

Trudne kwestie gitarowych wyborów Zakup instrumentu

Po teoretycznym przygotowaniu, w którym, mamy nadzieję, pomogły nasze dotychczasowe wskazówki, możemy chyba nieco śmiało przystąpić do sedna sprawy, czyli do samego zakupu gitary. Na początek jednak przypomnienie uniwersalnej zasady, aby w trakcie transakcji zachować i nie poddawać się emocjom, które jak wiadomo nigdy nie są dobrym doradcą. Jako że instrumenty elektryczne nie są tworamami samodzielnymi, przy ich ocenie musimy koniecznie mieć dostęp do przyzwoitego wzmacniacza stosowanej mocy, wyposażonego w opcję barwy „czystej” i przesterowanej. Ideałem powinno też być udostępnienie przez sprzedawcę niekrępującego, wytłumionego pomieszczenia odsłuchowego, gdzie moglibyśmy wszechstronnie przetestować obiekt naszego wyboru. Niestety krajowe realia odbiegają jeszcze od takiego standardu i niekiedy musimy sprawdzać gitarę na przysłowiowym kolanie, zdając się na łaskę zniecierpliwionego personelu limitującego czas i głośność takiej próby. Można się tu tylko pocieszyć faktem, iż nie zawsze jest to przejawem złej woli, a poza tym niegdyś bywało znacznie gorzej. O salonu muzycznego najlepiej wkroczyć z gotowymi już ustaleniami, co do typu i klasy gitary, ewentualnie na miejscu korygując je stosownie do aktualnych cen. Po wyłonieniu interesujących nas modeli możemy przystąpić do bliższej oceny. Oczywiście pierwszy kontakt powinien się odbyć na „sucho”, czyli bez udziału wzmacniacza. Szczegółowo przyglądamy się ogólnemu stanowi instrumentu szukając uszkodzeń mechanicznych, śladów korozji itp. Po tym estetycznym wstępie przechodzimy do konkretnych sprawdzając przede wszystkim liniowość szyjki. Jej zalecana, lekka wklęsłość (czyli tzw. relief) winna wynosić około 0,5 mm, a sprawdzamy ją najpierw na przysłowiowe „oko” oglądając z pewnej perspektywy obie krawędzie podstrunnicy (zarówno od strony korpusu, jak i główki), a następnie już bardziej dokładnie, przyciskając struny na pierwszym i ostatnim progu – odległość strun od wierzchołków progów pośrodku podstrunnicy daje nam obraz owej wklęsłości. Uwaga – liniowość szyjki przy obu jej krawędziach musi być zbliżona, znaczące różnice tej geometrii wskazują niestety na dyskwalifikację wypaczenia i skrzywienia. Warto przyrzeć się też siodełku szyjki, a szczególnie proporcjom rozmieszczenia strun i głębokości nacięć pod struny (winny być one takie, aby struny przyciśnięte do drugiego progów przechodziły nad progiem pierwszym w odległości około 0,1 mm) oraz stanowi podstrunnicy i progów. Przy standardowo zawieszonych strunach (o tzw. akcji, czyli odległości od wierzchołka XII progów wynoszącej około 3 mm / uderzamy w nie przyciskając na kolejnych progach, a wyraźnie słyszalne brzęczenia, czy wręcz zanikanie dźwięku na którejs pozycji jednocześnie wskazuje na nierówną płaszczyznę progów (niektóre progi wystają ponad szereg) co wymaga serwisowej korekcji. Inną ważną sprawą jest również prowadzenie strun skrajnych, winny one na całej długości przebiegać w odległości nie mniejszej niż 3mm od krawędzi podstrunnicy, inaczej będą się zsuwać z końców progów znacznie uprzykrzając grę. Przy okazji oceniamy stan główki gitary (chodzi tu głównie o zlokalizowanie ewentualnych pęknięć, tak często przytrafiających się w instrumentach z główką odchyloną osi) oraz maszynki, a szczególnie płynność obrotu pokręteł i zakres tzw. obrotu jałowego (część obrotu, jaką należy wykonać pomiędzy naciąganiem struny a jej luzowaniem – powinna być ona jak najmniejsza). Następnie naszą uwagę przenosimy na kolejny niewralgiczny punkt gitary, czyli połączenie szyjki z korpusem. W przypadku połączenia skręcanego sprawdzamy jego stabilność, w żadnym razie szyjka nie powinna się ruszać w swoim gnieździe w korpusie (niestety w gitarach fenderopodobnych zdarza się to dość często). W modelach z klejonym gryfem dokładnie oglądamy miejsce klejenia – pęknięcia lakieru w fabrycznie nowej gitarze mogą sygnalizować początki rozklejania się złącza, feleru na szczęście stosunkowo rzadkiego. Teraz skupiamy się na mostku gitary. Ważną sprawą jest, aby przy prawidłowo ustawionej menzurze i wysokości zawieszenia strun siodełka mostka nie znajdowały się w położeniach skrajnych, bowiem każda zmiana (choćby różnego rodzaju czy grubości strun) wymagająca dalszej korekty tegoż położenia będzie już wówczas niemożliwa. Nieco uwagi należy też poświęcić wibratorowi. O ile standardowe urządzenie Fendera z reguły rozstrajają instrument i nie warto z nimi walczyć, to nowoczesne, podwójne blokowane tremola Floyda Rose'a wymagają już dokładnego testu. Nietrzymanie stroju w ich przypadku jest zjawiskiem niepokojącym, wymagającym interwencji serwisu. Po tym wstępnym rekonesansie możemy wreszcie podłączyć gitarę do wzmacniacza i rozpocząć właściwą próbę dźwiękową. Zakładamy oczywiście, że instrument wyposażony jest w stosunkowo świeże struny dobrej marki o prawidłowo ustawionych parametrach (intonacja i wysokość zawieszenia). Grając różnego rodzaju dwudźwięki i pełne akordy wszelkiego typu we wszystkich pozycjach podstrunnicy oceniamy precyzję strojenia; niedostatki intonacyjne najlepiej demaskują proste akordy „harcerskie” grane w pierwszych pozycjach. Z uwagi na emocje i zawodność słuchu warto się tu wspomóc precyzyjnym tunerem elektronicznym, który na zimno potwierdzi lub też nie nasze wątpliwości. W tym miejscu zazwyczaj pojawia się dylemat. Gitara jest instrumentem, który nie należy do tych idealnie strojących, stąd sami musimy ocenić, jaki stopień ewentualnych odchylek jesteśmy w stanie zaakceptować. Na szczęście, są to z reguły niuanse, na które w tańszych, popularnych instrumentach przyzmyka się oko. Jednak w przypadku ewidentnie niestrojącej gitary należy ją zdecydowanie odrzucić. Pójście na ustępstwa ma tu zawsze przykre konsekwencje w postaci niekończących się zmagani z opornym instrumentem. Po tej ważnej czynności czas na „polowanie” na tzw. wilki. Wydobywając po kolei wszystkie dźwięki jakimi dysponuje gitara oceniamy ich dynamikę i charakter. Jeżeli któryś z nich jest zdecydowanie cichszy, trudny do zdefiniowania lub sprawiający wrażenie zafalszowania, wskazuje to na ową przykrą dolegliwość wynikającą z rezonansowych własności drewna, i niestety nie poddającą się korekcji. Uwaga – zjawisko to często jeszcze mylone jest ze zmianą brzmienia strun objających się o wystające progi. Sprawdzamy też skuteczność i jakość pracy przełącznika i potencjometrów oraz gniazda wyjściowego. Mimo iż niedomagania tych elementów stosunkowo łatwo usunąć, w nowych instrumentach nie powinny mieć one miejsca. Na koniec, mając za sobą tak wnikliwą ocenę stanu technicznego gitary spokojnie możemy się skupić na najbardziej opiniodawczej próbie dźwiękowej. Odwiedzając wszystkie „zakamarki” podstrunnicy, ogrywając różne skale, akordy, dźwięki pojedyncze, podciągnięcia, wibrata i inne „sztuczki” techniczne zapoznajemy się z charakterem brzmieniowym gitary. Test ten przeprowadzamy na brzmieniu „czystym”, a następnie na przesterze, warto też skorzystać z pomocy preferowanych, zewnętrznych efektów, procesów dźwięku itp. Jednocześnie oceniamy poziom przydźwięku sieciowego, popularnych brumów (oczywiście powinien on być możliwie jak najniższy), stopień tzw. mikrofonowania przetworników objawiający się nieprzyjemnym piskiem w głośniku oraz podatność na sprzężenia zwrotne ze wzmacniaczem, które jednak w rozsądnych granicach uznawane są za atut. Bardzo istotny jest też „ergonomiczny” aspekt naszego wyboru. Instrument musi nam po prostu dobrze „leżeć” w dłoni (decyduje o tym właściwie uformowana szyjka) i być prawidłowo wyważony, tak aby po zawieszeniu na ramię sam, bez jakiegokolwiek podparcia, utrzymywał się w pozycji poziomej. Wydaje się, że po tak szczegółowej analizie, wybrany w końcu model będzie nam dobrze służył przez długie lata. Początkujący, niezbyt pewni siebie gitarzyści, winni jednak na wszelki wypadek skorzystać z pomocy zaprzyjaźnionego muzyka, bardziej obytego ze sprzętem, najlepiej szczęśliwego posiadacza kilku markowych instrumentów.

Trudne kwestie gitarowych wyborów Wzmacniacze i efekty gitarowe

Wydawałoby się, iż po tak mozolnym doborze instrumentu, zakup odpowiedniego wzmacniacza to już tylko czysta formalność. Jednak nic bardziej mylnego. Znacząca część profesjonalistów przez całe swoje zawodowe życie poszukuje zarówno zbliżonej do ideału gitary, jak i najlepszego dla niej wzmacniacza. Ma na to wpływ ewolucja własnych upodobań i potrzeb oraz szereg czynników zewnętrznych, takich jak postęp techniczny, zmiany trendów muzycznych, czy nawet mód. Obowiązujący niegdyś standard czystego, selektywnego, dobarwionego pogłosem nagłośnienia przydatny szczególnie w muzyce country, ewentualnie w bardziej eleganckich formach bluesowych, zastąpił mniej szklisty, mocniejszy, ciemniejszy i pełniejszy ton, szybko stając na czele rodzącego się rocka. Współczesne potrzeby brzmieniowe nie są już tak zdecydowanie określone, stąd coraz częściej nabywców znajdują urządzenia bardziej wszechstronne. Temat wzmacniaczy rządzi się podobnymi do gitarowych prawami. I tak, od tanich, popularnych modeli przydatnych raczej w działalności amatorskiej nie należy wymagać zbyt wiele. Mają poprawnie działać i tyle. Problemy zaczynają się, gdy potrzebujemy wzmacniacza na scenę, do wyťažonej pracy w trudnych warunkach, z potrzebą częstego przenoszenia z miejsca na miejsce. Pierwszą i najważniejszą chyba kwestią wyboru jest typ konstrukcji – tranzystorowy czy lampowy? Tańsze, lżejsze i energooszczędne są oczywiście urządzenia tranzystorowe, jednak większości gitarzystów nie w pełni odpowiada ich zbyt precyzyjnie zdefiniowany, dosłowny, „bezduszny” dźwięk. Hołubione wciąż wzmacniacze lampowe są znacznie cięższe, droższe, bardziej kłopotliwe w eksploatacji, ale w zamian dostarczają klasycznie pięknego, ciepłego, soczystego, a przy tym potężnego brzmienia. Generalnie dzieli się je na urządzenia generujące zdecydowaną, przejrzystą, a przy tym „twardą” barwę zwaną amerykańską – wywodzą się one od pionierskich konstrukcji Fendera – oraz wzmacniacze reprezentujące legendarne, przesterowane brzmienie brytyjskie – spopularyzowane przez firmy Marshall i Vox. Obecnie, wobec powolnego zacierania tych różnic, wielu konstruktorów próbuje łączyć oba te trendy. Dla mniej zasobnych muzyków, mimo to nie chcących rezygnować ze swoich „lampowych” aspiracji, oferowane są hybrydowe substytuty, czyli wzmacniacze tranzystorowe z przedwzmacniaczem wspomaganym przez lampę kreującą zbliżające się nieco do ideału brzmienie przesterowane. Następnym krokiem przy wyborze wzmacniacza jest określenie jego mocy wyjściowej. Gitarzyści z reguły zadowolają się modelami 100-watowymi (w przypadku sprawnych rozwiązań lampowych niekiedy udaje się „zejść” z mocą do 50 watów), basiści muszą się „uzbroić” we wzmacniacze nawet dwukrotnie mocniejsze. Oczywiście nie chodzi tu o burawowe wykorzystywanie pełnej mocy, a jedynie o pozostawienie w rezerwie pewnego jej zapasu, tak aby uzyskać czysty, mocny dźwięk, właściwie przenoszony przez głośniki. Ewentualny przester ma wynikać z założeń konstrukcyjnych opatrzonych w regulatory typu master, gain, lead, overdrive, lub z pomocy urządzeń zewnętrznych, a nie z „rzężenia” rozkręcanego na przysłowiowy full wzmacniacza o głośników pracujących na granicy swojego żywota. We współczesnym wzmacniaczu wskazana jest też obecność standardowych już dziś dodatków w postaci sprężynowego lub elektronicznego pogłosu, co najmniej dwóch niezależnych, przelazanych kanałów, rozbudowanej korekcji barwy dźwięku (nieraz nawet pod postacią korektora graficznego lub parametrycznego), tzw. pętli efektów umożliwiającej równoległe, najbardziej korzystne włączenie efektów zewnętrznych oraz wyjścia liniowego pozwalającego na bezpośrednie podłączenie wzmacniacza do stołu mikserskiego. Istotną kwestią jest problem „gabarytowy” – niezależny wzmacniacz (tzw. głowa) z dołączoną kolumną głośnikową, czy też popularne combo, czyli zestaw zintegrowany. Rozwiązanie pierwsze wskazane szczególnie przy większych mocach oszczędza podzespoły wzmacniacza, poza tym jedno takie urządzenie może „napędzać” nawet kilka odpowiednio dobranych zestawów głośnikowych. Bardziej poręczne combo, o raczej klubowym charakterze, pozwala zaoszczędzić na transporcie i obsłudze technicznej, a w razie potrzeby również i do niego można podłączyć dodatkowe głośniki. W ostatnich latach podziaily nastąpiły także w obrębie samego wzmacniacza wyodrębniając z niego przedwzmacniacz i końcówkę mocy. Tak usamodzielnione urządzenia można dobierać zależnie od potrzeb, a wspomagane przez gitarowy procesor dźwięku, czy też tuner sceniczny, spoczywają w specjalnym stojaku zwanym rackiem. Po określeniu potrzeb dźwiękowych, ale też i możliwości transportowych, musimy zdecydować, czy stać nas na zakup fabrycznie nowego urządzenia, czy jednak lepiej rozglądać się za wzmacniaczem z „drugiej ręki”. Niestety komfort posiadania fabrycznie nowego wyrobu wysokiej klasy słono kosztuje, za to jednak uzyskamy pewność co do jego pochodzenia i stanu technicznego oraz, co ważne, gwarancję. Z kolei sprzęt używany, nieraz niestety w kiepskim stanie, z licznymi „usprawnieniami” (ciekawe, że w zdecydowanej większości przypadków pogarszającymi jego wydolność) jest oczywiście znacznie tańszy. Na szczęście coraz poważniejszą alternatywę zaczynają tu stanowić wyroby firm krajowych. Odważnie podążając światowym tropem, niekiedy same wychodzą przed szereg wprowadzając własne, ciekawe pomysły. Istotną zaletą takiego „patriotycznego” wyboru jest oczywiście rozsądna cena oraz pewny i szybki serwis. Ostrożność należy jednak zachować w przypadku niektórych starszych urządzeń krajowych skonstruowanych często wbrew prawom elektrotechniki, z przypadkowych materiałów. Nie dość, że są one wysoce awaryjne, to jeszcze stanowią mogą poważne zagrożenie zdrowia i życia. Oceniając wybrany wzmacniacz uwagę naszą kierujemy najpierw na jego stan ogólny oraz na pracę wyłącznika, gniazd i potencjometrów, bowiem przy dzisiejszej filozofii ekonomicznej nawet fabrycznie nowe produkty mogą już na starcie sprawić niemiłą niespodziankę (aż strach pomyśleć, co kryje się we wnętrzu takiego urządzenia). Właściwą próbę dźwiękową należałoby przeprowadzić przy możliwie najwyższej mocy. Niestety nie zawsze jeszcze jest to możliwe, a to z braku wylumionych pomieszczeń odsłuchowych w naszych salonach muzycznych. A tylko taka próba może określić prawdziwy charakter brzmieniowy wzmacniacza, jego dynamikę, sprawność i selektywność, stosunkowo szybko demaskując też ewentualne uszkodzenie, ukryte wady itp. Należy jednak pamiętać, że z uwagi na coraz bardziej skomplikowane układy elektroniczne, część usterek może się objawić po pewnym czasie, i na to nie mamy już żadnego wpływu (stąd tak ważna wspomniana już gwarancja producenta). Szczególnie kreatywnym elementem gitarowego toru dźwiękowego są dodatkowe efekty ożywiający brzmienie instrumentu. Pierwszym takim efektem, montowanym zresztą w bezpośrednio gitarowym wzmacniaczu, był mechaniczno-elektroniczny, sprężynowy pogłos zwany z angielska reverbem. Do dziś w praktycznie niezmiennym formie znakomicie służy większości gitarzystów nadając ich grze nieco przestrzeni. Kolejnym zjawiskiem dźwiękowym jest tzw. przester. Początkowo uważany w zasadzie za wadę wzmacniacza, bardzo szybko jednak został okiełznany, i w tej postaci darzony jest przez muzyczną brać szczególnieymi względami, a to ze względu na jego walory wyjątkowo udanie sprawdzające się właśnie w przypadku gitary. Dziś produkowany w bardzo wielu wcieleniach stanowi esencję gitarowego brzmienia, stąd każdy szanujący się wzmacniacz wyposażony jest w jakąś jego opcję. Nowoczesne wzmacniacze zaopatrzone są też w bardziej zaawansowane technicznie procesory dźwięku, a nawet w cyfrowe systemy jego modelowania oferujące, poza zestawem podstawowych efektów, także symulację brzmień klasycznych wzmacniaczy, a nawet głośników. Jednak tak naprawdę prymat wśród gitarowych efektów wciąż dzierżą urządzenia zewnętrzne. Inaugurujące swój żywot we wczesnych latach 60 pod postacią prymitywnych, choć ciekawie brzmiących, nieco piskliwych fuzzów (b. Trafna nazwa preferowanych wówczas przesterów), dziś rozrosły się w ogromną rodzinę potrafiącą zrobić z dźwiękiem gitary co tylko jest możliwe. Te najbardziej popularne, w formie małych kostek z nożnym przełącznikiem bądź pedałem, ciągle przodują w tej dziedzinie. Jednak coraz śmieiej atakują też znacznie bardziej rozbudowane, zintegrowane gitarowe procesory dźwięku grupujące wszystkie możliwe do uzyskania efekty z programowaniem ich parametrów, kolejności itp., wspomagane tunerem, bramką szumów, czy prostym samplerem szczególnie przydatnym do ćwiczeń. Wykonywane w technice cyfrowej, z analogowymi, często wręcz lampowymi przesterami, mogą też pełnić rolę pełnowartościowych przedwzmacniaczy gitarowych. Wydaje się, iż większość gitarzystów musi przejść przez początkowy etap pewnej ślepej fascynacji wszelkimi efektami dźwiękowymi. Przeważnie jednak po pewnym czasie zwycięża rozsądek i w użyciu pozostają tylko te nieodzowne, korespondujące z rodzajem uprawianej muzyki. Najbardziej uniwersalnymi wydają się być zestawy gitarowe zawierające jeden z przesterów, wah-wah, chorus oraz efekt przestrzenny – reverb lub delay, a także basowe z kompresorem, oktawerem, korektorem, ewentualnie auto-wah'em. Mimo że zintegrowane procesory dźwięku są najbardziej zwartym, praktycznym i najtańszym rozwiązaniem (stosunek ceny całego urządzenia do ilości efektów) nie zadowolają one wszystkich użytkowników, wielu z nich woli samodzielnie dobrać sobie „kostki” efektowe różnych typów, firm czy nawet epok, łącząc je po swojemu. Rasowi rockmani preferują z kolei powrót do korzeni – czyli prosty, acz konkretny zestaw gitara – wzmacniacz, dając sobie spokój z niekończącymi się dźwiękowymi eksperymentami.

Trudne kwestie gitarowych wyborów

Struny

Ostatni odcinek niniejszego cyklu poświęcamy strunom gitarowym. Wobec ogromnego, ciągle jeszcze powiększającego się asortymentu tych wbrew pozorom znaczących komponentów, problemem okazuje się ich właściwy dobór w pełni odpowiadający zarówno potrzebom brzmieniowym, jak i manualnym użytkownika. Gitara jest instrumentem strunowym szarpanym, struny więc to w zasadzie istota jej egzystencji i działania – ich drgania są źródłem dźwięku „akustycznego”, bądź „elektrycznego”. Z powodu kwartowo-tercjowego stroju oraz ponad 3-oktawowej rozpiętości skali dźwiękowej gitary wymagane jest znaczne zróżnicowanie grubości strun w komplecie – szczególnie wyraźnie widać to w przypadku naciągów stalowych, gdzie różnica średnic strun skrajnych może być nawet pięciokrotna. Struny najwyżej brzmiące, zwane wiolinowymi, są w komplecie najcieńsze, wykonuje się je z jednorodnego materiału (ang. plain). Niżej brzmiące struny basowe, według praw fizyki muszą być odpowiednio grubsze; ze względów technologicznych i „ergonomicznych” nie są już one lite – tworzy je metalowy opłot ściśle nawinięty na rdzeniu (wound). Niegdyś jelitowe, dziś nylonowe struny klasyczne, w gitarze akustycznej zastąpiono bardziej głośnie i dynamicznie naciągami stalowym. Z kolei instrumenty elektryczne wymusiły dalsze poszukiwania w kierunku poprawy jego własności magnetycznych. O wadze tej ostatniej zależności przekonali się użytkownicy próbujący wykorzystać w swoich gitarach elektrycznych struny z „akustyka”, zaskoczeni wyraźnie słabszym dźwiękiem owijanej części takiego kompletu. Przy wyborze najbardziej odpowiednich dla nas strun należy mieć na względzie kilka podstawowych parametrów.

TYP RDZENIA W STRUNACH OWIJANYCH

Zdecydowanie najlepiej brzmią struny z rdzeniem idealnie okrągłym. W takim wypadku pojawiają się jednak kłopoty z utrzymaniem owijki na gładkiej powierzchni rdzenia – najczęściej opłot po prostu luzuje się dyskwalifikując strunę. Stąd też zdecydowana większość strun gitarowych i basowych korzysta z precyzyjnie przeciąganych rdzeni sześciokątnych (hexagonal core) – ostre krawędzie owego sześciokąta wbijając się w bardziej miękką opłot skutecznie utrzymują go w „ryzach”. Czasami spotkać jednak można naciągi o rdzeniach okrągłych, są to jednak, bądź tanie struny fabrycznie zakończone np. opłotem jedwabnym (w żadnym wypadku nie wolno ich obcinać, skracać!), bądź też wyrafinowane konstrukcje „kominowane” – w części drgającej rdzeń takiej struny jest idealnie okrągły zapewniając jej najlepsze z możliwych warunki fizyczne, na obu końcach zaś sześciokątny, skutecznie zabezpieczający opłot przed rozwinięciem (DR). Ciekawostką są struny z rdzeniem wielożyłowym (multicore) wykonywanym z cienkiej, praktycznie niezniszczalnej linki stalowej. Pomysł ten, autorstwa firmy Rotosound, wykorzystywany jeszcze gdzieś tam, gwarantuje niezwykłą trwałość, niestety jednak, jak to bywa, kosztem brzmienia.

RODZAJ OPLOTU

Tu występuje największa różnorodność, i to zarówno jeśli chodzi o typ owijki, jej budowę, jak i o rodzaj materiału. Można przy tym zaryzykować twierdzenie, że to własne parametry opłotu strun owijanych mają decydujący wpływ na klasę całego naciągu, na jego charakter, brzmienie i trwałość. Najjaśniej, najczystej, najpełniej i najbardziej dynamicznie brzmią struny ze zwykłą owijką okrągłą (roundwound), stąd też są one najbardziej rozpowszechnione w strunowym świecie. Konstrukcja ta jednak nie jest pozbawiona wad – bruzdy w oplocie sprzyjają powstawaniu w czasie gry dodatkowych efektów dźwiękowych w postaci szumów i świstów, tam też gromadzi się pot, brud i kurz – załączki korozji zdecydowanie ograniczającej świeżość brzmienia i trwałość naciągu. Na przeciwnym biegunie znajdują się struny owinięte płaską stalową taśmą (flatwound). Są one idealnie gładkie, a więc wygodne i „ciche” w kontakcie z palcami oraz bardziej trwałe. Brzmią przy tym dużo ciemniej i cieplej, wręcz „jazzowo”. Kompromisem mogą tu być struny z standardową owijką okrągłą, która już po nawinięciu na rdzeń jest mechanicznie spłaszczona lub szlifowana (halfround, rollerwound). Brzmienie jest tu bliższe naciągowi roundwound, za to „stępienie” grzbiety opłotu eliminują z dźwięku nieprzyjemne (?) poświsty. Ciekawe rozwiązanie oferują struny, których owijka szlifowana jest tylko w części „chwytnej”, czyli nad podstrunną. Pozostała, okrągła część opłotu zapewnia pełną, jasną barwę. Jeszcze inną technologię, zwaną Slowound, prezentują niektóre naciągi D'Addario. Dzięki wolniejszemu, dokładniejszemu i, co za tym idzie, przeprowadzonemu z większą siłą procesowi owijania uzyskuje się tu poprawę stabilizacji drgań, wydłużony sustain i bardziej precyzyjną intonację. Charakter brzmieniowy strun w znaczący sposób wyznacza też materiał opłotu. W kompletach do gitar akustycznych najjaśniej brzmią struny owijane miedzią (brass), ciemniejsze i pełniejsze zaś są te z opłotem brązowym i fosforobrazowym (bronze). Z kolei, w „elektrykach” dynamiczną, jasną, wręcz szklistą barwą charakteryzują się naciągi z owijką ze stali nierdzewnej (stainless steel). Najbardziej popularne owijki niklowe (nickel) zapewniają typowe, klasyczne gitarowe brzmienie mocno osadzone, selektywne, proporcjonalne i ciepłe.

GRUBOŚĆ / „TWARDOŚĆ” STRUN

Parametry te, ściśle ze sobą powiązane i wzajemnie zależne, mają decydujący wpływ na wygodę gry, przy okazji też określając „potęgę” brzmienia. Struny kompletowane są przez wytwórców według sprawdzonych przez lata porządku i tu nie warto już eksperymentować. Do własnych potrzeb i wymagań należy jednak dobrać grubość kompletu. Sety strun grubszych (heave gauge) automatycznie wymagają większej siły naciągu, są więc „twardsze”, mniej „wygodne”, za to brzmią zdecydowanie najlepiej i najpełniej. Naciągi cieńsze (light gauge), a więc „łżejsze”, są z kolei „szybsze” manualnie, przy tym jednak bardziej podatne na zerwanie. Nie można ich też zbyt agresywnie atakować, tracą bowiem wówczas stabilność, generując chaotyczne, bliżej nieokreślone dźwięki. Obecnie za najbardziej optymalne uważać można komplety strun: dla gitar elektrycznych 0,010"-0,046" (wymiar w calach), dla „akustyków” 0,011"-0,050" i dla basów 0,040"-0,100", ale tak naprawdę odpowiednie dla siebie rozmiary należy dobrać indywidualnie. Czasami, stosując np. stroje alternatywne, wskazana jest jednak zmiana grubości którejś ze strun w komplecie (dla przypomnienia – grubość struny przestrajanej w dół o ponad 2 półtony winna być odpowiednio zwiększona, w przeciwnym razie bowiem utraci ona stabilność, przestanie „stroić”, a jej brzmienie i dynamika będą zdecydowanie „odstawać” od reszty kompletu.

DODATKOWE MODYFIKACJE

Współczesne struny gitarowe i basowe poddają się drobnym, acz istotnym modyfikacjom. I tak, w celu złagodzenia agresywnego brzmienia pomiędzy rdzeniem a owijką umieszcza się dodatkową warstwę „zmiękczającego” opłotu jedwabnego (LaBella, GHS, D'Addario, Thomastik). Podobne zadanie ma też pełnić nylonowa taśma pokrywająca opłot strun owijanych – w przypadku naciągów zbliża ona brzmienie instrumentów bezprogowych do charakterystycznego wzorca kontrabasowego, oszczędzając przy tym powierzchnię podstrunnicy (Rotosound, LaBella). Kolejną innowacją, tym razem poprawiającą intonację, ale też bardziej zdecydowanie definiującą brzmienie, to opłot zaczynający się w pewnej odległości od początku struny, tak aby na siodełkach mostka opierały się „gołe” rdzenie strun (ewentualnie z jedną tylko warstwą opłotu). Ten ciekawy pomysł opatentował niegdyś Rotosound, dziś korzystają z niego również inni wytwórcy. Na rynku nie brakuje też poszukiwań materiałowych, szczególnie w obrębie owijki. Wspomniany już, bardzo twórczy w swoim czasie Rotosound zastosował tu np. żeliwo (stop Monela) o podwyższonych właściwościach magnetycznych, firma GHS tzw. biały brąz o bardzo jasnym brzmieniu, przypisany strunom akustycznym, wyglądem przypominający jednak „elektryczny” nikiel, a D'Addario opłoty z wysokowęglowej stali platerowane warstwą miedzi nadające strunom dźwięczne, „fortepianowe” brzmienie. Znaczące kroki poczyniono też w celu przedłużenia trwałości strun – jak dotąd największą chyba ich słabością. Prekursorem była tu firma Maxima zabezpieczająca swoje naciągi 24k złotem. Obecnie w dziedzinie tej przoduje nowa na rynku gitarowym marka Elixir Johna Gore'a (twórcy Goretexu) oferująca naciągi z owijką zabezpieczoną przed działaniem potu i kurzu warstwą polimerów. Konkurencją oczywiście nie pozostaje w tyle, i np. patentat D'Addario ma już także w swoim obszernym katalogu struny EXP, których opłot, jeszcze przed nawinięciem na rdzeń pokrywany jest cienką, ale bardzo trwałą syntetyczną powłoką. Innym sposobem przedłużenia trwałości strun jest termiczna ingerencja w ich strukturę wewnętrzną. Operacja ta odbywa się jednak nie w wysokich, a w bardzo niskich temperaturach (około – 200°). Pionierem tej technologii był Dean Markley ze świetnymi strunami Blue Steel. Firmy specjalizujące się w produkcji naciągów basowych proponują z kolei struny z wielowarstwowym opłotem – np. liczba owych owijek w strunach DR może dochodzić nawet do 6. Rezygnacja z jednej grubej warstwy na rzecz kilku odpowiednio cieńszych poprawić ma tu właściwości fizyczne, szczególnie ustabilizować drgania strun.

MARKA STRUN

Generalna, wielokrotnie przytaczana już rada – nie oszczędzajmy na strunach! Różnica cen pomiędzy naciągami markowym, a takim sobie jest co najwyżej dwukrotna, a trwałość, brzmienie i komfort gry tych pierwszych zdecydowanie lepsze. Dobre struny mogą znacznie wzbogacić walory marnego instrumentu, za to, kiepski naciąg skutecznie zmąci obraz najbardziej ekskluzywnego modelu. Obecnie I ligę strunową tworzą firmy amerykańskie: D'Addario z kompletami XL, Ernie Ball – Slinky, Dean Markley – Signature (dawniej Electric), GHS – Boomers, a także LaBella, DR, Elixir, SIT oraz brytyjski Rotosound. Marki te dystrybuowane są na terenie naszego kraju, przez co powinny być dostępne w większości sklepów muzycznych. Dla „patriotów” warte polecenia są rodzime struny Presto, od lat cieszące się powodzeniem ze względu na korzystną relację jakości do ceny. Tak więc jest w czym wybierać, i przed decyzją o jakimś konkretnym komplecie warto poświęcić nieco czasu i pieniędzy testując różne typy i marki naciągów, oceniając ich brzmienie, trwałość i komfort gry.

Trudne kwestie gitarowych wyborów

Elektryczne oblicze gitary

Mimo iż znaczna część niuansów brzmieniowych gitary elektrycznej definiowana jest w jej wnętrzu – decyduje o nich jak wcześniej wykazaliśmy zestaw konstrukcyjny szyjka-korpus, a dokładniej odpowiednio dobrane i spreparowane materiały, z których wykonano te elementy oraz sposób ich połączenia – to jednak pełną odpowiedzialność za przetworzenie drgań strun w sygnał nadający się do przesyłania na odległość ponosi układ elektryczny instrumentu z przetwornikami, zwanymi często przystawkami (pick-up), oraz prostym regulatorem. Drgania strun przekazywane są przez szyjkę i mostek do korpusu gitary. Tu wykorzystując specyficzne własności rezonansowe drewna zostają one nieco wzmacnione, nabierając przy tym sustainu, ale też indywidualnego charakteru i szlachetności, i dzięki „akustycznemu sprzężeniu zwrotnemu” poprzez mostek powracają z powrotem na struny. Wartości rejestrowane i przetwarzane przez przystawki gitarowe są więc sumą drgań „własnych” strun i drgań „obronionych” wstępnie w korpusie. Pierwotnym zadaniem systemu elektrycznego wprowadzonego do instrumentu w latach 30 ub. Stulecia było w zasadzie tylko odpowiednie „nagłośnienie” dające mu równe szansę w starciu ze ścianą dźwięku hłaśliwej orkiestry jazzowej. Lekceważono przy tym wpływ samej gitary na charakter tego nowego brzmienia, sprowadzając ją do roli martwej konstrukcji utrzymującej jedynie struny. Niebawem jednak okazało się, że wewnątrz zelektryfikowanego instrumentu, nawet takiego z litym korpusem (solid-body), w dalszym ciągu kryje gitarowego ducha, może o nieco zmienionym charakterze, ale wyraźnie roszczonego sobie pretensje do współdecydowania o ostatecznym obliczu brzmieniowym. Stąd też tak zróżnicowane dziś typy instrumentów i tak szeroki wybór użytych do ich produkcji materiałów. Oczywiście nie umniejsza to roli samych przetworników, bez których nasza gitara nie miałaby w ogóle racji bytu. Generując elektryczne brzmienie instrumentu są one w stanie uwypuklić lub też zataić pewne jego indywidualne cechy, czyniąc z niego stonowane narzędzie akompaniujące, bądź też agresywnego metalowego „drapieźcę”, a dość często niestety tylko mało wartą atrapę. Gitarowy przetwornik elektromagnetyczny nie zmienia się zbyt od chwili swoich narodzin. W uproszczeniu tworzy go magnes z nawiniętą cewką z drutu miedzianego o dobranej średnicy i długości (single-coil pick-up). Zgodnie z zasadą indukcji elektromagnetycznej struny drgające w polu owego magnesu generują w cewce sygnał elektryczny. Dwie takie cewki połączone ze sobą szeregowo, jednak z tzw. odwróconą fazą (końce obu cewek są połączone, a ich początki pełnią rolę biegunów wyjściowych), z magnesami spolaryzowanymi przeciwnie (N-S), tworzą humbucker, czyli przetwornik dwucewkowy w znaczącym stopniu uodporniony na niepożądane przydźwięki sieci elektrycznej, popularnie zwane brumami. Generalna zasada głosi, iż przystawka z cewką o większej liczbie uzwojeń i silniejszym magnesem jest w stanie wyindukować odpowiednio wyższe napięcie, stając się tym samym mocniejszą i głośniejszą. Z kolei przetwornik z cewką wąską zabrzmie nieco jaśniej od tego z uzwojeniem szerokim i niskim. Różnice brzmieniowe wprowadzają także użyte w przystawkach magnesy. Stopy żelaza z aluminium, niklem i kobaltem, czyli popularne AlNiCo, to kreator tradycyjnego, pełnego, soczystego i szlachetnego brzmienia często określanego jako vintage, zaś spiekane proszki żelaza z domieszkami, czyli magnesy ferrytowe, inaczej ceramiczne, dodają przetwornikom mocy, drapieźności, świetnie sprawdzając się szczególnie w przypadku brzmień przesterowanych. Przystawki jednocewkowe najlepiej spisują się w korpusach jesionowych, klonowych, a także olchowych, topolowych czy lipowych, w pełni prezentując swoją jasną, może nawet nieco „drucianą” barwę. Pełnobrzmiące humbuckery z kolei najlepiej „czują” się w korpusach mahoniowych, ale także i w olchowych, topolowych i lipowych. Reguła ta nie jest oczywiście żelazną zasadą, ale w zdecydowanej większości przypadków sprawdza się potwierdzając przytoczoną już wcześniej tezę o skrajnie różnych właściwościach jesionu i mahoni, i uniwersalności olchy, topoli i lipy. Wybierając instrument musimy mieć na względzie tę istotną zależność. Jesionowe, względnie klonowe korpusy gitar zaopatrzone w typowe przetworniki jednocewkowe zadowolą dziś już tylko ortodoksyjnych wykonawców bluesa i country. Ten typowo fenderowski standard ubrany w linię Telecastera czy Stratocastera, może jednak nabrać nowoczesnego oblicza po zamianie „singla” usytuowanego przy mostku na solidnego, zaadoptowanego z gibsonowskiej rodziny humbuckera. Pozycja bridge najczęściej wykorzystywana jest do solowej gry na przesterowanym brzmieniu, a tylko mocny, niskoszumowy przetwornik dwucewkowy zabrzmie tutaj najlepiej. Uwaga – pobieżna ocena tak spreparowanego instrumentu może być nieraz myląca, a to za sprawą możliwości użycia nowoczesnych humbuckerów upakowanych w obudowach tradycyjnych singli. Coraz częściej humbuckery umieszcza się też w pozycji neck. Poza tym wyposaża się je w opcję odłączenia jednej z cewek, co w przypadku zestawu 3-przetwornikowego (z singlem w pozycji środkowej) rozszerza brzmieniową paletę instrumentu co najmniej do 7 barw. W gitarach typu super-start rozwiązania takie są na porządku dziennym. Warto tu zresztą przypomnieć, że właśnie przy tworzeniu jej nowoczesnej, wręcz „wyścigowej” formuły gitarowej upowszechniono nowy, do tej pory niezbyt chętnie wykorzystywany materiał na korpus, a mianowicie lipę. Świetnie sprawdziła się ona jako kompromisowe medium udanie współpracujące zarówno z typowymi przetwornikami jednocewkowymi, jak i z mocnymi humbuckerami.

I tylko klasyczny model Gibsona – dwa humbuckery osadzone w solidnym mahoniowym korpusie z wypukłą klonową płytą wierzchnią – wydaje się nie ewoluować. Prowadzone tu sporadycznie próby np. dokooptowania dodatkowego, środkowego humbuckera, czy nawet singla przyjmowane są przez odbiorców z oporem. Nie znajdują też specjalnego uznania opcje rozłączenia cewek w humbuckerach, czy też przełączniki rodzaju połączeń (szeregowo-równoległy). Można więc śmiało uznać, że wzorzec Gibsona Les Paula, mimo niepełnej przecież uniwersalności, w swojej grupie konstrukcyjno-brzmieniowej pozostaje skończenie doskonały. Odrębną grupę gitarowych przetworników stanowią urządzenia aktywne. Dzięki zamontowanym w ich wnętrzu miniaturowym przedwzmacniaczom opartym na niskoszumowej technologii polowej przystawki te są niezwykle „ciche” – czytają: w minimalnym stopniu podatne na brumy, a przy tym ich mocny, selektywny, może nieco syntetyczny dźwięk wnosi nowe, odświeżające wartości do gitarowej oferty brzmieniowej. Mimo tych zalet, jak na razie, przetworniki aktywne zdominowały głównie rynek elektrycznych gitar basowych, gitarzystów zniechęcając być może bliskim ideałowi, a przez to niezbyt uduchowionym tonem. Oferta przetworników elektromagnetycznych na gitarowym rynku jest bardzo szeroka, zarówno pod względem charakteru i brzmienia (np. potentat w tej dziedzinie – firma Seymour Duncan produkuje około 150 typów przystawek), oraz klasy – ceny urządzeń popularnych są z reguły 10-krotnie niższe od markowych wzorców, i różnica ta jest w pełni uzasadniona. Przeglądając katalogi gitarowe coraz częściej napotykamy instrumenty elektryczne wyposażone dodatkowo w nowoczesne przetworniki piezo mocowane w siodełkach mostka, a wzorowane na tych, dobrze znanych z gitar akustycznych. Udanie uzupełniają one tradycyjne przystawki pozwalając uzyskać ciekawe, zbliżone do akustycznego brzmienia. Przy wyborze instrumentu warto też zwrócić uwagę na układ regulacji dźwięku, a szczególnie na jego ergonomię i jakość.

Wystające ponad korpus gałki przełącznika i potencjometrów nie powinny przeszkadzać w grze, a niestety dzieje się tak niekiedy, wystarczy wskazać tu na przełącznik przetworników w gitarach stratopodobnych. Jednocześnie jednak elementy te powinny być pod ręką – niektórzy bardziej wprawieni użytkownicy potrafią np. operować gałką głośności nie przerywając gry. Największe możliwości „operacyjne” zapewnia rozbudowany system z regulatorami siły i barwy dźwięku oraz całą gamą różnych przełączników dla każdego przetwornika. Jednak dużo prostszy układ z jednym przełącznikiem i potencjometrem volume i tone wydaje się być bardziej przejrzysty. Co zaś się tyczy jakości tych urządzeń to niestety coraz częściej pozostawia ona wiele do życzenia, i to nawet w instrumentach z wyższej półki.

Trudne kwestie gitarowych wyborów

Zasady ogólne

Ogromny wybór instrumentów oferowanych współcześnie zarówno przez wielkie korporacje muzyczne, jak i przez mniejsze manufaktury i samodzielnie działających lutników, może przyprawić o przysłowiowy zawrót głowy nie tylko początkującego gitarzystę. Często rozterki związane z poszukiwaniem tego jedyne, właściwego instrumentu są też bowiem udziałem bardziej doświadczonych wykonawców, ciągle nie w pełni usatysfakcjonowanych aktualnie posiadanymi modelami. I właśnie kwestii swobodniejszego poruszania się w tym gąszczu typów i konstrukcji, w bogactwie osprzętu i akcesoriów poświęcony będzie niniejszy cykl. Oczywiście można spróbować pominąć całą tę uciążliwą procedurę dochodzenia do gitarowego ideału wiernie kopiując zestaw sprzętowy naszego muzycznego idola, niestety jednak mimo zapewnień wytwórcy modele sygnowane przez mistrzów nie są z reguły wiernym odzwierciedleniem ich własnego instrumentarium specjalnie „ułożonego” przez zaufanych techników. Poza tym, do uzyskania pożądanego efektu finalnego potrzebne są oprócz dobrego sprzętu także dłoń, głowa i serce wykonawcy, a elementy te jak na razie nie poddają się kopiowaniu. Warto więc mozołnie, acz samodzielnie kształtować własny styl i brzmienie, bowiem tylko to da nam pełną satysfakcję i zadowolenie.

Podstawową kwestią wyboru pozostaje niezmiennie przeznaczenie instrumentu, stopień jego „zaangażowania profesjonalnego”. O ile w przypadku amatorskiego muzykowania zazwyczaj można sobie pozwolić na popularne modele, przeważnie niestety pozbawione charakteru, często z pewnymi niedomaganiem technicznymi, za to tanie i ogólnie dostępne, to już profesjonalne uprawianie muzyki wymusza wyjście w posiadanie instrumentu wysokiej klasy, idealnie i ciekawie brzmiącego, z wyraźnym udziałem owego metafizycznego pierwiastka zwanego „duszą”, perfekcyjnie strojącego, z ograniczonym do minimum udziałem wszelkich niepożądanych odgłosów, ze sprawnie działającym osprzętem, a przy tym wygodnych, „poręcznych” i właściwie wyważonych. Niestety, nie licząc podejrzanych okazji, zakup takiego sprzętu wiąże się ze znaczącym wydatkiem zaczynającym się od kwoty 2000 / 3000 zł. Jednak, tak jak w przypadku każdego innego narzędzia pracy, trafiona inwestycja zwraca się z nawiązką i służy zadowolonemu użytkownikowi przez wiele lat. Oczywiście, nic nie stoi na przeszkodzie, aby gitarzyści nieprofesjonalni czy wręcz „niedzieln”, za to obdarzeni przez los pękatymi portfelami, nabywali bardziej wyszukane instrumenty napędzając przy tym koniunkturę na muzycznym rynku, niestety jednak sytuacje takie nie zdarzają się jeszcze w naszym kraju zbyt często.

Drugą bardzo istotną sprawą jest wybór statusu – gitara nowa czy używana? Z reguły instrumenty fabrycznie nowe, nawet te najwyższej klasy, pozostawiają pewien niedosyt brzmieniowo-manualny, coś na podobieństwo samochodowego „niedotarcia”, niwelowany dopiero po wielu godzinach ciężkiej pracy. Głównie chodzi tu o fizyczny stan drewna do produkcji (w mniejszym stopniu także klejów i lakierów) oraz precyzję wykończenia wszelkich elementów mających bezpośredni kontakt z dłońmi wykonawcy. Wyspecjalizowany w „dopieszczaniu” nowych, „dziewiczych” jeszcze instrumentów serwis gitarowy częściowo zaradzi tej surowej niedostępności, jednak zazwyczaj sztucznie ponaglenie czasu nie przynosi w pełni zadowalających efektów. W USA, podobno z nadspodziewanym powodzeniem, próbuje się przyspieszyć proces uszlachetniania gitar „bombardując” je w specjalnych komorach dźwiękami o wielkiej mocy i dynamice, ale jak na razie nie jest to usługa ogólnodostępna, zresztą jej skuteczność może budzić pewne wątpliwości.

Mimo tych rozterek większość odbiorców decyduje się na takie właśnie nowe egzemplarze uzyskując w zamian status pierwszego użytkownika i pewność ich sprawności technicznej. Z kolei, instrumenty z „drugiej ręki” przeważnie przeszły już swoje, obficie zroszone potem kolejnych użytkowników ujawniły swój prawdziwy charakter (lub niestety jego brak) i, co ważne, wszelkie nieprawidłowości i usterki. Ewentualnego klienta niezniechęci mogą wprowadzić wytarte progi, uszkodzenia lakieru czy ogniska korozji na metalowym osprzęcie, jednak jest to naprawdę sprawa drugorzędna. Poza tym w przypadku mocniej nadszarpniętych przez czas modeli pojawia się mocny argument zmuszający sprzedawcę do obniżenia ceny. Oczywiście egzemplarzom takim dawno już wygasła gwarancja, a że mogą kryć w sobie jakąś ukrytą wadę, trzeba się im szczególnie dokładnie przyjrzeć, w miarę możliwości zajrzeć do wnętrza, sprawdzić działanie mechanizmu napinającego szyjkę (bardzo ważne!) i precyzję strojenia (intonacja i praca maszynki) oraz dźwięk finalny, i to zarówno na „sucho”, jak i w pełnej krasie, po podłączeniu do dobrego wzmacniacza (przed próbą dźwiękową wymieniamy struny i ustawiamy menzurę). Innym, bardziej może snobistycznym argumentem przemawiającym za wyborem zaawansowanych wiekowo gitar jest rosnąca od lat ich popularność. Instrumenty z elitarnej grupy vintage (markowe gitary z lat 50/60) są dziś dumą większości znanych muzyków, choć oczywiście zapełniają też kolekcje typowych zbieraczy lokujących w nie swoje niemałe z reguły aktywa.

W następnej kolejności należy określić typ gitary najbardziej nam odpowiadający. Typ ów wyznaczony rodzajem konstrukcji, decyduje o charakterze brzmieniowym instrumentu, kształtując też bardziej przyziemną jego cechę – oblicze estetyczne. Ortodoksyjni jazzmani zdecydowanie wybiorą okazałe jazzboksy – akustyczno-elektryczne gitary arch-top. Podstawą ich brzmienia jest szlachetna akustyka przepastnego pudła rezonansowego (hollow body). Tak ukształtowana pełna, ciepła barwa dźwięku zamieniana jest w przetworniku w sygnał elektryczny. Przetwornik ów (rzadziej dwa) mocuje się przeważnie nie bezpośrednio do pudła, ale pośrednio do kołnierza ochronnego. Ma to zapobiec nieprzyjemnym sprzężeniom ze wzmacniaczem nie zakłócając przy tym w najmniejszym stopniu drgań płyty wierzchniej. Wykonawcy nieco bliżsi bluesowi, także z elementami rocka, chętnie kupią swą wagę na instrumentach elektryczno-akustycznych w stylu Gibsona ES-335. Pojemność pudła rezonansowego jest w tych modelach znacznie mniejsza, najczęściej ograniczona jeszcze przez solidny blok drewniany centralnie wklejony w korpus (semi-hollow body). Jest to kolejny krok do ukrócenia sprzężeń. Brzmienie tego typu gitar jest znacznie jaśniejsze, choć słychać w nich jeszcze nieco „powietrza”. Pozostała, za to najliczniejsza grupa muzyków bluesa, country, rocka czy popu preferuje instrumenty solid-body z litym korpusem, ewentualnie kryjącym dyskretnie komory akustyczne, z całą gamą różnego typu przetworników, także z wibratorem mechanicznym. Lite drewno korpusu pozwala tu na nieomal bezkarne stosowanie bardzo mocnych wzmacniaczy bez sprzężeniowych komplikacji; wbrew pozorom zakres brzmieniowy tego typu gitar jest rozległy, stąd też ich niezwykle powodzenie. Wibrator mechaniczny, jako jedyny szeroko stosowany w samej gitarze efekt dźwiękowy, znacznie podnosi jej atrakcyjność. Z uwagi na szeroki wachlarz instrumentów solid-body profesjonalni muzycy często nawet w obrębie tej grupy zmuszeni są do dokonywania wyborów wykorzystując w swej pracy kilka zróżnicowanych gitar. Wyznacznikami kanonów dźwiękowych są tu instrumenty typu Fender Telecaster (bardzo jasne, szkliste, wręcz „druciane” brzmienie, przez niektórych uważane za prostackie, mimo to nie dające się zbyt łatwo „ujarzmic”), Fenderr Stratocaster (znacznie szerszy zakres brzmieniowy, gitara uniwersalna, wygodna i, co ważne, obdarzona zgrabną linią), Gibson Les Paul (obok Stratocastera podstawa instrumentarium większości gitarzystów, mocny, głęboko osadzony dźwięk o długim wybrzmianiu, idealnie wypełnia brzmieniowe luki instrumentów Fendera, dla wielu ideał estetycznych proporcji), Gibson SG (młodszy brat Les Paula, lżejszy z łatwiejszym dostępem do najwyższych pozycji podstunicy, świetny po przesterowaniu), Gibson Explorer i Gibson Flying V (typowe brzmienie gibsonowskie obleczone jednak w ekstrawagancką stylistykę ulubioną przez rockmanów „wagi ciężkiej”), Super-Strat (uniwersalne i wszechstronne, wypadkowe gitar Fendera – zasady konstrukcji i styl oraz Gibsona – mocne humbuckery i wygodna „szybka” szyjka) oraz futurystyczne modele w stylu Steinbergera, Kleina czy Parkera („kosmiczne” kompozytowe materiały konstrukcyjne i nowoczesna aktywna elektronika gwarantujące nową jakość dźwięku + odważny desing przyciągający wzrok). Posiadanie kilku instrumentów daje też innego rodzaju korzyści, w przypadku nagłej awarii ratując muzyka z opresji.

Kolejne kwestie wyboru to czynniki czysto techniczne – długość menzury, liczba progów na podstunicy, a ostatnio nawet liczba strun. Nowoczesne techniki wykonawcze wymuszają potrzebę stosowania większej od tradycyjnej (21/22) liczby progów. Są to zazwyczaj dwie pełne oktawy, czyli 24 progi, choć natknąć się też można na podstunnicę 36-progową. Odwróceniem tej tendencji mnożącej progi jest instrument całkowicie ich pozbawiony (na wzór basu fretless), świetnie sprawdzający się we wszelkich eksperymentach muzycznych, a wyposażony w bezprogową podstunnicę drewnianą, bądź metalową. Współczesna moda na rozszerzenie zakresu dźwiękowego gitary o niższe rejestry spowodowała dodanie 7. basowej struny B (gwoździści pomysł ten wprowadziła już w latach 60 m.in. firma Gretsch, jednak do instrumentów o diametralnie odmiennym przeznaczeniu, a mianowicie do jazzowych gitar arch-top). Dziś spotyka się już nawet instrumenty 8-strunowe z kolejną dodaną struną basową – Fis. Zbliżony efekt brzmieniowy uzyskać można także w standardowej gitarze 6-strunowej strojąc ją o kwartę niżej. Pośrednim rozwiązaniem staje się coraz częstsze obniżanie stroju o 2 lub 4 półtony. Obniżanie to może przy tym dotyczyć zarówno całego zestawu strun, jak i samej tylko struny E6. Dalszym krokiem w tym kierunku jest gitara barytonowa, w której obniżonemu o pełną oktawę naciągowi strun towarzyszy znaczne wydłużenie menzury – nawet o 30”. Oczywiście we wszystkich tych niskich strojach wymagane są struny odpowiednio grubsze. Odrębną grupę stanowią instrumenty o zwiększonej liczbie strun, jednak w dalszym ciągu „6-głosowe”. Głównie są to oczywiście świetnie brzmiące, choć nieco kłopotliwe w eksploatacji gitary 12-strunowe (6 par strun, z czego strun, z czego w dwóch pierwszych parach strojone są w prymach, a w następnych czterech parach w oktawach). Niekiedy spotkać też można instrumenty 8, 9 lub 10-strunowe, ze zdublowanymi dwoma, trzema lub czterema strunami. Niezwykle frapującym rozwiązaniem poszczycić się mogą gitary wieloszyjkowe, najczęściej z dwoma gryfami – 6-strunowym i 12-strunowym, czy też hybrydy gitarowo-basowe z jedną, szeroką szyjką z naciągami strun gitarowych wspomaganymi przez kilka strun basowych.

Kończąc dzisiejsze rozważania wspomnieć jeszcze warto o małogabarytowych, ale pełnowartościowych gitarach podróźniczych, nieraz nawet częściowo składanych, przez co zajmujących mało miejsca. Ciekawostką są też instrumenty „samowystarczalne”, czyli zaopatrzone we wzmacniacz z głośnikiem zamontowany we wnętrzu korpusu i zasilany z baterii.

Trudne kwestie gitarowych wyborów

Nowoczesne materiały alternatywne. Przegląd gitarowego „hardware’u”.

Przedstawione miesiąc temu kanony materiałowo-technologiczne odnoszą się do głównego nurtu gitarowego. Jednak już w końcu lat 60 rozpoczęto próby z rozwiązaniami alternatywnymi, i to w dwóch niezależnych kierunkach. Ze względów ekonomicznych korpusy popularnych instrumentów zaczęto formować z tworzyw sztucznych, sklejki czy płyt wiórowych. Proceder ten objął z czasem gitarowe szyjki – co odważniejsi eksperymentatorzy próbowali wycinać je właśnie ze sklejki. Generalnie jednak doświadczenia te nie przyniosły efektów na tyle zadowalających, aby trwale zaistnieć na gitarowym rynku. Dziś zdecydowana większość instrumentów wykonywana jest z litego drewna, choć niekiedy najwyższego gatunku i klasy. Równocześnie znane światowe marki zaczęły przenosić swoją produkcję najpierw do Japonii, a następnie także do Korei, Chin, Indonezji i Czech, starając się w ten sposób obniżyć maksymalnie koszty. Skutki takiego zaciskania pasa odczuwamy do dziś. Mając na względzie fakt, iż dla wielu owych zamorskich „montowni” instrumenty muzyczne to tylko kolejna, drobna pozycja w obszernym katalogu wyrobów zmuszeni jesteśmy do zachowania podwyższonej czujności przy kontakcie z tego typu gitarami (z drugiej strony jednak, trzeba przyznać, iż przy spadających cenach ich jakość sukcesywnie się poprawia, co w rezultacie sprzyja dalszemu upowszechnianiu się instrumentu). Na szczęście część eksperymentów materiałowych skierowano także na inne, bardziej ambitne tory wzbogacając w efekcie oblicze gitary o nowe, niezwykle obiecujące walory.

Na pierwszy ogień poszło tu aluminium, z którego niektórzy innowatorzy wykonywali nawet całe instrumenty. Stopy aluminium (np. stop Reynoldsa – ulubiony materiał Beana i Kramera) najszerze zastosowanie znalazły jednak przy produkcji gitarowych i basowych szyjek, co sporadycznie ma miejsce i dziś. Przyszła też pora na jeszcze bardziej „kosmiczne” tworzywa w postaci kompozytorów szklano- i węglowo-epoksydowych, oferujące wprawdzie wyjąłkowane brzmienie bez jakiegos wyrażnego charakteru, za to sprzyjające precyzyjnej intonacji, a przede wszystkim wolne od wszystkich niepożądanych mechanicznych i akustycznych niespodzianek tak charakterystycznych dla drewna (skręcenia i wypaczenia szyjek oraz zjawiska tłumienia lub nadmiernego eksponowania określonych dźwięków). Kompozyty te to po prostu wstępnie ukształtowane włókna szklane lub węglowe (występujące najczęściej w postaci tkaniny) impregnowane następnie żywicami epoksydowymi. Te niezwykle trwałe materiały odznaczające się dużą sztywnością i sprężystością zapożyczono z żywiołowo rozwijających się wówczas technologii lotniczych i kosmicznych. Na szczególną uwagę zasługują konstrukcje węglowe o trudnych do wyobrażenia walorach mechanicznych. Najlepszym przykładem niech będą tu węglowe szyjki nowoczesnych instrumentów, tak stabilne, że nie wymagające wspomaganie przez mechanizmy napinające. Równolegle zaczęto też ograniczać gabaryty instrumentów pozbawiając je główki i znacznie „odchudzając” korpusy. Obecnie znacząca większość światowej produkcji gitarowej z powrotem odzyskała swoje główki, a materiały kompozytowe wykorzystuje się głównie do formowania niezniszczalnych szyjek, tradycyjnym drewnianym korpusom pozostawiając kwestie brzmieniowe. Roztrząsając zależności materiałowo-konstrukcyjne nie należy pomijać tak zdawałoby się mało znaczącego aspektu, jak wykończenie instrumentu. Tu także przeważają dwa podstawowe trendy – estetyczny i brzmieniowy. Najlepiej prezentują się oczywiście niezwykle trwałe powłoki poliesterowe ewentualnie poliuretanowe, „łatwe” technologicznie, przy tym odporne na uszkodzenia, wytarcia itp., oferowane we wszystkich możliwych kolorach i fakturach. Jednak niektórzy lutnicy wracają jeszcze niekiedy do tradycyjnych lakierów nitrocelulozowych, a nawet do politur szelakowych, wymagających dużego nakładu pracy i doświadczenia, za to uwalniających drgające elementy drewniane instrumentu od krępujących je „pancerzy” nowoczesnych lakierów. Rzecz jasna najlepiej sprawdzają się całkowicie naturalne powłoki woskowe czy olejowe, nieco bardziej kłopotliwe w eksploatacji, jednak prawie całkowicie neutralne dla brzmienia instrumentu. Przy wyborze gitary należy też zwrócić uwagę na rodzaj i klasę osprzętu. Przede wszystkim chodzi tu o maszynki (machine heads, gears, keys) oraz mostek – strunociąg (bridge – tailpiece). Elementy tu utrzymując struny muszą jednocześnie zapewnić możliwie najwyższą stabilność stroju w czasie gry, są też bezpośrednim przekazywaczem drgań owych strun na szyjkę i korpus, czyli tam gdzie tworzy się finalne brzmienie instrumentu. Metalowy osprzęt gitarowy powinien być wykonany z materiału o znacznej wytrzymałości, nie tłumiącego przy tym zbytbytno drgań. Teoretycznie najlepiej sprawdziłyby się tu brąz lub mosiądz. Ze względów ekonomicznych jednak głównym budulcem pozostają dziś stopy cynku i aluminium, czyli tzw. ZnAl. Są tanie, i co ważne bardzo łatwo dają się odlewać przybierając skomplikowane niekiedy kształty. Obudowy i pokręta maszynek, podstawy i siodelka mostka, strunociągi, czy też niektóre elementy wibratorów formuje się właśnie z tego stopu. Oczywiście przekładanie ślimakowe maszynek, ich kołki, wkręty i trzpienie oraz elementy wibratora narażone na szczególnie duże obciążenia wykonywane są ze stali lub mosiądzu, przez co ich trwałość nie budzi już żadnych zastrzeżeń. Maszynki gitarowe oferowane są obecnie w dwóch podstawowych odmianach: otwartej z widoczną przekładnią ślimakową i zamkniętej w metalowej obudowie. Wersja otwarta obejmuje z reguły popularne, tanie urządzenia, nie warto więc wiązać z nią większych nadziei. Do profesjonalnego użytku przeznaczone są klucze zamknięte, i to nie w tandetnych, blaszanych obudowach (wyjątkiem są tu urządzenia nawiązujące do modeli vintage – np. firmy Kluson), lecz w solidnych, odlewanych korpusach, niezbyt ściśle nazywanych jeszcze niekiedy olejowymi, z gwintowanymi tulejami mocującymi je do góry główki oraz pokrętłami o regulowanej sile obrotu. O jakości maszynek gitarowych decyduje skuteczność w utrzymaniu stroju instrumentu, i to nawet przy agresywnym grze z mocnymi podciągnięciami oraz jak najmnijeszzy tzw. obrót jątywoy ich pokręteł. w praktyce najlepiej zachowują się urządzenia markowe firm Schaller, Grover, Sperzel i Gotoh, co niestety automatycznie przekłada się na ich cenę. Przy okazji warto przypomnieć kwestię bardziej przyziemną, mianowicie sposób nawijania strun na kołki maszynek – wystarczy tu 4-5 zwojów, jeden nad otworem mocującym koniec struny, pozostałe pod nim. Praktykowane przez niektórych użytkowników bezsensowne nawijanie całej końcówki struny na kołek maszynyki nie poprawia wcale stabilności strojenia, wręcz przeciwnie potrafi ją skutecznie ograniczać. W tym miejscu należy wspomnieć o nowoczesnych maszynkach z mechaniczną blokadą-zaciskiem (locking keys), unieruchamiającą struny na kołkach bez potrzeby nawijania jakichkolwiek zwojów. Urządzenia tego typu stosuje się z reguły do „obsługi” nowoczesnych wibratorów Wilkinsona, jednak można je też przetestować w gitarze z mostkiem stałym i tendencjami do nietrzymania stroju. Wybierając określony typ instrumentu niejako automatycznie decydujemy o rodzaju zastosowanego tam mostka / strunociągu. A dominują tu w zasadzie tylko dwa podstawowe standardy. W gitarach fenderopodobnych jest to prosta konstrukcja styczna do korpusu, z niezależnymi siodelkami (saddle) umożliwiającymi regulację menzury strun i wysokości ich zawieszenia. Same struny mocowane są w spodniej części korpusu, przechodzą przez string-thru-body opierając się na siodelkach. Nowsze rozwiązania dopuszczają mocowanie strun w tylnej części mostka, za siodelkami. System gibsonowski oddziela mostek od strunociągu. Ze względu na specyficzną budowę instrumentu (gryf wklejony pod kątem w korpus) mostek zawieszony jest dość wysoko nad korpusiem na dwóch regulowanych trzpieniach. Niezależne siodelka umożliwiają już tylko intonację. Struny w tym rozwiązaniu mocowane są w strunociągu przykręcanym do korpusu za mostkiem. Oczywiście sporadycznie zdarzają się też konstrukcje mieszane lub nieco zmodernizowane. Kolejnym problemem jest wibrator mechaniczny wywodzący się od patentu Leo Fendera z lat 50. W swojej pierwotnej formie nadzwyczaj łatwo rozstraja instrument, stąd używany jest już w zasadzie tylko jako sentymentalna atrycja, używając co najwyżej brzmieniu gitary pogłosu wytworzonego przez komplet sprężyn napinających. Z kolei jego nowoczesny klon, obustronnie blokowane, obustronnie działające urządzenie pomysłu Floyd Rose’a (double locking tremolo) zachowuje się bez zarzutu oferując sporą porcję nieznanych wcześniej efektów brzmieniowych, sprawia jednak przy tym pewne kłopoty eksploatacyjne. Rozwiązaniem kompromisowym wydaje się być tremolo Wilkinsona wspomaganie wspomnieniami już blokowanymi maszynkami i specjalistycznym beztarciowym, kulkowym siodelkiem szyjki, z akceptowalną stabilnością stroju i stosunkowo łatwą obsługą. Na koniec przypominać, iż obowiązują dziś dwa standardy rozmieszczenia strun na mostku gitary elektrycznej – rozstaw fenderowski jest o 2-3 mm szerszy od gibsonowskiego. Aspekt ten także ma pewien wpływ na komfort gry i powinien być wzięty pod uwagę przez użytkowników przywiązujących szczególną uwagę do pracy prawej ręki.

Trudne kwestie gitarowych wyborów

Gitarowe materiały konstrukcyjne

Przeoglądając stopy gitarowej literatury w oczy rzucają się mniej lub bardziej egzotyczne nazwy określające materiały, z których wykonany został interesujący nas instrument. Uważna lektura tych danych może nam znacznie ułatwić ewentualny wybór odpowiedniego modelu. Oczywiście wiążący jest tylko i wyłącznie osobisty kontakt z obiektem zainteresowania, jednak właściwa analiza specyfikacji daje szansę zawężenia kręgu poszukiwań eliminując egzemplarze całkowicie nie przystające do naszych oczekiwań. Tradycyjnie, głównym materiałem wykorzystywanym w przemyśle gitarowym jest drewno. Charakterystyczna, uporządkowana, włóknista struktura tego budulca sprawdza się tu w dwójnasób tworząc sztywną, wytrzymałą konstrukcję utrzymującą struny o znacznej sile naciągu, świetnie kreując przy okazji brzmienie instrumentu. To właśnie owo drewniane „rusztowanie”, czyli szyjka z korpusem odpowiedzialne są za tzw. duszę gitary zapewniając jej, lub też nie, indywidualny charakter o szlachetnym, niepowtarzalnym brzmieniu. O ile w gitarach klasycznych i akustycznych główny udział w generowaniu dźwięku ma jeszcze słup powietrza zamknięty wewnątrz pudła rezonansowego, to już w instrumentach solid-body rolę tę przejmują lite drewno. Warto o tym pamiętać, szczególnie że nawet wśród użytkowników gitar elektrycznych pokutuje ciągle opinia, jakoby parametry dźwiękowe ich instrumentów zależały tylko od „mocy” i jakości przetworników, a szyjka z korpusem służyły jedynie za stelaż utrzymujący struny. Szyjki gitarowe od lat wykonywane są z dwóch podstawowych gatunków drewna – z klonu (ang. Maple) i mahoniu (mahogany). Klon, a szczególnie jego twardsza odmiana tzw. rock maple, to ulubiony materiał Leo Fendera (stosowany zresztą z powodzeniem przez korporację FMC do dziś). Dzięki niemu już ponad 50 lat zachwycamy się słynnym fenderowskim brzmieniem o jasnej, dynamicznej i selektywnej barwie. Klonowe szyjki mogą być wykonane z jednego kawałka drewna (one-piece neck) lub dla poprawienia stabilności sklepane wzdłużenie z kilku listew (najczęściej z trzech).

Wierzchnia płaszczyzna szyjki jednoczęściowej często pełni też rolę podstrunnicy (fingerboard), lekko zaokrąglona ze względów ergonomicznych utrzymuje zestaw progów gitary. Innym rozwiązaniem są podstrunnice przyklejane do szyjki. Chwytnie te mogą być wykonane z palisandru (rosewood) lub hebanu (ebony). Słyszysz się wówczas ich brzmienie instrumentu – nieco bardziej stonowane, pełniejsze, o dłuższym wybrzmiewaniu. Rzadziej spotyka się przyklejane podstrunnice klonowe; w tym przypadku jednak chodzi tylko o poprawę stabilności szyjki. Podstrunnice klonowe pokrywane są lakierem razem z całym gryfem, chroni to je przed nieuchronnym zabrudzeniem i w pewnym stopniu przed zbyt szybkim wytarciem. Podstrunnice z drewna egzotycznego pozostawia się w stanie naturalnym. Znaczna część użytkowników przy wyborze instrumentu kieruje się właśnie rodzajem podstrunnicy, i to nie tylko ze względów brzmieniowych czy estetycznych, ale też i manualnych (kwestia kontaktu palców z lakierowaną chwytnią). Mahoń to domena Gibsona. Szyjki wykonywane z tego drewna generują brzmienie ciemniejsze, stateczniejsze, pełniejsze, o wydłużonym sustainie. Wykonywane są także w wersjach jedno lub wieloczęściowych. Z reguły jednak posiadają przyklejane podstrunnice palisandrowe lub hebanowe. Niewielki wpływ na dźwięk finalny instrumentu ma również konstrukcja mechanizmu napinającego szyjkę (truss rod). Ten najprostszy, jednoprotowy może nieco rozjaśnić barwę. Z kolei wymyślne mechanizmy umieszczone w usztywniających kształtownikach, wspomagane jeszcze dodatkowymi prętami stalowymi lub kompozytowymi, poprawiają sustain i głębię dźwięku. Głównymi czynnikami decydującymi o komforcie gry na gitarze są parametry jej szyjki: grubość, szerokość, profil oraz definiująca wprawdzie cały instrument, głównie jednak reprezentowana właśnie na gryfie. Chodzi tu zarówno o idealne dopasowanie szyjki do budowy i wymiarów dłoni, jak i wyjście naprzeciw technikom wykonawczym stosowanym przez użytkownika. Na rynku pojawiają się gitary o różnych grubościach i szerokościach szyjek. I choć są to różnice zaledwie kilkumilimetrowe, mogą jednak w znaczący sposób zniechęcić ewentualnego klienta. Podobnie jest z profilami szyjek: od historycznego przekroju w kształcie litery V wzorowanego na pierwszych modelach gitar, poprzez standardowy, najbardziej rozpowszechniony, półokrągły C, aż po nowoczesny i „szybki” – płaski D. Coraz częściej spotkać też można gryfy o przekroju niesymetrycznym, najlepiej dostosowanym do naturalnej budowy dłoni. Jak istotne są gabaryty szyjek niech zaświadczy fakt, iż wiodące firmy gitarowe z Fenderem i Ibanezem na czele oferują po kilkanaście wariantów wymiarowych, nie licząc oczywiście wykonania na specjalne zamówienie. Równie istotną kwestią wyboru jest menzura instrumentu (scale length). Obowiązującym dziś standardem są w zasadzie dwie jej długości: gibsonowska – 24 ¾” i fenderowska – 25 ½”, mniejsza menzura (długość czynna strun od siodelka szyjki do mostka) sprawia, iż odległości pomiędzy poszczególnymi progami na podstrunnicy są nieco mniejsze, i z reguły gra na takim instrumencie może uchodzić na bardziej przyjazną „manualnie”. Z kolei większa menzura wymusza zwiększenie odległości pomiędzy progami (ma to szczególne znaczenie w najniższych pozycjach podstrunnicy) oraz zwiększenie siły naciągu strun, ale też sprawia, iż barwa instrumentu staje się bardziej zdecydowana i klarowna. Ostatnio wielu twórców wybiera wyjście kompromisowe oferując gitary o menzurze 25”. Przemysł wymaga też kwestia progów gitary (frets). Ich profil i wymiary mają znaczący wpływ na komfort gry, zaś materiał z którego są wykonane może mieć pewien udział w kreowaniu barwy dźwięku, odpowiada też oczywiście za ich żywotność. Za „najwygodniejsze” uważane są z reguły progi niskie i szerokie. Z kolei progi wyższe ułatwiają stosowanie nowoczesnych technik wykonawczych. Standardem są progi wykonane ze stopu niklu i srebra (tzw. german silver). Ich wersja miękka łatwo się wyciera i wygniata, zapewnia jednak mniej agresywny, delikatniejszy ton. Nieźle spisują się też progi mosiężne (brass), spotkać je jednak można już tylko sporadycznie. Ostatnio pojawiły się za to bardzo twarde progi wykonane ze stali nierdzewnej (stainless steel). Praktycznie niezniszczalne, jak na razie jednak nie znajdują zbyt wielu zwolenników, a to ze względu na trudniejszy montaż na podstrunnicy oraz zbyt jaskrawą barwę dźwięku. Także główka instrumentu i rozkład maszynek mają pewien wpływ na obraz instrumentu. Chodzi tu jednak głównie o ocenę wizualno-estetyczną.

Korpusy gitar elektrycznych wycinane są przeważnie z jesionu (ash), olchy (alder), topoli (poplar), lipy (basswood) i mahoniu (mahogany). Domeną jesionu jest znaczący ciężar oraz ciekawe, jasne, może nawet nieco szkliste, łatwo przebijające się w dźwiękowym chaosie brzmienie, często określane mianem bell tone, tak udanie torujące niegdyś drogę gitarze w jej pionierskich czasach. Z kolei równie ciężki mahoń to już cieplejsze, ciemniejsze, szlachetne i dostojne brzmienie gibsonowskie, przy użyciu właściwego wzmocnienia mogące uchodzić za najpotężniejsze w gitarowym świecie. Jednak to olcha, topola i lipa wydają się być obecnie materiałami stosowanymi najchętniej, i to zarówno ze względu na uniwersalne walory brzmieniowe (nieźle brzmią w przypadku zastosowania zarówno humbuckerów, jak i „singli”), a także na rozsądny ciężar, łatwość obróbki i umiarkowaną cenę. Nie przez wszystkich akceptowane jaskrawe brzmienie jesionu można nieco stemperować stosując jego lżejszą odmianę bagienną (swamp ash). Z kolei mahoniowemu Gibsonowi Les Paulowi ciemną barwę dźwięku rozjaśnia naklejona na korpus klonowa płyta wierzchnia. Stąd bliska już droga do gitarowych „sandwiczów” z korpusami klejonymi z wielu warstw różnych gatunków drewna, o brzmieniu będącym wypadkową owych komponentów. Coraz częściej stosuje się egzotyczne gatunki drewna o równie egzotycznych nazwach – w zasadzie pole do popisu dla współczesnych kreatorów gitarowych brzmień jest tu nieograniczone. Puentą powyższego akapitu niech będzie stare lutnicze stwierdzenie, iż selektywny dźwięk o najjaśniejszej barwie generuje drewno o takowym jasnym kolorze, charakteryzujące się dodatkowo gęstym słojem. Materiał ciemniejszy, o rzadszym słoju, odpowiada równie ciemnemu brzmieniu o pełnym, statecznym tonie. Należy przy tym zaznaczyć, że różnice mogą kryć się nawet w budulcu tego samego gatunku – znaczenie mają tu bowiem: wiek drewna, warunki klimatyczne jego wzrostu, długość i jakość sezonowania oraz sposób wycięcia z pnia. Bardzo istotną kwestią gitarowych konstrukcji jest mocowanie szyjki do korpusu pełniące rolę swoistego przekaźnika drgań.

Najprostszy patent fenderowski to gryf przykręcany (bolt-on), przy czym jego oś jest równoległa do płaszczyzny korpusu. Rozwiązanie to, najtańsze z możliwych, gwarantuje dynamiczne i jasne brzmienie instrumentu. Idea gibsonowska to gryf wklejany pod kątem w korpus (set-in) na wzór np. skrzypiec. Technologia droższa, ale dźwięk pełniejszy, o wydłużonym sustainie. Najdroższe, za to najszlachetniejsze rozwiązanie to tzw. konstrukcja monolityczna, czyli szyjka przedłużona aż do końca korpusu (neck-thru-body) z doklejonymi po bokach skrzydłami, zapewniająca najlepsze parametry zarówno brzmieniowe, jak i mechaniczne. Przytoczone tu przykłady, mimo iż z konieczności ograniczone do niezbędnego minimum, niezbyt wskazują na złożoność gitarowego materiałoznawstwa, zadając kłam twierdzeniom o konstrukcyjnym ubóstwie instrumentów elektrycznych.