



Funky Trip Foundation

Formacja Funky Trip Foundation powstała ponad 10 lat temu jako projekt koncertowy, grający energetyczną miksturę muzyki funkowej, soul i disco z lat 70. Liczne zmiany personalne w trzyosobowym składzie nie osłabiły ducha zespołu, który postanowił po kilku latach nieobecności na scenie nagrać płytę, zawierającą wyłącznie autorskie kompozycje. Wokalistą i liderem grupy pozostaje niezmiennie Wit Dziki (gościnnie z Dr. No, eks-Hazael, eks-Hagal). Towarzyszą mu m.in. Tomasz Bogacki – gitara, Marcin Słomiński – perkusja (eks-Apteka, eks-Volver) oraz Marcin Gańko – saksofony (Rei Ceballo, Bel Air). Jesienią tego roku na rynku ukaże się ich debiutancki album *Funk Punch*, inspirowany dokonaniem takich sław funku i soulu, jak Kool & The Gang, Earth Wind & Fire, Stevie Wonder czy Tower of Power. Znakiem rozpoznawczym grupy ma być pełen ekspresji wokół, mocny groove i grająca w punkt sekcja dęta.

O miłości do funku, powrocie do starych brzmień i bezkompromisowej metodyce nagrań opowiadają **Tomek Bogacki** i **Kamil Sajewicz** (Stereotyp Studio), odpowiedzialni za brzmienie płyty.

fol. Aleksandra Hożej

Dlaczego tak uparliście się na ten funk?

Tomek Bogacki: Lubimy też rocka i inne gatunki, ale to funk sprawia nam największą radość. Kiedy na początku 2000 roku tworzyliśmy zespół, można było mówić w Polsce o wykwicie funkowych kapel i każda z nich reprezentowała inny styl: Łąki Łan grali w stylu George'a Clintona, Easy Band poszli w bardziej wonderowe klimaty. My chcieliśmy grać jak Tower of Power. Każdy numer tej formacji, może z wyłączeniem mainstreamowych ballad, sprawia że zaczynasz machać głową i tak ci chodzi noga, że nie możesz przestać. Ta inspiracja pozostała. Moim zdaniem są najlepsi. Grają do tej pory, chociaż powoli wchodzi w wiek emerytalny. Raz na parę lat można ich usłyszeć w Europie. Wit ze Słomą (Marcinem Słomińskim – przyp. red.) pojechali kiedyś na ich koncert w Niemczech i potem przez dwa miesiące ugięły im się nogi z wrażenia, mówili że to jest nadludzkie – precyzja, groove, uderzenie... Choć część składu, szczególnie trębacz, zastępują młodzi muzycy, wciąż grają założyciele i główni kompozytorzy formacji: Stephen „Doc” Kupka na saksofonie barytonowym, Emilio Castillo na saksofonie tenorowym, a wraz z nimi David Garibaldi na bębnach, Rocco Prestia na basie, a także hammondzista Chester Thompson, będący zresztą od lat członkiem zespołu Santany.

Brakowało nam wśród polskich zespołów tego motownowego uderzenia – z pa-zurem, ale i z soulową nutą. W klubach grało się jamy, więc często graliśmy z różnymi muzykami. Tak poznaliśmy grającego na saksofonie Marcina Gańko, który grał w Easy Bandzie, a teraz gra z nami. Z Easy Bandu był także Filip Jurczynszyn, który zastąpił naszego pierwszego basistę, później na basie pojawił się Bartek Wojciechowski i na koniec Paweł Bomert. Tak to ruszyło. Zaczęliśmy grać covery Tower of Power, Stevie Wondera itd. Jednocześnie tworzyliśmy własną muzykę.

Jak od grania coverów przeszliście do tworzenia własnej muzyki?

Tomek: To był proces. Zaczęliśmy od klimatycznych, trip-hopowych rzeczy, rzekłbym nawet schizoidalnych... Inspiracją były dla nas m.in. dokonania zespołów Portishead i Korn oraz magia, którą wytwarzają na scenie. Zamiast więc wykonywać motownowe ballady pomiędzy ostrymi, funkowymi numerami, zaczęliśmy w ich miejsce grać kawałki trip-hopowe. Skleiliśmy to własnym stylem, a dzieciaki same odnalazły w nich swoje miejsce. Niedaleko pada jabłko od jabłoni – funk i trip-hop mają przecież wiele punktów wspólnych. To był najważniejszy etap: uczyć się grać repertuar naszych idoli, doszliśmy do tego, jak ugrzyć nasze własne kawałki. Na tej płycie są trzy utwory, które graliśmy od samego początku, np. *Trade*, czyli w oryginalnej wersji polskojęzycznej *Disco („Świat '01")*.

W pewnym momencie zespół przestał koncertować. Jak doszło do reaktywacji?

Tomek: Zespół zaczął się powoli rozpadać, bo każdy chciał grać inaczej. Nastąpił spadek mocy twórczych i rozłam. Przez długi czas po rozpadzie każdy z nas udzielał się jako sideman (ang. muzyk towarzyszący, nie będący formalnie członkiem zespołu – przyp. red.) w wielu różnych przedsięwzięciach. Nie zadowalały nas jednak te projekty, ponieważ nie spełnialiśmy się w nich muzycznie. Jednocześnie Wit nie przestał drażyć, żeby nagrać materiał przed swoją trzydziestką. Nagrywał na dyktafon wszystkie pomysły, które przychodziły mu do głowy. Pewnego razu zadzwonił i poprosił, żebym do jego wokali dołożył harmonię, bo może coś „zaskoczy”. Słoma (nasz perkusista) zadeklarował, że będzie mógł nagrać wokale Wita i że ułoży formy utworów według swoich pomysłów. Wkrótce po tym obaj się „zawiesili”, bo Słomie zaczęło brakować czasu na dalszą pracę. Najważniejsze jednak, że okiełznał burzliwy umysł Wita, który ma tysiąc pomysłów na minutę i stworzył szkielety tych utworów. To zmotywowało mnie, żeby pójść dalej. Ściągnąłem Wita i zaczęliśmy regularne spotkania, początkowo we dwójkę. Słoma opracował wprawdzie groove i linie melodyczne, ale daleko było jeszcze do skończonych aranżacji.

Na czym polegała praca z Witem?

Tomek: Siedziałem z gitarą akustyczną, Wit śpiewał i nagle wszystko zaczęło układać się w całość – w takich momentach przerywałem, mówiąc: „czekaj, czekaj, musimy to nagrać!”. W ten sposób opracowałem harmonię. Mając zacyzyn, tj. melodię z harmonią, pracowaliśmy nad formą: zwrotka, bridge, refren, itd. Aranżacje powstawały na komputerze – na samplach. Bębny, bas i gitarę nagrywałem analogowo. Klawisze też zagrałem „z ręki”. Dzieciaki pisałem w MIDI, korzystając z biblioteki samplera Kontakt i Garritan Jazz & Big Band. Tak zaczęły powstawać utwory. Okazało się, że kiedy jest dobry aranż, wszystko brzmi dobrze. Nawet jeśli niektóre sample brzmią sztucznie, nie razi cię to. Kiedy melodia z harmonią były

już ułożone w bloki, Marcin Gańko pomagał mi aranżować dęciaki. Wspierał mnie głównie swoim know-how brzmieniowym.

Wasze utwory są bardzo starannie zaaranżowane – można ich słuchać po wielokroć, nie nużąc się przy tym. Czego to załuga?

Tomek: Kiedy słuchasz płyt zagranicznych artystów, np. Jamiroquai, to one po prostu „wchodzą”: niektóre utwory podobają ci się bardziej, inne mniej, ale nie znajdziesz tam „kwadratowych” czy niefrasobliwie zagranich fragmentów, które byłyby nudne, nie pasowałyby do aranżacji czy zawstydzalyby muzyków – wszystko płynie i słychać, że każdy daje z siebie maksimum. Uparłem się, żeby wykluczyć też „te momenty” z naszych piosenek. Nie było łatwo, bo kiedy układaliśmy formę często okazywało się, że te klocki do siebie nie pasują. W jednym wypadku zastanawialiśmy się nawet, czy z jednej piosenki nie zrobić trzech... Wzorem Prince'a postanowiliśmy za pomocą dęciaków stworzyć motywy melodyczne, które mogłyby prowadzić do zupełnie innej części utworu. Tak właśnie było w przypadku kawałka *Here We Come*. To bardzo soczysty, funkowy groove, który przechodzi w soulową kodę – pojawiają się w nim fragmenty mogące przypominać *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* Beatlesów. Występują murzyńskie chórki, a dęciaki grają bardziej orkiestrowo, nie jak typowa sekcja. To było bardzo trudne. W przypadku ballady *Fall* trudność polegała na wprowadzeniu zmiany metrum: ballada jest na 6/8, a koda na 4/4. Nad tymi utworami siedzieliśmy najdłużej.

Nagranie sekcji dętej w Szkole Muzycznej I st. nr 2. im. Fryderyka Chopina przy ul. Namysłowskiej 4 w Warszawie. Od lewej na scenie: Piotr Mach, Marcin Gańko, Marcin Świdorski i Leopold Sułkowski-Kornaus. Realizuje Kamil Sajewicz. ↓

Dlaczego wszystkie teksty są w języku angielskim?

Tomek: Doszliśmy do wniosku, że teksty śpiewane w języku polskim nie pasują do funka, psują ten styl muzyki. Na szczęście Wit zawsze pisał po angielsku, więc z powstawaniem tekstów nie było problemów, a każdy z nich opowiada jakąś historię.

Czy teksty łączy jakiś wspólny motyw?

Tomek: Na pewno jest to płyta „miejska”. Jak to w funku – teksty są lekkie, mowa w nich o imprezowaniu, spotkaniach z przyjaciółmi, zmianach partnerek. Najbardziej osobisty tekst znalazł się w balladzie *Fall*, gdzie Wit opisuje to, co się z nim działo po śmierci jego matki [Darii Trafankowskiej – *przyp. red.*], jak musiał zmęźnić i stawić czoło swoim uczuciom. Większość tekstów jest jednak pisana z dystansem, jak choćby *The Ring*, który mówi o tym, żeby nie zakochiwać się w dziewczynie, która nosi ciemne okulary, bo to zawsze oznacza zdradę... Idąc dalej tropem relacji męsko-damskich, jest też piosenka dedykowana naszemu idolowi z branży porno Rocco Siffrediemu. Udało nam się zresztą z nim skontaktować i uzyskać zgodę na wykorzystanie kilku cytatów. Utwór nosi tytuł *King Of Porn* (kiedyś *Funk Punch*). Siffredi chciał nawet przesłać nam owe fragmenty zgrane w lepszej jakości. Ale że większość materiału filmowano z ręki, a dźwięk nagrywano za pomocą mikrofonów nakamerowych, uznaliśmy, że różnica nie byłaby istotna...

Jakie były założenia dotyczące składu?

Tomek: Żadnych kompromisów. Chcieliśmy wybrać najlepszych muzyków. Odbyliśmy wiele długich rozmów z wieloma muzykami, przedstawiając im nasze wymagania i pytając o osoby, które mogliby nam polecić. Obecny skład jest następujący: Wit Dziki (wokół), Robert Osam-Gyaabin (inst. klawiszowe),

Paweł Bomert (bas), Marcin „Słoma” Słomiński (bębny), Piotr Mach (trąbka) zastąpił w trakcie nagrań Piotra Ziarkiewicza, który zaczął wówczas grać w orkiestrze Adama Sztaby, Marcin Świdorski (saksofon tenorowy, flet), Marcin Gańko (saksofon tenorowy i barytonowy) i Leopold „Poldek” Sułkowski-Kornaus (puzon), no i ja na gitarach.

Skąd wzięły się muzyczne chórki w Waszych utworach?

Tomek: Internet daje nieograniczone możliwości współpracy z muzykami z całego świata. Wit bierze przez Skype'a lekcje śpiewu u nauczyciela Stevie Wondera według szkoły Speech Level Signing [amerykańska metoda śpiewu opracowana przez Seta Riggsa, gdzie ważniejsze od kontroli oddechu jest domknięcie strun głosowych – *przyp. red.*]. Wychowankami tej szkoły są takie gwiazdy, jak choćby Prince, Tina Turner czy Anita Baker. To właśnie jego nauczyciel polecił nam trzy chórzystki, które zdecydowaliśmy się zaangażować do nagrań. W tym celu wynajęliśmy w Stanach studio wraz z realizatorem, wysłaliśmy podkłady z nutami, zapłaciliśmy przelewem i otrzymaliśmy ścieżki. Piloty do chórków zaśpiewała Emilia Witkiewicz aka Emiliyah, która ma gruby, czarny głos. Co ciekawe, okazało się, że zatrudnione przez nas czarnoskóre wokalistki nie były w stanie wyśpiewać „górki”, którą Emilka ma jak Mariah Carey czy Whitney Houston, więc zachowaliśmy je w nagraniach. Amerykanki zaśpiewały natomiast „całe mięcho”. Do tej pory zawsze brakowało nam w chórkach „ognia”, więc jesteśmy szczęśliwi, że wreszcie udało nam się wykrzesać ten żywioł.

Jak wobec tego zamierzacie wykonywać materiał na żywo?

Tomek: Na koncertach będziemy śpiewać sami. W Tower of Power chórki śpiewane są





przez muzyków i świetnie się to sprawdza. Męski głos ma moc. Jak się facet wydrze, to się wydrze [śmiech]. Przy okazji, dzięki temu zmniejszamy skład koncertowy o trzy czy cztery osoby.

Przy tak dużym składzie trudno chyba zorganizować próbę z udziałem wszystkich członków zespołu...

Tomek: To prawda. Jako producent płyty musiałem wziąć na klatkę przekraczającą 1.000 zł rachunki telefoniczne i kalendarz zapisany po marginesy. Oczywiście zdarzało się, że na godzinę przed sesją ktoś dzwonił, że jest chory i nie zagra. Ale jakoś sobie radziliśmy. Próby graliśmy sekcjami. Najpierw zgrywaliśmy sekcję rytmiczną, czyli bas, gitara, bębny plus klawisz. Następnie dołączyły do nas dęciaki. Musiałem wprowadzić pewne korekty, bo samplowane dęciaki nie brzmiały jak żywe instrumenty. Zmieniałem przewroty akordowe, zamieniałem miejscami partie saksofonu tenorowego i barytonowego itp. Okazało się, że to, co brzmiało miękko i padowo na multisamplach, nie mogło być zagrane na trąbce bez wpompowania w nią tony powietrza. Kiedy Marcin Gańko przyszedł posłuchać, czy zgadzają się rejestry, złapał się za głowę i powiedział, że sekcja tego nie udźwignie. Udobruchałem go, mówiąc że tak tylko napisałem, że trochę to później zmienimy... Nie zrobiłem tego i rzeczywiście za pierwszym razem nie wyszło, ale kiedy chłopaki zagrali w sekcji drugi raz – chwyciło. W pełnym składzie zagraliśmy tylko dwie próby. W pilotach było wszystko, za wyjątkiem solówek, więc każdy wiedział, co ma zagrać. Poza tym rozpisałem wszystko w nutach.

Czy wobec tego nagrywaliście także sekcjami?

Tomek: Plan był taki – wynajmujemy salę i nagrywamy wszystko na setkę. To spełzło na niczym, bo trudno było nam znaleźć odpowiednią salę, np. w studiu Sonus bębny brzmiały najlepiej w otwartym pomieszczeniu, a żeby nagrać wszystko na setkę musielibyśmy zamknąć je w kabinie – w innym razie byłoby zbyt dużo przesłuchów. Dlatego ostatecznie postanowiliśmy nagrać materiał sekcjami. Zarejestrowaliśmy bas, gitarę i bębny w sali koncertowej na Łowickiej w Warszawie, gdzie jest duże audytorium, wysoki sufit i drewniana podłoga. Bębny zabrzmiały tam

świetnie. Mikrofony ambientowe ustawiliśmy w odległości kilku metrów od zestawu, dość wysoko powiesiliśmy także overheady. Na scenie postawiliśmy pięć gitarowy i basowy, które grały „w plecy” sceny, dzięki czemu zminimalizowaliśmy przesłuchy. Zegraliśmy na setkę, motywując się nawzajem, wszystkie 11 kawałków w jeden dzień!

Postawiliście na energię grania razem. Czy materiał był następnie edytowany?

Tomek: Kiedy razem gra czterech muzyków, zawsze pojawiają się jakieś niedoskonałości. Ale muzyka musi żyć – niewielkie rubata sprawiają, że utwór zaczyna „pracować”. Nie ma na tej płycie utworów, w których wyrównywałbym sekcje. Nie było mowy o przesuwaniu uderzeń werbla czy innych podobnych zabiegach.

Kamil: Najważniejsze założenie było takie, żeby tego nie produkować. To miało być zaaranżowane, zagrane i zrealizowane. Nie rzeźbiliśmy, nie przestawialiśmy klocków i nie dodawaliśmy tzw. synthów. Funku nie da się uzyskać w miksie – trzeba go dobrze zaaranżować i zagrać.

A co z instrumentami dętymi?

Tomek: Dęciaki nagrywaliśmy w sali koncertowej szkoły muzycznej przy ul. Namiśłowskiej w Warszawie, wybudowanej przez brytyjską fundatorkę – Ruth Railton. Co ciekawe, ta cała w drewnie sala – choć przygotowana na przyjęcie sporej publiczności

↑ Marcin „Słoma” Słomiński (bębny), Paweł Bomert (bas) i Tomek Bogacki (gitarą) podczas nagrania sekcji rytmicznej w Centrum Kultury „Łowicka” w Warszawie.

– również jest naszym zdaniem odrobinę przetłumiona i brzmi najlepiej, kiedy jest pusta. Muzycy stanęli w owalu na scenie, każdemu podstawiliśmy mikrofony. Poza tym nagrywaliśmy ambient z sali. Podczas miksów okazało się, że to jedyny pogłos, jakiego potrzebowaliśmy. Funk to przecież muzyka grana w warunkach klubowych i małych salach koncertowych.

Co dalej?

Tomek: Kolejnym etapem był wybór najlepszych ujęć. Następnie zaprosiłem Roberta do zagrania partii klawiszowych oraz mojego ojca [Janusza Bogackiego, pianistę – *przy. red.*] o nagranie partii Hammonda do ballady *Fall*. To zresztą ukłon w jego kierunku, bo wiele się od niego nauczyłem i nadal prowadzi mnie muzycznie, grywamy razem. Zagrał bardzo fajną, animalsowo-bigbeatową solówkę. W pozostałych utworach Robert grał wyłącznie na Hammondach, elektrycznym i akustycznym pianie. Stwierdziliśmy, że będziemy trzymać się tradycyjnego instrumentarium i unikać syntezatorów brzmieli.

Kamil Sajewicz w czasie realizacji nagrań używał cyfrowego stołu Tascam DM-3200. Zdaniem Kamila to znakomity system do nagrań wielośladowych w terenie – mały, niezawodny, wyposażony w dobrej klasy preampy. ↓



Jak nagrywaliście głos Wita?

Kamil: Zapowiedzieliśmy Witowi, że nie będzie „czyszczony” pod żadnym względem. Jak nagrał, tak zostało. Zachowaliśmy wszystkie niedoskonałości intonacyjne.

Tomek: Ustaliliśmy, że Wit ma śpiewać nie ładnie, a emocjonalnie, bo połączenie tych dwóch założeń często się wyklucza. Jest przepaść pomiędzy śpiewaniem aktorskim a piosenkarskim. Zaśpiewana precyzyjnie piękna fraza piosenka często bywa słuchana bez zrozumienia, natomiast dobry aktor wyłoży Ci tekst w taki sposób, że przekaz Cię poruszy, choć jakoś wykonania zwykle pozostawia wiele do życzenia. Chodziło nam o zachowanie emocji i postanowiliśmy w miarę potrzeby nagrywać kolejne podejścia. Wit jest soulowym wokalistą: stosuje dużą ilość ozdobników, wyciąganych fraz i wonderowych sztuczek. Zrezygnował z części z nich na korzyść emocji, np. przesterowania czy załamania głosu. Bardzo lubię efekt, kiedy „dociska” frazę na ostatnich dźwiękach. Oczywiście pierwsze ujęcia Wit zaśpiewał ładnie i wtedy powiedziałem: „jest super, a teraz zaśpiewaj mi, o czym jest ta piosenka. Zżół się trochę, złap lekkiego niechlujka...”. Kiedy przyszedł z wykrzywioną twarzą słuchać różnych wersji swoich wykonań, przyznał mi rację mówiąc: „tak, tego się słucha!”.

W pierwszej naszej rozmowie wspominaliście, że nagrywaliście na „starych gratach”?

Kamil: Przeszukiwałem fora internetowe, które są kopalnią wiedzy. Sprawdziłem, w jaki sposób nagrywane były płyty, których brzmienie mi się podoba. Podpytywałem też znajomego akustyka i technologa – Siemiona, który ma ogromną wiedzę z dziedziny nagłośnienia. Z biegiem czasu skompletowaliśmy zestaw mikrofonów do tych nagrań.

Jakie to mikrofony?

Kamil: Shure Beta 91 i subkick do stopy. Obecnie, niewiele osób używa Beta 91 – to mały mikrofon, wkładany do środka bębna, który nie daje dołu. W połączeniu

z subkickiem stanowi jednak świetny zestaw. Do werbla na górę używałem Shure SM57, ale zamiast na dół werbla dawać inny mikrofon, postawiliśmy przy wylocie powietrza małymembranowy mikrofon pojemnościowy Audio-Technica Pro 35 – jego brzmienie jest odrobinę twardsze niż mikrofonów Neumann KM184, których użyliśmy w roli overheadów. W odniesieniu do tomów użyliśmy Audix D2 i D4. natomiast w roli mikrofonów ambientowych wykorzystaliśmy AKG 414. Dalszy mono-ambient, do późniejszego przesterowania, łapał mi za pomocą mikrofonu marki Oktava. Do nagrań basu użyliśmy AKG D112, do gitar – Sennheiser MD412. Dęciaki były omikrofonowane podwójnie: blisko, za pomocą mikrofonów dynamicznych (SM57 do trąbki, MD421 do saksofonów i D112 do puzonu) i dodatkowo każdy instrument z góry za pomocą KM184. Dzięki temu mogłem na etapie miksu zdecydować, czy wolę bardziej dynamiczny, ostry dźwięk, czy też podoba mi się łagodniejsze brzmienie „pojemności”.

Za pomocą jakiego mikrofonu nagrywaliście wokół Wita?

Kamil: Wit ma barytonowy wokół, który jest bardzo trudny do nagrania, bo nie brzmi standardowo. Mikrofony, które sprawdzają się w wielu sytuacjach, nie sprawdzają się w jego wypadku. Nasz wybór padł na mikrofon dynamiczny Shure SM7B, bardzo popularny w radiach – lektorzy i didżeje uwielbiają go. Sławę w środowisku realizatorów zapewnił mu fakt, że Michael Jackson nagrał za jego pomocą hit *Thriller*; używali go także Red Hot Chili Peppers i Metallica, nagrywając Black Album. Okazało się, że uderzająca dynamika tych głosów to w dużej mierze zasługa tego mikrofonu. Dla Wita to była katorta, bo to bardzo trudny mikrofon ze względu na duży efekt zbliżeniowy – niewielki nawet ruch skutkuje zmianą charakterystyki. Ten mikrofon jest jak instrument, nie ma jednej określonej barwy, ale to ty musisz na nim zagrać – im jesteś bliżej, tym głębsze jest jego brzmienie. I Wit się tego nauczył. Wyjątkiem był utwór *Fall*, który Wit zaśpiewał do mikrofonu pojemnościowego

AKG 414. To zresztą chyba najpopularniejszy mikrofon w muzyce soulowej, no może poza uniwersalnym C12.

Z jakich przedwzmacniaczy korzystaliście podczas nagrań?

Kamil: Użyliśmy Golden Age Project PRE-73. Bardzo fajne preampy. W pozostałych wypadkach korzystaliśmy z preampów stołu cyfrowego Tascam DM-3200. Wszystkie sekcyjne rzeczy nagrywaliśmy na tym stole, a partie solowe dogrywaliśmy za pomocą PRE-73, połączonego z przetwornikami, które były pod ręką – w większości wypadków MOTU Traveller.

Vintage’owe instrumenty klawiszowe bywają kapryśne. Jak je nagrywaliście?

Kamil: Nagranie klawiszy to jedyny moment, w którym użyliśmy wtyczek. Początkowo jednak próbki pianina Rhodes i organów Hammonda z biblioteki samplera Kontakt nie chciały siedzieć w miksie. Pożądane brzmienie uzyskaliśmy dopiero wtedy, gdy sygnał przepuściliśmy przez piec Fender Twin Reverb, ten sam, na którym Tomek nagrywał swoje gitary, ustawiając przed nim mikrofon Shure SM57. Nagraliśmy dość mocno rozkręcony piec. Użyliśmy też barwy klawinetu z biblioteki Elektrik Piano. W dwóch utworach pojawia się fortepian East West Pianos.

Na czym polegał miks?

Kamil: Po nagraniach okazało się, że mam bardzo niewiele pracy. To było dla mnie rozczarowujące, bo sądziłem, że będę się przy nich świetnie bawić, a po dwóch godzinach pracy miałem gotowe wstępne miksy wszystkich piosenek. Dopieszczenie pewnych ustawień dla każdego utworu trwało kolejną godzinę. Nie pracowałem na miksamach poszczególnych utworów łącznie dłużej niż trzy godziny. To były najszybsze miksy, jakie kiedykolwiek zrobiłem.

Na ile brzmienie poszczególnych instrumentów zostało ukształtowane na etapie nagrania?

Kamil: W 95 procentach. Staraliśmy się uzyskać pożądaną barwę przed nagraniem, za pomocą mikrofonów i ustawień wzmacniaczy. Jeśli chodzi o korekcję, właściwie tylko odejmowałem, rzadko coś rozjaśniałem. Equalizery były dla mnie przede wszystkim narzędziem usuwania tego, co niepotrzebne: brudu, mułu czy kolidujących częstotliwości. Korekcji wymagał wokół. Był nagrywany na mikrofon dynamiczny, więc trzeba było rozjaśnić górę. Nie musieliśmy jednak uciekać się do skomplikowanych zabiegów, bo głos był od samego początku na swoim miejscu w miksie. W utworach mamy masę dźwięków, tj. chórki i sekcję dętą, a Wit wciąż jest „na wierzchu” – nazywam to „efektem SM7B”.

Od czego rozpoczynałeś miksy?

Kamil: Od bębnow. Najpierw starałem się stworzyć ich obraz na podstawie nagrań

Marcin Gańko, jako szef sekcji dętej, pomagał Tomkowi w procesie aranżacji. Na pierwszym planie Paweł Bomert na basie. Fot. Aleksandra Rożej.

overheadów i stopy. Dopiero później dokładam do tego mikrofony bliskie, które traktuję jako źródła punktowe – mają dawać atak i bliskość brzmienia. Przed ich wprowadzaniem często włączam również bas. Miksując w odwrotnej kolejności, czyli w oparciu o nagrania poszczególnych elementów, bardzo łatwo „rozkleić” zestaw. Na bębnach było trochę kompresji równoległej. Stosowałem w tym celu kompresor FET Compressor SoftTube – pompował bardzo mocno, ale udział tego brzmienia nie przekraczał 10-15%. Aby funkowy bas był czytelny, przesterowywałem delikatnie środek.

Z jakich narzędzi korzystałeś podczas miksu?

Kamil: Z sekwencera Nuendo oraz monitorów ADAM A7, pracujących w połączeniu z subwooferem Sub8. Miks wykonany jest w 100% na wtyczkach programowych. Na tej płycie jest bardzo dużo kompresorów, niekiedy nawet kilka na ścieżce, ale pracujących bardzo delikatnie, z niewielkim tłumieniem – oczywiście wtyczkowych. Rozpoczynając pracę nad brzmieniem każdej ścieżki, uruchamiałem wirtualny tor Waves SSL 4000. Na każdym kanale w mniejszym lub większym stopniu korzystałem także z Sound Toys Decapitator – to saturator niszczący, brudzący dźwięk, który decyfrizował brzmienie poszczególnych ścieżek. Jeśli chodzi o pogłosy, to były to wtyczkowe inkarnacje urządzeń marki Lexicon (Lexicon PCM Native) oraz X-Verb, uruchamiany z poziomu platformy SSL Duende. Pogłosy splotowe nie modulują brzmienia, a mnie bardzo zależało na tym, żeby barwa pogłosu żyła, stąd wybór procesorów algorytmicznych. W roli delay’a najczęściej pojawiał się H-Delay (Waves) i Echo Boy (Sound Toys). Delay firmy Waves pozwala bardzo szybko uzyskać brzmienie, które jest fajne – dwa ruchy myszką i jesteśmy w domu. Echo Boy to z kolei najbardziej skomplikowanej delay, jaki znam i sięgałem po niego wtedy, kiedy chciałem uzyskać bardziej wyrafinowany efekt. Ten delay pracował na każdym kanale wokalnym. Stosowałem podobne ustawienia na całej płycie. Bardzo często delay wchodził także w pogłos, dlatego niekiedy nie słychać go na płycie, ale jest i moduluje nieco brzmienie.

Nagrania z końca lat 70. były ugniatane jak ciasto w kolejnych etapach produkcji z użyciem sprzętu analogowego. Nie chciałeś przenieść miksu na prawdziwy stół SSL?

Kamil: Był taki pomysł, ale zrezygnowaliśmy z niego po testach Decapitatora – ta wtyczka oferowała dokładnie to, czego oczekiwałem od stołu. Wszystko robiliśmy na ucho. Tuż po nagraniu sekcji rytmicznej, zanim jeszcze nagraliśmy dęciaki, przystąpiłem do testowania różnych wtyczek na bębnach. Za pomocą Waves SSL 4000 Channel Strip bardzo trudno uzyskać fajne brzmienie, ale kiedy już się

uda, brzmi pięknie. Wybrałem ten procesor ze względu na plastykę barwy.

W jaki sposób krewałeś przestrzeń w miksie?

Kamil: Ustaliliśmy przed nagraniami, że ustawienie dęciaków ma odpowiadać ich umiejscowieniu w miksie na płycie: trąbka na lewo, puzon na prawo, saksofony po środku. Co ciekawe, na dęciakach nie ma grama sztucznego pogłosu: wykorzystaliśmy dwa mikrofony AKG 414 ustawione w odległości od ok. 6 do 8 m od instrumentów. Właściwie jedynymi instrumentami, których miejsce się zmieniało w miksie były gitara i klawisze. W zależności od pełnionej funkcji, łądowały bardziej lub mniej na prawo czy na lewo. W odniesieniu do gitary używałem czasami krótkiego, monofonicznego pogłosu, żeby nieco cofnąć ją w miksie. Chórki natomiast zostały nagrane w mono: trzy kobiety śpiewają do jednego mikrofonu. Stereofonię uzyskiwaliśmy, rozmieszczając jedno ujęcie w lewym kanale, a inne w prawym – to patent z lat 70.

Kto nadał płycie ostatni szlif?

Kamil: Chłopaki chcieli zrobić to po amerykańsku, w Sterling Studio w Nowym Jorku. Masteringowca wybrał Wit. Kiedy już zapadła decyzja, że będzie to Sterling Sound, Wit zaczął przesłuchiwać dorobek inżynierów, którzy tam pracują. Wybrał gościa, którego nagrania mu się najbardziej podobały i który miał na koncie funkowe produkcje – Willa Quinnella. Ja pewnie zastanawiałbym się, czy jego nagrania są jaśniejsze od innych itd., ale Wit podjął tę decyzję na podstawie wrażeń psychoakustycznych – kierował się intuicją. Stwierdził po prostu, że chce żeby ten konkretny człowiek zmasterował tę płytę. Mastering odbył się on-line: kilka dni po uregulowaniu płatności otrzymaliśmy pliki. Kiedy pierwszy raz ich słuchałem, wkurzyłem się tak, że chciałem rozwalić komputer. Zrobiono dokładnie to, czego najbardziej się obawiałem: nagranie zostało po nowojorsku ściśnięte, a miksy były przeciw otwarte i dynamiczne. Po kilku godzinach słuchania, w tym także w samochodzie,

stwierdziłem jednak, że to jest dobrze zrobione. Jeżeli płyta ma zostać wydana w 2011 roku, to ona musi tak brzmieć. Jeśli brzmiałaby vintage’owo, to tak odstawałaby poziomem od brzmienia innych nagrań, że prawdopodobnie nie zainteresowałaby nikogo. Na iPodzie po prostu nie byłoby jej słychać. Tomek i Wit byli jednak zadowoleni od razu.

A więc poszłicie na kompromis?

Kamil: Nie nazwałbym tego kompromisem. To po prostu inna jakość. Sprawdziło się zdenerowanie stylu vintage, który chcieliśmy uzyskać miksując to w określony sposób, tj. brudząc i zachowując pogłosy sali nagraniowej, z nowoczesnym masteringiem. W pewnym momencie zafiksowałem się na starym brzmieniu tak bardzo, że czułem się najszcześniejszym człowiekiem na świecie, gdybyśmy wydali to na płycie winylowej, ale na szczęście chłopaki myśleli o swoich słuchaczach. Dzięki temu utwory FTF puszczone w radiu nie będą brzmiały jak z kosmosu, ale jak coś, co zostało wydane niedawno. Na masterze rozszerzona została przestrzeń, nagranie zostało dostosowane pasmowo do współczesnych standardów i dość mocno skompresowane.

Czy na koncertach zamierzacie odtworzyć 1:1 materiał zarejestrowany na płycie?

Tomek: Chcieliśmy zrobić fajną płytę, ale bez dogrywania trzech dodatkowych partii gitar, bez dublowania sekcji dętej – chodziło o to, żeby to wszystko mogło być zagrane. Jesteśmy w stanie wycisnąć jeszcze więcej z tych numerów na koncertach. Z myślą o koncertach powymyślałem zresztą zupełnie inne basowe groove’y...

Kamil: Zespół nie zagrał jeszcze żadnego koncertu, ale ma już realizatora koncertowego, który będzie odpowiedzialny za jego brzmienie na scenie i który właśnie przygotowuje się do występów wraz z zespołem. Można powiedzieć, że będzie to dziesiąty członek FTF. Zapowiadają się niesamowicie energetyczne koncerty! Energia i kunszt FTF wyjdzie w graniu na żywo. Jak machina koncertowa ruszy, to będzie jak czołg! **EIS**

Jedna z nielicznych prób, podczas której zespół ograł cały materiał przed nagraniem. Fot. Aleksandra Rożej.

