że należy trzymać się niskich dźwięków, a gitara basowa jest stworzona do tego, aby grać w dolnym rejestrze... s. 104

eprasa.pl b14324155e

Spis treści 11/2022



WYWIADY, HISTORIE

22 DEF LEPPARD
Niezmiennie próbujemy stworzyć stadionowy klasyk w stylu 'We Will Rock You' albo 'I Love Rock 'n' Roll', co jest zadaniem niezwykle trudnym...

30 METALLICA: MASTER OF PUPPETS
Epicki album z roku 1986, który wyniósł thrash metal do rangi sztuki, napędzany techniką 'najlepszego gitarzysty rytmicznego na tej planecie'...

40 LZZY HALE
Przez długi czas nie mogłam nawet patrzeć na gitarę, bo wówczas opanowywał mnie jakiś smutek. Niemal kwestionowałam swoją pasję do muzyki...

46 AL DI MEOLA
Wiedzieliśmy, że tamten piątkowy wieczór był wyjątkowy na tle całej trasy. Płyta 'Friday Night In San Francisco' sprzedała się w siedmiu milionach egzemplarzy...

68 Aria Pro II TA-TR1

72 Fender American Vintage II 1951 Telecaster

76 Darkglass Microtubes Infinity

80 BOSS Space Echo RE-202

84 NUX NDD-7 Tape Echo

88 Tech 21 SansAmp Character Plus Screaming Blonde, Mop Top Liverpool

Redakcyjne

3 Wstępniak
3 Pokój nauczycielski
4 Spis treści
8 Mikstura
18 Felieton: Smok Smoczkiewicz
20 Felieton: Wojtek Wytrążek
105 Prenumerata
106 Stopka redakcyjna

eprasa.pl b14324155e

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 b14324155e

MEDIA GITARZYSTY

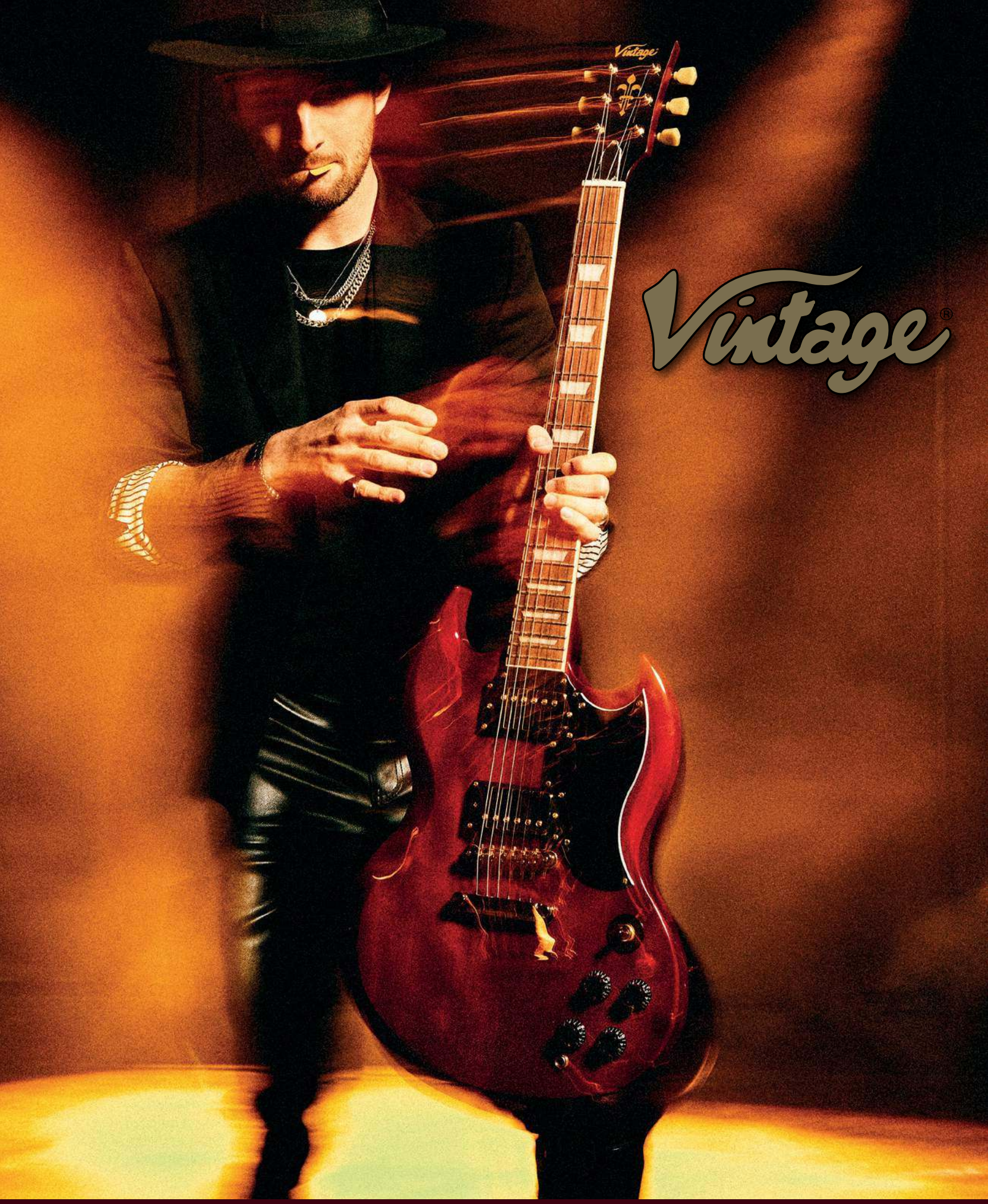
Możesz pobrać pliki multimedialne do tego wydania magazynu Gitarzysta:

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	[9]
warsztat blues	[2]
warsztat metal	[4]
warsztat Fulara	[2]



@GitaryVintagePolska vintage_guitars_pl https://gitaryvintage.pl/

eprasa.pl b14324155e

Fender Acoustasonic Player Jazzmaster

Fender Acoustasonic Player Jazzmaster jest najnowszą wersją z bardziej dostępnej cenowo, produkowanej w Meksyku serii hybrydowych gitar Acoustasonic. Gitara kształtem nawiązuje do słynnego Jazzmastera i wykorzystuje mahoniowy korpus z litym topem ze świerku Sitka. Instrumenty wspomaga autorskie rozwiązanie SIRS (Stringed Instrument Resonance System), poprawiające projekcję oraz akustyczne brzmienie. Wygodne gryfy o profilu Modern Deep C zaopatrzono w palisandrowe podstrunnice z 22 wąskimi progami oraz siodełko GraphTech TUSQ. Gitary dostępne są w satynowych wykończeniach Two-Color Sunburst, Shell Pink, Antique Olive oraz Ice Blue. Za barwy oraz ich wybór odpowiada trójpozycyjny przełącznik Voice Selector z pokrętłem Blend, konfigurujący podsiodełkowy pickup Fishmana oraz przetwornik Fender Acoustasonic Shawbucker zaprojektowany przez Tima Shawa. Do dyspozycji mamy następujące brzmienia: 1A: Fender Electric Shawbucker Clean, 1B: Fender Electric Shawbucker High Gain, 2A: Piezo Clean, 2B: Lo-Fi Piezo, 3A: Rosewood Concert Body, 3B: Mahogany Dreadnought

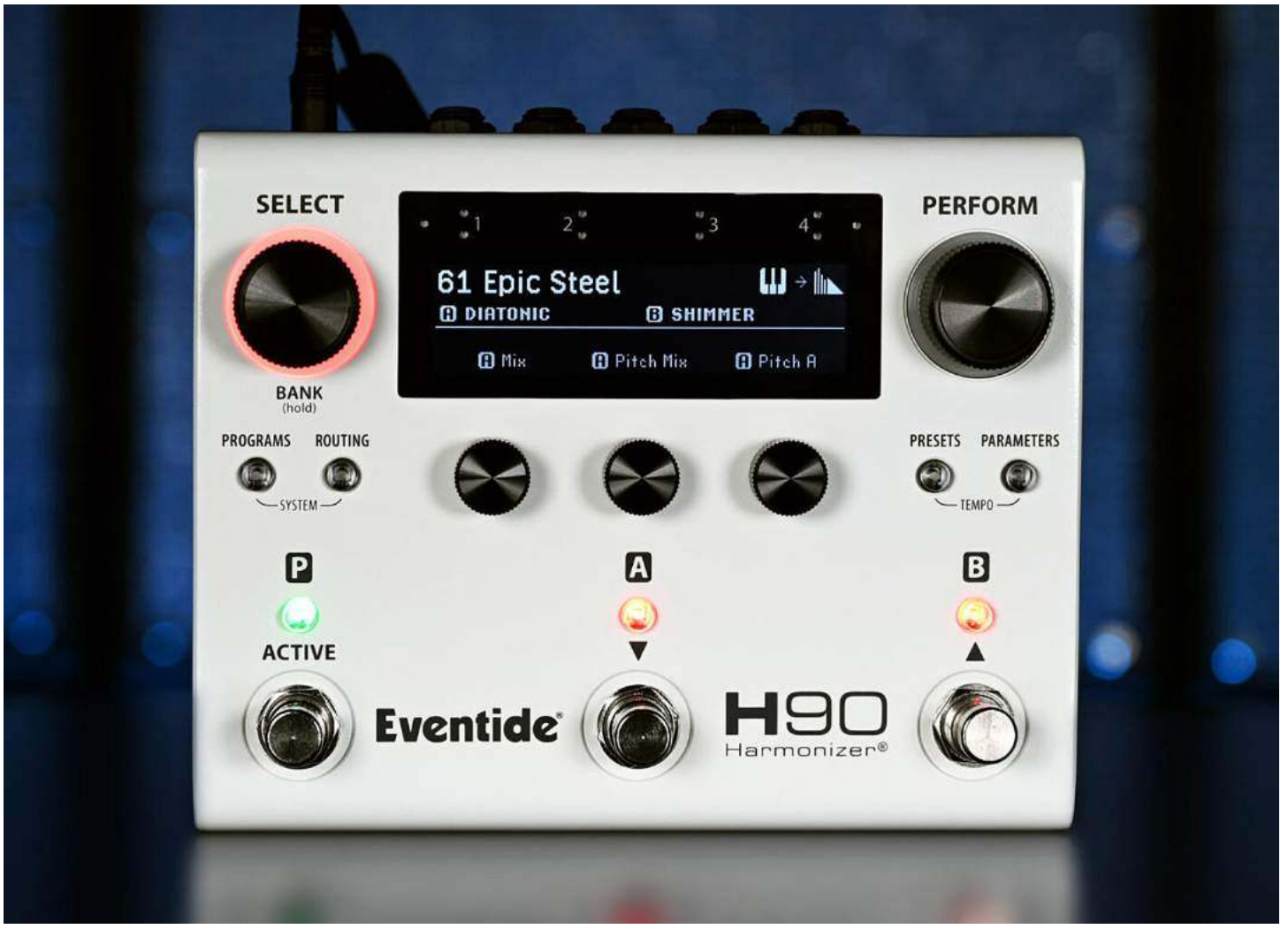
www.fender.com

Solar CHUG

Marka Solar Guitars prowadzona prze Ola Englunda zprezentowała pierwszy w ofercie, high-gainowy pre-amp w formacie stompboxa – CHUG. Projekt rozwijany był przez ostatnie dwa lata, mając na celu stworzenie brzmienia high-gainowego wzmacniacza w formacie kompaktowego pedału. Poza szerokimi opcjami regulacji gainu i korekcji do dyspozycji jest też pokładowa bramka szumów, która przy takim poziomie metalowego przesterowania na pewno się przyda.

www.solar-guitars.com
www.guitarcenter.pl

eprasa.pl b14324155e



Eventide H90 Harmonizer

H90 Harmonizer to zupełnie nowy multiefekt Eventide w formacie trzyprzyciskowego stompboxa, czerpiący inspirację ze studyjnych modeli H8000 i H9000, i będący następcą H9 Max, który jest jednym z najpopularniejszych multiefeków wykorzystywanych w profesjonalnych, gitarowych pedalboardach. H90 Harmonizer to w zasadzie dwa stompboxy H9 Max w jednej obudowie, oferujący jednak znacznie bardziej rozbudowane możliwości oraz funkcjonalność. Na pokładzie znalazły się wszystkie 52 algorytmy znane z H9 Max, plus zupełnie nowe 10 algorytmów – Polyphony, Prism Shift, Bouquet Delay, Head Space, Weedwacker, Even-vibe, Wormhole, Instant Flanger, Instant Phaser, SP2016 Reverb. Dzięki technologii SIFT (Spectral Instantaneous Frequency Tracking) do dyspozycji mamy polifoniczny pich-shifter o bardzo niskiej latencji i znakomitym trackingu. Dodatkowo część algorytmów z H9 Max została ulepszona o nowe parametry znane z pedałów serii idot9. Dzięki architekturze ARM H90 oferuje moc obliczeniową znacznie przekraczającą połączone 2 modele H9 max, pozwalając na tworzenie jeszcze bardziej zaawansowanych algorytmów efektowych – muliefekt umożliwia niezależnie użycie dwóch algorytmów (H9 Max to tylko 1 algorytm – dodajmy, że wybrane algorytmy mogą wykorzystywać po kilka efektów). Algorytmy mogą pracować w trybie szeregowym lub równoległym, H90 w trybie Dual działa jako dwa zupełnie niezależne harmonizery z dedykowanymi parami wejść i wyjść stereo, co pozwala na dowolny routing pre-post. Przemyślany panel kontrolny z dużym wyświetlaczem OLED zapewnia bardzo wygodną i szybką obsługę z poziomu urządzenia. Z tyłu poza podwójnymi, stereofonicznymi parami wejść i wyjść do dyspozycji jest też gniazdo USB C do podłączenia z komputerem (wykorzystanie dedykowanej aplikacji) oraz dwa gniazda ekspresji. Z lewej strony umieszczono standardowe gniazda MIDI. Poza olbrzymią bazą efektów warto wspomnieć o doskonałym looperze, którego czas pracy zwiększono do 60s w stereo (przy lekkim obniżeniu jakości czas ten można kilkukrotnie wydłużyć). W kolejnych aktualizacjach firmware-'u pojawi się znana z H9Max obsługa Bluetooth oraz wykorzystanie apki mobilnej.

www.eventideaudio.com
www.sound-service.eu

eprasa.pl b14324155e

Ernie Ball Music Man: 35th Anniversary StingRay 5 Bass

Zaprezentowany w 1987 roku Ernie Ball Music Man StingRay 5 ustanowił standardy dla nowoczesnego 5-strunowego basu dzięki solidnemu, zwartemu, mocnemu brzmieniu i 34-calowej skali. Ta edycja z okazji 35-lecia jest hołdem dla ponadczasowego projektu Ernie Ball Music Man używanego przez kultowych basistów, w tym Flea, Tony'ego Levina, Johna Myunga i Phoenixa z Linkin Park. W ciągu swojej 35-letniej historii Music Man SR5 przeszedł kilka znaczących zmian konstrukcyjnych. Pod przewodnictwem Sterlinga Balla, zespół badawczo-rozwojowy Ernie Ball Music Man wdrożył innowacje, które są obecnie powszechne w większości nowoczesnych 4 i 5-strunowych basów. Music Man 35th Anniversary StingRay 5 jest ograniczony do 225 instrumentów w konfiguracji z pojedynczym humbuckerem i 25 instrumentów w konfiguracji z podwójnym humbuckerem.

www.music-man.com
www.musicinfo.pl

Guitar Battle 2023 by ESP

GuitarCenter.pl i Sound Service European Music Distribution Service mają ogromną przyjemność zaprosić gitarzystów do udziału w konkursie Guitar Battle 2023 by ESP. Udział w konkursie polega na zarejestrowaniu do udostępnionego podkładu muzycznego własnej, autorskiej partii solowej lub stworzeniu w całości autorskiej kompozycji gitarowej. W konkursie przewidziano 2 nagrody. Nagrodą główną jest gitara ESP LTD Josh Middleton Signature Series JM-II BSB, laureat zostanie wytypowany przez Jury Konkursowe. Druga nagroda zostanie ogłoszona wkrótce. Laureat drugiej nagrody zostanie wyłoniony na FB Guitar Center, zwycięży solo które doczeka się największej ilości reakcji. Dziesięcioro, wybranych przez Jury, finalistów konkursu będzie walczyć o nagrodę główną w koncercie finałowym, który odbędzie się w lutym 2023 w Łódzkiej siedzibie Guitar Center. Dokładna data koncertu finałowego zostanie ogłoszona najpóźniej 1 lutego 2023. Patronem Medialnym Konkursu jest Magazyn Gitarzysta.

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

eprasa.pl b14324155e

eprasa.pl b14324155e

Koncertowa premiera albumu Adama Palmy 'SECOND LIFE' z Orkiestra Amadeus w Poznaniu

Koncertowa premiera albumu Adama Palmy 'SECOND LIFE' z Orkiestra Amadeus w Poznaniu, która miała miejsce 22 października w Poznaniu, to pierwsza w historii światowej fonografii płyta w całości nagrana na gitarę akustyczną i orkiestrę smyczkową. Oddajmy głos sprawcy całego zamieszania, Adamowi Palmie: „Koncert promocyjny płyty Second Life, na zawsze pozostanie w mojej pamięci z kilku powodów. Miałem przyjemność wystąpić z jedną z najwspanialszych orkiestr kameralnych na świecie pod batutą światowej klasy dyrygentki - maestry Agnieszki Duczmal. Wspaniała publiczność nagrodziła nasz występ owacjami na stojąco, a nawet dołączyła w przepiękny sposób do wspólnego śpiewania. Przy koncercie pracowało około 35 osób, drobne zrządzenie losu czy zwykła okoliczność życiowa jednej z nich, przekreśliłyby cały wysiłek włożony w przygotowanie i zagranie tego koncertu. Również podczas nagrań czuwała nad nami jakaś opatrzność, bo udało nam się zarejestrować całą płytę w 9 godzin. Nie wiem jak się nam to udało zrobić, bo po pierwszych 3 godzinach mieliśmy nagrany dopiero jeden utwór, a cała płyta składa się z 13 utworów. Musi być jakaś Siła Wyższa, która się mną opiekuje i nade mną czuwa. Czasami jednak pozwala mi zagrać lewą nutę, ale nie obrażam się wtedy na Nią, lubię takie zaczepki!"

autor zdjęć: Mirosław Kliński

eprasa.pl b142

Charvel Marco Sfogli Signature

Charvel zaprezentował nowy, limitowany model powstały w wyniku współpracy marki z włoskim wirtuozem gitary, Marco Sfoglim, gitarzystą m.in. PFM i Icefish. Gitara wykorzystuje olchowy korpus z topem z wzorzystego klonu oraz karmelizowany, klonowy gryf z grafitowym wzmocnieniem i palisandrową podstrunnicą z 22 progami jumbo. Zwiększoną wygodę gry oferuje skalopowany, dolny róg oraz profilowane łączenie korpusu z gryfem. Za brzmienie odpowiadają aktywne pickupy EMG w układzie HSS – dwa single EMG SA oraz humbucker EMG '89, sterowane 5-pozycyjnym przełącznikiem oraz potencjometrami głośności i tonu. Gałka Volume typu push-pull odłącza cewkę humbuckera do trybu single-coil. W osprzęcie znalazł się też mostek tremolo Floyd Rose 1000.
www.charvel.com

Marek Napiórkowski zapowiada album "String Theory"

Marek Napiórkowski każdym swoim projektem szuka nowych wyzwań brzmieniowych. Przy płycie „Hipokamp" sięgnął po elektroniczne brzmienia, przy płycie „Up!" po instrumenty dęte drewniane, przy „Celuloidzie" i „Wolno" wykorzystał wyłącznie instrumenty akustyczne. Brzmieniowym sercem płyty „String Theory" jest orkiestra smyczkowa, która nie jest tłem do gitarowych improwizacji, ale równoprawnym partnerem, gdyż kompozycje od początku były tworzone na ten unikatowy i rzadko spotykany skład. Za orkiestrację odpowiada nagradzany nagrodami Fryderyk, wybitny aranżer Nikola Kołodziejczyk. W nagraniu płyty „STRING THEORY", zrealizowanym w 2021 roku w Studio Koncertowym Polskiego Radia, wzięli udział: Orkiestra Kameralna AUKSO pod batutą maestro Marka Mosia, kontrabasista Max Mucha i perkusista Michał Bryndal. „Projekt „STRING THEORY" to ziszczenie mojego muzycznego marzenia; pragnienia, by stworzyć muzykę łączącą świat jazzowych improwizacji z pięknym brzmieniem instrumentów smyczkowych. Od początku myśląc o projekcie, chciałem stworzyć muzykę, w której orkiestra smyczkowa nie jest elementem dodanym do naszych jazzowych harców, ale jest równorzędnym partnerem, zarówno koncepcyjnie, jak i sonorystycznie. Ogromną przyjemność sprawia mi muzykowanie z orkiestrą smyczkową i moim trio. Tytułowa teoria strun mówi m.in. o tym, że materia składa się z drgań, czyli wibracji. W muzyce, którą wspólnie wykonujemy wibrują nie tylko liczne struny, ale także serca muzyków i, w co mocno wierzę, także serca słuchaczy nie pozostaną odporne na inspirujące drgania" – Marek Napiórkowski

eprasa.pl b14324155e

BOSS SL-2

Oferta marki BOSS powiększyła się o efekt bazujący na legendarnym SL-20 Slicer, w zaawansowanym kompaktowym pedale SL-2. Efekt 'tnie' dźwięk na unikalne patterny perkusyjne — w tym wiele przetworzonych za pomocą wewnętrznych filtrów i efektów — i zapewnia wiele opcji wyjściowych, które ożywiają rytmy w całym zakresie stereo. Do dyspozycji jest 88 patternów (osiem rodzajów z 11 odmianami dla każdego), a brzmienie można łatwo dostosowywać w czasie rzeczywistym oraz synchronizować z utworami za pomocą tap tempo i MIDI. Kształt fali i długość wyciętego dźwięku można kontrolować za pomocą pokręteł Attack i Duty, poziom efektu na wyjściu można dostosować w zakresie+/-12 dB. Aplikacja BOSS Tone Studio (macOS/Windows) po podłączeniu przez przez USB umożliwia przeglądanie i wgrywanie alternatywnych patternów. SL-2 może być obsługiwany dwoma zewnętrznymi przełącznikami lub pedałem ekspresji, na pokładzie jest wejście TRS MIDI do synchronizacji zegara i sterowania za pomocą komunikatów CC. Pięcioletnia gwarancja BOSS.
www.boss.info

Fender Rumble 800 Combo

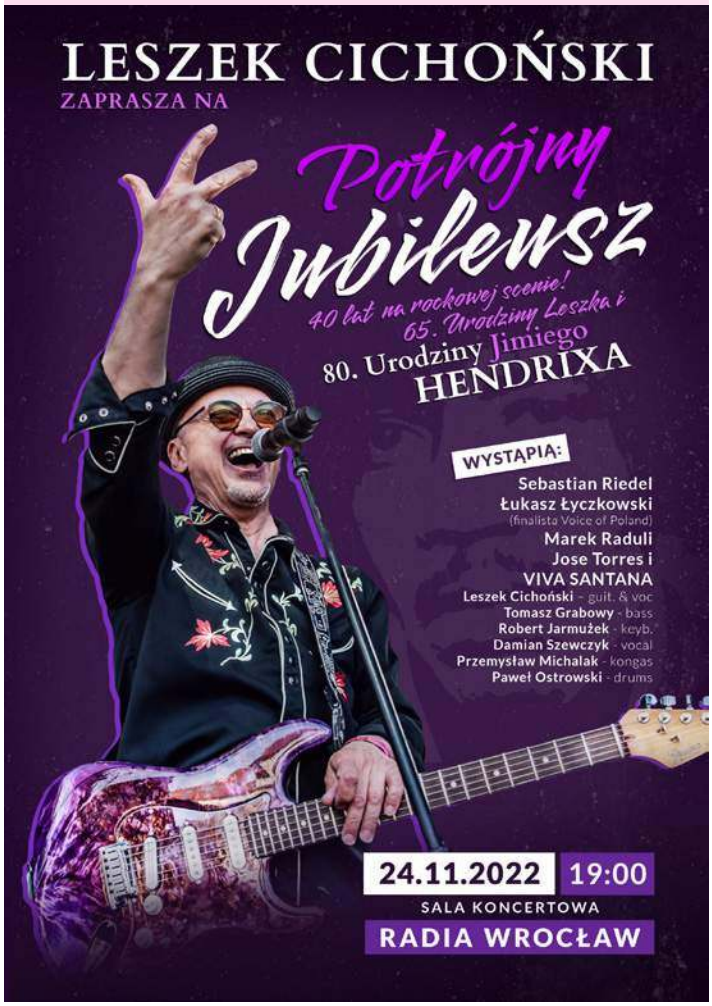
Odświeżony Rumble 800 Fendera to lekki wzmacniacz basowy w formie combo zaprojektowany na każdą scenę oraz do nagrań w studio. Rumble 800 Combo oferuje imponujący headroom i dynamikę dzięki dwóm 10-calowym głośnikom neodymowym Eminence oraz efektywnej końcówce w klasie D. Dzięki 3 voicingom, dynamicznemu obwodowi overdrive i tłumikowi mocy wyjściowej na mniejsze koncerty i do ćwiczenia, Rumble 800 Combo zapewnia imponujący zakres głośności oraz wszechstronność brzmienia dla każdego stylu muzycznego.
www.fender.com

eprasa.pl b14324155e

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

Potrójny Jubileusz Leszka Cichońskiego

Z okazji 80 urodzin Jimiego Hendrixa Leszek Cichoński, pomysłodawca Gitarowego Rekordu Świata, zaprasza na koncert „Potrójny Jubileusz", który odbędzie się 24.11.2022 o godz.19.00 w Sali Koncertowej Radia Wrocław. Na„Potrójny Jubileusz" składają się: 80. Urodziny Jimiego Hendrixa!, 65. Urodziny i ... 40 lat na rockowej scenie Leszka Cichońskiego! Wystąpią m.in: Sebastian Riedel, Marek Raduli, Jacek Krzaklewski, Tomasz Grabowy, Łukasz Łyczkowski (finalista Voice of Poland), Jose Torres i "VIVA SANTANA". Dodatkowe koncerty cyklu "Potrójny Jubileusz:
1.12. Warszawa - PROM Kultury Saska Kępa
2.12. Legionowo - MOK (https://www.facebook.com/events/648549260251487)
3.12. - do potwierdzenia
4.12. Białystok - Sześcian Pub (https://www.facebook.com/events/565002408353474)
Więcej informacji i link do biletów na stronie Wydarzenia „Potrójny Jubileusz":
https://www.facebook.com/events/1461418534284339
oraz na fanpage'u Leszka Cichońskiego!



Machine Head Øf Kingdøm And Crøwn

Machine Head to niekwestionowani mistrzowie ciężkich riffów i przy okazji jeden z najbardziej wpływowych zespołów w świecie metalu wydają nową płytę. Spektakularny debiut Machine Head z 1994 roku, "Burn My Eyes", 3 godzinne koncertowe maratony, miliony albumów sprzedanych na całym świecie i liczne wyróżnienia zarówno duże, jak i te mniejsze - to wszystko czyni ten zespół tak wyjątkowym. Nowy album "Øf Kingdøm And Crøwn" to trwający godzinę monolit koncepcyjny, bardzo bogaty, jeśli chodzi o muzyczną kolorystykę i dynamikę, ale z drugiej strony niesamowicie agresywny. Robb Flynn, wokal i gitara rytmiczna Machine Head, opowiada na nim historię dwóch zmagających się z traumą bohaterów, których losy splatają się na płycie w bardzo mroczny sposób. Na albumie znalazły się jedne z najbardziej wściekłych riffów, jakie zespół kiedykolwiek wymyślił. Jest to w dużej mierze ogromną zasługą naszego rodaka, lidera Decapitated, gitarzysty Wacława Vogga Kiełtyki.

eprasa.pl b14324155e

Line 6 Helix – aktualizacja oprogramowania 3.50

Najnowsza aktualizacja Line 6 Helix w wersji 3.50, przeznaczona dla urządzeń Helix Floor, Helix Rack, Helix LT, Helix Native, HX Stomp i HX Stomp XL przynosi sporo zmian, wśród których najważniejszą jest Cab Engine wraz nowymi kolumnami, wykorzystująca nową technologię przechwytywania Sound Design IR. Nowe, wysokiej jakości emulacje o 66% mniej obciążają procesor DSP i obejmują 20 kolumn gitarowych oraz 4 basowe. Poza usprawnieniami systemowymi nowy firmware przynosi kilka nowych emulacji wzmacniaczy (Sunn Model T w trzech wersjach i dwie odmiany wzmacniacza Peavey Invective opracowanego z Mishą Mansoorem) oraz efekty: Pillars OD (Earthquaker Devices Plumes, Vital Dist (Earthquaker Devices Life – Amplitude), Vital Boost (Earthquaker Devices Life – Magnitude), 4-Voice Chorus, Line 6 Original FlexoVibe, Line 6 Original Dynamic Ambience, Line 6 Original ambience reverb i Boctaver (BOSS OC-2 Octaver).

www.line6.com

Never Ending Sorry - Nowa płyta Agnieszki Chylińskiej

28 października pojawiła się na rynku nowa płyta Agnieszki Chylińskiej. Nowy album Artystki nosi tytuł „NEVER ENDING SORRY" i ukazuje się po czterech latach przerwy. Agnieszka Chylińska przez lata przyzwyczajała swoich słuchaczy i widzów do wielu zmian na swojej artystycznej drodze. Wokalistka, której twórczość zawsze cechowały przez nią same ukute słowa „NIGDY TAKA SAMA". Tym razem postanowiła połączyć rockową siłę swojego nietuzinkowego głosu z pięknym rockowo-bluesowym brzmieniem. Jak sama mówi: "Jest to dla mnie powrót do starego dobrego grania żywej muzyki. Tak bardzo zależy mi na tym, żeby koncerty najbliższej trasy były dowodem na to jak bardzo chciałam dać ludziom tę płytę."

eprasa.pl b14324155e

Twoje brzmienie z ŁAPY!

O co chodzi z tym magicznym brzmieniem z ręki? Co to w ogóle jest? Czy to ma sens? **Smok Smoczkiewicz**

Ludzie mówią czasem, że brzmienie jest w palcach, nie w gitarze. Nie bez przyczyny, bo to człowiek, a nie sama gitara, wyciąga na powierzchnię piękne tony z instrumentu. Nie ważne czy grasz wolno czy szybko, czy też w swoim zespole macie styl grania 'ciasno' lub 'luźno' – jeśli chodzi o wydobywanie dźwięków, to jak używasz palców ma kolosalne znaczenie nie tylko dla wykonania dobrze utworu (co jest oczywiste), ale dla charakteru tego wykonania i twego unikatowego stempla na tym wykonaniu – stempla który jest Twym osobistym podpisem pod tym co właśnie zagrałeś. Brzmienie z ręki to najważniejszy element własnego stylu.

Nie trzeba długo szukać – wystarczy przestudiować grę muzyków klasycznych. W uproszczeniu, w dużej orkiestrze może grać nawet 30 skrzypków, ale zawsze są dzieleni na pierwsze skrzypce i drugie skrzypce. Kiedy dyrygent opracowuje nowy repertuar, prowadzi niejednokrotnie przesłuchania indywidualne każdego instrumentalisty. Jak dyrygent może oddzielić pierwsze skrzypce od drugich oraz dodatkowo wybrać solistę do grania partii solowych, kiedy wymaga tego partytura? Właśnie tu często pomaga mu charakter brzmienia jaki wydobywa każdy skrzypek. Jedni mają ton i charakter od razu pozostający w pamięci, inni grają tak samo dobrze i dokładnie jednak brakuje im tego wyjątkowego, rozpoznawalnego sznytu, który daje właśnie brzmienie z ręki.

Wróćmy do gitary. Łatwo to zauważyć po coverach granych przez zespoły na żywo, albo chociażby na YouTube. Można wybrać jeden znany tytuł gitarowy i przesłuchać wykonania 20 ludzi. Oczywiste jest, że zapamiętamy tylko tych, którzy oprócz dokładnego odtworzenia oryginału zostawili nam jeszcze w uszach to ekstra „coś", to coś co robi różnicę, a my wracamy potem do tej jednej wersji. Jeszcze łatwiej to zauważyć biorąc pod lupę akustyczne wykonania solowe tego samego numeru, czy też słuchając nagrań, w których momentalnie rozpoznajemy danego muzyka po jednym dźwięku. Właśnie dzięki temu jakie ma brzmienie z ręki – czego ogromną częścią jest artykulacja. W świecie gitary, każdy kto ma za sobą tysiące godzin z instrumentem i muzyką wie, że to prawda i każdy się zgodzi: brzmienie z ręki to jedna z podstawowych rzeczy oddzielających dobrego gitarzystę od gitarzysty fenomenalnego. Jestem w stanie zaryzykować tezę, że u młodszych gitarzystów (chodź nie tylko), postrzeganie brzmienia z łapy jako elementu istotnego różni się w zależności od stylu wykonywanej muzyki. Zwykle więc jazzmani i bluesmani wcześniej zdają sobie z tego sprawę niż amatorzy tzw. 'ciężkich wywarów', jak np. grindcore'u czy death metalu, często lekceważący ten aspekt na początku swojej drogi. Jednak wcześniej czy później każdy świadomy gitarzysta – kiedy wyrośnie już z okresu skupiania się na szybkości, czy agresywności – dociera do tego samego wniosku: brzmienie z ręki to podstawa i coś co oddzieli Cię od masy innych gitarzystów raz na zawsze. Wobec tego bluesman będzie pracował więcej nad swoim wibratem, a metalowiec np. nad odpowiednim atakiem kostki i tłumieniem prawej dłoni, bo w tym stylu to te detale są niezwykle istotne. To system naczyń połączonych. W rezultacie obaj będą zwracać uwagę na to co dokładnie robią ich obie ręce.

To jak brzmisz 'z łapy' stanowi ważniejszą część tego jak brzmisz całościowo kiedy wrzucasz do obiegu jeszcze rodzaj gitary, przetworników, granie palcami czy kostką, mniejszy lub większy gain czy efekty dodatkowe. Pewien znany zespół metalowy szukając kiedyś gitarzysty kazał sobie wysłać taśmy z próbkami, w których gitarzyści mieli nagrać tylko na akustyku fragmenty kompozycji zespołu. Zaryzykuję stwierdzenie, że właśnie ich brzmienie z ręki było celem takiego podejścia do przesłuchań kandydatów. Brzmienie z łapy jest jak unikatowe linie papilarne. Nabiera wyrazu z wiekiem, z doświadczeniem u muzyka. Żyjemy obecnie w świecie cyfrowym, ale pomimo istnienia modelerów i symulatorów, dostępnych presetów sprzętu wielu znanych gitarzystów jak Van Halen, Gary Moore czy Kirk Hammet, to jednak brzmienie z ręki jest częścią duszy gitarzysty, jej przedłużeniem. Żadna cyfra tego nie zasymuluje! Poniżej kilku cenionych gitarzystów, którzy zgodzili się wypowiedzieć w temacie brzmienia z ręki. Więcej o aspektach poruszonych w artykule będzie można przeczytać w książce, którą opracowuję pt. „Dusza Gitarzysty".

Piotr Łukaszewski: „Ciężko określić procentowo wpływ ręki na ogólne brzmienie, ale na pewno jest kolosalny. Oceniam go na 90%. Brzmienie to również rozpoznawalność gitarzysty w nagraniach czy na koncertach."

Leszek Cichoński: „Według mnie 80-90% brzmienia to właśnie 'łapa', a artykulacja decyduje o rozpoznawalności stylu gitarzysty, niezależnie na jakim 'piecu' gra."

Stefan Machel: „Łapa to 90%, lewa 45% i prawa 45%."

Jacek Królik: „Wiele składowych brzmienia gitarzysty ma swój początek i klucz w jego rękach. Rzeczywiście, indywidualność brzmienia dobrego wioślarza to w dużej mierze wypracowany efekt jego porozumienia z instrumentem."

Vlogg Kiełtyka: „Kwestia tzw 'Lapy' jest rzeczą najważniejszą. Sposób wydobycia i świadomości dźwięku jest kluczowym elementem który wpływa na brzmienie i Twój styl."

Marek Raduli: „W moim odczuciu tzw. brzmienie z ręki można wypracować, chodź bywają też wybitne wyjątki, które się z tym darem rodzą."

eprasa.pl b14324155e

DS-1w

DISTORTION

KLASYCZNY PRZESTER FIRMY BOSS, WZBOGACONY O JAKOŚĆ WAZA.

DS-1W łączy w sobie wygląd i charakter oryginalnego DS-1 z ulepszonym, całkowicie analogowym obwodem dla poszerzenia zakresu i wszechstronności - Uzyskaj legendarne brzmienie dzięki współczesnej innowacji. Ulepszony dwustopniowy układ wzmocnienia, wiele trybów do kształtowania brzmienia oraz bufor klasy premium z krystalicznie czystym trybem bypass.

技 WAZA CRAFT

BOSS

Prawo do kultury

Mamy prawo do czegoś, mamy też wolność od czegoś – jaka jest różnica między nimi? Czym jest prawo do kultury i w jaki sposób ono samo i postrzeganie tego prawa wpływa na nasze życie? **Wojciech Wytrążek**

Kultura jest jednym z najtrudniejszych do zdefiniowania pojęć, zatem w pewnym uproszczeniu przyjmijmy, że jest to czynnik niezbędny dla utrzymania i rozwoju cywilizacji, a w odniesieniu do poszczególnych osób jest tym, co umożliwia rozwój intelektualny, wewnętrzny, rozwijanie talentów, realizację pasji i samorealizację.
Prawo do kultury jest dość specyficzne. Przede wszystkim polega na uczestnictwie każdego człowieka w kulturze artystycznej. Państwo ma zatem wynikające z ustroju określonego w Konstytucji pewne obowiązki pozytywne, które dotyczą dostępu obywateli do kultury i uczestnictwa w niej; obowiązki, które odpowiadają uprawnieniom twórców i odbiorców sztuki w wolności twórczości artystycznej. Prawo do kultury dotyczy też zapewnienia dostępu do kultury artystycznej w polityce kulturalnej państwa i jednostek samorządu terytorialnego.
Konstytucję naszego kraju wypadałoby choć trochę znać, więc weźmy na nasz warsztat jej podstawowe regulacje z I i II rozdziału. Zgodnie z art. 5 Konstytucji *Rzeczpospolita Polska […] zapewnia wolności i prawa człowieka i obywatela oraz bezpieczeństwo obywateli, strzeże dziedzictwa narodowego*. Z art. 6 wynika zobowiązanie państwa do tworzenia warunków *upowszechniania i równego dostępu do dóbr kultury, będącej źródłem tożsamości narodu polskiego, jego trwania i rozwoju*. Również zasadniczy podział terytorialny państwa ma zgodnie z art. 15 uwzględniać więzi społeczne, gospodarcze lub kulturowe. Dołóżmy jeszcze artykuły 27-29 określające język urzędowy, godło, barwy narodowe i hymn RP oraz stolicę państwa.
Kolejna grupa regulacji jest w II rozdziale Konstytucji – *Wolności, prawa i obowiązki człowieka i obywatela*. Zgodnie z art. 35, obywatele polscy należący do mniejszości narodowych i etnicznych mają wolność zachowania i rozwoju własnego języka, zachowania obyczajów i tradycji oraz rozwoju własnej kultury. Aby realizować te cele, *mają prawo do tworzenia własnych instytucji edukacyjnych, kulturalnych i instytucji służących ochronie tożsamości religijnej oraz do uczestnictwa w rozstrzyganiu spraw dotyczących ich tożsamości kulturowej*.
W dziale *Wolności i prawa ekonomiczne, socjalne i kulturalne* znajdujemy art. 73, zgodnie z którym *każdemu zapewnia się wolność twórczości artystycznej, badań naukowych oraz ogłaszania ich wyników, wolność nauczania, a także wolność korzystania z dóbr kultury*. Prawo do twórczości artystycznej i do korzystania z dóbr kultury jest w specyficznej grupie praw, ponieważ państwo z jednej strony wychodzi naprzeciw oczekiwaniom społecznym – w końcu mamy prawo do korzystania z kultury. Równocześnie realizacja tego prawa jest ograniczona możliwościami finansowymi – państwo przeznacza na kulturę około 1% swojego rocznego budżetu. Wspomniany rozdział Konstytucji mimo swojej nazwy tak naprawdę nie zawiera żadnych praw kulturalnych, a ogranicza się tylko do podstawowych wolności, o których wspomniałem na początku.
Podstawowa różnica między prawem a wolnością polega na tym, że wolność oznacza możliwości korzystania z niej bez skrępowania, oczywiście z wyjątkiem pewnych granic, którymi mogą być wolności innych ludzi. Tak jest chociażby z wolnością słowa – możemy mówić i pisać wszystko, co nie narusza praw i wolności innych. Prawo do czegoś ma charakter pozytywny, czyli państwo gwarantując prawo do czegoś musi je skonkretyzować a jednocześnie zagwarantować działania na rzecz jednostek korzystających z tego prawa. W przypadku wolności jest to tylko obowiązek powstrzymywania się od ingerencji w działania jednostek korzystających z tej wolności. Tyle teorii, w praktyce okazuje się jednak, że ten podział nie działa do końca w ten sposób, czego przykładem może być chociażby wolność zgromadzeń (art. 57 Konstytucji), która w odróżnieniu od chociażby wolności wyboru i wykonywania zawodu oraz wyboru miejsca pracy (art. 65 Konstytucji) powoduje obowiązek zapewnienia zgromadzeniom ochrony prawnej bez względu na ilość ich uczestników.
Konstytucyjny postulat dotyczący upowszechniania i równego dostępu do dóbr kultury jest zasadniczo realizowany na podstawie i w granicach ustaw, a najważniejsze z nich to:
– ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 194 z późn. zm.);
– ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 1066) – określa zasady wspierania twórczości filmowej i innej działalności w dziedzinie kinematografii oraz ochrony zasobów sztuki filmowej
– ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 840) – przedmiot, zakres i formy ochrony zabytków, opieki nad nimi, zasady tworzenia krajowego programu ochrony zabytków i opieki nad zabytkami itp.;
– ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385) – m.in. gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym;
– ustawa z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 1722) – zadania obejmują: dostarczanie informacji; udostępnianie dóbr kultury i sztuki; ułatwianie korzystania z oświaty, sportu i dorobku nauki; upowszechnianie edukacji obywatelskiej; dostarczanie rozrywki; oraz popieranie krajowej twórczości audiowizualnej.
Trudno jest wskazać przepisy, który zapewniałyby pełną realizację prawa do kultury. Konstytucja zapewnia prawo do kultury, jednak bez możliwości egzekwowania go przez obywateli wobec organów państwa. Dochodzenie ewentualnych roszczeń związanych z realizacją prawa do kultury przed sądem jest zatem skazane na niepowodzenie. Z punktu widzenia odbiorców kultury są to regulacje miękkie, których celem jest zobowiązanie wskazanych w ustawach organów do zapewnienia wolności twórczości artystycznej i szeroko rozumianego uczestnictwa w kulturze.

AUTOR JEST RADCĄ PRAWNYM, CZŁONKIEM OIRP W LUBLINIE

eprasa.pl b14324155e

TakaminePolska

@takamine_pl

https://takamine.pl/

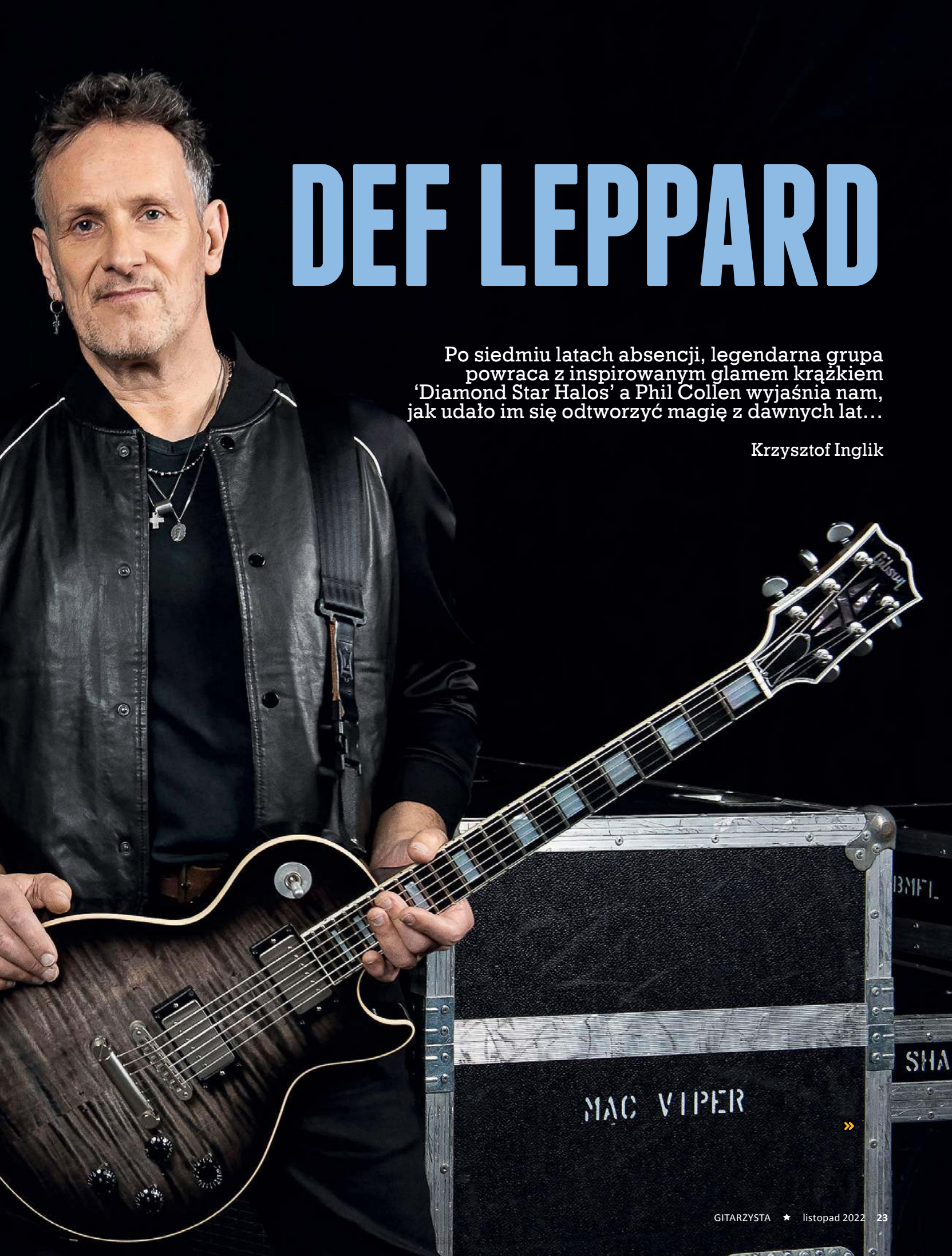
eprasa.pl b14324155e

FOT. WILL IRELAND

DEF LEPPARD

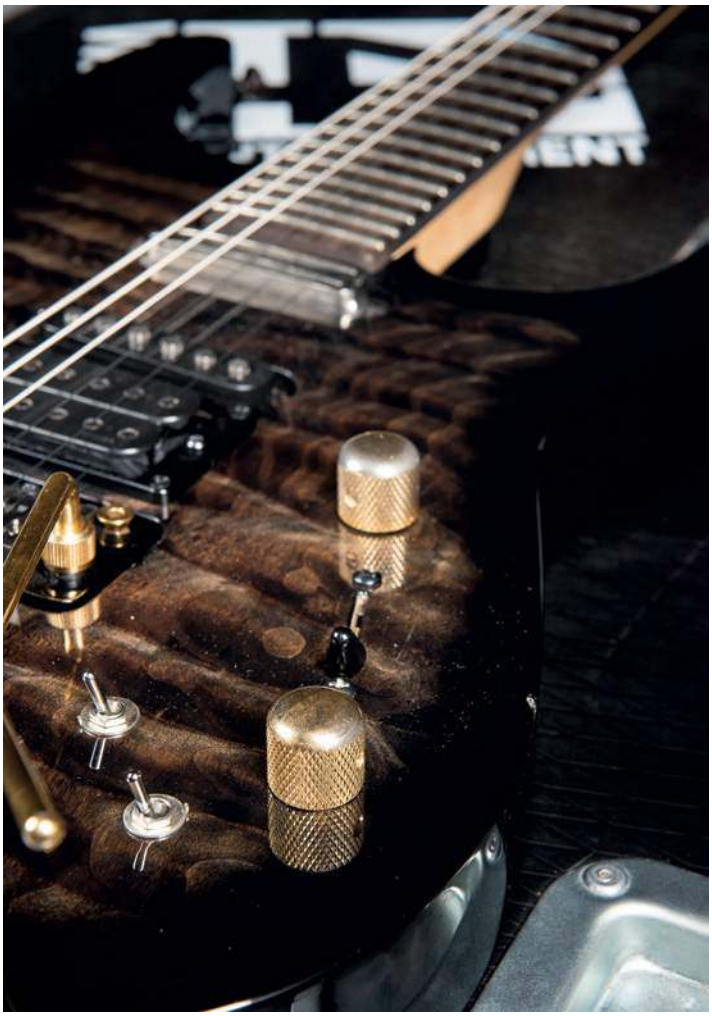
Po siedmiu latach absencji, legendarna grupa powraca z inspirowanym glamem krążkiem 'Diamond Star Halos' a Phil Collen wyjaśnia nam, jak udało im się odtworzyć magię z dawnych lat…

Krzysztof Inglik



Ten model, nazwany 'Red Sugah' jest hybrydą innych gitar Collena. Korpus w kolorze Trans Black Mocha pochodzi z PC1 z roku 1996. Gryf jest wzięty z PC1 30th Anniversary z roku 2009. W przeciwieństwie do egzemplarzy produkcyjnych PC1, mamy tutaj odwróconą główkę. Mostek Floyd Rose ma tytanowe siodełka FU-Tone i wolframowy blok. Przetworniki to DiMarzio Super 3 humbucker (mostek), DiMarzio Custom Sugar Chakra (środek) i Jackson Sustainer (gryf).

eprasa.pl b14324155e



Nowa płyta Leppardów – 'Diamond Star Halos – to coś, na co fani musieli czekać dość długo, lecz większość z nich stwierdzi, że było warto. Mocnym akcentem nowej płyty są wpływy lat siedemdziesiątych i nuta retro w postaci stomp-rockowych rytmów. Zespół nigdy nie wstydził się swych korzeni, które akcentował zarówno na kolekcji coverów 'Yeah!' z roku 2006, jak i remake'u „Action" Sweet z roku 1994. Jakkolwiek materiał został nagrany przez członków zespołu indywidualnie, w ich domowych studiach, to 15-trackowy album 'Diamond Star Halos' na ten sam power co sprzedane w milionach egzemplarzy 'Hysteria' i 'Adrenalize'. Skład grupy jest stały: Phil Collen i Vivian Campbell na wiosłach, Joe Elliott na wokalu, niskie pasmo obsługuje Rick Savage, a bębny Rick Allen. Collen poświęcił czas, by porozmawiać z nami o powstawaniu tej płyty i podzielić się refleksją nad swą 40-letnią karierą. Jest bardzo podekscytowany możliwością wyruszenia w promującą nowe wydawnictwo trasę, szczególnie po ostatnich dwóch latach pandemii i izolacji w domu. Zapowiadają się niezłe rockowe widowiska na stadionach wzdłuż i wszerz USA, z zespołami takimi jak Mötley Crüe, Poison i Joan Jett u boku.

Gdzie w Waszej dyskografii umieściłbyś album 'Diamond Star Halos'?

Myślę, że jest to pod różnymi względami najlepsza płyta jaką dotychczas nagraliśmy. Poprzedni album był dla nas pierwszym, który nagraliśmy bez żadnego ciśnienia i nacisków. Nie staraliśmy się zaspokoić niczyich wymagań, nie martwiliśmy się jak nagrać hit radiowy i tak dalej. Nowa płyta jest kolejnym krokiem naprzód w stosunku do 'Def leppard'.

Tytuł nawiązuje do hitu T. Rex 'Bang a Gong (Get It On)',

eprasa.pl b14324155e

FOT. WILL IRELAND

a sam album ma wiele nawiązań do lat 70.
Bez cienia wątpliwości. Dla nas, początek lat 70. był czasem, w którym złapaliśmy bakcyla muzyki. Więc w pewnym sensie jest to płyta koncepcyjna, choć z początku nie zdawaliśmy sobie z tego sprawy. Wzięliśmy nawet Mike'a Garsona, który pojawił się na płytach glamowych Davida Bowiego, do zagrania na klawiszach w paru kawałkach. Moja solówka w 'Goodbye for Good This Time' nawiązuje do Micka Ronsona i jego gry w utworach takich jak 'Lady Grinning Soul'. Z kolei moją końcową solówkę w 'From Here to Eternity' zainspirował Ritchie Blackmore. Jest kilka nawiązań do lat 70., których ducha można znaleźć we wszystkich kawałkach tej płyty.
Zgaduję, że polska publiczność może nie wiedzieć, jak wielki wpływ miała glam-rockowa era na wiele znanych zespołów. Musisz pochodzić z Wielkiej Brytanii, aby naprawdę to zrozumieć. Pamiętam jakie wrażenie zrobił na nas Bowie wykonujący 'Starmana' na Top of the Pops i jak wielki wpływ na wszystkich miała ta chwila. Słuchałem już wówczas Deep Purple, ale kiedy zobaczyłem w telewizji Davida to poczułem, że za pomocą dźwięków mówi bezpośrednio do mnie. Wielu ludzi dziś nie pamięta jak wspaniały był Marc Bolan. Ten poziom geniuszu.

Z tego co wiem, płyta została nagrana indywidualnie przez każdego z członków zespołu w ich domowych studiach?
Tak, zgadza się. Aczkolwiek moim 'studio' jest w tej chwili stół w mojej jadalni *(śmiech)*. Do nagrywania wystarczy mi laptop i Guitar Rig 5, którego używam od wielu lat. Płytę 'The Man Raze' z 2011 roku nagrałem na dokładnie tych samych presetach. Tak więc w jadalni właśnie nagrywam pomysły i tworzę demówki, które wysyłam do Joe oraz Ronana (McHugh – producent | przyp.red.). Czasem nagrania demo wchodzą finalnie na płytę, tak jak to było z partiami gitary w 'Kick': miały tak fajny, pozytywny vibe, że zdecydowaliśmy się je zostawić. Wokale na tło także nagrywałem w domu, używając do tego mikrofonu Shure SM58. Brzmiały dobrze, więc zostawiliśmy je w tej formie na płycie. Zazwyczaj szlifujemy partie instrumentów przed

eprasa.pl b14324155e

Campbell jest fanem modelu Les Paul od czasów Dio. Ta gitara w wykończeniu Antrim Basalt Burst to Gibson Vivian Campbell Les Paul Custom, z limitowanej do kilkuset sztuk edycji. Wszystkie metalowe części osprzętu TonePros są wykończone w satynowym niklu. Przetworniki to DiMarrzio Super 3 oraz DiMarrzio Super Distortion.

wydaniem ostatecznej wersji, ale tym razem zostawiliśmy wszystko surowe. Dużo rzeczy można teraz zrobić w domu bez specjalistycznych narzędzi. Z tego co wiem, Joe nagrał nawet partię wokalu do 'This Guitar' na mikrofonie wbudowanym w laptop.

To paradoks, że nagranie tej nowej płyty pochłonęło zaledwie ułamek tego co kosztowało nagranie „Hysterii", a jednak porównując je, 'DSH' brzmi świetnie. To mówi wiele o współczesnej technologii.
To prawda. Cały czas powtarzam ludziom: tak długo jak wiesz co chcesz osiągnąć, masz czyste nagranie, wykonanie jest świetne i osoba miksująca wie co robi, możesz osiągnąć wiele, by zaspokoić swe artystyczne ambicje. Dzięki temu trybowi pracy mogliśmy zachować wiele energii pierwszych wykonań, zamiast dogrywać je potem w studio. Mam wrażenie, że zwykle poprawianie jakości nagrań odbywało się kosztem ich spontanicznego blasku.

Czy włączasz się bezpośrednio w komputer podczas nagrywania gitar?
Tak, nie ma tam ani jednego wzmacniacza czy efektu w kostce. Na tej i poprzedniej płycie. Od dłuższego czasu nagrywam wszystko za pomocą Guitar Rig 5. Jako interfejs audio służy mi Focusrite Scarlett. Nic wyszukanego.

Pojawiły się jakieś nowe gitary w Twoim arsenale?
Tak, tym razem użyłem nieco innego sprzętu. Podczas lockdownu zamówiłem kilka tańszych gitar. Squier zrobił fajną reedycję Stratocastera, którą wykorzystałem w intro 'This Guitar'. W solówce pojawił się Squier Telecaster, na którym nagrywałem już w poprzednich latach. To naprawdę fajne instrumenty. Nic w nich nie zmieniałem – wszystko jest tak jak kupiłem w sklepie i brzmią naprawdę dobrze. Poza tym użyłem mojej najnowszej sygnatury – Jacksona PC1 w wykończeniu 'czarny orzech'. Kupiłem też dwie basówki podczas pandemii: Squiera Precision i Epiphone'a EB-3. Byłem ciekaw czy przydadzą mi się do nagrywania demówek i zaskoczyły mnie bardzo pozytywnie od razu po wyciągnięciu z kartonu. Szczególnie Squier, co jest dość intrygujące, biorąc pod uwagę jego cenę.

To co mnie intryguje, zarówno na tej płycie jak i poprzednich, jest ilość gitar w miksie. Są wszędzie, a jednak nic się nie kłóci, nie muli, nie zbija w nieczytelną całość. Czuć niemal fizycznie gdzie jest każdy instrument.
Większość materiału w zespole komponuję ja oraz Joe. Od samego początku piszemy z myślą o wokalu i planujemy gdzie trzeba zachować odpowiednią przestrzeń. Znamy swój styl gry na gitarze i potrafimy przewidzieć jak trzeba ułożyć te partie, aby piosenka brzmiała dobrze. To właśnie ona jest przyczyną wszystkiego.

W jaki sposób rozstrzygacie kto będzie grał solówkę w danym utworze? Dzieje się to spontanicznie, czy rozmawiacie o tym?
To się dzieje samo. Nie planujemy kto gdzie będzie grał solo. Chyba, że któryś z nas nie zagrał go w żadnej z ostatnio realizowanych piosenek, wówczas myślimy o tej drugiej osobie. Ale to zwykle wynikało naturalnie podczas procesu nagrywania.

'Kick' to dość jednoznaczny manifest glam-rockowy w stylu lat 70.
Yeah! W pisaniu tej piosenki towarzyszył mi Dave Bassett (Shinedown, Halestorm, Daughtry | przyp.red.). Od początku miałem wstępny pomysł na refren i wiedziałem jakie ma tu być tempo. Niezmiennie próbujemy stworzyć stadionowy klasyk w stylu 'We Will Rock You' albo 'I Love Rock 'n' Roll', co jest zadaniem niezwykle trudnym. Łatwo jest skończyć z czymś co nie brzmi autentycznie. Wróciliśmy myślami do czasów takich zespołów jak Slade, T. Rex, Gary Glitter i Mott the Hoople a 'Kick' napisał się praktycznie sam.

'From Here to Eternity' brzmi momentami jak temat z filmu o Jamesie Bondzie.
Wiem co masz na myśli. Rick Savage napisał ten numer i ten charakter 'noir' był wyczuwalny od samego początku. Kiedy finalnie nagrywaliśmy utwór na płytę, ten klimat uległ nawet wzmocnieniu.

Z kolei elementy country w 'Lifeless' są dość zaskakujące jak na Def Leppard.
W tym utworze jest moje ulubione solo Viviana. Zagrał je na Telecasterze. Kiedy komponowałem tę piosenkę, po głowie chodziła mi muzyka Roliing Stones. Przez chwilę wyobraziłem sobie zespół U2 grający utwór country. Nagrywałem na gitarze Jackson PC1, uzyskując całkiem autentyczne barwy Tele, ale to solówka Viviana postawiła tutaj 'kropkę nad i'.

Jest też psychodeliczno-beatlesowski klimat w 'Liquid Dust'.
Powiedziałbym, że jest to daleko wschodni, niemal indyjski klimat, co faktycznie sugeruje Beatlesów w późnych latach 60., kiedy mieszali etniczne elementy z psychodelią. Tematem utworu jest reinkarnacja, więc chciałem stworzyć muzykę, która byłaby odrobinę nie z tego świata.

Co to za instrument na początku 'U Rok Mi'? Brzmi trochę jak mandolina...
Właściwie to ukulele. Kupiłem je dla jednej ze swoich córek kilka lat temu. Potem dwie kolejne chciały mieć swoje uke, a potem każdy członek Def Leppard sprawił sobie po jednym *(śmiech)*. Pewnego razu zacząłem się nim bawić, grając prosty riff i tak powstała ta piosenka.

To interesujący kawałek, bo ma ten rasowy klimat Led Zeppelin na początku, a potem ulega metamorfozie w hip-hopowy groove. Jest tam wiele nawiązań stylistycznych do różnych stylów.
Tak, to prawda. Na początku jest ten folk-rockowy rys jaki znamy z Zeppelinów, ale gdy tylko zdążysz się z nim oswoić wciskamy hamulec, zmieniamy bieg i skręcamy w zupełnie innym kierunku. Uwielbiam takie niespodzianki w piosenkach.

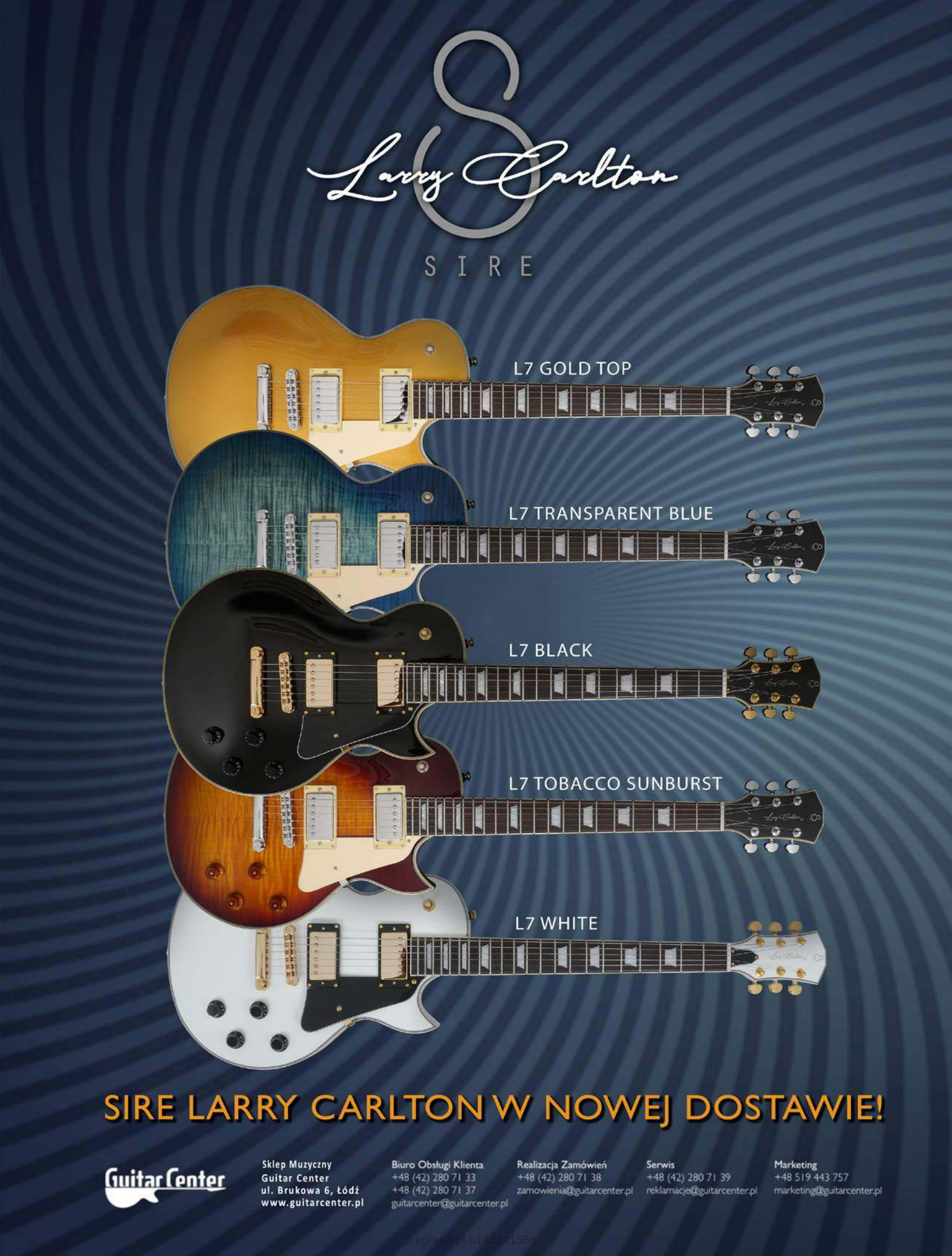
Myślę, że na tej płycie Rick Savage nagrał swoje najlepsze brzmienia basowe w historii Def Leppard, szczególnie w kawałkach 'Open Your Eyes' i 'Gimme a Kiss'.
Zgadzam się z tym absolutnie. Co ciekawe sam mu to powiedziałem. To dość zabawne, bo nagrywając w domu, często braliśmy do ręki instrumenty, których nie zabralibyśmy w innym przypadku do studia. Rick używał swojego Fendera Precision, który leżał u niego w domu od lat. Ale kiedy posłuchasz tych klasycznych płyt z lat 70., w większości były one nagrywane właśnie na 'Preclu'.

Czy nadchodząca trasa koncertowa będzie dla Was pierwszą okazją do zagrania na stadionie od czasów lockdownu?
Będzie pierwszą okazją do zagrania przed ludźmi w ogóle. To dość specyficzne uczucie, wracać na scenę po tak długim czasie absencji.

Od poprzedniej płyty minęło już siedem lat. Dopiero w tym roku pojawił się nowy krążek. Przewidujesz podobny interwał do kolejnej?
Nie. Wpadliśmy razem z Joe w taki wir pracy, że pomysły sypią nam się garściami. Nawet na tej płycie jest więcej piosenek niż zazwyczaj. Pomimo to mamy wiele niewykorzystanych jeszcze utworów. To się niemal nigdy nie zdarzało, kiedy nagrywaliśmy płyty. Zwykle wykorzystywaliśmy każdą nutę i musieliśmy wymyślać jeszcze brakujący materiał podczas sesji, w środku nagrywania. Tym razem moglibyśmy nagrać jeszcze wiele kawałków, zupełnie tak jakby w Def Leppard dostał nowe życie. W związku z tym postanowiliśmy nie czekać i zacząć prace nad następną płytą zaraz po premierze 'Diamond Star Halos'.

To Twój czterdziesty rok w tym zespole. Zgaduję, że nigdy byś nie uwierzył komuś, kto w roku 1982 powiedziałby Ci, że będziesz opowiadał o tym zespole za 40 lat?
To dość oszałamiające, kiedy sięgam pamięcią wstecz przez te wszystkie lata. W życiu bym nie przypuszczał, że dojdziemy aż do tego miejsca i poziomu, w którym nasze koncerty na stadionach będą wyprzedawane do ostatniego miejsca. Co ciekawe, czuję się bardziej podekscytowany tym co robię teraz, niż kiedykolwiek wcześniej w naszej karierze. Jakiś czas temu udzielaliśmy wywiadu pewnej stacji radiowej i obaj z Joe zgodziliśmy się, że powiedzenie o tym, że młodzi marnują młodość jest prawdziwe. Teraz, kiedy mam więcej lat, doceniam wszystko co mam dużo mocniej. Nie marnuję już czasu, uwagi, ani energii na pierdułki i cieszę się każdą chwilą. Jesteśmy wielkim rockowym zespołem i czerpiemy z tego pełnymi garściami. Jesteśmy wdzięczni za każdą okazję jaką nam to przynosi i staramy się żadnej nie zmarnować.

eprasa.pl b14324155e


Larry Carlton
SIRE
L7 GOLD TOP
L7 TRANSPARENT BLUE
L7 BLACK
L7 TOBACCO SUNBURST
L7 WHITE
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 b14324155e

FAITH
AriaPro II RS KNIGHT WARRIOR
SO WHAT

METALLICA

MASTER OF PUPPETS

Epicki album z roku 1986, który wyniósł thrash metal do rangi sztuki, napędzany techniką 'najlepszego gitarzysty rytmicznego na tej planecie'…

Na początku 1986 roku, James Hetfield czuł się niepokonany, opowiadając o nowej płycie, którą Metallica miksowała w Amigo Studios w Los Angeles. „Wiem, że na tej płycie szybkie riffy są najszybszymi, jakie kiedykolwiek stworzyliśmy." – powiedział dziennikarzowi, Steffanowi Chirazi. – „Staramy się nie zapominać tego skąd pochodzimy. Po prostu dojrzewamy, a nasz styl poszerza się o lepszy materiał."
Album, o którym mówił to 'Master of Puppets', którego tytułowy kawałek osiągał w szczytowych momentach 220 BPM. Utwór miał ów posmak artystycznej dojrzałości, był epicki, nie pozbawiony dramatycznych zwrotów, a na przestrzeni ponad ośmiu minut zarówno tempo jak i metrum zmieniały się kilka razy. Gitary grały precyzyjne, punktowane riffy staccato, czyste, rozłożone akordy, harmonizowane melodie i porywającą solówkę, zagraną przez Kirka Hammetta. Na przestrzeni lat, utwór miał się stać swoistym hymnem najbardziej innowacyjnej i wizjonerskiej kapeli zarówno lat 80. jak i wszech czasów.
Rok 1986 był kamieniem milowym dla zespołu Metallica oraz ich przyjaciół ze sceny thrash metalowej, które zrewolucjonizowała ciężką muzykę w latach osiemdziesiątych. Slayer wydał 'Reign In Blood', Megadeth 'Peace Sells… But Who-'s Buying?', Dark Angel 'Darkness Descends', Kreator 'Pleasure To Kill' a Destruction 'Eternal Devastation'. Ale przez zaledwie trzy lata od ich debiutu 'Kill 'Em All', to właśnie Metallica dokonała największego skoku w brzmieniu i stylistyce, tworząc album tak ambitny i unikalny, że ich rywale mogli tylko próbować za nimi nadążyć.
Podczas trasy promującej 'MoP', Lars Ulrich (bębniarz zespołu) powiedział prasie: „To nigdy nie było zaplanowane. Po prostu podążaliśmy za własnym instynktem i robiliśmy swoje, pozwalając muzyce iść w kierunku, który wydawał nam się naturalny. Nie próbowaliśmy stworzyć nowego brzmienia – to się po prostu stało samo." Ale jakkolwiek zespół tworzył instynktownie, to efekt tego procesu zwraca uwagę dbałością o detale. Skupienie z jakim młodzi muzycy pracowali było ostre jak brzytwa. Jak to elokwentnie wyraził James Hetfield w wywiadzie Steffana Chirazi: „Wiele utworów wymaga wiele uwagi. Album wymusza taki rodzaj gówna – człowieku – a my wiemy, że to zrobi różnicę."
36 lat później, 'Master of Puppets' uważany jest powszechnie za najlepszą płytę zespołu Metallica. We współczesnej popkulturze zyskał nawet nowe życie, za sprawą wykorzystania tytułowego utworu w serialu 'Stranger Things' emitowanym na platformie Netflix, a nowi fani głośno domagają się wykonywania go na koncertach, choć właściwie »

kawałek ten jest stałym elementem setlist od dekad. Jeśli dobrze policzyć, to do listopada 2022 jest to najczęściej wykonywany na żywo utwór Metalliki. Nie bez powodu – to po prostu track definiujący płytę definiującą ten zespół.

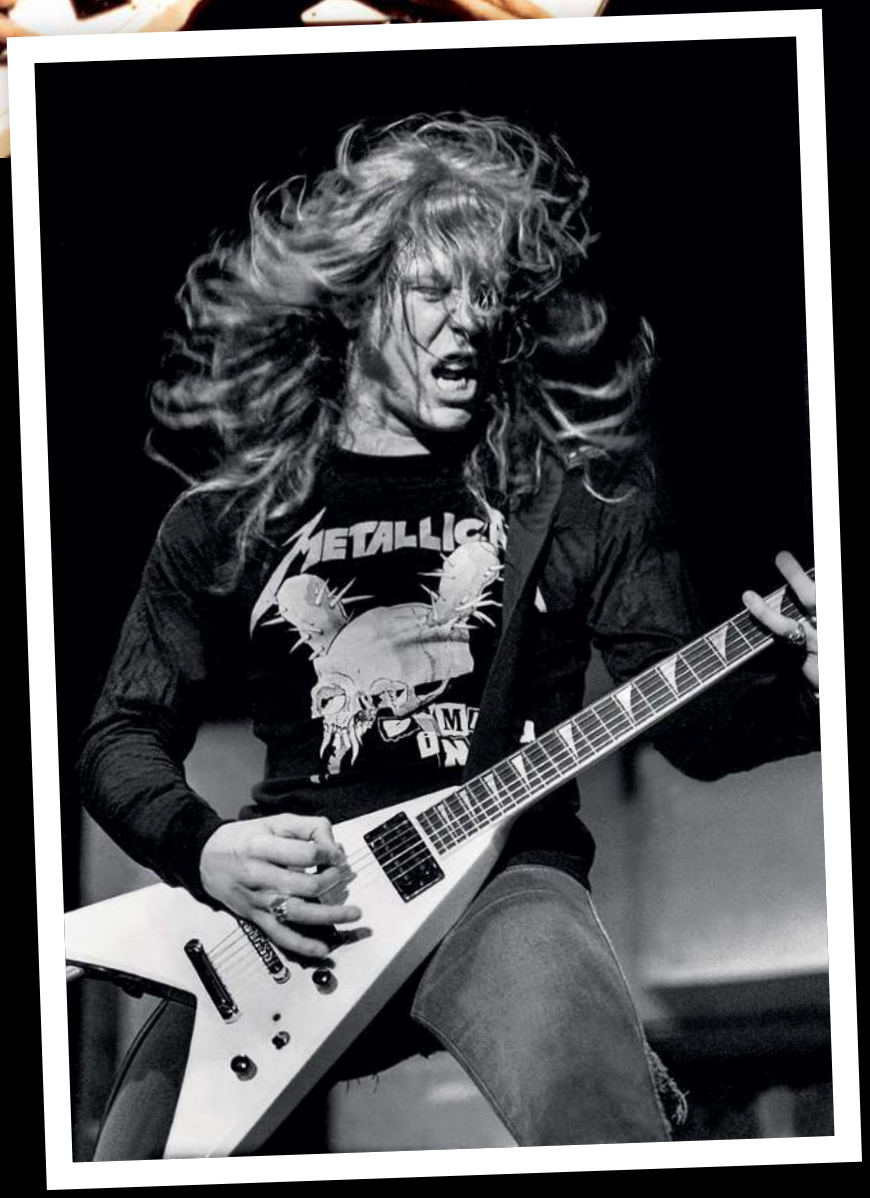
To był wtorek, 3 września 1985 roku, kiedy Metallica rozpoczęła sesje nagraniowe na płytę 'Master of Puppets' w studio Sweet Silence w stolicy Danii, Kopenhadze. Pracujący tam inżynier Flemming Rasmussen został ich współproducentem. Po tych wszystkich latach, kiedy kontaktujemy się z Rasmussenem za pomocą aplikacji Zoom, by porozmawiać o nagrywaniu legendarnego albumu, siedzi dokładnie tam gdzie się to wszystko wydarzyło, w reżyserce Sweet Silence, wskazując ręką za siebie na stół, na którym wówczas pracował. „To było bardzo dawno temu." – mówi Flemming – „A jednak pamiętam to tak dobrze…"

Metallica nagrała w tym samym studio także wcześniejszą płytę, 'Ride The Lightning', również z Rasmussenem, a decyzję taką przeforsował Lars Ulrich. Uwielbiał Ritchiego Blackmoore'a, legendarnego gitarzystę Deep Purple i Rainbow, a także brzmienie płyty 'Difficult to Cure', która została nagrana właśnie w studio Sweet Silence przy udziale Rasmussena. „Zanim zacząłem pracować z Metalliką, nie wiedziałem o nich dosłownie nic." – przyznaje Flemming – „Ale kiedy posłuchałem 'Kill 'Em All', poczułem tę energię. Potem, kiedy już się spotkaliśmy, spodobało mi się ich podejście. W tamtych czasach Metallica była sama przeciw całemu światu. Można było dostrzec taką postawę w wielu młodych zespołach, ale Metallica była ponadto wszystko – byli nie do zatrzymania i łączyła ich prawdziwa chemia. Byli zadowoleni z materiału 'Kill 'Em All', ale nie podobało im się brzmienie tej płyty. Ja także czułem, że można to zrobić lepiej, co zostało udowodnione na 'Ride The Lightning'."

Był jeden poważny problem z nagrywaniem 'RTL'. Modyfikowany wzmacniacz Marshall Hetfielda został skradziony podczas europejskiej trasy. Rasmussen musiał zgłosić się po pomoc do duńskich zespołów metalowych. Kilka wzmacniaczy dostarczył w końcu Mercyful

Jackson

Fate. „Mieliśmy 10 czy 11 stacków Marshalla." – wspomina Rasmussen – „James próbował ich po kolei, szukając czegoś co będzie brzmiało jak jego skradziony sprzęt."
'Ride The Lightning' okazał się przełomowy – to duży skok naprzód w rozwoju artystycznym Metalliki. Do tego sprzedawał się na tyle dobrze, by zapewnić zespołowi kontrakt z wytwórnią Elektra w USA. W obliczu tego sukcesu, powrót do duńskiego studia i dalsza współpraca z Flammingiem wydawały się bardzo sensowne.
Cały materiał na 'Master Of Puppets' był kompletny zanim Metallica wylądowała w Kopenhadze. „Zespół przygotował dość szczegółowe demówki." – mówi Rasmussen – „Pracowali z tymi kasetami, na których ponagrywali riffy, a potem łączyli je w piosenki. Wszystko było już mniej lub bardziej kompletne, zanim zaczęliśmy nagrywać."
W większości tracków Hetfield grał na swym ikonicznym, białym Gibsonie Explorer, w którym w roku 1987 fabryczne humbuckery ceramiczne zastąpione zostały pickupami EMG81. Jedynym odstępstwem był utwór 'The Thing That Should Not Be', w którym zagrał na Jacksonie KV1. Przester nie pochodził z kostek – „Ostatni raz używałem efektu distortion na płycie 'Ride The Lightning' – wspominał w roku 1992 – „I to było piekło." Metalowym koktailem Mołotowa stał się się preamp z Mesa/Boogie Mark II C+ połączony końcówką mocy 100-watowego Marshalla plus paczka 4x12".
Kirk Hammett nieco luźniej podchodził do efektów, wykorzystując w solówkach Ibaneza Tube Screamer, Dunlopa Cry Baby Wah i swe ulubione wiosła: Gibsona Flying V oraz kopię Strata firmy Fernandes, wyposażoną w mostek Floyd Rose. Podobnie jak Hetfield, zakochał się w fuzji Mesy i Marshalla. „Boogie robiło te głowy przez krótki czas w połowie lat 80." – powiedział w jednym z wywiadów dla Guitar World – „Jest coś unikalnego w Boogie Mark II C, jeśli chodzi o brzmienie i stopnie wzmocnienia. Większoś 'Master of Puppets' nagraliśmy na tej kombinacji headów Boogie i Marshalla."
Mówiąc o brzmieniu płyty, Rasmussen wyjaśnia: „Na tej płycie zespół dostał endorsement od Mesa/Boogie, więc wszyscy mieli zapięte te 5-zakresowe equalizery. Byli uzbrojeni w nowy sprzęt, ale kiedy go wypróbowaliśmy, naszą reakcją było: 'Co jest do k**wy nędzy!?' Kiedy odkręcasz gałki, oczekujesz więcej góry, co nie? Ale było zupełnie odwrotnie. Strasznie się wtedy z tym namęczyliśmy… Ustawiliśmy w końcu te Mesa/Boogie i podpięliśmy ich nowe kolumny. Pamiętam, że użyliśmy dwóch różnych kolumn na wszystkich gitarach. Na każdej miałem zapięte po sześć mikrofonów. Dwa SM57 na kopułce, dwa BMK,



nazywane teraz DPA, zbierające pomieszczenie i AKG Gold pod kątem 45 stopni w stosunku do każdej z kolumn, w odległości 3 lub 4 stóp. Za każdym razem kiedy nagrywaliśmy kolejną partię, eksperymentowaliśmy z ustawieniem mikrofonów tak, aby najlepiej oddawały to co chcieliśmy osiągnąć."

Rasmussen pracował przy trzech płytach Metalliki: 'Ride The Lightning', 'Master Of Puppets' i '...And Justice For All'. Jak powiedział nam w ostatniej rozmowie: „Wszystkie te płyty były nagrywane na analogowym magnetofonie 24-śladowym. Nie było komputerów, więc nie było też edycji – wszystko co słychać zostało zagrane. Mieliśmy 24 ślady na taśmie, ale dzieki użyciu synchronizera, mogliśmy pracować na 46 śladach. Nagrywaliśmy bębny, a kiedy skończyliśmy mogliśmy do nich dograć gitary. Zawsze czekałem z dodaniem basu aż będą gotowe gitary rytmiczne. To bardzo ważne w metalu, który bazuje na riffach. Basista musi dostosować się do gitarzysty rytmicznego, a nie na odwrót. Tak więc nie nagrywaliśmy basu, dopóki James nie skończył riffów. To zresztą pasowało Cliffowi, który zawsze grał spontanicznie na podstawie tego co słyszał."

Podczas nagrywania płyty, Hetfield wziął na siebie nagranie wszystkich partii rytmicznych za siebie i Kirka

»

eprasa.pl 24155e

Hammetta, aby upewnić się, że zostanie to zrobione z perfekcją sięgającą milisekund. Jak wyjaśnia Rasmussen: „Na płytach, które ja realizowałem, James grał wszystkie riffy. Kirk nie zagrał ani jednej partii rytmicznej na 'Master of Puppets'. Ustawiliśmy sprzęt Jamesa i Kirka, ale grał je tylko James, przełączając się pomiędzy tymi dwoma zestawami. Zaczynaliśmy nagrywając dwa ślady na gitarze Jamesa, po czym podpinaliśmy wiosło Kirka i James robił dogrywki. Mieliśmy w sumie dwa podwójne ślady z partiami Jamesa i partie Kirka zagrane na jego gitarze."

Dodaje potem z szerokim uśmiechem: „James potrafi zagrać nawet na łopacie. To mistrz gitary rytmicznej. Jest precyzyjny jak brzytwa. Riffy nigdy nie były dla niego problemem. Oceniam go jako najlepszego gitarzystę rytmicznego na tej planecie. Jest niewiarygodny."

Rasmussem wspomina także nagrywanie tytułowego utworu: „Jest tam wiele melodii i w zależności od tego co chcieliśmy osiągnąć, potrzebowaliśmy na nie 6, 8 lub 12 śladów. James grał swoje partie, potem dublował je na sprzęcie Kirka, następnie przystępował do nagrywania partii Kirka na gitarach Kirka, po czym dublował je na swoim sprzęcie. W sumie mieliśmy 4 ślady samej gitary rytmicznej granych na różnych gitarach."

W czasie kiedy Hetfield pracował nad tym trackami, Hammett pisał i szlifował swoje solówki. „Kirk miał sporo wolnego czasu." – mówi Rasmussen – „Wszyscy kręcili się po studio, kiedy nagrywaliśmy z Jamesem. Nie było ani chwili, bym siedział sam. W zimowej Kopenhadze nie mieli nic do roboty. Dlatego Kirk przesiadywał w sali TV, komponując melodie i solówki. Niektóre z nich są dość długie. Lars komentował wszystko na żywo: 'Tu chcemy coś w stylu Blackmoore-'a.'. Jest naprawdę osłuchany z muzyką i ma solidną wiedzę na ten temat."

Opisując proces rejestrowania solówek, mówi: „Kirk nagrywał wszystko krok po kroku, powtarzając wykonania do momentu aż wszyscy byliśmy zadowoleni. To cholernie dobry gitarzysta."

Co do użytych efektów, Rasmussen wspomina: „Próbowaliśmy wszystkiego, co mieliśmy pod ręką. Okablowanie wzmacniaczy Boogie było dość złożone. Miałem parametryczny equalizer wpięty z tyłu, dzięki czemu mogłem doszlifować barwę w kontrolce, w której stały heady. Kolumny były w drugim pomieszczeniu. Na końcu łańcucha miałem wpięty dodatkowy EQ studyjny."

A co z tymi powalającymi harmoniami? „Większość z nich zagrał Kirk." – mówi Flemming – „Od czasu do czasu włączał Wah. Przester pochodził głównie z Tube Screamera, ale podłączaliśmy też cokolwiek leżało w studio i pasowało do koncepcji, np. boostery Marshalla, którymi podkręcaliśmy wzmacniacze."

Nagrania szczęśliwie dobiegły końca na Boże Narodzenie. Lars Ulrich cieszył się na odwiedziny »

swojej rodziny, podczas gdy reszta zespołu poleciała z powrotem do Kalifornii. Zespół spotkał się ponownie w komplecie na koncercie noworocznym w San Francisco, zanim jeszcze album został zmiksowany w LA przez Michaela Wagenera, niemieckiego producenta, który pracował z zespołami takimi jak Mötley Crüe, Dokken i Accept. Premiera „Master of Puppets" odbyła się 3 marca 1986 roku, a płyta stała się pierwszy 'milionowym' bestsellerem w historii zespołu. Jak powiedział Rasmussen w konkluzji naszej rozmowy: „To naprawdę niesamowity album!".

Jedna kwestia pozostaje do rozstrzygnięcia. Jak opanować tak monumentalny utwór, jakim jest 'Master of Puppets'? Jakkolwiek nie ma na to prostej odpowiedzi, podstawową kwestią jest to, by zacząć powoli i nie śpieszyć się, opanowując każdą sekcję po kolei, jedna po drugiej. Utwór zaczyna się akcentowanymi akordami, by wkrótce przerodzić się w chromatyczny riff. Jakkolwiek może pojawić się pokusa, by zagrać go z użyciem kostkowania obustronnego, to tajemnicą dobrego brzmienia riffu 'Mastera' jest trzymanie się wyłącznie kostkowania w jedną stronę: w dół. Tylko to zapewnia mu odpowiedni 'power'.

Ostatecznie 'Master of Puppets' pozostaje po dziś dzień niedoścignionym wzorcem. Niewielu zespołom udało się zbliżyć do jego geniuszu. Gitarzyści jeszcze długo będą ćwiczyć te riffy, a realizatorzy zastanawiać się, jak było możliwe stworzenie miksu tak potężnego, a jednocześnie precyzyjnego i czytelnego.

eprasa.pl b14324155e

HALESTORM

Podczas gdy rockmani z Pensylwanii powracają, Lzzy Hale opowiada nam o kultowych gitarach, kryzysie tożsamości, swej sygnowanej hybrydzie Gibsona i mroku, kryjącym się za płytą 'Back From The Dead'…

Jak wiele pokręconych pomysłów, najnowszy model gitary sygnowanej przez Lzzy Hale narodził się przy kuflu z browarem. Było to na NAMM 2020, zanim jeszcze w Azji rozpoczęła się 'apokalipsa', gdzie Hale balangowała z drużyną Gibsona. Dziś gitarzystka twierdzi, że 'Explorerbird' był tylko jej 'piwnym bełkotem'. „Musisz uważać co mówisz, kiedy jesteś z teamem Gibsona." – mówi Lzzy – „Kończyłam właśnie swą pintę i chlapnęłam coś w stylu: 'Fajnie byłoby mieć połączenie Explorera z główką Firebirda'. Potem o tym zapomniałam, ale po miesiącu kurier zastukał do drzwi. Otwieram paczkę i oczom nie wierzę. Explorerbird!" Okazało się, że firma podchwyciła pomysł i jakkolwiek plany musiały chwilę poczekać przez pandemię koronawirusa, to lutnicy Gibsona zdążyli dostarczyć finalną sygnaturę w sam raz na premierę piątej płyty Halestorm: Back From The Dead. „Czuję, że ten instrument potrafi znieść wszystko." – twierdzi Hale – „Nawet to jak obchodzimy się ze sprzętem w Halestorm."

Czy tytuł nowej płyty odnosi się do zespołu, czy do rasy ludzkiej jako całości?

Myślę, że nikt z nas nie może uciec i nie czuć ciężaru dzisiejszego świata. Album 'Back From The Dead' powstał jako osobista wypowiedź, ale teraz poszedł w świat i wydaje się być bardziej uniwersalnym. Ludzie identyfikują się z jego treścią, o czym świadczy to, że niektórzy fani maja już wytatuowane fragmenty tekstów. To wspaniała lekcja, świadcząca o tym, że wszystkim nam towarzyszą podobne uczucia. Tak więc 'Back From The Dead' jest jak pędząca po świecie pieśń wojenna, która mówi: 'Nie możecie nas powstrzymać!'

Powiedziałaś, że napisanie tej muzyki pozwoliło Ci się wygrzebać z dołka…

Yeah! Przechodziłam trudny okres. Gram w tym zespole od 13 roku życia, więc kiedy wszystko padło po ogłoszeniu pandemii, patrzyłam w lustro w pustym domu i pytałam sama siebie: 'Kim jesteś?' Nie jestem już Lzzy Hale, stojącą na scenie na wysokich obcasach z Explorerem w ręku. Teraz jestem Elizabeth, na kanapie, w piżamie, przesypiająca trzeci dzień. Nie wiem kim jest ta osoba. Dopadły mnie lęki, których nie czułam od czasów szkolnych i zanim się obejrzałam, wpadłam po szyję w bajoro depresji. Musiałam kopnąć się w tyłek i zacząć coś robić. Zaczęłam znowu pisać o moich uczuciach i tworzyć muzykę w formie terapii, tak jak to robiłam kiedy byłam nastolatką. Tata dał mi do dyspozycji kąt w garażu, gdzie mogłam grać, bo było to zbyt głośne na granie »

Explorerbirda napędzają humbuckery w stylu lat 70. o mocniejszym sygnale. „Gitara krzyczy nieco głośniej!" – mówi Lzzy.

Całość wykończona została w kolorze Cardinal Red, który puentuje złoty osprzęt. Na główce zamontowane są klucze Grover Mini Rotomatics.

w domu. Od czasu do czasu zaglądał tam, kiedy pisałam te wkurzone kawałki i pytał: 'Wszystko OK?' A ja odpowiadałam: 'Tak, teraz już tak, bo wyrzuciłam to z siebie.'.

Jak myślisz, czy przez lockdown stałaś się lepszą, czy gorszą gitarzystką?
Czuję, że pomimo nadmiaru wolnego czasu stałam się gorsza. Musiałam sobie dać jakoś radę, kiedy weszliśmy z powrotem do studia, ale przez długi czas nie mogłam nawet patrzeć na gitarę, bo wówczas opanowywał mnie jakiś smutek. Niemal kwestionowałam swoją pasję do muzyki. Ale potem zbierałam się i mówiłam sobie: 'Dość użalania się nad sobą! Weź się wreszcie do roboty!'.

W jaki sposób budowaliście brzmienie tej płyty?
Kawałki budowaliśmy wokół moich wokali, starając się dopasować dźwięki do tekstu. Nie jest to łatwa misja. Nick Raskulinecz, czyli nasz producent, jest purystą. Nalegał na użycie prawdziwych wzmacniaczy, perkusji, gitar… ludzi. To niejako zadecydowało o kierunku, w jakim poszło brzmienie nowego albumu.

'Back From The Dead' to również debiut Twojej sygnatury…
Tak. Długo nad nią pracowaliśmy. Temat był wrzucony w eter na NAMM 2020, tuż przed tym jak cały świat zamarł. Od przysłania mi pierwszego prototypu prace ruszyły pełną parą. Czułam, że zamiast jeździć, powinnam sobie postawić u nich na terenie namiot. Prototyp zagrał na nowej płycie. Najwięcej w 'The Steeple' i kawałku tytułowym, bo oba są w Drop C. Niewątpliwie jest coś niezwykłego w tym Explorerbirdzie. No i prawdopodobnie za sprawą główki Firebirda trzyma strój jak cholera.

Co czyni Firebirda i Explorera tak dobrą kombinacją?
Oba te modele mają swoje własne miejsca w historii rock'n'rolla. To klasyczne już kształty i brzmienia. Kiedy ktoś wchodzi na scenę z Explorerem to od razu wiadomo, że nie będzie grał country. Z początku miałam wątpliwości, czy powinno się łączyć te dwa projekty. Kiedy wychodzę na scenę z Explorerbirdem, od razu padają pytania, bo ludzie widzą, że to jest coś innego. Większość komentarzy jest jednak niezwykle pozytywna. Nie spodziewałam się aż tak dobrego przyjęcia. Zawsze wydawało mi się, że to co mi się podoba, nie może się spodobać innym ludziom.

Zawsze byłaś fanką modelu Explorer, prawda?
Tak. Pierwszego kupiłam kiedy nagrywaliśmy debiutancką płytę w Los Angeles. Pewien gość wystawił na sprzedaż wszystkie swoje instrumenty i była to dość smutna historia. Wykończyły go rachunki za leczenie i martwił się, czy gitary znajdą dobry dom. Kiedy do niego pojechałam, powiedziałam mu: 'Gram w zespole i gwarantuję, że ta gitara będzie kochana.' Mamy ze sobą nadal kontakt. Jeśli naprawdę lubisz gitary, to sprzedając jakąś chcesz się upewnić, że trafi w dobre ręce i będzie grana, a nie trafi na ścianę lub pod łóżko.

Pod względem wizualnym i specyfikacji jest to odejście od Twojego sygnowanego Explorera.
Wiesz, w moich pierwszych dwóch modelach miałam pickupy '57 Classic, które są jak standardowe mięso i ziemniaki. Tym razem – w duchu 'świat się kończy więc idź na całość, albo idź do domu' – zdecydowałam się na 70's Tribute. Gitara po prostu wrzeszczy. Musiałam dostosować do tego resztę sprzętu, bo te przystawki są zdecydowanie 'gorące'. Plusem jest to, że mam więcej zabawy z gałką VOLUME i bez kręcenia we wzmacniaczu mogę zdecydować kiedy chcę zagrać lżej, a kiedy pohałasować.

Jak wybrałaś drewno do tego modelu?
Wybór był tylko jeden: mahoń. To wielki kawał drewna, który mógłby być pięknym stolikiem do kawy *(śmiech)*. Oczywiście już odłupałam kilka kawałków tego mahoniu, bo podczas trasy nie jestem zbyt ostrożna. Biegam wokół i wpadam na różne rzeczy. Czerwone wykończenie widać z ostatniego rzędu hali koncertowej i czuję się super fajnie, kiedy mam to wiosło na sobie. Do tego złoty osprzęt i progi, żeby dodać więcej klasy. Wiesz, coś jak: 'Ta suka ma klasę!'

Wybrałaś także profil gryfu 'Slim Taper'?
Tak, to kwestia komfortu. Na takim gryfie gra się super wygodnie, a przecież gitara ma być przedłużeniem naszego ciała. Nie możesz mieć w ręku czegoś co uwiera, bo to wpływa na granie. Jeśli chodzi o palisandrową podstrunnicę, to jest ona wynikiem przypadku. Pierwszy prototyp miał heban, ale w którymś z kolejnych modeli przysłali palisander. Nie mogłam oderwać oczu od tej pięknej faktury drewna z czerwonymi odcieniami. Powiedziałam im: 'Czy to był mój pomysł, czy po prostu wsadziliście palisander na podstrunnicę przez przypadek, totalnie kocham ten wygląd!'

eprasa.pl b14324155e

Wykonany z mahoniu Explorerbird łączy kształt korpusu Explorera z nieodwróconą główką Firebirda.

eprasa.pl b143241556

Halestorm na scenie: Lzzy oraz Joe Hottinger (gitara), Josh Smith (bas), Arejay Hale (bębny).

Jakie wzmacniacze najlepiej dogadują się z Explorerbirdem?
Gonitwa za brzmieniem nigdy się nie kończy. Zauważyłam, że kiedy zbyt bardzo się do czegoś przyzwyczajam, momentalnie przychodzi mi do głowy myśl, że trzeba coś zmienić. Kiedy byliśmy w studio, miałam do dyspozycji całą ścianę wzmacniaczy – Bognery, Diezele i tak dalej. Ale jeśli chodzi o tę gitarę, to okazało się, że najlepiej brzmi na JCM 800. Być może za sprawą mocniejszych przetworników. One pozwoliły mi ładnie przełamać barwę tego wzmacniacza. Teraz kiedy używam innego modelu gitary, czegoś mi brakuje i muszę dopalić sygnał za pomocą Klona.

Czy masz bardziej rozbudowany pedalboard na potrzeby trasy koncertowej?
W tym temacie jestem purystką. Mam świetny sprzęt i dużą przyjemność sprawia mi prostota. Staram się sprawdzić jak wiele jestem w stanie wyciągnąć z samej gitary i wzmacniacza. Wszystko poza tym jest tylko wisienką na torcie. Jeśli chodzi o pedalboard, to wpinam na nim ewentualnie Electro-Harmonix POG, Klona, MXR MC401 CAE Boost i Way Huge Smalls Aqua-Puss. To się przydaje kiedy na koncertach improwizujemy. Ktoś rzuca hasło 'Gramy w A!' i urządzamy sobie małe jam-session. Mam też oczywiście tuner BOSSa. To najważniejsza kostka w pedalboardzie. Możesz mieć najlepsze efekty świata, ale jeśli gitara nie stroi, to po tobie.

Co przyciągnęło Cię do Gibsona jako młodą gitarzystkę?
To esencja rock'n'rolla. Jest Gibson, jest Marshall i to są narzędzia, których używali moi idole. Zaczęłam z nimi pracować w roku 2012, ale wcześniej wiele innych firm składało mi propozycje. Żadna nie wydawała mi się na miejscu. Ale kiedy dostałam zapytanie od Gibsona, pomyślałam: 'W mordę, to jest właśnie coś na co czekam od 16 roku życia!'

To była marka Twojej pierwszej gitary?
Nie, pierwszym moim instrumentem był BC Rich Mockingbird. Na pierwszego Gibsona zbierałam pracując jako kiepska kelnerka. To był Tobacco Burst Les Paul Custom z 1991 r. Nadal go mam, jest piękny. Złamałam w nim gryf już dwa razy i paradoksalnie brzmi teraz lepiej niż kiedyś. Może dlatego, że naprawiał go fenomenalny lutnik. Dla młodej gitarzystki, jaką byłam, to było spełnienie marzeń. Nareszcie miałam instrument taki jak moi idole. Czułam, że mam w rękach przepustkę do bycia gwiazdą rocka. No a potem… rozpętało się piekło!

eprasa.pl b14324155e

GX-100

Procesor Efektów

NOWA ERA PROCESORÓW EFEKTÓW BOSS

Łącząc zaawansowane technologie brzmieniowe BOSS w eleganckiej, ultranowoczesnej konstrukcji, inspirujący GX-100 zapewnia najwyższą wydajność wszędzie tam, gdzie grasz. Poznaj 23 wzmacniacze AIRD i ponad 150 efektów pochodzących z flagowego modelu GT-1000 i twórz wspaniałe brzmienia w kilka sekund dzięki intuicyjnemu, kolorowemu wyświetlaczowi dotykowemu..

Posiada również: zapętlanie fraz, ładowanie IR, nagrywanie USB, edytor programowy, pętlę ze złączami wysyłki i powrotu

BOSS.INFO/PL

BOSS

AL DI MEOLA

Legendarny gitarzysta dzieli się z nami refleksjami z równie legendarnej sesji, w której obok niego siedział Paco de Lucía i John McLaughlin, a która ujrzała światło dzienne dopiero po 40 latach…

Spotkanie trzech wirtuozów gitary na płycie 'Friday Night In San Francisco' w 1981 roku było jednym z tych magicznych momentów w historii muzyki, a płyta upamiętniająca to wydarzenie stała się światowym hitem. Niewiele osób jednak wiedziało, że kolejnego wieczoru zostało dokonane drugie nagranie tego trio. Teraz dostępne są oba te koncerty, a my spotykamy się z Alem, by poznać szczegóły…

Jak odkryto te nagrania po 40 latach?

W 1980 roku, w San Francisco, skończyliśmy trwającą dwa miesiące trasę. Czuliśmy, że na ostatnich dwóch koncertach było szczególnie gorąco. Mieliśmy wtedy mnóstwo energii, a publiczność była wspaniała. Z jakiegoś powodu, nie wiem dokładnie jak, znaleźliśmy się w White Plains, w Nowym Jorku, gdzie miksowaliśmy płytę. Mieliśmy taśmy z trasy. Nagraliśmy mnóstwo koncertów, niemal wszystkie, dzięki mobilnemu studio zamontowanemu w samochodzie. Mieliśmy profesjonalne nagrania z Niemiec, z Belgii, z Francji… No i Los Angeles. Padło pytanie: 'Co teraz zrobimy z tymi wszystkimi taśmami?' Wszyscy patrzyli się na siebie, więc zaproponowałem, że przechowam je u siebie, bo mój dom jest blisko i mam tam sporo miejsca. I tak właśnie taśmy przeleżały w mojej piwnicy ostatnie 40 lat… Kiedy zaczęła się pandemia w roku 2020, pomyślałem o ich odrestaurowaniu i przeniesieniu do domeny cyfrowej. Zadzwoniłem do Johna i powiedziałem mu o swoich planach. Zaproponowałem, że prześlę mu kilka tracków do posłuchania. Kiedy je dostał, powiedział: ''Mój Boże! To brzmi wspaniale!' Ja na to: 'Stary, znalazłem mnóstwo perełek. Między innymi 'Meeting Of The Spirits' Mahavishnu, kawałek Paco, o którym zapomnieliśmy, a także utwory, które nie zmieściły się na 'Friday Night'. Odpowiedział: 'Wchodzę w to!' Skontaktowaliśmy się z rodziną Paco i uzyskaliśmy OK. Potem zająłem się edycją i miksami. Chciałbym, aby był ze mną John, ale nie mógł wtedy podróżować. To na mnie spoczęła cała odpowiedzialność, bo musiałem podjąć wiele kluczowych decyzji. Np. skrócić 24-minutową wersję 'Meeting Of The Spirits' do 14 minut. To było dość stresujące.

eprasa.pl b14324155e

Pamiętasz może jakiego sprzętu wówczas używaliście?
Gitary zbieraliśmy głównie mikrofonami… Nie pamiętam zbyt dobrze. Być może John miał mozliwość podpięcia kabla do gitary. Paco na pewno miał tylko mikrofon. Ja miałem kombinację mikrofonu i kabla. Mikrofon zawsze dodaje ciepła do brzmienia instrumentu.

Dlaczego zdecydowałeś się na gitarę Ovation?
To był krok w kierunku nylonu. Coś pomiędzy elektrykiem i nylonem, w technicznym sensie, a także tym jak czułem ten instrument. Najlepsze z obu światów… Grając na nim czułem się jakbym grał na elektryku. Prawie. Stałem się rozpoznawalny jako muzyk z gitarą Ovation, mniej więcej w tym samym czasie. No i był to instrument wręcz stworzony do trio, bo dzięki jego oryginalnemu brzmieniu, była lepsza separacja pomiędzy trzema gitarzystami. Gdybym użył – powiedzmy – Conde Hermanos, czyli tego na czym gram teraz, to wszedłbym w pasmo Paco, bo on grał na nylonie.

W jaki sposób się poznaliście i jak zapadła decyzja o trio?
Po raz pierwszy usłyszałem o Paco na moim pierwszym tournée 'Return To Forever' w Europie, w roku 1974. Miałem 19 lat i pamiętam, jak Chick Corea opowiadał o młodym, nowym fenomenie gitary nazwiskiem Paco de Lucía. Mówiono nam o nim wiele w Hiszpanii, gdzie graliśmy koncerty: 'Musicie go koniecznie zobaczyć, bo gra rzeczy jakich ludzie nigdy wcześniej nie słyszeli.' Poszedłem więc w wolnej chwili do sklepu El Corte Inglés, który był taką hiszpańską wersją Harrodsa i kupiłem kilka płyt. Kiedy wróciłem do USA i odpaliłem nagrania, momentalnie opadła mi szczęka. Znałem flamenco, ale to był zupełnie nowy, wyższy poziom płynności, ekspresji i wirtuozerii. Potem w 1976 lub 1977 roku, kiedy aranżowałem utwory na swoją drugą płytę, poszedłem do swojego producenta w CBS i powiedziałem: 'Chciałbym, abyście sprowadzili z Hiszpanii Paco. Wówczas będziemy mogli zagrać w duecie.' On skontaktował się z RCA, wytwórnią Paco, a oni od razu się zgodzili licząc na to, że moja popularność pomoże wypromować mocniej także nazwisko de Lucía.

I jak to się sprawdziło?
Okazało się to słusznym ruchem, bo w USA był kompletnie nieznany. Być może emigranci hiszpańscy wiedzieli kim jest, ale amerykańscy muzycy grający jazz i rocka nie mieli o nim pojęcia. Kiedy Paco przybył do Nowego Jorku, nie mówił ani słowa po angielsku. W studio musiał towarzyszyć nam jego przyjaciel, który podjął się roli tłumacza. Paco był na początku bardzo zdenerwowany, bo ta sytuacja była poza jego strefą komfortu flamenco. Pierwszego dnia zrobiliśmy kilka nagrań, które kompletnie nie żarły. Jego kumpel pogadał ze mną na boku: 'Słuchaj, Paco się stresuje. Czy jest jakaś szansa na znalezienie tu 'trawki'? Potrzebuje tego, żeby się zrelaksować.' Tak więc załatwiamy Paco torbę 'trawki' i umawiamy się na kolejny dzień. Nazajutrz włączamy nagrywanie i… Paco gra tak, że wyrywa z butów. Pierwszy 'take' to ten, który poszedł na singiel i stał się hitem. Puszczano go wszędzie, łącznie z Hiszpanią, Francją, Niemcami… Fenomen, sprzedany w milionach egzemplarzy, który słyszał cały świat. 'Mediterranean Sundance' jest po dziś dzień kawałkiem, bez którego nie mogę zamknąć setu na koncercie. To wówczas spowodowało, że zaczęliśmy myśleć o zrobieniu czegoś razem w przyszłości. Człowiek z Londynu, Barrie Marshall, złożył to trio do kupy. To on dołożył do naszego duetu Johna i zorganizował całą trasę. Reszta jest historią. Wiedzieliśmy, że tamten piątkowy wieczór był wyjątkowy na tle całej trasy. Płyta 'Friday Night In San Francisco' sprzedała się w siedmiu milionach egzemplarzy.

eprasa.pl b14324155e

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.

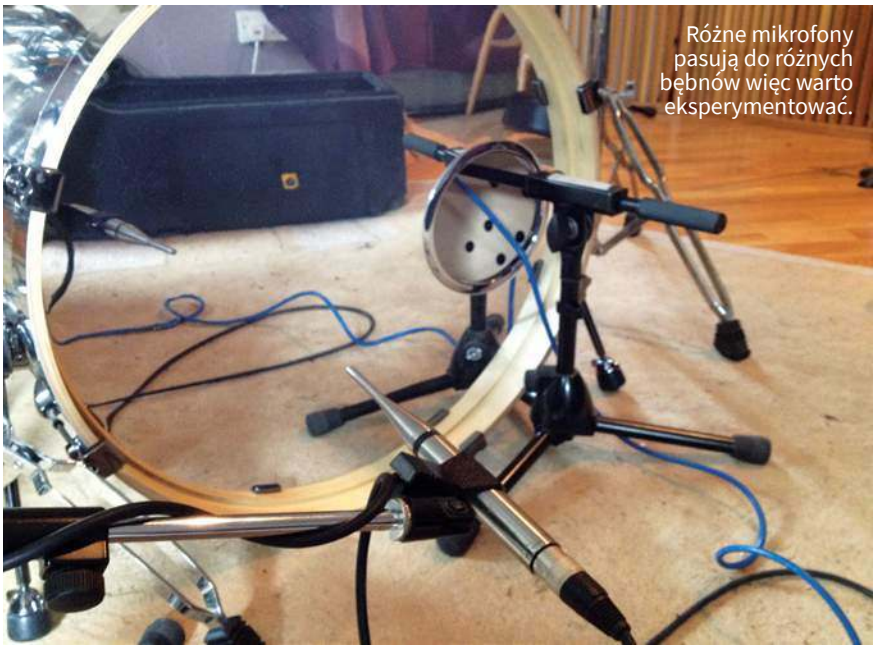
ZAAWANSOWANE NAGRYWANIE: BĘBNY

Wszystko, co musisz wiedzieć, aby wydobyć najlepsze zarówno z bębnów jak i od perkusisty podczas sesji nagraniowych zestawu perkusyjnego. Od pałek i naciągów po mikrofony i techniki omikrofonowania. To wszystko znajdziesz w tym przewodniku...

Choć na początku może się wydawać zupełnie odwrotnie – nagrywanie perkusji jest rzeczywiście zaskakująco łatwe. Wprawdzie najczęściej problem stanowi zarejestrowane brzmienie, które sprawia, że świetnie wykonana partia brzmi jak demo, ale jeśli zastosujesz się do kilku prostych zasad, możesz uniknąć pułapek. Oczywiście eleganckie studio nagrań byłoby sporym ułatwieniem, ale my jesteśmy w domu, a nasze nagranie ograniczymy do podstawowego zestawu mikrofonów, interfejsu audio, słuchawek i ulubionego programu DAW!

Oprócz całego sprzętu do nagrywania, bębnów i pomieszczenia jest jeszcze jeden dość istotny element: perkusista! Jeśli perkusista nie jest przygotowany do sesji cały twój wysiłek pójdzie na marne. Nie ma nic gorszego jak dobrze brzmiące nagranie kiepskiego wykonania więc upewnij się, że twój bębniarz potrafi nastroić bębny i umie grać swoje partie z metronomem. Gotowi? Zatem

eprasa.pl b14324155e


Różne mikrofony pasują do różnych bębnów więc warto eksperymentować.

Zwykle do omikrofonowania toma służy mikrofon punktowy ustawiony 2-6cm nad membraną.

podstawmy parę mikrofonów pod zestaw.

OMIKROFONOWANIE

NIE MA „dobrych" lub „złych" sposobów na umiejscowienie mikrofonów na perkusji, ale jeśli będziesz trzymać się następujących wytycznych będziesz na dobrej drodze do uzyskania zawodowego brzmienia w krótkim czasie.

BĘBEN BASOWY

ORTODOKSYJNA POZYCJA mikrofonu znajduje się od strony membrany rezonansowej mniej więcej w połowie jej wysokości i nieco poza centrum. Niektórzy perkusiści wycinają otwór w membranie tak by mikrofon „patrzył" wewnątrz bębna inni z kolei zdejmują całą obręcz.

Mikrofony do stopy zwykle mają wyeksponowany dolny zakres częstotliwości dla podkreślenia „tąpnięcia" oraz górny dla wyciągnięcia „klika" odpowiadającego za atak. Z racji, że te częstotliwości są różne w każdym mikrofonie, warto rozważyć kilka opcji wyboru tak by dopasować je do bębna.

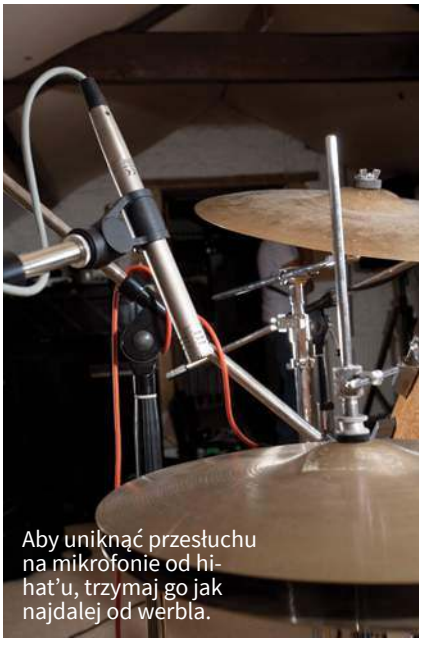
HI-HAT

JASNE CHRUPNIĘCIE hi-hat'u przechwytują mikrofony pojemnościowe. Dobrym wyborem są m.in. AKG C451 i C414 oraz Rode NT5. Małomembranowe mikrofony Neumann'a z serii KM też są godne uwagi jeśli akurat masz je pod ręką.

Umieścić go 8-12 cm nad blachą, pomiędzy bellem a krawędzią i jak najdalej od werbla tak, by ograniczyć przesłuchy. W latach 80-tych gdzie izolacja miała duże znaczenie antidotum na takie właśnie przesłuchy były dywany wieszane na statywach pomiędzy werblem a hi-hat'em.

TOMY

PUNKTEM WYJŚCIOWYM są bliskie ujęcia mikrofonów umieszczonych w podobnej pozycji jak na werblu, czyli kilka


Aby uniknąć przesłuchu na mikrofonie od hi-hat'u, trzymaj go jak najdalej od werbla.

Cały obraz zestawu i blach przechwytuje mikrofon pojemnościowy umieszczony nad głową.

eprasa.pl b14324155e

By dodać kolor i wydobyć charakter akustyki pomieszczenia zastosuj mikrofon wstęgowy.

Overhead nie zawsze uchwyci ride więc zastosuj dodatkowy mikrofon.

CENTYMETRÓW NAD membraną, tuż przy obręczy, skierowane na środek naciągu pod kątem 45 stopni. Takie ustawienie niejednokrotnie narażone jest na przesłuchy werbla czy blach, ale ten problem eliminuje zastosowanie bramki szumów czy późniejsza edycja w DAW.

OVERHEADY

ABY UCHWYCIĆ górną część zestawu, a dokładniej blachy, stosuje się parę mikrofonów pojemnościowych zawieszonych nad zestawem. Są one przydatne do zapewnienia spójnego obrazu całej perkusji gdyż bez nich pozostałe ujęcia mikrofonów punktowych są grupą niepowiązanych ze sobą dźwięków.

W zależności od wysokości sufitu umieść je około 1,8-2m nad podłogą skierowane na środek zestawu.

Mikrofon werblowy powinien być umiejscowiony 2-6cm nad membraną wskazując jej środek.

AMBIENTY

BY DODAĆ kolor i wydobyć charakter akustyki pomieszczenia niezbędne będzie zastosowanie dodatkowego mikrofonu lub pary. Taki sygnał poddany silnej obróbce można subtelnie domiksować do reszty ujęć, aby wyrównać brakujące poziomy energii, a także wzmocnić poczucie przestrzeni.

Pojedynczy mikrofon wystarczy, ale dla uzyskania najlepszych rezultatów spróbuj parę.

Często wybór pada na mikrofony wstęgowe ze względu na ich środkowy charakter pasmowy idealnie odzwierciedlający cechy pomieszczenia. Zresztą podobnie jak dobre pojemnościówki czy mikrofony lampowe.

Ustaw parę stereo mniej więcej w połowie pomieszczenia w równej odległości od stopy. Mikrofony pojemnościowe ustaw bliżej podłogi czym ograniczysz proporcje talerzy, wstęgowe natomiast na wysokości głowy lub niżej.

WERBEL

UMIEJSCOWIENIE MIKROFONU werblowego może być trudne z kilku powodów: po pierwsze chcesz uniknąć jak najwięcej przesłuchów hi-hatu, po drugie trudno jest manewrować statywem między tomami i resztą osprzętu bębnów. Dobrą pozycją wyjściową jest ustawienie mikrofonu około pięciu centymetrów nad membraną, tuż przy obręczy, celując w środek naciągu. Obróć go tyłem do hi-hat'u unikając w ten sposób przesłuchu.

Świetnym sposobem na uchwycenie blasku sprężyn werbla jest zastosowanie dodatkowego mikrofonu (z odwróconą polaryzacją) tuż pod naciągiem rezonansowym. Skieruj go prosto na sprężyny. Pamiętaj o przesłuchach ze stopy odpowiednio dobierając kąt ustawienia mikrofonu, jeśli zajdzie potrzeba użyj filtru dolnozaporowego.

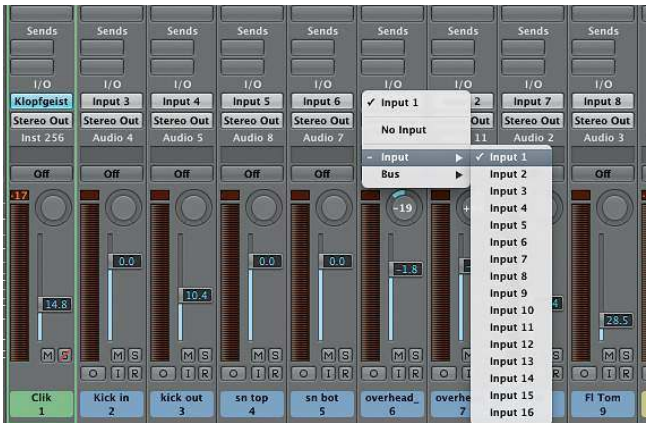
RIDE

W ZALEŻNOŚCI od partii bębnów w danym utworze miej na uwadze dołożenie osobnego mikrofonu pod ride gdyż nie zawsze jest on uchwycony przez overhead'y z odpowiednim balansem głośności i szczegółów. Dobór mikrofonu jak i jego umiejscowienie ma się podobnie jak przy hi-hat'cie – pomiędzy krawędzią a bellem. Unikaj przesłuchów!

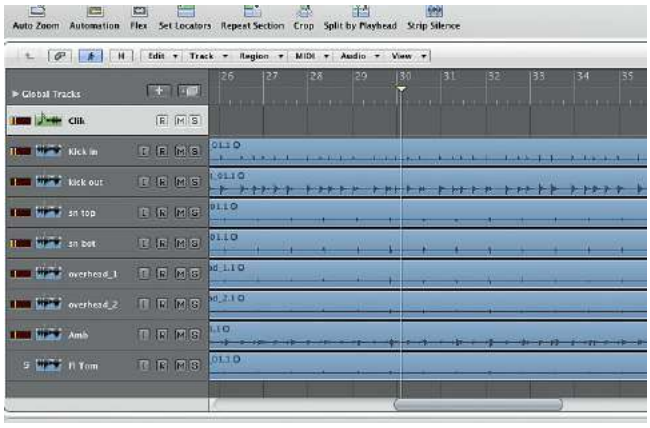
ZANIM ZACZNIESZ NAGRYWANIE

ZANIM ZACZNIESZ poproś perkusistę by kilkukrotnie uderzył każdy bęben z osobna. To rozgrzeje bębniarza, a Ty posłuchaj czy wyciągnąłeś z bębna jego charakter. Czy brzmi tak samo jak w pomieszczeniu? Może zmienić pozycję mikrofonu? Ustaw wstępne poziomy wejściowe mając jednak na uwadze to, że bębniarz będzie uderzał

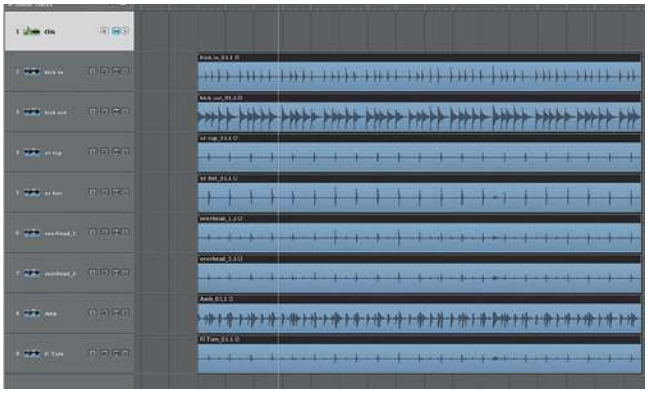
eprasa.pl b14324155e



1 Podłącz mikrofony do interfejsu. Wepnij overhead'y w wejścia 1 i 2 i włącz zasilanie phantom 48V (chyba, że są to mikrofony wstęgowe wtedy z dala od tego przycisku!). Mikrofony stopy (wewnętrzny i zewnętrzny) wepnij kolejno w wejścia 3 i 4 podobnie jak mikrofony werblowe (góra wejście 5, dół wejście 6). Ambient (miejmy nadzieję, że pojemnościowy) wędruje do wejścia 7 zaś dynamiczny od floora w wejście 8.



2 Niech bębniarz wychłoszcze zestaw jak należy! Zwykle robią to mocniej niż trzeba więc nie przejmuj się zbytnio mocno wysterowanym sygnałem. W prawdzie ścieżki bębnów lubią być czasami przesterowane, ale nie po stronie wejścia interfejsu zatem utrzymuj poziom szczytowy w okolicach -5 dB.



3 Gdy ustawisz już poziomy warto sprawdzić czy nie popełniłeś jakichś drobnych błędów, czy nie umknęły twojej uwadze jakieś obce dźwięki typu skrzypienie, buczenie. Możesz zrobić ujęcie testowe, by prześledzić ewentualne problemy z fazą sygnału (choć teoria fazy jest skomplikowana, w praktyce jest prosta).

4 Wepnij na każdym z kanałów wtyczkę „gain" i w trybie solo odsłuchaj obie ścieżki stopy. Spróbuj odwrócić polaryzację na jednej z nich oceniając, czy brzmi to pełniej (więcej niskich częstotliwości). Wybierz wedle uznania.

5 Teraz wyłącz ścieżki stopy i wykonaj podobne działanie na parze overhead'ów (ale jeszcze bez panoramowania). Oceń czy wersja z odwróconą polaryzacją brzmi pełniej i domiksuj do tego ślady stopy. Ponownie odwróć polaryzację na ścieżkach overhead'ów i posłuchaj czy poprawiło to brzmienie stopy. Wybierz najlepszą wersję.

6 Dodaj teraz ścieżkę z górnym mikrofonem werbla i powtórz procedurę z odwracaniem polaryzacji. Gdy uznasz, że lepiej być nie może dołóż ścieżkę z dolnym mikrofonem werbla, ale ustaw ją w przeciwnej polaryzacji niż górny mikrofon. Powtórz ten proces dla floor tom'a i ambientu. Szybko i sprawnie! Jesteś gotów do nagrania.

eprasa.pl b14324155e

Moongel stosowany na werblu i tomach w celu redukcji przydźwięków i niechcianych alikwotów.

MOCNIEJ PODCZAS nagrania. Jeśli jesteś przekonany co do pozycji mikrofonu, a posiadasz przy okazji dobry korektor analogowy – użyj go by poprawić brzmienie ścieżek. Podobnie z kompresorem. Pamiętaj, że obróbka sygnału przed wejściem w DAW jest nieodwracalna więc stosuj ją tylko gdy jest to zasadne!

Jeśli jesteś zadowolony z brzmienia poszczególnych ścieżek poproś bębniarza o zagranie na całym zestawie. Sprawdź poziomy i ustaw proporcje odsłuchu. Upewnij się, że nie ma żadnych niechcianych dźwięków, a całość brzmi spójnie. Nagraj fragment i przedyskutuj z bębniarzem czy brzmienie spełnia oczekiwania nagrywanych partii. Bądź gotów na pewne zmiany ustawień; teraz właśnie jest czas na eksperymentowanie i dopracowanie brzmienia. To mało prawdopodobne by było dobre ot tak.

TŁUMIENIE

PO NASTROJENIU bębnów posłuchaj całego zestawu, interakcji pomiędzy poszczególnymi elementami w szczególności rezonansu tomów, prezencji i wybrzmiewania werbla oraz „tąpnięcia" stopy. Bywa, że niektóre bębny „odzywają się" mimo że wcale nie były uderzane, a to już wymaga tłumienia. Jak bardzo, to już zależy od samego pomieszczenia, bębnów i pożądanego efektu końcowego.

Użytecznym narzędziem jest produkt Moongel. To małe, galaretkowate kwadraciki, które umieszcza się na górnej membranie werbla i tomów w celu ograniczenia przydźwięków. Spróbuj delikatnie dotykać krawędzi membrany jednocześnie uderzając w bęben, zmieniając miejsce i nacisk aż usłyszysz zmiany w wybrzmieniu to pozwoli znaleźć optymalne miejsce dla żelu. Oczywiście Moongel nie jest jedynym rozwiązaniem i istnieją dla niego alternatywy choćby taśma gaffer i zrolowany papier toaletowy, jednak ich umiejscowienie zabiera nieco więcej czasu.

Tłumienie membrany rezonansowej zalecane jest w przypadku tych cyklicznie wibrujących przydźwięków aczkolwiek nie zawsze trzeba się ich pozbywać, zwłaszcza gdy chcesz uzyskać brzmienie „żywych" bębnów. Taśma gaffer jest niezbędna jeśli chcesz stłumić dolną membranę podobnie papier toaletowy, który można zwinąć w harmonijkę z 3-4 warstw by wytłumić i dodać dołu do nagrania, absorbując rezonowanie bębna.

Dla stłumienia werbla świetnie sprawdzi się O-ring. Ze starej, werblowej membrany odetnij krawędź aż do miejsca, w którym się zaokrągla, następnie odmierz wewnątrz nowo powstałej krawędzi około półtora centymetra i wytnij okrąg. Tak powstały o-ring po prostu kładziesz na membranie werbla bez żadnego klejenia.

Za starych czasów gdzie królowały mocno stłumione werble stosowano nawet ręczniki przyklejane w poprzek membrany.

Tłumienie stopy z kolei zależy od tego jakiego efektu finalnego oczekujemy. Jeśli chcemy uzyskać tę „tłustą", skoncentrowaną stopę stosujemy wówczas poduszkę, którą umieszczamy wewnątrz bębna tuż przy przedniej membranie.

Zmniejszenie tłumienia wydłuża wybrzmienie. Jeśli chcemy uzyskać większy rezonans (taki jak np. w jazzie) możemy zastosować technikę podobną do tłumienia tomów czyli z taśmą i papierem toaletowym. Bębniarze z membraną po obu stronach stopy często stosują pasek filcu umieszczony przy tylnej membranie, w ten sposób kontrolując kształt wybrzmiewania.

OSTATECZNE POPRAWKI

PODCZAS GDY bębniarz ogrywa zestaw posłuchaj czy nic nie brzęczy, stuka. W przypadku zdjęcia tylnej membrany może okazać się, że brzęczą poluzowane lugi i należy zakleić je taśmą. Posłuchaj też skrzypienia mechanizmu hi-hat'u i stopy – mogą wymagać użycia WD-40.

Spytaj bębniarza czy podczas nagrania będzie używał wszystkich bębnów, jeśli nie to powinny być one zabrane ewentualnie stłumione poduszką lub czymś podobnym, by nie dodawały zbędnego rezonansu do całego zestawu.

Choć będziesz przygotowywał wszystko dokładnie przed ustawieniem mikrofonów i rozpoczęciem nagrania, to wszystkie poprzednie czynniki (wybór bębnów,

Sprawdź zestaw pod kątem brzęczenia, skrzypienia czy innych dźwięków mechanicznych tak by nie ujął ich mikrofon.

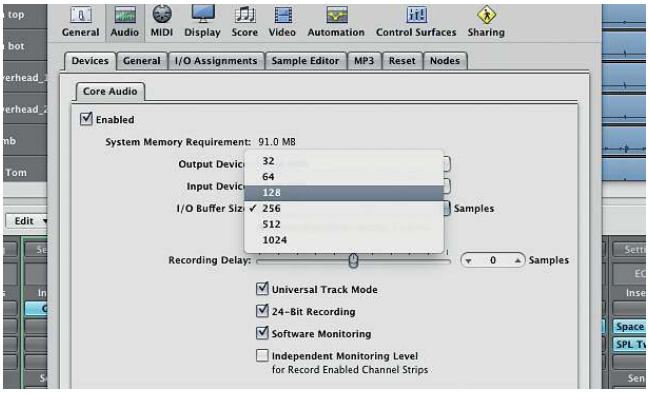
eprasa.pl b14324155e

KROK PO KROKU PRZYGOTOWANIE WSTĘPNEGO MIKSU

1 Mimo, że nie stworzysz ostatecznego brzmienia bębnów przed finalnym miksem powinieneś podmiksować zestaw na potrzeby nagrywania. Oto kilka przyjaznych porad, które pozwolą ci zrobić to dobrze. Wyślij ścieżkę ambientu na dwa auxy efektowe i załóż wtyczkę z linią opóźniającą. Ustaw czasy opóźnienia dla kanałów L i R odpowiednio na 30 i 60ms.

2 Następnie na drugim auxie załóż pogłos typu room i ustaw czas wybrzmiewania na 0.6s. Skompresuj to i dodaj zniekształceń harmonicznych wtyczką typu SPL TwinTube. Ta sztuczna przestrzeń pozwoli zabrzmieć bębnom bardziej jak „gotowe" podczas nagrywania oraz sprawi, że bębniarz odczuje lepszy komfort gry.

3 Zgrupuj wszystkie pojedyncze ślady bębnów wraz z nowymi auxami i wyślij je na bus. Nazwij go „Kit Master" - to jest twój główny kanał bębnów. Podobnie zgrupuj resztę instrumentów (bas, gitarę, wokale...).



4 Powinieneś mieć teraz pięć lub sześć „sum" dzięki czemu możesz łatwo ustawić proporcje i słyszeć bębny poprawnie w kontekście. Możesz także stworzyć oddzielny sub-mix dla bębniarza dodając kolejny aux na stworzone „sumy" i przekierować je na wyjście słuchawkowe. Aby zminimalizować latencję ustaw rozmiar bufora na jak najmniejszy.

naciągi, pałeczki, strojenie, tłumienie, itp.) są elastyczne i możliwe do zmiany nawet przed ostatnim ujęciem. Ostatecznym czynnikiem jest nagrywana piosenka więc nawet jeśli dana konfiguracja doskonale pasuje do utworu może okazać się, że zajdzie potrzeba zmiany ustawienia dla kolejnej piosenki tak, by uzyskać pożądane brzmienie u źródła. Nie wpadnij w pułapkę myśląc, że jedno brzmienie obejmuje wszystkie utwory, a resztę da się zmienić w post produkcji. Brzmienie źródłowe rządzi!

METRONOM

GRA Z metronomem czy bez zawsze wzbudza dyskusję. Decyzja powinna uwzględniać potrzeby piosenki, zdolność perkusisty oraz emocje zespołu i producenta. Wyniki są zawsze bardzo różne więc nie należy lekceważyć decyzji. Używanie metronomu zawsze ułatwia edycję, ale to nie powinno mieć znaczenia w debacie. Jeśli zdecydujecie się na grę z metronomem wybierz z bębniarzem najodpowiedniejszy dla niego dźwięk klika, interwał (ósemki, szesnastki) i głośność akcentów. Nie chcesz słyszeć klika w reżyserce więc przekieruj metronom na oddzielne wyjście. Podobnie nie chcesz słyszeć przesłuchów metronomu ze słuchawek do overhead'ów podczas wybrzmiewania blach zatem ustal automatykę głośności dla metronomu i ścisz go podczas spokojniejszych fragmentów i wyłącz całkowicie na ostatnim takcie. Ustal czy bębniarz zawsze zaczyna w tym samym punkcie. Na przykład rozbiegówka na jeden takt, potem nabicie pałkami i wejście w takcie trzecim.

ŚCIEŻKI REFERENCYJNE

JEŚLI NIE nagrywasz pełnego składu jednocześnie, bębniarz będzie potrzebował jakichś pilotów. Jeśli chcesz uzyskać najlepsze wykonanie nic nie przebije gry z innymi ludźmi utrzymującymi kontakt wzrokowy. Nagrywając w pomieszczeniu z bębnami innych instrumentalistów musisz się liczyć z przesłuchami. Jeśli możesz ich odizolować ekranami akustycznymi to świetnie. Jeśli grają na instrumentach elektrycznych możesz użyć ścieżek DI.

eprasa.pl b14324155e

WYPRÓBUJ TO!

DOLNE MEMBRANY NA TOMACH

Wszędzie tam, gdzie są dwie głowy, istnieją trzy możliwości. Jeśli dostroisz dolną (rezonansową) membranę toma do tej samej wysokości co górną (uderzaną) otrzymasz czystszy dźwięk z długim wybrzmieniem – idealny do jazzu i jego pochodnych. Jeśli dostroisz rezonasową niżej otrzymasz nieco odstrojony dźwięk z krótszym wybrzmieniem – idealne do rocka. Strojąc rezonans wyżej skracasz bardziej wybrzmienie co może być idealne dla omikrofonowania. Dobrym punktem wyjściowym przy strojeniu w interwale jest tercja mała – czyli: trzy półtony różnicy.

PRZEDNI NACIĄG NA STOPIE CZY NIE?

Frontowa (rezonansowa) membrana na stopie jest niezbędna do uzyskania mięsistego brzmienia. Jazzmani to uwielbiają, a większość rock/popowców posiada w niej wycięty otwór pozwalający na włożenie do bębna mikrofonów i materiałów tłumiących (powiedzmy, mały koc). W przypadku stylów metalowych gdzie szukamy głównie klika i łomotu można ją całkowicie zdjąć uzyskując dostęp mikrofonem bezpośrednio do bijaka.

DOKRĘCANIE BĘBNA BASOWEGO

Istnieje możliwość stworzenia małego tunelu dla bębna basowego przy użyciu koców, kołder czy płaszczu. Nakładane są one na bęben i podwieszane na małych statywach mikrofonowych. Wewnątrz ustawiane są mikrofony. Komora zapobiega przedostawaniu się przesłuchów z werbla i blach umożliwiając tym samym większe podbicie wysokich częstotliwości na etapie miksu w celu podkreślenia ataku stopy bez dodawania szorstkości talerzom.

WEŹ KIEPSKI MIKROFON

Dawniej magnetofony posiadały wbudowane mikrofony pojemnościowe lub elektretowe. Włącz jedną z takich maszyn w tryb record/pause i wypuść sygnał do DAW, a otrzymasz ekscytujący, super chrupiący dźwięk. Umieść mikrofony w miejscu gdzie mogą zbierać cały zestaw, szczególnie interesujące rezultaty mogą zaoferować narożniki pomieszczenia – eksperymentuj!

NAGRYWAJ BEZ TALERZY

Nagrywanie zestawu w trudnej przestrzeni bez idealnego sprzętu może być owocnym i satysfakcjonującym doświadczeniem, ale nadal możesz czuć, że wyniki brzmią amatorsko. Jednym z klasycznym problemów brzmienia bębnów są zbytnio rozmyte blachy. Dzieje się tak w najlepszych studiach, a jeśli się już wydarzy zawodowcy po prostu dogrywają blachy później. W ten sposób możesz oddać przestronność bębnów w miksie po czym domiksować idealnie nagrane talerze. Dopóki współdzielą ten sam kompresor na sumie nikt się nie zorientuje (choć bębniarz znienawidzi grę bez talerzy).

ZASADNICZE DROBIAZGI DLA BEZPROBLEMOWEJ SESJI

Wytłumiający Moon Gel, Olejki 3w1 na skrzypiące pedały, klucz do bębnów (ponieważ bębniarz swojego zapomni), regulowany klucz do statywów, taśma klejąca, taśma maskująca do przyklejania materiałów tłumiących, pusta paczka papierosów i ręczniki dla tego brzmienia z lat 70., koce, worek z piaskiem i pałeczki ryżowe – idealne do partii tomów.

Olejek 3w1 pozwalający pozbyć się niechcianych pisków.

INSTRUMENT PROWADZĄCY w pomieszczeniu z overhead'ami nie idą w parze. Pół biedy jeśli nagrywasz coś w sytuacji live, ale nie gdy ujęcia mają znaleźć się w finalnym miksie.

Zawsze możesz uciec się tylko do połączenia dźwiękowego gdzie inni muzycy są w oddzielnym pomieszczeniu i słyszą się przez słuchawki. Jeśli używasz metronomu zawsze można nagrać partie prowadzące początkowo w pokoju z perkusistą, a następnie ponownie nagrać perkusję do tych podkładów. Nie wpływa to najlepiej na wykonanie, ale działa.

USTALANIE TEMPA

NAJLEPSZYM SPOSOBEM, aby to zrobić jest pozwolenie zespołowi by grał swobodnie bez metronomu, aż do momentu, w którym czują się dobrze i uchwycić tempo z tego wykonania. Można to łatwo zrobić korzystając z licznika tempa w DAW lub z jednej z wielu aplikacji w telefonie. Jeśli naturalna gra przyspiesza i spowalnia przez sekcje piosenki, będziesz musiał dokładnie zaprogramować metronom, aby zrobić to podobnie. Najlepiej wypracować to podczas prób gdyż jest to czasochłonne. Przede wszystkim ćwiczyć i osadzić wykonanie przed nagraniem. Powodzenia!

ZRÓB TROCHĘ PRZESTRZENI

ZANIM ZACZNIESZ nagrywać musisz przygotować sesję. Praca z rozbudowaną produkcją zawierającą 20 ścieżek chórków i toną wtyczek oznacza postępujące komplikacje. Zgrywając kluczowe elementy ścieżek do nowych plików możesz wypiąć wszystkie wtyczki z sesji. Zapobiegnie to problemom z latencją tak, że perkusista usłyszy wszystko dobrze w słuchawkach oraz nie będzie żadnej skomplikowanej kompensacji latencji spowodowanej procesami w tle.

Powinieneś skończyć z kilkoma podgrupami – bębnów, basu, gitary, klawiszy i wokali. Upewnij się czy wszystkie zaczynają się w takcie trzecim lub później tak by zapewnić kilka taktów rozbiegówki. Metronom lub pętla perkusyjna wyzwalane mogą być przy pomocy komunikatów MIDI luz zgrane do pliku audio. Następnie wszystkie zgrane ścieżki należy ściszyć o około -15 dB zapewniając sobie tym spory zapas dynamiczny dla metronomu tak, by był wyraźnie słyszalny przez

eprasa.pl b14324155e

Zrób ujęcie testowe by upewnić się, że każdy element jest nagrywany jak należy.

perkusistę nad podkładem i bębnami.

NAGRYWAMY!

POWINIENEŚ BYĆ gotowy do naciśnięcia przycisku nagrywania z pełną świadomością, że brzmienie bębnów jest przygotowane na tip top. Oczywiście istnieje cała masa rzeczy do zrobienia przy post produkcji, by obrócić surowe ujęcia bębnów w kompletny miks najpierw jednak musimy się upewnić, że nagrywamy wszystko czego potrzebujemy.

Nie ma nic gorszego po zakończeniu sesji bębnów, na długo po tym jak perkusista spakował sprzęt i odjechał dowiedzieć się, że nie nagrał się dolny mikrofon werbla, albo że w mostku przebija się metronom ze słuchawek. Dlatego tak ważne jest nagranie ujęcia testowego. Oto kilka wskazówek, w jaki sposób najefektywniej wykorzystać sesję...

Wytłumienie stopy i to jak je osiągniesz zależy od oczekiwanego charakteru bębna.

ZRÓB WIELE UJĘĆ

W SKRÓCIE - im więcej tym lepiej. Jeśli to możliwe używaj folderów lub list odtwarzania aby utrzymać posortowane ujęcia. Rób też notatki po co dane ujęcie było nagrane i dlaczego: „Ujęcie 4 – filcowy bijak zamiast drewnianego", „Ujęcie 9 – zachować zamknięty hi-hat", itp. Ostatecznie może się okazać, że najlepiej montować fragmenty różnych partii budując doskonałe ujęcie.

NAGRAJ POJEDYNCZE UDERZENIA

NA ZAKOŃCZENIE sesji nagraj pojedyncze uderzenia każdego bębna i blachy w różnych głośnościach. Pozostaw trochę czasu na wybrzmienie tomów i blach. Te elementy zapasowe mogą być następnie stosowane, aby pomóc naprawić prawie wszystko po nagraniu - bezcenne kiedy zaskrzypiał stołek perkusyjny lub przejeżdżający motocykl zrujnował idealne ujęcie.

PRZYGOTUJ SIĘ BY ZBUDOWAĆ MIKS

GDY MASZ już swoje nagrania, chcesz by bębny zabrzmiały zabójczo w miksie, więc dobrze zorganizuj sesję. Na początku pracuj na podgrupach potem dodaj pozostałe elementy. Wyślij kluczowe elementy miksu na busy i ścisz o -10dB. Jako punkt odniesienia poziom szczytowy bębna basowego powinien oscylować pomiędzy -12 a -7dB. Pozwoli to zachować masę zapasu dynamicznego na zbudowanie dynamicznego brzmienia bębnów bez przesterowania sumy.

ZORGANIZUJ SIĘ
10 najlepszych porad o nagrywaniu bębnów

1 Gdy masz już wszystkie ślady bębnów, ustawione poziomy nagrywania i proporcje odsłuchu zapisz szablon byś mógł zaimportować go jako punkt początkowy dla innych utworów.

2 Zgrupuj ścieżki razem tak byś mógł je powielić lub tworzyć nową playlistę jednym kliknięciem. Zachowaj płynność sesji.

3 Jeśli używasz metronomu staraj się zapewnić perkusiście, żeby zaczynał od tego samego taktu.

4 Zrób jedno lub dwa ujęcia po czym omów z bębniarzem kwestie brzmienia, wykonania itp. Pozwolisz perkusiście na obiektywne spojrzenie i małą przerwę.

5 Zrób kilka ujęć bez przerwy, aż upewnisz się, że masz wystarczający materiał do edycji.

6 Zawsze zachęcaj, komentuj, oferuj dobre rady i zachowaj bębniarza świeżego na ile to możliwe.

7 Słuchaj energii, osadzenia, groove'u, przejść.

8 Nie bój się zastosować wielkich zmian jeśli coś nie idzie.

9 Pamiętaj, że zawsze możesz dograć dodatkowe elementy bębnów – przejścia, crashe, hi-hat'y.

10 Miej ucho na odsłuch bębniarza i sugeruj zmiany mogące korzystnie wpłynąć na wykonanie.

eprasa.pl b14324155e

NAGRYWANIE ZAAWANSOWANE: WOKAL

Nagrywanie głosu ludzkiego to kwestia nie tylko sprzętu i techniki – równie istotna jest jakość samego wykonania nagrywanej partii

Bez wątpienia, jeśli mielibyśmy wskazać jeden element utworu, który wymaga szczególnej uwagi, to będzie nim wokal. On to bowiem, w znacznie większym stopniu niż cokolwiek innego, zwraca uwagę słuchacza. Kiepskie wykonanie partii wokalnej wywołuje złe pierwsze wrażenie, którego zazwyczaj nie da się już naprawić.

A więc pierwszą i najważniejszą sprawą jest jakość wykonania. Jeśli wokalista wykonuje swoją partię z pasją i zaangażowaniem, wówczas można przymknąć oko na pewne niedoskonałości intonacyjne czy brzmieniowe. Z drugiej strony, jeżeli linia wokalna zaśpiewana jest w sposób nieśmiały i wycofany, to wszelkie fałsze, braki brzmieniowe i błędy timingu stają się bardziej słyszalne. Uzyskanie możliwie najlepszego wykonania wymaga szeregu rozmaitej natury przemyśleń – psychologicznych, estetycznych, technicznych i fizycznych, by wskazać tylko niektóre – a dobry producent potrafi poruszać się w każdej z tych sfer, budując zaufanie i pewność siebie oraz dobrą atmosferę, służąc radą i stanowiąc dla wokalisty podporę w tym trudnym, szarpiącym nerwy zadaniu.

Kolejną kwestią, nad którą należy się głęboko pochylić, jest warstwa techniczna nagrania. Ogromne znaczenie mają tu wybór właściwego mikrofonu i przedwzmacniacza, wyposażenie wykonawcy w słuchawki, w których będzie mu się wygodnie śpiewało, i wreszcie zapewnienie jak najwyższej jakości rejestrowanego sygnału.

Kiedy już uzyskasz dobre nagranie partii wokalnej, czeka Cię sporo pracy postprodukcyjnej, która pozwoli podkreślić jego jakość. Chodzi tu o skompilowanie ostatecznej wersji z szeregu ujęć źródłowych i dokonanie edycji, która je ujednolici, czyli wprowadzenie niezbędnych poprawek intonacji i timingu oraz szeregu innych operacji mniejszej wagi.

Po dopracowaniu głównej linii wokalnej należy pomyśleć o chórkach. Dwie dodatkowe ścieżki wokalne mogą dodać wykonaniu mocy i wzmocnić wokal główny; harmonie to doskonały sposób na dodanie głębi i muzykalności w określonych fragmentach utworu, a dzięki kontrapunktom piosenka może nabrać niezapomnianego charakteru. Brian Eno twierdzi, że w 90 procentach piosenek, które stały się hitami, można usłyszeć chórki, a w 90 procentach tych, które nie dały sobie rady na listach przebojów, chórków nie ma.

eprasa.pl b14324155e

PRZYGOTOWANIE WOKALISTY DO NAGRANIA

DLA PRODUCENTA, ale i realizatora, nagranie wokalu to tylko jeden z wielu etapów produkcji utworu. Dla wokalisty natomiast jest to jego moment, i to ogromnie stresujący. Rzadko bywa tak, by wokalista po prostu wszedł do studia i zaczął śpiewać. W takiej sytuacji większość wykonawców wykazuje bowiem nerwowość, brak poczucia bezpieczeństwa i pewności siebie, choć zdarzają się tacy, którzy niemal w ogóle nie odczuwają stresu!

Ponieważ możemy tu mieć do czynienia z całym zestawem problemów natury psychologicznej, zawsze podchodź do nagrywającego wokalisty z dużą dozą wrażliwości, poświęcając mu należytą uwagę, ale starając się nie podkreślać nadmiernie znaczenia i powagi całej sytuacji. Nic nie zrobi większej szkody sesji nagraniowej, jak zniecierpliwiony producent: powinieneś być osobą, która promieniuje spokojem i łagodnością wobec wokalisty, który przygotowuje się do nagrania.

Tak po prawdzie, Twoim zadaniem jest stworzenie jak najlepszej atmosfery, w której wykonawca poczuje się komfortowo. Jedną z ważniejszych kwestii, szczególnie w przypadku nagrań zespołu, jest to, którzy jego członkowie powinni przebywać w studiu podczas sesji wokalnej, a których należałoby wyprosić. Niektórzy wokaliści lubią, gdy ich koledzy sypią docinkami i żartami, gdyż pozwala to rozładować napięcie, ale bywają też tacy, którzy czują zbyt dużą presję, kiedy wszyscy ich obserwują i uważnie się przysłuchują. Do Ciebie należy rozpoznanie sytuacji i, w razie konieczności, poproszenie pozostałych członków zespołu o opuszczenie reżyserki na czas nagrywania wokali. Możesz ich zaprosić z powrotem po nagraniu kilku podejść, by wspólnie – o ile czujesz potrzebę demokratyzacji procesu twórczego – omówić je i udzielić wokaliście wskazówek. W przeciwnym razie wstrzymaj się z tym do momentu, aż ścieżka wokalna zostanie skompilowana do ostatecznej postaci.

PRZYGOTOWANIE DO NAGRANIA

USIĄDŹ Z wokalistą i przedyskutujcie cele do osiągnięcia. Jeśli w planach macie nagranie kilku utworów, zdecydujcie który powinien pójść na pierwszy ogień – najlepiej będzie wybrać jakiś mniej wymagający. Omówcie wszystkie kwestie praktyczne: wokal główny, dodanie drugiej ścieżki wokalnej w niektórych fragmentach, ewentualne partie harmoniczne, oraz sposób ich nagrywania – całościowo, w jednym podejściu, czy wers po wersie. Zastanówcie się nad emocjami, jakie chciałbyś usłyszeć w wykonywanej piosence – przydatne mogą się tu okazać nagrania referencyjne innych wykonawców. Odtwórz te, które wydają Ci się najbliższe brzmieniem i wyrazem temu, co chcesz osiągnąć, dzięki czemu wokalista będzie wiedział, czego od niego oczekujesz. Zaprezentuj wokaliście nagrania artystów, którzy prezentują pożądane przez Ciebie cechy wykonawcze, a które – Twoim zdaniem – sprawdziłyby się w nagrywanym utworze. Taki instruktaż powinien dać wokaliście wyraźny obraz oczekiwań wobec niego, co z pewnością ułatwi mu zadanie, kreatywnie inspirując.

ŚPIEWANIE TO wysiłek mięśniowy, co oznacza, że wokaliści to tacy mali atleci. Doświadczony i wyszkolony wokalista rutynowo rozgrzewa struny głosowe przed wejściem do kabiny wokalowej, ale zdziwiłbyś się, jak wielu rezygnuje z rozgrzewki, spodziewając się przy tym wspaniałego brzmienia głosu. Pozostaw zatem swojego wykonawcę na pięć do dziesięciu minut samego w pomieszczeniu nagraniowym, aby się w nim zaaklimatyzował i rozgrzał aparat głosowy.

KROK PO KROKU PRZYGOTOWANIE POMIESZCZENIA

1 Otoczenie fizyczne ma ogromne znaczenie. Przede wszystkim ustal, w którym miejscu ma się znaleźć mikrofon. Najlepiej w takim, z którego wokalista będzie miał kontakt wzrokowy z realizatorem. Jednak najważniejsze jest brzmienie, dlatego nie ustawiaj mikrofonu na siłę tuż przy oknie reżyserki, aby tylko widzieć wykonawcę.

2 Niezbędny będzie też stojak, na którym wokalista mógłby położyć kartki z tekstami czy notatnik. Wygodne krzesło i stolik (nie wspominając o miękkim dywaniku) nie tylko stworzą domową atmosferę, ale też pozwolą wykonawcy po prostu usiąść podczas odsłuchiwania nagrania przez słuchawki. Nie zapomnij też o butelce wody i szklance.

3 Jeśli pomieszczenie nagraniowe nie jest idealne pod względem akustycznym, lub też jeżeli słyszysz zbyt mocną jego odpowiedź w nagraniu, będziesz musiał kupić lub wypożyczyć specjalne ustroje akustyczne typu Reflexion Filter. Oryginalny produkt oferowany jest przez SE, ale na rynku dostępne są produkty alternatywne. Ustroje te pochłaniają część dźwięku, który mógłby odbijać się w pomieszczeniu, pomagając dokonać udanego nagrania pomimo niesprzyjających warunków.

eprasa.pl b14324155e

MONITORING

Wielu wokalistów, zmuszonych do śpiewania w zupełnej izolacji i ze słuchawkami na uszach, dosłownie rozpada się na kawałki. Warto więc zbadać dostępne opcje odsłuchu. Podobnie jak głośniki, każde słuchawki brzmią po swojemu: klasyczne Beyer DT100s są dźwiękowo ciemne i bez życia, a wybór modelu o jaśniejszym i żywszym brzmieniu może zadecydować o powodzeniu nagrania. Audio-Technica ATH M to świetne słuchawki dla osób z ograniczonym budżetem. Spróbuj namówić wokalistę do śpiewania pod playback z głośników. Bono słynie z tego, że nagrywa wiele piosenek stojąc przed monitorami w reżyserce, trzymając SM58 w ręku. Wypróbuj tę metodę w swoim studiu, podając podkład na monitory, z głośnością odpowiadającą wokaliście. Przesłuchy możesz zredukować później: pozostaw mikrofon i głośniki w tych samych miejscach, co podczas nagrywania, odtwórz miks podkładowy dokładnie tak, jak odtwarzałeś go nagrywającemu wokaliście, tym razem łącznie z wokalem i pogłosem. Nagraj wszystko na oddzielną ścieżkę, odwróć biegunowość sygnału i zmiksuj z główną ścieżką wokalu. Owszem, nie wyeliminujesz przesłuchu całkowicie, ale z pewnością znacząco go osłabisz.

KROK PO KROKU JAK DOKONAĆ WSPANIAŁEGO NAGRANIA

1 Głos ludzki to jeden z najbardziej złożonych harmonicznie dźwięków, jakie przyjdzie Ci kiedykolwiek nagrywać, a słuch ludzki w naturalny sposób wyewoluował tak, aby zachować wysoką wrażliwość na wszelkie niuanse, dlatego zazwyczaj wskazane jest użycie jak najlepszego mikrofonu – ale nie zawsze. Warto wypróbować różne posiadane modele, ponieważ głos każdego wokalisty może na różnych mikrofonach zabrzmieć zupełnie inaczej.

2 Jeśli nagrywany wokalista śpiewa szczególnie głośno bądź lubi trzymać mikrofon w dłoni, a utwór ma wyraźnie rockowy charakter, wskazane może się okazać użycie przetwornika dynamicznego, na przykład Shure SM58. Został on zaprojektowany z myślą o pracy koncertowej, ale świetnie sprawdza się także podczas nagrań, jest bardzo odporny na wysokie poziomy ciśnienia dźwięku i doskonale brzmi.

3 Normalnie wokale nagrywa się raczej za pomocą wielkomembranowych mikrofonów pojemnościowych, a to z racji ich szczególnie wysokiej czułości i detaliczności w oddawaniu harmonicznych smaczków. Neumann U87 oraz AKG C414 są na samym szczycie listy tych urządzeń, jakkolwiek na rynku znaleźć można wiele tańsze, nie ustępujące im produktywnością alternatywy, takich producentów jak SE, Røde i wielu innych. Użyj ich z ustawieniem nerkowej charakterystyki kierunkowej.

4 Jeśli poszukujesz ciepłego, klarownego i dobrze zdefiniowanego brzmienia, a masz możliwość dotrzeć do takich mikrofonów, to lampowe konstrukcje sprzed lat, np. Neumann U47 lub U67, są szczególnie warte uwagi. Owszem, istnieje wiele innych mikrofonów lampowych, ale żadne nie dorównują tym dwóm. Bez względu na to, jaki mikrofon wybierzesz, umieść pomiędzy nim i wykonawcą filtr przeciwpodmuchowy. Możesz zakupić gotowy lub skonstruować go samodzielnie, wykorzystując druciany wieszak na ubrania i pończochy.

KROK PO KROKU PRZEDWZMACNIACZE MIKROFONOWE

1 Aby uzyskać możliwie jak najlepsze brzmienie, Twój mikrofon będzie trzeba sprząc z dobrej klasy przedwzmacniaczem. Wiele interfejsów studyjnych wyposażonych jest w pokładowe przedwzmacniacze, ale z ich jakością bywa różnie. Nie zakładaj, że preamp jest dobry tylko dlatego, że możesz doń podłączyć mikrofon – sprawdź jego specyfikację techniczną i porównaj z innymi preampami, do których masz dostęp.

2 Jakkolwiek w dzisiejszych czasach nie jest to już takie oczywiste, kiedyś to konsoleta mikserska była głównym „dostawcą" przedwzmacniaczy mikrofonowych: wystarczyło podłączyć mikrofon do wejścia konsolety, zadać korekcję i wysłać sygnał do rejestratora wielośladowego. Niektóre miksery, jak na przykład Mackie Onyx, mają dobrej jakości preampy, ale tańszych konstrukcji lepiej unikać z zasady.

3 Na dzień dzisiejszy najlepszą opcją są przedwzmacniacze samodzielne. Jeśli masz kilka do wyboru, przetestuj je wraz z wokalistą i wybranym mikrofonem, bo różne kombinacje mogą dać zupełnie odmienne wyniki. Preampy Neve są znane z uwagi na ich dosadne brzmienie, ale na rynku znaleźć można wiele innych, w podobnym standardzie.

eprasa.pl b14324155e

NAGRYWANIE PARTII WOKALNEJ

WOKALIŚCI NIE mogą „grać" godzinami, jak ich koledzy instrumentaliści. Istnieje pewne okno czasowe optymalnej wydajności śpiewu, pomiędzy rozgrzewką głosu i jego wyczerpaniem, i zazwyczaj jest ono niestety niezbyt szerokie. Gdy wokalista jest już rozgrzany i gotowy do nagrania, musisz być w stanie czym prędzej zająć miejsce pracy i podać odpowiedni miks do słuchawek. Gdy wokalista jeszcze się rozgrzewa w pomieszczeniu nagraniowym, wykorzystaj ten czas na wstępne przygotowanie owego miksu – najlepiej używając takich samych słuchawek, z jakich będzie korzystała osoba nagrywająca – utwórz kilka dodatkowych ścieżek w DAW na kolejne ujęcia, a także skonfiguruj wszelki sprzęt do przetwarzania sygnału nagrywanego oraz odsłuchowego – w tym drugim przypadku zazwyczaj chodzi o procesor pogłosowy bądź delay. Warto także ustawić z grubsza poziom nagrywania, aby w chwili rozpoczęcia sesji wszystko było gotowe.

Przejdź do pomieszczenia nagraniowego i upewnij się, że wokalista czuje się komfortowo i jest przygotowany do nagrania. Sprawdź, czy filtr przeciwpodmuchowy nie opiera się o mikrofon, i czy po poprzedniej sesji nie pozostawiono podłączonych słuchawek, z których dźwięk mógłby powodować przesłuchy na ścieżce wokalnej. Zanim rozpoczniesz właściwe nagranie, ustaw odpowiedni poziom głośności w słuchawkach wykonawcy i sprawdź, czy słyszy wszystko to, co powinien, dokonując wstępnych regulacji z uwzględnieniem jego sugestii. Zapytaj też, czy chciałby mieć zapięty pogłos lub delay na odsłuchu i, jeśli tak, włącz go i ustaw właściwe proporcje.

ROZGRZEWKA

NAGRAJ WSTĘPNE ujęcie rozgrzewkowe; służy to do wielu celów. Po pierwsze, pozwala ustawić właściwy poziom nagrywania, jakkolwiek powinieneś pamiętać, że podczas nagrania właściwego wykonawca prawdopodobnie zaśpiewa o wiele głośniej. Dlatego pozostaw zapas bezpieczeństwa, około 3-6 dB. Poproś wykonawcę o jasne wskazanie zmian, jakich oczekiwałby podczas kolejnego ujęcia, szczególnie dotyczących poziomów słyszalności własnego głosu i efektów. Posłuchaj też jakości brzmienia nagranego wokalu: czy brzmi czysto? Sprawdź, czy szczyty sygnału nie powodują przesterowań. Przysłuchaj się intonacji – jeśli wokalista ustawicznie śpiewa za wysoko, spróbuj zwiększyć głośność odsłuchu głosu w relacji do podkładu; i odwrotnie, jeżeli wokal wciąż „nie dociąga" do tonacji, zmniejsz nieco tę głośność. Natomiast kiedy wokalista rozmija się z tonacją raz w górę, raz w dół, oznacza to, że usiłuje dopasować się do głośności miksu w odsłuchu. Poproś go wówczas, aby zsunął jedną słuchawkę z ucha, tak aby mógł słyszeć swój głos wprost z pomieszczenia – poproś go też, aby zsuniętą słuchawkę przemieścił za głowę, co pozwoli uniknąć przesłuchów.

Wokalista powinien przysuwać się do mikrofonu w cichszych fragmentach, a odsuwać od niego w głośniejszych.

Także podczas rozgrzewki przysłuchaj się dynamice śpiewu i postaraj poznać technikę mikrofonową wykonawcy. Jeśli masz do czynienia z początkującym wokalistą, poproś, aby w cichszych fragmentach przysuwał się do mikrofonu, na odległość pięciu do ośmiu centymetrów, a odsuwał od niego w głośniejszych, na dystans 45-60. **JEŻELI UŻYWASZ** mikrofonu o nerkowej charakterystyce kierunkowej, pokaż wykonawcy, jak zmniejszanie dystansu wpływa na ocieplenie brzmienia, i zachęć go do kreatywnego wykorzystania tego zjawiska, bez nadmiernego przysuwania się do „sitka". Mogłoby to z kolei sprawiać, że głos zabrzmi dudniąco. Kiedy wokalista odsuwa się od mikrofonu w mocniejszych partiach, przysłuchaj się uważnie, jak bardzo słychać odpowiedź pomieszczenia. Jeśli staje się zbyt słyszalna, poproś nagrywającego wokalistę, aby nie odsuwał się aż tak daleko.

eprasa.pl b14324155e

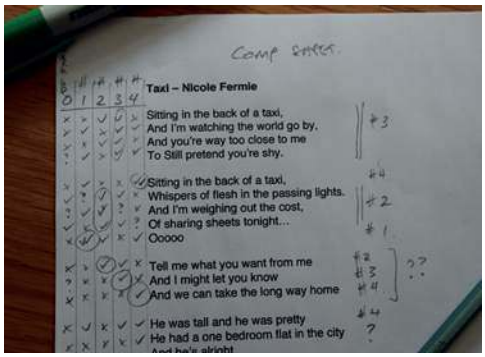
Choć wokaliści śpiewający chórki znajdują się w cieniu głównych wykonawców, to jednak mogą naprawdę zadecydować o charakterze i głębi utworu.

CHÓRKI

Zawsze warto spróbować, jak utwór zabrzmiałby z towarzyszeniem chórków, nawet gdyby w ostatecznej wersji nie zostały użyte. Pierwszym tematem do przemyślenia jest podwojenie głównej linii wokalnej. Owszem, można ją stworzyć z niewykorzystanych ujęć, odpowiednio wyrównując względem właściwej ścieżki, ale jeśli dysponujesz czasem, nagraj kilka dodatkowych ujęć. Możesz je ograniczyć np. wyłącznie do refrenów, gdzie podkreślą wokal główny, ale może warto też nagrać jego partię „po całości"? Powieloną partię można osadzić w miksie z niższym poziomem, nieco przyciemniając jej brzmienie; lekkie przesterowanie pozwoli zaś lepiej wkleić ją w miks. Celem tego zabiegu jest podkreślenie wokalu głównego, ale w subtelny sposób.

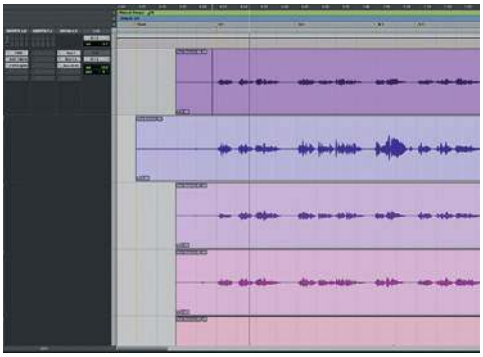
Następna sprawa to harmonia. Umiejętne rozpisanie głosów może dać świetne wyniki, ale udaje się to stosunkowo rzadko. Aby harmonia naprawdę dała oczekiwane wyniki, nagranie partii harmonicznych lepiej jest odłożyć na odrębną sesję, poprzedzoną właściwym przygotowaniem i próbą, gdy już wiadomo, co się chce osiągnąć. Podobnie aranżacje z zastosowaniem kontrapunktu, który może bardzo mocno podkreślić charakter utworu, wymagają gruntownego przemyślenia i przećwiczenia. Nie zapomnij też o możliwości dogrania warstwowych chórków w typie „uuuu" czy „aaah", które, o ile się ich nie nadużywa, mogą stanowić idealne dopełnienie całości produkcji.

KROK PO KROKU PROCES NAGRYWANIA



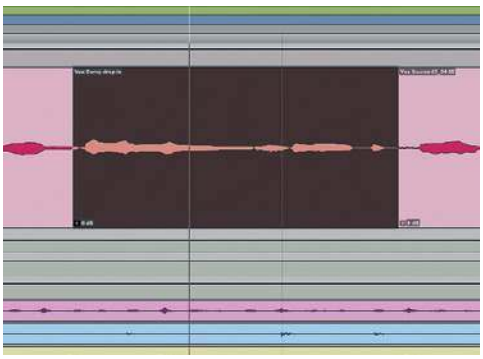
1 Wokalista jest rozgrzany, poziomy ustawione, a zatem czas na włączenie metaforycznego czerwonego światła „Cisza! Nagranie!". Przygotuj sobie kartkę z kopią tekstu utworu i wykonuj notatki w trakcie nagrania. Mogą to być ogólne obserwacje dotyczące stylu i techniki wykonania, a także szczegółowe wnioski na temat frazowania i tekstu piosenki.

2 Po nagraniu ujęcia lub dwóch, warto dać wykonawcy posłuchać tego, co spłodził. Może to mieć duży wpływ na jego postawę, a także da Wam jaśniejszy obraz tego, czy zmierzacie we właściwym kierunku. Oprócz tego pozwoli na przedyskutowanie Twoich obserwacji i udzielenie wykonawcy subtelnych wskazówek, zarówno natury ogólnej, jak i bardziej szczegółowej.

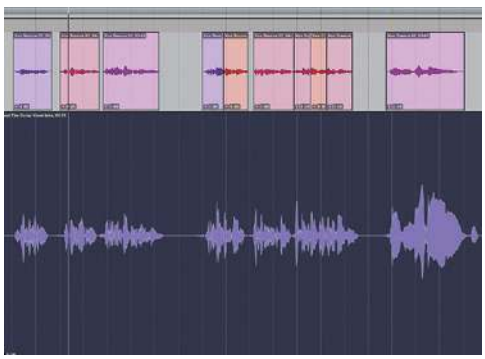


3 Nagrajcie jeszcze dwa lub trzy ujęcia jednym ciągiem, od początku do końca utworu. Jeśli, miejmy nadzieję, wokalista jest w dobrej formie, powinien sobie z tym poradzić. Po przesłuchaniu wszystkich ujęć wiadomo będzie, które z nich jest najlepsze – często okazuje się nim trzecie z kolei – a po którym pojawiają się oznaki zmęczenia. Nie zmuszaj wykonawcy do kolejnych powtórek, jeśli wykazuje on potrzebę odpoczynku.

4 Korzystając z notatek, które sporządziłeś podczas nagrania, i uważnie odsłuchując kolejne ujęcia, wers po wersie, będziesz mógł wybrać najlepsze fragmenty, składając z nich ostateczną ścieżkę wokalną. Skala edycji może być tak precyzyjna, jak uznasz za stosowne – niektórzy producenci preferują składanie ścieżki z całych fraz, inni wręcz z pojedynczych sylab – tak czy owak, na końcu powinieneś otrzymać gotowe wykonanie partii wokalnej.



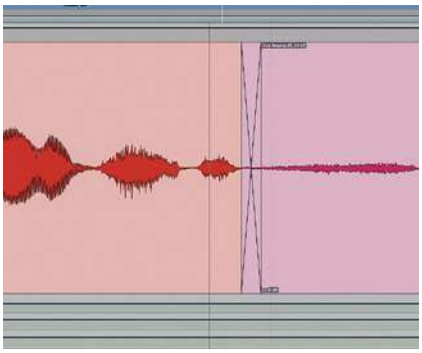
5 Odtwarzając złożoną ścieżkę wokalną od początku do końca będziesz mógł wyraźnie wskazać najlepsze i najgorsze fragmenty. Zanotuj, które miejsca wymagają poprawki i poproś wokalistę, aby je dośpiewał. Powtarzaj cały proces, aż poczujesz się usatysfakcjonowany.



6 Jeśli uważasz, że wokalista jest w stanie wykonać całą partię jeszcze lepiej, delikatnie zasugeruj mu, aby „spróbować jeszcze raz" i odtwórz nagranie ze złożoną ścieżką. To często zdaje egzamin w przypadku nerwowych i spiętych wykonawców, ponieważ słysząc udane rezultaty pierwszej kompilacji rozluźniają się. Nagraj kilka kolejnych ujęć i, jeśli okażą się udane, połącz wybrane fragmenty z pierwszą kompilacją.

eprasa.pl b14324155e

KROK PO KROKU POSTPRODUKCJA WOKALU

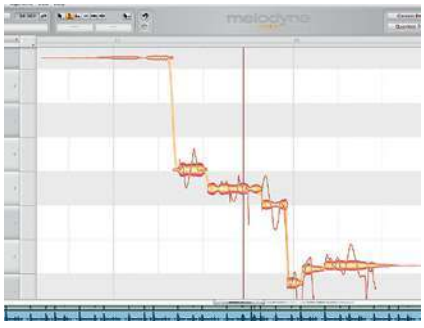


1 Złożona ścieżka głównego wokalu musi być tak spójna i brzmieć w taki sposób, jakby została nagrana za jednym podejściem. Posłuchaj jej solo, upewniając się, że nie słychać podwójnych lub urwanych oddechów. Zaaplikuj mini-przenikanie pomiędzy kolejnymi fragmentami i uważnie przysłuchaj się frazowaniu oraz ich zgodności czasowej.

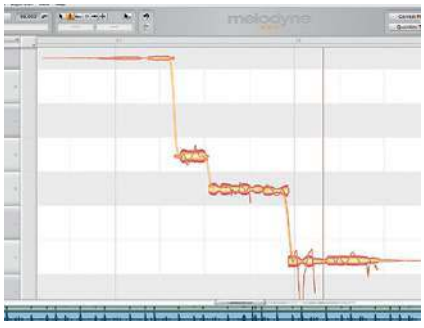
2 Nawet mimo zastosowania filtru przeciwpodmuchowego w nagraniu na pewno pojawią się jakieś zgłoski wybuchowe, co może być mocno irytujące. Filtr górnoprzepustowy, ustawiony na około 80 Hz, pozwoli wyeliminować zakłócenia o niskich częstotliwościach, ale w przypadku wyższych tonów będziesz musiał zastosować jakiś procesor do korekcji dynamicznej.

3 Jeśli Twój program DAW pozwala na przetwarzanie offline, kwestia usunięcia „popów" staje się znacznie łatwiejsza. Powiększ i zaznacz fragment nieco dłuższy od samego „popu", a następnie przetwórz go przy użyciu stromego filtru górnoprzepustowego o częstotliwości odcięcia około 300 Hz. Zobaczysz, że zarejestrowany przebieg ulegnie spektakularnemu wyrównaniu.

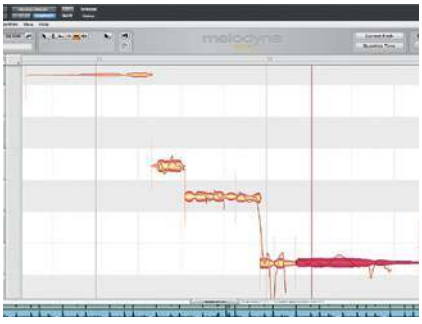
4 Jeśli nie masz możliwości dokonania edycji offline, skieruj sygnał wokalu na inną ścieżkę z zainsertowanym filtrem górnoprzepustowym o takich samych ustawieniach i nagraj na nią fragment, w którym występuje kłopotliwy pop. Przeciągnij nowo zarejestrowany ślad na główną ścieżkę wokalu i wytnij z niej oryginalny fragment, zastępując przetworzonym. Na początku i końcu wklejonej części zaaplikuj płynny crossfade.



5 W przypadku wokalu z permanentnymi „bokami" należy sięgnąć po narzędzia do korekcji intonacji. Jeśli jednak nie działasz pod presją czasu, nie używaj funkcji typu auto-tuning. Zamiast tego wybierz tryb manualny, który pozwala manipulować wysokością dźwięku w bardziej precyzyjny sposób. Najlepszym narzędziem do tego rodzaju prac jest Celemony Melodyne.



6 Przenieś frazę, którą chcesz skorygować intonacyjnie do Melodyne. Za pomocą narzędzia Pitch Drag w trybie bez siatki możesz podciągać dźwięki do żądanej wysokości, jakkolwiek operacja ta wcale nie musi być idealnie dokładna. Melodyne potrafi też zachować wibrato i wszelkie płynne zmiany stroju, albo też wyrównywać je.



7 Melodyne jest użyteczny także do niewielkich korekcji frazowania i timingu. Na przykład, jeśli chcesz wydłużyć jakieś słowo, a kolejne nieco opóźnić, przeciągnij koniec pierwszego, a drugie przesuń w kierunku końca ścieżki. Jeśli zaś chodzi o zmianę timingu, to wystarczy zaznaczyć słowa i poprzesuwać je wzdłuż osi czasu.

8 Równoległe ścieżki wokalu zazwyczaj brzmią lepiej, jeśli frazowanie pozostaje w ścisłej synchronizacji z główną ścieżką. To samo tyczy się ścieżek harmonicznych. Uzyskanie jej jest trudne i często wymaga wielu prób, dlatego dla wygody spróbuj nagrać te dodatkowe głosy najdokładniej, jak się da, i pozwól, aby resztą zajął się plugin Synchro Arts VocAlign.

9 Także w tym przypadku łatwiej jest to zrobić w trybie offline. Podświetl fragment głównej ścieżki wokalnej, który chcesz wyznaczyć jako wzorzec, i naciśnij przycisk Guide. Przenieś podświetlony odcinek na ścieżkę wokalu drugoplanowego i naciśnij Dub. Kliknij Align, a ścieżka podrzędna w magiczny sposób dopasuje się do głównej. Wygładź skraje przetworzonego fragmentu za pomocą crossfade'ów.

eprasa.pl b14324155e

NAGRYWANIE WOKALU ORAZ GITARY AKUSTYCZNEJ

JEŚLI CHODZI o nagrywanie, to każda zajmująca się tym osoba wypracowuje własne techniki pracy dla specyficznych sytuacji. Aby nie komplikować za bardzo spraw, opiszemy dwa ogólne podejścia – „na setkę" oraz „z dogrywaniem ścieżek". To, którą wybierzesz, zależy od rodzaju muzyki oraz sprawności wykonawców. Może to mieć też wpływ na wybór niezbędnego sprzętu.

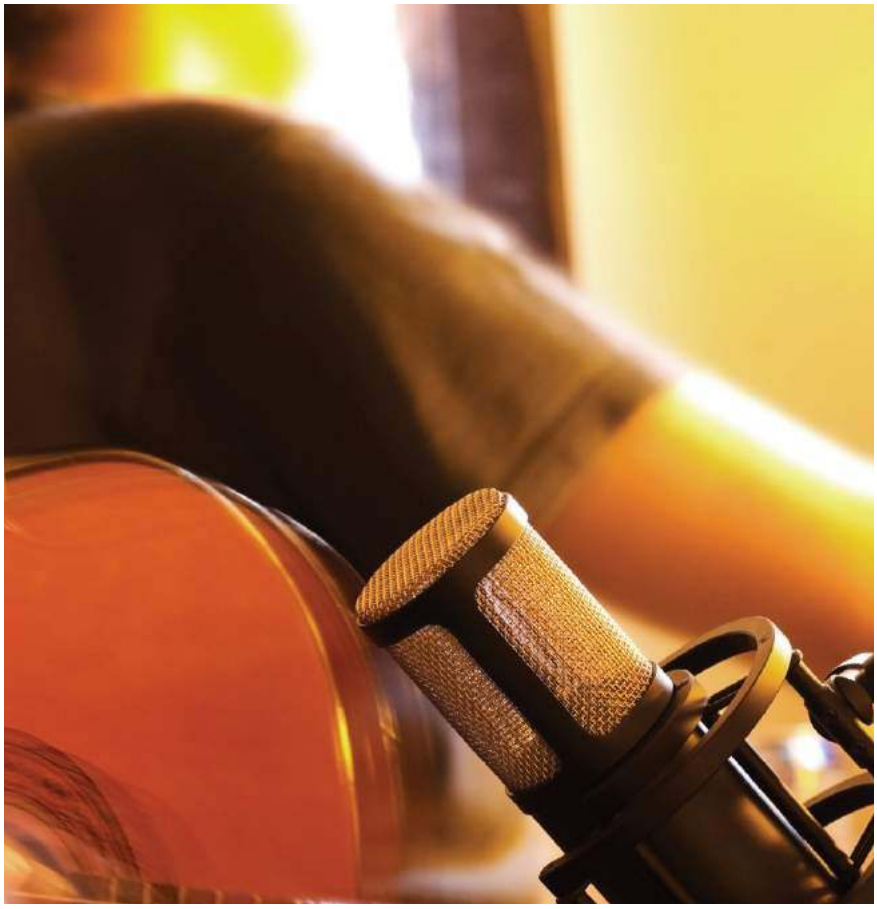
Przygotowując się do nagrania, będziesz musiał też rozważyć, czy chciałbyś utrzymać sztywne tempo, nagrywając pod „klik" lub ścieżkę rytmiczną, a także czy potrzebne będzie przetwarzanie sygnału już u źródła, przy użyciu funkcji toru mikrofonowego, takich jak korekcja albo kompresja.

NAKŁADKOWO, CZY NA SETKĘ?

JEŚLI CHCIAŁBYŚ odtworzyć emocje wykonania na żywo, to zdecydowanie powinieneś wybrać metodę jednoczesnego nagrywania wokalu i gitary. Z technicznego punktu widzenia będzie to wymagało użycia dwóch odrębnych mikrofonów i tyluż przedwzmacniaczy. Konfiguracja taka pozwala ponadto na rejestrację bez odsłuchu słuchawkowego, co nieco upraszcza całe zadanie. Główną jej wadą jest natomiast to, że oba mikrofony będą, przynajmniej w jakimś stopniu, przechwytywały dźwięk zarówno wokalu, jak i instrumentu. Samo w sobie nie stanowi to problemu, ale może się on pojawić, kiedy okaże się, że ścieżkę jednego z rejestrowanych elementów należy poprawić poprzez ponowne jej nagranie.

Jednym z rozwiązań jest zarejestrowanie szeregu wykonań i przeedytowanie ich „w jedno", dzięki czemu gitara i wokal zawsze pozostaną w ścisłej relacji – należy jedynie upewnić się, że każde kolejne ujęcie wykonywane jest z takim samym tempem, a strój pozostaje stabilny. Jeżeli utrzymanie stałego tempa jest problematyczne, można posiłkować się sygnałem kliku, podanym na słuchawki. Ogólnie mówiąc, im czyściej i „punktualniej" wykonawca zagra i zaśpiewa, tym technika ta będzie efektywniejsza.

Dogrywanie nakładek jest bardziej powszechną praktyką nagraniową, umożliwiającą kompilowanie „perfekcyjnych" ujęć wokalu i gitary. Technika ta polega po prostu na nagrywaniu kolejnej ścieżki z jednoczesnym odsłuchem zarejestrowanej wcześniej. Z technicznego punktu widzenia pozwala ona użyć tego samego mikrofonu do nagrania zarówno wokalu, jak i gitary, co oznacza też, że wystarczy użyć jednego przedwzmacniacza. Jednocześnie jednak wymusza nagrywanie w słuchawkach. Jak zapewne się domyślasz, najlepiej jest zacząć od nagrania i edycji ścieżki gitarowej, która posłuży jako podkład dla partii wokalnej. Warto w takim przypadku podać do odsłuchu sygnał kliku.



Chcesz nagrać gitarę i wokal razem, czy w oddzielnych ujęciach? Wybór należy do Ciebie.

KWESTIA KLIKU

NAWET MUZYCY o dobrym poczuciu rytmu miewają trudności z zachowaniem jednakowego tempa podczas kolejnych ujęć. Jeśli więc nawet planujesz nagrywanie „swobodne", to i tak warto użyć metronomu podczas próby przed nagraniem. Jednakże aby zachować naprawdę jednolite tempo, należy skorzystać z sygnału kliku lub ścieżki rytmicznej. Nie musi ona być jednostajna od początku do końca i może się zmieniać w trakcie utworu, ale im ściślej muzycy będą „trzymać się zegara", tym łatwiejsza będzie edycja. Często okazuje się, iż łatwiej jest grać z paternem perkusyjnym w odsłuchu, niż klikiem. Zapewne w swoim DAW znajdziesz choćby najprostszą maszynę perkusyjną, która będzie w stanie wygenerować prostą barwę shakera lub klawesów i równie prosty rytm, pasujący do charakteru utworu.

I na koniec, jeśli korzystasz z samodzielnego przedwzmacniacza lub kanału miksera, to zazwyczaj umożliwia on zastosowanie korekcji bądź kompresji podczas nagrywania. Najlepszą radą, jakiej możemy Ci tu udzielić, jest to, abyś utrzymał ścieżkę sygnałową możliwie jak najprostszą, korekcji używając jedynie do usunięcia niepożądanych niskich częstotliwości lub otwarcia brzmienia w górnym zakresie, zaś kompresji do wyeliminowania nagłych skoków amplitudy. Jeśli jednak technika ta nie daje Ci odpowiedniego komfortu, po prostu nagraj wszystkie ślady całkowicie „na sucho". Będziesz mógł przetworzyć je później, za pomocą pluginów.

eprasa.pl b14324155e

KROK PO KROKU OMIKROFONOWANIE WOKALU I GITARY

1 Pierwszym krokiem będzie ustawienie mikrofonu do gitary. Aby uzyskać możliwie największą separację, umieść go najbliżej, jak się da, pamiętając jednak o równowadze brzmieniowej. Dobrym miejscem jest pozycja w odległości około 22 cm od punktu, w którym gryf łączy się z pudłem rezonansowym.

2 Jeśli wokal nagrywasz za pomocą mikrofonu dynamicznego, wybierz taki o charakterystyce supernerkowej. Pozwoli ona zminimalizować przesłuchy z gitary, a z uwagi na konstrukcję kapsuły dynamicznej można zrezygnować z użycia filtru przeciwpodmuchowego. To dodatkowo pomoże zachować separację pomiędzy mikrofonami.

3 Jeżeli nagrywasz sam siebie, korzystając ze słuchawek, ustaw gitarę tak, aby uzyskać pożądane brzmienie. Jeżeli jednak nagrywasz innego wykonawcę, upewnij się, że zajął wygodną pozycję, w której nie będzie się poruszał, po czym pochyl lub przesuń mikrofon w miejsce, w którym brzmienie instrumentu będzie odpowiednio zbalansowane.

KROK PO KROKU WPROWADZANIE SYGNAŁÓW DO DAW

1 Kolejnym krokiem, po ustawieniu mikrofonów, jest wprowadzenie sygnałów do komputera. Zanim podłączysz kable, upewnij się, że przedwzmacniacz jest wyciszony, a zasilanie fantomowe wyłączone. Sprawdź który mikrofon wymaga takiego zasilania i włącz je tylko dla tego jednego przetwornika.

2 Jedną z zalet użycia pokładowych przedwzmacniaczy mikrofonowych w interfejsie audio jest to, że sygnały trafiają wprost do DAW, z sekwencyjną numeracją, zgodną z numerami wejść. Jeżeli zdecydujesz się wykorzystać samodzielny preamp mikrofonowy, będziesz musiał połączyć go z interfejsem dodatkowym przewodem.

3 Skonfiguruj kilka ścieżek w DAW i przypisz je do wejść interfejsu, upewniając się, że wiesz, z którego wejścia na którą ścieżkę trafia sygnał. Zauważysz też, że większość aplikacji przełączonych w tryb nagrywania automatycznie uruchamia mierniki poziomu wejściowego.

4 Na koniec zagraj i zaśpiewaj, co pozwoli Ci ostatecznie ustalić właściwe poziomy. Zacznij od niskich ustawień, stopniowo zwiększając wzmocnienie do pożądanego poziomu, ale nie pozwalając, aby sięgnął on szczytowych wskazań na miernikach. Jeśli nagrywasz w pobliżu monitorów, zmniejsz ich głośność, tak aby nie pojawiły się przesłuchy ani sprzężenia. Jesteś gotowy do pierwszego ujęcia!

ODSŁUCH I PROBLEM LATENCJI

Nagrywając „na setkę" przy użyciu dwóch mikrofonów można obyć się bez odsłuchu słuchawkowego. Ale jeśli wykonawca chce lub musi mieć taki odsłuch (np. podczas dogrywania nakładek), wówczas czeka Cię spotkanie z problemem latencji. W słuchawkach słyszalny ma być jednocześnie sygnał z mikrofonu oraz uprzednio nagrana ścieżka. Jeżeli spróbujesz skierować sygnał mikrofonowy do odsłuchu poprzez oprogramowanie DAW, ulegnie on opóźnieniu (latencji). Nawet przy małym rozmiarze bufora pojawi się wyraźne echo. Wiele tańszych interfejsów audio oferuje możliwość sterowania miksem słuchawkowym, co pozwala na wygodne zmiksowanie sygnału z mikrofonu z sygnałem wyjściowym DAW. Bardziej rozbudowane interfejsy wyposażone są w oprogramowanie do miksowania bezlatencyjnego, i to z efektami. Można też wykorzystać małą konsoletę mikserską, uzbrojoną w przedwzmacniacze mikrofonowe i wyjście słuchawkowe.

eprasa.pl b14324155e

MIKSOWANIE GITARY I WOKALU

GDY POSZCZEGÓLNE partie aranżacji są już nagrane, albo przynajmniej skompilowane z kilku ujęć, możesz przystąpić do ich miksowania. Być może zastanawiasz się, do czego ma to prowadzić i po co w ogóle zawracać sobie tym głowę, skoro aranżacja składa się z zaledwie kilku ścieżek. Najprościej mówiąc, miksowanie pozwala ustalić i zmienić proporcje sygnałów. Oprócz tego daje możliwość skorzystania z szeregu dodatkowych narzędzi i technik.

Twój DAW napakowany jest wieloma użytecznymi narzędziami, od prostego panoramowania elementów miksu w obrazie stereo, po korekcję, kompresję, pogłos, delay i całą masę innych efektów. Podstawową sprawą jest natomiast to, aby korzystać z nich mądrze i z umiarem, tak aby po ich zastosowaniu nagranie brzmiało lepiej, a nie gorzej. Nietrudno jest bowiem przesadzić i zrujnować cały miks. Pamiętaj więc, że każdy efekt wyposażony jest w przełącznik ominięcia (bypass), za pomocą którego możesz sprawdzić brzmienie „przed" i „po", a tym samym upewnić się, że dany proces wpływa korzystnie na aranżację.

NARZĘDZIA PODSTAWOWE

PROCESOREM NAJCZĘŚCIEJ wykorzystywanym podczas miksu jest korektor, i z dużym prawdopodobieństwem, graniczącym z pewnością, stwierdzić można, że niemal każda ścieżka wymaga jego użycia, choćby w minimalnym stopniu. Zapewne korekcji poddać trzeba będzie także miks w całości. Najprościej mówiąc, EQ to proces regulacji barwy dźwięku, pozwalający kształtować ją zarówno w sposób bardzo subtelny, jak i całkowicie ekstremalny. Korekcji można użyć do rozjaśnienia brzmienia (poprzez wzmocnienie wysokich tonów), jak też wyeliminowania zakłóceń niskotonowych (które mogą przedostawać się do mikrofonu np. poprzez statyw), ale nie tylko. Większość pluginów tego typu wyposażona jest w wyświetlacze graficzne, dostarczające wizualnej informacji o dokonywanych zmianach.

Kompresor można określić mianem narzędzia do automatycznej regulacji poziomu. Za pomocą suwaka bądź obrotowego regulatora wartości progowej (threshold) ustawiasz punkt graniczny, poniżej którego kompresja nie jest aplikowana. Pozostałe kontrolki (przede wszystkim współczynnik kompresji – ratio, czas ataku – attack, oraz czas powrotu – release) mają wpływ na przebieg kompresji. W przypadku muzyki tego typu, do jakiego odnosimy się w tym artykule, kompresory służą do redukowania nadmiernych skoków dynamiki, jakie mogą towarzyszyć grze na instrumentach i śpiewowi na żywo. To pozwala uwypuklić wszelkie niuanse każdego dźwięku.

Wtyczki EQ i kompresora mają za zadanie całkowicie zastępować dźwięk oryginalny przetworzonym, dlatego zwykle używane są jako procesory insertowane w kanałach. Efekty innej kategorii – pogłos i delay – są dodawane do dźwięku, co zwykle uzyskuje się przy wykorzystaniu wysyłek aux w kanałach miksera, poprzez które część sygnału kierowana jest do odrębnego kanału powrotnego, na którym zainsertowano danych efekt. Sygnały z obu kanałów, przetworzony (wet) i nieprzetworzony (dry), można następnie odpowiednio zbalansować.

Najprościej mówiąc, pogłos emuluje złożone odbicia dźwięku, jakie następują w fizycznym pomieszczeniu, zaś delay generuje efekt echa. Twój DAW z pewnością oferuje kilka wtyczek pogłosowych i delaya, które dają Ci ogromne możliwości w zakresie kreowania wirtualnego otoczenia, od małych pokojów, po ogromne areny koncertowe.

NARZĘDZIA SPECJALNE

OPRÓCZ PODSTAWOWYCH, do swojej dyspozycji masz cały zestaw wtyczek efektowych, za pomocą których można w zasadniczy sposób zmodyfikować brzmienie ścieżek. Od phaserów po flangery, bitcrushery i distortion, efekty te potrafią działać zarówno brutalnie, jak i bardzo subtelnie. Jeśli zależy Ci na naturalnym brzmieniu, stosuj je ostrożnie.

Jednak nawet wtedy umiarkowane użycie chorusa może w istotny sposób pogrubić brzmienie, tak wokalu, jak i gitary. A jeśli czujesz w sobie zew kreatywności, wykorzystaj phaser i flanger, dzięki którym przywołasz sound typowy dla nagrań z lat 60. Nie trzeba chyba wspominać o tym, że efekty te, a także całe mnóstwo innych, znajdziesz w większości programów DAW, a zatem jeśli chcesz dowiedzieć się, jaki wpływ wywierają na dźwięk, załaduj je i wypróbuj.

BĄDŹ PRZYGOTOWANY

GDY JUŻ wszystko zostało przemyślane, może zrodzić się pokusa, by od razu, tu i teraz, przystąpić do pracy. Jednak nieco przygotowań na wstępie pozwoli nam uniknąć problemów na dalszych etapach. Upewnij się zatem, że edycja, której dokonałeś, dała satysfakcjonujące wyniki, a wszelkie trzaski w miejscach łączenia fragmentów ścieżek zostały wygładzone. Następnie na każdy kanał, w tym master, załaduj EQ oraz kompresor, włączając ich ominięcie. Na koniec włącz dwa pluginy pogłosowe i jeden delay na kanałach powrotnych aux (opisywanych też jako FX return).

20

PROFESJONALNYCH WSKAZÓWEK DOTYCZĄCYCH WOKALU

Bez względu na to, jaką metodę nagrywania wybierzesz, mamy dla Ciebie garść dodatkowych wskazówek, które pomogą Ci uzyskać najwyższą jakość ujęć wokalu

1 Wielu wokalistów śpiewa lepiej, kiedy głowę mają lekko odchyloną do tyłu, co powoduje rozluźnienie strun głosowych. Można to zjawisko spożytkować z korzyścią dla nagrania, ustawiając mikrofon nieco powyżej ust wykonawcy i pochylając go lekko w dół – to zachęci go do odchylenia głowy podczas śpiewania.

2 Dokładnie zapamiętaj pozycję wokalisty przed mikrofonem (nawet jeśli partię wokalną wykonujesz sam). Chodzi o to, by wznawiając nagranie po przerwie, lub rejestrując kolejne podejście, wykonawca za każdym razem znajdował się w tym samym miejscu – w przeciwnym razie brzmienie może się zmieniać. Nie trzeba chyba wspominać też o tym, iż zalecenie to dotyczy także samego mikrofonu.

3 Efekt chorus jest wspaniały, ale jedna z najlepszych metod uzyskania podobnego brzmienia polega na kilkukrotnym nagraniu partii wokalnej. Kolejne ujęcia możesz złożyć warstwowo – spróbuj rozsunąć je w panoramie, jedno pozostawiając pośrodku, a także zmienić barwę tych grających w tle, mocniej kompresując partię środkową dla dodania wyrazu.

eprasa.pl b14324155e

4 Jednym z ciekawszych sposobów na dodanie energii partii wokalnej, ale wciąż z zachowaniem interesującego brzmienia, jest warstwowe dołożenie kilku ujęć kluczowych słów tekstu. Mogą to być słowa mające szczególne znaczenie dla utworu w sensie lirycznym lub też w interesujący sposób podkreślające groove, albo wzbogacające aranżację. Pamiętaj jednak, by nie przesadzać – używaj tej techniki sporadycznie, tak aby podkreślane słowa rzeczywiście wzmacniały przekaz.

5 Poszumy oddechu mogą być problematyczne, ale w przypadku niektórych wokali mają witalne znaczenie – całkowite ich wyeliminowanie w nagraniu może sprawić, że wokal zabrzmi nienaturalnie i tak, jak by przesadzono z jego przetwarzaniem. Czasami słowa i oddechy przenikają się nawzajem, dlatego zachowaj ostrożność, redukując wzmocnienie sygnału.

6 Zawsze warto jest zmienić tonację wokalu, choćby po to, aby usłyszeć jak zabrzmi. Nie zajmie to przecież więcej niż minutę. Może się okazać, że przetransponowane wykonanie jest do niczego, ale równie dobrze że brzmi nadspodziewanie miło dla ucha. Kto wie, być może zdecydujesz się nawet na zmianę tonacji całego utworu.

7 Pamiętaj, wokal nie jest po prostu elementem nagrania – to on jest Twoim nagraniem. Warstwa instrumentalna może zawierać elementy, które ludziom się spodobają, i riffy, które ludzie pokochają, ale w niemal każdym przypadku wokal należy traktować jako podstawową treść utworu, i zdecydowana większość słuchaczy tak go właśnie postrzega.

8 Przetwarzanie to doskonały sposób na podkreślenie wokalu, ale interesujący efekt możesz uzyskać także przy użyciu niecodziennych rozwiązań. Spróbuj, na przykład, nagrać wokal na swojego iPhone'a (możesz go ustawić obok głównego mikrofonu wokalowego, podczas właściwego nagrania) albo przez megafon bądź wzmacniacz gitarowy.

9 Próbuj nagrywać wokale w różnych miejscach. Generalnie najlepsze są takie o mocno wytłumionej akustyce, ale jeśli masz do dyspozycji odzywający się wspaniałym echem korytarz, albo nawet dach czy pole... Jednakże jeśli zdecydujesz się nagrywać na zewnątrz budynku, wiedz, że Twoim największym wrogiem będzie wiatr, dlatego będziesz musiał zainwestować w osłonę przeciwwiatrową albo piankową nakładkę na mikrofon. A jeżeli zależy Ci na kompletnie suchym nagraniu wokalu, to lepszych warunków nie znajdziesz nigdzie indziej, jak w szczerym polu, w mglisty poranek!

10 Podanie do słuchawek nagrywającego wokalisty niedużej dawki pogłosu pomoże mu zachować poprawność intonacji. Ponadto wzmocni to jego pewność siebie, gdyż głos słyszany w słuchawkach będzie dzięki pogłosowi wydawał mu się atrakcyjniejszy. Wokalista nie może śpiewać i słuchać jednocześnie – a przynajmniej nie w taki sposób, jak słucha realizator nagrania – dzięki pogłosowi będzie mu łatwiej kontrolować swój głos.

11 Nieważne, jak pieczołowicie ustawisz wstępny poziom wejściowy, może się zdarzyć, że wokalista wyjdzie poza założone przez Ciebie granice głośności. I mimo tego że sprawdziłeś głośność śpiewu w najmocniejszych partiach i zostawiłeś należyty zapas, cały czas obserwuj wskaźniki poziomu, by nie dopuścić do przesterowań.

12 Mówiąc ogólnie, miejscem wokalu w miksie jest środek obrazu stereo. Choć może wydawać się to oczywiste, to jednak słuchając licznych przebojów muzyki pop i rock przekonasz się, że instrumenty są rozstawione po bokach panoramy, a wokal słyszany jest zazwyczaj pośrodku. Dzieje się tak dlatego, że stanowi on zwykle główny element utworu. Poza tym przyzwyczajeni jesteśmy do tego, że ludzie mówią do siebie na wprost, co czyni rozmowę bardziej osobistą.

13 Zwracaj uwagę na wszystko, co może powodować jakikolwiek hałas podczas nagrania. Nawet najcichsze zakłócenia, takie jak przewracanie kartki, zostaną wzmocnione – dlatego warto zachęcić nagrywającego wokalistę do zapamiętania tekstu, a nie czytania go z kartek. Innymi źródłami niepożądanych odgłosów mogą być bransoletki czy naszyjniki, a także drobniaki bądź klucze w kieszeniach. Poproś więc wykonawcę, aby odłożył to wszystko przed rozpoczęciem nagrania.

14 Przypadek i eksperyment to Twoi sprzymierzeńcy, ale jeśli zamierzasz nagrać utwór o specyficznym charakterze, to bardzo prawdopodobnym jest, że najlepiej sprawdzi się określony rodzaj przetwarzania. Poświęć więc nieco czasu na przysłuchanie się efektom, jakich użyto w nagraniach porównywalnego typu – nie korzystaj ciągle z tych samych, staromodnych efektów na każdej ścieżce wokalnej.

15 Jak już mówiliśmy, kompresja to zabieg kluczowy w przypadku wokalu. Jeśli chcesz, aby ścieżka wokalna przebiła się w miksie, będziesz musiał zaaplikować jakąś dawkę kompresji, aby utrzymać jej wagę – to, jak duża ta dawka powinna być, zależy od charakteru utworu. Delikatny wokal musi mieć pewną swobodę dynamiczną, ale jeśli stwierdzisz, że Twój wykonawca dość beztrosko operuje dynamiką głosu, nie miej oporów przed zastosowaniem mocnej kompresji, aż po ograniczanie.

16 Pogłos to wspaniałe narzędzie, za pomocą którego możesz stworzyć przestrzeń dla wokalu i poszerzyć go, ale może stać się efektem dominującym. Dobrą alternatywą dla niego jest subtelny delay. Klucz do powodzenia leży w tym, aby nie przytłoczyć ścieżki wokalnej tym efektem, i poddać go odpowiedniej korekcji – jeśli wtyczka delaya nie oferuje takiej możliwości, włącz ją na szynie, i tam poddaj działaniu korektora. Umiarkowane podcięcie górnego i dolnego pasma spowoduje, że delay stanie się mniej wyrazisty i nieco podobny do pogłosu, ale bez zamulającego brzmienie ogona.

17 Timing jest wszystkim. Jeśli wokalowi brakuje energii, spróbuj zastosować lekki pre-delay. Albo, jeszcze lepiej, potnij ścieżkę na fragmenty i w wybranych częściach zaaplikuj delay lub pre-delay, tworząc unikalny groove. Użyj nieco większego opóźnienia niż w przypadku perkusji. Opóźnienie 1 do 3 ms na bębnach jest dostrzegalne, ale na ścieżce wokalnej trzeba je zwiększyć od 3 do 5 ms, by różnica stała się słyszalna.

18 Wielu wokalistom utrzymanie właściwej intonacji przychodzi łatwiej, gdy wydają z siebie głos z większą mocą. Jeśli wokalista, którego nagrywasz, permanentnie fałszuje, zachęć go, aby zaśpiewał mocniej. Pamiętaj tylko o tym, że spowoduje to szybsze zmęczenie głosu, a kolejne ujęcia mogą nie być już tak udane, jak pierwsze. Z tego też powodu lepiej będzie pozostawić taką próbę na zakończenie sesji.

19 Bywa, że choć partia wokalna sama w sobie, wykonywana live, brzmi wspaniale, to po jej nagraniu stwierdzasz, że nie bardzo wiadomo, co z nią dalej zrobić. Aby uzyskać w studiu charakter wykonania na żywo, odtwórz zarejestrowaną ścieżkę wokalną przez głośniki, nagraj nowy ślad i tak spreparowaną kopię ułóż pod ścieżką oryginalną. Ponieważ brzmienie będzie zbliżone do tego w warunkach live, także i rezultat tej operacji okaże się uderzająco podobny.

20 Chcąc nadać pazura nagrywanemu wokalowi, nie obejdziesz się bez odrobiny zniekształcenia. Niemal każdy program DAW wyposażony jest w symulatory efektów czy wzmacniaczy gitarowych, z których możesz zrobić dobry użytek. Sztuka, jak zawsze, polega na umiejętnym zbalansowaniu drapieżności i czytelności – chyba, że zależy Ci na uzyskaniu totalnej papki brzmieniowej, ale w takim przypadku ryzykujesz życiem!

eprasa.pl b14324155e

Classic Pepper
Classic Pepper

Aria Pro II TA-TR1 2065 PLN

Japońska marka Aria Pro II pochwalić się może niezwykle bogatym doświadczeniem, które przekłada się na wysoką jakość budowanych gitar i basów, które przy okazji prezentują bardzo atrakcyjny pułap cenowy. Instrumenty budowane pod tym szyldem obecne są na rynku od 1975 roku, a korzenie firmy Aria Guitars założonej przez Shiro Arai sięgają jeszcze kilka dekad wstecz. Katalog Aria Guitars/Aria Pro II obejmuje kilkanaście serii gitar elektrycznych, basowych, elektrycznych i elektryczno akustycznych, klasycznych oraz ukulele. Dystrybutorem Aria Guitars na naszym rynku jest firma Music Info, tym razem w teście sprawdzimy rasowy hollow-body odwołujący się do klasycznych konstrukcji 335 – model Aria Pro II TA-TR1

BUDOWA

Korpus Arii Pro II TA-TR1 wykonano z mahoniu i wykończono satynowo cienkim lakierem Stained Brown pozwalającym poczuć pod palcami delikatną nieregularność drewna. Otoczone kremowym bindingiem dwa otwory rezonansowe w kształcie 'f-ek' mówią o komorach rezonansowych i konstrukcji hollow. Środkiem biegnie drewniany blok dzielący wewnątrz całość na 2 połowy, rzeźbiony top wizualnie dopełnia czarny pickguard, warstwowe ożyłkowanie oraz kremowy binding, obecny również na krawędzi tylnej płyty. Wklejany mahoniowy gryf o satynowym wykończeniu zaopatrzono w ciemną, palisandrową podstrunnicę z 22 progami, na której pozycje znaczą małe kropki z kolorowej masy perłowej. Czarna, symetryczna główka o trapezowym kształcie mieści sześć chromowanych kluczy die-cast zamontowanych po obu stronach w układzie 3+3. Błyszczącą powierzchnię zdobi duży emblemat marki na środku i logo na szczycie, wykonane z imitacji kolorowej masy perłowej. Tu też znajduje się czarna zaślepka otworu pręta regulacyjnego. Osprzęt dopełnia chromowany, dwuczęściowy stały mostek Aria Original SPT z imponująco prezentującym się strunociągiem QH o regulowanej wysokości. Za brzmienie odpowiada para humbuckerów Aria Classic Power II w chromowanych osłonach, przykręconych do topu za pomocą czarnych ramek. Obsługują je pary oddzielnych potencjometrów głośności i tonów z bursztynowymi, przezroczystymi gałkami oraz 3-pozycyjny przełącznik umieszczony poniżej strunociągu. Wejście instrumentalne znajduje się na topie w tylnej części. Menzura gitary wynosi 24,75" czyli 628 mm, standardowo dla gitar Aria Pro II w zestawie otrzymujemy czarny przewód jack-jack.

W PRAKTYCE

Patrząc na gitarę od razu kojarzymy kształt z jednym z najsłynniejszych designów hollow-body, czyli ES-335. Tu dodatkowo oryginalności dodaje mahoniowe drewno z satynowym, matowym wykończeniem, okraszonym kremowym bindingiem oraz subtelnymi, abalonowymi kropkami markerów na ciemnej, palisandrowej podstrunnicy.

Wklejany gryf zapewnia lepsze właściwości brzmieniowe oraz komfortowy dostęp do najwyższych pozycji.

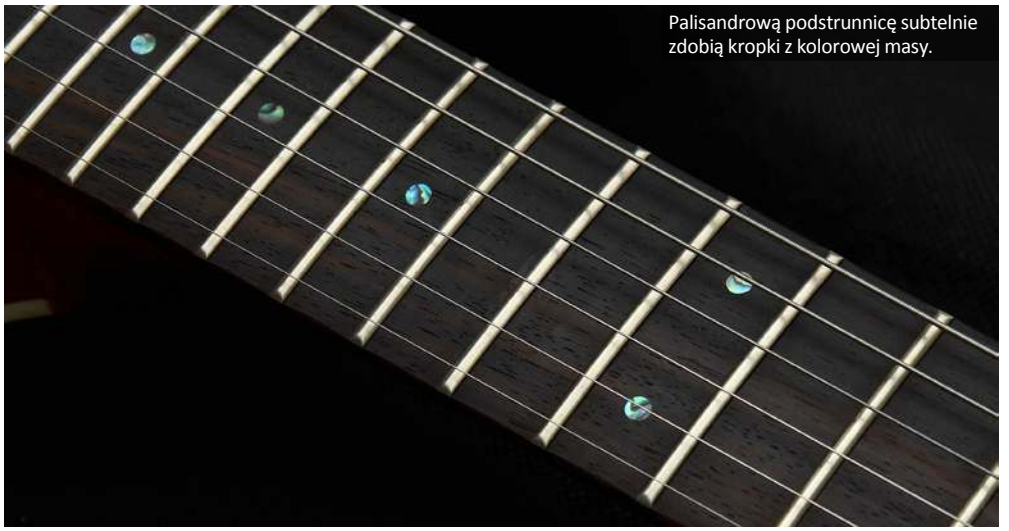
eprasa.pl b14324155e

Dwa humbuckery Aria Classic Power II oferują dobrej klasy brzmienia znane z tego typu konstrukcji.

Czarną główkę o symetrycznym kształcie dopełnia perłowy emblemat i logo marki.

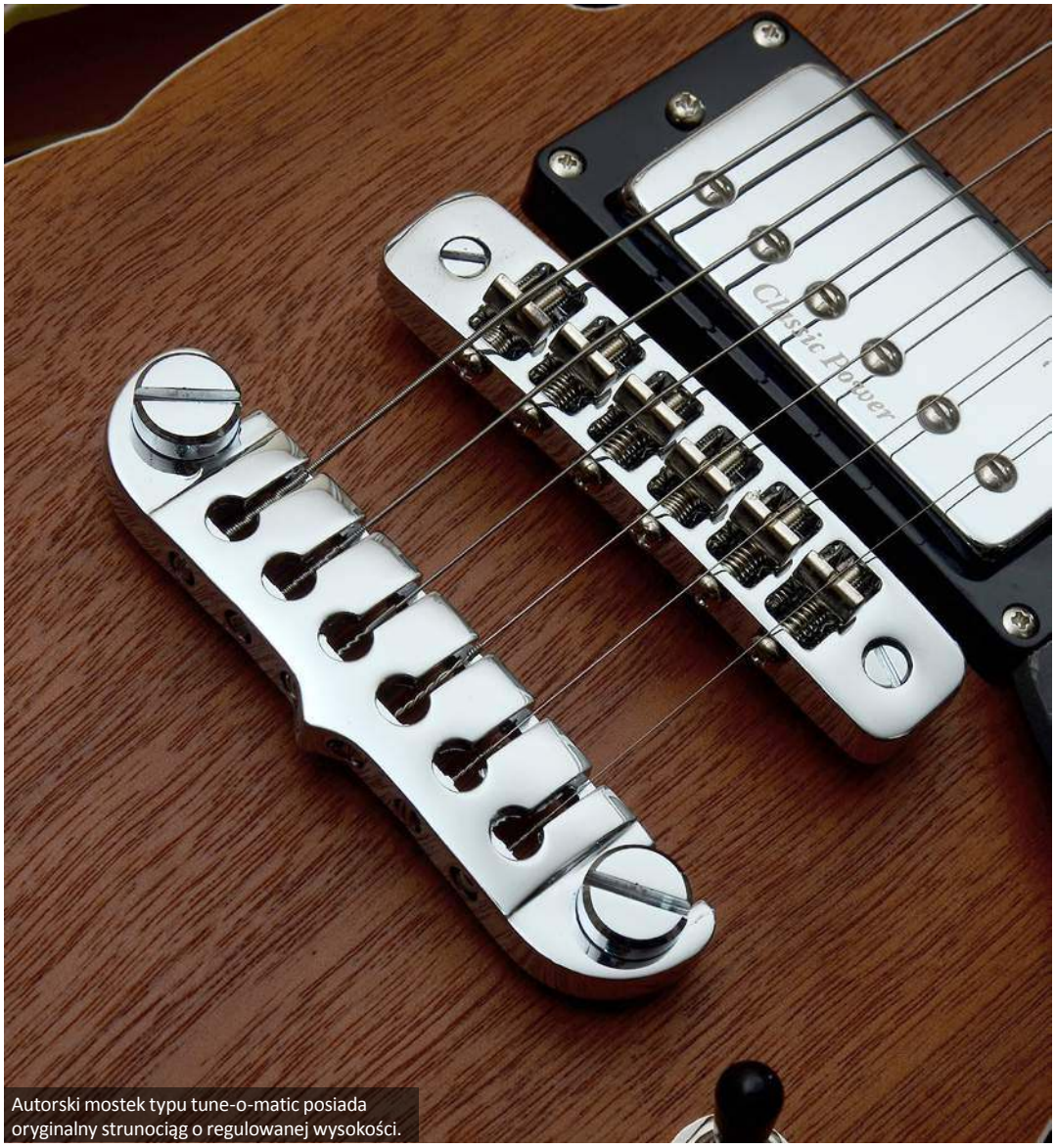
Od strony użytkowej mamy tu wygodny, dosyć cienki gryf oraz niską wagę instrumentu, co docenią osoby grające często w pozycji stojącej. Struny ustawione są nisko nad progami, gitara jest w zasadzie gotowa do gry, nie ma problemu ze strojeniem, uwagę zwraca jeszcze ciekawy strunociąg o regulowanej wysokości. Wklejany gryf to oczywiście lepsze właściwości jeśli chodzi o rozchodzenie się i rezonans dźwięku, jak również bezproblemowy dostęp do najwyższych pozycji na podstrunnicy. Krótsza menzura przekłada się korzystnie na elastyczność strun, na których jest łatwiej podciągać dźwięki lub stosować wibrato. Do samego spasowania czy wykończenia detali i progów nie ma żadnych zastrzeżeń, choć dodajmy że gitara zaczyna już delikatnie przekraczać budżetowy poziom cenowy.

Otwory rezonansowe estetycznie otacza kremowy binding.


Palisandrową podstrunnicę subtelnie zdobią kropki z kolorowej masy.

Od strony brzmienia Aria również nie rozczarowuje, na sucho dobrze słychać akustyczny charakter, stonowany nieco mahoniowym drewnem, struny odzywają się przy tym sprężyście i dynamicznie oraz naturalnie wybrzmiewają. Po podłączeniu TA-TR1 na czystym kanale i przy humbuckerze gryfowym czaruje ciepłym brzmieniem, w którym obecny jest charakter hollow – jest tu akustyczna otwartość i niedrażniący środek, a okrągła góra ładnie podkreśla niuanse i doskonale balansuje się z całością. Oba pickupy wprowadzają standardowo jaśniejszy środek i górę, co sprawdza się we wszelkich funkowych zagrywkach czy bardziej perkusyjnych, tłumionych dźwiękach. Pickup mostkowy oferuje bardziej bezpośrednie brzmienie z mniejszym dołem, które

eprasa.pl b14324155e



Autorski mostek typu tune-o-matic posiada oryginalny strunociąg o regulowanej wysokości.

Niezależne dla obu pickupów potencjometry głośności i tonów wizualnie dopełniają bursztynowe, przezroczyste gałki.

sprawdzi się na kanale drive. Po dodaniu gainu gitara w każdej pozycji ekspresyjnie reaguje na atak, pojawiają się ciepłe harmoniczne i więcej niuansów. Tu Aria wzorowo wypada w klimatach bluesowych, gdzie potrzeba więcej śpiewności w solówkach – barwa jest ciepła i przy dobrej klarowności nie kłuje jednocześnie najwyższą górą, co czasem ma miejsce przy klonowych, jaśniejszych konstrukcjach ES-ów. Mocny gain sprawdza się przy pickupie mostkowym, mamy tu i harmoniczne i tłusty środek, oraz wyrazisty palm-muting, z charakterystyczną perkusyjnością znaną z tego typu konstrukcji hollow. Mocny, nasycony rock nie jest żadnym problemem, podobnie jak legatowy fusion, łączący sustain z miękkim, artykulacyjnym przesterem przebijającym się w miksie. Podobnie jak wszystkie humbuckerowe układy tego typu, oddzielnie gałki tonów i głośności zapewniają szeroką paletę odcieni barw, szczególnie przy bardziej akordowej grze.

POSUMOWANIE

Aria Pro II TA-TR1 to bardzo ciekawy instrument w kanonie 335-tki, perkusyjne, ciepłe brzmienie o nieco bardziej stonowanej górze w porównaniu do konstrukcji klonowych. W wydaniu Arii otrzymujemy naprawdę dobrze wykonaną gitarę, lekką i wygodną, która z powodzeniem sprawdzi się w rękach zaawansowanych gitarzystów.

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: set-in hollow-body
Korpus: mahoń
Gryf: mahoń
Podstrunnica: palisander
Progi: 22
Klucze: die-cast
Skala: 24,75” - 628 mm
Układ elektryczny: 2 x Aria Classic Power II, 2 x VOLUME, 2 x TONE, 3-pozycyjny przełącznik
Mostek: stały Aria SPT ze strunociągiem Aria QH
Wykończenie: mat Stained Brown
Osprzęt: chromowany

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.musicinfo.pl

CENA

2065 PLN

Naszym zdaniem

klasyczny design hollow, naturalne, ‘mahoniowe’ wykończenie, paleta klarownych, dynamicznych barw humbuckerów dobrze oddających niuanse gry, niska waga

brak

eprasa.pl b14324155e

FENDER
CUSTOM
INSTRUMENTS
Corona California

Fender American Vintage II 1951 Telecaster 11.999 PLN

Najnowsza seria Fendera - American Vintage II to powrót do korzeni instrumentów vintage, które po reedycjach AVRI z lat 80. kilka lat temu prezentowała linia American Original, nawiązująca wybranymi modelami do kolejnych dekad w historii amerykańskiego producenta. Tym razem instrumenty odwołują się do konkretnych roczników z poszczególnych dekad poczynając od lat 50. ubiegłego wieku

Gitary produkowane są w USA, w fabryce Corona w Kalifornii i posiadają specyfikacje zbliżające je bardzo mocno do oryginałów. Seria American Vintage II oferuje szeroki przekrój najbardziej znanych kształtów i modeli Stratocastera, Telecastera, Jazzmastera, oraz basów P Bass i Jazz Bass. W teście przyjrzymy się tym razem rasowej odsłonie Tele z połowy ubiegłego wieku – modelowi Fender American Vintage II 1951 Telecaster.

BUDOWA

American Vintage II '51 Telecaster to jak najbardziej klasyczny kształt tego instrumentu z jesionowym korpusem wykończonym nitrocelulozowym lakierem w miodowym kolorze Butterscotch Blonde. Top wizualnie dopełnia czarny, jednowarstwowy pickguard. Kolejną dekadę w ofercie reprezentuje model American Vintage II 1963 Telecaster z olchowym korpusem, palisandrową podstrunnicą oraz pickupami Pure Vintage 63 Tele. Pierwsze modele Reissue Telecastera były rocznikiem '52, jednak to w 1951 pojawiły się oryginalnie instrumenty opatrzone nazwą Telecaster, dodatkowo zastosowano w nich klasyczne wkręty z pojedynczym nacięciem, jak w naszym modelu, które zaczęto zmieniać rok później na śrubki 'gwiazdkowe'. Jeśli chodzi o detale, również logo Fendera na główce było przyklejone pod mniejszym kątem niż w roku '50 i później '52, a końcówkę pręta regulacyjnego zmieniono w roku 1951 z prostej na 'gwiazdkową'. Przykręcany 4 wkrętami klonowy gryf o profilu U posiada nitrocelulozowe wykończenie i zaopatrzony jest w klonową podstrunnicę o promieniu 7,25", na której nabito 21 progów typu Vintage Tall.

Chromowane, gałki na chromowanej płytce stylowo dopełniają całość.

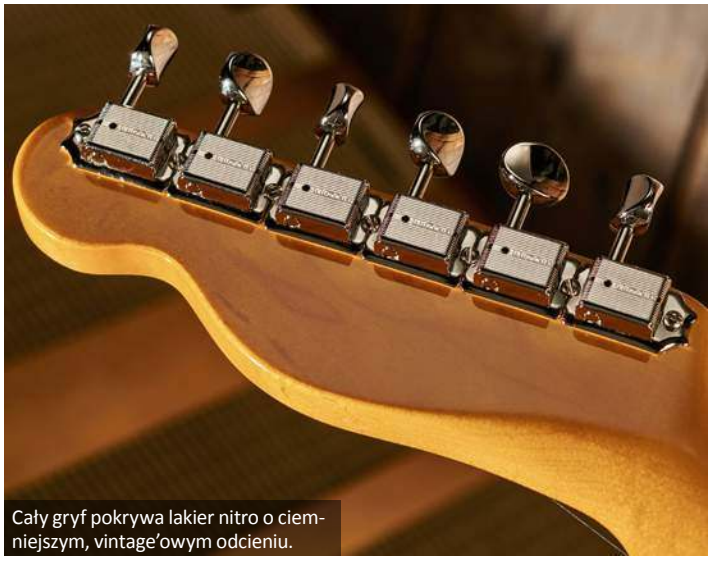
eprasa.pl b14324155e

Za brzmienie odpowiadają single Pure Vintage 51

Na główce przykręcono klucze w stylu Klusona z nacinanymi od góry kołkami.

eprasa.pl b14324155e

Mostek ze stalową podstawą z wybitym numerem seryjnym posiada 3 podwójne, mosiężne siodełka.


Cały gryf pokrywa lakier nitro o ciemniejszym, vintage'owym odcieniu.

Z tyłu widoczny jest stosowany w modelach vintage ciemniejszy pasek drewna – oczywiście do regulacji menzury, jak przystało na konstrukcję vintage Fendera, musimy odkręcać szyjkę. Na główce z kościanym, 42-milimetrowym siodełkiem i pojedynczym dociskiem dla pary strun wiolinowych przykręcono chromowane klucze w stylu Klusona z naciętymi od góry trzpieniami – są to konstrukcje vintage Fender Deluxe. Osprzęt dopełnia mostek z chromowaną, ostemplowaną numerem seryjnym podstawą obejmującą pickup, oraz trzema podwójnymi mosiężnymi siodełkami. Za przeniesienie barwy odpowiadają single Fender Pure Vintage '51, obsługiwane pojedynczymi potencjometrami głośności i tonów oraz 3-pozycyjnym przełącznikiem. Menzura to standardowe 25,5" (648 mm), a komplecie gitara dostarczana jest wraz z wyściełanym, wysokiej klasy futerałem.

WRAŻENIA

Fender American Vintage II 1951 Telecaster prezentuje bardzo klasyczny koncept Tele w wykończeniu Butterscotch Blonde z czarnym pickguardem i klonową podstrunnicą, który pomimo swojej prostoty nie znudził się w ciągu ponad siedmiu dekad. Wykończenie detali, spasowanie elementów czy położenie lakieru stoi na najwyższym poziomie, wszystko wygląda tu i odzywa się tak jak w profesjonalnym instrumencie typu vintage. Gryf jest w 'sam raz' dla gitarzystów szukających instrumentu oddającego ducha minionej epoki, nie za cienki i nie za gruby, a szerokość 42 mm i niski setup strun zapewniają wysoki komfort gry dla lewej dłoni. Okrągły radius 7,25" idealnie sprawdza się przy akordowych zagrywkach, nie sprawiając też problemu przy solowych przebiegach. Mostek z łączonymi siodełkami jest kompromisem, jednak nie ma tu problemu ze strojeniem, a solidna podstawa oraz mosiężne siodełka zapewniają odpowiednie przeniesienie wibracji strun na korpus.

BRZMIENIE

Od strony brzmieniowej można spodziewać się tylko pozytywów – dobrej klasy drewno oraz osprzęt zapewnia bardzo dobry rezonans i sustain, które od razu czuć na ciele i pod palcami. Gitarę podpięliśmy podobnie jak poprzednio testowanego Stratocastera, do wzmacniacza Fendera Deluxe Reverb. Deluxe odkrywa znakomitą dynamikę pickupów Telecastera – barwa dopełniona lekkim pogłosem sprężynowym prezentuje vintage'ową esencję tego designu. Przetwornik gryfowy to tłusty środek muzycznie dopełniany słodką prezencją, która rozjaśnia ekspresyjnie barwę przy mocniejszym ataku – całość łączy czystość niskiego pasma z okrągłym, dynamicznym środkiem o inspirującym charakterze z pogranicza P-90 i singli Strata. Środkowa pozycja switcha to niepodrabialny twang i jaśniejsza góra, która przy uwydatnieniu harmonicznych na lekkim gainie w żaden sposób nie drażni ucha. Singiel mostkowy jest bardziej bezpośredni, mamy tu niemal surowy, jasny sound, który nabiera jeszcze blasku a przy dodaniu gainu wprowadza country'ową ekspresję i tłuste harmoniczne, gałka tonów w razie potrzeby ładnie tonuje najwyższą górę przy zachowaniu klarowności. Pomimo jaśniejszego charakteru vintage idealnego do palety rasowych cleanów i blues-country'owych barw, Fender American Vintage II '51 Telecaster radzi sobie bez problemu przy większym gainie, odnajdując się nawet w rockowej stylistyce, gdzie ponownie użyteczny staje się regulator tonów, który możemy nawet skręcić na połowę nie tracąc harmonicznych niuansów i czytelności na basowych strunach.

PODSUMOWANIE

Określane mianem vintage instrumenty Fendera zbudowały renomę amerykańskiej marki i po siedmiu dekadach cieszą się niesłabnącą popularnością. Należący do serii American Vintage II testowany Telecaster prezentuje w całej krasie korzenie tego modelu oraz cechy, które wciąż poszukiwane są przez miłośników vintage'owego brzmienia i feelu.

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

Korpus: 2-częściowy jesion
Gryf: klon, profil U
Podstrunnica: klon
Siodełko: kość, 42 mm
Radius: 7,5" (184 mm)
Progi: 21 Vintage Tall
Klucze: Fender Deluxe Vintage
Mostek: Fender Pure Vintage 3-Saddle Tele
Skala: 648 mm (25,5")
Układ elektryczny: 2 x Fender Pure Vintage 51 single-coil , przełącznik 3-pozycyjny; 1x VOLUME, 1 x TONE
Wykończenie: Butterscotch Blonde, połysk, lakier nitrocelulozowy
Waga: 3,35 kg
Wyposażenie: futerał Fender Vintage
Produkcja: USA

DOSTARCZYŁ

www.fender.com

CENA

11.999 PLN

Naszym zdaniem

autentyczna reedycja Telecastera z początku lat 50., dobrze leżący w dłoni, wygodny gryf, rasowo brzmiące pickupy, wykonanie

brak

eprasa.pl b14324155e

MICROTUBES INFINITY
COMPRESSION
DRIVE
TONE · ERA
BLEND
LEVEL
-∞
+∞

Darkglass Microtubes Infinity

2799 PLN

Darkglass Electronics to fińska marka, która znana jest chyba każdemu miłośnikowi najwyższej klasy sprzętu elektronicznego dla basistów, obejmującego kompaktowe i lekkie wzmacniacze oraz butikowe preampy i efekty podłogowe. Niedawno testowaliśmy ultra nowoczesny head Exponent 500, łączący w bardzo kompaktowej obudowie moc 500 W oraz paletę studyjnej klasy efektów z możliwością bezprzewodowej obsługi za pomocą urządzeń mobilnych. Tym razem sprawdzimy nowość z oferty efektowej Darkglassa - Microtubes Infinity, skupiający w jednej obudowie efekty z serii Microtubes. Urządzenie otrzymaliśmy od łódzkiego sklepu Guitar Center, gdzie dostępna jest szeroka oferta Darkglass Electronics ***Marcin Komorowski***

BUDOWA I MOŻLIWOŚCI

Microtubes Infinity prezentuje format znany z linii programowalnych urządzeń Darkglassa, i w jednej obudowie łączy trzy legendarne efekty Microtubes distortion: B3K, Vintage i X. Dodatkowo na pokładzie mamy wielopasmowy kompresor na każdym z trybów, programowalną symulację kolumn (z 5 impulsami IR) oraz zaawansowaną sekcję sześciozakresowego EQ z dotykowymi sliderami na panelu, co daje razem olbrzymie możliwości kreowania brzmienia. Kompresor i przesterowanie może być niezależnie wyłączane, każde z nich posiada 5 odmian, a gotową barwę możemy zapisać pod jednym z sześciu presetów.

Na panelu mamy 5 gałek z malutkimi diodami wokół wskazującymi poziom ustawienia. Poza trzema standardowymi – BLEND (poziom między sygnałem czystym i przesterowanym), DRIVE (przesterowanie) i LEVEL (głośność wyjściowa), do dyspozycji jest inteligentna regulacja kompresji COMPRESSION oraz unikalny regulator TONE-ERA, zmieniający barwę od łagodnego vintage, do bardziej nowoczesnego charakteru. Trzy przyciski nożne -∞, 0, i +∞, służą do wyboru trzech presetów, są też obrotowymi enkoderami pozwalającymi zmieniać poziom kompresji, tryb przesterowania oraz symulacje kolumn.
Z tyłu umieszczono gniazda: wejściowe Input 1/4", Aux In

Z tyłu dostępna jest para zbalansowanych wyjść.

eprasa.pl b14324155e

Małe diody wokół gałek wskazują poziom ustawionych parametrów.

Gniazdo USB-C pozwala na podłączenie do komputera, wykorzystanie aplikacji Darkglass Suite oraz pracę w funkcji interfejsu audio. Wejście MIDI IN umożliwia obsługę presetów i parametrów za pomocą zewnętrznego sterownika.

Gniazda Aux In oraz słuchawkowe z regulacją poziomu pozwalają na komfortowe ćwiczenie z zewnętrznym podkładem.

1/8” do podłączenia zewnętrznego odtwarzacza, słuchawkowe 1/8” (16 - 600 ohms) z dedykowanym potencjometrem poziomu Level, dwa zbalansowane wyjścia OUTPUT Left i Right, MIDI In 1/8” typu TRS do podłączenia zewnętrznego kontrolera, USB-C oraz zasilania 9V DC (500 mA). Na bocznej ściance znalazło się gniazdo wyjściowe XLR z odcięciem masy. Gniazdo USB-C pozwala na podłączenie do komputera i wykorzystanie aplikacji Darkglass Suite do zmian ustawień i dostępu do dodatkowych parametrów. Microtubes Infinity może pracować jako interfejs audio USB, z oddzielnym zapisem sygnału czystego i efektu, poprzez Bluetooth można też obsługiwać Microtubes Infinity za pomocą urządzeń mobilnych.

W PRAKTYCE

Microtubes Infinity prezentuje się wizualnie znakomicie, obsługa dzięki intuicyjnym gałkom, sliderom i przyciskom z wizualną prezentacją ustawień za pomocą malutkich diod jest bardzo prosta. Pod ręką mamy dostęp do w zasadzie wszystkich funkcji, poza ustawieniem gainu, proporcji sygnałów czy głośności, możemy szybko skorygować barwę zmieniając kolor i charakter gałką Tone-Era (od vintage’owych, ciepłych kolorów z lat 70. po dynamiczne, wyraziste tony kolejnych dekad), czy błyskawicznie ustawić dotykowo slidery bardzo skutecznego korektora z sześcioma pasmami – górno i dolnoprzepustowe skrajne oraz 250 Hz, 500 Hz, 1,5 kHz i 3 kHz. Przełącznikami nożnymi wybieramy odpowiednio poziom kompresji, tryb przesterowania i emulację kolumny – przy ich przekręcaniu kolejne pozycje i ustawienia wskazują zarówno małe diody pod nimi, jak i pozostałe diody na panelu. Dodatkowo ustawioną barwę możemy zapisać pod jednym z nich i błyskawicznie przywołać, z wizualną reprezentacją poziomów diodami na panelu. Zgodnie z nazwą mamy tu ogromne wręcz możliwości – Microtubes Infinity rewelacyjnie sprawdza się jako preamp z szeroką regulacją, jak i kilka opcji basowego drive’u, a całość można okrasić fantastyczną kompresją. Barwa jest zbalansowana, kilkupasmowa

eprasa.pl b14324155e

W pudełku znajdziemy też miłe drobiazgi w postaci naklejek czy kostki z firmowym nadrukiem.

Przyciski nożne działają też jako obrotowe enkodery do regulacji parametrów.

Wyjście XLR wyprowadza kompletną barwę, która może być dopełniana klasowymi symulacjami kolumn.

kompresja trzyma w ryzach brzmienie, które jest dynamiczne w dole i nie przerysowuje niskiego pasma, mocniejsze zagranie czy szarpnięcie od razu jest odczuwalne, a samą dynamikę i sustain możemy szybko kontrolować poziomem kompresji oraz skutecznie działającą gałką kompresora, dostosowującą automatycznie poziom wejścia i wyjścia. Oczywiście kompresor, podobnie jak dostępne drive'y i emulacje kolumn możemy wyłączyć ustawiając enkodery w pozycji zerowej. Dostępne przesterowania to klasowe 'kostki' Darkglasa zamknięte tu w jednej obudowie. Poza delikatnym saturacją i podbarwieniem sygnału pod ręką (i nogą) mamy całą paletę brzmień typu distortion w najlepszym wydaniu, od zadziornego przełamania, przez dynamiczny crunch po rockowy growl. Opcja MIDI pozwala na wybór sześciu presetów i barw za pomocą zewnętrznego sterownika. Wszystko w jednym małym urządzeniu w kilku odmianach i z szybką zmianą charakteru w razie potrzeby od delikatnych niuansów po kompletnie nowe barwy. Tu nie tylko oszczędzamy miejsce w pedalboardzie, ale otrzymujemy też zaawansowane, ultra-przenośne urządzenie studyjne w razie potrzeby. Pokładowe emulacje kolumn IR sprawdzają się przy nagrywaniu (również w funkcji interfejsu audio) czy podpięciu pod PA, oczywiście możemy je wgrywać za pomocą apki wybierając z bardzo szerokiej palety impulsów IR. Całość dopełnia precyzyjny, 5-oktawowy tuner i wygodna obsługa za pomocą aplikacji Darkglass Suite, zarówno z poziomu komputera jak i np. smartfona poprzez Bluetooth.

PODSUMOWANIE

Darkglass Microtubes Infinity to niezwykle zaawansowane narzędzie dla basistów, w jednej małej obudowie skupiające multum możliwości – bardzo dobrze brzmiący i reagujący preamp, kilka odmian przesterowania znanych z innych kostek Darkglassa, kilkupasmową kompresję, rozbudowany EQ, emulacje kolumn IR czy tuner. Urządzenie idealne zarówno do pedalboardu na scenę, do poważnych nagrań studyjnych czy cichego ćwiczenia w domu, a wszystko przy intuicyjnej obsłudze z poziomu panelu oraz z opcją użycia aplikacji zarówno z poziomu komputera jak i bezprzewodowego łączenia z urządzeniami mobilnymi.

DANE TECHNICZNE

Efekty: 3 x distortion (B3k, Vintage, X), kompresor, 6-zakresowy EQ, tuner
Emulacje kolumn IR: 5 wbudowanych
Presety: 6
Regulacja: COMPRESSION, DRIVE, TONE-ERA, BLEND, LEVEL
Gniazda: INPUT, OUTPUT L i R, MIDI IN (1/8" TRS), XLR Out,, USB-C, Aux IN, gniazdo słuchawkowe, 9V DC (500 mA)
Funkcje dodatkowe: aplikacja Darkglass Suite, interfejs audio USB, Bluetooth
Wymiary: 180 x 120 x 60 mm
Waga: 0,7 kg

DOSTARCZYŁ

www.guitarcenter.pl

WYNIKI TESTU

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

CENA

2799 PLN

eprasa.pl b14324155e

BOSS
MANUAL 1 2 3 4
MEMORY
GUITAR LINE INPUT
NEW AGED
(WRITE: HOLD)
TAPE
(LOCK: HOLD)
SATURATION
WOW & FLUTTER
MODE SELECTOR
HEAD
1 2 3 4
SPACE ECHO RE-202
BASS
TREBLE
REVERB VOL
REPEAT RATE
INTENSITY
ECHO VOL
ON/OFF
WARP
(HOLD)
MEMORY
REVERB
(HOLD)
TAP
TWIST
(HOLD)

BOSS RE-202 Space Echo 1899 PLN

Roland RE-201 Space Echo jest jednym z najbardziej legendarnych efektów w historii muzyki. Wielogłowicowe, taśmowe echo zaprezentowane przez japońską markę w 1974 roku zyskało już kultowy status, a po niemal pięciu dekadach Roland zaprezentował aż dwie jego odsłony – testowaną już przez nas wcześniej wersję RE-2 w formacie klasycznego stompboxa, oraz bardziej rozbudowany RE-202, któremu przyjrzymy się w tym teście

Dzięki rozwojowi technologii inżynierowie BOSS dokładnie przeanalizowali wszystkie elementy wpływające na dźwięk oraz odtworzyli za pomocą precyzyjnych algorytmów brzmienie oraz reakcję oryginału w cyfrowej wersji RE-202 Space Echo, od właściwości taśmy magnetycznej i silnika po naturalny pogłos sprężynowy i obwód przedwzmacniacza.

BUDOWA

BOSS RE-202 Space Echo umieszczono w trzyprzyciskowej obudowie wielkości mniej więcej dwóch i pół standardowych kostek BOSS, a jej lekko zaokrąglony kształt stanowi ukłon w stronę najwcześniejszych pedałów marki jak CE-1, DM-1 czy DB-5. Panel podzielony jest na znajome wizualnie z oryginału zielone i czarne sekcje, prawa strona RE-202 odzwierciedla układ pokręteł RE-201 sekcji pogłosu (BASS, TREBLE, REVERB VOL) i echa (REPEAT RATE, INTENSITY, ECHO VOL), z 12-pozycyjnym obrotowym selektorem trybu na środku do wyboru kombinacji głowic, które wizualnie pokazywane są przez cztery diody. Nowa wersja różni się od oryginału tym, że ma cztery wirtualne głowice zamiast trzech. Podczas gdy tryby w RE-201 oferowały cztery różne opcje głowicy bez pogłosu, siedem z pogłosem i jeden tryb tylko z pogłosem, RE-202 oferuje siedem trybów zawierających różne opcje dla pierwszych trzech głowic pojedynczo i w połączeniu, a także kolejnych pięciu trybów,

Obrotowy selektor pozwala na wybór 12 różnych kombinacji 4 dostępnych głowic.

eprasa.pl b14324155e

Poza 4 presetami dostępnymi z panelu (i 127 poprzez MIDI) do dyspozycji mamy tryb Manual.

Gałka Saturation odpowiada za nasycenie i kompresję barwy przedwzmacniacza, Wow & Flutter wpływa na unikalną nieregularność dźwięku spowodowaną niewielkimi fluktuacjami prędkości taśmy.

Z poziomu panelu możemy zapisać i przywołać jedno z 4 ustawień w pamięci.

Trzy przyciski nożne włączają dodatkowe funkcje po przytrzymaniu.

obejmujących czwartą głowicę. Pogłos można niezależnie dodać do wszystkich 12, po prostu podkręcając pokrętło głośności efektu. Mniejszy RE-2 ma tylko trzy wirtualne głowice i 11 trybów, które pasują do trybów echa RE-201 (z pogłosem tylko w trybach od 5 do 11). W domyślnym trybie RE-202 ma taki sam czas opóźnienia (REPEAT RATE) jak RE-201 i maksymalną długość nabijaną przez tap tempo wynoszącą jedną sekundę, do dyspozycji mamy też tryb Long, w którym wydłużony czas opóźnienia do 2 sekund mocno wykracza poza możliwości klasycznych konstrukcji vintage. Po lewej stronie mamy do dyspozycji pokrętła sekcji przedwzmacniacza (z nasyceniem SATURATION oraz wyborem czułości Guitar lub Line) oraz charakteru brzmienia taśmy (New/Aged wraz z pokrętłem WOW & FLUTTER). Całość dopełnia znajdująca się wyżej sekcja Memory z czterema pozycjami zapisu barwy oraz wyborem trybu Manual. Trzy przyciski nożne z czerwonymi, podłużnymi diodami ON/OFF, MEMORY i TAP służą do włączania efektu, wyboru barwy z pamięci oraz nabicia tempa. Każdy z nich ma też drugą funkcję po przytrzymaniu – odpowiednio WARP, REVERB i TWIST. Panel tylny obejmuje stereofoniczne pary wejść i wyjść (INPUT A/MONO i B, OUTPUT A/MONO i B) gniazdo pedału ekspresji CTL 1, 2/EXP, gniazda MIDI OUT i IN typu jack 1/8", USB typu C oraz wejście zasilania DC IN.

W PRAKTYCE

Część profilu dźwiękowego taśmowego echa wynika oczywiście ze specyfiki nośnika taśmowego i jego mechanizmu. RE-202 daje dostęp do parametrów, które je naśladują, co oznacza, że pewne cechy dźwiękowe, nad którymi mielibyśmy niewielką lub żadną kontrolę w oryginalnym urządze-

eprasa.pl b14324155e

RE-202 dopełnia bogate, taśmowe echo klasowym pogłosem sprężynowym z opcją wyboru kilku dodatkowych odmian.

niu, można tutaj ustawić aby uzyskać dokładnie taki dźwięk, jaki chcemy. RE-202 może zabrzmieć jak analogowe echo, w którym została założona nowa taśma lub takie z większym przebiegiem i przytłumionym tonem. Nieregularność dźwięku jest spowodowana niewielkimi fluktuacjami prędkości taśmy wynikającymi ze stanu mechanizmu, co tu można regulować za pomocą pokrętła Wow & Flutter, uzyskując realistyczne, oryginalne pływanie, bądź wpływać na modulację wysokości barwy, emulując lekkie zużycie urządzenia lub charakterystyczny efekt modulacji. Przedwzmacniacz w oryginalnym urządzeniu ma niemały wpływ na brzmienie, dodając kompresji i zniekształceń – tutaj można to odtworzyć przez pokrętło Saturation, którym możemy zwiększyć 'tłustość' barwy lub zabrudzić powtórzenia. Mamy możliwość stałego włączenia emulacji przedwzmacniacza przy wyłączonym efekcie lub jej aktywacji wraz z efektem echa. W takim przypadku gałka Saturation doda charakteru preampu zarówno na powtórzeniach, jak i bazowym dźwięku. Pokrętła Bass i Treble pozwalają na użyteczne kształtowanie barwy tonu powtórzeń. RE-202 pozwala na wybrzmienie efektu po wyłączeniu a także na zmutowanie bazowej barwy dry instrumentu.
Od strony obsługi RE-202 jest bardzo intuicyjny, a trzy główne przełączniki nożne pozwalają po przytrzymaniu na włączanie dodatkowych funkcji na żywo. Środkowym można włączać pogłos w aktywnym efekcie echa, pozostałe dwa oferują unikalne efekty podobne do tych, które można uzyskać, obracając pokrętła w czasie rzeczywistym. Twist jest odpowiednikiem zwiększenia częstotliwości powtórzeń, podczas gdy efekt Warp przypomina zwiększenie intensywności i uzyskanie efektu oscylacji. Po puszczeniu przełącznika efekty zwalniają i wygaszają się, co może wprowadzić bardzo ciekawe, oryginalne efekty podczas gry. Po podłączeniu pedału ekspresji możemy obsługiwać nim przypisany parametr lub parametry, co otwiera szerokie możliwości kreowania unikalnych przestrzeni. W RE-202 precyzyjnie oddano zarówno naturalne brzmienie jak i wszelkie niuanse znane z analogowego poprzednika, uzyskując balans między elektromechaniczną losowością a cyfrową spójnością. Wielogłowicowe echa oferują oczywiście klasyczny, ciepły charakter taśmowy do ubarwienia np. solówek zarówno krótkimi odbiciami slap jak i dłuższymi odbiciami, jadnak to połączenia kilku głowić wprowadzają ten niepowtarzany charakter i złożoność rytmicznych kombinacji. RE-202 w tej domenie brzmi świetnie, odbicia naturalnie pulsują i wygaszają się specyficznie w przestrzeni, tu mamy jeszcze czwartą głowicę wzmacniającą ten efekt w porównaniu do oryginału. Tryb 12 łączy wszystkie 4 głowice kreując złożoną, ambientową barwę, która idealnie sprawdza się z użyciem pedału ekspresji. Pokładowy pogłos jest dokładną emulacją krótkiej sprężyny, którą można znaleźć w RE-201, RE-202 pozwala wybrać też odmiany Hall, Room, Plate i Ambience. Przy wielu regulowanych parametrach bardzo przydatne są cztery presety do szybkiego zapisywania i wyboru własnych brzmień, ale RE-202 obsługuje też 127 barw dostępnych poprzez zmianę programu MIDI, co idealnie sprawdzi się z zewnętrznymi sterownikami w pedalboardach.

PODSUMOWANIE

BOSS RE-202 to wyjątkowo udane przeniesienie vintage'owego brzmienia taśmowego echa, wykraczające jeszcze daleko poza możliwości oryginalnego Rolanda RE-201. To okazja do dodania do swojego arsenału brzmieniowego oldschoolowego, wielogłowicowego echa z opcją regulacji wielu niuansów oraz kreatywnej obsługi w czasie gry.

DANE TECHNICZNE

Tryby: 12
Presety: 4 z panelu plus Manual, 127 MIDI
Regulatory: Bass, Treble, Reverb Volume, Repeat Rate, Intensity, Echo Volume, Saturation, Wow & Flutter
Przełączniki: Mode selector, Guitar/Line, New/Aged Tape, Memory, Bypass, Memory, Tap Tempo
Przyłącza: Input (A/Mono, B), Output (A/ Mono, B), CTL 1, 2 /Exp, MIDI In, MIDI Out, USB C, DC IN
Zasilanie: Zasilacz 9V DC (pobór prądu 140 mA)
Wymiary: 192 x 133 x 52 mm

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.boss.info

CENA

1899 PLN

Naszym zdaniem

👍 wierne oddanie brzmienia RE-201, dodatkowa czwarta głowica, tap tempo, pokładowe pogłosy, zapis barw w pamięci, obsługa MIDI, pedał ekspresji

👎 brak

eprasa.pl b14324155e

Verdugo Series
TIME
REPEAT
LEVEL
REVERB
TAP
ON
TAPE ECHO
SOS
NUX
Hold for Sub.D/MS
REC/PLAY/DUB

NUX Tape Echo NDD-7 899 PLN

Oferta NUX obejmuje bardzo szeroką gamę efektów, wśród których na plan pierwszy wysuwa się seria Verdugo, skupiająca wysokiej klasy rozbudowane stompboxy podłogowe, które przy studyjnej jakości brzmieniach zapewniają wysoką funkcjonalność oraz nowatorskie rozwiązania. Jedną z nowych pozycji na liście jest obecny w teście delay NUX Tape Echo NDD-7

BUDOWA I MOŻLIWOŚCI

NUX NDD-7 Tape Echo to hołd dla japońskiego Roland Space Echo 201 z 1974 roku. Oryginalne urządzenia Space Echo wykorzystywały taśmę 1/4 cala, która była nawinięta na szpule i łączyła je z wbudowanym pogłosem sprężynowym. Aby zrealizować te właściwości, NUX zastosował specjalną technologię obrazowania Core Image, oddającą w zasadzie wszystkie funkcje i dźwięki oryginału, w tym parametry jak Wow, Flutter i Saturation. Odpowiednią jakość zapewniają 32-bitowe przetworniki A/D oraz częstotliwość próbkowania 48 kHz. Kompaktowa, wykończona proszkowo w czarnym kolorze obudowa oferuje dwa przełączniki nożne ON i TAP oraz dostęp do 6 regulatorów: BASS, TREBLE, TIME, REPEAT, LEVEL, REVERB oraz SELECT – enkoder poza zmianą ustawień głowic daje dostęp do kolejnych parametrów: Saturation, Wow, Flutter, Kill Dry i EXP, standardowo wskazuje po wciśnięciu na małym wyświetlaczu OLED, który pokazuje kombinacje poszczególnych głowic wirtualnej taśmy. Maksymalny czas opóźnienia NDD-7 wynosi 1600 ms. Lewy przełącznik nożny służy do obsługi pokładowego loopera oraz aktywuje samooscylację po przytrzymaniu, prawym możemy zmieniać tempo i podziały rytmiczne. Looper o maksymalnym czasie 40 sekund w stereo włączany jest poprzez wciśnięcie obu przycisków jednocześnie (tryb SOS). Cechą oryginalnego Space Echo był jego sprężynowy pogłos, który również tutaj został odtworzony i zaimplementowany. Od strony przyłączy, na górnej ściance mamy dostęp do gniazd wejścia INPUT, pedału ekspresji EXP, wyjść stereo OUT1 i OUT2, USB-C oraz zasilania DC 9V. Z boku umieszczono gniazda MIDI IN i OUT w wersji TRS 3,5 mm - kable przejściowe na klasyczne MIDI 5-din dołączone są w pudełku w zestawie. Wejście USB-C pozwala na połączenie z komputerem i wykorzystanie dedykowanego edytora NUX Tape Echo.

W PRAKTYCE

Klasyczne brzmienia taśmowego echa, które upodobali sobie gitarzyści ceniący klimaty vintage i retro chociażby w postaci wspomnianego Space Echo Rolanda, staje się coraz bardziej dostępne, czego przykładem jest stompbox NUX-a, wprowadzający dodatkowo wygodę obsługi i nowe rozwiązania. Tape Echo NDD-7 w prostej, kompaktowej formie dostarcza charakterystycznego brzmienia taśmy, i robi to nadzwyczaj dobrze. Do dyspozycji mamy siedem ustawień trzech głowic, które w za-

Wyświetlacz OLED znacznie ułatwia zmianę dodatkowych parametrów i ustawień.

eprasa.pl b14324155e

Lewy przełącznik poza włączeniem efektu pozwala na obsługę loopera oraz aktywację samooscylacji po przytrzymaniu.

Przyciskiem TAP poza nabiciem tempa możemy przełączać wyświetlane wartości dla opóźnień głowic pomiędzy milisekundami, a tempem i wskazaniem wartości nutowych.

Edytor komputerowy Tape Echo pozwala na edycję ustawień oraz dostęp do dodatkowych opcji i parametrów.

W zestawie otrzymujemy adaptery TRS/MIDI.

leżności od wyboru sprawdzają się w jednogłosowych solówkach przy dłuższych odbiciach, bądź w akordach, gdzie przy pracujących głowicach otrzymujemy kilka odbić w różnych odstępach i głośnościach, co tworzy złożoną przestrzeń, którą możemy kreować długością wybrzmienia i poziomem efektu. Taśmowy delay dostarcza specyficznej fluktuacji odbić i modulacji w tle, co można w szerokim stopniu modyfikować parametrami Wow i Flutter, dostępnymi pod enkoderem Select. Oldschoolowego koloru dodaje parametr Saturation, wprowadzający lekkie przesterowanie preampu reagujące też na dynamikę ataku. Z poziomu panelu możemy regulować niskie i wysokie tony odbicia echa, wisienką na torcie jest pokładowy pogłos, który łączy charakter sprężyny z dłuższym, ambientowym wybrzmieniem. Po podłączeniu przez USB dzięki aplikacji możemy ustawić jego pozycję względem echa – szeregowo przed, za oraz równolegle. Przy ostatniej pozycji gałki Select delay jest wyciszony, więc NDD-7 możemy też wykorzystać jako samodzielny, bardzo inspirująco brzmiący reverb. Po przytrzymaniu prawego przycisku możemy zmieniać widoczne na wyświetlaczu wielkości dla wizualnie prezentowanych głowic – bądź w postaci wartości nutowych i tempa BPM, bądź w formie milisekund. Gałka TIME pozwala na ustawienie czasu odbicia w okolicach 500 ms, jednak poprzez nabicie tempa przyciskiem nożnym maksymalna wartoś opóźnienia wynosi 1600 ms. Warto wspomnieć o trybie oscylacji, czyli ciągłego napędzania się odbić po przytrzymaniu lewego przycisku (tę funkcję możemy włączyć lub wyłączyć w menu). To jednak nie koniec możliwości NDD-7. Dzięki pedałowi ekspresji mamy możliwość regulowania w czasie rzeczywistym wybranych w Menu kilku parametrów (poziom echa, czas i długość, lub poziom echa razem z pogłosem), do dyspozycji jest opcja Kill Dry, poprzez MIDI możemy kontrolować w zasadzie wszystkie dostępne funkcje. Całość dopełnia pokładowy, 40-sekundowy looper w stereo, z wygodną obsługą zatrzymania i dogrywek z poziomu panelu oraz wskazaniami statusu na wyświetlaczu. Podczas odtwarzania pętli można nawet wyjść z trybu SOS (loopera), a pętla będzie nadal działać. Pozwala to na łatwą zmianę parametrów, a następnie powrót do trybu SOS.

PODSUMOWANIE

NUX Tape Echo NDD-7 to niezwykle wszechstronne i kompaktowe narzędzie dla współczesnych gitarzystów poszukujących retro echa, i co ważne, doskonale emulujące brzmienie taśmowego echa Rolanda w kilku wariantach. Tu otrzymujemy nie tylko znacznie prostszą i wygodniejszą obsługę ale również rozbudowane możliwości, i naszym zdaniem znacznie przyjemniejszy, użyteczny pogłos. NDD-7 sprawdzi się zarówno przy nasyceniu unikalnym kolorem naszych solówek, jak i dodaniu bogatej, unikalnej ambientowej faktury do akordów, szczególnie przy

eprasa.pl b14324155e

Do szybkiej korekcji barwy echa służą gałki BASS i TREBLE na panelu.

zastosowaniu pedału ekspresji. Jeśli to nie wystarczy, wspomnijmy jeszcze o obsłudze MIDI, wygodnym edytorze komputerowym i pokładowym looperze, a wszystko w lekkiej, kompaktowej obudowie idealnej dla pedalboardu.

DANE TECHNICZNE

Technologia: Core Image
Wyświetlacz: OLED
Regulatory: BASS, TREBLE, TIME, REPEAT, LEVEL, REVERB, enkoder SELECT
Gniazda: INPUT, EXP, OUT 1 (MONO), OUT 2, USB-C, DC 9V, MIDI IN, MIDI OUT
Przełączniki: ON (REC/PLAY/DUB), TAP
Zasilanie: 9V DC
Dodatkowe: Looper, aplikacja NUX Tape Echo, adapter TRS/MIDI w zestawie
Wymiary: 105 x 115 x 58 mm
Waga: 440 g

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.zibi.pl
www.nuxpolska.pl

CENA

899 PLN

Naszym zdaniem

👍 jakość taśmowego echa, użyteczne warianty barw, pokładowy pogłos i looper, intuicyjna obsługa, komputerowy edytor, gniazdo pedału ekspresji, kompaktowe wymiary idealne do pedalboardu, MIDI

👎 przydałby się zasilacz w zestawie

eprasa.pl b14324155e

TECH 21 CHARACTER PLUS SCREAMING BLONDE, MOP TOP LIVERPOOL

Tech 21 SansAmp Character Plus Screaming Blonde, Mop Top Liverpool

1850 PLN

Tech 21 zaprezentował niedawno serię podłogowych efektów SansAmp Character Plus, obejmującą cztery kompaktowe urządzenia łączące w pełni analogowe preampy oraz wybrane stompboxy z serii Character: Screaming Blonde, English Muffy, Fuzzy Brit i Mop Top Liverpool. W kompaktowej formie otrzymujemy bardzo dobrze odwzorowane brzmienie czterech kultowych wzmacniaczy, poszerzone o dodatkowy efekt, inny w zależności od wybranej wersji. W teście przyjrzymy się modelom nawiązującym do wzmacniaczy Fendera i Voxa, za miesiąc zestawimy pozostałe dwa, oferujące wraz z efektami nieco większy poziom gainu i bardziej drapieżne brzmienie

BUDOWA

Format Tech 21 SansAmp Character Plus znany jest już z wielu urządzeń Fly Rig, tu w trzyprzyciskowych, solidnych i bardzo kompaktowych obudowach mieszczących się bez problemu w kieszeni pokrowca (a nawet kieszeni spodni), otrzymujemy identyczne 2 kanały ze wspólną korekcją HIGH, MID, LOW, które mają niezależne regulatory gainu DRIVE A/B i głośności LEVEL A/B, oraz dodatkowe gałki CHAR A i B, zmieniające mocno charakter brzmienia. Skrajne przyciski nożne BYPASS i CH A/B służą do ominięcia preampu w torze (bypass buforowany) oraz przełączania się pomiędzy kanałami. Środkowy switch odpowiada za pokładowych efekt – w przypadku Screaming Blonde jest to wersja Tube Screamera z regulacją LEVEL, TONE i OVERDRIVE, Mop Top Liverpool oferuje podbicie BOOST (Rangemaster Booster). Mop Top dodatkowo pozwala na zmianę częstotliwości środkowego i górnego pasma przyciskami High Shift i Mid Shift. Na tylnej ściance umieszczono skrajnie gniazda wejścia IN i wyjścia OUT oraz zasilania DC (9V – zasilacz dostarczany jest w zestawie), z boku zamontowano jeszcze drugie wyjście XLR. Każdy z modeli opatrzony jest ciekawą grafiką na froncie, w zależności od załączonych kanałów i sekcji odpowiednie gałki podświetlane są kolorowymi diodami od wewnątrz – w przypadku Screaming Blonde jest to kolor pomarańczowy oraz zielony dla Screamera, Mop Top Liverpool to kolory niebieski i czerwony dla podbicia. Urządzenia ważą zaledwie 370 g, ich pozycję na podłożu stabilizują gumowe nóżki na spodzie. Przy bardzo kompaktowych wymiarach wszystkie wersje oferują możliwość wykorzystania jako samodzielne preampy do pracy z końcówką mocy, przy bezpośrednim nagrywaniu w studio lub na scenie z zestawem PA, bądź jako poszerzenie możliwości brzmieniowych wzmacniacza. Na wyjściu brzmienie wspomaga analogowa emulacja kolumny, która w łagodniejszym stopniu wpływa na barwę, dzięki czemu można jej używać przy standardowym wzmacniaczu.

Gałki Char A i Char B pozwalają na znaczną zmianę charakteru barwy niezależnie dla każdego z kanałów.

eprasa.pl b14324155e

Wybór danego kanału A/B sygnalizowany jest podświetleniem dedykowanych gałek głośności, gainu oraz charakteru barwy.

Sekcja Boost w Mop Top to wbudowane podbicie w stylu Dallas Rangemaster.

TECH 21 CHARACTER PLUS SCREAMING BLONDE

Ten model oferuje najbardziej naturalne brzmienie kanału czystego wzorowanego na konstrukcjach Fendera. Wycofany gain, zdjęty lekko bas i dodana góra przy gałce Character przed połową przenosi nas w artykulacyjne rejony amerykańskiego, klasycznego soundu czystego, z wysokim headroomem i szklankową prezencją, będącego doskonałą platformą dla kostek efektowych. Dodanie gainu zaokrągla barwę i wprowadza lekkie przełamanie, brzmienie cały czas naturalnie i dynamicznie odpowiada na atak, a poza skutecznymi gałkami korekcji jeszcze większą zmianę wprowadza pot Character, który działa zgodnie ze swoją nazwą – zmienia charakter od ery Black/Silverface z podciętym środkiem i jasną górą, przez modele Blonde/Brown ocieplając sound, po konstrukcje Tweed wprowadzające tłusty środek i więcej bluesowego gainu. Łącząc to z różnymi ustawieniami Drive i Volume oraz korekcją, bez problemu ustawimy na jednym kanale klarowny, dynamiczny clean, a na drugim np. kremowy crunch. Dopalenie naprawdę dobrą wersją pokładowego Screamera pozwala podbić barwę na solo lub wprowadzić nasycony overdrive o dobrym oddaniu niuansów. Obsługa jest bardzo wygodna, kanały przy zmianie podświetlają odpowiednie gałki, Screamer rozpala panel zielonymi diodami, jedynym minusem jest słabsza czytelność położenia jasno świecących gałek, ale jest to normalne w tak małym urządzeniu. Stompbox bez problemu możemy też użyć jako klasyczny Tube Screamer wpięty w wejście naszego wzmacniacza z opcją zmiany barwy pokładowym preampem – przy wciśnięciu Bypassu sygnał omija symulację i preamp, gdzie cały czas możemy aktywować Screamera środkowym przełącznikiem.

TECH 21 CHARACTER PLUS MOP TOP LIVERPOOL

Mop Top Liverpool oddaje brzmienie słynnych konstrukcji Voxa, czyli jasny charakter z ekspresyjnym, podkreślonym środkiem, choć tu już na starcie przydaje się skręcenie basu, szczególnie po wpięciu w końcówkę mocy wzmacniacza. Na przodach PA czy monitorach

eprasa.pl b14324155e

studyjnych barwa jest dobrze zbalansowana. Szerokie akordy brzmią jak dzwon, mocniejszy atak wprowadza ekspresyjny crunch po dodaniu gainu. Dzięki zmianom pasm korekcji przełącznikami Mid i High Shift (z 325 na 250 Hz i z 3.2 do 4.5 kHz) mamy znacznie większe możliwości kształtowania barwy, do czego dochodzi też bardziej wyrazista zmiana brzmienia gałką Character w zależności od kanału. Kanał A i gałka CHAR A grawituje w okolicach od klasycznego Top Boosta, wprowadzając w połowie brytyjski środek i przechodząc do jasnego crunchu, CHAR B zaczyna od nasyconego, tłustego Top Boosta z ekspresyjną górą by przejść do claptonowskiego, śpiewnego drive'u. Pokładowe podbicie w stylu Dallas Rangemaster Boostera działa równie ciekawie – w połowie nie ma wpływu na barwę, przekręcając gałkę w prawo uzyskujemy jaśniejsze, głośniejsze i bardziej drapieżne brzmienie, po lewej stronie skali barwa zaostrza się, jest bardziej klarowna i nowoczesna. Mop Top Liverpool bardzo dobrze współpracuje też z zewnętrznymi kostkami w stylu transparentnego, naturalnego overdrive'u, gdzie uzyskamy inny rodzaj nasycenia muzycznymi harmonicznymi, które czuć doskonale pod palcami.

PODSUMOWANIE

Trzeba przyznać, że nawet w epoce dokładnych cyfrowych replik modeli wzmacniaczy i głośników nadal można mieć wielką satysfakcję z obcowania z analogowymi odpowiednikami tych emulacji. Po znalezieniu właściwych ustawień, co tu nie zabiera zbyt wiele czasu w przeciwieństwie do modelerów cyfrowych, barwy wydają się bardziej naturalnie reagować na grę, znacznie łatwiej je też zintegrować w rigu z zewnętrznymi kostkami. Zapakowanie serii SansAmp Character do kompaktowych stompboxów uzupełnionych klasowymi efektami jest bardzo dobrym rozwiązaniem producenta, a naszym jedynym problemem jest w zasadzie decyzja, którą z czterech dostępnych wersji wybrać.

Z tyłu znajdują się gniazda wejścia i wyjścia typu jack 1/4" oraz i zasilania 9V DC

Po lewej stronie umieszczono wyjście typu XLR.

Przełączniki High i Mid Shift na panelu Mop Top Liverpool zmieniają częstotliwość regulacji góry i środka.

Screaming Blonde posiada na pokładzie rasowo brzmiący Tube Screamer.

DANE TECHNICZNE

Konstrukcja: analogowa SansAmp
Kanały: 2
Efekty: Screamer (Screaming Blonde), Boost (Mop Top Liverpool)
Regulatory: VOL A, VOL B, HIGH, MID, LOW, DRIVE A, DRIVE B, CHAR A, CHAR B, BOOST (Mop Top Liverpool), LEVEL – TONE - OVERDRIVE (Screaming Blonde),
Przełączniki: BYPASS, CH A/B, BOOST (Mop Top Liverpool), SCREAM (Screaming Blonde)
Przyłącza: IN, OUT, XLR OUT, DC IN
Wymiary: 197 x 64 x 31 mm
Waga: 0,37 kg

WYNIKI TESTU

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

DOSTARCZYŁ

www.sound-service.eu

CENA

1850 PLN

Naszym zdaniem

👍 analogowy obwód, naturalne brzmienie i reakcja na grę, szeroki zakres barw z opcją dwóch różnych ustawień w kanałach, dodatkowe pokładowe efekty, niskie szumy, kompaktowe wymiary i niska waga

👎 przydałaby się opcja wyłączenia emulacji kolumny przy włączonym preampie

eprasa.pl b14324155e

Gaspar Sanz *Canarios*

W tym miesiącu zaaranżowałam dla was barokowy klejnot autorstwa Gaspara Sanza, wyróżniający się unikalnym, hiszpańskim rytmem gwarantującym sporo pracy dla waszych palców **Bridget Mermikides**

Tym razem zmierzymy się z utworem barokowego kompozytora, gitarzysty i erudyty Gaspara Sanza. Urodzony w Aragon (autonomiczny region w północo-wschodniej Hiszpanii), Sanz skończył teologię, ale później studiował organy i gitarę barokową, instrument szczególnie popularny od XVII do początku XVIII wieku – nieco krótszy od nowoczesnej gitary klasycznej i wyposażony w 5 podwójnych strun strojonych od najwyższej do najniższej E-B-G-D-A. Dwie ostatnie często były też strojone oktawę wyżej. Strój E-B-G-D-A w połączeniu z podejściem fingerstyle bardzo ułatwił przełożenie repertuaru gitary barokowej na gitarę klasyczną. Sanz wynalazł system zapisu akordowego (podobnie do rzymskiego zapisu liczbowego „Nashville"), a jego zbiór trzech książek instruktażowych opublikowanych w 1697 jest obecnie podstawą dydaktyczną współczesnych gitarzystów klasycznych. Canarios pochodzi z pierwszej części zbioru, Instrucción de Música Sobre la Guitarra Española (napisanej w 1674).

Chociaż utwór należy do repertuaru „klasycznego" należy pamiętać, że ma formę tańca, z bardzo hiszpańskim charakterem,

więc dynamika rytmu jest tu bardzo ważna. Słyszalne jest tu metrum 6/8, które zmienia się z dwóch grup trzech nut (np. takt 7) w trzy grupy po dwie nuty (takt 8). Taki rodzaj zmian metrycznych znany jest jako hemiola (przykładem może być rozpoczynający utwór America Bernsteina z musicalu West Side Story) i taki właśnie rytmiczny feeling powinien nam towarzyszyć przy wykonywaniu Canarios. Harmonia utworu jest prosta, więc głównymi elementami są tu rytm i zgrabna melodia. Całość zabrzmi dobrze w dowolnym tempie, jednak najwłaściwsze będzie bardziej żwawe wykonanie. Zwróćcie uwagę na palcowanie prawej ręki i string crossing – co pokazane jest przy zapisie. To naprawdę piękny utwór do nauki mogący otworzyć też waszą świadomość na bogactwo różnorodności stylów minionych wieków.

WSKAZÓWKI

[TAKTY 1-20]

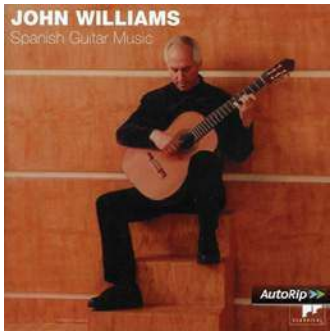
Opalcowanie dla prawej ręki może wydać się nieco dziwne z uwagi na triole i technikę string crossing oraz konieczność zagrania w odpowiednim tempie. Oznaczone łuczki nie są świętością i mogą być zmieniane według waszych potrzeb. Sugerowane przeze mnie opalcowanie oznaczyłem w pierwszych ośmiu taktach. Zauważcie też jak rytm zmienia się często z 6/8 na 3/4.

[TAKTY 21-40]

Większość utworu grana jest free stroke, ale w kilku miejscach poprzez rest stroke można ładniej zaakcentować nuty – np. w taktach 20 i 21 w linii melodii na początku oraz w połowie taktu. W takcie 38 pojawiają się dwudźwięki wymagające szybszych powtórzeń granych pierwszym i drugim palcem oraz kciukiem. Nie napinajcie przedramienia i ćwiczcie powoli aż uzyskacie odpowiednią szybkość.

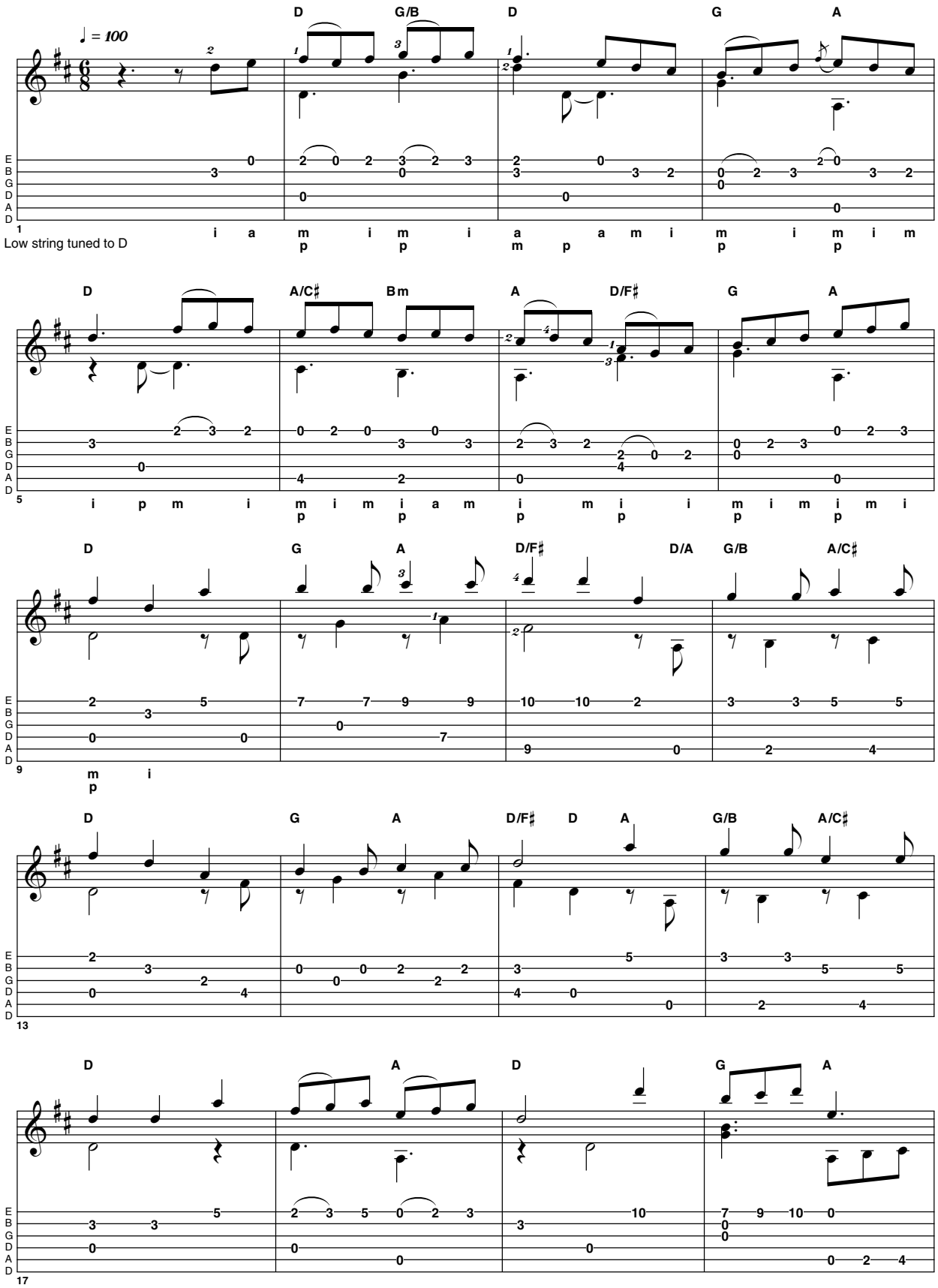
[TAKTY 41-64]

Tutaj gramy w podobny sposób – zwróćcie uwagę na opalcowanie w taktach 46 i 47. W końcowych taktach pojawiają akordy, które uderzam tyłem paznokcia środkowego palca dla uzyskania mocnego, dynamicznego brzmienia.

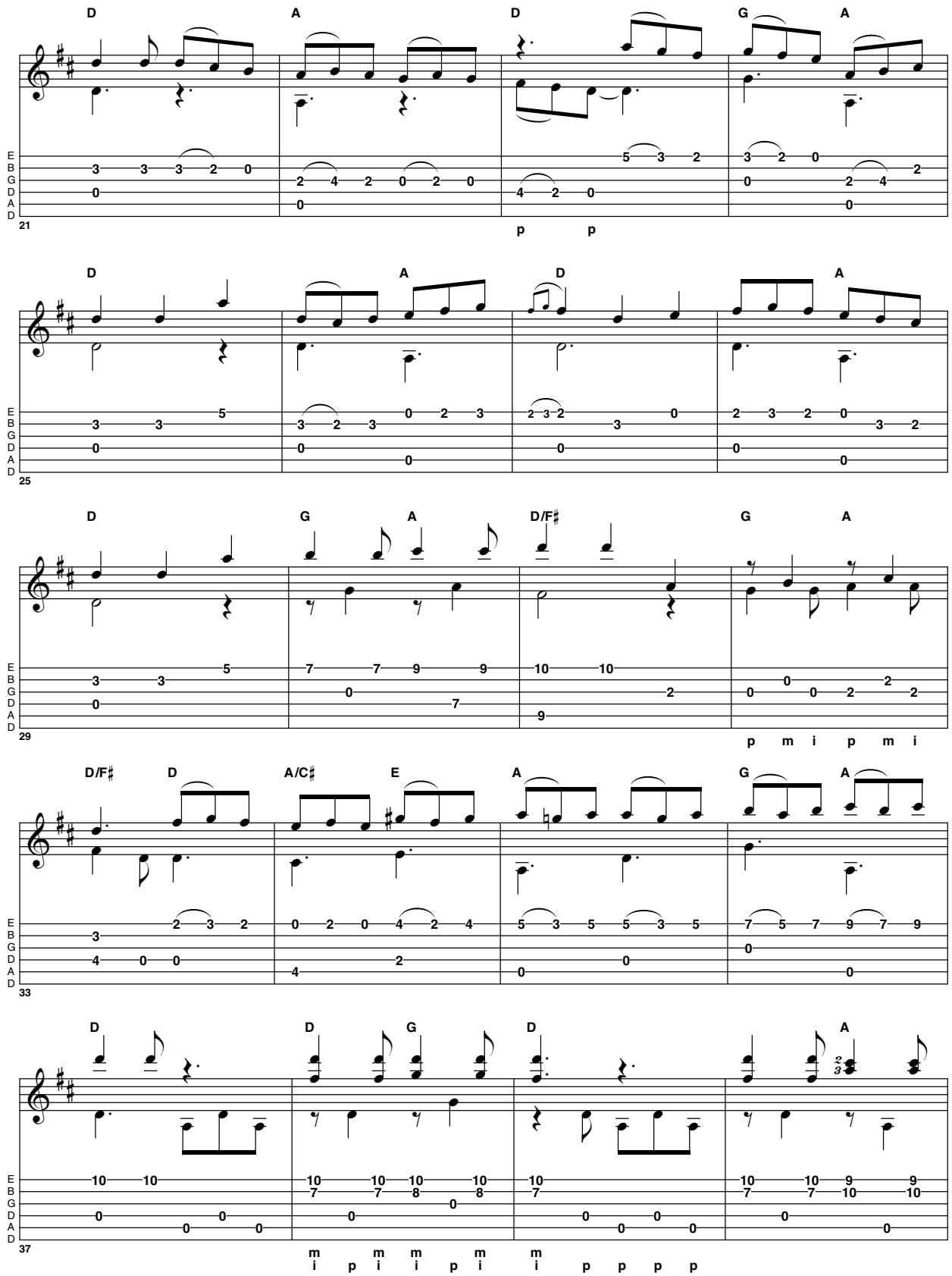


eprasa.pl b14324155e

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

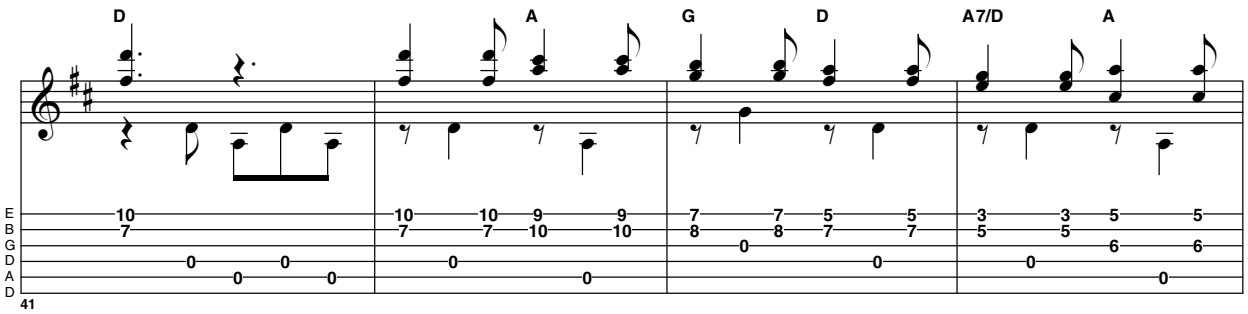


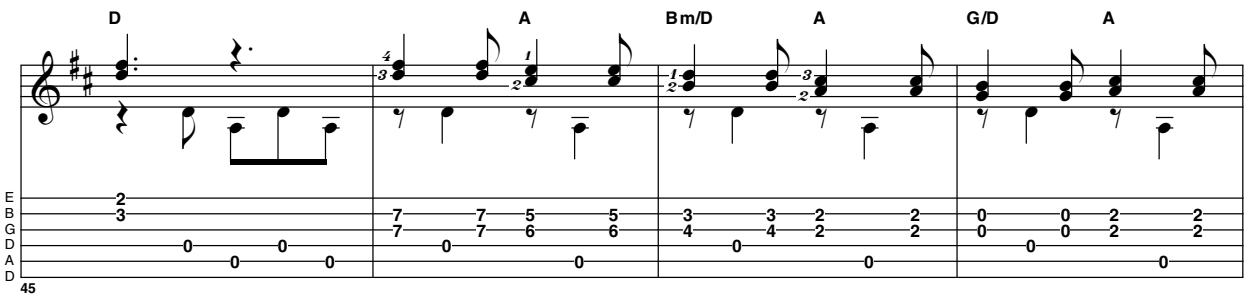
eprasa.pl b14324155e

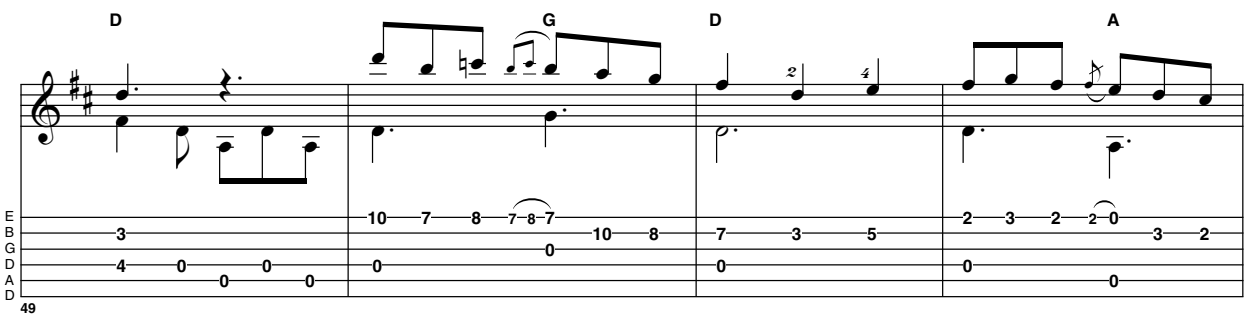


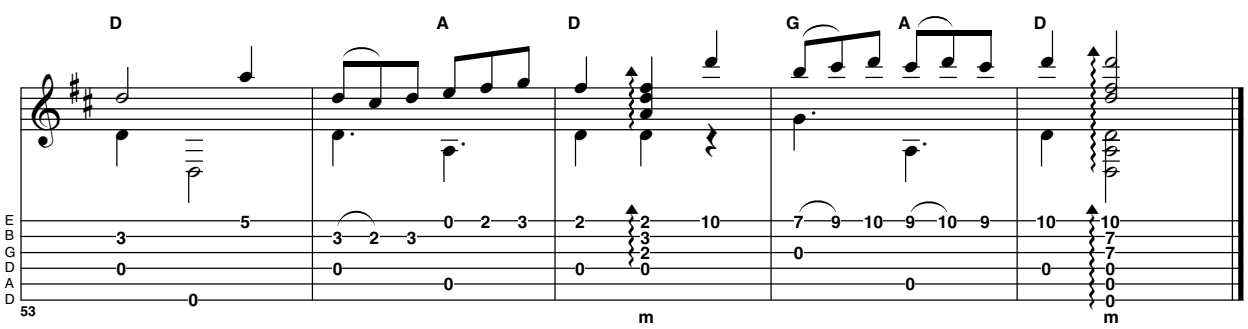
eprasa.pl b14324155e

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









eprasa.pl b14324155e

He's a Pirate cz.2

Miesiąc temu graliśmy fragmenty motywu znanego z serii filmów „Pirates of the Caribbean". Dzisiaj wrócimy do tego utworu i przygotujemy jego dalszą, równie ekscytującą część **Piotr Słapa**

Technika gry nie ulega zmianie. Nadal poruszamy się w stylistyce fingerstyle. Basy i akordy traktujemy jako tło dla melodii. Każdy palec prawej ręki pełni ważną rolę i jest przyporządkowany do konkretnej struny. Kciuk odpowiedzialny jest za struny basowe E, A, D, palec wskazujący za strunę G, środkowy za strunę B, a serdeczny za strunę wiolinową E. Pojedyncze dźwięki melodii w większości sytuacji potrąca palec środkowy. Jego robocza nazwa to melody finger. W zależności od tego jaki chcemy otrzymać charakter dźwięku (barwę, dynamikę) możemy użyć różnych narzędzi i sposobów uderzania w struny. Do dyspozycji mamy same palce, pazurek na kciuk lub technikę kostkowania hybrydowego. Ostatnia opcja zakłada, że użyjemy jednocześnie kostki oraz palców. Kostkę trzymamy między kciukiem, a palcem wskazującym. Dodatkowo aktywny będzie palec środkowy i serdeczny. Przypominam również o przestrojeniu gitary do stroju Drop D - struna basowa E o cały ton w dół do dźwięku D. W nagraniu audio moja gitara jest dodatkowo przestrojona o pół tonu dół. Otrzymujemy wtedy dźwięki: Db, Ab, Db, Gb, Bb, Eb. A więc do dzieła!

Pierwsza część przykładu utrzymana jest w spokojnym klimacie. Zaczynamy akordem Dsus2. Palec środkowy trzyma II próg struny G, a serdeczny III próg struny B. Następnie dokładamy palec wskazujący na I próg struny wiolinowej E, aby otrzymać akord Dm. Melodia prowadzi nas na III i V próg struny E. Dźwięki te chwytamy małym palcem lewej ręki. Dalej mamy akord C. Palec serdeczny ląduje na III progu struny A, środkowy na II progu struny D, wskazujący na I progu struny B, a mały na III progu struny wiolinowej E. Teraz odrywamy mały palec, a wskazujący przenosimy na I próg struny E. W takcie 3 pojawia się akord F. Palec serdeczny chwyta III próg struny basowej E, środkowy II próg struny G, a wskazujący I próg strun B oraz E. Mały palec jest odpowiedzialny za dźwięki melodii na III i V progu struny wiolinowej E. W drugiej połowie taktu 3 ponownie gramy akord C. Następnie przenosimy palec wskazujący na I próg struny E, a za chwilę mały palec dokładamy na III próg tej samej struny. W takcie 4 ogrywamy akord Dm z wykorzystaniem struny basowej E (przestrojonej do dźwięku D). Mały palec ląduje na V progu i uderzamy jednocześnie dwie struny E. W kolejnym kroku mały palec przenosimy na III próg i łapiemy interwał seksty małej (palec środkowy trzyma II próg struny G, a wskazujący I próg struny wiolinowej E). W końcówce taktu 4 mamy akord Am. Palec środkowy trzyma II próg struny D, serdeczny II próg struny G, a wskazujący I próg struny B. Po chwili przenosimy palec wskazujący na I próg struny E i zaraz po tym go puszczamy. Takt 5 zaczynamy akordem Dsus2, który pojawił się wcześniej. W połowie taktu mamy interwał tercji małej, który chwytamy przy użyciu palca środkowego (II próg struny G) i wskazującego (I próg struny B). W kolejnym kroku wracamy do akordu Dsus2, ale z wykorzystaniem pustej struny basowej E. Takt 6 ma takie same akordy jak takt 2, ale różni się melodią na strunach wiolinowych. W takcie 7 na tle pustej struny D gramy V próg struny wiolinowej E. Do złapanie tego dźwięku używamy małego palca. Następnie pojawia się akord Dsus4. Palec środkowy trzyma II próg struny G, serdeczny III próg struny B, a mały III próg struny E. Po chwili puszczamy mały palec i dokładamy palec wskazujący na I próg.

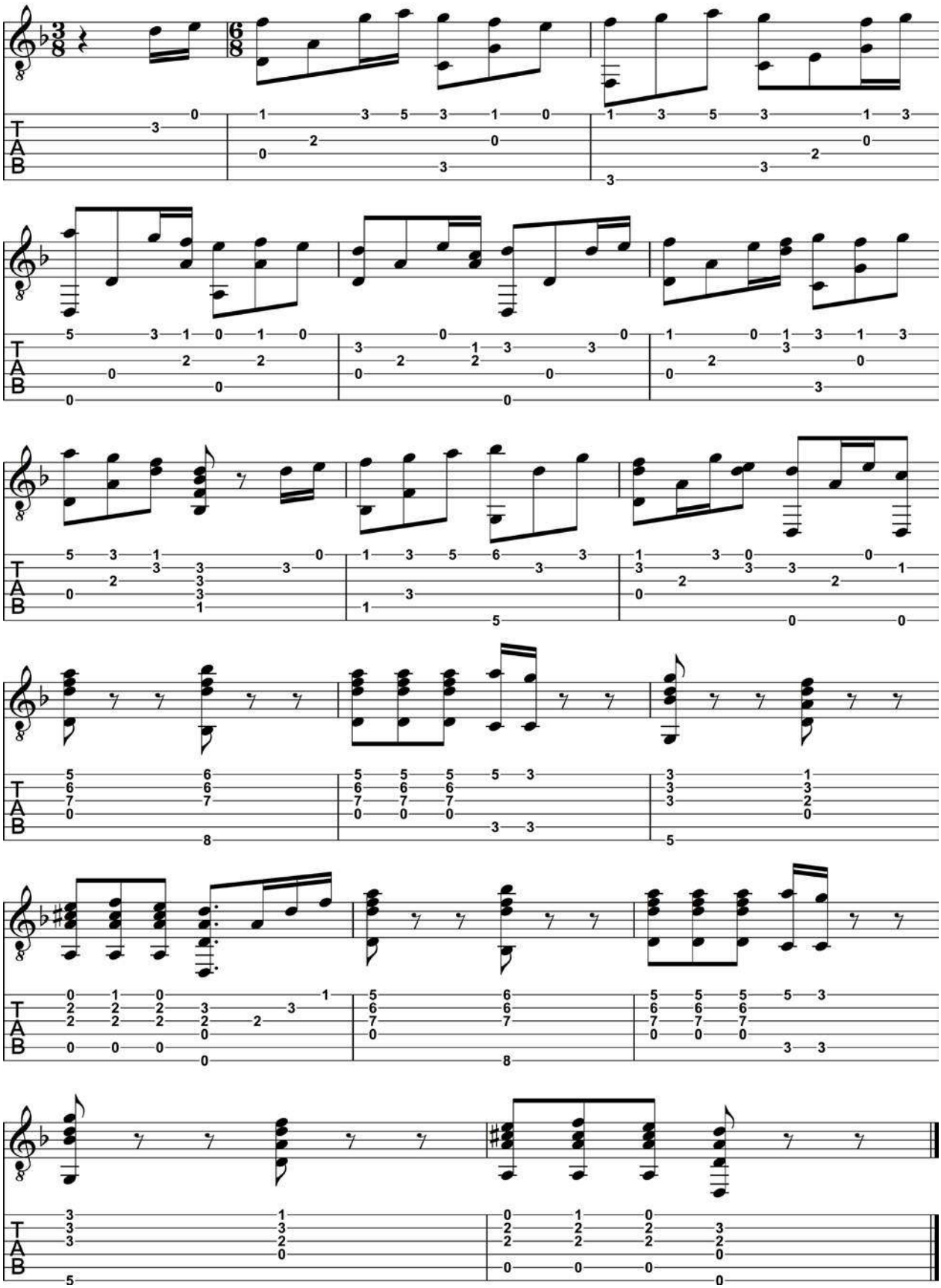
> GDY KOSTKUJEMY HYBRYDOWO, AKTYWNY JEST RÓWNIEŻ PALEC ŚRODKOWY ORAZ SERDECZNY

W drugiej połowie taktu 7 mamy akord Bb. Palec wskazujący będzie odpowiedzialny za poprzeczkę barre na I progu strun A, D, G, B, E. Palec środkowy chwyta III próg struny D, serdeczny III próg struny G, a mały III próg struny B. Pod koniec taktu 7 unosimy poprzeczkę barre, aby uderzyć pustą strunę wiolinową E. W kolejnym kroku mały palec będzie odpowiedzialny za III oraz V próg na strunie E. W drugiej połowie taktu 8 palec wskazujący łapie poprzeczkę barre na III progu strun G, B, E. Dodatkowo palec serdeczny trzyma V próg struny basowej E, a mały VI próg struny wiolinowej E. Jest to akord Gm. Trzymamy cały czas poprzeczkę barre na III progu i puszczamy mały palec. W takcie 9 ogrywamy akordy Dm, Dsus4 oraz Dsus2. Opalcowania są takie jak wcześniej. Od taktu 10 zmienia się dynamika utworu. Gramy głośno i energicznie. Pomiędzy akordy możecie dołożyć uderzenia perkusyjne. Pierwszy akord, który się pojawia to Dm. Jego opalcowanie jest inne niż w poprzednich taktach - palec serdeczny ląduje na VII progu struny G, środkowy na VI progu struny B, a wskazujący na V progu struny wiolinowej E. Struna D jest pusta. Następnie mamy akord Bb z poprzeczką barre. Palec wskazujący obejmuje jednocześnie VI próg strun G, B, E, palec serdeczny chwyta VIII próg struny basowej E, a środkowy VII próg struny G. W kolejnym takcie mamy akord Dm oraz dwa dwudźwięki. Palec wskazujący trzyma III próg struny A, a mały V próg struny wiolinowej E. Po chwili odrywamy mały palec i kładziemy palec środkowy na III próg struny E. W takcie 12 pojawiają się akordy, które graliśmy wcześniej (Gm oraz Dm). Teraz mamy akord A. Palec środkowy chwyta II próg struny D, serdeczny II próg struny G, a mały II próg struny B. Dalej dokładamy palec wskazujący na I próg struny wiolinowej E. Następnie wracamy do akordu A oraz łapiemy Dm. Fragment z taktów 14-17 to powtórka tego co graliśmy w taktach 10-13.

Na tym zakończymy dzisiejsze gitarowe zmagania. Powodzenia i owocnego ćwiczenia!

eprasa.pl b14324155e

PRZYKŁAD **DROP D TUNING (DADGBE)**



eprasa.pl b14324155e

Wakacyjnie o trzech skalach

Tym razem postanowiłem powrócić do tematu ogrywania dominanty. Nie będzie to jednak, jakby zapewne niektórzy chcieli, wykład o substytutach, skalach alterowanych, i graniu chromatyki **Piotr Lemański**

Porozmawiamy o trzech podstawowych skalach: miksolidyjskiej, piątym modusie harmonicznej i lidyjskiej dominantowej. Wychodzę z założenia że systematyczna powtórka może zaowocować swobodnym i kontrolowanym poruszaniem po dominantach, a w przyszłości po wszelakich, wymarzonych przez niektórych ścieżkach „substytutowo-chromatycznych". Pozwoli usłyszeć każde odejście od skali podstawowej, a utworzone napięcie kontrolować i świadomie rozwiązać na następującym po dominancie akordzie.

Podstawową zasadą w wyborze skali dominantowej jest jej współgranie ze skalą po niej następującą. Co to oznacza? A mianowicie, jeśli po akordzie C7 mamy w nutach akord Fmaj7 to akord dominantowy ogrywamy skalą C miksolidyjską. Też odkrycie, pomyśli ktoś sobie, ale już na pytanie: dlaczego ? nie zawsze usłyszymy odpowiedź. A brzmi ona następująco: gramy miksolidyjską, ponieważ dźwięki akordu Fmaj7, czyli tego następującego po naszym C7, to skala jońska (gama F-dur od I stopnia), a jeśli chcemy, żeby dźwięki skali dominantowej były takie same jak Fmaj7 (a chcemy!), to musimy zagrać C-miksolidyjską. Akord C7 leży bowiem na piątym stopniu gamy F-dur, skala C-miksolidyjska ma więc te same dźwięki co F-jońska (przykład 1. – takt 1 i 2)

Drugi przypadek to połączenie akordu dominantowego z akordem molowym, leżącym podobnie jak przed chwilą o pięć stopni w dół, czyli po naszym C7 mamy akord Fm7. Nie raz spotkałem się już usilnym ogrywaniem takiej dominanty skalą miksolidyjską, ale wierzcie mi, za każdym razem moje ucho cierpiało, ponieważ jedno z drugim nie pasuje i już! Ale dlaczego ? - już słyszę pytanie. Ano dlatego, że zgodnie z regułą poprzedniego połączenia musimy mieć te same dźwięki, albo jak się nie da, to przynajmniej tych dźwięków wspólnych jak najwięcej. No tak, ale w harmonii akord molowy występuje w trzech miejscach, i za każdym razem ogrywamy go inną skalą. Jaka to więc skala pasuje do trzech skal molowych?

> PODSTAWOWĄ ZASADĄ W WYBORZE SKALI DOMINANTOWEJ JEST JEJ WSPÓŁGRANIE ZE SKALĄ PO NIEJ NASTĘPUJĄCĄ

Żeby uzyskać odpowiedź na to pytanie wkraczamy na grunt teorii, którą niestety „jak chce się grać to trzeba znać"

Najpierw przypomnijmy sobie jakie akordy występują na poszczególnych stopniach gamy durowej: na I i IV - majorowy, na V – dominantowo-septymowy, na II, III i VI - mollowy, na VII - półzmniejszony.

Teraz przechodzimy do najczęściej stosowanego schematu harmonicznego w którym występuje połączenie akordowe: dominanta / akord molowy, czyli II-V-I w tonacji molowej (nas interesuje dzisiaj tylko V-I). Akord F-moll7 toniczny jak wiemy, występuje na VI stopniu gamy, jak więc policzymy do góry pięć stopni to wylądujemy na akordzie molowym na III stopniu gamy. A dominanta musi być durowa! Tak więc dominanta (C7) zwana „dominantą wtrąconą" występuje na miejscu akordu molowego III stopnia , który ogrywamy skalą frygijską i jest to, przypomnijmy, skala z małą tercją, sekundą, sekstą i septymą. Jeśli zastosujemy tercję wielką zamiast małej (a musimy, bo mamy akord durowy), to otrzymamy skalę o wdzięcznej nazwie „piąty modus moll harmonicznej". Inaczej mówiąc jest to gama F-moll harmoniczna, grana od dźwięku C. Od skali F eolskiej różni się tylko jednym dźwiękiem – właśnie tą zamienioną z małej na wielką tercją: Eb na E. Tak więc pomiędzy skalą dominanty C7 a skalą akordu molowego mamy różnicę tylko jednego dźwięku: Eb-E.

Popatrzmy na dźwięki:

Fmoll7 - skala eolska – F G Ab Bb C Db Eb F

Cmoll7 – skala frygijska – C Db Eb F G Ab Bb C

C7- skala „piąty modus harm." – C Db E F G Ab Bb C

(przykład 1. – takt 3 i 4)

Gdybyśmy chcieli przymierzyć naszą dominantę do pozostałych dwóch skal molowych to:

F – dorycka – F G Ab Bb C D Eb F – różni się od naszego C7 dwoma dźwiękami (Db-D i Eb-E)

F frygijska:

F Gb Ab Bb C Db Eb F - różnica dwóch dźwięków (Eb-E i Gb-G)

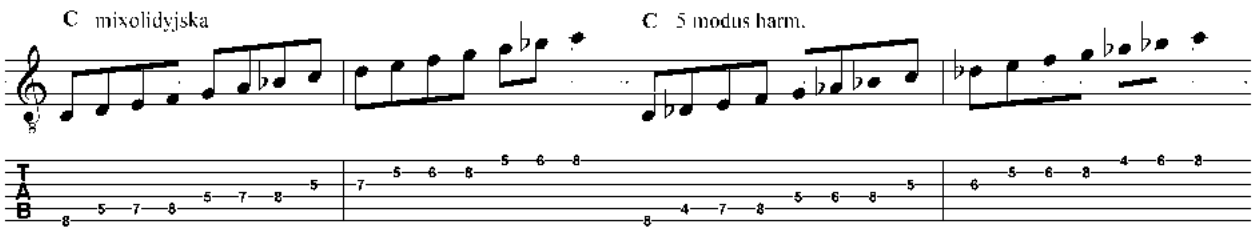
Przegrajmy sobie teraz najprostsze połączenia z poszczególnymi dźwiękami akordowymi toniki w tonacji dur i moll (przykład 2.). Dobrym ćwiczeniem może być również ogrywanie V-I takimi samymi stopniami skali naprzemiennie również w dur i w moll (przykład 3.) – nasze ucho szybko zaczyna kontrolować czy stosujemy właściwą skalę.

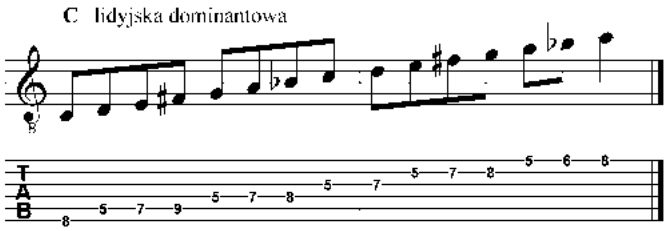
Pozostaje nam trzecie połączenie– Dominanta IIb stopnia (jeśli zamiast II-V-I zagramy II-IIb-I) - jest to tzw. zamiennik, lub jak kto woli substytut trytonowy, i dla naszego C7 będzie to połączenie C7 z Bmaj7.

Dla C7 miksolidyjskiej i B jońskiej mamy różnicę pięciu dźwięków. Żeby zminimalizować różnicę „kolorów" obydwu skal, zastosujemy C7 lidyjską dominantową. Porównajmy teraz dźwięki: B jońska: B-C#-D#-E-F#-G#-A#-B i C lidyjska dominantowa (przykład 1. takt 5 i 6): C-D-E-F#-G-A-Bb-C. Największe zadanie jeśli chodzi o połączenie tych dwu skal wykonuje podwyższona kwarta z C7, czyli F#, które jest dźwiękiem akordowym (kwinta) z akordu Bmaj7. Podobnie jak w przykładzie 2, zagrajmy najprostsze połączenia C7 z poszczególnymi dźwiękami akordowymi Bmaj7 (przykład 4.). Ponieważ jednak nasze ucho będzie potrzebowało więcej czasu na zaakceptowanie tego połączenia, proponuję na koniec ćwiczenie rozszerzyć np. do rozmiaru dwu taktów (przykład 5.).

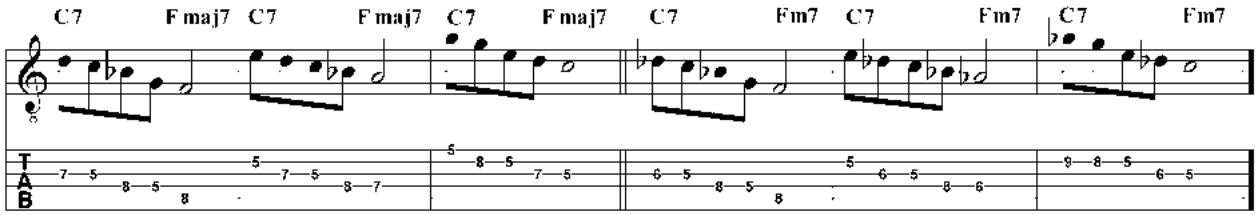
eprasa.pl b14324155e

PRZYKŁAD 1

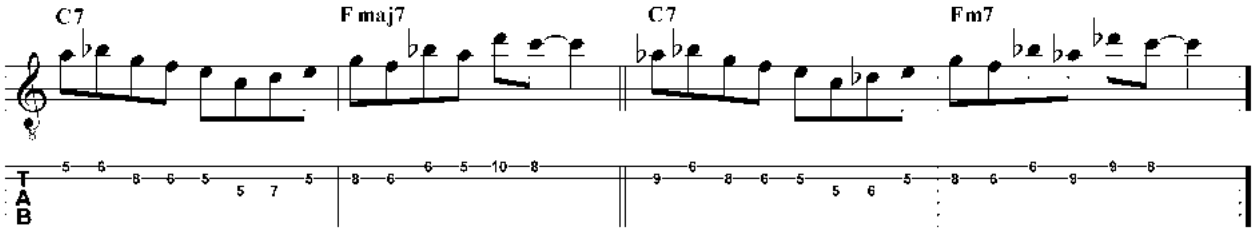




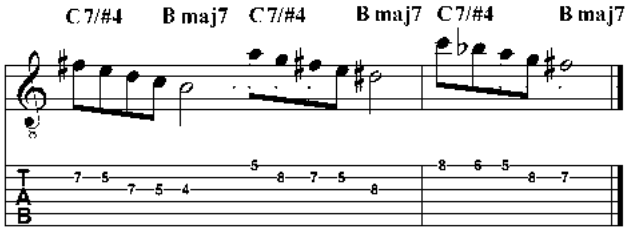
PRZYKŁAD 2



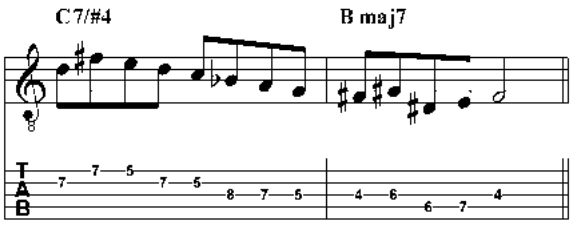
PRZYKŁAD 3

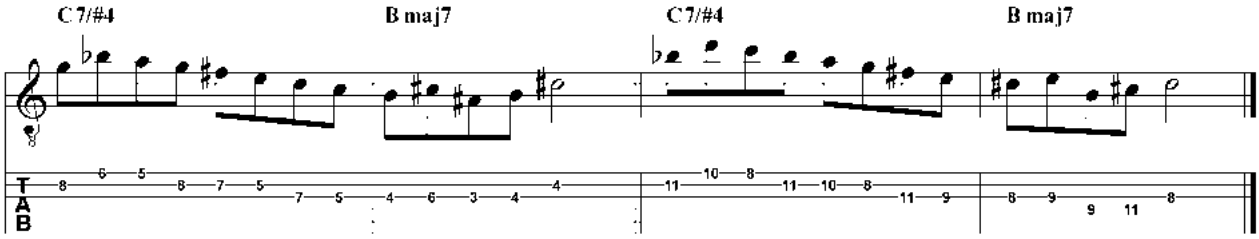


PRZYKŁAD 4



PRZYKŁAD 5





eprasa.pl b14324155e

Więcej kremu

Zgodnie z obietnicą kontynuujemy temat z poprzedniego miesiąca, w którym starałem się przybliżyć klimat i brzmienie Claptona grającego wspólnie z Brucem i Bakerem długie solo do podkładu opartego na jednym akordzie **Neville Marten**

W tym miesiącu ideą będzie dołączenie z improwizacją do nieco bardziej rozgrzanych już chłopaków z zespołu. Przejdziemy więc z nizin i pagórków utworu do mieszczącej się wyżej bazy, mając już na widoku sam szczyt, do którego musimy jednak powoli dotrzeć.

Kluczem do grania na jednoakordowym podkładzie w blues-rockowym stylu Cream jest odpowiednie zastosowanie narzędzi, którymi dysponujemy – ograniczony wybór skal, ale bardzo dobre brzmienie, dynamika i zróżnicowanie rytmiczne, dające przewagę w tego typu utworach. U szczytu możliwości zespołu (i niedługo przed jego rozwiązaniem), Clapton znakomicie posługiwał się takimi środkami wyrazu. Jego brzmienie było niesamowite, podobnie jak time, a zdolność wykorzystania tylko jednej czy dwóch pozycji podstawowych skal gitarowych była wręcz fenomenalna.

Jak wspomniałem ostatnio, w formacie trio – szczególnie składającego się z tak wyjątkowych instrumentalistów – chodzi głównie o interakcję pomiędzy muzykami, zarówno fizyczną, wizualną, jak i ponadzmysłową, duchową więź. I chociaż nasz podkład jest taki sam jak w zeszłym miesiącu – więc bas i perkusja nie budują napięcia wspólnie z gitarą – starałem się wejść w skórę Erica i wyobrazić sobie, jak zagrałby właśnie do takiej sekcji. Jeśli dysponujecie już pewnym gitarowym arsenałem środków technicznych i muzycznych czasem ciężko jest ograniczyć się do tylko jednego akordu, lub tylko jednej lub dwu pozycji na gryfie gitary. Szczególnie u młodych gitarzystów zauważam tendencję do stosowania wielu dźwięków i skal w solówkach. W naszym, specyficznym przypadku, kiedy chcemy jak najbardziej wejść w klimat Cream, musimy ograniczyć się do wspomnianych wcześniej elementów – feelingu, dynamiki, rytmu i brzmienia. Mówiąc o tym ostatnim trzeba zauważyć, że sound Gibsona i Marshalla Erica miały spory wpływ na to co, i jak grał. Mam na myśli, że połączenie tłustej barwy, sustainu i głośności musiały kształtować pojawiające się w jego głowie pomysły podczas improwizacji.

Jeśli będziecie chcieli zagrać razem ze mną to 20-taktowe solo, spróbujcie uzyskać podobne brzmienie, które jest wynikiem połączenia klasycznej, naturalnej barwy gitary i przesterowania overdrive. Ja użyłem tu Les Paula wpiętego do lekko rozkręconego Marshalla, ale bez problemu możecie tu dodać trochę tłustego przesterowania (uważajcie na wysokie tony, by nie uzyskać efektu 'osy zamkniętej w słoiku'). W przyszłym miesiącu być może spróbujemy zmierzyć się z ostatnią już, prowadzącą do finału częścią, chociaż zostawiam też sobie furtkę do wejścia w bardziej bluesowy obszar i styl Jimiego Hendrixa. Do zobaczenia!

PRZYKŁAD

Mamy tu połączenie wybranego obszaru gryfu i pojedynczej skali (pentatoniki molowej E – E G A B D), tworzące nam podstawę do rozpoczęcia solówki, którą możemy później rozwinąć stosując różne środki, jak szybsze przebiegi czy zagranie wyższych dźwięków w górze gryfu. Eric grając w Cream często wykorzystywał takie patenty jak powtarzanie fraz, dwudźwięki, szerokie podciągnięcia, specyficzne wibrato czy zmiany rytmu. Zauważcie jak solo zaczyna się przemyślanym podkreśleniem tonacji przy zastosowaniu standardowych dźwięków molowej pentatoniki. W trzecim takcie gramy dwudźwięki oraz przechodzimy do podciągnięć na trzeciej i drugiej strunie, którymi Eric lubił naśladować styl Chucka Berry'ego.

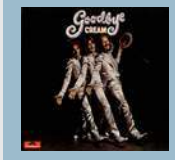
Kolejnym ulubionym rozwiązaniem Erica jest podciągnięcie trzeciej struny z kwarty do kwinty (z dźwięku A do B) lub przejście z kwarty do prymy (A do E) na najcieńszej strunie, obracając się wokół dźwięków pierwszej pozycji pentatoniki. Później możemy zobaczyć grane też przez Erica dźwięki hammer-on i pull-off, dostosowane do tego samego układu na gryfie. Clapton często zmieniał układ na piątą pozycję, kiedy schodził do niższych dźwięków pentatoniki zaczynanej w układzie podstawowym – pozwalało mu to raczej na granie slide pierwszym palcem, niż stosowanie przy tych samych dźwiękach palca czwartego, którym trudniej jest uzyskać podobną ekspresję.

I na koniec mamy duże, powtarzane podciągnięcia o tercję małą. Tutaj wykonałem je kilka razy, ale normalnie w Cream Eric często stosował dziesięć, dwadzieścia, a nawet więcej powtórzeń tego samego podciągnięcia, przywiązując dużą uwagę do różnicowania dynamiki..

POSŁUCHAJ:

CREAM WHEELS OF FIRE

Ten podwójny album nagrywany był w połowie w studio i na koncertach. Dla naszych celów skoncentrujemy się na części live oraz stronie zawierającej niesamowity Crossroads oraz epicki Spoonful. Trzeba trochę poczekać na te długie improwizacje, które na początku mogą zabrzmieć nieco bałaganiarsko (nieźle to reklamuję, nieprawdaż?). Jednak po chwili zostaniecie nagrodzeni najlepszym blues-rockowym graniem, jakie kiedykolwiek zostało zarejestrowane na płytach.



CREAM GOODBYE

Ten pożegnalny album zespołu również nagrywany był częściowo w studio i na żywo. Trzy koncertowe utwory I'm So Glad, Politician i wspaniały Sitting On Top Of The World – ukazują Erica, Jacka i Gingera, doskonale rozumiejących się i znakomicie grających ze sobą, pomimo rozpadającego się już wtedy zespołu. Bonusem na albumie jest kultowy już numer Badge, z wybornym zatrzymaniem arpeggio, wzniosłą solówką Erica oraz gitarą rytmiczną goszczącego na płycie, George'a Harrisona.

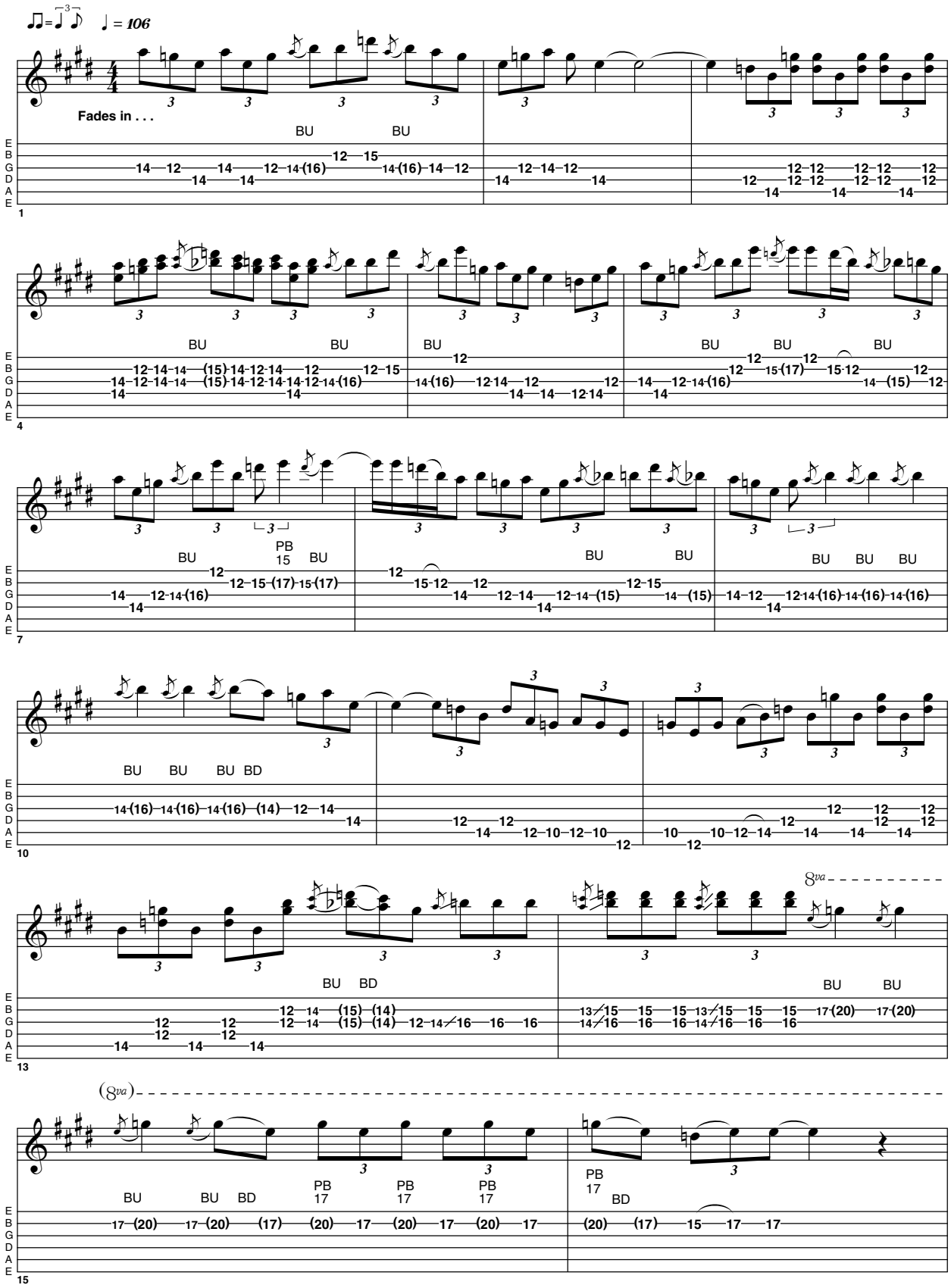
ALIEN LOVE CHILD LIVE AND BEYOND

Znakomity, teksański gitarzysta Eric Johnson nie ukrywa, że uwielbiał grę Claptona w Cream, która pomogła mu ukształtować własny styl i brzmienie. Ten koncertowy album pokazuje wpływ Erica i chociaż daleki jest od jego stylu, jest tu wiele znakomitych przykładów na prezentowaną w tym miesiącu formułę gry. Zwalająca z nóg płyta wypełniona szokująco dobrym graniem i brzmieniem.

eprasa.pl b14324155e

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

PRZYKŁAD



eprasa.pl b14324155e

Sweeping w grze rytmicznej

Efektowny sweeping jest często stosowanym w grze solowej zabiegiem, którego poprawne wykonanie wymaga dużej wprawy i sprawności technicznej. Czy znajdzie się dla niego miejsce w grze rytmicznej? **Sławomir Sobczak**

W rzeczywistości będzie to mocno uproszczona, węższa wersja prawdziwego sweepingu, który bywa grany nawet na pięciu czy sześciu strunach. My zajmiemy się wersją trzystrunową, która swym zasięgiem obejmie najgrubsze struny: E6, A5 i D4. Można się zastanawiać, czy stosowanie tej techniki ma w ogóle sens podczas gry riffowej. Moim zdaniem jak najbardziej, ponieważ nie tylko poszerza ona nasze możliwości wykonawcze, ale również sprawia, że zagrywki zaczynają brzmieć bardziej oryginalnie i dynamicznie.

Podobnie jak ma to miejsce w przypadku każdej innej techniki, także tutaj warto zachować umiar, ponieważ zbyt intensywne wykorzystanie gry sweepingiem może łatwo sprawić, że zagrywki staną się nużące i pozbawione wyrazu. Zresztą ta sama uwaga dotyczy także gry solowej, w której sweeping może być zarówno bardzo efektownym fajerwerkiem wzbogacającym całość, jak i kompletną porażką, gdy będzie używany zbyt często i bezmyślnie.

Ze względu na to, że nasza wersja pasaży będzie zlokalizowana na strunach basowych, a do tego wykonywana w dosyć szybkim tempie wynoszącym 170 BPM, to musimy zwrócić baczną uwagą na to, aby zachować odpowiednią selektywność dźwięków i nie dopuścić do zamulenia riffu poprzez niestaranne przemiatanie po strunach. Jak zwykle zachęcam Was do przećwiczenia przygotowanych w tym miesiącu riffów w takim tempie, które sprawi, że poszczególne dźwięki zagrywek będą wyraźnie zaznaczone i nie zaczną się ze sobą zlewać. To właściwie jedyny problem, z jakim przyjdzie nam się zmierzyć w tym miesiącu. Mam nadzieję, że pozostałe motywy, czyli dźwięki tłumionej struny E6, nie będą sprawiały większych trudności.

Przykład 1 to dwutaktowy riff, z którego możemy łatwo wyodrębnić prostą pod względem rytmicznym frazę złożoną z dwóch ósemek, dwóch szesnastek i jednej ósemki. Cała fraza zajmuje pół taktu, więc w sumie znajdują się tu cztery takie grupy. Pierwsza z nich jest grana na pustej strunie E6, przy czym wszystkie dźwięki tłumimy prawą dłonią umieszczoną na mostku (P.M.). Druga fraza rozpoczyna się dwiema tłumionymi ósemkami na pustej strunie E6, po których przechodzimy do tytułowego sweepingu. Składa się on z trzech dźwięków (dwóch szesnastek i jednej ósemki) ulokowanych kolejno na strunach: D4, A5 i E6. Całość układa się w pochód tercjowy i zawiera następujące dźwięki: A na progu 7 struny D4, F na progu 8 struny A5 i D na progu 10 struny E6.

Jeśli chodzi o kostkowanie, to z uwagi na to, że jest to sweeping, czyli przemiatanie strun bez zmiany kierunku kostkowania, mamy tu tylko i wyłącznie ruch kostki z dołu do góry. Przemiatanie kostką strun powinno odbywać się w taki sposób, aby w chwili gry danego dźwięku na wybranej strunie do głosu nie dochodziły pozostałe struny. Osiągniemy to poprzez takie ułożenie palców lewej ręki, aby zaraz po kostkowaniu palec odpowiedzialny za dany dźwięk został minimalnie odsunięty od struny. Oprócz tego można posiłkować się delikatnym dotknięciem nieużywanej w danej chwili struny bokiem palca znajdującego się obok. Aby osiągnąć dobre rezultaty, najlepiej jest tak ustawić tempo na metronomie, aby całość wychodziła czysto i cechowała się dużą selektywnością.

W takcie 2 mamy podobną sytuację, jednak tym razem sweeping gramy o stopień niżej, co daje nam dźwięki: G na progu 5 struny D4, E na progu 7 struny A5 i C na progu 8 struny E6.

Przykład 2 różni się od poprzedniego riffu kierunkiem, w którym gramy sweepingiem – tym razem ruch odbywa się z góry na dół, czyli od struny E6 poprzez A5, aż do D4. Poza tym stosujemy gęstszą fakturę rytmiczną, w której dominują szesnastki. Jak widzicie w zapisie nutowym na stronie obok, kolejne dźwięki składowe frazy granej sweepingiem układają się tak jak popularne ćwiczenie typu pajączek, czyli na każdej kolejnej strunie gramy dźwięk na następnym progu. W ten sposób uzyskujemy dwie grupy: A-D#-A (struna E6 na progu 5, struna A5 na progu 6 i struna D4 na progu 7) oraz B-F-B (progi 7, 8 i 9 na tych samych strunach co poprzednio). Kierunek kostkowania sweepingu jest tu oczywisty: z góry na dół. Łatwo wejść w rytm i zagrać to niejako z biegu, ponieważ poprzedzające frazę dźwięki to same szesnastki, z których ostatnia przypada na ruch kostki z dołu do góry.

Przykład 3 to połączenie dwóch kierunków kostkowania, które przećwiczyliśmy w dwóch poprzednich ćwiczeniach. Tym razem mamy do zagrania aż osiem taktów, jednak nie będziemy się śpieszyć i wprowadzimy do gry więcej dłuższych dźwięków, wśród których nie zabraknie nawet ćwierćnut. W czterech pierwszych taktach sweeping gramy od niższych do wyższych dźwięków, natomiast w pozostałych taktach kierunek ten ulega zmianie. W takcie 1 mamy rozłożony powerchord F#5 wzmocniony oktawą, w takcie 2 ową oktawę zamieniamy na dźwięk C na progu 5 struny D4. Podobny schemat mamy w taktach 3 i 4, kiedy to najpierw przechodzimy po dźwiękach powerchordu A5 (takt 3), a następnie oktawę zamieniamy na dźwięk o pół tonu wyższy, czyli A# (takt 4).

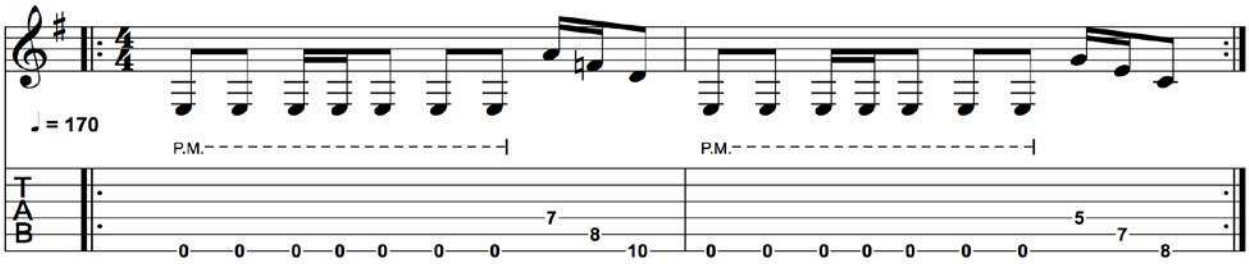
W taktach 5-8 frazy grane sweepingiem kostkujemy w taki sposób, jak w przykładzie 1, czyli z dołu do góry. Dla ułatwienia poszczególne grupy dźwięków są ułożone w sposób gwarantujący łatwe opalcowanie. Jeśli macie ochotę, to spróbujcie zagrać ten riff, odwracając kierunek kostkowania każdej frazy, czyli takty 1-4 zagrajcie w taki sposób, aby zacząć od dźwięku najwyższego na strunie D4, a następnie przejść do struny E6. W taktach 5-8 zagrajcie to samo, tylko rozpocznijcie od najniższych dźwięków na strunie E6.

Przykład 4 to comiesięczna porcja dźwięków zgrupowanych w triole, które zagramy w otoczeniu ósemek w takcie o typowym metrum 4/4. Rozpoczynamy od czterech tłumionych dźwięków na pustej strunie E6, po których mamy cztery dźwięki G. W takcie 2 dwukrotnie gramy sweeping: na progach 4-5-7 (kolejno struny D4, A5 i E6), a następnie na progach 3-4-6 (tych samych strun). Powodzenia!

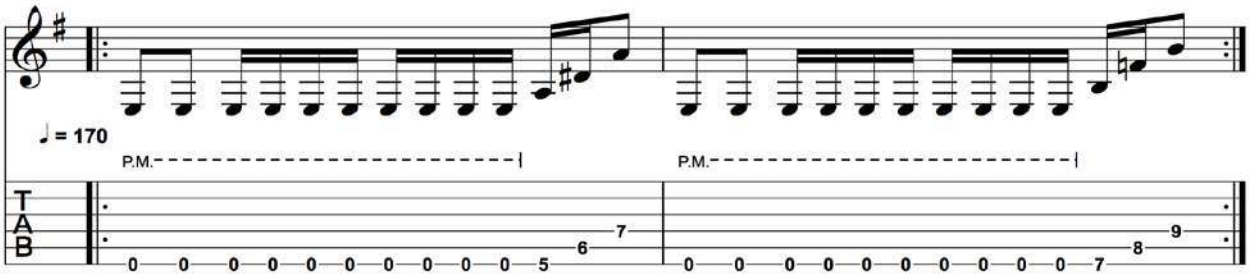
eprasa.pl b14324155e

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

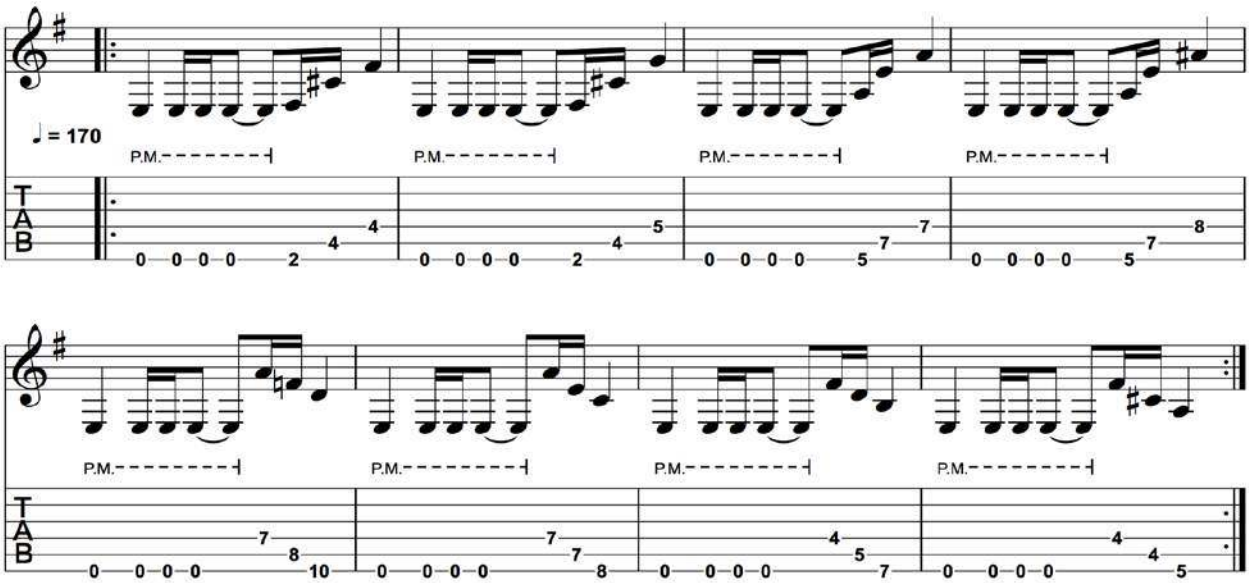
PRZYKŁAD 1



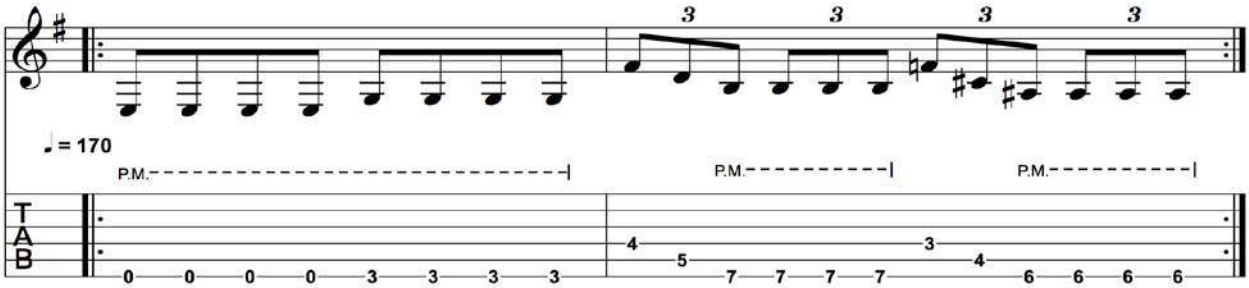
PRZYKŁAD 2



PRZYKŁAD 3



PRZYKŁAD 4



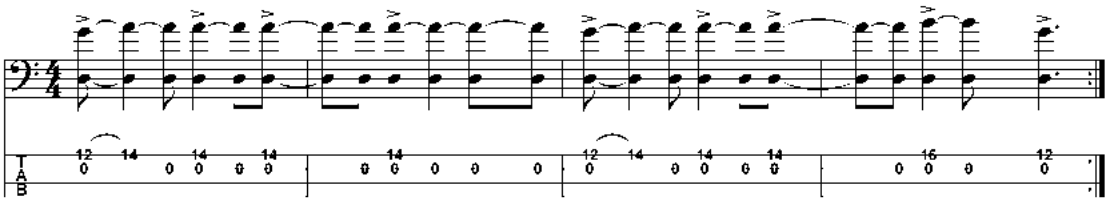
eprasa.pl b14324155e

Dodaj dół

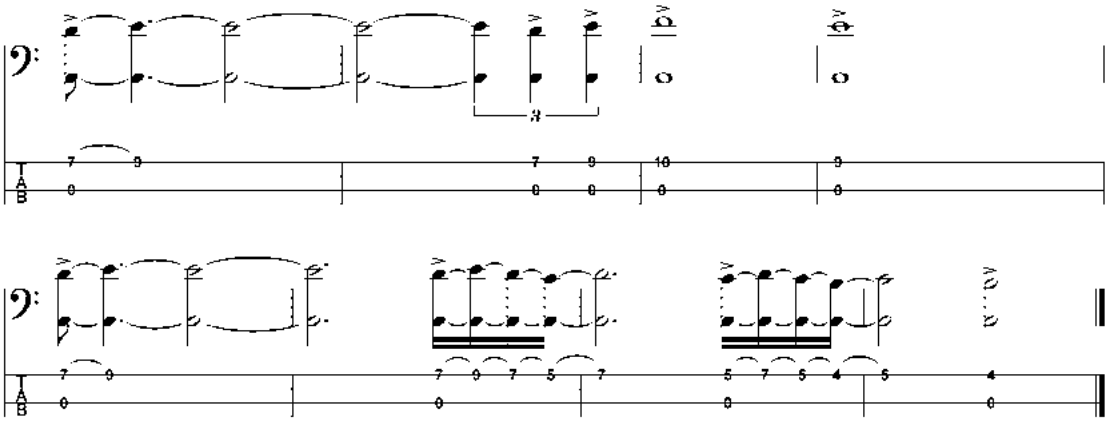
Witam! Wielu basistów jest zdania, że należy trzymać się niskich dźwięków, a gitara basowa jest stworzona do tego, aby grać w dolnym rejestrze...
Tomasz Fulara

Z tego też powodu przez długie lata swoje partie basu ograniczają oni do poruszania się po pierwszych pięciu, może siedmiu progach. Zdziwi to tych, którzy systematycznie przerabiają moje warsztaty. Sam jednak spotkałem sporo takich basistów. Oczywiście w pewnym stopniu mają oni swoje racje. Słuchając nagrań wirtuozów basu zwróćcie uwagę, że często w momencie grania ciekawych melodii w wysokim rejestrze, w tle słychać niski podkład. Czasem w studio sam wykonawca dogrywa drugą partię gitary basowej. Na koncertach niekiedy zatrudnia drugiego basistę, który ma za zadanie trzymać dół. W większych składach można tę rolę powierzyć innemu instrumentaliście (najczęściej niskie dźwięki basiście dogrywają instrumenty klawiszowe). Oczywiście w dobie rozwijających się technologii możemy skorzystać z przygotowanych wcześniej podkładów. W czasach kiedy jeździłem prezentować sprzęt basowy i grałem samodzielne pokazy, to w tym celu dobrze sprawdzał się looper z automatem perkusyjnym. Tam na bieżąco można tworzyć podkłady i zapętlać je. No dobrze, a jak jesteśmy na scenie w skromnym składzie, bez elektroniki i chcemy zagrać jakąś prostą melodię na wysokich dźwiękach, gdzie ewidentnie brakuje nam dołu, to co zrobić? Można spróbować poprowadzić drugi głos. W tym odcinku pokażę najprostsze rozwiązania. Grając melodię pierwszym i drugim palcem prawej ręki możemy spróbować skubać niskie dźwięki kciukiem. Dosyć łatwo można to zrobić gdy uda nam się zagrać melodię w takiej tonacji, żeby podłożyć dół na pustych strunach. I to właśnie będziemy ćwiczyć tym razem.
Przykład 1. Zaczynamy od nieco etnicznego klimatu. Patrząc na nuty od razu rzuca nam się w oczy dwugłos. Wiele nut jednakowej wysokości połączonych jest ligaturą, co oznacza, że uderzamy tylko pierwszą z nich, a pozostałe wybrzmiewają. Zaczynamy od szarpania pierwszym palcem wysokiego G, po czym przejdziemy z wykorzystaniem techniki hammer-on na A. Jednocześnie z pierwszym dźwiękiem dajemy dół skubiąc kciukiem pustą strunę D. Dalej prowadzimy bas i melodię zgodnie z nutami. Żeby się nie pogubić w tym, która nuta wybrzmiewa, a którą należy uderzyć, można popatrzeć na tabulaturę, gdzie zaznaczone są dźwięki uderzane lub wydobyte za pomocą hammer-on (połączone łukiem).
Przykład 2. Tym razem dół dodawać będziemy skubiąc kciukiem pustą strunę A. Melodia w miarę prosta i oszczędna, grana na strunie G, którą szarpiemy pierwszym lub drugim palcem prawej ręki. Zwróćcie uwagę na takt szósty i siódmy. Tam niektóre dźwięki wydobywamy za pomocą techniki hammer-on, a niektóre za pomocą pull-off . Choć znajdą się tacy co powiedzą, że niskie A w podkładzie to bardzo proste granie, to jednak jego znaczenie zobaczycie wtedy, gdy zagracie tę melodię bez wypełnienia dołem. Będzie po prostu pustka. Życzę owocnych ćwiczeń!

PRZYKŁAD 1



PRZYKŁAD 2



eprasa.pl b14324155e

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 b14324155e

ZA MIESIĄC

REKLAMA

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: Def Leppard, fot. Will Ireland

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 b14324155e

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 b14324155e