

rozmawia Bartłomiej A. Frank
zdjęcia: B.A. Frank, archiwum artysty

Joao MacDowell to brazylijski muzyk, kompozytor i producent. Profesjonalną karierę rozpoczął od gry w popularnym zespole Tonton Macoute (tak nazywano też haitańskie oddziały milicji), którego piosenki pod koniec lat 80. zajmowały wysokie miejsca na listach przebojów w brazylijskich stacjach radiowych. Po rozwiązaniu zespołu, MacDowell współpracował z takim artystami, jak Bebel Gilberto, Claudia Otero, Fabio Lobo i Rubao Sabino. Napisał też wiele ścieżek dźwiękowych do filmów Mauro Giuntinni, Katcha Donida i innych. W roku 2000 wydał swój pierwszy album solowy *Parece que Existo*, dwa lata później drugi – *The Traveling Man and His Music Box*, który prezentował publicz-

ności w Stanach Zjednoczonych. Od tego czasu, jest rozchwytywanym w Nowym Jorku producentem, gdzie udziela się jako muzyk i producent pod wieloma pseudonimami.

Siedzimy w Twoim domowym studiu w Harlemie, 50 metrów od Central Parku. Jak to się stało, że tu osiadłeś?

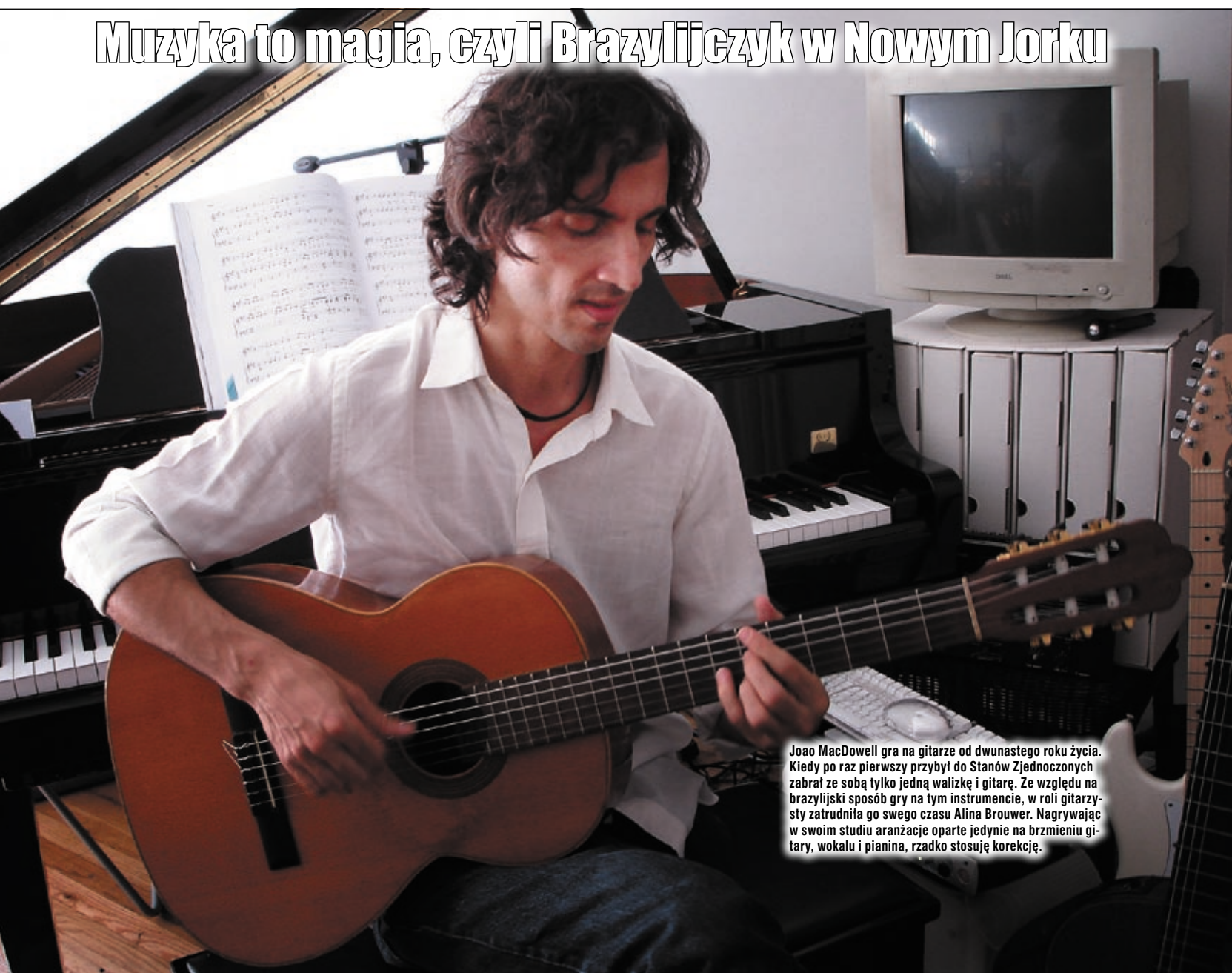
Urodziłem się w Brasilia w Brazylii, nowej stolicy kraju. Miasto założono w latach sześćdziesiątych, należą do pierwszej generacji w nim urodzonej. Kiedy miałem dwanaście lat, zacząłem didżejowanie, grałem też na gitarze. W koledżu miałem zespół. W Brasilia studio wałem literaturę, ale chodziłem też na kursy na wydziale muzycznym, bo Uniwersytet był bardzo otwarty. Zespół, w którym grałem, był jednocześnie pierwszym, jaki produkowałem. Zrealizowaliśmy trochę nagrań w domu, ale nagrywaliśmy też w komercyjnych studiach.

Jakimi urządzeniami posługiwaliście się w tamtym czasie?

Korzystaliśmy głównie z wielośladow marki Tascam. Pozwolono nam nagrać piosenkę w brazylijskim radiu na dużym Porta One (Tascam), co było o tyle dziwne, że nie puszczano w nim muzyki niezależnej, którą tworzyliśmy. Mieliśmy nieco postpunkowy sposób spojrzenia na zagadnienie: robiliśmy nagrania sami, bez przygotowania teoretycznego ani praktycznego. Najwięcej doświadczenia w pracy w studiach miał basista, bo nagrał wcześniej kilka albumów w Brazylii dla wytwórni EMI z muzykami z Senegalu. On właśnie użył afrykańskiego bitu w brazylijskim popie. Zespół, o którym mowa, miał na koncie kilka hitów w Brazylii, a jego członkowie pochodzili z wymiany studenckiej. Kiedy wzięliśmy się za nagrywanie naszego zespołu, dysponowaliśmy początkowo czterośladowym Tascam Porta One, a później wielośladowym

Joao MacDowell

Muzyka to magia, czyli Brazylijczyk w Nowym Jorku



Joao MacDowell gra na gitarze od dwunastego roku życia. Kiedy po raz pierwszy przybył do Stanów Zjednoczonych zabrał ze sobą tylko jedną walizkę i gitarę. Ze względu na brazylijski sposób gry na tym instrumencie, w roli gitarzysty zatrudniła go swego czasu Alina Brouwer. Nagrywając w swoim studiu aranżacje oparte jedynie na brzmieniu gitary, wokalu i pianina, rzadko stosując korekcję.

magnetofonem marki Fostex, który miał bardziej rozbudowany mikser. Używałem też sekwencera wbudowanego w syntezator Korg Poly 800. Był to tylko jeden ślad, na którym można było zapisać sekwencję o maksymalnej długości 256 nut, więc obliczałem ile mam nut w partii, aby mieć pewność, że się zmieści w tym limicie. Musiałem wymazywać sekwencje, aby zapisywać kolejne, dlatego klawiszowiec musiał uczyć się na pamięć całej partii ze słuchu. Jedyną zabezpieczenie stanowiła kartka z zapisem nutowym. Po jakimś czasie zespół rozpadł się, a ja wyjechałem do Rio de Janeiro. Zaczęłem pisać muzykę do filmów i produkować zespoły, bo ludziom podobało się brzmienie, które potrafiłem uzyskać.

Założyłeś własne studio?

Nie, nagrywałem wiele partii w różnych studiach. Kiedy tylko pozwalał na to budżet, ludzie, którzy zlecali mi produkowanie muzyki filmowej, wynajmowali duże studia nagraniowe. Kiedy budżet był mały, pracowałem w domu na czteroskładzie i w oparciu o sekwencer MIDI. Pomagałem też w tamtym czasie brazylijskim zespołom rockowym.

W ten sposób stałeś się producentem?

Tak. Uczylem się bardzo szybko, do czego służą różne urządzenia sprzętowe. Wielu moich przyjaciół posiadało sprzęt, ale nie wiedzieli oni, jak z niego korzystać. Pomagałem im rozwiązywać problemy, konfigurować sprzęt do pracy itd. Kiedy pojawiłem się w Rio de Janeiro, zacząłem pracować z Bebel Gilberto, która teraz jest znaną wokalistką. Pracowaliśmy z Bebel i kilkoma innymi świetnymi muzykami z Brazylii. Zacząłem też produkować więcej muzyki niezależnej. Miałem wtedy domowe studio w Rio, w którym robiłem preprodukcję oraz drugie, duże profesjonalne studio, w którym nagrywałem wokale oraz dokonywałem finalnych miksów.

Na czym polegała Twoja współpraca z Bebel Gilberto?

No cóż... Napisaliśmy wspólnie kilka piosenek, nagraliśmy kilka utworów demo i wtedy Bebel wyjechała do Stanów Zjednoczonych, gdzie nagrała album z kilkoma świetnymi muzykami. Ja w tym czasie zostałem w Rio, zagłębiłem się w produkcję, komponowanie ścieżek dźwiękowych dla telewizji i teatrów, wydałem też kilka albumów jako artysta solowy. Przyszedł wtedy czas, kiedy



poczułem się mocno rozczarowany brazylijskim przemysłem muzycznym. Złożyło się na to kilka czynników, między innymi sytuacja, w jakiej się znalazłem – pracowałem przy wielu projektach, a wytwórnia, z którą byłem związany, została zamknięta. No i wtedy dostałem zaproszenie do Stanów Zjednoczonych.

Dlaczego sytuacja w Brazylii była zła? Przecież to jest duży kraj, duży rynek odbiorców...

Tak, W Brazylii żyje jakieś 200 milionów ludzi.

No i wszyscy wiedzą, że w Brazylii ludzie kochają muzykę.

To wszystko prawda, w moim wielkim kraju mieszkańcy kochają muzykę, jest wielu wielkich artystów, ale w latach 90. w Brazylii przemysł muzyczny skoncentrowany był na bardzo tandetnym popie – była to niezbyt dobrze zrealizowana muzyka wakacyjna, taka gorsza odmiana muzyki tanecznej. Przemysł muzyczny robił na niej i na brazylijskim country wielkie pieniądze. Popularne w latach 90. brazylijskie country było silnie inspirowane country amerykańskim. Każdy, kto robił innego rodzaju muzykę, miał problem ze znalezieniem miejsca dla siebie w biznesie muzycznym. Niewiele było labeli, które wydawały inną muzykę. Ale ja w 2000 roku wydałem swój pierwszy solowy album w 100% niezależnie. W 2002 roku miałem wydać drugą płytę w dużej wytwórni, ale niestety, kiedy już kończyłem album, wytwórnia ta została zamknięta. Było to związane

Domowe studio Joao MacDowella, oparte o komputer Mac G5, sekwencer Logic 8 i interfejs/przetworniki Apogee Ensemble.

z różnymi zjawiskami zachodzącymi w Internecie i szokiem, jakim było dla rynku fonograficznego pojawienie się formatu MP3. Kiedy wydałem drugą płytę niezależnie, dostałem bardzo dobre recenzje, ale znowu dystrybutor nie wywiązywał się z umowy – nie dystrybuował płyt tak jak należy. Ludzie chcieli kupić mój album, a nie było go w sklepach. Wszystko to spowodowało, że nie czułem się dobrze i zacząłem myśleć o przeprowadzce do Stanów. Już od jakiegoś czasu ludzie chcieli, abym



Joao bardzo często korzysta z zestawów głośnikowych Yamaha NS-344 ze względu na ich ciepłe, naturalne brzmienie oraz po to, by zrobić wrażenie na klientach studia.

pracował i występował w Stanach Zjednoczonych. Podjąłem decyzję o przeniesieniu się do San Francisco, gdzie zajmę się występami i produkcją muzyki chińskich artystów. Potem przeniosłem się do Filadelfii.

Jak wyglądał Twój start w Stanach?

Kiedy po raz pierwszy przyjechałem do Stanów, miałem ze sobą tylko gitarę i jedną walizkę. No wiesz, to było jak rozpoczęcie nowego życia, od zera... naprawdę.

Więc radykalnie porzuciłeś dotychczasowe życie w Brazylii, zostawiłeś cały swój sprzęt?

Najpierw przyjechałem do Stanów na mniej więcej dwa miesiące, żeby upewnić się, czy chcę tu zostać, że dam radę. Wróciłem do Rio i sprzedałem wszystko, co posiadałem, to znaczy Digi 001, kilka preampów, keyboardów, mikrofonów itd., ponieważ potrzebowałem pieniędzy, aby zacząć nowe życie w Stanach, a dokładniej tutaj, w Nowym Jorku. Nie było to łatwe. Moje pieniądze nie wystarczały na długo – w Nowym Jorku pieniądze ulatniają się bardzo szybko, bo to Nowy Jork właśnie [śmiech]. Wtedy podjąłem decyzję o przeniesieniu się do Filadelfii i zacząłem zajmować się muzyką klasyczną. Filadelfia to bardzo interesujące miasto – jest blisko Nowego Jorku, ale życie w nim jest znacznie tańsze. Nade wszystko zaś

Dość nietypowo wyposażona skrzynia z efektami mieści moduł wysokiej klasy przetworników Apogee Ensemble oraz szereg kostek gitarowych i klasyczne maszyny marki Roland: perkusyjną TR-606 oraz basową TB-303.

Joao MacDowell w swojej pracowni. W tle Yamaha NS-344 – tym razem w roli tylnych odsłuchów dookólnych.



funkcjonuje tu świetna scena muzyczna, wielu bardzo dobrych muzyków, sporo dużych studiów nagraniowych – to wszystko składa się na „Philadelphia Sound”. Mieszkałem blisko Kimmel Center, siedziby słynnej Filadelfijskiej Orkiestry Symfonicznej. Poznałem pana Christopa Eschenbacha, dyrektora muzycznego orkiestry, niesamowitego pianistę i świetnego dyrygenta. Wcześniej, w Brazylii, napisałem kilka ścieżek dźwiękowych, które realizowałem później także i z klasycznymi muzykami, syntezatorami, gitarami. Wszedłem w posiadanie lepszych bibliotek sampli orkiestrowych i ogarnęła mnie idea pisania tego rodzaju muzyki dla klasycznie wyedukowanych muzyków. Nie mogłem wyjechać do Brazylii, ponieważ czekałem na przygotowanie dokumentów emigracyjnych, musiałem zostać w Filadelfii, a nie mogłem wtedy grać, bo uciąłem palec... Zacząłem pisać operę i to był bardzo ważny dla mnie okres.

...uciąłeś? [przecież widzę, że ma wszystkie palce – przyp. B.A.F.]

Mocno skaleczyłem się w palec podczas przygotowywania jedzenia. To

było po prostu złe cięcie i nie mogłem przez jakiś czas grać. Pisałem więc dużo muzyki i robiłem prace zleczone. Mój przyjaciel potrzebował producenta dla pewnego wokalisty w Filadelfii, co pozwoliło mi utrzymać się przez jakiś czas. Potem pojechałem znowu do Brazylii, nagrałem kilka kawałków z różnymi artystami, a po powrocie do Stanów zacząłem kursować regularnie między Nowym Jorkiem a Filadelfią. To dobre rozwiązanie, mogłem pracować w Nowym Jorku, a mieszkać w Filadelfii. Rozpocząłem współpracę z Pauliem Atkinsonem, angielskim inżynierem dźwięku, który mieszkał w Filadelfii. Paul posiada bardzo dobry background techniczny, w przeszłości był m. in. inżynierem-asystentem w Abbey Road Studios. To było dla mnie bardzo ważne, w Brazylii nauczyłem się sporo, ale praca z tym Anglikiem pomogła mi nauczyć się technicznej perspektywy produkcji, inżynierskiej strony nagrań, no i tego, co składa się na tak zwany „English sound”. Pracowaliśmy z Pauliem za konsolą Neve, korzystając z wielu świetnych brytyjskich urządzeń audio. Zbudowaliśmy razem dwa studia, to

znaczy on budował studia, a ja pomagałem mu realizować jego koncepcje. Kiedy zacząłem z nim pracować, czyli jakieś dwa lata temu, przenieśliem się do Nowego Jorku. Ożeniłem się, a żona chciała mieszkać w Nowym Jorku – Nowy Jork jest fajniejszym miejscem niż Filadelfia, nie tylko dla żony [śmiech], ale przede wszystkim dla muzyka. Tutaj prężnie funkcjonuje przemysł muzyczny. Filadelfia jest nadzwyczajną dobrą sceną, jak na wielkość tego miasta, ale Nowy Jork to Nowy Jork – nie da się porównać tych miast.

Nowy Jork trudno porównać do jakiegokolwiek innego miasta [śmiech].

Wiadomo! W Nowym Jorku zacząłem produkować bardzo dużo hip-hopu i r'n'b. Te produkcje pomagały mi opłacać rachunki. Pracowałem też jako producent i inżynier nagrań dla No Mystery Studios. Współpracowałem z Alexem, który gra na gitarze w zespole Aerosmith oraz z Madonną. On jest super gościem i właścicielem kilku studiów w Nowym Jorku. Jest też typem zupełnie nie-inżynierskim, więc kiedy zacząłem z nim pracować, pomogłem mu opanować techniczne aspekty pracy w studiach, które prowadzi. W pewnym momencie trzymałem pieczę nad jego studiami i zacząłem szkolić innych. Zorientowałem się, że w Nowym Jorku jest masa ludzi, którzy posiadają sprzęt do produkcji muzyki, ale nie wiedzą, jak korzystać z Pro Toolsa czy z Logica, a ja mogę tym ludziom pomóc i zarabiać dodatkowe pieniądze. Ponadto umiem rozwiązywać ich problemy w zakresie adaptacji akustycznej.

Jakie różnice dostrzegasz pomiędzy pracą realizatora a nauczaniem realizacji?

Nauczanie jest fajne, ponieważ nie wiąże się z tak wielką odpowiedzialnością jak realizacja dźwięku. Produkcja oznacza odpowiedzialność za spełnienie czyjegoś marzenia. To wielka odpowiedzialność, ludzie mają wiele własnych wyobrażeń i czasami kiedy miksujesz orientujesz się, że ich ślady nie są tak dobre, jakbyś chciał żeby były...

Ale ty, jako producent-realizator, musisz zrobić coś, aby ten sen artysty czy wokalisty się spełnił, i czegoś rozwiązaniem jest...

...Wiem, o czym myślisz, muszę go „zmelodynować” [śmiech]. Tak, czasami używam Melodyne albo Auto

Tune. Zdecydowanie wolę korzystać z Melodyne, ponieważ pozostawia artefakty, dzięki czemu wokół brzmi bardziej naturalnie. Nagrywam sporo albumów akustycznych, przy których często jest problem z wokalistą: wymowa lub rytm wokalu nie jest za dobry i niestety musisz wtedy poprawić nagrane ślady. Wiele czasu poświęciłem na pomaganie ludziom w „stawianiu” ich studiów, ale odkąd w swoim mieszkaniu mam własne, pracuję przede wszystkim na swoim sprzęcie. Wciąż jednak zdarza mi się pracować w innych studiach, na przykład w Manhattan Studio, dużym studiu na 34. ulicy, działającym w oparciu o wielkoformatową konsolę Neve.

Dlaczego ludzie wynajmują Cię do pracy w roli realizatora w innych studiach?

Nawiązałem sporo kontaktów odkąd zamieszkałem w Filadelfii, a potem w Nowym Jorku. Dobrym przykładem może być sytuacja, w której zarekomendował mnie jeden filmowiec: zrobiłem kilka kawałków na potrzeby małego projektu, a potem polecono mnie do pracy przy tworzeniu muzyki dla artysty zajmującego się animacjami. Zacząłem z nim pracować i rozglądać się za studiem, do którego mógłbym przyprowadzać artystów, biorących udział w projekcie. Kiedy znalazłem odpowiednie studio, dobrze poznałem jednego z jego ówczesnych klientów. Spodobał mu się mój sposób realizacji nagrań i od tego czasu zrobiłem dla niego sporo sesji. To właśnie tak działa: ludzie muszą cię poznać, i kiedy będą czegoś potrzebować – być może zadzwonią do ciebie, zwłaszcza jeśli jesteś facetem, któremu mogą zaufać i wiedzą, że w wyniku twojej pracy powstaje dobra muzyka lub dobrze brzmiące nagrania. Kiedy przyprowadzam do studia artystę-klienta, zarabia studio i zarabiam także ja, ponieważ studio pomaga mi w realizacji innych projektów. W moim wypadku była to naturalna progresja – ludzie dzwoniли do mnie coraz częściej. Teraz robię mniej produkcji w studiach, a więcej u siebie w domu. Technologia rozwinęła się tak bardzo, że praca w domu stała się prosta i wydajna. Nie potrzebuję już wielkiej konsoli, w większości przypadków do pracy wystarczy interfejs wyposażony w jedno lub dwa wejścia audio. Wielu artystów, z którymi współpracuję, to twórcy niezależni, wydający swój pierwszy czy drugi album. Oni nie dysponują dużym budżetem i doceniają



MacDowell korzysta ze słuchawek nie tylko późną nocą i kiedy jest w trasie, ale także podczas miksowania, aby kontrolować poszczególne podzakresy pasma. Słuchawek Audio-Technica M39 używa, aby sprawdzić, co dzieje się w najniższym paśmie. Regularnie korzysta także z modeli Sony MDR-7502 oraz AKG K-270.



Fortepian Joao charakteryzuje się nie tylko dobrym brzmieniem, ale dodatkowo wyposażony jest w mechanizm, który pozwala odtwarzać pliki w formacie MIDI. Dzięki temu to samo wykonanie można rejestrować wielokrotnie z użyciem różnych technik mikrofonowych. Niewątpliwie to przedmiot pożądania każdego realizatora.



Joao korzysta nie tylko z różnych ujęć mikrofonowych fortepianu, ale również z korekcji i efektu nasycenia taśmy w domenie cyfrowej. Wykorzystuje w tym celu wtyczki programowe PSP oraz pogłos z wirtualnego instrumentu Akoustic Piano. Połączenie różnych technik pozwala mu uzyskać rezultat brzmieniowy zbliżony do nagrań w wysokobudżetowym, profesjonalnym studiu nagraniowym.

fakt, że mogę zrealizować ich projekt u siebie w domu za mniejsze pieniądze. Zarabiam teraz więcej, niż kiedy wykonywałem prace w zewnętrznym studiu, za które musiałem zapłacić. Dzięki temu mogę inwestować w swój własny sprzęt, jak chociażby ten fortepian...

Ciekawy instrument.

To dobry instrument, charakteryzujący się świetnym brzmieniem. Jest



W znalezieniu mieszkania w Nowym Jorku pomógł Joao jeden z muzyków, którego album nagrywał.

Joao bardzo chętnie programuje partie perkusji przy użyciu programu BFD firmy FXpansion. Jego zdaniem, bębny BFD wymagają więcej zabiegów realizacyjnych niż próbki z sample-playera Battery (Native Instruments), którego używa do muzyki pop. Jednak dzięki doświadczeniu w nagrywaniu akustycznej perkusji, Joao doskonale wie jak uzyskać naturalne brzmienie przy użyciu BFD.



wyposażony w system disklavier, który pozwala nagrać wykonanie lub odtwarzać zapis MIDI. Wystarczy, że wciśniesz Play i fortepian odegra to, co nagrałeś. To jest piosenka, którą mój przyjaciel zagrał wczoraj [Joao pokazuje jak działa fortepian, puszczając fragment piosenki – *przyp. B.A.F.*]. Początkowo rynkiem dla tego typu produktów były restauracje, ponieważ ludzie chcieli żywej muzyki bez muzyka [*śmiech*]. Ten system jest bardzo interesujący, jeśli spojrzymy na niego przez pryzmat potencjalnej przydatności do produkcji audio. Możesz zarejestrować dobre wykonanie w MIDI, a potem ja, jako realizator nagrania, mogę odtworzyć twoje

wykonanie i nagrać je kilkanaście razy, przemieszczając mikrofony tak długo, aż uzyskam satysfakcjonujące brzmienie. Taki fortepian to marzenie każdego realizatora. To był też i mój sen, kiedy wyjeżdżałem z Brazylii.

Jak wygląda Twój system nagraniowy?

To system bazujący na komputerze Apple G5 z interfejsem Apogee Ensemble. W innych studiach używam Pro Tools, ale w domu pracuję na Logic 8. Logic jest bardziej przyjazny w pracy z audio, to świetny program do programowania, komponowania, zwłaszcza jeśli tworzysz ścieżki dźwiękowe do filmów i pracujesz z MIDI. W połączeniu ze sprzętem Apogee to bardzo dobra platforma do pracy.

Jesteś entuzjastą domeny cyfrowej?

Zaczynałem pracę w domenie analogowej, w Brazylii przez masę czasu pracowałem właśnie w domenie analogowej. Na początku ery cyfrowej pracowałem z ADATem i widziałem pierwsze systemy Pro Tools. Ale historia biegnie w stronę cyfry, wszystko jest teraz cyfrowe. Cyfra ma niezaprzeczone zalety, jak Nielimitowana ilość ścieżek, kopiowanie, edytowanie, każdy jej potrzebuje. Kiedy zaczęliśmy w czasach analogowych rejestratorów, muzycy musieli być naprawdę sprawnymi wykonawcami. Dlatego kiedyś na rynku funkcjonowało kilkunastu muzyków, którzy nagrywali większość albumów. Mam przyjaciela w Nowym Jorku, grającego na saksofonie i flecie – możesz go znaleźć na prawie każdym albumie zawierającym partię saksofonu lub fletu wydanym w Brazylii w latach 80. i 90. Kolejny przykład to perkusiści – było ich dwóch albo trzech w tym samym czasie i miejscu. Teraz, mając do dyspozycji Pro Tools i resztę sprzętu studyjnego, nie potrzebujesz już tak dobrych muzyków, a to dlatego, że możesz poprawiać każde wykonanie po jego nagraniu, np. możesz „zmelodynować” faceta [*śmiech*]. Standardy przemysłu muzycznego powodują, że artyści oczekują, że będziesz w stanie poprawić ich wykonania w taki właśnie sposób. Część studiów nagraniowych, z którymi współpracowałem, ma system analogowy, ale nie używają go od kilku lat. Czasami ten super sprzęt nawet nie jest podłączony i jeśli chcesz go użyć, muszą przerwać pracę studia na dzień, żeby doprowadzić go do stanu używalności.

Słuchając Twoich piosenek, odnoszę wrażenie, że zostały nagrane z użyciem sprzętu analogowego – mają charakterystyczne dla wielu brazylijskich nagrań ciepłe brzmienie.

Wyprodukowałem masę kawałków w analogu, mając do dyspozycji wielu ludzi pracujących w studiu. To był czas, w którym wiele się mogłem nauczyć, pracując z wybitnymi profesjonalistami. Dzięki temu mam to brzmienie w moich uszach. Kiedyś zadzwonił do mnie facet pytając o studio masteringowe: „Ten gość ma taki a taki sprzęt – nie wiem, czy masteringu u niego da dobre rezultaty?”. A ja wtedy odpowiedziałem: „Sprzęt, który wymieniliście, jest OK, ale tak naprawdę to nie sprzęt jest ważny. Tu chodzi bardziej o uszy niż o sprzęt”. Cokolwiek teraz kupisz, wydając na to rozsądne pieniądze, będzie dobre. Najważniejszy jest człowiek i para jego uszu, trening, no i to, co z tym wszystkim zrobisz. Jeśli chodzi o triki studyjne – Kocham polskie plug-iny firmy PSP Audioware. Vintage Warmera używam cały czas, jest naprawdę znakomity.

I to jest ten sposób na uzyskanie „analogowego”, brazylijskiego soundu w domenie cyfrowej?

Tak. Część plug-inów dodaje do dźwięku trochę wintydżowego ciepła i to jest właśnie sposób w jaki one mogą pomóc. Oczywiście, musisz wiedzieć jak ich użyć i stosować je możliwie rzadko. W pracach wielu niedoświadczonych absolwentów szkół realizacji dźwięku pojawia się clipping – wprowadzając masę cyfrowych zniekształceń i kompresji.

Może nie mają wyobrażenia o dźwięku, który chcieliby uzyskać?

Tak, ponieważ bardzo ważne jest to, aby słuchać każdego rodzaju muzyki. Bardzo dużo słucham muzyki klasycznej, staram się słuchać dobrych nagrań orkiestrowych, w dobrych wykonaniach, pod kierownictwem dobrych dyrygentów. Jeśli słuchasz takich nagrań, albo np. świetnych płyt Motown, wydawnictw Deutsche Gramophone, płyt Quincy Jonesa, takich jak albumy Michaela Jacksona, to trenujesz słuch. Jeśli chcesz zrobić dobry album rockowy, to postaraj się posłuchać tych rzeczy, które zostały dobrze nagrane, jak albumy wyprodukowane przez Ricka Rubiną, nagrań Stonesów czy The Beatles. Postaraj się porównać je z tym, co robisz, zorientuj się jak daleko jesteś od tego

wzorca. W domenie cyfrowej masz olbrzymie możliwości, wielką moc. Możesz zacząć rejestrację w domenie analogowej, ale w pewnym momencie, kiedy przeniesiesz dźwięk do domeny cyfrowej, trzymaj się już jej. Na większości ścieżek używam korektora z Logica, lubię też kompresor z Logica, zwłaszcza wintydżowe emulacje w Logic 8. Używam Renaissance Compressor firmy Waves, no i oczywiście Vintage Warmera. Zawsze zapinam tę wtyczkę na bębnach, zwłaszcza że często korzystam z BFD Drums. Mogę wtedy osiągnąć świetne rezultaty używając Vintage Warmera na szynie stereo – ten plug-in dodaje ja! [śmiech]. Generalnie używam bardzo dużo cyfrowej korekcji. Ludzie opowiadają dużo o częstotliwościach, jakie można usłyszeć, ale ja zazwyczaj obcinam wszystko, co jest według mnie za wysoko. Częstotliwości powyżej 18 kHz nie brzmią dobrze w cyfrze, jest tam trochę agresywnych dźwięków. I kiedy instrumentu tam nie ma, lepiej je usunąć. Analogiczna sytuacja dotyczy najniższych częstotliwości.

Dlaczego używasz BFD?

Bębny BFD to w tej chwili moja ulubiona perkusja do programowania. Wcześniej używałem bębnów z Battery, które są bardzo dobre do muzyki pop, ponieważ są już mocno obrobione, a ich brzmienie jest bardziej „skończony”. Nagrywałem wielu perkusistów, wiem więc jak brzmią akustyczne bębny. Kiedy chcę mieć na albumie bębny, które zabrzmiały jak prawdziwy perkusista, używam BFD.

Jak nagrywasz fortepian?

Ze względu na możliwość odtwarzania MIDI przez mój fortepian, dubluję nagrania przy użyciu różnych mikrofonów. Korzystam z korekcji, aby znaleźć najlepsze brzmienie. Efekt saturacji pomagają mi uzyskać wtyczki PSP. Instrument wtyczkowy Akoustik Piano (firmy Native Instruments) pracuje w moim studiu wyłącznie jako pogłos, dodając ambientu do zasadniczego akustycznego nagrania fortepianu. Ten zabieg pozwala mi uzyskiwać brzmienie porównywalne do tego, jakie można osiągnąć pracując z fortepianem w dużym studiu. To jest jedna z wielu możliwości, jakie oferuje nam domena cyfrowa. Jeśli masz dobry słuch i wiedzę, możesz zrobić z niej naprawdę dobry użytek.

Jak wygląda Twój system monitorowy?

Mam kilka niezłych par monitorów. Pierwsza to brytyjskie Wharfedale, trudne do znalezienia, ale w mojej ocenie oferują świetny stosunek ceny do jakości. Kiedy je kupowałem, byłem imigrantem w Nowym Jorku i dysponowałem bardzo ograniczonym budżetem. Posiadam też parę Auratonów (obecnie znane pod nazwą Avantone Mix Cubes), które mam już ponad 20 lat. To jedna z nielicznych rzeczy jakie przywiozłem ze sobą z Brazylii. To są głośniki, które ratują miksy, nie sprzedałbym ich nigdy, za nic w świecie. Auratony pokazują wszelkie problemy w paśmie środkowym,

czyli w najbardziej krytycznym paśmie miksu. Mam też parę NS344, które są jakby większymi braćmi monitorów Yamaha NS10. Bardzo lubię na nich pracować, brzmia ślicznie, używam je do tyłu kiedy słucham w surround, a także jako „kliencki sound” – wykorzystywane są wtedy, kiedy trzeba zrobić wrażenie na ludziach. Charakteryzują się prawdziwym, ciepłym, naturalnym brzmieniem, to są bardzo wysokiej jakości głośniki salonowe. Przypominają mi NS10, z tym że mają znacznie więcej dołu. Mam też subbas Yamaha BU2, ale używam go tylko od czasu do czasu po to, żeby sprawdzić co się dzieje w najniższych częstotliwościach.

Używasz słuchawek?

Tak, posiadam Audio-Technica M39, Sony MDR-7502 oraz AKG K-270. Słuchawki są przydatne podczas rejestracji i niezbędne, gdy musisz pracować późno w nocy albo kiedy jesteś w trasie, np. w hotelu. Podczas mikśowania najczęściej prawdy o niskich częstotliwościach przekazują mi słuchawki Audio-Technica.

Twój sposób na mikś?

Czasami czuję, że coś jest nie tak w danym paśmie i sięgam po te słuchawki, które dają mi możliwość dobrej kontroli w konkretnym paśmie. Dobra znajomość słuchawek i głośników pomaga w pracy. Zazwyczaj filtruję korektorem dół, zwłaszcza na szynie miksującej. Jeśli mikś nie jest zbyt gęsty, na przykład kiedy mam tylko fortepian albo gitarę z wokalem, mogę zostawić nagranie nietknięte. Kiedy mikś jest gęsty, używam dużo korekcji, np. w przypadku hi-hatu odcinam wszystko poniżej 300 Hz, ponieważ niższe częstotliwości chcę zachować dla innych instrumentów. Tak samo postępuję z gitarą. Jeśli chodzi o bębny, szukam częstotliwości dominujących danego instrumentu i obcinam resztę – zazwyczaj jest to dobre dla miksu. Po prostu trzeba nastroić korektor na te częstotliwości, które są najważniejsze dla danego instrumentu, i obcinać resztę. Obcinam także środek, zwłaszcza dolny środek. Robię to dlatego, że mikśowanie polega przede wszystkim na pracy z przestrzenią. Jeśli obetniesz trochę częstotliwości na śladzie jednego instrumentu, zostawiasz miejsce w miksie dla innego instrumentu. Szukanie w częstotliwościach miejsca dla każdego instrumentu to jedno, ale podstawowy sposób na uzyskanie przestrzeni w miksie to dobry aranż. To jest najlepsza droga, pierwszy i najważniejszy krok. Czasami jednak nie możesz już nic zrobić na etapie mikśowania. Wielokrotnie na albumach z brazylijskim country mieliśmy świetne aranże, doskonale nagrane ślady akordeonu, gitar, piany czy wokali, ale każdy grał ten sam akord w tym samym czasie i w miksie był bałagan. Rozwiązaniem tego problemu było włączenie każdej ścieżki w tryb solo i odcięcie korekcją wszystkiego poza zasadniczym brzmieniem. Sam instrument brzmi wtedy słabo, ale mikś na tym zyskuje.



Za drzwiami wygląda Greta Larson, której nowy album produkuje Joao.

Co teraz robisz i jakie masz plany na przyszłość?

Wciąż staję się coraz lepszy, cały czas się uczę, poprawiam brzmienie swoich produkcji. Mam w planach powrót do moich prac solowych, do komponowania. Pracuję od jakiegoś czasu nad Tamandua – brazylijską operą. Dałem już koncert w Nowym Jorku, na którym zaprezentowałem wybrane części tej opery (można znaleźć kilka klipów na Youtube), a teraz opracowuję nuty dla pełnej orkiestry i chóru. Mam zamiar zrealizować ten duży projekt w Brazylii i w Ameryce. Chcę także wyprodukować kilka nowych albumów solo z brazylijskimi piosenkami, które już mam napisane. Praca nad projektami innych w ciągu ostatnich dwóch lat pomogła mi poprawić moje brzmienie. Kiedy robiłem nagrania dla artystów hip-hopowych, musiałem kopiować styl Kayne Westa czy innych producentów – chodziło o to, by uzyskać brzmienie zgodne z oczekiwaniami klientów. Teraz pracuję z artystami, którzy przychodzą do mnie, ponieważ chcą czegoś oryginalnego, a ja staram się im to zaoferować.

Lubisz pracę producenta?

Uwielbiam być producentem, ponieważ ostateczne decyzje zawsze podejmuje artysta, co jest dla mnie wygodne. Z czysto ludzkiego punktu widzenia lubię oddawać się na usługi czyjejś wizji – oddaję mój talent, aby czyjaś sztuka stała się lepsza. To duchowo ważna i dobra rzecz, ponieważ wykorzystujesz to, co masz do zaoferowania jako producent, inżynier dźwięku, ale także jako istota ludzka. Musisz umieć słuchać co mówią artyści, musisz być w stanie zrozumieć ich marzenia. W ten sposób budujesz dobre relacje z artystami. Współtworzę w tej chwili firmę publishingową i otwiera się przede mną możliwość promowania brazylijskiej muzyki w Stanach Zjednoczonych, ale także na rynku światowym. Planuję zapraszać do współpracy ulubionych artystów.

Jeśli jesteś pozytywny, wszystko będzie się układać. Będąc muzykiem, powinieneś być bardzo uduchowiony i otwarty, ponieważ to bardzo niepewna profesja – nie masz żadnej gwarancji, że zarobisz następnego miesiąca. Nawet jeśli akurat nie masz nic do roboty, nie wiesz, czy dostaniesz za pracę jakieś pieniądze itd., musisz wciąż być szczęśliwy, ponieważ w innym wypadku ludzie nie będą przepadać za pracą z tobą.

Chcesz zostać w Nowym Jorku?

Tak. Wciąż mam dom w Rio i od-
kąd mam zieloną kartę, jeżdżę do
Brazylii dwa albo cztery razy w roku.
Prawdopodobnie dalej będę rozdar-
ty pomiędzy Rio de Janeiro a Nowym
Jorkiem. No i może będę odwiedzał
Europę, w której staram się grać
koncerty...

W takim razie musisz odwiedzić także Polskę.

Muszę. Napisałem zresztą piosenkę,
którą przetłumaczono na język pol-
ski. Jeszcze jej nie słyszałem w tej
wersji – muszę znaleźć dobrego wo-
kalistę do wykonania tego utworu.
Brazylijska muzyka jest bardzo spe-
cyficzna – czasami pracuję z Aliną
Brouwer, córką Leo Brouwera, znane-
go klasycznego kompozytora z Kuby.
Poznaliśmy się, kiedy byłem produ-
centem i gitarzystą. Alina poprosi-
ła mnie, abym dla niej grał na gita-
rze. Odpowiedziałem mniej więcej
w ten sposób: „Przecież jesteś Aliną
Brouwer, jesteś córką jednego z naj-
większych kompozytorów muzyki gi-
tarowej wszech czasów. Studiowałem

Joao w swojej pracowni. Jak
zwykle spokojny i pogodny:
jak twierdzi, to stan ducha
i wewnętrzna dyscyplina po-
maga mu w pracy i kontak-
tach z ludźmi.

muzykę twojego ojca, nie jestem wy-
starczająco dobry, żeby z tobą grać”.
Ale ona odpowiedziała: „Nie, nie...
ja potrzebuję brazylijskiego gita-
ryzisty, wszystko będzie dobrze...”.
Poszedłem na przesłuchanie, gdzie
przybyło wielu świetnych muzyków
– nie sądziłem, że zostanę wezwany
tam ponownie. Alina szukała kogoś
z „brazylijskim” podejściem do mu-
zyki i wybrała mnie. W czym prze-
jawia się „brazylijski” sposób gry?
Anglicy wnieśli i nadal mogą wnieść
sporo, jeśli chodzi o technologię, ale
od chwili, kiedy idee zostają uwol-
nione, to żyją własnym życiem. My,
Brazylijczycy, nie wymyśliśmy pił-
ki nożnej, ale przecież całkiem dobrze
nam idzie gra w nią. Myślę, że podob-
nie jest w muzyce [śmiech]. Umiemy
uzyskiwać bardzo dobre rezultaty,
używając tych samych narzędzi, ale
mamy przy tym inne podejście.

W Stanach jesteś mniej popularny niż u siebie w Brazylii.

Tak, to zabawne... W Brazylii by-
łem bardziej znany i bardziej powa-
żany. Teraz też mnie szanują, ale już
w inny sposób. Tutaj (w Stanach) je-
stem małą rybą w wielkim stawie,
w Brazylii byłem dużą rybą w ma-
łym stawku. Kiedy teraz wyjeżdżam
do Brazylii, to ludzie tam myślą, że
jestem producentem, który robi wiel-
ką karierę w Nowym Jorku [śmiech].
Ale z drugiej strony, jest w tym tro-
chę prawdy, ponieważ Nowy Jork to
twarde miasto. Musiałem sporo się
nawalczyć, bo tu nie jest łatwo utrzy-
mać się wyłącznie z muzyki, zwsz-
cza jeśli nie robi się czegoś innego.
To jest twarda szkoła, ponieważ mu-
sisz się zmierzyć z najlepszymi pro-
fesjonalistami z całego świata. Poza
tym nie możesz mieć negatywnego
podejścia. Wyobraź sobie, że je-
steś artystą, przychodzisz do studia,
a producent/inżynier zachowuje się
jakoś tak, jakby chciał powiedzieć:
„Cholera... Robię tę robotę, ale na-
prawdę jej nie znoszę... Nie zarabiam
tyle, ile powinienem zarabiać, a arty-
sta nie jest taki, jakiego bym chciał”.
Takie negatywne podejście jest defi-
nitywnie niedobre, bo kiedy przycho-
dzisz pracować w studiu, to chciał-
byś zastać tam kogoś, kto powie:
„Zróbmy to, o czym mówisz! Róbmy

muzykę!”. Jeśli jesteś pozytywny,
wszystko będzie się układać. Będąc
muzykiem, powinieneś być bardzo
uduchowiony i otwarty, ponieważ to
bardzo niepewna profesja – nie masz
żadnej gwarancji, że zarobisz na-
stępnego miesiąca. Nawet jeśli aku-
rat nie masz nic do roboty, nie wiesz,
czy dostaniesz za pracę jakieś pienia-
dze itd., musisz wciąż być szczęśliwy,
ponieważ w innym wypadku ludzie
nie będą przepadać za pracą z tobą.
Naprawdę uważam, że trzeba się
z tym pogodzić. Poza tym cały czas
trzeba się uczyć, pracować nad mu-
zyką. Ja cały czas czytam, cały czas
staram się doskonalić.

Wiem o tym – w końcu poznaliśmy się na wystawie AES! [śmiech]

Pojawiłem się tam, bo zawsze inte-
resuje mnie, co się dzieje w techno-
logiach studyjnych, nawet jeśli nie
zamierzam z czegoś korzystać. Na
przykład patrzę na to, co się dzieje
w systemach PA, chociaż nie zajmuję
się tym już w ogóle. Nadal też studiuję
muzykę sensu stricto. Codziennie
budzę się wczesnym rankiem, sia-
dam do fortepianu i studiuję party-
tury. Takie życie wymaga, żebyś był
zrelaksowany, ale jednocześnie mu-
sisz mieć rodzaj wewnętrznej dyscy-
pliny, która utrzyma cię w ruchu, we-
wnętrznego ducha, który wymusza,
byś nie ustawał w wysiłkach. Ludzie
będą ci pomagać, ponieważ czują, że
masz ten rodzaj ducha i jakieś mu-
zyczne przesłanie do przekazania.

Mój fortepian to model wart jakieś
25 tysięcy dolarów, a ja kupiłem go
za 6 tysięcy dolarów od osoby, która
pracowała ze mną i chciała, żebym
go miał. To jest starsza kobieta,
miała fortepian dla syna, ale ten
niestety zmarł. Myślę, że czuła, iż
forteopian musi być używany.

Podobnie było z mieszkaniem,
w którym jesteśmy. Pracowałem nad
albumem pewnego artysty, choć on
czasami nie mógł mi za to zapłacić,
ale i tak pracowałem, bo podobała mi
się jego muzyka. Jednego dnia powie-
dział: „Załatwię ci bardzo fajne miesz-
kanie”. Myślałem, że tylko tak mówi,
ale po jakimś czasie dzwoni do mnie
i mówi, że mieszkanie czeka: „Musisz
się tam pojawić z dokumentami”. No
i mam to mieszkanie! Stała się rzecz
dla mnie bardzo ważna i bardzo do-
bra, dlatego, że nawet w sytuacji, gdy
naprawdę potrzebowałem pieniędzy,
nie byłem skoncentrowany na ich za-
rabianiu, tylko po prostu robiłem mu-
zykę. I sam widzisz, muzyka to ma-
giczna rzecz! Otwiera drzwi... Muzyka
to magia! **E5**

