

U n i w e r s y t e t Z i e l o n o g ó r s k i

Wydział Artystyczny

Instytut Muzyki

Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuki Muzycznej

Marcin Gromnicki

Nr albumu 49650

**Tradycje gitary basowej w Polsce
na przykładzie dokonań Krzysztofa Ścierańskiego,
Wojciecha Pilichowskiego i Michała Grotta**

Promotor pracy
dr Rafał Ciesielski

Akceptacja promotora

Podpis.....

Zielona Góra 2011

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział 1 – Gitara basowa w ujęciu historycznym	6
1.1 Strunowe instrumenty basowe – geneza	6
1.2 Początki kontrabasu	7
1.3 Kontrabas w muzyce jazzowej	8
1.4 Elektryczna gitara basowa	9
1.5 Gitara basowa w muzyce rozrywkowej i jazzowej	14
1.6 Gitara basowa w Polsce	22
Rozdział 2 – Charakterystyka postaci oraz ich stylów gry	29
2.1 Krzysztof Ścierański	29
2.2 Wojciech Pilichowski	33
2.3 Michał Grott	39
2.4 Krzysztof Ścierański – pionier solowej gitary basowej w Polsce	40
2.5 Wojciech Pilichowski – wirtuoz totalny	45
2.6 Michał Grott – basista nowoczesny	50
Rozdział 3 – Polscy gitarzyści basowi wobec tradycji	52
3.1 Analiza porównawcza elementów dzieła muzycznego u Ścierańskiego, Pilichowskiego i Grotta	52
- melodyka	52
- harmonia	53
- rytmika i metrum	55
- kolorystyka	56
- artykulacja	59
3.2 Pojęcie tradycji	61
3.3 Ścierański, Pilichowski, Grott wobec tradycji gry na gitarze basowej	62
3.4 Ścierański, Pilichowski, Grott – filary polskiej tradycji gry na gitarze basowej	65
<i>Bibliografia</i>	68

Wstęp

Gitara basowa to ciekawy i ważny instrument w historii muzyki popularnej i jazzowej. Od lat zajmuje podstawowe miejsce w składach różnego rodzaju zespołów muzycznych. Pełniąc funkcje zarówno akompaniujące jak i solowe, rozwijając się przez dziesięciolecia, stanowi temat wart uwagi ze względu na powstałą w wyniku tego długoletnią tradycję.

Pracę tę poświęcam zagadnieniu wymiany pokoleniowej wśród basistów w Polsce, chcąc poruszyć tematykę, która jak mi się wydaje, nie była jeszcze zgłębianą. Pomysł na taki temat wynika z mojej kilkunastoletniej praktyki grania na gitarze basowej. Poznawanie instrumentu od strony technicznej oraz historycznej pozwoliło mi zgromadzić dość sporą wiedzę. To z kolei pomogło w rozeznaniu i wyborze tematyki, w której brak wyczerpujących ujęć historycznych ukazujących przemiany, techniki gry, stylistyki, muzyczne indywidualności. Zdecydowałem się do niniejszej pracy wybrać trzy, ważne dla rodzimej sceny basowej, postacie. Twórczość Krzysztofa Ścierańskiego, Wojciecha Pilichowskiego i Michała Grotta analizowana osobno wykazuje dużo indywidualnych, charakterystycznych cech. Ma to związek z nowatorstwem, indywidualnym wkładem każdego z nich w rozwój elektrycznego basu w Polsce. Przy całościowym spojrzeniu na ową twórczość, można z kolei dostrzec przenikanie się wzajemnych wpływów, przy jednoczesnym zachowaniu własnego języka muzycznej wypowiedzi. Wybierając spośród wielu basistów, starałem się wyszukać takich, którzy mieli istotny wkład w rozwój gitary basowej w Polsce, będących wzorem dla innych muzyków a także znajdujących się w czołówce instrumentalistów w kraju. Tak jest właśnie w przypadku tych trzech postaci. Branżowe pisma jak Jazz Forum, Top Guitar, Gitarzysta, Muzyk czy kiedyś Gitara i Bas, stawiają ich pośród najlepszych. Również dorobek płytowy oraz działalność muzyczna wskazują na wysoką formę artystyczną Ścierańskiego, Pilichowskiego i Grotta. Można już bez obawy stwierdzić, że ta działalność na trwałe zapisała się i wciąż wpisuje w historię polskiej muzyki rozrywkowej i jazzowej.

Jednym z impulsów do sięgnięcia po taki właśnie temat jest także kilkuletnia znajomość z Wojtkiem Pilichowskim. Mając okazję być jego uczniem na kilku edycjach warsztatów "Blues nad Bobrem" w Bolesławcu, a także przez lata, aktywnie udzielając się na basowym forum internetowym firmowanym przez Pilichowskiego mogłem przyjrzeć się bliżej jego warsztatowi i podejściu do muzyki. Aktywność W. Pilichowskiego na polu edukacji młodych instrumentalistów utwierdziła mnie w przekonaniu, że basista ten dzieląc się swoją dużą wiedzą i doświadczeniem mocno propaguje gitarę basową, równocześnie doskonaląc umiejętności wielu adeptów tego instrumentu. Część z nich jest obecnie profesjonalnymi muzykami.

Materiał tutaj zawarty opracowywany był przeze mnie na podstawie książek, artykułów ze specjalistycznej prasy gitarowej oraz wywiadów pochodzących z tychże czasopism. Bardzo pomocne okazały się również oficjalne strony internetowe artystów, o których traktuje ta praca.

Udało mi się także uzupełnić wiele informacji, dzięki wywiadam przeprowadzonym przeze mnie z Wojciechem Pilichowskim i Michałem Grottem. W analitycznej części pracy podstawę źródłową stanowią liczne nagrania artystów: zarówno solowych, jak też dokonanych przez nich jako muzyków sesyjnych. Część wiadomości czerpałem z własnego doświadczenia i wiedzy wynikającej z praktyki gry na gitarze basowej.

Celem niniejszej pracy jest przyjrzenie się stylom muzycznym, technikom gry, wkładowi wniesionemu przez w rozwój gitary basowej oraz muzyki w Polsce. Następnie chciałbym porównać analizowane elementy oraz zbadać czy muzycy ulegają wzajemnym inspiracjom i wpływom. Jeśli taka rzecz ma bądź miała miejsce, twierdzić można, iż tworzy się w ten sposób tradycja.

Owa tradycja odnosi się do rozwoju gitary basowej w Polsce i wszelkich elementów z tym związanych. Tradycja ma ścisły związek z historią. Tworzą ją ludzie: zapoczątkowujący ideę grania na elektrycznym basie w naszym kraju, kontynuujący ją poprzez rozwój w zakresie środków artystycznych, warsztatowych i technologicznych i wreszcie działający współcześnie w środowisku muzycznym. W pracy tej pojęcie tradycji stanowi jeden z motywów przewodnich, będąc obecnym w kolejnych rozdziałach.

Przyjęte przeze mnie metody obejmują analizy wiadomości uzyskanych ze źródeł książkowych, prasowych, internetowych oraz nagrań płytowych. Przedmiot analiz stanowią wyszczególnione elementy dzieła muzycznego zawarte w twórczości Ścierańskiego, Pilichowskiego i Grotta. Zastosowana tu przeze mnie metoda porównawcza ma na celu uchwycenie wspólnych cech muzycznych w kontekście tradycji. W uzupełnieniu nieścisłości i uzyskaniu informacji u samego źródła pomogły mi wywiady przeprowadzone z Wojciechem Pilichowskim i Michałem Grottem.

Jako adresatów pracy mogę wskazać innych muzyków, chcących zaznajomić się bliżej z różnorodną tematyką, która będzie tu poruszana : wielopokoleniowość gitarzystów basowych w naszym kraju i wynikające z tego przekazywanie umiejętności dalej; oddziaływanie na innych muzyków; wzajemne przenikanie się wpływów a także wkład w rozwój gitary basowej w Polsce. Z racji konkretnego instrumentu, na którym skupia się praca, zainteresować może ona basistów. Myślę jednak, że dla osób grających na innych instrumentach, zawarte tu informacje też okażą się ciekawe.

Niniejsza praca składa się z trzech rozdziałów. W pierwszym z nich koncentruję się na historii gitary basowej, uwzględniając rozwój instrumentu, sposobów gry oraz najwybitniejszych basistów. Część historyczna uwzględnia również historię basu elektrycznego w Polsce. Rozdział drugi skupia się na biografii i analizie stylów gry i twórczości Ścierańskiego, Pilichowskiego i Grotta. W ostatnim rozdziale wyciągam właściwe, zgodne z tematem wnioski, ujmując dokonania

trójki basistów poprzez pryzmat tradycji.

Kończąc wstęp chciałbym wyrazić serdeczne podziękowania dla Wojtka Pilichowskiego i Michała Grotta za życzliwą i nieocenioną pomoc przy zdobywaniu informacji na tematy dotyczące ich samych. Przeprowadzone z nimi rozmowy pozwoliły mi uzupełnić wiedzę u samego źródła. Konwersacje te mające miły i swobodny przebieg, okazały się bardzo wartościowym dla mnie czasem. Natomiast dokonania oraz pozycja jaką w polskiej muzyce zajmuje Krzysztof Ścierański, okazały się inspiracją do podjęcia takiej tematyki pracy magisterskiej.

Dziękuję także mojej żonie Marzenie za wsparcie, bez którego z pewnością pisałoby się trudniej.

Tworzenie tej właśnie pracy starałem się traktować nie tylko jako obowiązek wynikający z zakończenia studiów. Będąc basistą i pasjonatem tego instrumentu czerpałem dużo satysfakcji z pisania o zagadnieniach, które są mi bliskie.

Rozdział 1

GITARA BASOWA W UJĘCIU HISTORYCZNYM

1.1. Strunowe instrumenty basowe - geneza

Omawiając historię elektrycznej gitary basowej jako basowego instrumentu strunowego, należałoby sięgnąć aż do średniowiecznej Europy. Poprzez ewolucję mało rozwiniętych, dość prymitywnych instrumentów strunowych doszło do utworzenia różnych odmian viol. Były to instrumenty o różnych rozmiarach, kształtem zbliżone do współczesnych skrzypiec, wiolonczeli, kontrabas. *"Posiadały ścianki boczne łączące obie płyty, wcięty korpus, otwory rezonansowe oraz 4 lub 5 strun, strojonych w kwartach, kwintach i oktawach a mocowanych między strunnikiem i poprzecznie osadzonymi kołkami"* (Drobner M., 1985). Do tematyki niniejszej pracy najbardziej będą odnosić się viola da gamba oraz powiązane z nią viola basowa i kontrabasowa. Instrumenty te nie posiadały nóżki i podczas gry w pozycji siedzącej, trzymane były między kolanami. Inna od współczesnej była także budowa smyczka. Jego pręt wygięty był w łuk, na który naciągnięte było końskie włosie. Smyczek trzymano od dołu. Warto zauważyć, że w górnej części szyjki znajdowało się siedem progów, określających półtony. Bliżej korpusu podstrunnica była już bezprogowa. (www.twojamuza.pl/, 2011). Viola basowa posiadała dodatkowo siódmą strunę w niskim rejestrze. Dzięki temu skala instrumentu obejmowała tenor oraz niski bas. Oprócz zastosowań w grze zespołowej była wykorzystywana solistycznie. Można powiedzieć, że była prototypem obecnego kontrabas.

Viola kontrabasowa to najniżej brzącząca i największa z wszystkich viol. Posługiwano się więc nią do wykonywania linii *basso continuo*. (Szlagowska D., 1998).

Różne odmiany violi da gamba miały zastosowanie w epokach renesansu i baroku. W renesansie gamba najczęściej występowała w grze zespołowej. W baroku coraz częściej wykorzystywana była jako instrument solowy. Jej podstawową funkcją była realizacja *basso continuo*. Największym powodzeniem viole cieszyły się we Włoszech, Niemczech i Anglii. (www.wiolonczelistyka.com, 2011).

Wspominany już kilkakrotnie termin *basso continuo* (inne terminy to: bas cyfrowany, generałbas) to w muzyce renesansu i baroku, linia najniższego głosu stanowiąca podstawę harmoniczną utworu. Kompozytorzy zaopatrywali partie basowe w cyfry nad



ryc. 1

pięciolinia. Na podstawie tych wskazówek wykonawca improwizował partię basu opierając się na zasadach harmonii i kontrapunktu.

Początków *basso continuo* należy szukać w późnym renesansie. Mają one związek z odejściem od równorzędnego traktowania wszystkich głosów w kompozycji, zasady charakterystycznej dla polifonii. Eksponuje się natomiast głosy skrajne - sopran i bas. Właśnie bas stanowi dla utworu podstawę akompaniamentu i bazę harmoniczną wykonywaną w sposób improwizowany.

Wraz z rozwojem techniki *basso continuo* pojawiały się coraz większe wymagania dla kompozytorów i wykonawców. Do znajomości zasad harmonii i kontrapunktu należałoby dopisać umiejętność doboru instrumentów i technik kształtowania dzieła. Zrozumiałe jest więc, że wraz z różnymi fazami baroku "akompaniament basowy" ewoluował od wtopionej w tło podpory harmoniczej, aż do coraz bardziej skomplikowanych faktur w zakresie ornamentyki, figuracji i polifonii (ok. 1620 r.).

W realizacji *basso continuo* jednocześnie wykorzystywano instrumenty melodyczne, które odtwarzały linię basu oraz instrumenty uzupełniające harmonię (akordowe i polifoniczne). Tak więc wykorzystywane wówczas instrumenty melodyczne basowe to m. in. wiolonczela, viola da gamba, viola basowa, fagot puzon. Jako instrumentów harmoniczych używano: organów, klawesynu, harf, gitar, cytr.

Ciekawostką jest, że w okresie baroku *basso continuo* stanowiło w muzyce tak istotny, powszechny i nierozzerwalny z nią element, że pod koniec epoki każda rezygnacja z tej techniki musiała być zaznaczona w nutach (*senza continuo*). (D. Szlagowska, 1998).

1.2. Początki kontrabas

W połowie XVIII w. powstał instrument, który można nazwać poprzednikiem obecnego kontrabas. Jego nazwa brzmiała *contrabasso*. Nie posiadał już progów na podstrunnicy, był większych rozmiarów. Zaopatrzony był w trzy struny. Instrument znajdował coraz szersze zastosowanie w zespołach orkiestrowych. Z czasem pojawiła się potrzeba rozszerzenia skali kontrabas. Miało to związek z rozwojem orkiestr i powiększaniem się ich instrumentarium. Największe "zapotrzebowanie" było na coraz niższy zakres dźwięków. Spowodowało to dodanie w kontrabasie czwartej struny. Został też ustalony strój obowiązujący do dzisiaj: E1-A1-D-G.

Wprowadzenie dodatkowej struny spotkało się z protestami kontrabasistów, którzy uważali to za złą drogę w rozwoju instrumentu. Spory ucichły dopiero w roku 1887. Wtedy to premierę miała opera *Otello* G. Verdiego. gdzie w IV akcie miało miejsce kontrabasowe solo zaczynające się od dźwięku E1. Od tego momentu czterostrunowy kontrabas na dobre zagościł w składach orkiestr.

Dodatkowa struna, choć w pewnym stopniu miała niekorzystny wpływ na ogólne brzmienie,

to jednak umożliwiła znaczące poszerzenie skali instrumentu. Siłę brzmienia uzyskiwano poprzez zastosowanie w orkiestrze większej liczby kontrabasów (Pelczar T., 1974). Wykształcenie się czterostrunowej wersji kontrbasu i jego strój kwartowy to ważny fakt w kontekście późniejszego powstania gitary basowej. Warto nadmienić, że do trzech strun po latach ewolucji kontrbasu i basu elektrycznego, wrócił wybitny basista amerykański Tony Levin. Kontrabas natomiast sporadycznie występuje w wersji pięciostrunowej, orkiestrowej (dodana struna C).

1.3. Kontrabas w muzyce jazzowej

XIX wiek to okres kiedy kontrabas trafił do Ameryki Północnej (za sprawą napływających tam osadników). Stał się on jednym z podstawowych instrumentów w dynamicznie rozwijających się gatunkach muzycznych: country, bluesie oraz jazzie. Odstąpiono od wydobywania dźwięku smyczkiem (arco) na rzecz szarpania strun palcami (pizzicato). Dawało to możliwość bardziej wyrazistego podkreślania rytmu wspólnie z zestawem perkusyjnym. Również z tego względu kontrabas stopniowo wypierał w orkiestrach jazzowych tubę. Nadejście ery swingu ugruntowało pozycję kontrbasu, który od tej pory był równorzędnym instrumentem dla trąbki, saksofonu, klarnetu czy perkusji zarówno w orkiestrach, jak i combach. Zyskał też funkcję "łącznika" między instrumentami rytmicznymi a harmonicznymi, godząc jednocześnie oba te zadania. W tym okresie wykształciły się charakterystyczne melodyczno - harmoniczne linie basowe, tzw. pochody (walking bass). Polegają one na miarowym, ćwierćnotowym podkreślaniu składników akordów z wykorzystaniem dźwięków przejściowych.

Za pierwszego wirtuoza, który w znaczący sposób rozwinął grę na kontrabasie w muzyce jazzowej, uznawany jest **Jimmy Blanton** (1921-1942) (ryc. 2). Grając w big-bandzie Duke'a Ellingtona, błyskotliwie posługiwał się artykulacją pizzicato, dając przykład możliwości swoich oraz instrumentu w improwizowaniu swingujących i opierających się na wspaniałym zmyśle harmonicznym pochodów basowych. Pomimo krótkiego życia zostawił on trwały ślad w dalszej ewolucji jazzowego kontrbasu. Po Blantonie pojawiło się wielu nowoczesnie grających basistów, którzy rozwinęli sposób gry ponad harmoniczno - rytmiczny



ryc. 2

kanon. W ten sposób, począwszy od lat pięćdziesiątych XX w., kontrabas zaczął być również instrumentem solowym, w którym wykorzystywano całą paletę środków artykulacyjnych: flażolety, glissanda, tremolo, akordy a także tzw. slapping bass (wykonywane naprzemiennie pizzicato oraz uderzanie kciukiem o strunę przy chwytni). Technika ta po wielu latach okazała się (z

modyfikacjami) jedną z najważniejszych w grze na gitarze basowej.

Oprócz Blantona warto wymienić jeszcze kilka ważnych dla kontrabasów jazzowych postaci, tym bardziej że ich twórczość stanowi również inspirację dla gitarzystów basowych:

- Oscar Pettiford (1922-1960) - następca Blantona w orkiestrze Duke'a Ellingtona. Ceniony za wspaniałą technikę i ekspresję gry.

Ray Brown (1926-2002) - współpracował z największymi postaciami jazzu, D. Gillespiem, E. Fitzgerald, O. Petersonem, z tym ostatnim tworząc słynne trio. Grywał również solo, bez akompaniamentu.

- Charles Mingus (1922-1979) - innowator w podejściu do muzyki, nie stroniący od atonalnych eksperymentów. Jego wpływ na innych wykonawców uwidocznił się szczególnie po jego śmierci.

- Paul Chambers (1935-1969) - Współpracownik Milesa Davisa, z którym nagrał przełomową dla jazzu płytę "Kind of blue". Kontrabasista równie dobrze grający smyczkiem. Przy grze pizzicato słyszany z dynamicznego ataku i potężnego brzmienia.

- Scott La Faro (1936-1961) - basista tria Billa Evansa. Miał duży wkład w rozwój kontrabasów jako instrumentu solowego. Charakteryzował się unikalnym wyczuciem harmonii, stylu i rytmu utworu.

- Ron Carter (ur.1937) - współpracował z czołową wykonawców jazzowych. Muzyk o wybitnych umiejętnościach, preferujący jednak oszczędną, sekcyjną grę.

1.4 Elektryczna gitara basowa

Na przestrzeni lat kontrabas był dynamicznie rozwijającym się instrumentem. Z czasem pojawiła się więc potrzeba nagłaśniania zbyt cicho brzmiącego instrumentu w stosunku do coraz większych sal koncertowych lub liczebności zespołów. Równolegle więc zapoczątkowany został proces rozwoju urządzeń nagłaśniających: wzmacniaczy, głośników oraz



ryc. 3

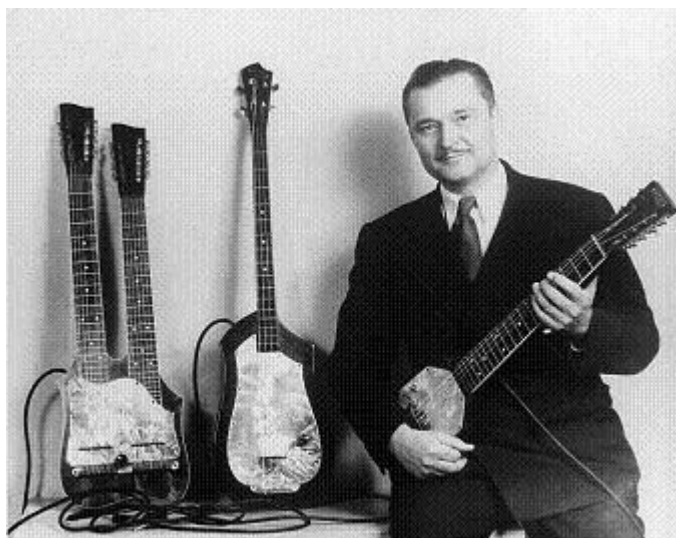
przystawek elektrycznych (pickups) przekazujących sygnał instrumentu do tychże wzmacniaczy. Tutaj pionierem stała się firma Ampeg, będąca do dziś czołowym producentem wzmacniaczy basowych. Konstruktorzy zaczęli też myśleć o utworzeniu instrumentu basowego podobnego do gitary, czyli mającego zdecydowanie mniejsze rozmiary i brzmiącego dużo głośniej. Na początku warto więc zwrócić uwagę na **Lloyda Loara**. Był on z zawodu inżynierem akustykiem, z zamiłowania mandolinistą. Pracując w gitarowej firmie Gibson opracował własny projekt elektrycznego kontrabasów (*widoczny na fotografii obok wraz z konstruktorem i jego zespołem - ryc. 3*). Ów projekt jednak okazał się na tamte czasy (1924 rok) zbyt śmiały i nowatorski, nie zyskując

uznania szefów firmy Gibson. Mimo tego niepowodzenia Loar miał duże zasługi w rozwoju gitary elektrycznej. Zyskał wręcz przydomek "Stradivarius z Kalamazoo". Jego koncepcja basu elektrycznego została natomiast z powodzeniem podjęta jakiś czas później przez firmę Rickenbacker.

Kolejną ważną postacią jest **Paul Tutmarc**, będący nauczycielem muzyki w Seattle. Uważany jest on za pierwszego konstruktora prototypowego modelu elektrycznej gitary basowej, stworzonego we współpracy z firmą Audiovox. O gitarze tej pisał Tutmarc w następujący sposób: *"... ma: 4 metalowe struny, jedna przystawkę, solidbody z metalową nakładką w stylu Dobro, no i chlubi się tylko „4 stopami długości” – można ją wziąć pod pachę i przenieść w dowolne miejsce, bez ryzyka zadyszki."* (Warda M., 2009). Fakty te datuje się na rok 1933. Zdjęcia poniżej przedstawiają Paula Tutmarca: z elektrycznym kontrabasem o zmniejszonych gabarytach (ryc. 4); z modelami gitar elektrycznych basowej, stojącej pośrodku (ryc. 5).



ryc. 4

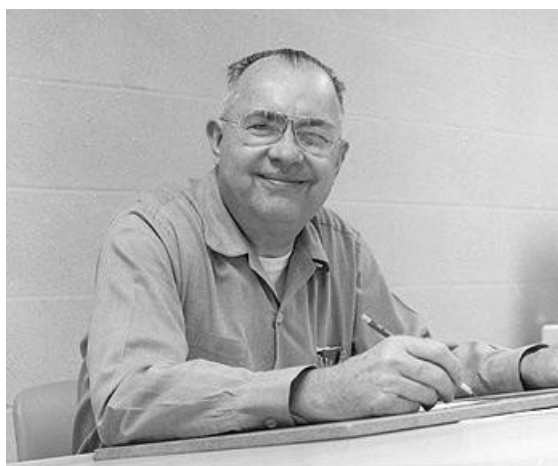


ryc. 5

Projekty Tutmarca nie zdobyły należnego im rozgłosu, pozostając na etapie prototypów. Niewątpliwie jednak przyczyniły się do dalszego rozwoju elektryfikacji instrumentów strunowych szarpanych.

Za przełomowe można natomiast uznać prace nad nagłaśnianiem gitar, prowadzone przez **George'a Beauchampa**. Stracił on pracę w gitarowej firmie National. Poświęcał wolny czas na eksperymentowanie z materiałami, posługując się prostymi narzędziami przy kuchennym stole w swoim domu. Dużo wcześniej udało mu się w ten sam sposób stworzyć nieskomplikowany przetwornik gitarowy. Instrument posiadający taką przystawkę przerobił pozbawiając go pudła rezonansowego, w to miejsce wstawiając korpus wykonany z metalowego odlewu. Pomysł i wykonanie okazało się trafione i podjęte przez Adolpha Rickenbackera, właściciela uznanej po dziś dzień gitarowej firmy. Instrument nosił żartobliwy przydomek "Patelnia", znalazł zastosowanie jako gitara hawajska (Warda M., 2009).

Od roku 1951 rozpoczyna się wielki przełom i właściwa historia gitary basowej. Są one nierozdzielnie związane z osobą **Leo Fendera** (ryc.6). Warto poświęcić mu trochę więcej uwagi ze względu na olbrzymi wkład w ewolucję gitar elektrycznych, basowych, akustycznych oraz wzmacniaczy instrumentalnych. Według wielu źródeł, a także według samych muzyków Leo Fender uznawany jest za najgenialniejszego konstruktora



ryc. 6

gitarowego. W tym kontekście często podkreśla się też jego wpływ na dzieje muzyki rozrywkowej. Charakterystyczne brzmienia jego instrumentów w rękach bardziej lub mniej znanych muzyków zostały utrwalone na niezliczonej ilości nagrań. Można mówić tutaj o pewnym kanonie brzmieniowym marki Fender.

Przed powstaniem słynnych basów Fendera, konstruktor wsławił się już jako twórca pierwszej gitary elektrycznej nieposiadającej pudła rezonansowego - *Esquire* (i jakiś czas później *Broadcaster / Telecaster*). Różne źródła podają tutaj różne daty. Można je zawrzeć w przedziale lat 1948 - 1951. Równocześnie Leo Fender, inspirowany wcześniej powstałymi projektami (opisywanymi wcześniej), pracował nad basowym instrumentem ze wszystkimi atrybutami gitary elektrycznej. Efekt tych prac ujrzał światło dzienne w roku 1951 pod nazwą *Fender Precision Bass* (ryc. 7). Zdjęcie obok pochodzi z ówczesnego katalogu reklamowego firmy. Gitara wyznaczyła standardy budowy tego typu instrumentów obowiązujące do dnia dzisiejszego :

- płaski korpus, w tym przypadku wykonany z jesionu, posiadający dwa wycięcia, tzw. *double cutaway* (niższe - ułatwiające dostęp do wyższych pozycji na gryfie, wyższe - stabilizujące gitarę zawieszoną na pasku).

- przetwornik jednocewkowy (*single-coil*) przykręcony do środkowej części korpusu.

- plastikowa płyta ochronna, dwa potencjometry (głośność i barwa dźwięku) umieszczone na metalowej płytce przykręconej w dolnej części korpusu.

- gniazdo wyjściowe na kabel łączący gitarę ze wzmacniaczem umieszczone w bocznej, dolnej części korpusu.

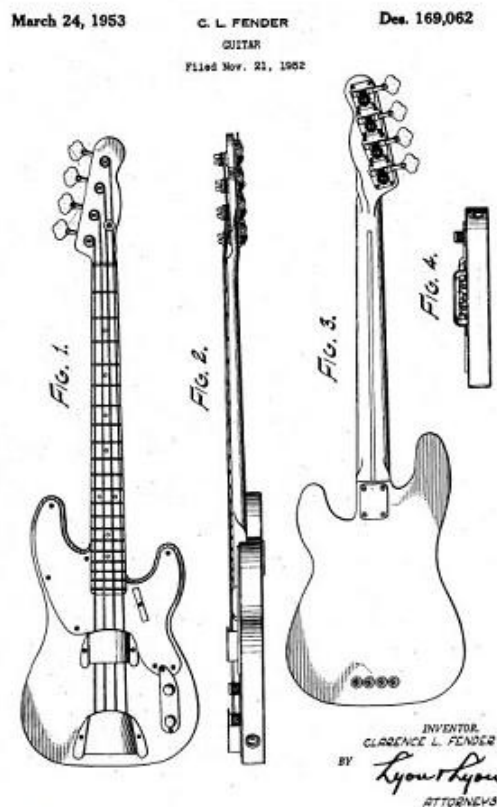
- mostek z dwoma siodłkami, na których opierają się struny. Możliwość regulacji długości czynnej strun. Mostek osłonięty metalową płytką.

- struny przechodzące przez korpus, zaczepione w jego spodniej części i osadzone w czterech tulejach.

- szyjka z dwudziestoma nabitymi progami i markerami na podstrunnicy ułatwiającymi orientację, zakończona główką z nazwą firmy i modelem. Główka zaopatrzona w cztery klucze firmy *Kluson*, dociskacz dla strun G i D, siodółko dla strun oraz wyjście do regulacji pręta napinającego gryf, przebiegającego wewnątrz, wzdłuż jego osi. Szyjka przykręcona do korpusu czterema śrubami przez płytkę mocującą z wybitym numerem seryjnym (Góralski, 1995).

Oprócz Fendera istniały też inne gitarowe firmy. Jedną z czołowych stał się Gibson. Niejako w odpowiedzi na pionierskie kroki konkurencji Gibson wypuścił model *EB-1* - elektryczny bas z korpusem w kształcie skrzypiec (!). Przez następne lata firma ta prezentowała kolejne, coraz bardziej rozwinięte i udane modele gitar basowych. I tak: w 1958 roku Gibsonowi udało się ubiec innych producentów, konstruując pierwszy bas elektroakustyczny *EB-2*. Rok później powstał *EB-0*, z charakterystycznym korpusem (dwa symetryczne, ostro zakończone rogi). 1963 - *Thunderbird*, nowatorska seria o monolitycznej budowie (połączenie gryfu z korpusem z jednego kawałka drewna). W 1969 - *Les Paul Bass*, inspirowany gitarą elektryczną o tej samej nazwie. Basy Gibsona w odróżnieniu od Fendera posiadały dwucewkowe, znacznie mocniejsze przetworniki typu *humbucker*.

W roku 1954 firma Fender wprowadziła na rynek przełomowy model gitary elektrycznej pod



ryc. 7

nazwą *Stratocaster*. Trzy lata po tym fakcie zaprezentowano *Precision Bass* w nowej stylistyce (ryc.8). Bardziej zaokrąglony i nowoczesny kształt korpusu był wyraźnie inspirowany wyglądem *Stratocastera*. Oprócz tego poszerzeniu uległa główka gitary. Przetwornik rozdzielono na dwie części, umieszczając go w plastikowych obudowach. Każda cewka zaopatrzona była w dwa magnesy. Każda struna drgała pomiędzy parą magnesów. Również plastikowa płyta ochronna na korpusie zmieniła kształt. Do płyty przykręcono gniazdo wyjściowe oraz potencjometry. Rozbudowaniu uległ mostek, który miał teraz cztery niezależne siodełka, dla każdej ze strun, pozwalające na dokładną regulację menzury w gitarze. Konstrukcja ta okazała się być kolejnym i nie ostatnim przełomem w produktach firmy Fender. *Precision Bass* na przestrzeni dekad ulegał różnorodnym modyfikacjom, nie odbiegając jednak daleko od linii pierwowzoru. Warto też wspomnieć o charakterystycznym brzmieniu tego modelu. Wciąż pozostaje ono jednym z najbardziej rozpoznawalnych, odznaczając się głęboką, nosową barwą z przewagą dolnego pasma. (Bacon T., Day P., 2000; Góralski A., 1995).



ryc. 8



ryc. 9

W 1960 roku Leo Fender zbudował kolejny nowy i rewolucyjny model gitary basowej nadając mu nazwę *Fender Jazz Bass* (ryc. 9). Najistotniejsze zmiany w porównaniu do *Precision Bass* dotyczyły kształtu i wyposażenia korpusu. Jesionowa deska została wymodelowana jeszcze bardziej asymetrycznie. Na niej zamontowano dwa oddzielne przetworniki *single-coil* regulowane przez dwa potencjometry odpowiadające za głośność i barwę dźwięku. Z czasem dołączono trzeci potencjometr ustanawiając konfigurację: 2 x głośność dla każdej z przystawek, 1 x barwa. Również ten model charakteryzował się specyficznym, łatwo rozpoznawalnym brzmieniem. Różniło się ono od brzmienia gitary *Precision*. Przede wszystkim było bardziej wyważone między wysokim a niskim pasmem. Większa była też możliwość regulacji barwy, co czyniło ten instrument wszechstronniejszym. Świetnie sprawdzał się w grze zespołowej, sekcyjnej. Jak się później miało okazać, również w solowej.

Warto przywołać wspomnianą wcześniej markę *Rickenbacker*, mającą duży udział w przecieraniu szlaków na polu elektrycznych instrumentów strunowych. W 1957 roku firma jako pierwsza stworzyła monolityczny model o symbolu 4000 (ryc. 10). Miał on jeden przetwornik, umieszczony na mahoniowym korpusie łączącym się bezpośrednio z szyjką instrumentu. Boki korpusu stanowiły doklejone klonowe "skrzydła". Późniejsze gitary basowe tego producenta w dużej mierze oparte były na tym modelu. W 1961 roku światło dzienne ujrzał *Rickenbacker 4001* - z lekko zmienionym kształtem deski. Na niej, przy szyjce, umiejscowiony był drugi przetwornik. W 1965 pojawił się model *4005* - elektroakustyczna konstrukcja (tzw. *semi-acoustic*).



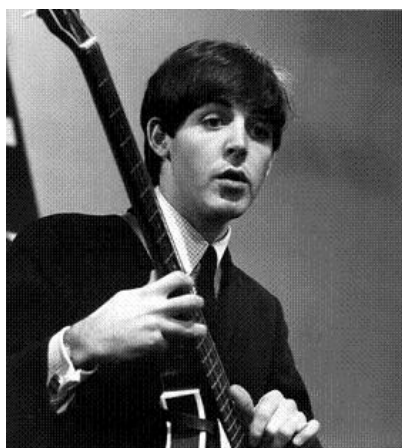
ryc. 10

Podsumowując te pionierskie dla elektrycznego basu lata, daje się zauważyć, że prym wiodły głównie trzy firmy : Fender, Gibson, Rickenbacker. Z upływem dekad - a co za tym idzie, rozwoju w budowie instrumentów - wymienione marki zachowały znaczącą pozycję na rynku i popularność wśród użytkowników. Na pierwszym planie pozostawał i wciąż pozostaje *Fender*, którego gitary stanowią kamienie milowe w dziedzinie wytwarzania elektrycznych gitar basowych, jak również sześciostunowych gitar elektrycznych. To właśnie *Fender* wyznaczył pewne standardy, które kopiowano, odwoływano się do nich, inspirowano przy rozwijaniu konstrukcji gitar basowych. Warto jednak wymienić kilka innych gitarowych firm, ważnych w tamtych latach. Są to m. in.: Ampeg/Dan Armstrong, Danelectro, Gretsch, Guild, Vox, Hofner (słynny skrzypcowy bas Paula McCartneya z The Beatles). (A. Góralski, 1995).

1.5. Gitara basowa w muzyce rozrywkowej i jazzowej

Muzykiem, o którym oficjalnie wiadomo, że sięgnął po gitarę basową jako pierwszy był **Monk Montgomery** (brat słynnego gitarzysty jazzowego Wesa Montgomery'ego). Miało to miejsce na początku lat pięćdziesiątych. Wcześniej obsługiwał on kontrabas w zespole jazzowego innowatora wibrafonu Lionela Hamptona. Tam też sięgnął po Jazz Bass Fendera. Tak muzyk opisuje swoje początki na tym instrumencie : "*Kiedy zaczynałem grać na basie elektrycznym moje podejście do gry ograniczało się do uderzania strun kciukiem w dół. Nigdy w życiu nie grałem palcami, to zupełnie inne efekty, grać kciukiem w dół i palcami w górę. Jeśli grasz tylko kciukiem, to nie możesz iść na strunach w górę, tak jak możesz, używając kostki. Nie miałem żadnych przykładów, nikt nie wpłynął na mój styl, byłem innowatorem na elektryku*". (Warda M., 2009).

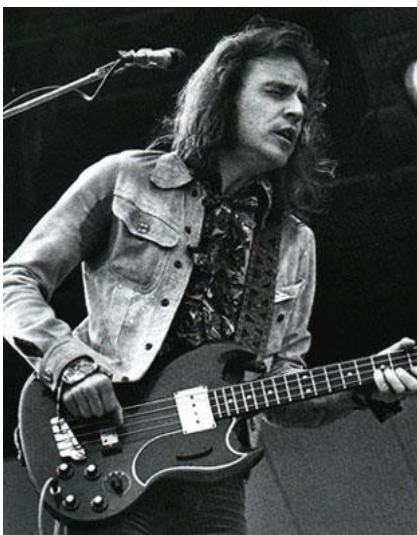
Gitara basowa początkowo więc była ostrożnie wdrażaną nowością, można nawet rzec - ciekawostką. W szybkim jednak tempie przekonywali się do niej inni muzycy. Niewątpliwymi atutami były tutaj mniejsze rozmiary w porównaniu z kontrabasem oraz możliwość głośniejszej gry po wpięciu gitary do wzmacniaczy (których konstrukcje również ulegały w tym czasie dynamicznemu rozwojowi). Na bardzo szeroką skalę zaczęto używać elektrycznych gitar w muzyce rock and rollowej i rhythm and bluesowej, które to gatunki w latach pięćdziesiątych zdobywały niebywałą popularność. Za pierwsze nagranie, w którym wykorzystano elektryczne instrumentarium, w tym gitarę basową, uważa się utwór "The Fool" wokalisty **Sanforda Clarke'a** (1956 r. Stany Zjednoczone). Od tej pory liczba zespołów wykorzystujących elektryczne instrumenty wzrastała w tempie lawinowym. Bas elektryczny w składach grup muzycznych, stawał się oczywistością. Równoległe z wymienionymi stylami muzyki rozrywkowej, miał miejsce rozwój tzw. "czarnej" muzyki - soul. Olbrzymią rolę odgrywała tutaj legendarna już dziś, wytwórnia płytowa Motown Records z siedzibą w Detroit. Wokół niej skupionych było mnóstwo wykonawców - zespołów i solistów. Na potrzeby nagrań i koncertów z Motown współpracowali sidemani, czyli muzycy sesyjni. Wśród nich bardzo istotną rolę odgrywał **James Jamerson** (ryc.11). Był on wcześniej kontrabasistą, szybko jednak przekonał się do gitary basowej (około 1961 roku). Wykorzystując Jazz Bass Fendera stał się pierwszym basistą tak mocno kojarzonym z tą marką. Połączenie znakomicie skonstruowanego i brzmiącego instrumentu z wyjątkową muzykalnością i techniką Jamersona, zapisało się w annałach historii muzyki. James Jamerson dokonał niezliczonej ilości nagrań, wzbogacając wiele pamiętanych po dziś dzień utworów swoimi melodyjnymi, wyrafinowanymi partiami basu. Obecnie basista ten jest zaliczany w poczet kultowych muzyków. Swoją grą zapoczątkował nowy sposób traktowania gitary basowej w zespołowym graniu, nadając jej wyraźną rolę rytmiczno - harmoniczną.



ryc. 12

Od pierwszej połowy lat sześćdziesiątych XX w. datuje się znaczący zwrot w muzyce rozrywkowej. W szybkim tempie sławę zdobywał zespół **The Beatles**, a w ślad za nim powstawały inne znaczące grupy - rozwijała się muzyka rockowa. Basistą Beatlesów był Paul McCartney (ryc.12). Chociaż nie posiadał wirtuozowskich umiejętności, jego melodyjna, wysmakowana gra nie mogła pozostać niezauważona. Grając na gitarze firmy Hofner, posiadającej charakterystyczny, skrzypcowy kształt, ugruntował pozycję tego instrumentu w rockowych składach. Do

momentu, kiedy w muzycznym świecie pojawił się Jamerson, a następnie McCartney, basiści byli traktowani drugoplanowo. Zazwyczaj to najsłabszy gitarzysta w zespole zostawał oddelegowany do gitary basowej, a jego akompaniament ograniczał się do podkreślania prymy, ewentualnie tercji i kwinty akordu. Taki stan rzeczy musiał w końcu zacząć się zmieniać. Dlatego też obaj wspomniani muzycy zaliczani są do pierwszych reformatorów basowego stylu gry. Nowatorstwo to przejawiało się między innymi poprzez większą melodyjność linii basowych, a co za tym idzie, większe zróżnicowanie w używaniu interwałów, improwizację, urozmaicenia w zakresie wartości rytmicznych nut (synkopowanie), a także stosowanie różnych środków artykulacyjnych (glissando, legato, staccato). To, co grali było proste, ale pod względem harmonicznym idealnie wpasowane w utwory. Gitara basowa coraz częściej grała frazy bardzo charakterystyczne dla danej piosenki, mając istotny wkład w jego melodykę. Paulowi McCartney'owi w szerszym spojrzeniu na bas z pewnością pomógł fakt, iż sam był kompozytorem. Wiele jego utworów jest „kamieniami milowymi” w historii muzyki. Linie basu Jamesa Jamersona inspirowały i nadal inspirują całe rzesze basistów (Wrombel Z., 1999). Od The Beatles zaczęła się natomiast tzw. "inwazja brytyjskiego rocka". Pod koniec lat sześćdziesiątych systematycznie pojawiało się coraz więcej rockowych grup, wnoszących do gatunku coś od siebie. Ich szeregi zasilali basiści rozwijający idee Jamersona i McCartneya. Za najważniejszych należy uznać **Johna Paula Jonesa** (Led Zeppelin), **Johna Entwistle'a** (The Who), **Chasa Chandlera** (The Animals) czy **Jacka Bruce'a** (Cream). Ostatni z wymienionych jest kolejną postacią, której sylwetkę chciałbym pokrótce przybliżyć. Najwięcej uznania Jack Bruce (ryc. 13) zyskał współtworząc trio Cream, gdzie oprócz grania na



ryc. 13

gitarze basowej był też wokalistą. Rockowa, ekspresyjna, oparta na bluesowych podstawach muzyka tej formacji zawierała niespotykaną dotąd ilość grupowej improwizacji. Powiązany był z tym styl basisty, bardzo różniący się od tego, co ówczesnie grali inni. Bruce preferował grę gęstą, rytmiczną, choć także melodyjną. Świadomie unikał sztywnego trzymania się schematów. Podczas koncertów swobodnie interpretował zaaranżowane wcześniej partie, łącznie z unisonami wykonywanymi z gitarą elektryczną. Wszystko to cechowała wirtuozeria. Jack Bruce wyróżniał się też mocnym, nieco chrapliwym, "przesterowanym" brzmieniem, które uzyskiwał na

gitarze Gibson EB-3. (Wrombel Z., 2000).

W świecie muzyki rockowej gitara basowa miała już niepodważalną pozycję. Z początkiem lat siedemdziesiątych zaczęła też wkraczać do jazzu. Powodem tego było coraz częstsze kierowanie się jazzmanów w kierunku rocka, tworzących w ten sposób podgatunek o nazwie jazz-rock.

Pionierem w tej dziedzinie był jeden z największych geniuszy w historii muzyki - Miles Davis. Nagrywając płyty "In a Silent Way" (1969) oraz "Bitches Brew" (1970), dał początek nowemu nurtowi. Na tej drugiej płycie kontrabasista Dave Holland użył basu elektrycznego. Idea zapoczątkowana przez Davisa została szybko podchwycona. W efekcie tego powstawały liczne zespoły, które w owym czasie dokonywały rewolucyjnych nagrań. Miejsce w panteonie jazz-



ryc. 14



ryc. 15



ryc. 16

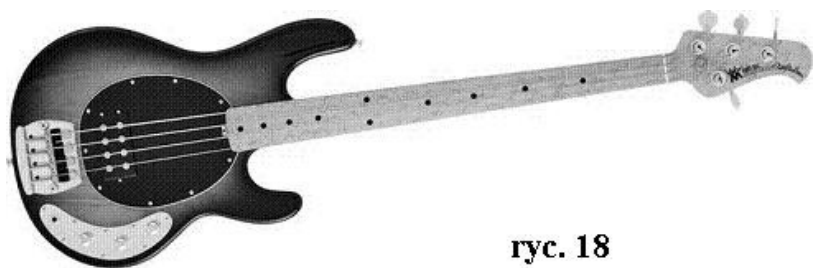
rockowych wykonawców należy się między innymi grupom Mahavishnu Orchestra, Herbie Hancock & Headhunters, Return to Forever i Weather Report. Ostatnie trzy z wymienionych formacji posiadały w składach wybitnych specjalistów od „niskich częstotliwości”: **Paula Jacksona** (ryc. 14), **Stanleya Clarke`a** (ryc. 15) i **Jaco Pastoriusa** (ryc. 16).

Jackson wielkie uznanie zyskał za płytę "Headhunters" u boku Herbiego Hancocka (1973). Melodyjne, funkowe ale wciąż oscylujące wokół jazzu kompozycje okraszone zostały dynamicznymi i pomysłowymi liniami basu. Clarke i Pastorius natomiast poprzez cały swój dorobek nagraniowy i koncertowy wpłynęli na styl basowego grania bardziej niż ktokolwiek inny. Dziś uważani są za najważniejszych basistów w historii tego instrumentu. W przypadku Clarke`a bardzo istotnym punktem w jego karierze są solowe płyty "Stanley Clarke" (1974) i "School days" (1976). Muzyk ten imponuje nie tylko wirtuozerią i wspaniałym brzmieniem, ale również kreatywnością w komponowaniu. Od lat jest zresztą cenionym twórcą muzyki filmowej.

Jaco Pastorius znajduje się na samym szczycie w hierarchii gitarzystów basowych, ale nie tylko. Dowodem na to, jak wiele wniósł do muzyki, jest wprowadzenie go do zaszczytnej Jazz Hall of Fame, prestiżowego pisma "Down Beat" (jako jedynego gitarzystę basowego). Pastorius to postać genialna, lecz również tragiczna. Cierpiący na chorobę psychiczną muzyk, zmarł w wyniku

pobicia w 1986 r. Wcześniej przez lata rozszerzał możliwości elektrycznego basu, czyniąc z niego wirtuozowski instrument, komponując utwory solowe z wykorzystaniem przeróżnych technik artykulacyjnych i kolorystycznych. Co bardzo istotne, Jaco jako pierwszy zaczął używać gitary basowej bezprogowej (tzw. fretless) samodzielnie demontując z niej progi. Wiele spośród utworów, które skomponował Pastorius, lub w których miał udział to kamienie milowe w historii basu: solowe "Portrait of Tracy" (wykorzystanie flażoletów), "Continuum", "Chicken", czy nagrane i wykonywane z zespołem Weather Report, kompozycje "Birdland", oraz "Teen Town". Te klasyczne utwory stanowią dziś punkty odniesienia w ocenie umiejętności basistów, którzy je wykonują.

Lata siedemdziesiąte przyniosły też pojawienie się nowej, znaczącej marki o nazwie **Music Man**. W 1972 r. Leo Fender wspólnie z George`m



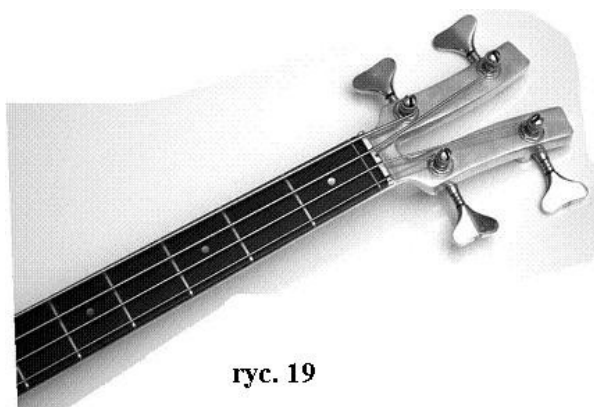
ryc. 18

Fullertonem skonstruowali dla tej firmy model *Sting Ray* (ryc. 18). Było to rozwinięcie i unowocześnienie stylu gitar marki Fender. Gitara posiadała mocny, dwucewkowy przetwornik typu Humbucker oraz elektroniczny układ aktywny. Już w następnych dekadach takie rozwiązania techniczne stały się normą.

Pod koniec lat siedemdziesiątych XX w. wprowadzona została nowa technika gry o nazwie *slapping* (*slap, klang*). Polegała ona na uderzaniu kciukiem niższych strun i "podrywaniu" palcami strun wyższych. Dawało to bardzo perkusyjny efekt brzmieniowy. Równocześnie użykiwało się dźwięk o wyższych częstotliwościach, co eksponowało gitarę basową w ogólnym brzmieniu zespołowym. Ten sposób gry zyskiwał coraz większe uznanie ze względu na rozwój dynamicznych i tanecznych gatunków *funk* oraz *disco*. Gitara basowa stała się tutaj jednym z pierwszoplanowych instrumentów. Rytmiczne i gęste partie basu pozwalały ukazać kunszt melodyczno-rytmiczny i dodawały utworom energii. Za wynalazców slapu uważa się **Larry`ego Grahama** i **Louisa Johnsona**. Technika ta zyskała duże uznanie. Kolejni basiści rozwijali ją, czyniąc niesamowicie efektowną i wirtuozowską. Wśród nich należy wyróżnić **Bootsy Collinsa**, który w znaczący sposób przyczynił się do rozwoju muzyki *funk*, czy **Marka Kinga** ze święcącego tryumfy w latach osiemdziesiątych, zespołu Level 42. W wyżej wymienionych stylach nie grano oczywiście tylko techniką kciukową. Wspaniałe pochody basowe przy użyciu klasycznej techniki palcowej stworzył **Francis "Rocco" Prestia** z grupy Tower Of Power.

Rozwój muzyki wciąż stymulował rozwój instrumentów. Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wiąże z kolejnymi wydarzeniami w dziedzinie budowy gitar. Na rynku coraz bardziej ugruntowaną pozycję miały firmy azjatyckie. Spośród nich największe uznanie zdobyły

dwie japońskie marki: Ibanez i Yamaha. Amerykańska firma Alembic zaskakiwała kompletnie nowatorskimi rozwiązaniami: szyjki gitar zbudowane z kompozytów grafitowo-epoksydowych, monolityczne konstrukcje (gryf przechodzący przez cały korpus), zastosowanie egzotycznych gatunków drewna, czy rozbudowane układy elektronicznej korekcji dźwięku. Również w tym okresie dwaj konstruktorzy Gary Kramer i Travis Bean wślawnili się zastosowaniem stopów aluminium w szyjkach gitar marki Kramer z charakterystycznymi główkami w kształcie litery "U" (ryc. 19). I w końcu powrócono do idei basów pięcio - i sześciostunowych. (Góralski A., 1995). Nowe technologie miały wielki wpływ na poszerzenie możliwości brzmieniowych instrumentów.



ryc. 19

Lata dziewięćdziesiąte ugruntowały wcześniejsze zdobycze w dziedzinie rozwiązań technicznych oraz nowych sposobów gry. Od czasów Jaco Pastoriusa rzesze basistów kontynuowały ideę traktowania gitary basowej jako instrumentu solowego. Najbardziej twórczy muzycy po raz kolejny w historii przekraczali granicę jego możliwości. Szło to w parze z postępowaniem w konstruowaniu basowego sprzętu. Spośród wielu innowatorów wyróżnić należy Gary`ego Willisa (ryc. 20). W fachowej prasie napotkać można opinie, iż jest on kolejnym po Pastoriusie, basistą, którego unikalny styl gry popchnął gitarę basową w nowym kierunku. Czy tak



ryc. 20

rzeczywiście jest? Czas pokaże. Nie ulega jednak wątpliwości, że Willis to postać niesłychanie ważna. Wraz z gitarzystą Scottem Hendersonem i grupą Tribal Tech, jest współtwórcą nowego, oryginalnego i twórczego podgatunku, w stylu jazz-rock. Muzyk ten wynalazł także, zupełnie niespotykany wcześniej i trudny technicznie rodzaj artykulacji dla prawej ręki. W odniesieniu do tego po raz kolejny należy użyć stwierdzeń: nowe brzmienie, nowe możliwości. O muzyku tym w następujący sposób pisze Piotr Nowicki: "*Gary Willis wszedł bez fanfar na basowy Olimp zastrzeżony zwykle dla basistów jazzowych uparcie forsujących*

rozwój gry na tym instrumencie. Jest antyefekciarzem, dlatego nie pasuje słuchaczom preferującym cyrk zamiast gry, ma całościowe spojrzenie na muzykę, a na dodatek nie komponuje prostych piosenek, tylko utwory wymagające pewnego skupienia i koncentracji, a zarazem luzu w odbiorze." (Nowicki P., 2000).

Oprócz Willisa w annałach basowej sztuki pozostawili trwałe ślad (i czynią to nadal):

Tony Levin - innowacyjny muzyk grający, oprócz gitary basowej, na kontrabasie i Chapman Stick (dziesięciostunowy instrument łączący cechy brzmieniowe basu i gitary elektrycznej. Gra się na nim tzw. tappingiem oburęcznym). Wynalazca techniki gry o nazwie *funk fingers*, polegającej na uderzaniu strun przez dwie drewniane pałeczki przytwierdzone do palców prawej ręki. Związany głównie z muzyką pop i rock. Współpracował z niezliczoną liczbą artystów, wśród których kojarzony jest przede wszystkim z Peterem Gabrielem i grupą King Crimson.

Marcus Miller - basista, klarncista basowy, muzyk sesyjny, aranżer i kompozytor. Bardzo mocno kojarzony, jako bliski współpracownik legendarnego Milesa Davisa (w ostatnim okresie jego twórczości). Był producentem jednej z najważniejszych płyt Davisa - "Tutu" z 1986 r. Miller uznawany jest za jednego z popularyzatorów stylu *slap*. Wypracował indywidualne, głębokie brzmienie i melodyjny styl grania na gitarze basowej, czyniące go natychmiast rozpoznawalnym.

Abraham Laboriel - to basista meksykańskiego pochodzenia, jeden z najbardziej wziętych muzyków sesyjnych. *"Potrafi grać w różnych stylach, ale do jego ulubionych należą te, które pozostają pod wpływem muzyki latynoskiej. Ma to bardzo wyraźny oddźwięk w jego grze. (...) Duży wpływ na sposób gry A. Laboriela na gitarze basowej ma warsztat techniczny, będący w dużej mierze pochodną jego meksykańskich zainteresowań gitarą klasyczną. Ten wybitny muzyk wiele zaadoptował z wyżej wymienionego instrumentu na basówkę."* (Donat Zamiara, 2001).

John Patitucci - Amerykanin o włoskim pochodzeniu. Nie tylko znakomity gitarzysta basowy, ale także kontrabasista i kompozytor. Porusza się głównie w kręgu muzyki jazzowej, ale z powodzeniem wykonuje również tak odległe od siebie gatunki jak pop czy muzyka klasyczna. Znany z doskonałej technicznie, wyważonej gry.

Nathan East – jest to niezwykle popularny i uznany muzyk sesyjny mający na koncie współpracę z największymi artystami. Jego grę można usłyszeć w niezliczonej ilości przebojów. Pomimo wielkich umiejętności technicznych, nie eksponuje ich stawiając na starannie dobrany akompaniament, co czyni go wielkim autorytetem w tej dziedzinie.

Les Claypool - lider kultowej, amerykańskiej formacji Primus. Kojarzony z oryginalnym, dynamicznym brzmieniem i wirtuozowskimi umiejętnościami, którymi to okrasza swoją specyficzną, pełną humoru muzykę.

Victor Lemonte Wooten - basista, który rozwinął niemal do perfekcji granie stylem *slap*, wprowadzając kilka swoich innowacji. Między innymi tzw. [double-thumbing](#) - podwójne uderzenie w strunę kciukiem, z jego dwóch stron. Oprócz tego uznanie zdobyło jego opanowanie grania tappingiem oburęcznym, pozwalające wykonywać niezależne, polifoniczne partie.

Matthew Garrison - syn legendarnego kontrabasisty Jimmy`ego Garrisona (współpracował z Johnem Coltranem). Ceniony za umiejętności techniczne i muzykalność. Jego wkładem w rozwój elektrycznego basu jest opracowanie nowej techniki *pizzicato* angażujące cztery palce prawej dłoni,

w ułożeniu dłoni podobnym do gry na gitarze klasycznej. Stwarza to możliwość wykonywania złożonych i bardzo charakterystycznych partii basowych, niemożliwych do uzyskania klasyczną techniką.

* * *

Od pierwszych konstrukcji, aż po współczesne instrumenty, gitara basowa przeszła bardzo dynamiczny rozwój. Dzisiejsze „basówki” to często dzieła sztuki lutniczej, zbudowane z różnych, często egzotycznych gatunków drewna, wyposażone w rozbudowane układy elektroniczne, wyposażone w różną ilość strun, sięgającą od

czterech, do dwunastu (choć standardem pozostają gitary cztero- pięcio- i sześciostunowe). Wielkim uznaniem wśród profesjonalnych muzyków cieszą się małe manufaktury, produkujące najwyższej klasy, ręcznie robione instrumenty: Ken Smith, Fodera, Jerzy Drozd. Z kolei wielkie firmy stawiają na masową produkcję, często ze



ryc. 21

względu na koszty, przenosząc ją do Azji, co ma wpływ na jakość gitar. Jednak, co bardzo ciekawe, pomimo technologicznego rozwoju na przestrzeni dekad, nieprzerwanie wielkim uznaniem i popularnością cieszą się produkty autorstwa Leo Fendera. Legendarne już basy o nazwach *Precision* i *Jazz-Bass*, czy też jego późniejsza konstrukcja *Music Man Sting Ray* wciąż wiodą prym, jeśli chodzi o sprzedaż.

Współczesne techniki gry na gitarze basowej opierają się na całej gamie, wypracowanych przez lata środków. Oprócz klasycznego pizzicato, grywa się także plastikową kostką, na wzór gitarzystów elektrycznych. Zauważyć można trochę mniejszą popularność slapu czy tappingu, na rzecz nowych form artykulacji, bliskich temu co preferuje opisywany powyżej Matthew Garrison (wykorzystanie wszystkich palców prawej ręki w ułożeniu jak przy grze na gitarze klasycznej). Właśnie ta technika robi ostatnimi czasy prawdziwą furorę wśród basistów.

Gitara basowa wciąż pozostaje bardzo ważnym i podstawowym instrumentem w składach zespołów. Jej podstawowa rola, łącznika rytmiczno - harmonicznego, nadal zostaje zachowana. Jednak rozwój „basówki” również jako solowego instrumentu pozwala często na jej wyjście "przed szereg". Natomiast w typowym graniu sekcyjnym, nie musi ona ograniczać się tylko do zaznaczania prym akordów, często oferując rozbudowane akompaniamenty.

1.6. Gitara basowa w Polsce

Pod koniec lat pięćdziesiątych XX w. w Polsce zaczął rodzić się nowy, młodzieżowy nurt muzyczny ochrzczony nazwą *big-beat* (mocne uderzenie). Ruch ten swój początek miał w Trójmieście. Gdańsk, Sopot i Gdynia będąc miastami portowymi, pełniły w tamtym czasie rolę "okna na świat". Tutaj docierały przywożone przez marynarzy płyty i instrumenty z Zachodu. Podobnie zresztą miała się sprawa z dynamicznie rozwijającym się jazzem. Pierwszą grupą rock and rollową w Polsce był Rythm and Blues. Założył ją Franciszek Walicki - działacz kulturalny, dziennikarz, autor piosenek, który odegrał niebagatelną rolę w tworzeniu się nurtu bigbitowego. Wspomniany zespół, podobnie jak kilka innych powstałych w tamtym czasie, używały jeszcze kontrbasu. Jednak już w roku 1962, gitarzysta zespołu Niebiesko-Czarni, **Henryk Zomerski** przekwalifikował się na basistę (*na zdjęciu z zespołem Czerwone Gitary - w środku, ryc. 22*). Tak wspomina ten moment - "*Przerobiłem normalną gitarę na gitarę basową i na tej gitarze, chyba pierwszy raz w Polsce, pokazałem, jak się gra na basowej*" (Gaszyński M., 2005).

Niebiesko-Czarni na tle innych zespołów wyróżniali się więc składem oraz brzmieniem. Już niedługo potem Zomerski zamienił prowizorycznie skonstruowany instrument na prawdziwy, elektryczny bas. (Maciej Warda, 2009; Marek Gaszyński, 2005; Leszek Gnoiński, Jan Skaradziński, 1997).

Zomerski niedługo potem odszedł z Niebiesko-Czarnych, a posadę basisty zajmowali kolejno inni muzycy: Zbigniew Bernolak, Krzysztof Wiśniarowski, Krzysztof Potocki, Andrzej Pawlik. Na fali popularności rock and rolla powstawały kolejne zespoły, w których składy personalne ulegały przetasowaniu, a więc często można spotkać tę samą osobę w kilku składach. Muzyka tamtych czasów była inspirowana tym, co docierało do Polski z Zachodu. Same umiejętności muzyków nie okazywały się oszalałymi, ale systematycznie się polepszały. Basistą, gdy zachodziła taka potrzeba, zostawał często jeden z gitarzystów w zespole. Warto w każdym razie wymienić jeszcze kilka nazwisk basistów, których grę słyhać w ważnych dla polskiej muzyki nagraniach.

Paweł Brodowski gra na jednej z najlepszych płyt Czesława Niemena - "Dziwny jest ten



ryc. 22

świat" z 1967 roku. Obecnie jest redaktorem naczelnym pisma "Jazz Forum".

Tadeusz Gogosz to gitarzysta basowy, który z Czesławem Niemenem nagrał płytę "Sukces" i "Czy mnie jeszcze pamiętasz?". Był także basistą nowatorskiej jak na tamte czasy, jazz-rockowej grupy Dżamble (z Andrzejem Zauchą jako wokalistą). Oprócz tego współpracował ze Skaldami i zespołem Bemibek, co też zostało utrwalone na nagraniach.

Andrzej Pawlik udzielał się w wielu zespołach, spośród których warto wymienić Niebiesko-Czarnych, ABC, czy późniejszy, jazz-rockowy Extra Ball.

Janusz Zieliński zapisał się przy powstawaniu płyty "Enigmatic" Czesława Niemena, przez wielu uważanej za najważniejszą dla polskiego rocka. Przez dłuższy okres występował i nagrywał z Breakoutem Tadeusza Nalepy.

Z Niemenem związana jest też kolejna postać, multiinstrumentalista i jeden z najbardziej cenionych polskich muzyków - **Józef Skrzek**. Choć najbardziej kojarzony jest z elektronicznymi instrumentami klawiszowymi, gitara basowa w jego przypadku odgrywa równie istotną rolę. Skrzek współpracował z zespołem Brekaout, następnie z grupą znakomitych muzyków towarzyszył Niemenowi w nagraniu czterech płyt. Z tej grupy wyodrębnił się jeden z najbardziej uznanych zespołów w polskiej muzyce rockowej - SBB, założony w 1971 r. Właśnie z tą formacją Skrzek utożsamiany jest najbardziej. Różnorodność środków kolorystycznych, dynamicznych czy harmonicznych czynią SBB jedną z najwybitniejszych polskich grup rockowych. W dynamiczniejszych kompozycjach Skrzek odchodził od elektronicznych klawiatur i nadawał swoim basem, solidną oraz mocno brzmiącą podstawę. Tak artysta opowiada o swoim podejściu do gry na gitarze basowej - *"To wspinały instrument do układania się w zespole. Zarówno w sekcji, jak i kontrapunktach oraz solówkach. Kto wie, czy bas wręcz nie podbija dyskretnie formy kompozycji od strony stylistycznej. Czy nie decyduje wręcz o rytmice i o charakterze utworu, wspólnie z bębnami. Dla mnie basowanie to wspinała zabawa - zwłaszcza na scenie"* (Inglík K., 2/2011).

Lata siedemdziesiąte zaczęły przynosić więcej eksperymentów i wirtuozerii. Czesław Niemen czy SBB są tego doskonałymi przykładami. Powiązany z jazz-rockiem i tzw. muzyką progresywną styl wymienionych artystów wnosił krajową muzykę rozrywkową na inny poziom, coraz dalszy od lekkich, bigbitowych piosenek.

Do naszego kraju docierał także nurt elektrycznego jazzu. Pojawili się więc pierwsi gitarzyści basowi specjalizujący się w tym gatunku. Prawdziwym objawieniem okazał się **Krzysztof Ścierański** z grupy Laboratorium, potem w Air Condition Zbigniewa Namysłowskiego. W zespole Extra Ball Jarosława Śmietany grał **Jan Cichy** (Brodacki K., 2010; Gnoiński L., Skaradziński J., 1996).

Trudno oczekiwać, aby polscy gitarzyści basowi wykazywali się wtedy nowatorstwem w kwestii technik gry, brzmienia, podejścia harmonicznego i melodycznego (aczkolwiek zdarzały się

wyjątki). Rodzimi basiści, choć przecież dotyczy to i muzyków reprezentujących inne instrumenty, przeszczepiali na nasz grunt to, co docierało do nich zza „żelaznej kurtyny”. Stąd też brały się pewne "opóźnienia" w przyswajaniu na rodzimy grunt nowości z Zachodu. W korespondencji, jaką prowadziłem z Janem Cichym – znakomitym basistą jazzowym, otrzymałem informacje, jak wyglądała ówczesna nauka. A więc spisywało się partie basu – najpierw z płyt pocztówkowych, potem również z nagranych zagranicznych audycji Willisa Conovera, czy „Trzech Kwadransów Jazzu” J. P. Wróblewskiego. Z czasem udało się też dotrzeć do wydań pisma „Down Beat”, w którym znajdowała się rubryka ze spisanyimi solówkami gwiazd jazzu. Nuty te poddawano analizie, ucząc się konstruowania fraz w improwizacjach.

W latach osiemdziesiątych, kiedy na świecie coraz większą popularność zdobywały technika slap i bezprogowa gitara basowa, w Polsce przyjmowały się one powoli. Oprócz Krzysztofa



ryc. 23

Ścierańskiego, równoznaczne zasługi w ich stosowaniu i rozpropagowaniu ma **Waldemar Tkaczyk** (ryc.23), znany z takich grup jak Kombi, Skywalker czy O.N.A. Jego opinie na temat przyswajania nowych technik w ówczesnych czasach potwierdzają, jak wiele wymagało to wysiłku i błędzenia po omacku - *"Wielokrotnie słysząc różne nagrania próbowałem sam dojść do tego, w jaki sposób otrzymano konkretne rezultaty. Pamiętam, że próbowałem podrywać strunę palcem wskazującym, nie wiedząc, że powinienem uderzać także kciukiem. Były to czasy, w których nie było ani Internetu, ani płyt video. Mogłem się jedynie domyślać niektórych spraw. Podczas jednej z naszych pierwszych tras koncertowych towarzyszył nam zespół Eruption.*

Był to murzyński band (...) Basista tego zespołu w pewnym sensie otworzył mi oczy, mimo że grał trochę inną techniką (...) Jakiś czas później odkryłem, że granie klangiem polega na uderzaniu strun kciukiem i podrywaniu palcami wskazującym i środkowym. Od tego muzyka zgrałem całe mnóstwo kaset funkowych, przede wszystkim twórcy tej techniki, czyli Larry`ego Grahama (...) W Holandii odkryłem nagrania Level 42, które również były dla mnie dużą inspiracją" (Inglik K., 2011).

Wielu współczesnych, polskich basistów przyznaje się do wpływu, jaki wywarli na nich "pionierzy" bardziej zaawansowanego grania na basie, czyli Tkaczyk i Ścierański. W tym samym wywiadzie dla magazynu „Gitarzysta”, Waldemar Tkaczyk, unikając fałszywej skromności, ma świadomość roli jaką odegrał w tworzeniu się "sceny basowej" w naszym kraju - (...) *Mogę bez wątplenia i z czystym sumieniem powiedzieć, że pierwszy w Polsce zgrałem kciukiem i użyłem basu bezprogowego. (...) Narodziła się wtedy moja znajomość z Krzysiem Ścierańskim, z którym graliśmy na Pomorzu wspólną trasę. Pamiętam jak słuchaliśmy wtedy pierwszej, solowej płyty Jaco*

Pastoriusa i razem byliśmy niezwykle wyczuleni na wszelkie nowinki i niuanse, które występowały w świecie naszego instrumentu. Udało mi się przemyścić różne techniki i do dzisiaj liczni basiści, jak choćby Wojtek Pilichowski, mówią mi, że uczyli się na mojej solówce z "10 – lecia" (koncert jubileuszowy zespołu Kombi z 1986 r.) (Inglik K., 2011). Trudno nie zgodzić się z tym, co mówi Waldemar Tkaczyk. Nie kwestionując nowatorstwa przynależnemu artyście, pozwolę sobie na jedno spostrzeżenie. To co na krajowym gruncie było nowością, w skali światowej stanowiło w jakiś sposób imitację. Słuchając choćby wspomnianego sola gitary basowej z jubileuszu Kombi, nasuwają się wyraźne inspiracje, a czasem wręcz zapożyczenia z utworów brytyjskiego basisty, Marka Kinga. Nie jest to zarzut - taka była specyfika tamtych czasów, trudno było o oryginalność na tle tego, co działo się w muzyce na zachodzie (choć są wyjątki, np. wśród jazzmanów: Namysłowski, Urbaniak). Sam Tkaczyk zresztą, obiektywnie odnosi się do tego, uważając, że w Polsce nawet teraz nie ma indywidualności muzycznej na skalę światową.

Inni, znakomici basiści, którzy zapisali się w muzyce lat osiemdziesiątych:

Zbigniew Wrombel - poznański gitarzysta basowy i kontrabasista, który wpisał się w polski krajobraz muzyczny działalnością w String Connection. Zespół ten odegrał znaczącą rolę w rodzimym jazz-rocku, zyskując status kultowego. Gdy skrzypek i lider - Krzesimir Dębski poświęcił się karierze kompozytora muzyki filmowej, Wrombel kontynuował podobny styl muzyczny w Vintage Band. Jako muzyk sesyjny wziął udział w ogromnej liczbie nagrań na potrzeby telewizji, radia, filmu i teatru. Współpracował także z wieloma artystami muzyki popularnej. Od wielu lat udziela się także jako nauczyciel, np. na Warsztatach Jazzowych w Chodzieży. Od połowy lat dziewięćdziesiątych, na łamach pisma "Muzyk" publikuje artykuły i lekcje dla basistów. (Bartz W., 2011).

Zdzisław Zawadzki - pierwszy basista grupy Perfect. Wcześniej udzielał się także w Breakoucie. Partie jego instrumentu można usłyszeć na debiutanckiej płycie zespołu z 1982 roku, w wielu przebojach.

Andrzej Nowicki - bardzo sprawny rockowy muzyk, współpracujący z wieloma czołowymi artystami w Polsce. Wśród nich można wymienić: Voo-Voo, Stanisława Sojkę, Ireneusza Dudka, supergrupę Morawski-Waglewski-Nowicki-Hołodys. Przede wszystkim jednak kojarzony jest z Perfectem gdzie zastąpił Zdzisława Zawadzkiego.

Mieczysław Jurecki - najbardziej znany z Budki Suflera. Oprócz tego zasiliał takie formacje, jak Wanda i Banda, Test, Romuald i Roman. Dokonywał także solowych nagrań pod szyldem "Mechanik". Obecnie wciąż aktywny, również jako gitarzysta i kompozytor.

Paweł Mścisławski - basista grający na popularnych płytach dwóch, ważnych dla polskiego rocka zespołów : Oddział Zamknięty i Lady Pank.

Tomasz Jaworski - kolejny po Tkaczyku i Ścierańskim gitarzysta basowy, który rozwinął w

Polsce technikę slap. W jego przypadku można mówić o absolutnym wirtuozostwie (stąd zresztą przydomek "kciuk", z którym jest kojarzony).

Bogdan Kowalewski - rozpoczął w Breakoucie, lecz najbardziej kojarzony jest z zespołem Maanam w czasach jego największych sukcesów. Jego bardzo charakterystyczne brzmienie i styl gry mocno odznaczyły się na ówczesnej muzyce tej grupy. Wiele jego linii basowych, w akompaniamencie, czy nawet i partiach solowych, jest natychmiast kojarzona z danym przebojem Maanamu.

W latach dziewięćdziesiątych polska muzyka rozrywkowa przeżyła duży rozkwit, szczególnie dotyczy to pierwszej połowy tej dekady. Wtedy też właśnie na rynku pojawił się młody, przebojowy i znakomity basista - **Wojciech Pilichowski**. Jego znakiem firmowym była i jest nadal, opanowana niemal do perfekcji, technika "slap". Na długie lata muzyk ten stał się czołowym i bardzo rozchwytywanym sidemanem (muzykiem sesyjnym). Nagrał też sporo płyt solowych. Ostatnia dekada XX w. to czas normalizacji rynku muzycznego w Polsce, a więc i związane z tym pojawienie się sporej liczby wysokiej klasy sidemanów. Na uwagę zasługuje **Filip Sojka** (ryc. 24), który nagrał niezliczoną ilość płyt dla wielu artystów – m.in. z Kayah. Posiada na swym koncie trzy wydawnictwa solowe. Ten gruntownie wykształcony instrumentalista (m.in. Wydział Jazzu i Muzyki Rozrywkowej w Katowicach), sprawnie porusza się w wielu gatunkach, imponując również



ryc. 24

wszechstronnością w posługiwaniu się różnorodnymi technikami. Jego zmysł melodyczno-harmoniczny słychać w charakterystycznych partiach basu, dodających kolorytu sporej liczbie przebojów muzyki pop. (Kuczkowski K., 1997). Z wielkim uznaniem wyraża się o artyście Krzysztof Kuczkowski przedstawiając jego sylwetkę w piśmie "Gitara i Bas" i twierdząc, iż *"możliwości wykonawcze Sojki (od Bacha do Monka), zdecydowanie wykraczają poza przyjęte standardy interpretacyjne i sytuują F. Sojkę wśród muzyków niekonwencjonalnych, wyśmienicie czujących się w tzw. ambitnym repertuarze jazzowym czy jazz-rockowym"*. (Kuczkowski K., 1998).

W owym czasie właśnie Sojka i Pilichowski stanowili trzon sesyjnych basistów w Polsce. Pod koniec dekady do tego grona dołączył **Piotr Żaczek**. Czas jego największych sukcesów przypada co prawda na lata kolejnego wieku, jednak już wcześniej Żaczek dał się poznać jako sprawny muzyk, wyróżniający się brzmieniem, techniką i przede wszystkim wielką kreatywnością. Dzięki wszechstronności swobodnie porusza się po jazzowych, rockowych i popowych stylach muzycznych. Po dziś dzień Piotr Żaczek zasila skład funkowej grupy Poluzjanci, mającej status kultowej, również wśród muzyków. Określany jest jako mistrz grania pulsujących, kołyszących

linii basowych (groove). Lista polskich i zagranicznych artystów, z którymi współpracował ten basista jest bardzo długa.

Pośród jazzowych basistów elektrycznych, do ścisłej czołówki przebił się **Tomasz Grabowy**. Na stałe występuje z dwiema grupami fusion - legendarnym Walk Away i Funky Groove. Często jest też zapraszany do projektów cenionego perkusisty Zbigniewa Lewandowskiego. Z Walk Away niejednokrotnie miał okazję występować u boku gwiazd jazzu z zagranicy. Grabowy ma opinię jednego z najbardziej wyedukowanych teoretycznie basistów, co przekłada się na jego wysublimowaną grę. Warto wspomnieć, że od wielu lat wykłada na jednym z najstarszych warsztatów muzycznych w kraju - Blues nad Bobrem w Bolesławcu.

Na końcu opisu lat dziewięćdziesiątych, chciałbym pokrótce przedstawić sylwetkę **Marcina Pospieszalskiego** (ryc. 25). Zadebiutował on już w drugiej połowie lat osiemdziesiątych grając m.

in. z doborowymi składami około-jazzowymi: Tie Break i Young Power (efemeryczna, wieloosobowa i młoda wiekowo grupa, która odświeżyła nieco podejście do jazzu w Polsce, nie tylko na gruncie muzycznym, ale też wizualnym). Już wtedy dzięki swoim umiejętnościom został zauważony. Jednak dopiero w latach późniejszych, aż do dzisiaj, jego talent ujawnił się w pełnej krasie.



ryc. 25

Jako basista jest doskonałym improwizatorem zarówno w partiach solowych, jak i akompaniamencie. Charakteryzuje się rozpoznawalnym brzmieniem oraz charakterystyczną frazą. Wykonuje różnorodne gatunki muzyczne, np. jazz z Walk Away, Tribute To Miles Orchestra czy Michałem Urbaniakiem, lub wysublimowany pop ze Stanisławem Sojką i New Life`m, z którymi przez długi czas pracował. Pochodzący ze znanej, muzycznej rodziny Pospieszalski jest gruntownie wykształconym artystą. Jego wszechstronność i duża muzykalność przekładają się na profesjonalne umiejętności kompozytorskie i aranżerskie, oraz wykonawcze,

czyniąc z niego doskonałego multiinstrumentalistę. Komponuje także muzykę do filmów, wykłada na warsztatach muzycznych. (Wolański R., 2003).



ryc. 26

Na koniec przeglądu dziejów gitary basowej na polskim gruncie, zatrzymajmy się jeszcze przy pierwszej dekadzie XXI w., co będzie też niejako podsumowaniem. Wysoką pozycję wciąż mają Pilichowski i Żaczek. Ten pierwszy coraz bardziej skupia się na karierze solowej wydając autorskie płyty, ale też pomagając młodym talentom wśród gitarzystów basowych. Drugi jest natomiast najbardziej chyba wziętym basistą w kraju. Wydał też dwie solowe płyty, dosyć mocno odbiegające od kanonu basowego grania. Mniej

widoczny stał się Filip Sojka. Oczywiście zaczęły pojawiać się nowe nazwiska. **Robert Kubiszyn** (ryc. 26) - związany z krakowskim środowiskiem, "nadworny" basista Grzegorza Turnaua, zasilający też składy zespołów Henryka Miśkiewicza, Anny Marii Jopek czy Marka Napiórkowskiego. Ma już w dorobku ponad 70 nagranych płyt. W 2010 roku wydał, bardzo wysoko oceniane, solowe wydawnictwo "Before Sunrise". Ten absolwent wydziału Jazz i Muzyka Rozrywkowa w Katowicach jest także znakomitym kontrabasistą. Artysta ten niezwykle ceniony jest za swoją eurydycję muzyczną i wirtuozowskie umiejętności, których nie nadużywa. (<http://www.robortkubiszyn.com/>).

Bartosz Królik, Bartosz Wojciechowski i Michał Grott to grupa młodych, warszawskich basistów, którzy zaczęli pojawiać się w środowisku, mnie więcej w tym samym czasie. Wszyscy oni są uczniami Wojciecha Pilichowskiego. Królik zasłynął jako jeden z liderów bardzo cenionego zespołu Sistars. Po jego rozpadzie nawiązał współpracę z grupą Łąki Łan. Jednocześnie skierował się bardziej w stronę produkowania płyt różnym wykonawcom. Styl jego gry odbiega nieco od stylów preferowanych przez wymienionych powyżej muzyków, bardziej koncentrując się na brzmieniach retro - właściwych latom siedemdziesiątym w muzyce światowej. Jest on kolejnym przykładem muzyka wszechstronnego – działa jako producent, wokalista, klawiszowiec i wiolonczelista.

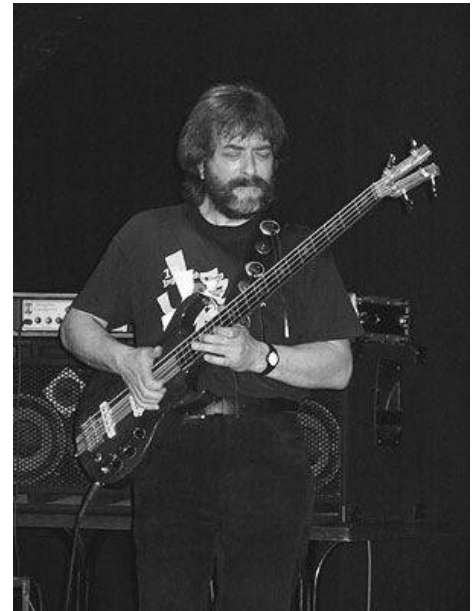
Wojciechowski jest jednym z najbardziej wziętych muzyków sesyjnych młodego pokolenia. Już w wieku szesnastu lat rozpoczął profesjonalną karierę nagrywając płyty z młodzieżowym zespołem L.O. 27. Oprócz współpracy z gwiazdami popu i rocka, zaangażował się w nowoczesną muzykę elektroniczną z pogranicza jazzu i hip-hopu. Zaowocowało to kontaktami muzycznymi z Tomaszem Stańko. Jest to raczej basista koncentrujący się na nadawaniu precyzyjnego podkładu basowego. Jego aktywność i umiejętności predysponują go do miana jednego z najlepszych basistów w Polsce. Można też sądzić, iż jego wysoka pozycja z czasem będzie rosła jeszcze bardziej.

Rozdział 2

CHARAKTERYSTYKA POSTACI ORAZ ICH STYLÓW GRY

2.1. Krzysztof Ścierański

Krzysztof Ścierański urodził się 24.08.1954 r. w Krakowie. Jest muzycznym samoukiem. Od 1973 do 1976 grał w zespole System wraz z bratem Pawłem Ścierańskim. W tym czasie trafił do zespołu Anawa, towarzyszącemu Markowi Grechucie. Współpraca z Grechutą zaowocowała trasami koncertowymi i nagraniem płyty „Szalona lokomotywa” (1977) - pierwszej, w której realizacji wziął on udział. W tym też okresie Ścierański nawiązał krótką współpracę z Niebiesko-Czarnymi. Kariera młodego muzyka toczyła się szybko. Doświadczenia zdobyte w poprzednich zespołach zaczęły procentować. Zaczęła się jego przygoda z jazzem. Pianista Janusz Grzywacz zaproponował Ścierańskiemu



ryc. 27

przyłączenie się do istniejącej od 1970 r., jazz-rockowej grupy Laboratorium (jednej z pierwszych w Polsce, dziś posiadającej status legendy). Niedługo potem do formacji dołączył gitarzysta Paweł Ścierański - brat Krzysztofa. K. Ścierański w następujący sposób charakteryzuje twórczość zespołu - *To co było wyjątkowe w zespole Laboratorium, to przełożenie nazwy na rzeczywistość. Janusz Grzywacz, dyrektor tej orkiestry, był niesamowicie otwarty na pomysły. Graliśmy utwory skomponowane przez kolegów z zespołu, lub te, które powstawały podczas wspólnej pracy. Puszczaliśmy wodze fantazji i cieszyliśmy się nowymi pomysłami. Miałem możliwość grania swoich pierwszych mini-utworów wyłącznie na basie, oraz kompozycji, w których bas odgrywał rolę wiodącą.* (Przytułski M., 2005). W owym czasie jazz-rock, jako zupełnie nowatorski kierunek w muzyce, cieszył się ogromnym powodzeniem. Stąd też duża liczba koncertów, które Laboratorium dawało nie tylko w kraju, ale też za granicą. Tam muzycy, występując na festiwalach, mieli okazję po raz pierwszy zetknąć się ze sławami światowego jazzu, grać przed nimi i obserwować ich występy. Wśród nich znaleźli się m.in.: gitarzysta John Scofield, trębacze Clark Terry i Don Ellis, wokalista Joe Williams. Te doświadczenia nie pozostały bez wpływu na formowanie się stylu gry Krzysztofa Ścierańskiego. Podobnie rzecz się miała z wyjazdem zespołu na koncerty do Indii. Tak Ścierański wspomina ten okres - *"Na ukształtowanie moich poglądów muzycznych poważnie wpłynął wyjazd na pierwszy Festiwal Jazzowy w Indiach w roku 1978. Przebywaliśmy tam cały*

miesiąc, grając w Bombaju, Kalkucie i innych miastach. Był to nasz życiowy wyjazd. Niezwykły, pełen egzotycznych wrażeń. Celem organizatorów festiwalu było poprzez spotkanie muzyki europejskiej z hinduską, tworzenie nowych wartości uniwersalnych. Zorganizowano nam lekcje muzyki hinduskiej.(...) Grali mistrzowie różnych instrumentów. Np. był dzień fletów, dzień tabli, sarangi. Poznaliśmy mnóstwo sposobów tworzenia muzyki, które w Europie są nieznanne. - i dodaje dalej - Nie będę nigdy grał muzyki hinduskiej, natomiast inspiracje jakie wyniosłem z tego pobytu pozwoliły mi w nowy sposób traktować materię muzyczną i szerzej wykorzystać instrument." (Popławski J.,1993).

Warto odnotować, iż Krzysztof Ścierański, w 1978 roku, zdobył główną nagrodę solistyczną podczas festiwalu Jazz nad Odrą, gdzie występował z triem August. Zauważono nowatorstwo jego gry inspirowane m.in. stylem Jaco Pastoriusa z Weather Reaport. (Brodacki K., 2010).

W Laboratorium Ścierański grał prawie pięć lat. W 1980 roku postanowił opuścić grupę i zasilić skład formowany przez saksofonistę Zbigniewa Namysłowskiego. Nadano mu nazwę Air Condition. Pod tym szyldem Ścierański kontynuował ideę jazz-rockowego grania. Współpraca w tym składzie z Dariuszem Kozakiewiczem, Władysławem Sendeckim, a w szczególności z tak wybitną postacią jak Namysłowski, gwarantowała mu dalszy rozwój. *"Muzyka Zbyszka jest znakomita, przemyślana, logiczna. Granie ze Zbyszkiem to najlepsza szkoła jaką można mieć. Nauczyłem się wielu rzeczy. W Laboratorium grało się na równoprawnych zasadach - każdy instrument mógł grać sololub sekcję. U Zbyszka każdy instrument ma swoje ściśle określone miejsce (dyscyplina)."* (Popławski J., 1993).

Z Air Condition Ścierański zjeździł Europę, występując m. in. na największym festiwalu jazzowym na kontynencie North Sea Jazz Festival w Holandii. Tutaj ponownie miał okazję usłyszeć najznakomitsze, światowe gwiazdy, zebrane w jednym miejscu. Oprócz dużej liczby koncertów, z zespołem tym zrealizował dwie płyty - "Air Condition" i "Follow Your Kite".

Kariera muzyka nabierała coraz większego tempa. Ścierański miał już w Polsce status znakomitego basisty - wirtuoza. Przekładało się to na kolejne propozycje. I tak, już w 1981 roku, zachęcany przez perkusistę Zbigniewa Lewandowskiego, udał się do Wrocławia, gdzie powstawał nowy zespół o nazwie String Connection. Skład uzupełniali: Krzesimir Dębski - skrzypce, Janusz Skowron - instrumenty klawiszowe i Andrzej Olejniczak - saksofon. *"W tym zespole każdy miał zupełną swobodę wypowiedzi muzycznej. Graliśmy na pełnym luzie, w formie zabawy, z możliwością pokazania się, swoich możliwości. Graliśmy repertuar, który czasem przypominał produkcje amerykańskich grup funkowych lub orkiestry restauracyjnej w repertuarze awangardy muzyki współczesnej. Wszyscy dawaliśmy z siebie wiele. I reakcja publiczności była również taka sama. Tam miałem znowu możliwość grania na basie solo własnych kompozycji"* (Popławski J., 1993) - to fragment wspomnień basisty dotyczących charakteru muzyki String Connection. W

istocie - zespół cieszył się w kraju ogromną popularnością, porównywalną z grupami rockowymi. Regularnie też zajmował czołowe miejsca w plebiscycie pisma "Jazz Forum". Muzyka formacji cechowała się mocną, wyrazistą grą sekcji rytmicznej, nowoczesnym jak na owe czasy, brzmieniem a także dość chwytliwymi, przebojowymi tematami. Nie brakowało rzecz jasna, znakomitych improwizacji. Całość mieściła się w jazz-rockowej stylistyce. Również i w tej formacji Krzysztof Ścierański koncertował w wielu odległych i prestiżowych miejscach. Były to np.: słynny festiwal jazzowy w Montrealu, występy w USA (festiwal Reno w Nevadzie, klub Lonestar w Nowym Jorku). Ze String Connection Ścierański nagrał pięć płyt: "Workoholic", "New Romantic Expectation", "String Connection Live", "In Trio" oraz "String Connection". (Popławski J., 1993; <http://www.scieranski.com.pl/>, 2011).

Jak podaje artysta na swojej stronie internetowej, jego pierwszy koncert, zagrany solo, miał miejsce w 1982 roku podczas festiwalu "Solo, Duo, Trio" w krakowskim klubie Rotunda. W tym samym czasie Ścierański nawiązał współpracę z niemieckim perkusistą Wolfgangiem Thierfeldtem, wykonując z nim muzykę wyłącznie w duecie.

Potrzeba realizacji autorskiego materiału była u Krzysztofa Ścierańskiego coraz silniejsza. Solowe wydawnictwa zachodnich basistów zachęcały do przeszczepienia tego pomysłu na rodzimy grunt. W roku 1983 światło dzienne ujrzała pierwsza płyta muzyka pt. "Bass Line", będąca jednocześnie pierwszą tego typu w Polsce. Na jednej stronie płyty znajdowały się kompozycje zagrane wyłącznie na gitarze basowej. Druga strona zawierała utwory wykonane z zespołem. W jego skład wchodził: Jerzy Piotrowski (ex-SBB) - perkusja, Marek Wilczyński - instr. klawiszowe, Paweł Ścierański - gitara.

Rok później (1984) ukazała się druga płyta Ścierańskiego. Zatytułowana była po prostu imieniem i nazwiskiem basisty. W jej rejestracji, która nie przebiegała bezproblemowo, wydatnie wspomógł autora perkusista Marek Surzyn. Kontynuacją tej współpracy stał się zespół Ścierańscy-Surzyn Trio. Z udziałem tej grupy nagrany został kolejny solowy materiał basisty "Confusion" (1985). W tym też czasie trio intensywnie koncertowało w Polsce, ale również we Francji i na Węgrzech. Tam właśnie zawiązała się znajomość lidera z węgierskim muzykiem i kompozytorem Attilą Maleczem. W tym kraju i z pomocą Malecza została nagrana płyta "King is Town" (1987). Muzyka na niej zawarta skomponowana była na gitarę basową oraz instrumenty perkusyjne.

Od lat osiemdziesiątych począwszy, rozpoczęła się hegemonia Krzysztofa Ścierańskiego w prestiżowej, corocznej ankiecie miesięcznika "Jazz Forum", w kategorii gitara basowa. *"Od 1985 r. odbywał się Festiwal Muzyki Młodej Generacji w Jarocinie, którym interesowała się część młodych czytelników "Jazz Forum", a zespoły rockowe (i rhythm and bluesowe) przyciągały do współpracy muzyków jazzowych; dowodem wagi tych wzajemnych przepływów była pozycja Krzysztofa Ścierańskiego, który w kategorii gitary basowej zajął I miejsce tak w ankiecie jazzowej, jak i*

rockowej! (za rok 1984). (Brodacki K., 2010).

Warto wspomnieć, że równolegle z prowadzoną działalnością solową oraz współpracą ze wspomnianymi wcześniej grupami jazzowymi, artysta udzielał się jako muzyk sesyjny. Nagrywał więc u Ewy Bem, Zbigniewa Lewandowskiego, Grażyny Łobaszewskiej czy Johna Portera. Zdarzało mu się także komponować "zwyczajne" piosenki. Jedną z nich stała się sporym przebojem i jednym z najważniejszych utworów w repertuarze Grażyny Łobaszewskiej. Chodzi o piosenkę "Brzydca". (Halber A., 2009).

Pod koniec lat osiemdziesiątych, w zespole Ścierańskiego, na perkusji pojawił się Jan Pluta (wcześniej w Kombi). Owocem tej kilkuletniej współpracy była płyta pt. "No Radio" wydana w 1992 roku. W składzie Ścierański-Pluta, muzycy ponownie mieli okazję grać poza granicami kraju (Niemcy, Belgia, Holandia i trzykrotny udział w festiwalu JakJazz w Dżakarcie - Indonezja).

Rok 1993 to czas kolejnego, solowego wydawnictwa "Far Away from Home". W nagraniach wzięła udział większa niż dotychczas liczba muzyków: Tomasz Stańko na trąbce, Zbigniew Namysłowski na saksofonie, Janusz Skowron na instrumentach klawiszowych, Marek Bałata - wokalista, Jacek Kochan na perkusji i Paweł Ścierański na gitarze.

Trzy lata później powstał zespół Music Painters, którego skład, oprócz Ścierańskiego, uzupełniali: Bernard Maseli na wibrafonie elektrycznym oraz zamieszkały w Polsce Kubańczyk - Jose Torres – instrumenty perkusyjne. Grupa wydała płytę zarejestrowaną podczas debiutanckiego koncertu w krakowskiej Rotundzie. Przez kolejne lata muzycy dali niezliczoną ilość koncertów w kraju oraz poza jego granicami.

Po roku 2000 zawiązała się nowa grupa Ścierańskiego. Oprócz klawiszowca Zbigniewa Jakubka znanego z Walk Away, lidera wspomogli muzycy młodszego pokolenia: Marek Napiórkowski na gitarze oraz Michał Dąbrówka na perkusji. Skład ten zarejestrował i wydał album koncertowy "Live in Opole".

W 2004 roku w dość nietypowy sposób ukazała się kolejna solowa płyta artysty - "Independent". Muzyka nagrana kilka lat wcześniej, bezskutecznie oczekiwała na wydanie. Udało się to dopiero za sprawą wydawcy pisma komputerowego "PC World Computer". Krążek został dołączony do jednego z numerów.

W roku 2006 Ścierański sformował zespół The Colors (Bernard Maseli- wibrafon, Marek Raduli - gitara, Paul Wertico (ex- Pat Metheny Group) - perkusja. Liczne koncerty przygotowały grupę do nagrania płyty, która ukazała się w 2010 roku. Wszystkie kompozycje są autorstwa Krzysztofa Ścierańskiego.

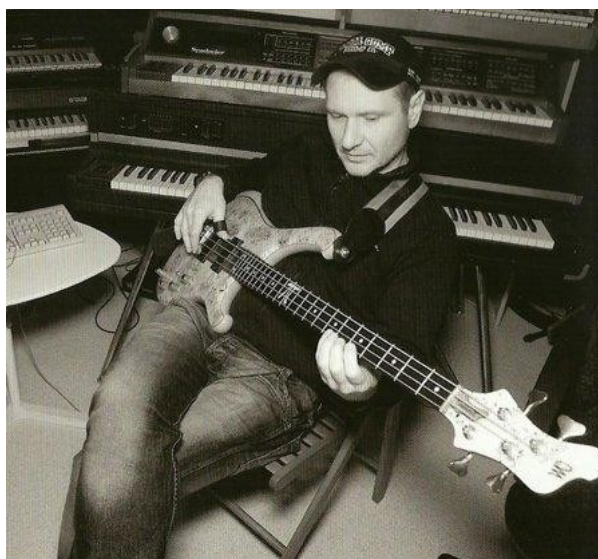
Ostatnie lata to także czas powrotów znakomitych polskich formacji, w których onegdaj, duży udział miał opisywany tutaj basista: Laboratorium oraz String Connection. Oprócz tego reaktywowała się również legendarna, blues-rockowa grupa Krzak, zapraszając w swe szeregi

Krzysztofa Ścierańskiego.

Warto wspomnieć, iż Ścierański od dawna udziela się na różnorodnych warsztatach muzycznych w charakterze wykładowcy.

2.2. Wojciech Pilichowski

Wojciech Pilichowski oficjalnie zadebiutował na polskim rynku muzycznym dzięki gitarzyście Janowi Borysewiczowi, znanemu z Budki Suflera i Lady Pank. Borysewicz pod szyldem Jan Bo utworzył trio, w którym na gitarze basowej grał Pilichowski. W 1992 roku ukazała się płyta zespołu pt. "Wojna w mieście". Muzyka na niej zawarta nawiązywała do rockowej tradycji wywodzącej się od Jimiego Hendrixa. O tym jak ważna była współpraca z Borysewiczem świadczy wypowiedź basisty - *"Bez dyskusji. Jan Bo dał mi najwięcej. To*



ryc. 28

były w sumie moje pierwsze wielkie koncerty, po parę tysięcy ludzi, i naprawdę bardzo piękne, ekspresyjne granie. Borysewicz był tym człowiekiem, który przekonał mnie do rocka. Wiesz, proste, transowe riffy... nic wielkiego, a jak kołysało i jak żarło? No i sam Janek jako gitarzysta, który tu, w tym kraju... tak, tutaj on stoi na czele stawki. Gościu śpiewa na gitarze, po prostu. Może ludzie tego tak do końca nie wiedzą, ale to prawdziwy gigant. (Hołdys Z., 1994) W tym samym roku Piinagrał koncertowy materiał z jazz-rockową grupą Three Generations Trio, w skład której wchodził również Marek Raduli i Zbigniew Lewandowski. Po latach płyta zyskała status kultowej i trudno dostępnej. Zestawienie dwóch znakomitych i doświadczonych muzyków z młodym, energicznie grającym Pilichowskim dało znakomity rezultat.

W tym czasie zaczęło być coraz głośniejsze o świetnie grającym instrumentalistcie, którego znakiem rozpoznawczym stała się efektownie stosowana technika slap. Pilichowski poruszał się sprawnie po wielu stylistykach, czego dowodem są nagrane przez niego partie basu na tak różnych płytach jak: Edyta Górniak - "Dotyk" (muzyka pop – 1995 r.), Karate Musiq - "Kultura albo masowa" (rock – 1994 r.) czy solowy krążek "Wojtek Pilichowski" (jazz-rock – 1994 r.). Ta ostatnia płyta zawierała pomysłowo i nowocześnie zaaranżowane kompozycje, z gitarą basową w roli

główniej. Dała ona początek regularnie wydawanym solowym albumom artysty. Wraz z kolejnymi latami wzrastała ilość płyt, w nagraniu których basista ten uczestniczył. Na stałe zasilił on szeregi zespołów Edyty Górniak, Natalii Kukulskiej, od końca lat dziewięćdziesiątych również Kasi Kowalskiej.

W 1995 roku ukazała się płyta "The Album" supergrupy Woobie Doobie. W skład formacji oprócz Pilichowskiego, weszli: Mariusz Mielczarek - saksofon, Michał Grymuza - gitara, Michał Dąbrówka - perkusja, Wojciech Olszak - instr. klawiszowe. Formacja ta okazała się ewenementem na polskim rynku muzycznym. Młodzi, zdolni i znakomici instrumentalisci nawiązywali swoją muzyką do najlepszych wzorców amerykańskiego grania w stylu fusion. Zapoczątkowana na początku lat dziewięćdziesiątych współpraca Pilichowskiego z Olszakiem, trwa po dziś dzień, odnosząc się do wielu muzycznych płaszczyzn: kompozycja, aranżacja, wykonawstwo.

W 1996 roku wydana została płyta pt. "Granat" - drugi, solowy materiał basisty. Muzyka tam zawarta nadal opiera się na stylistyce fusion, ale jest też bardziej różnorodna. Dużo tutaj nawiązań do hip-hopu i muzyki pop, co odzwierciedlają cztery piosenki, wśród nich niewykorzystany dotąd utwór Zbigniewa Hołdysa - "Idol". Wyróżnia się także utwór "Coś na bas i smyki" - miniatura na gitarę basową oraz kwartet smyczkowy. W rejestracji materiału wzięła udział cała plejada znakomitych postaci: wspomniany już Hołdys, Jan Borysewicz, wokalista Jarosław Wajk, aranżer Wiesław Pierogórka czy bracia Golcowie. Tak oto Pilichowski charakteryzuje to wydawnictwo - *"Traktowałem tę płytę jako prezentację muzyki - która wbrew pozorom - nie jest trudna, jest to po prostu inne podejście do muzyki, do której słuchacze się już przyzwyczaili. Wystarczy odrobina wyobraźni i koncentracji, a jestem przekonany, że te nagrania będą się podobać"* (www.pilichowski.pl 2011).

W 1998 roku, pod szyldem P.U.F (Pilich und funk) ukazał się krążek „Lodołamacz”. W skład projektu oprócz basisty, wchodził Bogusz Bilewski i Eleonora Niemen. Muzyka zawarta na tej płycie różniła się od wcześniejszych dokonań W. Pilichowskiego – nasycona była elektroniką i nowoczesnymi rytmami kojarzącymi się z hip-hopem czy drum `n` bass. Znalazła się tutaj ciekawa przeróbka standardu zespołu The Police „Message in a bottle”. Pilichowski zadebiutował również jako wokalista, rapując w dwóch utworach. Pomimo zespołowego szyldu, basista uznaje tę płytę za swoją solową (www.pilichowski.pl/2011).

Na oficjalnej stronie artysty, za okres 1992-2000 wyszczególnionych jest trzydzieści płyt, w których realizacji uczestniczył (www.pilichowski.pl2011).

Po roku 2000 Pilichowski miał już ugruntowaną pozycję na muzycznym rynku. Potwierdzała to jego intensywna praca jako muzyka sesyjnego, ale też wysokie pozycje w corocznych plebiscytach fachowych pism: "Gitara i Bas" czy "Jazz Forum". Nie zaniedbywał też swoich poczynań solowych. W 2001 roku wyszła druga płyta Woobie Doobie - "Bootla". Była to

kolejna porcja muzyki skomponowanej i wykonanej na najwyższym poziomie. W tym samym roku ukazał się czwarty już, autorski materiał artysty, noszący tytuł " Pi". Takim też pseudonimem, wziętym od dwóch pierwszych liter nazwiska, często Pilichowski zaczął się posługiwać.

W omawianym okresie muzyk zarejestrował swoje partie na płytach m.in.: Natalii Kukulskiej, Kasi Kowalskiej czy Seweryna Krajewskiego. Grał także na cieszącym się dużym powodzeniem wydawnictwie duetu Borysewicz/Kukiz. Równocześnie od roku 2004 dało się zauważyć jeszcze bardziej wzmożoną aktywność na polu autorskich realizacji muzycznych. Po wielu latach Pilichowski powrócił do regularnej współpracy z gitarzystą Markiem Raduli, który opuszczając Budkę Suflera zaangażował się w mniej komercyjną, około-jazzową muzykę. Utworzyli oni formację SQUAD: na skrzypcach grał utalentowany, gorzowski muzyk Adam Bałdych, na instrumentach klawiszowych - Wojciech Olszak, na perkusji - Tomasz Łosowski. Grupa dała serię koncertów i poprzez fachowy periodyk "Estrada i Studio" wydała krótki, studyjny materiał. Po latach, w 2009 roku ukazała się koncertowa płyta SQUAD`u - "Live in Jaworki". W 2004 roku nastąpiło również spotkanie trzech znakomitych gitarzystów basowych: Krzysztofa Ścierańskiego, Mieczysława Jureckiego i Wojciecha Pilichowskiego. W wyniku tego w studiu została zarejestrowana muzyka. Nie ujrzała ona jednak światła dziennego, w postaci płyty po dziś dzień.

Również w tym samym roku, już pod nazwą Pilichowski Band zarejestrowano i wydano koncert z łódzkiego klubu Jazzga ("Jazzga-Live).

Rok 2005 przyniósł kolejną porcję nagrań spod znaku instrumentalnej, jazz-rockowej muzyki. Grupa SQUAD okrojona do tria, przyjęła nazwę PiEr2 (Raduli, Pilichowski, Łosowski). Intensywnie koncertując, stworzyła repertuar, który trafił na płytę "Transporter". Spotkała się ona z bardzo pozytywnym przyjęciem, czyniąc z PiEr2 jeden z najważniejszych zespołów instrumentalnych w Polsce.

Następna solowa płyta Pilichowskiego "Definition of Bass" wzbudziła różne reakcje - od niezrozumienia i krytyki, po przychylnie recenzje. Tak znaczne zróżnicowanie opinii spowodowane było nietypową i odważną stylistyką, która została tutaj podjęta. Nosiła ona znamiona nowoczesnej muzyki tanecznej, a stanowiły o tym takie elementy jak: charakterystyczne brzmienie z uwypuklonymi niskimi i wysokimi częstotliwościami; programowane, elektroniczne i jednostajne rytmy; barwy instrumentów klawiszowych odnoszące się bezpośrednio do stylistyki "dance". Całości dopełniały wirtuozowskie tematy i akompaniamenty gitary basowej, ale również partie instrumentalne i wokalne zaproszonych gości. Oryginalności temu przedsięwzięciu dodaje fakt, iż płyta została wydana wraz z jednym z numerów miesięcznika motoryzacyjnego (na podobny ruch zdecydował się w tym czasie także Krzysztof Ścierański). Całość mogła jawić się jako muzyczny żart, bądź eksperyment wynikający niejako z przekory. Jednak na swojej stronie internetowej

artysta przedstawia nieco inną wizję zawartej tam muzyki - *"Choć ten materiał wydaje się momentami bardzo zabawny, to ja ten album traktuję całkiem poważnie: to jest płyta, która ma być lekka, łatwa i przyjemna, którą nagrałem dla własnej przyjemności i bez oglądania się na opinię branży. Gram siebie, gram sobą - to absolutnie nie jest sidemański materiał... Jestem pewny każdego dźwięku, który został na niej nagrany! Zarówno ja, jak i współtwórca tego materiału - Wojtek Olszak - stworzyliśmy materiał, pod którym podpisujemy się obydwojma rękami. Ta muzyka ma cieszyć - rozumieją to ci wszyscy, którzy lubią muzykę house, ze stopą na każdą ćwiartkę. (...) Zrobiłem to z najlepszymi muzykami i w najlepszych warunkach, jakie mogłem sobie wymarzyć - i zrobiłem ją tak, jak chciałem. W 1997 grałem z hiphopowcami i wszyscy myśleli, że zwariowałem. Dziś jest mnóstwo hiphopowych zespołów grających z żywymi muzykami... Miałbym wrócić do tego, co robiłem 7-8 lat temu?! "Definition of Bass" to dla mnie ważny eksperyment w muzyce."* (www.pilichowski.pl, 2011).

Kolejne lata standardowo upływały basiście na pracy muzyka sesyjnego i koncertowego, choć zakończył stałą współpracę z Natalią Kukulską. Wciąż nie zaniedbywał wykonywania mniej komercyjnej muzyki, czego dowodem były kolejne, liczne występy z TTR2, jak też własnym zespołem. Zaszły w nim zmiany personalne. Dało się tam zauważyć uzdolnionych muzyków młodego pokolenia, którzy dzięki Pilichowskiemu otrzymywali szansę wypłynięcia na szersze forum i zdobycia nowych doświadczeń. Wśród nich znaleźli się: klawiszowiec Kamil Barański, czy perkusiści Agnieszka Trzeszczak i Radek Owczarz. I tak w 2008 roku, odmłodzony skład Pilichowski Band zarejestrował koncert pt. "Electric Live", publikując go w formacie DVD (pierwsza w Polsce jazz-rockowa, koncertowa płyta w tym formacie). Do wykonania jednego z utworów lider zaprosił pięciu basistów młodego pokolenia - również swoich uczniów: Pawła Bomerta, Bartosza Królika, Bartosza Wojciechowskiego, Łukasza Dudewicza oraz Michała Grotta. Grupę wspomogli również goście.

W tym też roku ukazała się druga koncertowa płyta (DVD i audio) "Live at Satyrblues Festival", a Pilichowski dołączył do projektu Rock Loves Chopin - utwory Fryderyka Chopina przearanżowane na wersje rockowe.

Rok później miała miejsce premiera kolejnego, drugiego materiału supergrupy PiEr2 - "Time 52" - melodyjne, wirtuozowskie, instrumentalne granie z dużą dawką improwizacji. Całość utrzymana w jazz-rockowej konwencji.

W 2010 roku wydana została dziewiąta już, solowa płyta artysty - "Fair of noise". Wypełniły ją utwory instrumentalne, jak też piosenki. Znow diametralnie zmienił się skład zespołu, tym razem w całości składający się z młodych muzyków. Gościnnie swoje partie zarejestrowali tutaj także basista i wokalista Reggie Worthy (współpracownik m.in. Tiny Turner), oraz Joel Rosenblatt (perkusista legendarnej grupy fusion Spyro Gyra). Sam Pilichowski uzupełnił kilka utworów o

własne, rapowane partie. Po raz pierwszy zaśpiewał też w piosence autorstwa Zbigniewa Hołdysa.

Dyskografię zamyka kolejny, koncertowy materiał pt. "Noise Live - koncert w Trójce" (2011). Jak wskazuje nazwa, jest to rejestracja występu ze studia koncertowego Programu Trzeciego Polskiego Radia, który kilka miesięcy wcześniej był transmitowany. Było to zwieńczenie trasy koncertowej zespołu, który zagrał ponad pięćdziesiąt koncertów (również w Niemczech i Holandii). Warto dodać, iż przed trasą Pilichowski po wielu latach opuścił grupę Kasi Kowalskiej aby skupić się na działalności solowej.

Na koniec chciałbym jeszcze przywołać inny, ważny wątek w karierze Wojciecha Pilichowskiego. Związany jest on z działalnością edukacyjną, na którym to polu basista ten udziela się od wielu lat bardzo aktywnie. Już w 1992 roku wydana została książka "Lekcje gry na gitarze basowej techniką klangu" jego autorstwa. Dwa lata później Pilichowski opracował kolejne wydawnictwo pt. "3 x Bas". Zamieszczono tam przykłady o różnym stopniu trudności, a całości dopełniała magnetofonowa kasetka instruktażowa, na której muzyk w barwny i niestandardowy sposób objaśniał oraz wykonywał materiał zawarty w zeszytach (wspomagał go zespół). Można powiedzieć, że Wojciech Pilichowski był jednym z pierwszych muzyków w Polsce, którzy zaczęli wydawać tego typu "szkółki" - wzorem edukacyjnych wydawnictw zachodnich.

W 1995 ukazała się kasetka VHS "To jest gitara basowa" z kolejną porcją przykładów i wskazówek dotyczących techniki gry na tym instrumencie. Ostatnim natomiast tego typu wydawnictwem w dorobku Pilichowskiego jest płyta DVD "Bass Connection", wydana w 2006 roku. Dodatkowo publikuje on artykuły o charakterze edukacyjnym na łamach fachowej prasy: "Gitara i Bas" , "Gitarzysta".

Artysta nie poprzestaje jedynie na wydawnictwach. Aktywnie i bezpośrednio angażuje się w warsztaty muzyczne organizowane na terenie całego kraju. Od wielu lat jest wykładowcą na jednej z najstarszych tego typu imprez w Polsce - Blues nad Bobrem w Bolesławcu. Oprócz tego regularnie naucza podczas warsztatów w Jaworkach, Końskich, Grodkowie i kilku innych miejscowościach. Często zajęcia te towarzyszą trasom koncertowym projektów, w których bierze udział. Muzycy z grup Pilichowski Band i TTR2 prowadzą wykłady dotyczące poszczególnych instrumentów. Od 2003 roku Pilichowski zapoczątkował, we współpracy z polskim dystrybutorem sprzętu muzycznego, cykl objazdowych warsztatów po sklepach muzycznych w całej Polsce.

Warto także wymienić przedsięwzięcie, któremu przez kilka lat artysta patronował. Chodzi mianowicie o basowe forum internetowe - największe tego typu w Polsce, sygnowane przez muzyka. Istniało ono w latach 2002 - 2010, a Pilichowski aktywnie uczestniczył w jego "życiu". W porozumieniu z firmą Mayones do powszechnej sprzedaży wprowadzono gitary basowe o nazwie "Mayones Forum Pi" - zaprojektowane według wskazówek użytkowników forum internetowego. Przy tej okazji warto wspomnieć o tzw. endorsermencie, którego Pilichowski podjął się jako jeden z

pierwszych muzyków w kraju na początku lat pięćdziesiątych. W porozumieniu z dystrybutorem lub firmą produkującą sprzęt rekomendował on gitary, wzmacniacze lub struny poprzez ich użytkowanie. Z czasem W. Pilichowski "dorobił się" własnych, sygnowanych jego nazwiskiem modeli: gitary "Mayones Custom Pi" i wzmacniacze "Ashdown Pi 500".

W kontekście tematu niniejszej pracy magisterskiej należałoby jeszcze wspomnieć o współpracy W. Pilichowskiego i K. Ścierańskiego. Dwukrotnie doszło do takich spotkań, mających jednak epizodyczny charakter. Za pierwszym razem obaj basiści wraz z Tomaszem „Kciukiem” Jaworskim stworzyli trio basowe dając serię koncertów. Miało to miejsce na początku lat pięćdziesiątych, gdy Pilichowski wkraczał na profesjonalną scenę muzyczną. Natomiast w 2004 roku Pilichowski, Ścierański, oraz Mieczysław Jurecki zebrali się pod roboczą nazwą „Trzech basistów” i zarejestrowali materiał na płytę. Jej wydanie nie doszło jednak do skutku.

2.3. Michał Grott

Michał Grott urodził się 17 września 1980 roku. Początki jego muzycznej drogi związane są z osobą Wojtka Pilichowskiego, którego Grott miał okazję poznać kupując swoją pierwszą gitarę basową. Niedługo później zaczął do niego uczęszczać na prywatne lekcje. Po ukończeniu szkoły średniej dostał się do szkoły muzycznej na ul. Bednarskiej w Warszawie, gdzie edukował się w grze na



kontrabasie. Po 1,5 roku przerwał naukę chcąc skupić się na gitarze basowej. Dalszym etapem jego muzycznej edukacji był ukończony Wydział Jazzu i Muzyki Rozrywkowej w Katowicach.

Kolejnym etapem w życiu młodego basisty, były zastępstwa za Pilichowskiego, w koncertach wykonawców, z którymi jego nauczyciel współpracował, m. in. duet Jan Borysewicz / Paweł Kukiz czy Kasia Kowalska.

Stawiając pierwsze kroki w profesjonalnym środowisku muzycznym, Grott został zaproszony przez W. Pilichowskiego do udziału w płycie „No bass, no fun” (2004). Wydawnictwo to, dzięki idei Pilichowskiego, prezentowało dokonania młodych, polskich basistów. Kilku z nich, w tym i Grott, wkrótce zaistniało na profesjonalnym rynku muzycznym.

M. Grott stopniowo zaczął być zapraszany do udziału w kolejnych występach, do zespołów (grupa Edyty Bartosiewicz), wreszcie do rejestracji płyt wykonawców takich jak: Virgin – „Ficca”

(2005), Robert Chojnacki – „Saxophonic” (2006), Pinnawela – „Soulahili” (2008) i „Renesoul” (2010), czy duetu Grzegorz Markowski / Ryszard Sygitowicz (2010).

W 2009 roku wydał swoją pierwszą solową płytę „Grottmusic”. Dobrze przyjęta muzyka zawarta na krążku pokazywała autorskie oblicze basisty, potwierdzając jego umiejętności warsztatowe i kompozytorskie.

Obecnie Grott na stałe zasila szeregi grup Edyty Bartosiewicz, Natalii Kukulskiej i Pauliny Przybysz „Pinnaweli”. W przygotowaniu jest także jego kolejna, autorska płyta.

2.4. Krzysztof Ścierański - pionier solowej gitary basowej w Polsce

Krzysztof Ścierański, będąc w Polsce prekursorem solistycznego traktowania gitary basowej, jako jeden z pierwszych zaczął korzystać z nowych technik gry, które pojawiły się w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XX w. Wykorzystanie owych technik nie polegało jedynie na naśladowaniu. Artysta używając nowoczesnych w tamtych czasach form artykulacji eksperymentował z nimi, starając się wykształcić własny język muzycznej wypowiedzi. Cechy jego stylu wykonywania i komponowania muzyki od solowego debiutu, po dzień dzisiejszy uległy rozwojowi i przeobrażeniu.

Do technik, które Ścierański zaczął stosować pod koniec lat siedemdziesiątych (płyty zespołu Laboratorium) zaliczyć można: slapping (uderzanie w struny kciukiem i podrywanie ich palcami: wskazującym i środkowym), flazolety sztuczne i naturalne, akordy - rozłożone i grane harmonicznie. Podstawowym natomiast sposobem wydobywania dźwięków jest oczywiście pizzicato. W przypadku Ścierańskiego ma ono formę dość dynamicznego ataku na struny, co w drugiej połowie lat siedemdziesiątych wprowadził Jaco Pastorius.

Na pierwszej płycie nagranej z Laboratorium "Modern Pentathlon" z 1976 r., indywidualny styl basisty wydaje się nie być jeszcze w pełni wykształcony. Nie umniejsza to oczywiście umiejętnościom i wyobraźni muzyka, który znakomicie pełni funkcję akompaniatora w jazz-rockowych utworach grupy. Robi to używając klasycznej artykulacji pizzicato. Partie basu wykonane są stylowo, zgodnie z obowiązującymi wtedy kanonami w tego rodzaju muzyce, a więc czerpiące trochę z jazzu, czy funk`y. Dominuje klasyczne, nie podbarwione jeszcze brzmienie elektrycznego basu. Daje się też zauważyć pierwsze próby solistycznego traktowania instrumentu, czego przykładem jest krótka, oszczędna partia solowa w utworze "Szalony baca".

Innym istotnym elementem, wzbogacającym zarówno styl gry, jak i kompozycje muzyka, jest barwa. Z czasem charakterystyczne dla brzmienia Ścierańskiego stało się zastosowanie efektu o nazwie "chorus" (metaliczna, dająca wrażenie lekkiego rozstrojenia, barwa). Dobrym na to

przykładem jest utwór "Przejazd" z płyty "Quasimodo" (1979r.) grupy Laboratorium. Ta solowa kompozycja wykonana wyłącznie na gitarze basowej, oparta jest na nakładanych na siebie harmonicznym flażoletach z wykorzystaniem efektu "Volume". Całości dopełniają rytmiczny, motoryczny, acz dyskretny akompaniament zagrany na tłumionej strunie, jak też dźwiękach wygenerowanych na strunach poza menzurą instrumentu. Wszystko spaja owo brzmienie efektu "chorus". Ścierański przez cały okres swojej kariery solowej posługiwał się podobnymi pomysłami.

Na tej samej płycie znajduje się inny, charakterystyczny utwór "I'm sorry, I'm not driver". Tym razem jest to kompozycja wykonana zespołowo, gdzie basista używa techniki slap. Gra on tutaj rytmiczny akompaniament, wtrącając jednak melodyczne frazy, a nawet podejmując główny temat z wokalizą. Brzmienie basu jest nadal podbarwione "chorusem".

W grze Ścierańskiego z pewnością doszukać się można wpływów genialnego basisty Jaco Pastoriusa i innych wielkich z tamtego okresu. W owym czasie Jaco wykreował nowy styl grania na gitarze basowej, stawiając ją na równi z innymi instrumentami. Dynamiczny dźwięk, utwory solowe z wykorzystaniem różnych środków artykulacyjnych (poza slapem), charakterystyczne, "chorusowe" brzmienie - te cechy gry Pastoriusa musiały być bliskie także i Krzysztofowi Ścierańskiemu. Dużym jednak uproszczeniem byłoby przypisywanie temu basiście wyłącznie inspiracji Pastoriusiem. Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych to przecież dynamiczny rozwój gitary basowej i techniki slap. Z tego też Ścierański korzystał, będąc przecież jednym z inicjatorów grania kciukiem w Polsce.

Opisane powyżej charakterystyczne cechy gry Krzysztofa Ścierańskiego były rozwijane przez niego w latach osiemdziesiątych, gdy dołączył do String Connection. Przebojowe, jazz-rockowe kompozycje zawierały stylowe partie gitary basowej. Ich autor potrafił odnaleźć się w różnych odcieniach tego gatunku. Wsłuchując się w kilka charakterystycznych, odmiennych od siebie utworów zespołu, można ten fakt potwierdzić. Pierwsza płyta formacji "Workoholic" z 1982 roku przyniosła wspaniałe utwory, w których bas odgrywał znaczącą rolę. Ze względu na charakter muzyki, basista mógł pozwolić sobie na wielokrotne modyfikowanie linii basowej czy stosowanie różnych technik w jednym utworze. Daje się również zauważyć, iż posiada on już własny styl grania. W dynamicznej kompozycji "Bokra", w partii gitary basowej dzieje się naprawdę dużo: funkujący akompaniament grany staccato, zagęszczanie wartości rytmicznych, fragmenty wykonane techniką slap, długie nuty w spokojniejszych częściach. Nasuwają się tu skojarzenia z amerykańskimi, czarnymi mistrzami basu, m. in. ze Stanleyem Clarkiem. Dla przeciwwagi, ballada "Cantabile in h-moll" zawiera wysmakowaną partię gitary basowej, podkreślającą podstawę akordową pod główny temat i partie solowe innych instrumentów. Inne charakterystyczne dla Ścierańskiego środki wyrazu to flażolety na dwudźwiękach oraz brzmienie przyprawione efektem

chorus.

Czas sięgnąć po solowe dokonania muzyka. Już od pierwszej płyty "Bass Line" wydanej w 1983 roku słyhać, że we własnych kompozycjach Ścierański w pełni rozwija skrzydła indywidualnej, muzycznej wypowiedzi. W wielu utworach pierwszoplanową rolę odgrywają pomysły oparte na środkach artykulacyjnych: flażolety, akordy, efekt Volume ("Touching You"), ślap ("Hard Plastic Funk"), plamy dźwiękowe z efektem Volume i Overdrive ("Wieloryb basowy"). Wciąż niebagatelne znaczenie ma dla basisty barwa wynikająca z precyzyjnej artykulacji i zastosowania Chorusa. Same zaś kompozycje nie są jedynie popisem basowej wirtuozerii, stanowiąc wartościowy artystycznie materiał. Utrzymane są one w stylistyce muzyki fusion, gdzie znajduje się miejsce na improwizację, ale też zaaranżowaną formę. Sam kompozytor zwraca uwagę na podstawę harmoniczną, współpracę basu z perkusją w sekcji rytmicznej, ale równie istotne są tematy i partie solowe grane w wyższych rejestrach przez gitarę basową. Daje się zauważyć u Ścierańskiego chęć jak najpełniejszego wykorzystania skali instrumentu, bez ograniczania się tylko do nisko brzmiącego podkładu. Artysta zaczynał przygodę z muzyką jako gitarzysta, co jak sam twierdzi, nie pozostało to bez wpływu na jego późniejszą twórczość - (...) *gitarowe doświadczenia spowodowały, że nigdy nie zostałem typowym basistą grającym tylko niskie dźwięki. Szukałem nowych sposobów wykorzystania tego instrumentu.* (Inglík K., 2011).

Na kolejnych solowych płytach słyhać coraz większą fascynację elektronicznymi brzmieniami generowanymi przy pomocy gitary basowej podłączonej do efektów elektronicznych. Doskonale słyhać to na krążku "Krzysztof Ścierański" z 1984 roku i "The king is town" z 1989 roku - dużo nakładanych na siebie, przestrzennych efektów, bardziej niekiedy budzących skojarzenia z ilustracyjną, elektroniczną, syntezatorową muzyką, aniżeli z jazz-rockiem. W twórczości muzyka gdzieniegdzie zaczynają być też słyszalne inspiracje muzyką Wschodu: arabską czy indyjską. W przyszłości jeszcze bardziej pójdzie on w tym kierunku. Istotne, że dla Ścierańskiego zawsze jedną z najważniejszych rzeczy było wykształcenie indywidualnego stylu i brzmienia. Oprócz umiejętności muzyka, dużą rolę w ich kreowaniu odgrywał instrument. Jedną z najlepszych gitar jaką posiadał - Fender Jazz Bass, częściej była zastępowana nowoczesnym konstrukcyjnie i przez to charakterystycznie brzmiącym Kramerem. Jak twierdzi Ścierański - *Zawsze uciekałem od naśladownictwa. Przykładowo Jaco Pastorius – był tak mocny i tak wciągający w tym, co robił, że wystarczyło zagrać na Jazz Bassie jakiegokolwiek dwa dźwięki i skojarzenia były jednoznaczne. Uwielbiam to wiosło, ale na nim miałem ochotę grać tak jak Jaco. Z tego powodu kupiłem Kramera – chciałem grać po swojemu, innym brzmieniem, innym pasmem i on mi to umożliwił.* (Inglík K., 2011).

Na nagraniach z grupą Air Condition Zbigniewa Namysłowskiego basista odchodzi jednak w stronę bardziej tradycyjnego, sekcyjnego grania. Mniej tu wykorzystywania efektów

przekształcających barwę, mniej partii solowych. Wciąż jednak nie sposób nie docenić pomysłów i stylowych akompaniamentów na rzecz całego zespołu.

W latach dziewięćdziesiątych na solowych płytach Ścierański kontynuował myśl muzyczną zapoczątkowaną wcześniej. Zauważalny jest zwrot ku większej melodyjności utworów, a rozwijająca się technika dała muzykowi kolejne narzędzie w postaci technologii MIDI. Mam tutaj na myśli gitarę basową Peavey Midi Bass, która pełni funkcję sterownika dla syntezatora, co pozwala generować wszelakie barwy dźwięku. Muzyk używa tej gitary po dziś dzień, opierając na niej większość swoich solowych utworów. Zmiana instrumentu pociągnęła za sobą zmianę techniki grania w zakresie wydobywania dźwięku. Tak mówi o tym basista - *Początkowo grałem tak, jak większość basistów, czyli nadgarstek w łuku, kciuk na pickupie, a atak strun palcem wskazującym i środkowym. Potem zmieniłem kompletnie i przebudowałem od podstaw całą moją technikę. Dlaczego? Pewnego dnia w moje ręce trafił bas Peaveya wyposażony w system MIDI, który otworzył przede mną całkowicie nowy wszechświat muzyczny. Ale okazało się wtedy, że tradycyjna technika się tu kompletnie nie sprawdza, bo na barwach granych przez MIDI generowała ona zbyt dużo kiksów i jakichś przypadkowych artefaktów. Natomiast grając kciukiem i palcem wskazującym, mogę zagrać wszystko co chcę czysto i z o wiele lepszą kontrolą. Poza tym dłoń ułożona jest nieco inaczej i z łatwością można tłumić struny podobnie jak to robią niektórzy gitarzyści. Brzmienie wtedy uzyskiwane kojarzy mi się z reggae, na przykład ze Sly'em Dunbarem – jest ciepłe, aksamitne i maksymalnie niskie. Czyli kolejny smaczek artykulacyjny do wykorzystania.* (Iglik K., 2011).

Mniej więcej od połowy lat dziewięćdziesiątych, wraz z coraz szerszym zastosowaniem technologii MIDI, u Krzysztofa Ścierańskiego coraz wyraźniej do głosu doszły fascynacje muzyką egzotycznych krajów i kultur. Pierwszym tak wyraźnym tego znakiem jest płyta tria Music Painters (gitara basowa, wibrafon elektroniczny MIDI, instrumenty perkusyjne) z 1995 roku. Grupa z upodobaniem zastosowała bardziej egzotyczne skale, odwoływała się do rytmów inspirowanych muzyką Ameryki Południowej ("Message from Spain"), Afryki ("African waltz"), czy Azji ("Piasek Pustyni" z drugiej płyty zespołu "Inna Bajka" - 1997). Ścierański wraz z wibrafonistą Bernardem Maselim, korzystając z dobrodziejstw elektroniki, używał różnorodnych barw, niekiedy imitujących inne instrumenty. Szerzej też zaczął posługiwać się techniką tappingu (wykorzystanie palców obu rąk do wydobywania dźwięków na gryfie gitary, artykulacją legato). Ten kierunek muzycznych poszukiwań towarzyszył basiście na kolejnych autorskich płytach i w zespołach koncertowych. Często te same utwory w innych składach, przez lata ulegały rozwojowi i przearanzowaniu, tym samym pozytywnie zyskując. Doskonałym tego przykładem jest płyta grupy Colors z 2010 roku. A tak oto muzyk opowiada o swojej fascynacji bardziej egzotycznymi stylistykami - *Od wielu, wielu lat wsłuchuję się w muzykę i rytmy całego świata. To jest jak puls tej*

planety. Ta różnorodność, wielobarwność, odmiennosc nieustajaco mnie pociaga. Staram się zrozumieć, co porusza innych w tej muzyce i co można w niej znaleźć interesującego. Jedną z moich nieuleczalnych fascynacji jest muzyka latynoamerykańska i afrykańska (...) Uwielbiam to przenikanie się pulsu trójkowego z dwójkowym występujące w muzyce afrykańskiej i w jazzie. Ale przykładem może być także muzyka arabska, a moje pierwsze wspomnienie z nią związane pochodzi z Jakarty, gdzie graliśmy na festiwalu „Jak Jazz”. (...) Ona była tak odmienna, szokująca wręcz w swej inności, a przez to fascynująca, że nie mogłem się od niej oderwać. Szczególnie pamiętam swoiste call & response pomiędzy wokalistą a orkiestrą, obce dla Europejczyka ćwierćtonowe ozdobniki, nietypowe formy. Napisałem nawet kilka utworów nawiązujących do muzyki tego regionu, ponieważ w pewnym sensie moje serce pozostaje gdzieś tam, na pustyni. Co ciekawe, Europejczyk często odbiera te ich ćwierćtonowe niuansy jako fałsz, a oni się w tym lubują – postrzegają muzykę w zupełnie inny sposób. Ale tego typu charakterystyczne elementy występują na całym świecie i to jest dla mnie najciekawsze. Jak na przykład indyjskie „święte nuty”, czy chociażby blue-notes tak oczywiste w muzyce bluesowej, a odbierane przez klasycznie wykształconego muzyka jako coś dziwnego lub wręcz niestosownego. Tak naprawdę wystarczy się tylko na taką „odmienną” muzykę otworzyć, by zostać porwanym przez jej piękno. (Inglis K., 2011).

Chcąc podsumować styl gry Krzysztofa Ścierańskiego na pierwszym miejscu należy podkreślić jego wszechstronność. Lata praktyki w składach muzycznych o odmiennych stylistykach pozwoliły wykształcić temu muzykowi szeroki wachlarz możliwości i znajomość niuansów charakterystycznych dla danego gatunku muzycznego. Ścierański grał i nadal grywa jazz z plejadą znakomitych instrumentalistów (ze szczególnym akcentem na jazz-rock, czy fusion). Znakomicie porusza się w takich formach basowego akompaniamentu jak groove czy walking. Sporą część nagraniowego i koncertowego dorobku artysty stanowi także współpraca z gwiazdami muzyki pop, a więc typowa praca muzyka sesyjnego. W tym przypadku Ścierański umiejętnie wciela się w rolę akompaniatora, gustownie dobierając dźwięki oraz brzmienie. Jeszcze innym gatunkiem, w którym muzyk ten czuje się dobrze jest blues.

W nagraniach solowych Krzysztof Ścierański na równi traktuje takie elementy jak barwa, harmonia, melodyka, z czasem doszedł do tego także rytm. W tzw. solówkach słyhać bardzo dużą dbałość o melodię właśnie. Muzyk od początku swojej prekursorskiej, muzycznej drogi kładzie nacisk na jak najpełniejsze wykorzystanie możliwości gitary basowej od strony artykulacyjnej. Znakomicie więc posługuje się wszelkimi basowymi technikami, używając ich zgodnie z potrzebą i własną wyobraźnią. Nie ma tutaj wrażenia przesytu, gdyż użycie danej techniki podporządkowuje Ścierański charakterystyce utworu.

2.5. Wojciech Pilichowski - wirtuoz totalny

Wojciech Pilichowski pojawił się na muzycznej scenie w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych. Uznana pozycję od dawna miał już wtedy Krzysztof Ścierański, dzięki niemu i wielu innym muzykom Polska "dogoniła" standardy grania, które obowiązywały na zachodzie w gatunkach muzyki popularnej i jazz-rockowej. Wciąż jednak to Ścierański w obszarze muzyki pozostawał postacią numer jeden w solowej grze na "basówce" i wydawaniu płyt. Gitara basowa, podobnie jak inne instrumenty, ulegając rozwojowi technicznemu, rozwijała się też od strony sposobów gry. Najznakomitsi basiści co raz to poszerzali granice możliwości gitary basowej, czyniąc z niej instrument nie tylko melodyczny, ale i harmoniczny, również coraz "szybszy" w grze.

Można by rzec, iż Wojciech Pilichowski zaistniał na polskim rynku muzycznym w dobrym dla gitary basowej czasie, odpowiadając niejako na zapotrzebowanie na nowoczesnych, dynamicznie grających basistów, których na Zachodzie było mnóstwo. W Polsce niekoniecznie.

Zapytany przeze mnie podczas rozmowy mającej uzupełnić wiadomości do niniejszej pracy, artysta wskazał zespół Jan Bo (Jan Borysewicz z Lady Pank) jako swój pierwszy, profesjonalny skład. Płyta "Wojna w mieście", nagrana w 1992 roku, ukazuje duże umiejętności grania sekcyjnego 23-letniego wówczas basisty. Pilichowski bez kompleksów wpasowuje się w rockowe dźwięki dwóch zasłużonych dla polskiej sceny muzyków: Borysiewicza i Morawskiego (perkusja). Spora część jego partii to precyzyjnie wykonane unisona z gitarą elektryczną. W niektórych utworach muzyk gra klangiem. Technika ta od samego początku stała się jego wizytówką, a próbkę swoich wirtuozowskich możliwości po raz pierwszy daje on w utworze "1000 rzek", wykonując efektowne, treściwe solo. W akompaniamentach basista nie ogranicza się jedynie do "bezpiecznego" podawania podstawy, z pomysłem zapełniając przestrzeń zarezerwowaną dla niskich tonów, której podczas grania w trio jest sporo.

Drugim ważnym projektem, w który zaangażował się wtedy muzyk był zespół Three Generations Trio. Wydana również w 1992 koncertowa płyta "Live! In Jazz Club Pinokio" ukazuje Pilichowskiego jako współwykonawcę muzyki odmiennej od tego co robił u Jana Bo. Jazz-rockowy idiom pozwalał na jeszcze szersze pokazanie możliwości wykonawczych, również ze względu na możliwości grania rozbudowanych improwizowanych partii solowych. I tym razem młody muzyk bez kompleksów radzi sobie w towarzystwie utytułowanych kolegów: Marka Radulego i Zbigniewa Lewandowskiego. I tutaj mocną stroną Pilichowskiego są akompaniamenty stanowiące dobry łącznik rytmiczno-melodyczny między perkusją a gitarą elektryczną. Mniej przekonujące mogą być partie solowe basu - kilkuchorusowe, dosyć krótkie, lapidarne. Towarzyszy im trochę wrażenie braku przewodniej myśli, szukania bądź uciekania się do kilku gotowych rozwiązań. Być może jeszcze w tym czasie muzyk nie miał w pełni wykształconej umiejętności konstruktywnego

tworzenia partii improwizowanych w wymagającej przecież stylistyce fusion. Dostyc szybko miało się to zmienić. Warto jeszcze wspomnieć, że na płycie znalazła się autorska kompozycja basisty pt. "Woytas".

Od połowy omawianej dekady Pilichowski na długi czas stał się najważniejszym wśród basistów-sidemanów w kraju. Pierwsza autorska płyta z 1994 roku ukazała cechy wirtuozowskiego stylu tego artysty, przez następne lata rozwijanego. Zwracało więc uwagę specyficzne brzmienie, z dużą ilością wysokich częstotliwości. Można doszukać się tu inspiracji Markiem Kingiem, angielskim basistą będącym dla Wojciecha Pilichowskiego (co sam często podkreślał), jednym z największych autorytetów w dziedzinie gry na gitarze basowej. Większość utworów nagranych jest techniką kciukową, Pilichowski często posługuje się efektownymi, "perkusyjnymi" zagrywkami (tzw. patentami). Jest to kolejny znak firmowy tego muzyka. Inspiracja Markiem Kingiem oraz innymi zachodnimi basistami, poparte własną pracą pozwoliły mu stworzyć wiele tego typu zagrywek wplatanych do partii podkładowych i solowych. Co istotne, wirtuozeria nie okazuje się być w tym przypadku jedynie „pustą sztuczką”. Wiele kompozycji z owej płyty ukazuje muzykalność i melodyczny zmysł Pilichowskiego potrafiącego wymyślać podkłady basowe w ten sposób, że stają się one niejako melodyczno-rytmicznym akompaniamentem uzupełnionych odrobiną wirtuozerii. Dobrym na to przykładem jest utwór "Młyn dobry", po dziś dzień będący sztandarową pozycją w koncertowym repertuarze artysty.

Warte uwagi jest także nagranie "W koszu, na wyspie", ukazujące melodyjny kunszt basisty. Utwór oparty wyłącznie na nakładanych na siebie śladach elektrycznego basu, składa się z akordowej podstawy, dwugłosowych wstawek melodycznych, na kształt tematu przewodniego i partii solowej. Wszystko wykonane jest klasyczną techniką pizzicato. Sam styl kompozycji z tego wydawnictwa lokuje się w okolicach instrumentalnej muzyki środka, czerpiącej z elektrycznych odmian jazzu: fusion czy smooth.

Z czasem pojawiały się kolejne nagrania potwierdzające rozwój Pilichowskiego. W pracy muzyka sesyjnego przełomową i jedną z najważniejszych płyt w jego dorobku stał się krążek "Dotyk" Edyty Górniak. Partie instrumentalne nagrała tam młoda grupa Woobie Doobie - nowocześnie grający muzycy, którzy podobnie jak ich kolega, szturmem zdobywali uznanie w rodzimym show-businesie. Pilichowski wspaniale wpasował się w popowe aranże Wojtka Olszaka, nagrywając oszczędne, ale charakterystyczne partie. Z basowego punktu widzenia najbardziej cenionym i pamiętanym utworem w jego wykonaniu jest "Jestem kobietą" - piosenka w całości zagrana techniką slap. Muzykowi udało się stworzyć, pomimo funkcji akompaniatora, bardzo rozpoznawalną, wpadającą w ucho linię basową, która stała się jednym z najważniejszych elementów tej przebojowej piosenki. Do tego okrasił ją krótkim i efektownym solem.

W. Pilichowski starał się aby jego kolejne autorskie dokonania różniły się od siebie. Nie

chodzi o zupełną zmianę stylistyki na każdej z płyt, ale dokładanie kolejnych elementów, próbowanie innych możliwości, wynikających z naturalnego rozwoju. Doskonale dokumentuje to płyta "Granat" z 1996 roku. Jako kompozytor Pilichowski postanowił zróżnicować repertuar. Utwory instrumentalne sprawiają wrażenie dokładniej zaaranżowanych i rozbudowanych niż na pierwszej płycie. Słychać w nich nawiązania do hip-hopu ("Marcus"), amerykańskiego fusion spod znaku Davida Sanborna ("Funky"), czy wysmakowanego jazz-rocka ("Sztandar"). Autor pozwala sobie również na udany, muzyczny żart w postaci utworu "Cowboy z Pragi" (bas, banjo, perkusja). To nie koniec wielowątkowości tej płyty, ponieważ znalazły się na niej dwie miniatury zaaranżowane na gitarę basową, kwartet smyczkowy, tudzież fortepian - "Coś na bas i smyki" oraz "Bzdurki". Całości dopełniają cztery piosenki (z wybijającą się rolą gitary basowej), coś czego na poprzednim wydawnictwie jeszcze nie było. Eklektyzm muzyki zawartej na "Granacie" uznać można za atut. Wszystko spaja charakterystyczne brzmienie i styl gry Pilichowskiego.

Zakres używanych tutaj przez muzyka środków artykulacyjnych jest bardzo szeroki. W klasycznym graniu pizzicato oraz ślapię dominuje specyficzna, pozbawiona nadmiernego "dołu", "grzechocząca" barwa pozwalająca podkreślić dynamikę wykonywanych partii. Muzyk pomysłowo korzysta z harmonicznie granych akordów i tappingu. Zmysł melodyczny okazuje się być jednym z największych atutów Pilichowskiego czyniąc jego kompozycje ciekawymi w odbiorze, zarówno dla konesera, jak i mniej obytego z tego rodzaju muzyką słuchacza. Nie da się też zaprzeczyć, że wpasowany w te utwory niezwykle wirtuozowski sposób gry basisty, odciska duże piętno na materiale z tej płyty.

Analizując twórczość i grę W. Pilichowskiego chciałbym zatrzymać się na latach 1998-2001, kiedy to wydane zostały dwie płyty: "Lodołamacz" oraz "Pi". Wydawnictwa te ukazują rosnącą fascynację Pilichowskiego muzyką hip-hop oraz nowoczesnymi rytmami i brzmieniami z gatunku house i innych elektronicznych, tanecznych gatunków. Przy tym wciąż podstawą pozostają dla Pilichowskiego pop i jazz-rock. Efektem jest konglomerat różnych stylów - szczególnie na "Pi", gdzie mamy piosenki z gościnnym udziałem wokalistek, utwory instrumentalne bliskie fusion, ale też hip hopu. Ciekawym przykładem jest jazzowy utwór "CTA" Chicka Corei, z rapowanym tekstem zaproszonego wokalisty. Z kolei na wcześniej wydanym "Lodołamaczu" dominują elektroniczne brzmienia, a w dwóch utworach Pilichowski wręcz rapuje.

Zauważalne stało się skierowanie artysty w stronę muzyki środka: pop, hip-hop, dance, i zahaczanie o stylistykę jazz-rockową, od której wyszedł na początku swojej solowej działalności. Sam Pilichowski często przyznaje, że muzykę tworzy przede wszystkim dla szerokiego grona słuchaczy, a nie tylko dla znawców. Apogeum fascynacji tanecznymi dźwiękami była płyta "Definition of bass" z 2004 roku.

Po okresie, w którym dominował stylistyczny eklektyzm i śmiałość, dla niektórych wręcz

kontrowersyjne, muzyczne posunięcia, basista znów zwrócił się w kierunku bardziej jednolitej muzyki. Trzy postacie tworzące grupę PiEr2 (Raduli, Pilichowski, Łosowski), skierowały się w stronę jazz-rocka. W formacji tej Pilichowski powrócił do grania bardziej improwizowanego, szczególnie w wersji koncertowej. Jakkolwiek zaaranżowane utwory stanowiły bazę dla partii solowych, efektownie wykonywanych przez trio. Była to sytuacja odmienna od całkowicie autorskich projektów Pilichowskiego, gdzie do ścisłych aranżacji przywiązywał on większą wagę. Jednak i tutaj, rzecz jasna, miał on wielki wpływ na kompozycje, a jego gra ewidentnie odcisnęła piętno na muzyce PiEr2. Na obu płytach tego zespołu - „Transporter” (2005) i „Time 52” (2009) partie basowe nie odbiegają od wysokich standardów, do których W. Pilichowski zdążył już słuchaczy przyzwyczać – wciąż dają one melodyjną podstawę, równocześnie ściśle współgrając z perkusją. Zauważalna (w porównaniu do początków kariery) jest różnica w brzmieniu „basówki”, która nabiera nieco niższego pasma, aczkolwiek proces pewnych modyfikacji brzmieniowych postępował przez lata, jak u wielu innych, profesjonalnych muzyków. Wciąż jednak jest to brzmienie Pilichowskiego, któremu to brzmieniu, gdyby pokusić się o porównania, najbliższym jest do tego, co prezentuje Mark King.

Kilka lat współpracy z triem (wciąż zresztą trwającej) musiało wywrzeć wpływ na dalszą działalność solową basisty. Szczególnie daje się to odczuć w nowych nagraniach Pilichowski Band, odmiennych od materiału z wcześniejszych wydawnictw. Na płycie „Fair of noise” (2010) zdecydowanie więcej jest riffowego, gitarowego grania, lawirującego na granicy fusion, popu i rocka. Nasuwają się tutaj analogie z gitarowym stylem Marka Radulego, z którym to w TTR2 Pilichowski współpracuje, ale także z Janem Bo, z którym Pilichowski zdołał nagrać trzy płyty. Takie utwory jak „Meat ball” czy „Kac Vegas” pozytywnie zaskakują ostrymi brzmieniami i przenikaniem się riffowego grania z jazzującymi solówkami. Do nowego składu Pilichowski Band lider wybrał młodych, dynamicznie i nowocześnie grających muzyków. Pozwoliło to odświeżyć formułę i dopracowywać szczegóły brzmieniowe i aranżacyjne ze stałym i zaangażowanym w pracę grupy składem. Wspomniane aranżacje wciąż stanowią dla basisty podstawę koncertowego repertuaru grupy. Jednocześnie co jakiś czas dokonuje on w nich zmian, mających nadać muzyce świeżości i będących próbami interpretacji tego samego materiału na różne sposoby.

W stylu gry Pilichowskiego na pierwsze miejsce wysuwają się takie elementy jak: melodyka, rytmika i kolorystyka. Melodyka ściśle łączy się z rytmicznym podejściem w budowaniu partii basu w utworach. W przypadku tego instrumentu bywa to oczywiście powszechne, natomiast znakomity zmysł melodyczny Pilichowskiego sprawia, że jego akompaniamenty niejednokrotnie zaskakują charakterystycznymi, wpadającymi w ucho frazami. Podobnie rzecz się ma z partiami solowymi, szczególnie wykonywanymi pizzicato.

Ogromną wagę Pilichowski przykładą do precyzji rytmicznej swoich linii basowych, będąc

jednym z najlepszych pod tym względem w polskim środowisku muzycznym. W graniu techniką slap, często traktuje gitarę basową w sposób perkusyjny, dołączając tzw. ghost notes (tłumione dźwięki), dobarwiając całość różnymi efektami artykulacyjnymi: flażoletami, wielodźwiękami, hammer on - pull off (legato). W wykonywanych slapem solach często używa drobnych wartości rytmicznych: szesnastek, trzydziestodwojek, sześćdziesiątekczwórek. Posiada też w zanadrzu kilka efektownych, tzw. patentów. Jeden z nich to zmiana wysokości dźwięków wszystkich strun poprzez dociśnięcie ręką gryfu gitary w kierunku na zewnątrz - zmianie ulega napięcie strun, słychać efekt lekkiego, krótkotrwałego rozstrojenia. Drugi, niestandardowy sposób grania polega na dociśnięciu strun do gryfu łokciem prawej ręki (w okolicach przetworników) i uderzanie tak stłumionych strun kciukiem - daje to trudny do szczegółowego opisanie efekt słyszenia gitary basowej przez uszkodzony głośnik. Tutaj wkraczamy więc w dziedzinę kolorystyki. Basista posiada w swym sprzętowym ekwipunku pokaźną ilość elektronicznych, gitarowych efektów (m.in.: wah-wah, chorus, bass-synthesizer). Korzysta z nich dosyć często, choć bez nadmiernej przesady. Czyste brzmienie gitary basowej jest klarowne i dynamiczne (muzyk podkreśla w nim wysokie częstotliwości). Z czasem zyskało ono na głębi poprzez uwypuklenie większej ilości "dołu". Istotnym elementem w kreowaniu owego brzmienia pełni efekt o nazwie kompresor. Ma on za zadanie wyrównać poziom głośności granych dźwięków (cichsze podbija, głośniejsze ścisza). Przy okazji dodaje charakterystycznego "miękkiego posmaku".

2.6. Michał Grott – basista nowoczesny

Michał Grott jest najmłodszym wiekiem i stażem basistą, spośród trzech omawianych. Jego dorobek płytowy zajmują przede wszystkim wydawnictwa nagrane z innymi artystami, w charakterze sidemana oraz solowa płyta. Jego rola ogranicza się tam zazwyczaj do niewybijającego się akompaniamentu. Bardziej charakterystyczne od basowej strony są piosenki z obu płyt wokalistki Pinnaweli (Pauliny Przybysz) - "Soulahili" (2008) i "Renesoul" (2011). Dominuje tutaj granie oparte na starych, dobrych wzorcach funku i soulu, oprawione we współczesną formę. Owe wzorce przejawiają się choćby w brzmieniu. Gitara basowa Grotta gra bardzo niskim pasmem, w którym priorytetem jest tworzenie oszczędnej, nisko brzmiącej podstawy (często podkreślanie samych prym akordów, na długich wartościach rytmicznych). Mniejszą wagę przywiązuje się do selektywności. W terminologii muzyków nazywa się to niekiedy "poduszką". Istotnie, gra Grotta

choć z pozoru mało efektowna, jest z kolei bardzo efektywna. Muzyk potrafi dobrze wyczuć i wpasować się w konwencję. Trudno w tej muzyce wyobrazić sobie inny sposób traktowania basu, od tego jaki ma tu miejsce.

Pełnię możliwości M. Grotta ukazuje jego, jak na razie jedyne, solowe wydawnictwo "Grottmusic" z 2009 roku. Można wskazać pewne podobieństwo w koncepcji płyty, która bliska jest temu co robi W. Pilichowski, zresztą nauczyciel Grotta. Znajdują się na niej mianowicie zarówno piosenki, jak i utwory instrumentalne bliskie stylistyce fusion, a niekiedy też inspirowane muzyką klasyczną. Płyta dowodzi dużej wszechstronności basisty i wykazuje znajomość wielu stylistyk. Do tego dochodzi szeroka paleta środków artykulacyjnych i kolorystycznych.

W piosenkach, które jako soliści wykonują zaproszeni goście, priorytetowo potraktowane są następujące elementy: melodyka partii wokalnych, brzmienie oraz uwypuklenie melodyczno – rytmicznej podstawy basowej. Brzmienie całości bazuje na nowocześnie brzmiących elektronicznych barwach (syntetyczne, przestrzenne, tzw. pady, oraz fortepian dyskretnie podkreślający podstawę harmoniczną), wyraziście i dynamicznie brzmiącej perkusji („żywej” lub generowanej z komputera) oraz nisko, ale selektywnie, potężnie grającym basie. Gitara basowa w tej grupie utworów intensywnie podkreśla podstawę melodyczno – harmoniczną - rytmiczną. Muzyk doskonale łączy te trzy elementy w spójną całość, grając akompaniament, tematy, unisona z innymi instrumentami, dodając kontrapunkcyjne frazy.

Utwory instrumentalne, zajmujące największą część płyty, bazują na nośnej podstawie rytmicznej, tzw. groove i melodyjnych tematach granych nie tylko przez gitarę basową, ale również saksofon, trąbkę, instrumenty klawiszowe czy wykonywane w formie wokalizy. Ich autor stara się inspirować różnymi źródłami, korzystając z dorobku jazz-rocka, fusion, smooth jazzu, czy nawet muzyki afrykańskiej („Positive time”). Utwory mają więc zwartą, zaaranżowaną formę, ale znajduje się w nich miejsce na typowo jazzowe, instrumentalne improwizacje. Osobno należy potraktować dwie pozycje na tej płycie – „Preludio” i „130”, w swobodny sposób nawiązujące do bardziej klasycznych form muzycznych. Pierwszy z utworów sprawia wrażenie inspirowanego polifonicznymi kompozycjami charakterystycznymi dla baroku. Grott wykorzystując tapping, umożliwiając granie dwóch, niezależnych linii jednocześnie, proponuje muzykę eksponującą rozbudowaną harmonię oraz absolutnie wirtuozowskie umiejętności. Gwoli ścisłości należy dodać, iż wykonanie odbywa się wyłącznie na gitarze basowej. „130” to połączenie nowoczesnego, syntetycznego rytmu, wyeksponowanego kwartetu smyczkowego i tematu wraz z improwizacjami, wykonywanego przez elektryczny bas.

Jedną z rzeczy najbardziej zwracających uwagę jest duża liczba odmiennych technik, jakie opanował i stosuje w swej twórczości M. Grott. W grze na gitarze basowej od dawna podstawowe miejsce zajmuje klasyczna technika palcowa, czyli pizzicato, oraz slap (inna nazwa – klang).

Basista nie ogranicza się tylko do tego kanonu, wplatając dźwięki wykonane tappingiem i ostatnią nowinkę wśród basistów – fingerpicking (ustawienie prawej dłoni jak u gitarzystów klasycznych – technika ta szerzej opisana jest w rozdziale dotyczącym historii). Muzyk umiejętnie dobiera te sposoby artykulacji, nie epatując nimi bez potrzeby a na pierwszym miejscu stawiając kompozycję. W improwizacjach basista zbliża się często do typowo jazzowego frazowania, korzystając też z typowo jazzowych skal.

Na podstawie niezwykle barwnej i różnorodnej gry M. Grotta, zawartej na autorskiej płycie, oraz jego dokonaniach podczas pracy muzyka sesyjnego, można stwierdzić jego dużą wszechstronność. Widoczna jest znajomość elementów wielu stylistyk muzycznych: od popu, rocka, jazzu, po klasykę, we wszystkich elementach dzieła muzycznego. Pozwala to artyście na dopasowywanie się do oczekiwań muzyków, z którymi współpracuje. Natomiast w autorskiej twórczości, umożliwia mu to przemawianie własnym, muzycznym językiem. Z tego względu M. Grott znakomicie wpisuje się obraz nowoczesnego basisty – sidemana.

Rozdział 3

POLSCY GITARZYŚCI BASOWI WOBEC TRADYCJI

3.1. Analiza porównawcza elementów dzieła muzycznego u Ścierańskiego, Pilichowskiego i Grotta

Do przeprowadzenia niniejszych porównań zdecydowałem się przyjąć kryteria powszechnie znane w analizowaniu muzyki. Chodzi mianowicie o elementy dzieła muzycznego, którymi są: melodyka, harmonika, rytmika, metrum, kolorystyka i artykulacja. Do analizy gatunków które reprezentują trzej opisywani basiści (pop, rock, jazz) konieczne będzie dokonanie pewnych modyfikacji w interpretacjach materiału dźwiękowego czy terminologii, wynikających z różnic w podejściu do muzyki tzw. rozrywkowej. W analizie będę się starał ująć najbardziej charakterystyczne cechy muzyki stanowiące o stylu każdego z artystów. Oczywiście jest natomiast, że mają oni w repertuarze

utwory różnorodne, czasem odbiegające od głównego, obranego nurtu.

Spostrzeżenia i wnioski tutaj zawarte w wielu przypadkach stanowią wynik analiz przesłuchiwanych nagrań i koncertów zestawionych z literaturą przedmiotu z informacjami uzyskiwanymi od samych muzyków.

Melodyka: W autorskich nagraniach wszystkich trzech postaci jest jednym z priorytetowych elementów. W ich przypadku są to tematy przewodnie kompozycji. U K. Ścierańskiego, w zdecydowanej większości jego utworów tematy wykonywane są przez gitarę basową. Ścierański niekiedy traktuje tematy na sposób melodyczno-harmoniczny, grając je również dwudźwiękami lub akordami („Homeless song”, „Milk and dry”). Niekiedy solową rolę spełnia gitara elektryczna. Inaczej ma się sprawa u pozostałych dwóch muzyków. Zarówno u W. Pilichowskiego jak i M. Grotta motywy przewodnie gra zarówno bas, lub inne instrumenty wchodzące w skład ich zespołów. Są to przede wszystkim: instrumenty klawiszowe i saksofon. Przeważają tematy jednogłosowe, choć obaj basiści mają w repertuarze utwory odbiegające od tego standardu (Pilichowski – „W koszu na wyspie”, Grott – „Preludio”). Zastosowane jest tu wielogłos. Tematy wykonywane przez W. Pilichowskiego techniką klangu koncentrują się z kolei na melodyczno – rytmicznej stronie, dzieląc funkcję solową z akompaniującą („Bass Dance”). Na tym tle muzyka Ścierańskiego przedstawia się bardziej „surowo”. Jest ona wykonywana w ramach mniejszych składów instrumentalnych, solową rolę powierzając elektrycznemu basowi. Same tematy, w przypadku całej trójki zahaczają o idiom jazzowy, ale ich twórcy starają się w nich o wyrazistość, powtarzalność melodii. Tematy te stanowią często punkty wyjścia do improwizacji.

Improwizacje, które muzycy wykonują nie wydają się „odjeżdżać” w bardzo zaawansowane i trudne dla słuchacza rejony charakterystyczne dla wyrafinowanych form jazzowych, aczkolwiek sposób frazowania i prowadzenia melodii do tego rodzaju muzyki się odwołuje, kierując się najbardziej w stronę jazz-rocka i fusion. Basiści starają się więc tworzyć rytmiczne i melodyjne frazy. Każdego z muzyków charakteryzuje natomiast indywidualne podejście i styl budowania partii solowych. K. Ścierański stosuje przejrzyste motywy, często opierające się na pentatonice i skalach modalnych. Unika wirtuozerii, sztuczek technicznych. Daje się słyszeć odniesienia do bluesa, który jak artysta sam przyznaje, jest mu bliski od lat siedemdziesiątych. (Inglík K., 2011). Można jeszcze wspomnieć o częstym stosowaniu egzotycznych, orientalnych skal w tematach przewodnich jego utworów.

W. Pilichowski w swoich partiach improwizowanych często stosuje zasadę rozwijania danej myśli muzycznej - poczynając od prostych melodycznych fraz, aż po wirtuozowskie ogrywanie pasaży. Tutaj również wykorzystuje on skale modalne. W partiach wykonywanych techniką slap muzyk wykształcił styl opierający się na tradycji grania z lat osiemdziesiątych i

dziewięćdziesiątych, kiedy ta właśnie artykulacja przeżywała największy rozkwit. Wtedy też tacy muzycy jak np.: Louis Johnson, Marcus Miller czy Mark King wykształcili pewne kanony grania tym sposobem. W. Pilichowskiemu wydaje się być najbliżej do kanonów stworzonych przez Marka Kinga - traktowanie dźwięków bardziej w sposób perkusyjny, rytmiczny mniej melodyczny. Charakteryzuje to duża ilość przednut, tłumionych dźwięków o nieokreślonej wysokości, staccata, spore zagęszczenie wartości nutowych.

Improwizacje M. Grotta mają w sobie najwięcej odniesień do jazzu. Opierają się na także na skalach modalnych, ogrywanych jednak z wykorzystaniem dźwięków przejściowych, pozaskalowych. W tym elemencie styl jego grania można odnieść do współczesnych, basowych trendów, wykształconych przez dekady obecności gitary basowej w muzycznym świecie.

Harmonia: Basiści poruszając się w obrębie muzyki popularnej i jazz-rockowej korzystają z kanonów harmonicznym bliskim tym stylistykom. Najbardziej zauważalnym elementem jest w tym przypadku powtarzalność pewnych schematów harmonicznym, rozdzielonych w danym utworze na poszczególne części. Z racji tego, iż repertuar trójki muzyków opiera się na gitarze basowej jako głównym instrumencie, najbardziej wybijającymi się elementami są melodia (temat) oraz rytm (bas z perkusją). Na tej podstawie rytmicznej (groove) tworzy się kilka schematów. Podaję przykładową, często występującą formę: A, B, A, B, C, A. Rolą harmonii jest tworzenie podkładu akordowego w poszczególnych częściach. Nie jest ona zazwyczaj zbyt skomplikowana, aczkolwiek nie ogranicza się też do zupełnych podstaw. Często odwołuje się do zwrotów kadencyjnych właściwych jazzowi, a więc i powszechne w użyciu są akordy septymowe.

Wydaje się, że harmonia utworów Ścierańskiego, Pilichowskiego i Grotta pełni funkcję podrzędną w stosunku do melodii i przy komponowaniu przez nich muzyki, koncepcja ma początek w melodii lub podkładzie melodyczno – rytmicznym, pod które później układane są akordy. Podrzedną, nie znaczy oczywiście – mniej istotną. Wynika to po prostu ze struktur ich utworów, pomysłów na ich tworzenie i specyfiki instrumentu, jakim jest gitara basowa.

Muzyka jest jednak dziedziną, która często wymyka się schematom. I tutaj można znaleźć wyjątki, w których podejście harmonicznym wybija się na pierwszy plan. Rzecz tyczy się muzyki tworzonej na gitarę basową solo. Jako jeden z przykładów wybrałem utwór „Biały garbus” z drugiej płyty K. Ścierańskiego. Używając gitary basowej oraz efektów: chorus, echo i volume, generuje nakładające się na siebie, niekiedy powtarzane efektem echa, linie melodyczne lub plamy akordowe. Nie można tutaj co prawda mówić o klasycznej polifonii, natomiast zamysł muzyczny i jego efekt finalny są tutaj bardzo przekonujące i jak na czas lat osiemdziesiątych, nowatorskie dla gitary basowej.

W. Pilichowski szczególnie na swoich pierwszych dwóch płytach umieścił pojedyncze

utwory, w których harmonia wybijała się na pierwszy plan. Wskażę tytuły „W koszu na wyspie” oraz „Coś na bas i smyki”. Bas wykonuje tutaj linie melodyczno – harmoniczne. Prowadząc temat, zaznacza równocześnie podstawę akordową w niższych rejestrach, tworząc wielodźwięki. W tej drugiej kompozycji istotną rolę odgrywa kwartet smyczkowy, uzupełniając harmonię.

M. Grott posiada w repertuarze kompozycję „Preludio”. W pierwszej części również wykonuje melodię uzupełniając ją o inne dźwięki, tworząc kontekst harmoniczny. W części drugiej prowadzi równoległe dwie kontrastowe linie. Jedna o dużym zagęszczeniu wartości rytmicznych, w podziale triolowym – druga jako podstawa w niskim rejestrze (całe nuty). Koncepcja ta nawiązuje strukturalnie, jak i harmonicznie do rozwiązań właściwych epoce baroku.

Myślę, że przytoczone powyżej analizy i przykłady muzyczne dobrze ukazują element harmoniczny u trójki basistów, w kontekście tradycji i czerpania z niej. Na światowym rynku muzycznym działa wielu basistów „wyłamujących” elektryczny bas ze schematów melodyczno – rytmicznych. Dodając do solowych kompozycji element harmoniczny, poszerzają możliwości tego instrumentu. To z pewnością też oddziałuje na wyobraźnię muzyczną omawianych w tej pracy postaci. Solowe kompozycje basowe uwzględniające melodię, harmonię i rytm zaczęły powstawać pod koniec lat siedemdziesiątych. Duże zasługi ma na tym polu nieodżałowany Jaco Pastorius. Z czasem ową ideę w mistrzowski sposób rozwijali kolejni basiści, m.in.: Abraham Laboriel, Michael Manring, John Patitucci. W Polsce tego typu granie zapoczątkował właśnie K. Ścierański, zapewne początkowo wzorujący się na pionierach w tej dziedzinie, z Pastoriusem na czele. Z czasem dążył do wykształcenia indywidualnego stylu, z pozytywnym skutkiem. Z kolei być może solistyczne utwory na bas, autorstwa Pilichowskiego mogą być inspirowane tym co robił Ścierański ? I analogicznie – na wyobraźnię muzyczną Grotta, mogły również wpłynąć elementy stylu i twórczości pozostałej dwójki.

Rytmika i Metrum: Z racji gatunków oscylujących wokół muzyki popularnej i bliższych jej odmian jazzu, metrum utworów Ścierańskiego, Pilichowskiego i Grotta to najczęściej 4/4. Oczywiście każdy z basistów wykorzystuje metra nieparzyste, ale tego typu kompozycje stanowią mniejszość w ich repertuarze. Podobnie jest z utworami wykonywanymi *ad libitum* - są to najczęściej kompozycje na gitarę basową solo.

Kolejnym punktem wspólnym jest dominująca motoryka, napędzana przez wyraziste rytmy perkusji. Trudno tu jednak mówić o jednostajnych, mało finezyjnych rytmach. Ścierański, Pilichowski oraz Grott współpracują z wysokiej klasy perkusistami. Gwarantuje to wzbogacenie tego elementu o pulsację, niuanse w obrębie synkopowania, przesuwania wartości rytmicznych, stosowania szerokiej gamy rytmów, charakterystycznych dla danego stylu muzycznego.

Ostatni z wymienionych elementów stanowi istotną podstawę muzyki omawianych postaci.

Przez wiele lat muzyka popularna i jazzowa przesiąkała wpływami różnorodnych gatunków muzycznych, łącząc się z nimi. Bohaterowie tej pracy dobrze znają od strony wykonawczej cechy poszczególnych stylistyk, wykorzystując je według swoich potrzeb. Rzecz jasna gitara basowa jest także po części instrumentem rytmicznym, a więc ściśle współpracuje z zestawem perkusyjnym, tworząc sekcję rytmiczną. Na tym właśnie polu basiści razem z perkusistami przemierzają różne, rytmiczno - melodyczne ścieżki. Najczęściej korzystają z motorycznych rytmów o pulsacji ósemkowej lub szesnastkowej. Sprawdza się to zarówno w graniu rocka, popu i wszelkich odmian elektrycznego jazzu. Krzysztof Ścierański, szczególnie w swych ostatnich działaniach wykorzystuje rytmy latynoskie, swingowe i afrykańskie.

Kolorystyka: W tym elemencie, na przestrzeni lat, zachodziły chyba największe zmiany. K.Ścierański np. przez wiele lat preferował brzmienie podbarwione efektem chorus. Do tego stosował inne urządzenia: echo (powtórzenia dźwięku), pogłos (uprzestrzennienie dźwięku), harmonizer (dodawanie do granego dźwięku innego interwału). Szczególnie pod koniec lat siedemdziesiątych i przez następne dziesięciolecie, w basowym graniu istniała pewna "moda" na barwę z dodatkiem chorusa. Po raz kolejny przytoczę przykład genialnego Jaco Pastoriusa, będącego wzorem dla rzeszy basistów na całym świecie. Ta fascynacja nie ominęła również i Ścierańskiego, choć sprawiedliwie należy przyznać, iż nie poszedł on drogą kopiowania stylu Jaco. W podrozdziale analizującym grę K. Ścierańskiego, przytaczam jego wypowiedź, z której wynika jak bardzo nasz rodzimy basista starał się unikać bezpośrednich skojarzeń z silną muzycznie osobowością Pastoriusa. "Chorusowe" brzmienie nasuwa co prawda takie skojarzenia, ale już inne jego elementy stanowią o indywidualnych poszukiwaniach artysty. Ważną więc rolę odgrywał instrument. W latach osiemdziesiątych tym dla niego podstawowym był bas firmy Kramer, wyposażony w aluminiową szyjkę. Słuchając ówczesnych nagrań Ścierańskiego, jak i samemu mając okazję wypróbować dwa egzemplarze tego instrumentu, mogę uznać tę gitarę za jedną z najbardziej charakterystycznie brzmiących w szerokiej skali najpopularniejszych basów elektrycznych. Barwa instrumentu posiadającego dużą wyrazistość w każdym paśmie, w rękach wirtuoza o określonych preferencjach brzmieniowych stanowiła doskonałe narzędzie muzycznego przekazu.

Jakiś czas później, gdy K. Ścierański zaczął coraz bardziej korzystać z dobrodziejstw technologii MIDI, brzmienie jego partii basowych uległo diametralnej zmianie. Od tej pory mógł grać barwami syntetycznymi. Zwiększyło to możliwości nie tylko kolorystyczne, ale też kompozycyjne i interpretacyjne. Miałem okazję być na koncercie tria K. Ścierańskiego i zetknąć się ze współczesnym obliczem artystycznym muzyka. W mojej ocenie technologia MIDI wzbogaciła zakres środków stanowiących o stylu tego basisty. Grając w trio z gitarzystą i perkusistą, Ścierański

miał do zagospodarowania dla siebie dużą przestrzeń dźwiękową. Wypełniał ją barwami egzotycznych instrumentów i innymi, typowo syntetycznymi. Często symultanicznie miksował naturalny dźwięk gitary basowej z generowaną elektronicznie barwą. (Mocno dyskusyjne wydało mi się natomiast używanie nieprzekonującej jakości, barwy gitary elektrycznej, podczas gdy w zespole grał prawdziwy gitarzysta Marek Raduli). Możliwości sprzętowe pozwalały artyście na nagranie i zapętlenie w czasie rzeczywistym akompaniującej linii basu i granie na tym tle (oraz dźwięków zespołu) improwizacji. Znacznie szerzej wykorzystuje to K. Ścierański w swoich występach solowych, gdzie przy udziale elektroniki i gitary basowej nakłada na siebie różne struktury i budując w ten sposób utwór.

Doszukując się źródeł, z których artysta mógł zaczerpnąć inspirację do sięgnięcia po bardziej elektroniczne środki wyrazu natrafiłem na nazwiska muzyków, którzy od lat osiemdziesiątych, wraz z pojawieniem się MIDI, zaczęli z tą technologią eksperymentować i używać jej w swojej twórczości. Lista nazwisk jest długa i obejmuje głównie... gitarzystów elektrycznych z kręgu jazzu i rocka : Pat Metheny, John McLaughlin, Allan Holdsworth, Andy Summers, Robert Fripp czy Mike Oldfield. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Guitar-synthesizer>2011) Można przypuszczać, że Ścierański zetknąwszy się z nagraniami tychże artystów zapragnął wykorzystać szerokie możliwości nowatorskiej technologii w swojej twórczości, przenosząc ją na gitarę basową. Z udanym efektem. Tym sposobem stał się innowatorem w tej dziedzinie w muzyce polskiej. Z pewnością również pozostaje jednym z nielicznych na świecie profesjonalnych basistów, tak intensywnie używających MIDI w gitarze basowej.

Jak jednak wiadomo, na brzmienie kompozycji wpływa nie tylko pojedynczy muzyk, ale też skład instrumentalny, który go tworzy. U Krzysztofa Ścierańskiego, w jego autorskich projektach były to zazwyczaj nieduże zespoły – najczęściej tria (gitara, bas, perkusja), niekiedy też kwartety (grupa The Colors – podstawowy skład instrumentalny wzbogacony o wibrafon MIDI). Z racji tego, że były to zespoły firmowane nazwiskiem basisty, gitara basowa znajdowała się niejako na uprzywilejowanej pozycji. Pozostali muzycy, choć mieli miejsce na popisy solowe, pełnili często funkcję akompaniującą. Ścierański natomiast podczas grania tematów posługiwał się przejrzystą, szklistą barwą gitary basowej granej w wyższych rejestrach (czy to używając naturalnego brzmienia, czy też korzystając z MIDI). W podkładach natomiast muzyk używa niskiego, miękkiego, ale również wyrazistego brzmienia, dobrze komponującego się z perkusją. Z czasem uległo ono pewnej modyfikacji, o czym więcej będzie przy okazji omawiania artykulacji.

Jak mają się do tego preferencje brzmieniowe pozostałych dwóch basistów ? Przede wszystkim dominują naturalne brzmienia gitary basowej, sporadycznie „przyprawiane” efektami elektronicznymi. Żaden z basistów nie korzysta z technologii MIDI, kierując swoje gusta barwowe w inną stronę. W. Pilichowski na samym początku swojej kariery preferował dźwięk nasycony dużą

ilością wysokich i średnich częstotliwości. Barwa ta oddawała dobrze dynamikę i wyrazistość wirtuozowskich partii wykonywanych slapem, a przy graniu pizzicato znakomicie miksowała się z brzmieniem innych instrumentów w zespole (szczególnie dobrze słyhać to na płycie Edyty Górniak „Dotyk”). Moim zdaniem momentami odczuwalny był jednak brak częstotliwości niższych, nadających gitarze basowej charakterystyczną „potęgę” i wypełniających najniższe pasmo nagrania. Z czasem Pilichowski zaczął dodawać więcej tzw. „dołu”, nie rezygnując przy tym z wyrazistości, którą dają częstotliwości wysokie.

Na charakterystyczny tembr klangowych zagrywek tego basisty bardzo duży wpływ ma gumowa tuleja nakładana na kciuk. Daje to możliwość uderzania w struny z większą siłą oraz modyfikuje barwę dźwięku. Od lat osiemdziesiątych tego samego sposobu używa Mark King z zespołu Level 42. Kolejną istotną rzeczą, jest używanie bardzo cienkich, jak na gitarę basową, rozmiarów strun. Sprzyja to wykonywaniu niektórych, karkołomnych zagrywek i też wpływa na barwę.

W swoim wyposażeniu W. Pilichowski posiada sporą ilość „podłogowych” efektów elektronicznych. Najczęściej korzysta z kompresora, wyrównującego dynamikę poszczególnych dźwięków. W zależności od potrzeb używa efektu wah-wah (tzw. kaczka), czy bass synthesizer – kostki, która moduluje barwę gitary na podobieństwo barw uzyskiwanych z analogowych syntezatorów.

W zakresie kolorystyki zarówno Ścierański, jak i Pilichowski posiadają odrębne preferencje. Wpływ na to ma konfiguracja sprzętowa, sposoby realizacji technik artykulacyjnych, inne doświadczenia muzyczne i zamierzenia co do realizacji własnej muzyki. Oczywiście w obu przypadkach (mówiąc o czystym, nie podbarwionym efektami, brzmieniem basu) mamy do czynienia z dobrze brzmiącymi i umieszczonymi w standardowych kanonach, barwami gitary basowej (są różnice, ale nie skrajne). Polegają one na różnych proporcjach w zakresie częstotliwości oraz odmiennych technikach artykulacyjnych (o czym za chwilę więcej). W kwestii stosowanych modyfikacji elektronicznych dźwięku obaj basiści kroczą już zupełnie innymi ścieżkami.

Barwa uzyskiwana na instrumencie przez M. Grotta, wydaje się godzić gusta brzmieniowe Ścierańskiego i Pilichowskiego. Dużo w niej głębokiego, niskiego pasma, ale istotna jest też przy tym wyrazistość. Spośród całej trójki muzyków Grott wydaje się natomiast operować najbardziej zróżnicowaną kolorystyką (w zakresie naturalnej barwy g. basowej). Słyhać to na jego solowej płycie „Grottmusic”, gdzie w zależności od charakteru utworu modyfikuje barwę. W piosenkach, gdzie gra jest przede wszystkim podkładowa, brzmienie basu posiada cechy o jakich pisałem kilka zdań wcześniej. Utwory w swobodny sposób nawiązujące do muzyki klasycznej posiadają „basy” bardziej szkliste, z dużą zawartością wysokiego pasma. Gitara basowa jest tutaj instrumentem

solistycznym, grającym trudne technicznie partie.

Jako muzyk sesyjny Grott różnicuje barwę swojego instrumentu w zależności od wykonywanej stylistyki. Istnieje różnica między np. brzmieniem gitary basowej na płytach Pinnaweli (przewaga „dołu”, bardzo niskich częstotliwości – stylistyka: soul, r`n`b), a wydawnictwem duetu Markowski / Sygitowicz (podkładowa, bardziej surowa barwa - styl: rock/pop). Świadczy to umiejętności dopasowania danego brzmienia do konkretnych potrzeb i dużej świadomości w tym elemencie.

Starając się znaleźć najbardziej charakterystyczny punkt wspólny dla tych trzech muzyków, mogę wskazać ich dbałość o wyrazistość barwy. Nie sposób też odmówić basistom indywidualnych brzmień, gdzie jak na gitarę basową przystało, w mniejszym lub większym stopniu musi być uwypuklone najniższe pasmo. Każdy z nich stosuje swoje proporcje a propo częstotliwości : dół, środek, góra. Pomimo różnic, każda z tych preferencji spełnia wymogi dobrego, profesjonalnego, basowego brzmienia. Wpływają na to następujące elementy: artykulacja, świadomość muzyczna, sprzęt.

Artykulacja: Jednym ze środków uzyskiwania brzmienia jest artykulacja. Niejednokrotnie, w pierwszym wrażeniu, zastanawiający może być fakt, iż różni muzycy, grający na tym samym instrumencie i wzmacniaczu, używając tych samych technik, brzmią zupełnie inaczej. Po głębszym wnikięciu w to zagadnienie, nie musi to być już tak zaskakujące. Niejednokrotnie spotykałem się z opiniami, iż pierwszym, newralgicznym punktem, w ciągu elementów wpływających na barwę, jest sam aparat grającego. Różnice w budowie ciała czy niuanse w sposobie ataku na strunę (w przypadku instrumentów strunowych szarpanych) mają niebagatelny wpływ na finalny efekt w postaci dźwięku. Z drugiej strony istnieją pewne kanony wykształcone przez lata historii instrumentu i sposobach grania na nim, które poważny muzyk uznaje za obowiązujące i ewentualnie do nich modyfikuje, rozwija własne pomysły.

Znakomitym na to przykładem są preferencje artykulacyjne omawianej tu trójki basistów, o których jest mowa w pracy. Najdłuższy stażem K. Ścierański, przez wiele lat swojej kariery preferował klasyczną artykulację pizzicato (dwa palce skierowane prostopadle do linii strun, kciuk oparty na przystawce). Tak grało i gra nadal największa ilość basistów. Ścierański uzyskiwał w ten sposób dźwięk bardzo punktowy, mocny. Jednak w latach dziewięćdziesiątych kompletnie przebudował swój sposób gry prawą ręką. Kant dłoni opiera teraz w pobliżu mostka, a w struny uderza kciukiem z góry i palcem wskazującym z dołu. Dociskając dłoń do strun przy mostku tłumi je lekko, co daje taką właśnie tłumioną, miękką barwę. Bez dociskania dłoni uzyskuje czysty, wybrzmiewający dźwięk. Nie ma on jednak tej siły, którą daje się uzyskać przy klasycznej technice palcowej.

W. Pilichowski i M. Grott pozostają wierni klasycznemu pizzicato. Obaj jednak od czasu, do czasu wykorzystują układ z dłonią tłumiącą struny i uzyskując w ten sposób niezwykle niski, krótki dźwięk.

Z całej trójki tylko Grott używa typowej techniki „fingerstyle”, ustawiając dłoń na podobieństwo gitarzystów klasycznych i uzyskując wirtuozowskie efekty (użycie dużej ilości palców). Jest to idea stosunkowo młoda w basowym świecie. Wielu współczesnych basistów stosuje już tę artykulację, jako jedną z podstawowych w swym „arsenale”. Poproszony przeze mnie o odniesienie się do tego typu grania, W. Pilichowski stwierdził, iż używa raczej opcji z tłumieniem strun kantem dłoni. „Fingerstyle” natomiast nie jest techniką, która go angażuje. Powodem jest chęć skoncentrowania się na rozwijaniu tego, w czym się specjalizuje.

Wszyscy trzej muzycy posiadają natomiast umiejętność gry tappingiem oburęcznym, wykorzystując to w miarę potrzeb. Najwięcej wydaje się korzystać z takiej artykulacji Grott.

Czas w końcu omówić jedną z najważniejszych technik przynależnych gitarze basowej – slap. Każdy z muzyków ma ją opanowaną w sposób mistrzowski. Na dodatek Ścierański jest pionierem tego typu grania w Polsce, Pilichowskiego słuszenie uważa się za osobę, która w tak dużym stopniu rozwinęła w Polsce, po Ścierańskim ten typ grania. Można tutaj wskazać pewien ciąg wzajemnych inspiracji. Pilichowski wzorował się przy nauce grze slapem na wielu basistach zachodnich, w szczególności na Marku Kingu. Z pewnością nie umknął mu jednak nowatorski styl slapowego grania u Ścierańskiego. Obaj panowie preferują natomiast zupełnie inne ustawienia aparatu gry. Ścierański uderza struny kciukiem skierowanym do dołu, Pilichowski odwrotnie – do góry. Nie ma to aż tak kolosalnego wpływu na różnice w brzmieniu. Różnica owa wynika jednak ze stosowania gumowej nakładki na kciuk u Pilichowskiego.

Uchodząc w naszym kraju za specjalistę od grania kląngiem, W. Pilichowski stosuje szereg efektownych, niekonwencjonalnych pomysłów artykulacyjnych. Pod tym względem wydaje się nie mieć sobie równych w Polsce. Dokładnie opisałem je w rozdziale drugim, w części poświęconej stylowi gry tego muzyka. Z racji specyfiki slapu, basista ten znakomicie rozwinął artykulację legato w lewej ręce (pobudzany jest jeden dźwięk – następne wydobywają palce lewej ręki, dociskając lub szarpiąc struny na gryfie gitary). Artysta pomija natomiast kilka wariantów grania kląngiem, które onegdaj wprowadzili i rozpropagowali znakomici wirtuozi elektrycznego basu: gra tzw. podwójnym kciukiem (Abraham Laboriel, Victor Wooten), tremolo wewnętrzną i zewnętrzną częścią wszystkich palców prawej dłoni (Laboriel).

W grze techniką kciukową u M. Grotta można zaobserwować pewne wpływy pochodzące od W. Pilichowskiego (przez okres trzech lat Grott był jego uczniem). Wplata on w swoje partie efektowne technicznie zagrywki. Uproszczeniem byłoby jednak wskazywanie tylko W. Pilichowskiego jako bezpośrednią inspirację. M. Grott z pewnością czerpał z bogatej tradycji grania

na basie slapem, a już jako profesjonalny muzyk ukształtował własny styl. Każdy z basistów wykorzystując zróżnicowane środki artykulacyjne odwołuje się do różnych etapów tradycji gitary basowej. W wielu elementach, a w szczególności w grze slapem, K.Ścierański sam tę tradycję zapoczątkował (w Polsce, razem z W. Tkaczykiem). Muzycy często korzystają z tych samych środków uzyskiwania dźwięku, różnią się natomiast sposobem ich realizacji, czyli: inną techniką i dynamiką uderzenia, innym ułożeniem aparatu ruchowego.

3.2. Pojęcie tradycji

Jedno z głównych i docelowych zagadnień niniejszej pracy traktuje o tradycji. Dokładniej rzecz ujmując odnosi się tutaj ona do muzycznej idei zapoczątkowanej onegdaj i kontynuowanej, oraz rozwijanej przez kolejne pokolenia muzyków - basistów.

Według definicji, tradycję określić można jako treści kultury, które są przekazywane pokoleniowo i uznawane przez ogół za istotne w rozwoju norm, obyczajów, sposobów myślenia. Ma to ścisły związek z przeszłością, ale też z wywieraniem wpływu na teraźniejszość (<http://www.synonimy.proffnet.com>2011).

Tradycja, aby nią być, musi mieć swój początek. W dziedzinie tak rozległej i bogatej historycznie jak muzyka (pisząc o jej wycinku) na wstępie należy wybrać moment, od którego określać się zaczną początki owej tradycji. Gdzie więc go umiejscowić? Możliwości jest wiele. Zawężając pole, początki tradycji można umiejscowić od początku basowego akompaniamentu, związanego z nim rozwojem instrumentów basowych. Rozdział poświęcony historii gitary basowej zaczyna się od tego właśnie momentu. Ja natomiast zdecydowałem się na umiejscowienie "punktu startowego" od początku historii gitary basowej na świecie, stopniowo zawężając to do historii gitary basowej w Polsce i jej wybranych reprezentantów w postaci trzech basistów, których nazwiska widnieją w tytule pracy.

Spuścizna, z której korzystają te postacie w głównej mierze ma swoje podwaliny i dalszy rozwój w kulturze muzycznej zachodu Europy i Stanów Zjednoczonych. W USA wynaleziono gitarę basową, która potem podlegała ewolucji w zakresie budowy, jak też technik gry i pełnionej funkcji. Postęp w tym zakresie miał miejsce głównie z dala od naszego kraju, natomiast rodzimi basiści starali się czerpać i inspirować osiągnięciami gitary basowej. Z czasem wypracowywali własne elementy muzycznej wypowiedzi. Tematem do dalszej analizy jest to, na ile korzystali z wykształconej już tradycji, ile natomiast dali od siebie.

Co można jeszcze rozumieć przez tradycję w odniesieniu do współczesnego wykonawstwa muzycznego? Z pewnością jest to szacunek do dokonań z przeszłości. Historia muzyki pokazuje, iż kompozytorzy czy wykonawcy w różny sposób odnosili się do niej. Jedni poprzestawali czy poprzestają na kultywowaniu wzorów, które zostały już stworzone, uważając że wszystko co

najważniejsze zostało już powiedziane. Takie przypadki istnieją i w muzyce tzw. "poważnej", w jazzie, czy też rocku. Jeszcze inna grupa, szanując tradycję, mniej lub bardziej próbuje wytyczać własne ścieżki, z różnymi proporcjami na przeciwległych odciskach : tradycja - postęp . Czy jednak da się zupełnie odciąć od tradycji, idąc wyłącznie własną drogą ? Na to pytanie również spróbuję odpowiedzieć w dalszej części tego rozdziału.

3.3. Ścierański, Pilichowski, Grott wobec tradycji gry na gitarze basowej

Mówiąc o tradycjach gitary basowej w Polsce należy znaleźć punkt od którego należy zacząć porównania. W przypadku tej pracy, taki moment chciałbym wyznaczyć od połowy lat siedemdziesiątych XX w. Gitara basowa funkcjonowała już wtedy w polskiej muzyce rozrywkowej, ale jeszcze na zasadzie „robienia tła”. Na zachodzie z kolei zaczęła wychodzić z cienia, odgrywając coraz istotniejszą rolę w rocku i jazz-rocku, który rozwijał się niezwykle dynamicznie. Pojawiali się pierwsi basiści kierujący bas elektryczny w stronę bardziej solistyczną. W tamtym okresie rozpoczęła się kariera K. Ścierańskiego, który poprzez udział w zespołach Laboratorium, później String Connection i Air Condition, poprzez pierwsze autorskie dokonania, wyrastał na postać absolutnie wyjątkową. Tyczy się to nie tylko obszaru gitary basowej, ale i polskiej sceny muzycznej w ogóle.

O wielkości artysty, o tym, na ile zapisze się w historii, czy będzie stanowił inspirację dla innych, świadczy przede wszystkim wykształcenie przez niego indywidualnego stylu. W dalszej kolejności związane jest z tym nowatorstwo, przetarcie nowych ścieżek. K. Ścierański oczywiście nie mógł i zapewne nie zamierzał odciąć się od tego, co zastał w basowym świecie, zaczynając swoją przygodę z muzyką i potem kontynuując ją jako profesjonalny basista. Czerpiąc ze zdobyczy techniki i odkrywając w kwestii brzmień, technik gry, interpretacji muzyki, szukał jednocześnie własnego języka.

Co więc „zastał” Ścierański wchodząc na profesjonalną, jazzową scenę muzyczną z grupą Laboratorium ? W Polsce niewiele. Na zachodzie natomiast, w szczególności w Stanach Zjednoczonych istniała już technika grania slapem propagowana przez Larry`ego Grahama i Louisa Johnsona. W rękach Jaco Pastoriusa pojawiła się bezprogowa gitara basowa. Sam Jaco na fali eksplozji jazz-rocka eksponował gitarę basową w kompozycjach zespołowych, jak również tworzył utwory solowe na ten instrument. Podobnie rzecz się miała ze Stanleyem Clarkiem. Ścierański mógł z tych źródeł wziąć co najlepsze (i to co co do Polski docierało zza „żelaznej kurtyny”). W ten oto sposób w kraju coraz szerzej uwidaczniała się twórczość basisty grającego zupełnie inaczej. Zasób

środków wyrazu, jakimi muzyk ten dysponował, był coraz większy i odnosił się do tego, co wykorzystywali w grze zachodni basiści. Słuchając linii basowych w utworach zespołów, z którymi w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych grał K. Ścierański, można dostrzec dużą precyzję i stylowość w ich układaniu. Gitara basowa w rękach muzyka wypełniała swoją akompaniującą rolę, ale grała „gęściej”, niż jeszcze jakiś czas temu było to przyjęte – podkreślała harmonię i rytmikę utworów. Pojawiały się pierwsze improwizowane sola, pojawiła się technika slap, dając Ścierańskiemu nowe możliwości interpretacji zamysłów muzycznych. Pójściem o krok dalej okazały się autorskie płyty muzyka z gitarą basową w roli głównej. Zawarte tam kompozycje w pełni ukazywały wyobraźnię i umiejętności techniczne K. Ścierańskiego. Pierwsze kompozycje na bas solo okazały się udanym przecieraniem szlaków w historii tego instrumentu w naszym kraju. Tak po prostu nikt wcześniej tutaj nie grał. Co najważniejsze, artysta umiejętnie pogodził wpływy oddziaływujące na niego z zachodniej muzyki i własne poszukiwania w obrębie kompozycji czy brzmienia. Zaryzykuję stwierdzenie, iż w tamtym czasie niektóre z jego solowych utworów zaskakiwały świeżością i oryginalnością nawet wobec zachodnich standardów. Kolejnym etapem, w którym basista ten poszerzył swoje horyzonty, kreując swoją muzykę przy pomocy nowych środków, było przejście na technologię MIDI. Do tego rozwoju warto dodać także udane wplatanie w utwory egzotycznych inspiracji. Ścierański stał się więc postacią nieocenioną i jedyną w swoim rodzaju.

Jaki wpływ miał on na W. Pilichowskiego, który pojawił się na scenie w latach pięćdziesiątych? Myślę, że samo zapoczątkowanie przez Ścierańskiego wielu elementów w podejściu do gitary basowej nie pozostaje bez wpływu (mniej lub bardziej świadomego) na żadnego polskiego basistę poważnie traktującego instrument. Pilichowski w kilku detalach mógł się wzorować na Ścierańskim. Ale historia się powtarza. Podobnie jak jego starszy kolega, kierując się ku profesjonalnej drodze muzycznej z jednej strony czerpał od autorytetów, z drugiej dążył do indywidualizmu. Konkretnie różnice dotyczące stosowania elementów muzycznych opisałem w analizie porównawczej – jak najbardziej one występowały. Bezcelowe wydaje się szukanie zapożyczeń Pilichowskiego od Ścierańskiego. Faktem jednak jest, iż Ścierański jako czołowy i wybitny współtwórca tradycji i rozwoju gitary basowej w Polsce miał na Pilichowskiego pośredni wpływ, wspólny z innymi muzykami tworzącymi „środowisko basowe”.

Przyjrzyjmy się teraz miejscu W. Pilichowskiego w historii gitary basowej w Polsce. Naukę gry zaczynał w latach osiemdziesiątych. Bas elektryczny bardzo rozwinął się od momentu gdy na muzyczną scenę wchodził Ścierański. W powszechnym użyciu był slapping, istniało całe grono basistów o zapędach solistycznych, instrument wykorzystywano coraz wszechstronnie, zmianie uległo jego brzmienie. Na świecie królowała muzyka pop i w nagraniach wielu gwiazd można było usłyszeć wybijające się, efektowne partie basowe (Michael Jackson, Toto, Level 42). W Polsce

oprócz wiodącego prym w solowym basie Ścierańskiego, śmiało poczynali sobie inni gitarzyści basowi. Wśród tych najbardziej efektownych: Waldemar Tkaczyk z Kombi, jazzmani Jan Cichy i Zbigniew Wrombel.

Można powiedzieć, że pojawienie się Pilichowskiego na rodzimym rynku muzycznym nastąpiło w bardzo dobrym czasie. Preferencje grania na gitarze basowej zakorzenione w latach osiemdziesiątych brzmiały już trochę archaicznie (szczególnie jeśli chodzi o grę klangiem i brzmieniem). Brakowało kogoś grającego zgodnie z duchem czasu. Był co prawda Tomasz „Kciuk” Jaworski – jakkolwiek znakomity to basista, z perspektywy lat można stwierdzić, iż nie utrzymał się na dłużej w historii. Pilichowski wstrzelił się w istniejącą lukę, zyskując opinię młodej nadziei wśród polskich instrumentalistów. Szybko ugruntował swoją pozycję i do dziś pozostaje w Polsce jednym z basowych tuzów.

W. Pilichowski wprowadził na polski, muzyczny, basowy grunt absolutną wirtuozerię - szczególnie w grze „kciukiem”, choć w grze palcami (pizzicato) również. Nie można też odmówić mu wyobraźni co do aranżacji dobrze brzmiących i nowoczesnych linii basu. Jego efektowna gra oddawała aktualny wizerunek gitary basowej na świecie. Wielu znakomych instrumentalistów przesunęło możliwości basu elektrycznego w zakresie szybkości gry i modyfikacji technik artykulacyjnych. W Polsce natomiast muzyk ten niejako „popchnął” ów instrument do przodu. Po nim zaczęli pojawiać się inni młodzi, nowocześnie grający basiści: Filip Sojka, Piotr Żaczek.

Już w 1996 roku nastąpiło pierwsze spotkanie W. Pilichowskiego z 16 – letnim wówczas M.Grottem. Przez trzy lata uczęszczał on do niego na prywatne lekcje. Okres jego nauki i wejścia na rynek muzyczny to czas kiedy gitara basowa na świecie jak i w Polsce rozwija się już w tym samym tempie. Pojawiają się kolejne modyfikacje sprzętowe i artykulacyjne. Furorę robią basiści pokroju Victora Wootena i Matthew Garrisona – kolejne postacie przesuwające możliwości „basówki”. Grott wpasował się idealnie w obraz nowoczesnego basisty sesyjnego, wypracowując wszechstronny warsztat, potrafiąc dobrze zagrać każdą techniką, wedle potrzeb. Oprócz klasycznego pizzicato i nie mniej wirtuozowskiej od Pilichowskiego gry klangiem, używa także tappingu, fingerstyle, a nawet kostki, do które wielu basistów nie jest przekonanych. Umie dostosować się do każdej stylistyki i zaproponować w niej własne pomysły. Gdy zapytałem go, czy sprostałby zagranii na płycie heavy metalowego zespołu, będąc muzykiem obracającym się w „łżejszych” gatunkach, odpowiedział twierdząco.

Zastanawiając się nad tym, ile u Grotta słyhać wpływów stylu pozostałych dwóch basistów, muszę udzielić podobnej odpowiedzi, jak w przypadku Pilichowskiego. Na jego cechy gry składają się lata doświadczeń związanych z grą i słuchaniem różnorodnych muzyków. Grott nie zajmowałby pozycji jaką teraz ma gdyby po lekcjach z Pilichowskim stał się jego kopia, aczkolwiek w rozmowie ze mną przyznał, iż początkowo bardzo zafascynowany był grą Wojciecha (pobierał u

niego lekcje). Potem jednak stopniowo poszukiwał własnego stylu. Normalne wydaje się natomiast istnienie podświadomych wpływów pochodzących od Pilichowskiego czy Ścierańskiego, jako kontynuatorów basowej tradycji w kraju.

3.4. Ścierański, Pilichowski, Grott – filary polskiej tradycji gry na gitarze basowej

Relacje owej trójki muzyków do tradycji gitary basowej w Polsce można rozpatrywać dwojako – w stosunku do historii obejmującej całokształt dokonań z tą dziedziną związanych, oraz względem siebie, jako że każda z tych postaci również zapisuje swoją kartę w historii gitary basowej, wzajemnie wpływając na siebie.

Miejsce Ścierańskiego, Pilichowskiego oraz Grotta w tradycji i historii gry na gitarze basowej, układa się w logiczny ciąg zapoczątkowany w połowie lat siedemdziesiątych XX w. przez najstarszego z nich K. Ścierańskiego. Nowe podejście do grania na „basówce”, którego głównym animatorem była właśnie ta postać, przygotowało grunt dla kolejnych, młodszych gitarzystów basowych, pojawiających się przez następne lata, aż do dzisiaj. Można więc mówić o pewnej wymianie pokoleniowej w zakresie przekazywania doświadczeń (niekoniecznie w bezpośredni sposób). Czy bez Ścierańskiego nie byłoby Pilichowskiego, a bez tej dwójki – Grotta ? Przypuszczam, że sami muzycy nie potrafiliby odpowiedzieć na to pytanie. Nie ulega jednak wątpliwości, że obraz gitary basowej w Polsce wyglądałby zupełnie inaczej. Pionierskie dokonania Ścierańskiego posunęły niesamowicie do przodu sposób postrzegania i grania na basówce. Przeszpeciły na nasz grunt nieznane wówczas elementy gry. Następnie Pilichowski zaczął wyrastać na postać, która niejako „przejęła pochodnię” nadając gitarze basowej nowy wizerunek. Nie znaczy to oczywiście, że Ścierański usunął się w cień. Wirtuozeria, efekowność, świeżość i przebojowość gry i muzyki Pilichowskiego elektryzowała młodych ludzi, którym dawało to impuls do zainteresowania się „basówką”. Zresztą ma to miejsce cały czas. Co istotne muzyk idzie „za ciosem”, regularnie biorąc udział w kolejnych edycjach warsztatów instrumentalnych w całej Polsce oraz wydając materiały instruktażowe. Sam ponadto wielokrotnie byłem świadkiem, zainteresowania muzyką Pilichowskiego przez osoby nie obeznane bliżej z instrumentalną, jazz-rockową stylistyką. Techniczne popisy tego basisty niektórym osobom, obeznanym bliżej z wykonawstwem, nie przypadają do gustu, wywołując zarzuty o efekciarstwo, powtarzalność tzw. patentów, przerost formy nad treścią. Gust jest rzeczą indywidualną. Ja sam nie zaliczam się do entuzjastów szybkościowej gry czy brzmienia, które preferuje W. Pilichowski. Natomiast nie potrafię wskazać muzyka w Polsce, który tak propagowałby bardziej wymagającą od powszechnie dostępnego „towaru”, muzykę instrumentalną (czasem też i piosenki). Efekt ten byłby znacznie

uboższy gdyby nie wyrazista osobowość i taka sama gra Pilichowskiego. Same zaś utwory jego autorstwa, łączą w sobie wyrafinowanie z przebojowością. Osobiście za to najbardziej tę postać cenię.

Karta M. Grotta choć najmniej zapisana, zapełnia się jego kolejnymi działaniami muzycznymi. Jego wpływ na basową tradycję w Polsce to przeszczepianie na rodzimy grunt nowoczesnego spojrzenia na „basówkę” z całym arsenałem brzmień, technik i wszechstronności. Jego gra utrwała się na coraz większej ilości płyt, co stanowi pozostawiony po sobie, niezatarty ślad. Równocześnie bardzo prawdopodobne jest, że muzyka i styl Grotta inspiruje młodych, początkujących basistów, dając impuls do sięgnięcia po instrument i zgłębiania jego tajników. Zresztą i on, rekomendowany przez W. Pilichowskiego, coraz częściej zaczyna dzielić się swoją wiedzą na warsztatach muzycznych.

Zasługi tych właśnie trzech basistów dla rozwoju gitary basowej nad Wisłą wydają się nieocenione. Dzięki ich kreatywności wynikającej z szacunku dla tradycji, a z drugiej strony poszukiwania własnych środków wyrazu, owa tradycja ma swoją kontynuację, zyskując na elementach zgodnych z duchem czasu. Opisani w powyższej pracy Krzysztof Ścierański, Wojciech Pilichowski i Michał Grott, stanowią moim zdaniem, najbardziej wyrazistą reprezentację basowej instrumentalistyki w Polsce. Oprócz nich twórczo działa cała rzesza innych, znakomitych basistów tworząc spójny i pozytywny wizerunek muzyków, nie odbiegających poziomem od światowych standardów.

Czas postawić pytanie o to, czy tradycja ta posiada cechy wyróżniające ją na tle innych krajów? Moim zdaniem trudno doszukać się elementów całkowicie odmiennych od tego, co dzieje się muzyce poza granicami Polski. W większości aspektów dotyczących muzyki rozrywkowej i jazzowej prym wiodą kraje anglosaskie (Wielka Brytania, Stany Zjednoczone). Odnosi się to również do gitary basowej. Jej tradycja została zapoczątkowana w USA i tam też podlegała ewolucji w najbardziej dynamiczny sposób. W tej perspektywie obraz polskiej gitary basowej prezentuje się znakomicie, ale nie przejawia cech wielkiej oryginalności. Nie jest to zarzut. Wydaje się po prostu mało możliwe aby w małym kraju, w środku Europy stworzyć coś odrębnego i całkowicie wyróżniającego się w dziedzinie gitary basowej (aczkolwiek są wyjątki na innych instrumentach, np. czerpiący z polskiego folkloru saksofonista Zbigniew Namysłowski, czy skrzypek Michał Urbaniak). Zamiast tego polscy basiści stawiają na profesjonalizm i szukanie własnego stylu, ale opartego na wypracowanych już na świecie kanonach. Wielokrotnie już polscy gitarzyści basowi mieli okazję współpracować z zagranicznymi artystami zyskując ich uznanie. Wśród nich są bohaterowie niniejszej pracy, a także inni muzycy: Tomasz Grabowy, Piotr Żaczek czy Robert Kubiszyn.

Gdybym natomiast, spośród trzech opisywanych w pracy basistów miał wskazać tego,

którego wyróżnia najbardziej indywidualny styl (na tle dokonań basistów zachodnich), postawiłbym na Krzysztofa Ścierańskiego. W jego twórczości (szczególnie w latach osiemdziesiątych) daje się odczuć nieustanne dążenie do przemawiania własnym językiem muzycznym. Znowu oczywiście jest to oparte na standardach grania na elektrycznym basie, ale już tak rozległe inspiracje egzotycznymi stylistykami (w których nie występuje gitara basowa) świadczą o tym, że artysta ten traktuje muzykę w ujęciu całościowym - nie tylko przez pryzmat basu. Co do ostatniego stwierdzenia, nie można rzecz jasna odmówić tego również pozostałym dwóm basistom.

Uważam, że trudno jest wskazać wybitnie „polskie” wyznaczniki polskiej tradycji grania na gitarze basowej. Tradycja ta w czasach gdy Polska znajdowała się za „żelazną kurtyną”, w pewnym sposób „nadganiała” Zachód, uzupełniając braki. W czasach obecnych, równoległe ze światowymi kanonami, podąża wspólną drogą. Można na to spojrzeć w szerszym ujęciu. Takim stanowi rzeczy sprzyja nasza europejska przynależność kulturowa, globalizacja, rozwój i dostępność mediów elektronicznych. Te czynniki sprawiają, że pewne obowiązujące standardy muzyczne istnieją jako podstawowe, oczywiste (szczególnie w muzyce rozrywkowej). Historia co prawda pokazuje, że jeśli chodzi o artystów z naszego kraju, w ujęciu globalnym najbardziej wyróżnili się ci, którzy czerpali z polskiego folkloru. Wprowadzało to element nieznanym i atrakcyjnym dla słuchacza spoza Polski. W tym, jak się okazuje od lat, tkwi „furtka” dająca możliwość wniesienia czegoś od siebie do zachodnich standardów muzycznych. Jakkolwiek jest to temat na inne rozważania, myślę jednak że trudno w przypadku gitary basowej wymagać skierowania się w rejony folkloru.

Kończąc należy stwierdzić, iż tradycja gry na gitarze basowej w Polsce, mając się znakomicie, niejako wpasowuje się w historię elektrycznego basu na świecie. Rodzimi basiści dostarczają swoją grą wiele niezapomnianych wrażeń estetycznych i wszystko wskazuje na to, że zapotrzebowanie na ich kreatywność będzie się jeszcze długo utrzymywać (nawet wbrew wszechogarniającej komputeryzacji technik nagraniowych).

Bibliografia

Literatura przedmiotu:

- Bacon Tony, Day Paul: *The Fender Book: A Complete History of Fender Electric Guitars*, London: Balafon 2000
- Brodacki Krystian: *Historia Jazzu w Polsce*, PWM, Kraków 2010
- Drobner Mieczysław: *Instrumentoznawstwo i akustyka*, PWM, Warszawa 1985
- Gaszyński Marek: *Czerwone Gitary -nie spoczniemy*, Prószyński i S-ka, Warszawa

2005

- Góralski Andrzej: *"Gitara basowa"*, GS Media Wrocław, 1995
- Gnoiński Leszek, Skaradziński Jan: *Encyklopedia Polskiego Rocka*, Świat Książki, Warszawa 1997
- Pelczar Tadeusz: *Kontrabas od A do Z*, PWM Warszawa 1974
- Szlagowska Danuta: *Muzyka Baroku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1998
- Wolański Ryszard: *Leksykon Polskiej Muzyki Popularnej- tom II*, Agencja Artystyczna MTJ, Warszawa 2003
- Wójcik Danuta: *Abc form muzycznych*, Musica Iagellonica, 1999

Artykuły prasowe:

- Halber Adam: *Jak powstają przeboje – „Brzydcy”*, Angora nr 49, 2009
- Hołdys Zbigniew: *Mała tyżeczka – rozmowa z W. Pilichowskim*, Gitara i Bas 2/95
- Inglik Krzysztof: *Rozmowa z Krzysztofem Ścierańskim*, Magazyn Basista 12/2010
- Inglik Krzysztof: *Rozmowa z Waldemarem Tkaczykiem*, 2/2011 Magazyn Basista
- Kuczkowski Krzysztof: *Polscy gitarzyści basowi - wywiad z F. Sojką*, Gitara i Bas 3/97
- Kuczkowski Krzysztof: *Gitarzyści studyjni - Filip Sojka*, Gitara i Bas 4/98
- Nowicki Piotr: *Basista w baseballowej czapce*, Gitara i Bas 2/2000
- Popławski Janusz: *Krzysztof Ścierański – fenomen basu*, Gitara i Bas 2/93
- Przytułski Marcin: *Cześć, nazywam się Krzysztof Ścierański – rozmowa*, Gitara i Bas 3/2005
- Wrombel Zbigniew: *Umiejętne korzystanie z tradycji*, Muzyk FCM, 2/1999
- Wrombel Zbigniew: *Umiejętne korzystanie z tradycji*, Muzyk FCM, 2/2000
- Zamiara Donat: *Jestem basistą* - Muzyk FCM 6/2001

Publikacje elektroniczne:

- <http://topguitar.pl/artykuly/135%3E> - Maciej Warda, 2009
- <http://fusion.pl/sylw/index.php?s=106> - artykuł Wojciecha Bartza o Zbigniewie Wromblu
- <http://www.scieranski.com.pl/> - oficjalna strona internetowa K. Ścierańskiego
- <http://www.pilichowski.pl> - oficjalna strona internetowa W. Pilichowskiego
- <http://www.robertkubiszyn.com/> - oficjalna strona internetowa R. Kubiszyna
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Guitar-synthesizer>
- <http://www.synonimy.proffnet.com2011>
- www.twojamuza.pl/
- www.wiolonczelistyka.com

