

Joanna Knitter-Posiewnik

***Classic female blues* - muzyka wykonywana
przez kobiety, na przykładzie autorskich kompozycji
w aranżacji na głos i zespół instrumentalny.
Źródła inspiracji, forma, melodyka utworów
oraz wyzwania interpretacyjne**

Opis dzieła muzycznego przygotowanego w ramach przewodu doktorskiego
w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie artystycznej: *sztuki muzyczne*

Promotor:

prof. dr hab. Anna Fabrello

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział I Blues – gatunek muzyczny	5
1.1. Rys historyczny	5
1.2. Blues i jego odmiany	6
1.3. Budowa bluesa	7
1.4. Charakterystyczne dla bluesa cechy głosu	8
Rozdział II Kobiety bluesa	10
2.1. Kobiety blues – Classic Female Blues	10
2.2. Przedstawicielki Classic Female Blues	11
2.3. Tematyka Classic Female Blues	14
2.4. Ewolucja kobiecego bluesa	16
Rozdział III Opis dzieła muzycznego	18
3.1. Podróż (sł. i muz. Joanna Knitter)	19
3.2. Pookie, you are so boring! (sł. i muz. Joanna Knitter)	23
3.3. Łańcuch (sł. i muz. Joanna Knitter)	27
3.4. Sophie (sł. i muz. J. Knitter)	32
3.5. Dreszcz rozkoszy (sł. Joanna Knitter, muz. Krzysztof Paul)	35
3.6. Burning wild (sł. i muz. J. Knitter)	39
3.7. Do siebie (sł. i muz. Joanna Knitter)	43
3.8. Światło Księżycy (sł. i muz. Joanna Knitter)	47
3.9. Blue devils (sł. i muz. Joanna Knitter)	51
3.10. I know it's me (sł. i muz. Joanna Knitter)	56
Zakończenie	61
Bibliografia	63
Aneks	64

Wstęp

Blues is the roots, the rest is fruits

Słowa Williego Dixona, jednego z najważniejszych twórców bluesa, dźwięczą w mojej głowie za każdym razem, gdy myślę o muzyce rozrywkowej. Bez bluesa nie byłoby rock and rolla, rhythm and bluesa, soulu, czy nawet muzyki popowej. Blues nie-rozerwalnie związał się także z jazzem, z którym łączy go wolność wyrazu i specyficzna, opóźniona względem głównego rytmu fraza. Moje pierwsze spotkanie z tą muzyką miało miejsce w wieku piętnastu lat, podczas warsztatów jazzowych w Gdyni. Zajęcia wokalne zaczęły się od śpiewania standardu Matta Dennisa – *Angel eyes*, później poznałam *Basin Street Blues* Spencera Williamsa czy *In the mellow tone* Ellingtona. Jazzowy blues zawładnął wtedy moim sercem, głównie przez jego wyjątkową frazę, ogrom możliwości do kreatywnych interpretacji i ten specyficzny puls, który od tego czasu wybija rytm mojej muzycznej drogi. Niedługo potem pierwszy raz usłyszałam płytę Roberta Johnsona, jednego z arcymistrzów Delt, przedwcześnie zmarłego gitarzystę i wokalistę. Jego zawołanie, wysoki głos kontrastujący z brzmieniem gitary, sposób podania tekstu – poruszyły mnie, jak nic wcześniej. Śmiało mogę stwierdzić, że to był kolejny muzyczny przełom. Chłonełam nagrania Johna Lee Hookera, Skipa Jamesa, Lightning Hopkinsa i całej rzeszy bluesmanów, którzy zachwycili mnie prawdą i naturalnością przekazu. Wtedy uważałam, że blues to męska domena – tym bardziej, że zbyt wiele popularnych wokalistek w tym gatunku nie było. Któregoś dnia otrzymałam jednak płytę, która do dziś jest dla mnie numerem jeden pod względem wykonawstwa, wokalne doskonałości i istoty bluesa. Był to album *The Bonnie Raitt Collection*, amerykańskiej gitarzystki i wokalistki, której jestem fanką do dziś, mając na regale jej wszystkie płyty i jeżdżąc na koncerty, gdy tylko gra gdzieś w pobliżu. Bonnie, biała dziewczyna o zachrypniętym głosie, śpiewała bluesa z właściwą niedbałością, znakomitą frazą i lekkością, mając to charakterystyczne „coś”. Gdy ją usłyszałam, postanowiłam, że chcę robić to, co ona – będę śpiewać bluesa, mimo że w Polsce nie jest to szczególnie popularny gatunek. W postanowieniu wytrwałam, a dzieło, które jest przedmiotem niniejszej rozprawy, jest moim hołdem dla tej muzyki.

W pierwszym rozdziale opowiadam o historii bluesa, jego budowie, odmianach, charakterystycznych cechach prowadzenia głosu. Drugi rozdział poświęcony jest

kobiecej stronie tego gatunku – opowiada o Classic Female Blues, jego przedstawicielkach, tematyce utworów wywodzących się z tego nurtu, a także przygląda dalszemu rozwojowi kobiecego bluesa ze wskazaniem współczesnych artystek. Trzeci rozdział jest analizą dzieła muzycznego, które nagrałam we wrześniu 2024 roku, a które stanowi dzieło autorskich piosenek utrzymanych w stylistyce bluesowej. Opisuję kolejne utwory zwracając uwagę na charakterystyczne zaśpiewy, melodykę, tekst, opowiadam także o inspiracjach, które pojawiały się podczas tworzenia poszczególnych piosenek.

W Zakończeniu wyszczególniam to, co zwróciło moją uwagę podczas analizy dzieła i staram się wyjaśnić, co sprawia, że utwór można zaklasyfikować jako pieśń bluesową.

Pracę kończy Aneks, w którym odnaleźć można nuty wyśpiewanych przeze mnie melodii.

Rozdział I

Blues – gatunek muzyczny

1.1. Rys historyczny

Blues to gatunek muzyki, za którego ojczyznę uznaje się Stany Zjednoczone Ameryki Północnej. Ted Gioia, eseista i publicysta, autor *Delta Blues*, opowiada w swojej książce o różnych wizjach jego pochodzenia. Jedna z nich mówi o tym, że blues zawdzięcza swoje brzmienie zawołaniom plantacyjnym XIX wieku, inna, że słysząc jego obecność w pieśniach zachodnioafrykańskich śpiewaków (zwanych griotami) czy u wschodnioafrykańskich bardów. Można szukać go także w muzyce kapłanów Yoruba, a nawet w modlitwach tradycji islamskiej¹.

Andrzej Schmidt wskazuje, że poprzednikami bluesa były *moans*, czyli zawodzenia, *field hollers*, czyli zawołania plantacyjne, oraz negro spirituals, czyli kościelne pieśni modlitewne². Autor *Historii Jazzu* zaznacza w dalszej części swego podręcznika, iż na rozwój tego gatunku musiały mieć wpływ także wszystkie odmiany muzyki, które trafiały do USA razem z imigrantami – mowa tu m.in. o work songach czy brytyjskich balladach. Jak pisze Jacek Niedziela, poszczególne elementy zaczęły się przenikać

na bazie praktyki odmian i ozdabiania melodii, a także zawołań i odpowiedzi (call & response) o absolutnie afrykańskich źródłach, a trudy murzyńskiego życia w rzeczywistości II połowy XIX wieku dopełniły bluesowe utwory elementami skargi i melancholii³.

Jeśli spróbować podać przybliżony czas, w którym blues rozpoczął swą egzystencję, można by wybrać moment, w którym pierwsi czarnoskórzy niewolnicy pojawili się w Ameryce Północnej. W swojej uporządkowanej formie pojawił się on jednak dopiero po Wojnie Domowej, gdy zmieniły się warunki życia. Jak czytamy

¹ Zob. T. Gioia, *Delta Blues*, New York 2008, s. 7.

² A. Schmidt, *Historia jazzu*, Lublin 2009, s. 126.

³ J. Niedziela, *Historia jazzu. 100 wykładów*, Katowice 2009, s. 63.

Blues był naturalnym, choć szczególnym odzwierciedleniem nowej rzeczywistości, będąc zarazem lekarstwem psychicznym, rodzajem oczyszczenia (katharsis) psychiki z gniotącego ładunku zmartwień. Był rekompensatą i ukojeniem⁴.

Słowa Niedzieli dobrze oddają to, co wynika z analiz warstwy tekstowej pierwszych bluesów. Pieśni pełne żalu, osamotnienia, niemożności poradzenia sobie z otaczającą rzeczywistością – to były główne tematy piosenek. Łączy się to ściśle z etymologią samego słowa *blues*, które współcześni badacze wywodzą od *blue devils*, czyli niebieskich, mrocznych diabłów atakujących duszę i niepozwalających na szczęśliwe życie.

1.2. Blues i jego odmiany

Na przestrzeni lat blues wykształcił swoje podgatunki, spośród których zostaną opisane te najbardziej charakterystyczne.

a) *Delta blues* – powstały na południu USA, u ujścia Mississippi. Niezwykle charakterystyczny w brzmieniu, zawodzący. Zwykle grany na gitarze, często z wykorzystaniem techniki slide (rurki nakładanej na serdeczny palec – brzmienie uzyskane w ten sposób ma bardzo płaczliwy ton). Przedstawiciele to m.in. Charley Patton, Son House czy Robert Johnson, a spośród kobiet warto wyróżnić Geeshie Wiley.

b) *Chicago blues* – to odmiana miejskiego bluesa, grana często przez muzyków Deltę, którzy po Wielkiej Migracji musieli odnaleźć się w miejskim świecie. Jest to blues elektryczny, głośny, a jego przedstawiciele to m.in. Muddy Waters, Willie Dixon.

c) *Texas blues* – odmiana bluesa powstała w Texasie, z wyraźnie słyszalnymi wpływami jazzu i swingu, zarówno w warstwie improwizacyjnej, jak i rytmicznej. Często gitarze towarzyszy pianino. Przedstawiciele to: T-Bone Walker, Blind Lemon Jefferson, czy Ida May Mack.

d) *Jump blues* – odmiana rozwinięta przez big bandy m.in. Counta Basiego czy Caba Callowaya. W tym stylu gitara pełniła częściej funkcję rytmiczną, za to saksofon wychodził na piedestał. Muzyka była bardzo rytmiczna, skoczna, taneczna, najbardziej

⁴ Ibidem.

popularna w latach 40. XX wieku, a jej przedstawiciele to Big Joe Turner, Walter Brown, Julia Lee.

e) *Boogie-woogie* – taneczna odmiana bluesa, charakterystyczna ze względu na linię basu zwaną „eight to the bar” (osiem ósemek na takt), najczęściej grana na pianinie. Przedstawiciele: Pinetop Smith, Meade Lux Lewis, Hadda Brooks.

f) *Classic Female Blues* – kobiecy blues miejski z początku lat 20. XX wieku, grany przez zespoły jazzowe i wokalistki. Temu stylowi poświęcę osobną część pracy.

1.3. Budowa bluesa

Blues, wspólnie najczęściej utożsamiany z formą dwunastotaktową, pierwotnie nie posiadał tak ustalonej struktury. Często zdarzały się nawiązujące do ballad z Wielkiej Brytanii formy ósmiotaktowe, ale muzycy lubili też dodawać takty w miejscu, w którym im to pasowało pod kątem tekstowym. Są więc i bluesy dziesięcio- i trzynastotaktowe. Wszystko zależało od kreatywności wykonawcy, zwłaszcza jeśli sam sobie akompaniował i nie musiał ustalać niczego z innymi muzykami. Słychać to szczególnie w przypadku bluesa z Deltą u takich wykonawców, jak Skip James czy Son House.

Podstawowa budowa bluesa, którą znamy dziś, opiera się na trzech stopniach gamy: I, IV i V, czyli odpowiednio: tonice, subdominancie i dominancie. Typowy przebieg harmoniczny 12-taktowego bluesa wygląda następująco:

I	I lub IV	I	I7
IV	IV	I	I7
V	IV	I	I lub V

W bluesie jazzowym harmonia bywa nieco bardziej rozbudowana, co widać w poniższej tabeli:

I7	IV7	I7	Vm7 I7
IV7	IV#o7	I7	IIIIm7 VI7
IIIm7	V7	I7 VI7	IIIm7 V7

Jazzowych odmian bluesa jest więcej, niemniej powyższa jest najczęściej spotykaną i dość powszechnie używaną także podczas jam session w naszym kraju.

1.4. Charakterystyczne dla bluesa cechy głosu

Blues charakteryzuje się nie tylko specyficzną strukturą formalną, często opartą na schemacie dwunastotaktowym, lecz również szczególnymi właściwościami w zakresie prowadzenia głosu. Poniższe zestawienie zostało opracowane na podstawie praktyki własnej, przeprowadzonych obserwacji oraz analizy ponad tysiąca minut nagrań reprezentatywnych dla omawianego gatunku. Z przeprowadzonych badań wynika, iż elementami szczególnie wyróżniającymi się w wokalne interpretacji są:

a) podciąganie dźwięków (*notes bending*) – w bluesie technika punktowego śpiewania pojawia się niezwykle rzadko, natomiast charakterystyczne podjazdy do właściwych tonów stanowią element obecny w niemal każdym utworze. Zjawisko to pozostaje w ścisłym związku z ekspresją emocjonalną – często wyrażającą smutek i żal – a tym samym z omówionym w pierwszym rozdziale motywem wokálnego zawodzenia (*moaning*).

b) ozdobniki – pojawiają się charakterystyczne ornamenty, do których należą na przykład: zejścia lub podejścia dźwiękami po skali bluesowej, glisy, opisywanie dźwięku z pomocą półtonów.

c) korzystanie z blue notesów – zjawisko to polega na celowym obniżeniu spodziewanego dźwięku w celu zmiany jego barwy. Teoretycznie odnosi się ono przede wszystkim do trzeciego, piątego i siódmego stopnia skali, jednak w praktyce za *blue note* uznaje się każdy ton obniżony względem oczekiwanej wysokości. Zabieg ten często prowadzi do powstania interesujących dysonansów. Co istotne, nie podlega on regułom regularności – muzyk może w jednym przebiegu zagrać czysty ton, a przy powtórzeniu tej samej melodii obniżyć go. Technika ta stanowi charakterystyczny element nie tylko bluesa, lecz także jazzu i soulu.

d) korzystanie ze skali bluesowej – wykorzystywana jest ona zarówno w modyfikacjach melodii, jak i w dośpiewywaniu wokaliz pomiędzy zwrotkami. Pojawia się w bluesie z dużą częstotliwością i w sposób całkowicie naturalny.

e) wyższość emocji nad techniką – w bluesie nadrzędną rolę odgrywa ekspresja emocjonalna, podczas gdy aspekty techniczne schodzą na dalszy plan. Śpiew często wykorzystuje techniki takie jak *parlando*, krzyk czy chrypka; nierzadko dochodzi również do załamania głosu lub zmiany rejestrów. Idealna czystość intonacyjna, estetyka frazy

czy jednorodność barwy stanowią w tym gatunku kwestie drugorzędne wobec przekazu emocjonalnego.

f) *lay back* – zjawisko charakterystyczne również dla jazzu, polegające na prowadzeniu frazy wokalne nieznacznie za głównym pulsem utworu. Nie występuje ono w sposób ciągły, gdyż nadmierne stosowanie byłoby nużące, lecz pojawia się (zwłaszcza w bluesowych balladach), nadając im wrażenie swoistej opieszałości i ‘lenistwa’. Z tego względu zapis linii wokalne w notacji nutowej ma zwykle charakter umowny.

Rozdział II

Kobiety bluesa

2.1. Kobiety blues – Classic Female Blues

W książkach poświęconych tematyce bluesa o kobietach wspomina się rzadko. Nie budzi to zdziwienia, skoro początek lat XX był czasem dominującego patriarchy, a kobiety miały dbać o dom, dzieci i swojego partnera. W dodatku historie życia bluesmanów takich jak Robert Johnson (który według legend zaprzedał swoją duszę diabłu, by zostać uznanym muzykiem) czy Skip James (który wygrał talent show i dzięki temu mógł nagrać swoje utwory) są na tyle ciekawe i poruszające, że żadna opowieść o wokalistce śpiewającej z minstrelami nie miała szansy zaistnienia. Tymczasem źródła ukazują fakty, w których rozwój i popularyzacja bluesa, to zasługa właśnie tych śpiewających w klubach wodewilowych kobiet. Miejsca takie, jak „The Pekin and Vendome” w Chicago czy „Lincoln and Lafayette” w Nowym Jorku, podobnie jak setki innych im podobnych, wypełnione były na początku XX wieku występami Afro-amerykańskich wokalistek, które śpiewały muzykę najbliższą ich sercu. W tych klubach to panie wiodły prym i przyciągały na swoje występy rzesze spragnionych muzyki ludzi. Prezentowały głównie piosenki kabaretowe, ale bardzo często wplatały w swoje występy właśnie bluesa, dzięki czemu oswajały publiczność z tym gatunkiem muzycznym.

Dużo czasu musiało jednak upłynąć, zanim wpuszczono ciemnoskórych muzyków do studia, by zarejestrować ich muzykę. Gdy w końcu do tego doszło, zaszczyt ten dotknął właśnie kobietę. Była to Mamie Smith (26.05.1891 – 16.09.1946) – wodewilowa wokalistka i tancerka, występująca w objazdowych teatrach od 10. roku życia, a od 1913 roku śpiewająca w klubach w Harlemlu. W 1920 roku dostała swoją szansę i wykorzystała ją znakomicie. 37-letnia wówczas artystka, razem ze swoim zespołem *Mamie Smith and Her Jazz Hounds*, zarejestrowała dla wytwórni Okeh Records piosenkę *Crazy Blues* i odniosła wielki sukces. W niecały miesiąc od wypuszczenia tego singla, sprzedano ponad 75000 kopii, a w ciągu roku sprzedano ich ponad milion. Nagranie to stało się wielką inspiracją, gdyż nie dość, że pokazało światu możliwości czarnoskórych muzyków i otworzyło drzwi wytwórni na twórczość kobiet, to jeszcze pierwszy raz nagrano utwór reprezentujący bluesa. Przetarło to szlaki innym wykonawcom, w tym wokalistkom: Edith Wilson, Mary Stafford czy Lucille Hegamin

i rozpoczęło erę *Classic Female Blues* – Klasycznego Kobiecego Bluesa. To, co wyróżniało go od innych bluesowych stylów tamtych czasów, to fakt, że wykonywany był przez jazzowe zespoły, w których prym wiodło pianino i instrumenty dęte. Aranżacje były bogate, brzmiały bardzo nowoorleańsko – pod linią wokalną grane były melodie, często improwizowane, mające ubogacić brzmienie. Tworzone i nagrywane w tamtych latach bluesy często nie miały charakterystycznej budowy 12-taktowej – były rozbudowane harmonicznym, miały formy złożone nawet i z trzech/czterech różnych części (co w innych odmianach bluesa, czyli w chicagowskim czy teksańskim było niezwykle rzadkie). Nagrania tego okresu prezentują zaskakujące bogactwo kreatywności.

2.2. Przedstawicielki Classic Female Blues

W obrębie licznego grona wykonawczyń tej odmiany bluesa można wskazać kilka postaci, które w literaturze przedmiotu oraz w recepcji muzycznej uchodzą za szczególnie inspirujące.

Gertrude „Ma” Rainey (26.04.1886 – 22.12.1939) to wokalistka uznawana za Matkę Bluesa (*Mother of the blues*). Była wodewilową artystką odznaczającą się bardzo mocnym głosem, wielką charyzmą i zawodzącym sposobem śpiewania. Występować zaczęła jako nastolatka, później ze swoim mężem założyła zespół Rainey and Rainey: Assassins of the Blues. Między 1923 a 1927 rokiem nagrała około 100 piosenek, w tym *Bo-Weevil Blues*, *See See Rider Blues* czy *Soon this morning*. Koncertowała do 1935 roku, grając między innymi u boku takich gwiazd, jak Tampa Red czy Louis Armstrong, po czym skończyła ze śpiewaniem stając się impresario teatrów w rodzinnym mieście Columbus w stanie Georgia. Istnieje historia, według której to właśnie „Ma” Rainey pierwsza użyła słowa *blues* (w 1902 roku) na określenie utworu, który śpiewała podczas swoich recitali⁵.

Kolejna artystka, której życiorys warto przybliżyć, to Sara Martin (18.06.1884 – 24.05.1955), która nazywana była *The Famous Moanin’ Mama* („Słynna Zawodząca Mama”). Początkowo także związana z wodewilem, w 1922 roku podpisała kontrakt

⁵ Jak pisze Richard Spotswood: „in 1902 in a small town in Missouri where she was appearing with a show under a tent. She tells of a girl from the town, who came to the tent one morning and began to sing about the man who had left her. The song was so strange and poignant that it attracted much attention. Ma Rainey became so interested that she learned the song from the visitor and used it often in her act as an encore. The song elicited such response from the audiences that it won a special place in her act as an encore. Many times she was asked what kind of song it was, and one day she replied, in a moment of inspiration, „It’s the blues”, w: R.S. Spotswood, *Country girls, classic blues, and vaudeville voices. Women and the Blues*, w: *Nothing but the blues, The music and the musicians*, Abbeville Press Publishers, 1993.

z Okeh Records. Współpracowała z takimi tuzami, jak Clarence Williams, Sylvester Weaver, czy Fats Waller. Z tym ostatnim nagrała wielki przebój *T'aint Nobody Bus 'ness If I Do*. Występowała nie tylko w USA, ale też na Kubie, Jamajce czy w Puerto Rico. Nie była jednak typowo bluesową wokalistką, bo, jak pisze Daphne Duval Harrison, miała tendencję do swingowania i artykułowania tekstu w bardziej rytmiczny sposób niż jej rówieśniczki, co zbliżało ją bardziej do jazzu. Gdy jednak śpiewała tradycyjnego bluesa, jej głos stawał się głębszy i bogatszy w tony, które idealnie oddawały wrażliwość i nastrój w pieśniach tego gatunku. *Mean Tight Mama* oraz *Death Sting Me* są przykładem wzorcowego wykonania bluesa⁶. W 1932 roku Sara przestała śpiewać i zajęła się prowadzeniem Domu Opieki w Louisville.

Jeśli mowa o wielkich damach epoki Classic Female Blues, nie można zapomnieć o Bessie Smith (15.04.1894 – 26.09.1937). Nazywana *Empress of The Blues* („Cesarzową Bluesa”), w latach trzydziestych była najbardziej popularną wokalistką tego gatunku. Jej kariera nabrała rozpędu w 1922 roku, gdy Bessie podpisała kontrakt z Columbia Records, a pierwsze nagranie – „Down Hearted Blues”, zostało sprzedane w ponad milionowym nakładzie przynosząc tysiące dolarów zysku. Bessie była uwielbiana także przez białą publiczność – była pierwszą superstar pośród czarnych wokalistek. Carl Van Vechten napisał o niej, że potrafiła zawrzeć w swoim pełnym krzyków, modlitw, jęków i cierpienia wykonaniu rodzaj swoistych rytmicznych obrzędów, a jej dziki, szorstki, etiopski głos potrafił być zarówno ostry i wybuchowy, jak i uwodzicielski, i zmysłowy. Kołysała się w rytm swojego śpiewania w sposób charakterystyczny dla ludzi z Czarnego Łądu⁷. Bessie nagrała 160 utworów, a jej kariera została przerwana przez wypadek samochodowy, który miał miejsce w 1937 roku.

Artystką wartą zapamiętania jest również Trixie Smith (1895 – 21.09.1943) – wokalistka zaczynająca swoją karierę w wodewilach i występach z minstrelami, aktorka, tancerka i komediantka. W 1922 roku zarejestrowała dla Black Swan Records piosenkę *My Man Rocks Me (With One Steady Roll)*⁸. Także w 1922 roku zdobyła pierwsze miejsce w konkursie bluesowym wykonując swój utwór *Trixie's blues*, pokonując takie artystki, jak Lucille Hegamin czy Alice Carter. W latach 1924-25 współpracowała

⁶ D.D. Harrison, *Black Pearls: Blues Queens of the 1920s.*, New Brunswick, N.J., and London: Rutgers University Press, s. 235.

⁷ C. Vechten, *Keep A-Inchin' Along, Selected Writings of Carl Van Vechten About Black Art and Letters*, ed. Bruce Kellner; Westport, Conn.: Greenwood, 1979, s. 162-163.

⁸ Piosenka ta jest uważana za pierwsze nagranie, w którym używa się słów rocking (kołysanie) oraz rolling (toczenie) w znaczeniu świeckim. Wcześniej te słowa były zarezerwowane dla muzyki z nurtu spirituals.

z Fletcherem Hendersonem i jego orkiestrą. Jej najbardziej popularne utwory, to *Railroad Blues* oraz *The World Is Jazz Crazy and So Am I* – w obu na kornecie towarzyszy jej Louis Armstrong. W 1938 w nagraniach dla Decca Records towarzyszył jej Sidney Bechet. Występowała na deskach teatrów (Lincoln Theatre czy Theatre Guild), zagrała także w pięciu filmach.

Interesującą postacią była także Ida Cox (25.02.1888 – 10.11.1967) – wodewilowa artystka, której sławę przyniosło właśnie śpiewanie bluesa. Nazywana *The uncrowned Queen of the Blues* („Nieukoronowaną Królową Bluesa”), w wieku 14 lat odeszła z domu, by dołączyć do White and Clark’s Black & Tan Minstrels. W 1920 roku zaśpiewała swój pierwszy solowy koncert. Towarzyszył jej wtedy wybitny pianista, Jelly Roll Morton, a występ przyniósł jej rozgłos. Podpisała kontrakt z wytwórnią Paramount Records, dla której nagrała między 1923 a 1927 rokiem 78 piosenek. Tworzyła własne utwory, była także świetną businesswoman, co pozwoliło jej założyć własny projekt „Raisin cain”, który przetrwał niemal dekadę i występował w większości teatrów w USA, włączając w to Apollo Theater na Manhattanie.

Kobiet prezentujących styl Classic Female Blues było wiele, ale na końcu warto wspomnieć jeszcze o Lucille Bogan (1.04.1897 – 10.08.1948), która jest niezwykle intrygującą przedstawicielką tej odmiany bluesa. Występująca także pod pseudonimem Bessie Jackson, uznana jest za jedną z trzech największych blueswoman tej epoki (obok opisanych już tu Ma Rainey i Bessie Smith). Zaczynała podobnie jak wszystkie wymienione wyżej panie – jako wokalistka wodewilowa. W 1923 roku nagrywała kabaretowe piosenki dla Okeh Records, ale w tym samym roku udało jej się, jako pierwszej przedstawicielce bluesa, nagrać coś poza Nowym Jorkiem. Był to *Pawn Shop Blues* zarejestrowany w Atlancie. Współpracowała także z Paramount Records z Grafton (Wisconsin) i Brunswick Records. W latach 30. jej piosenki opowiadały głównie o alkoholu i seksie (stąd była uznawana za twórczynię „dirty blues” – brudnego bluesa), wiele z nich poświęciła tematowi prostytucji. Nagrywała głównie ze swoim pianistą, Walterem Rolandem, z którym zarejestrowali około stu piosenek między 1933 a 1935 rokiem. Miała mocny, niezwykle wyrazisty głos, a jej bezpośredniość i bezpruderyjność nadawały utworom tony prawdy i naturalności. Była królową dwunastotaktowego bluesa, a jej zawodzące, wołające, bardzo mięsiste interpretacje są nie do przecenienia. Zmarła na miażdżycę mając zaledwie 51 lat.

2.3. Tematyka Classic Female Blues

Według badań przeprowadzonych przez czworo naukowców dla czasopisma „Psychology of music”⁹, 67% tekstów piosenek z ostatniego półwiecza opowiada o miłości. Co jednak wyróżnia kobiece bluesowe teksty z lat 20. i 30. XX wieku, to, jak pisze Angela Davis, ich niesamowita wolność, a także, co może szczególnie zadziwiać, ich niezwykła, często wręcz perwersyjna seksualność, także skierowana ku tej samej płci¹⁰. Z kolei Daphne Duval Harrison, autorka „Black Pearls”, wymienia takie tematy poruszane przez czarnoskóre wykonawczynie: rady dla innych kobiet, alkohol, zdrady, prześladowanie, złamane serce, nieszczęśliwa miłość, romans, śmierć, odejście, dylematy między pozostaniem przy rodzinie albo ucieczką do kochanka, choroby, pragnienia, erotyzm, piekło, miłość homoseksualna, niesprawiedliwość, utrata miłości, niewolnictwo, smutek, samobójstwo, pociągi, podróże, niewierność, depresja, wątpliwości dotyczące związku¹¹. Jak widać brak tu tematów związanych z macierzyństwem, życiem w małżeństwie czy historii dotyczących tzw. domowego ogniska. Angela Davis zaznacza, że kobiety w piosenkach są niezależne i wolne od konwenansów i oczekiwań patriarchalnego świata.”¹². Kobiece teksty są więc także frywolne, dotyczą używania życia, korzystania z wszelkich jego przejawów. Ma Rainey śpiewa w jednej ze swoich piosenek:

*Papa likes his cherry, mama likes her port
Papa likes to shimmy, mama likes to sport
Papa like his bourbon, mama likes her gin
Papa likes his outside women, mam likes her outside men.*

Pokazuje w tym tekście niezwykłą dla naszej kultury świadomość zdrad rodziców i tego, że każdy może szukać szczęścia także poza małżeństwem. Przykładów takich pieśni jest naprawdę wiele. Są jednak i utwory, które przekaz mają przynębiający. Ma Rainey opowiada w *Sweet Rough Man*:

⁹ P.G. Christenson, S. de Haan-Rietdijk, D.F. Roberts, T.F.M. ter Bogt, *What has Amercia been singin about? Trends in themes in the U.S. top-40 songs: 1960-2010*, „Psychology of Music” 47(2), 194-212.

¹⁰ A.Y. Davis, *Blues legacies and black feminism*, s. 3.

¹¹ D.D. Harrison, *Black Pearls*, s. 287.

¹² A.Y. Davis, op. cit., s. 13.

*I woke up this morning my head was sore as a boil
My man beat me last night with five feet of copper coil
(...)*

*Lord, it ain't no maybe 'bout my man bein' rough
But when it comes to lovin', he sure can strut his stuff.*

Z tekstu wynika, iż bohaterka piosenki jest z mężczyzną, który nadużywa przemocy, ale jest jednocześnie tak cudownym kochankiem, że nie sposób go porzucić. To także popularny motyw w bluesowych pieśniach. Niektóre kobiety nie godzą się jednak na takie traktowanie. O tym, co może spotkać mężczyznę, który zachowuje się nieodpowiednio, śpiewa na przykład Bessie Smith w swoim *Sinful Blues*:

*I got my opinion and my man won't act right
Si I', gonna get hard on him right from this very night
Gonna get me a gun long as y right arm
Shoot that man because he done me wrong
Lord, now I've got them sinful blues.*

Kobieta może zatem znosić przemoc i złe zachowanie partnera, ale tylko dopóki sama tego chce. Jeśli nastąpi przeciążenie – mężczyzna może spodziewać się krwawej zemsty.

W kobiecych tekstach nie było tematów tabu. Oczywiście całe ich morze opowiadało o szczęściu, poszukiwaniu miłości, podróży etc., ale jeśli kobieta chciała zaśpiewać o zdradzie – to właśnie robiła. Często za pomocą prostego, bezpośredniego języka – blues nie bardzo nadawał się do prezentowania poezji. Miał mówić o codzienności w sposób prosty i zrozumiały. Przekazywać uczucia, obawy, strach, nadzieję w sposób maksymalnie zrozumiały dla odbiorcy.

2.4. Ewolucja kobiecego bluesa

Classic Female Blues to styl, który u schyłku lat 30. XX wieku zaczął ewoluować i przekształcać się w bardziej współczesne formy. Wodewil przeszedł do historii, a damski blues potrzebował odświeżenia i nowszego brzmienia. Jedną z kobiet, które odpowiadają za uwspółcześnienie tego gatunku, jest Lizzie Douglas, znana pod pseudonimem Memphis Minnie (3.06.1897 – 6.08.1973) – gitarzystka, wokalistka i autorka piosenek,

która przez ponad trzy dekady wyznaczała bluesowe trendy. W wieku 13 lat uciekła z domu i trafiła na Beale Street w Memphis. Tam grała na gitarze i śpiewała, wracając na rodzinną farmę tylko wtedy, gdy brakowało jej pieniędzy. Gdy ukończyła 18 lat, utrzymywała się częściowo z muzyki, a częściowo ze sprzedaży swojego ciała (co w tamtych czasach było częstym połączeniem). Mimo że jej kariera rozpoczynała się w latach, gdy Classic Female Blues święcił triumfy, zawsze była daleka od interpretacji charakterystycznych dla tego stylu. Bardziej zwrócona w kierunku Delta bluesa, śpiewała z gitarą, a jej mocny, zawodzący głos, przeszywał do szpiku kości. Pokrzykiwała, wydawała w trakcie śpiewania różne sonorystyczne odgłosy, by później z pełną mocą wrócić do głównej melodii pełnej blue notesów i glisów. Nagrywała dla Columbia Records, Vocalion, Decca Records. W latach 50. jej stan zdrowia na tyle się pogorszył, że zrezygnowała z występów. Zmarła na udar w 1973, a na jej nagrobku wyryto takie słowa:

Setki nagrań dokonanych przez Minnie to doskonały materiał do uczenia się bluesa. (...) Słuchając piosenek Minnie odczuwamy jej fantazje, marzenia, pragnienia, ale w taki sposób, jakby były naszymi własnymi¹³.

Minnie swoją muzyką i bezkompromisowym doń podejściem, przetrwała szlaki kolejnym bluesowym artystkom. Jedną z nich była, doskonale znana współcześnie, Etta James (25.01.1938 – 20.01.2012) – wokalistka, która zaczynała swoją karierę jako solistka w kościele Baptystów. Szybko zauważono tam jej mocny, niespotykany głos. W wieku 14 lat występowała z grupą Creolettes, która zmieniła później nazwę na Peaches. W 1954 Etta nagrała utwór *The Wallflower*, który w styczniu 1955 roku stał się numerem jeden na liście Hot Rhythm & Blues Tracks. To pozwoliło wybić się też Peaches, które otwierały koncerty Little Richarda podczas jego tras po USA. Etta James wylansowała takie przeboje, jak *At last, Something's got a hold on me* czy *I'd rather go blind*, które do dziś są jednymi z najczęściej coverowanych blues-soulowych utworów na świecie.

W podobnym stylu działała nazywana *Królową Soulu* Aretha Franklin

¹³ Oryginalny tekst na nagrobku brzmi: „The hundreds of sides Minnie recorded are the perfect material to teach us about the blues. For the blues are at once general, and particular, speaking for millions, but in a highly singular, individual voice. Listening to Minnie's songs we hear her fantasies, her dreams, her desires, but we will hear them as if they were our own”.

(25.03.1942 – 16.08.2018). Ta wokalistka, pianistka, autorka tekstów i kompozytorka, w swojej karierze sprzedała ponad 75 milionów płyt, zdobyła 18 nagród Grammy, zagrała w filmie *Blues Brothers* i... zastąpiła kiedyś Luciano Pavarottiego, śpiewając zamiast niego *Nessun dorma* Pucciniego podczas rozdania nagród Grammy w 1998 roku. Blues, który rozpoczął jej światową karierę, to *I never loved the man (the way that I love you)*, w którym artystka nie tylko pokazuje, jak doskonałą jest wokalistką, ale także to, jak wspaniale potrafi oddawać emocje głosem.

Na koniec chciałabym się pochylić nad trzema białymi przedstawicielkami bluesa. Pierwszą z nich jest Bonnie Raitt (ur. 8.11.1949) – wokalistka, gitarzystka i kompozytorka, wspominana już we wstępie do niniejszej pracy. Karierę zaczęła w 1971 roku, a do 2023 roku zdążyła otrzymać 13 nagród Grammy (na 30 nominacji) i nagrać 18 albumów. Wciąż obecna na scenie, jest uważana za jedną z najlepszych wokalistek i gitarzystek bluesowych w historii.

Nieco młodsza, ale także niezwykle popularna na świecie, jest Susan Tedeschi (ur. 9.11.1970) – także wokalistka, gitarzystka i kompozytorka. Występująca solo, ale także w zespole Tedeschi Trucks Band, gdzie gra razem ze swoim mężem, Derekiem Trucksem. Otwierała koncerty takich gwiazd bluesa, jak B.B. King, Buddy Guy czy The Allman Brothers Band. W 2003 roku supportowała Rolling Stones. Nagrała 14 albumów, gościnnie wystąpiła też na 15 innych krążkach (m.in. w projekcie Herbiego Hancocka *The Imagine Project* w piosence *Space Captain*).

Ostatnia (i najmłodsza) spośród sławnych pań, to Beth Hart (ur. 24.01.1972) – wszechstronna muzyczka, grająca na pianinie, wiolonczeli, gitarze, gitarze basowej, perkusji. Obdarzona bardzo mocnym głosem, odnajdująca się zarówno w muzyce bluesowej, jak i rockowej (współpracowała między innymi ze Slashem). Śpiewała z Buddy Guyem i Joem Bonamassą. W 2021 roku wydała swój 10. album, poświęcając go muzyce Led Zeppelin. Popularna szczególnie wśród młodych ludzi, którym imponuje swoją charakterystyczną barwą i szerokim ambitusem.

Rozdział III

Opis dzieła muzycznego

Dzieło, które jest przedmiotem niniejszej analizy, to dziesięć utworów wokально-instrumentalnych skomponowanych w latach 2023/2024. Dziewięć zostało w całości napisanych przeze mnie, jeden we współpracy z gitarzystą, Krzysztofem Paulem. Każda z kompozycji jest ukłonem w kierunku bluesa, przedstawia różne jego barwy i ma za zadanie pokazać, jak wiele możliwości interpretacyjnych mieści w sobie ten niedoceniany współcześnie gatunek.

W nagraniach albumu udział wzięli:

Piotr Góra – perkusja,

Adam Żuchowski – kontrabas,

Artur Jurek – organy Hammonda,

Krzysztof Paul – gitara elektryczna.

Sesja nagraniowa miała miejsce w gdańskim studiu Custom 34, w okresie między 2 a 4 września 2024 roku. Program został zarejestrowany na tzw. setkę, co oznacza, że wszyscy muzycy zespołu nagrywali równocześnie (organy Hammonda, perkusja i gitara elektryczna w jednym pomieszczeniu, kontrabas w drugim, wokół w trzecim). Jedyne dograne fragmenty, to dodatkowe głosy w piosence *I know it's me* oraz drugie warstwy gitary w *Burning wild*.

Przy charakterystyce kolejnych utworów przyjąłem następujące kryteria opisu:

1. Inspiracja do powstania piosenki.
2. Podstawowe cechy dzieła: tonacja, metrum, agogika¹⁴, ambitus, forma.
3. Środki wokálnego wyrazu użyte w dziele ze szczególnym wskazaniem tych charakterystycznych dla bluesa:
 - a) podciągnięcia dźwięków – podjazd, najczęściej półtonowy (czasem nawet ćwierćtonowy), do właściwego dźwięku,
 - b) bluesowe ozdobniki – glisy, blue notesy, opisywanie dźwięków, etc.,

¹⁴ Nie w każdym utworze korzystaliśmy z metronomu, gdyż muzyka bluesowa nie bardzo może być interpretowana z udziałem bezdusznych aparatów odliczających równe wartości, stąd często tempo podane jest tempem orientacyjnym, od którego możliwe są odejścia w granicy do 3 BPM.

- c) przenikanie rejestrów,
- d) pozostałe środki wyrazu (krzyk, chrypka, artykulacyjne podkreślanie rytmu, etc.).

4. Charakterystyka tekstu.

Podczas opisu piosenek, wykorzystano fragmenty zapisów nutowych, które zostały przygotowane na potrzeby tej pracy. Spisywanie bluesowych melodii wiąże się z pewnymi problemami – trudno oddać na papierze *lay back* czy podciągnięcia, które występują tu bardzo licznie. Także nie każdy *blue note* daje się właściwie zaznaczyć. Wydaje się jednak, że łatwiej pojąć istotę bluesa zerkając na zapis nutowy, choć najlepiej robić to równolegle ze słuchaniem, bo dopiero wówczas zauważalne są wszelkie głosowe niuanse.

3.1. Podróż (sł. i muz. Joanna Knitter)

Podczas komponowania tego utworu, myśli kierowałam ku jazzowej interpretatorce bluesa – Billie Holiday. Była ona moją inspiracją i punktem wyjścia, gdy usiadłam do pianina. Zależało mi na tym, by piosenka miała jazzowy charakter i płynęła w sposób delikatny i spokojny.

Utwór został napisany w tonacji B-dur, w metrum 12/8. Jego agogika oscyluje wokół 60 BPM, ambitus sięga od f do D2. Forma jest następująca: AABA AA CAA, gdzie A to zwrotka, B refren, a część C to bridge. Do tego dochodzi Intro zbudowane na jednej części A oraz Outro nawiązujące częściowo do piosenki autorstwa Billie Holiday – *God bless the child*¹⁵. Po zaśpiewanym temacie, solo przejmuje Hammond nadając kompozycji dodatkowy ton gospelowego brzmienia, po czym powraca głos. Utwór kończy solo gitarzysty.

Melodia *Podróży* oparta jest na skali bluesowej, pochodnej od tonacji utworu. Linia wokalna stara się oddać ton zawodzenia i żalu. W prowadzeniu głosu słychać charakterystyczne dla bluesa liczne podciągnięcia dźwięków. O wiele trudniej jest znaleźć w utworze fragment zaśpiewany punktowo, bowiem od samego początku to właśnie zawodzące podjazdy są tu kluczową cechą. Możemy je usłyszeć już w pierwszej frazie:

¹⁵ Wstęp do piosenki Billie Holiday to |Bb Eb6|Bb Eb6|, a *Podróż* kończy motyw |Bb Eb6/9|Bb Eb-|, zmienia się zatem tylko tryb drugiego akordu w co drugim takcie.



Także i w kolejnych taktach owych pociągnięć nie brakuje – w poniższym przykładzie zaśpiewany w ten sposób jest niemal każdy dźwięk:



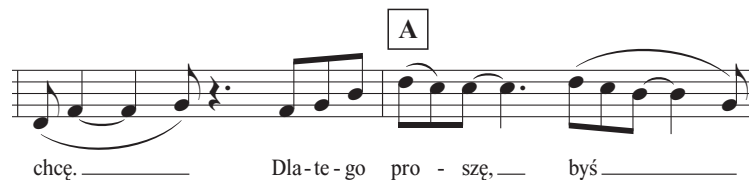
W prowadzeniu melodii występują także charakterystyczne blue notesy. W przypadku *Podróży* widać to, gdy czasem zostaje użyty dźwięk Db, innym razem jest to D, jak w przykładzie poniżej:



Głos używany jest głównie w rejestrze piersiowym, ale pojawiają się czasem pojedyncze nuty śpiewane w rejestrze głowowym. Służy to głównie dodaniu koloru, jak w sytuacji przedstawionej poniżej, gdy druga sylaba słowa *moje* zostaje wyśpiewana właśnie rejestrem głowowym, podczas gdy dźwięk G dałoby się swobodnie zaśpiewać wykorzystując brzmienie piersiowe.



Śpiewanie w rejestrze głowowym jest czymś charakterystycznym szczególnie w deltowej odmianie bluesa – zwłaszcza męskie głosy z tego korzystały, co słychać na przykład w piosenkach Skipa Jamesa czy Roberta Johnsona. W piosence *Podróż* użycie rejestru głowowego pomaga zróżnicować brzmienie, jak np. pod koniec piosenki, gdy powtórzona zostaje ostatnia fraza:



W utworze pojawiają się też liczne ozdobniki bluesowe, jak w takcie 33, gdzie słychać charakterystyczny zjazd:



Podobne stylowo zejście, ale przez dźwięk D, słychać w 45 takcie, na początku Outro:



Z kolei opisanie dźwięku, także częste w bluesie, widać w takcie 36:



W warstwie tekstowej mamy tu odniesienia do tematyki często poruszanej w bluesie – chodzi o motyw samotnej podróży przez życie i poszukiwania miłości, by z tej podróży móc lepiej skorzystać i właściwie ją docenić.

Śpiewanie bluesa w języku polskim jest niełatwym zadaniem, bo poza faktem, że trzeba przykładąć ogromną wagę do dykcji i właściwej artykulacji głosek, łatwo jest zrobić błąd transakcentacji. W samej *Podróży* niefortunnym okazało się z mojej perspektywy użycie w pierwszej frazie tytułowego słowa, bo można zrozumieć, że życie podmiotu lirycznego toczy się *pod różą*. Wieloznaczność jest jednak jedną z najpiękniejszych cech języka i nie sposób jej uniknąć. Pozostaje więc wiara w inteligencję odbiorcy.

Podróż	
Tonacja utworu	B-dur
Agogika	60 BPM
Metrum	12/8
Ambitus	f-D2
Forma	Intro AABA AA CAA Outro
Liczba taktów w częściach formy	Całość: 57 Intro: 4 A: 4 B: 4 C: 8 Outro: 13
Dominująca dynamika	mp
Instrumentarium	Perkusja, kontrabas, organy Hammonda, gitara

3.2. Pookie, you are so boring! (sł. i muz. Joanna Knitter)

Inspiracją do stworzenia tej piosenki stała się twórczość jednej z przedstawicielek Classic Female Blues, opisana w rozdziale drugim niniejszej pracy, Lucille Bogan. W swoich kompozycjach opowiadała ona między innymi o codziennych zmaganiach z mężczyznami i o tym, że każda kobieta zasługuje na kogoś wyjątkowego. Jest to temat wysoce aktualny także i w XXI, a w dodatku tego typu historia doskonale pasuje do najbardziej popularnej formy bluesa – i tak właśnie powstała piosenka *Pookie, you are so boring!* Tytuł ten można przetłumaczyć jako: „Koteczku, ależ jesteś nudny!”.

Utwór, napisany w tonacji F dur w metrum 4/4, o agogice równej 93 BPM, ambitusie od C do F2, to ukłon w stronę tradycyjnego, dwunastotaktowego bluesa – zarówno w warstwie harmoniczej, jak i melodyczno-tekstowej (dwa wersy brzmiące bardzo podobnie i trzeci będący ich podsumowaniem lub dopowiedzeniem, czyli typowe call and response). Ma także charakterystyczną dlań budowę z breakami (czyli zatrzymaniami całego zespołu, by podbić rytm i wypuścić na pierwszy plan solistę) w środku piosenki. Można tu znaleźć odniesienia do *Sweet Home Chicago* Roberta Johnsona czy *Give it up (or let me go)* Bonnie Raitt.

Piosenkę rozpoczyna gitarowy riff – reszta zespołu dołącza dopiero po 4 taktach. Po następnych 4 taktach zaczyna się śpiewany temat. Po dwóch zwrotkach pojawiają się wspomniane już breaki – przypadają na pierwszą miarę taktu, powtórzone są trzy razy, by za czwartym doprowadzić do crescendo i mocnego zakończenia tematu. Po tym następuje solo gitary, następnie swoją interpretację bluesa przedstawia Hammond. Po częściach instrumentalnych wraca głos na temat z breakami, po którym następuje jeszcze jeden temat kończący całość.

Melodia zaczyna się od blue note’a – wielokrotnie jest powtórzony dźwięk Ab, który formalnie w tonacji F-dur nie występuje.



Fraza ta jest powtórzona, ale zmienia się rytmika i zostaje dodane słowo, żeby nieco zróżnicować te linijki:



Podobna rytmika zachowana jest też w kolejnym wersie:



Wszędzie powyżej słychać także liczne podciągnięcia dźwięków. Można je też odnaleźć w takcie 39, w którym poza nimi pojawia się także bluesowe zejście:



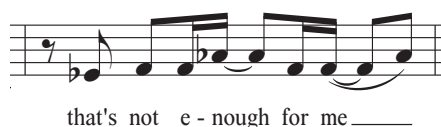
W takcie 37 mamy kolejny ozdobnik, melodia mogłaby bowiem zakończyć się na dźwięku F, ale są dodane bluesowe nuty:



Dodawanie dźwięków ma też miejsce w częściach z breakami – w takcie 33 słychać dodany dźwięk C, w takcie 34 jest to nuta A. Te zabiegi nie są planowane, to ściśle łączy się ze stylistyką bluesową i tym, jak w tej muzyce prowadzi się frazę.



Głos jest prowadzony głównie w rejestrze piersiowym. Pojawiają się jednak przejścia na rejestr głowowy: czasem na chwilę, jak w wydłużonym słowie *me* w takcie 34:



A czasem na całe słowo, jak w 43 takcie przy okazji słowa *leave*:



Trzeba jednak zwrócić uwagę, że zwłaszcza w przykładzie drugim słychać bardziej użycie techniki miks, niż pełnego rejestru głowowego. Widać tam również tak charakterystyczny dla bluesa ozdobnik związany z zejściem na skali bluesowej.

W piosence występują też fragmenty, gdzie zastosowano mormorando (pomiędzy wersami) czy zawołania (jak w słowie *au* w 1:01), czy też używane zostaje *parlando* (*I have to leave*). Takie zabiegi są, jak wspomniałam w rozdziale pierwszym, bardzo charakterystyczne dla bluesa – to muzyka, w której historia i emocje są ważniejsze od dbałości o estetykę dźwięku. Dopuszczalnymi są również krzyk, powtórzenia słów czy zawołania. Zabiegi te mają na celu wzmocnienie przekazu emocjonalnego.

Bardzo ważna jest także, wspomniana już, rytmika utworu. Piosenka utrzymana jest w rytmie funkowym¹⁶, za którym głos podąża korzystając z możliwości artykulacyjnych języka, a więc podbijając spółgłoski, by wydobyć właściwy puls.

¹⁶ Funky to styl, który narodził się w latach 60. w Stanach Zjednoczonych z połączenia jazzu, bluesa, soulu i r&b. Ma charakterystyczny rytm, hipnotyzujący i taneczny. Królem tej muzyki jest James Brown, a za wzór funkowego brzmienia uznaje się jego piosenkę *Sex machine*.

Sprzyjają temu także powtórzenia:



Podkreśleniu rytmu służy także akcentowanie słów, jak we fragmencie:



W utworze zastosowano także zmianę barwy, co pomaga właściwie podkreślić emocje. Tak się dzieje m.in. po solówkach instrumentów, gdy pojawia się fragment *and squeeze me, oh Lord, and hold me so, so, so, so tight*. Struny są tu mocniej zwarte, dźwięk wychodzi z samej głębi. Zostają także dodane glisy, co brzmi niemalże jak doświadczenie wysoce sensualnych przeżyć.

W zapisie nutowym wygląda to następująco:



Tekst piosenki *Pookie, you are so boring!* to historia kobiety, która ma dość życia z mężczyzną, który nie spełnia jej oczekiwań. Kobieta ta, nie chce trwać w związku, który napawa ją nudą. Potrzeba szaleństwa i nowych doznań jest impulsem do zmiany dotychczasowego życia, chociażby miałyby się to wiązać ze znalezieniem nowego obiektu westchnień.

Taka tematyka jest bardzo charakterystyczna dla kobiecego wyzwolonego bluesa – skoro mężczyzna się nie stara i nie docenia tego, co ma, należy go wymienić na kogoś nowego, kto być może sprosta wymaganiom silnej i świadomej kobiety. Jeśli tak się nie stanie – będzie to zapewne powód do napisania kolejnej piosenki.

Pookie, you are so boring!	
Tonacja utworu	F-dur
Agogika	93 BPM
Metrum	4/4
Ambitus	C-F2
Forma	Intro, 12 taktowy chorus powtórzony 7 razy, Outro
Liczba taktów w częściach formy	Całość: 95 Intro: 8 Główny chorus : 12 Outro – 3
Dominująca dynamika	mf-f
Instrumentarium	Perkusja, kontrabas, organy Hammonda, gitara

3.3. Łańcuch (sł. i muz. Joanna Knitter)

Poprzednia płyta mojego zespołu, wydana w 2020 roku, była poświęcona Arecie Franklin. Zarejestrowana wówczas piosenka *Chain of fools* stała się inspiracją do napisania utworu o tym, jak czasem jesteśmy związani ze sobą łańcuchem, którego istnienie uniemożliwia nam szczęśliwe życie. W warstwie melodycznej i harmoniczej kompozycja nawiązuje do bluesa Chicagowskiego, który bazuje na mocnym riffie i elektrycznym brzmieniu.

Łańcuch to polski blues, napisany w tonacji a-moll, w metrum 4/4, o agogice równej 128 BPM, ambitusie od g do E2, ma formę AB1AC AB2 AB1AC, w której części A i B tworzą zwrotkę, a część C to refren, który jednak ma różny tekst. Piosenka posiada także intro i łącznik. Utwór rozpoczyna Hammond, stosując crescendo na akordzie a-moll, następnie dołączają do niego gitara i kontrabas, a w 9 takcie pojawia się wokalny bluesowy motyw śpiewany mormorando, z dużą ilością glisów prowadzących do dźwięków skali bluesowej:



Całość ma początkowo brzmienie folkowe, by po chwili, przy pomocy przejścia rytmicznego na perkusji, przekształcić się w korzennego bluesa, nawiązującego riffem do twórczości John Lee Hookera. Po 8 taktach wstępu wchodzi głos i zaczyna się temat. Po zaśpiewaniu części AB1AC AB2 głos oddaje prym gitarzyście, który gra solówkę na części AB1. Wokal powraca na części A i C, a piosenkę kończy rytmiczne podbicie ostatnich słów i urwanie.

Melodia zbudowana jest na skali bluesowej. Słysząc tu, że czasem w linii wokalu pojawia się kwarta czysta, innym razem mamy do czynienia z trytonem. I tak pierwsza zwrotka zawiera same blue notesy:



Natomiast w drugiej zwrotce pojawia się już kwarta czysta:



Dzięki temu zabiegowi, melodia powtarzana często w piosence, wciąż może zadziwiać – nie ma bowiem zasady, co do stosowania zejścia trytonowego.

W utworze wielokrotnie pojawiają się podciągnięcia dźwięków, które słysząc licznie w powyższych przykładach, ale bardzo wyraźnie są one przedstawione w takcie 36 (szczególnie w drugiej sylabie słowa *każdym* oraz w wyrazie *złem*):



Pojawiają się licznie opisywania dźwięków, jak w takcie 23:



Czy też w takcie 51, w ostatnie sylabie słowa oddalenia:



Jeśli chodzi o inne bluesowe ozdobniki, także można je tu odnaleźć. Występują zejścia, jak w takcie 34:



Są także glisy, jak na ostatniej sylabie słowa rozochocenia:



Piosenka śpiewana jest przede wszystkim rejestrem piersiowym, ale pojawiają się momenty, gdy dla zyskania innego koloru, pojawia się rejestr głowowy. Tak dzieje się np. po solówce gitary, gdy pierwsze A (słowo *bo*) śpiewane jest piersiowo, a drugie A (słowo *że*) łapane jest rejestrem głowowym:



Zabieg ten pozwala na uspokojenie frazy przed mocnym finałem.

Wcześniej z kolei, mimo pojawienia się wysokich dźwięków, głos pozostaje przy rejestrze piersiowym, ewentualnie posiłkując się techniką miks. Tak jest w takcie 81:



By wzmocnić znaczenie słów, zostają wykorzystane możliwości artykulacyjne głosu – słowo *swawolenie* w takcie 116 śpiewane jest z odrobiną głowowego rejestru kojarzącego się z tą czynnością:



Z kolei przy słowie *podkręcenia* słychać lekki glis i zbliżenie się do krzyku, bo przy tej emocji wydaje się to właściwe.



Melodia w części C rozwija się w zależności od emocji. Pierwsze C to opis znudzenia i zlodowacenia, więc poza nieco mocniej zaśpiewanym słowem *rozwścieklenia*, słychać tu raczej obojętność i spokój. Drugie C to już emocje związane ze wspomniany już swawoleniem czy rozochoceniem, stąd i głos prowadzony jest mocniej i pozwala sobie na więcej ekspresji i barw.

Tekst *Łańcucha* opowiada o związku, w którym właściwie wszystko już się skończyło, a parę trzyma przy sobie wyłącznie przyzwyczajenie i rutyna. Związek jest w stanie „wypalenia, zlodowacenia, oddalenia”. Pojawia się więc myśl, by przestać udawać, ruszyć w coś nowego, co pomoże znów poczuć stan „uskrzydlenia, rozanielenia, rozochocenia”.

Jest to tematyka dla bluesa nieobca – związek, w który wkradła się nuda, rutyna i obojętność, należy zakończyć i poszukać nowych opcji. Pierwsza linijka tekstu nasuwa naturalne skojarzenie z *Gdybyś kochał, hej* Tadeusza Nalepy i grupy Breakout. Jest to z mojej strony celowy zabieg – uważam muzykę Nalepy za bardzo istotną w rozwoju polskiego bluesa i chciałam w ten sposób odnieść się do jego twórczości.

Łańcuch	
Tonacja utworu	a-moll
Agogika	128 BPM
Metrum	4/4
Ambitus	g-E2
Forma	Intro, AB1AC łącznik AB2 AB1AC
Liczba taktów w częściach formy	Całość: 125 Intro: 20 A: 8 B1: 12 B2: 8 C: 15 Łącznik: 3
Dominująca dynamika	f
Instrumentarium	Perkusja, kontrabas, organy Hammonda, gitara

3.4. Sophie (sł. i muz. J. Knitter)

Ta kompozycja została stworzona chwilę po tym, gdy dowiedziałam się o śmierci mojej bliskiej koleżanki, Sophie. Odeszła na raka, po długiej walce, ale mimo choroby zawsze miała czas i uśmiech dla drugiego człowieka. Gdy doszło do mnie, że więcej się nie spotkamy, siadłam do pianina i napisałam tę pożegnalną pieśń.

Utwór został napisany w tonacji C-dur, w metrum 12/8, o agogice równej 57 BPM, ambitusie g-E2. Ma budowę typowej piosenki – składa się z części A i B, w której A to zwrotka, a B to refren, a wszystko powtarza się trzy razy. Początkowo utwór jest wykonywany tylko przez Hammond i głos, od refrenu zostaje dopełniony dopowiedzeniami gitary, a od drugiego tematu o brzmienie dba już cały zespół.

Po krótkim wstępie na Hammondzie, pojawia się wokół śpiewając temat AB. Od prezentacji drugiego A mamy do czynienia z całym instrumentarium. Po drugim B na solo zostaje gitara, głos powraca na refren, w którym zapętlony zostaje ostatni wers.

Mimo że tematyka jest tak bolesna, w warstwie harmoniczej występują wyłącznie akordy durowe. Skala bluesowa pozwala jednak tak je ośpiewywać, by piosenka miała właściwe tony żalu i smutku. W warstwie wokalne są one wyraźnie odczuwalne. Dominuje rejestr piersiowy, czasem zahaczany jest rejestr głowowy, co służy podkreśleniu emocji – głównie bezsilności i bólu.

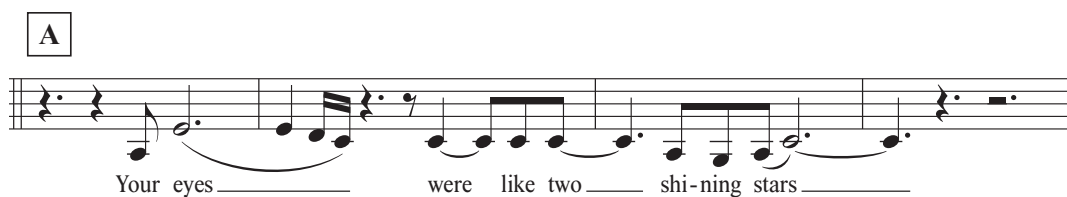
W poniższym przykładzie z taktów 22/23, rejestr głowowy pojawia się na słowie *sleep*:



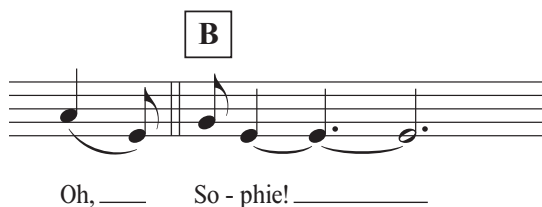
Z kolei w takcie 46, rejestrem głowowym złapana jest pierwsza sylaba słowa *beautiful*.



W melodii często występują długie dźwięki, a w tym przypadku słowo *eyes* (od taktu 5) kończy się też typowym dla bluesa zejściem:



Długi dźwięk bez ozdobnika można usłyszeć w takcie 17:



Głos ma głębsze brzmienie, bliższe muzyce gospel, ale chwilami zbliża się do mowy, jak w pierwszym refrenie przy słowach: *I'm gonna miss you like hell*.

Na solo gitary pojawia się krótka bluesowa wokaliza, śpiewana rejestrem głowowym, mająca wyrażać lament i smutek.

Bardzo wiele tu *podjazdów*, jak w słowie *kindness* czy *was* poniżej:

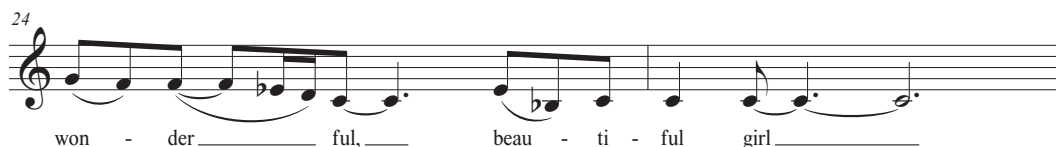


Doskonale można to także usłyszeć w słowach *how* czy *possible*:

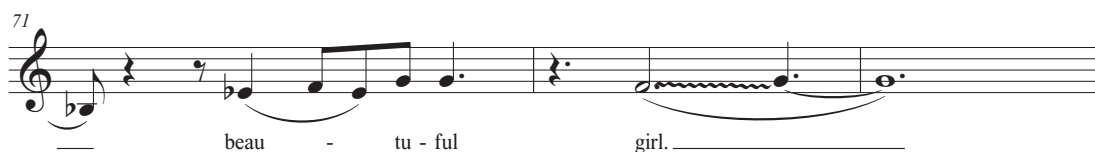


Można zauważyć, że kolejny raz podciągnięcia dźwięków słyszeć niemalże przez cały utwór – nie bowiem nie oddaje lepiej tonów żalu i smutku niż właśnie takie prowadzenie głosu.

Ozdobników bluesowych także nie brakuje. Bardzo wyraźnie słyszeć to w poniższym przykładzie, w którym występuje zjazd z F do C, a potem dźwięk C zostaje opisany przez B. Całość kończy prosta, długa nuta:



W piosence występują też glisy. Najbardziej wyraźny jest ten kończący utwór na słowie *girl*.



Każdy refren trochę się od siebie różni – pierwszy jest spokojny, intymny, pełen smutku. Drugi jest mocniejszy, słyszeć w nim większą rozpacz, z jednoczesną akceptacją tego, że Sophie już nie wróci. Trzeci refren, powracający po bardzo stylowym solo gitary, jest wypełniony rozpaczą i żalością. Jest najmocniejszy, a sam ostatni wers się powtarza, by wybrzmieć jeszcze silniej. Utwór kończy się wypowiedzeniem słów *Good night, Sophie*.

Tekst to swego rodzaju pożegnanie z tytułową Zosią. Opowiada o tym, jak była ona ważna, ile dawała ludziom wokół i jak trudno jest żyć ze świadomością, że więcej nie będzie dane się spotkać. Słyszeć tu wielką tęsknotę i miłość, ale też pogodzenie się z nieuchronnością losu. W bluesowej bibliotece muzycznej bardzo wiele piosenek opowiada o śmierci i mierzeniu się z nią. Warto tu zwrócić uwagę np. na *Death letter blues* Son House'a czy *Graveyard Blues* John Lee Hookera.

Sophie	
Tonacja utworu	C-dur
Agogika	57 BPM
Metrum	12/8
Ambitus	g-E2
Forma	Intro AB AB AB Outro
Liczba taktów w częściach formy	Całość: 74 Intro: 4 A: 12 B: 10 Outro: 4
Dominująca dynamika	mp
Instrumentarium	Perkusja, kontrabas, organy Hammonda, gitara

3.5. Dreszcz rozkoszy (sł. Joanna Knitter, muz. Krzysztof Paul)

Gdy Krzysztof Paul wysłał mi swoje dzieło, nosiło ono nazwę *Kociwie blues*. Usłyszawszy motyw przewodni uznałam jednak, że ma ono pewne sensualne tony i postanowiłam iść tym wybranym przez intuicję kierunkiem. Ponieważ byłam wtedy pochłonięta słuchaniem przedstawicielek Classic Female Blues śpiewających o doświadczeniach damsko-męskich, zdecydowałam się podjąć taki właśnie temat.

Utwór *Dreszcz rozkoszy* jest grany w tonacji D-dur, w metrum 4/4, o agogice oscylującej wokół 126 BPM, ambitusie a-D2, ma formę ABA AAC ABA, z Intro granym na akordzie D7 i podobnym Outro.

Piosenkę rozpoczyna gitara, najpierw grając dostrajany akord¹⁷, by po chwili wejść płynnie w riff, który będzie się powtarzał przez cały utwór. W czwartym takcie pojawia się przejście na perkusji, słychać hasło *Cześć, Maleńki!* i wchodzi cały zespół.

Głos i gitara grają wspólnie melodię na części A, co nasuwa skojarzenie z delta bluesem, w którym takie zabiegi były często stosowane. W części B rozdzielają się, ale na ostatnie dwa takty wracają do unisono. Część C mogłaby być rapowana, żeby pozostać jednak w bluesowym klimacie, pozostała śpiewana, ale na bardzo ograniczonym

¹⁷ Jest to nawiązanie do piosenki *Iron Man* Black Sabbath.

Mimo że melodia opiera się głównie na pentatonice, nie jest ona prosta do śpiewania. Szczególna trudność dotyczy początków frazy, a wyzwanie wokalne polega na tym, że mamy tu sekundę wielką, po której następuje skok w górę o sekstę małą, w dodatku powyżej zwyczajnego zakresu rejestru piersiowego.



No po - wiedz, ————— jak głos - no mu - szę mó - wić,

W piosence usłyszeć można ponadto liczne podciągnięcia dźwięków, jak w poniższych przykładach:

20 **B**

dłu - go tłu - ma - czyć mam, byś _____ mnie _____ zro - zu - miał? _____

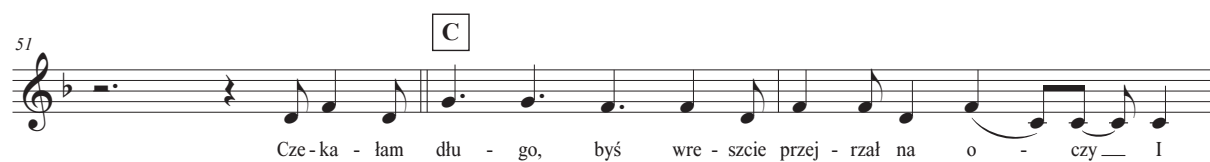
Podobnie w zwrocie *się odsłonić* podciągnięta jest każda nuta:

24



się od - sło - nić,

Ćwierćnuty z kropką zwykle łapane są z podjazdem, słychać to wyraźnie także w takcie 52:



Ozdobniki bluesowe również pojawiają się nierzadko, mimo, że większa część melodii śpiewana jest unisono z gitarą. I tak mamy do czynienia z glisami, zwłaszcza podczas łapania oktawy:



Charakterystyczny glis pojawia się także pod koniec, w części Outro:



Ozdobniki opisujące dźwięk można usłyszeć na przykład w takcie 18:



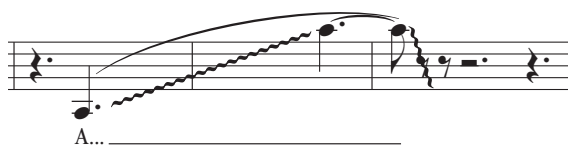
Podobna sytuacja jest dostrzegalna w takcie 35:



W takcie 90 występuje ozdobnik w postaci zejścia po wybranych dźwiękach bluesowej skali:



Po wyśpiewanym temacie, pojawiają się także dźwięki sonorystyczne – głośne westchnięcia czy, wspomniany już, glis (takt 96) zakończony krzykiem:



Wszystko to jest ściśle związane z tematyką utworu i dodaje nagraniu sensualnych tonów, tak potrzebnych, gdy mowa o rozkoszy.

Tekst ma charakter frywolny. Już sam początek i zawołanie *Cześć, Maleńki!* zwiastuje, że jest to perspektywa kobiety, która ma kilka uwag do swojego partnera. Zdaje się bowiem, że w ich związku coś zaczyna się psuć, nie ma tej pasji i namiętności, które kiedyś ich łączyły. Następuje więc prośba, by dać sobie znów szansę i otworzyć się na rozkosze, które nadal mogą się pojawić, jeśli tylko partner „dostrzeże to, co na wyciągnięcie ręki” ma. Teksty kobiecych bluesów z lat 20 podejmowały dość często temat „rozkosznych doznań” i tego, co mogą dać mężczyźnie. *Dreszcz rozkoszy* to i tak bardzo delikatne potraktowanie tego tematu¹⁸.

¹⁸ W latach 20. XX wieku jedną z niszowych odmian bluesa był *Dirty blues*, opowiadający często o relacjach damsko-męskich w sytuacjach intymnych. Przykładem jest chociażby piosenka *Just press my bottom (ring my bell)* Lil Johnson, w której pada tekst: „Come on baby, let’s have some fun, Just put your

Dreszcz rozkoszy	
Tonacja utworu	D-dur
Agogika	126 BPM
Metrum	12/8
Ambitus	a-D2
Forma	Intro ABA AAC ABA Outro
Liczba taktów w częściach formy	Całość: 107 Intro: 11 A: 8 B: 8 C: 8 Outro: 24
Dominująca dynamika	mf
Instrumentarium	Perkusja, kontrabas, organy Hammonda, gitara

3.6. Burning wild (sł. i muz. J. Knitter)

Ta piosenka została zainspirowana twórczością współczesnych przedstawicieli bluesowego nurtu – Beth Hart oraz Susan Tedeschi. Obie często śpiewają nieco powyżej swojego naturalnego zakresu rejestru piersiowego, chwilami zbliżając brzmienie głosu do rozpaczliwego krzyku, co pomaga podkreślić trudne emocje. Chciałam napisać coś, co będzie i dla mnie wymagające melodycznie, a dodatkowo będzie wymagało ogromnego skupienia nad właściwą techniką. Po zaśpiewaniu kilku koncertów prezentujących ten utwór mogę stwierdzić, że mi się to udało – wystarczy lekkie zawahanie techniczne i piosenka już nie brzmi tak dobrze.

Utwór napisany został w tonacji G-dur, w metrum 12/8, agogice 62 BPM, ambitusie od g do D3. Ma formę AAB AAB, gdzie A to zwrotka, B to refren, dodatkowo pojawia się krótkie Intro, a na końcu zapętlone są ostatnie dwa takty, co pozwala budować dynamikę i wzmocnić ostateczny przekaz piosenki.

hot dog in my bun”. Lucille Bogan, wspomniana już w tej pracy, była o wiele bardziej dosłowna pisząc w swoim wielkim przeboju „Shave ‘em dry”. Niestety padają tam słowa, których w pracy naukowej cytować nie wypada.

Burning Wild zaczyna się od riffu wspólnego dla całego zespołu, po którym następuje właściwa zwrotka. Głos śpiewa formę AAB, potem na jedno A solo przejmuje gitara, na AB powraca wokół. Podczas Outro głos powtarza fragmenty tekstu refrenu, po czym przechodzi do śpiewania wokaliz na samogłosce *u*, wykorzystując głównie rejestr głowowy, chwilami zahaczając także o rejestr gwizdkowy. Piosenka kończy się zagranym przez zespół riffem.

Melodia opiera się na pentatonice e-moll, ale pojawiają się też blue notesy w postaci użycia dźwięku B, co zmienia nam pentatonikę w skalę bluesową. Użycie jednej bądź drugiej nie jest konkretnym zamysłem, jest to efekt naturalny, związany z tym, co w danej chwili pasowało wokalistce. Utwór zaczyna się od czystego dźwięku H:



W drugiej zwrotce zmienia się już na B:



W większości utworu wykorzystywany do śpiewania jest rejestr piersiowy. Linia melodyczna jest jednak na tyle szeroka, że chwilami potrzebne jest wykorzystanie rejestru głowowego. Nie ma w tym jednak także zasady. Pierwsze złapanie dźwięku E2 wykorzystuje rejestr głowowy na słowie *from*, by później wykorzystać technikę miks:

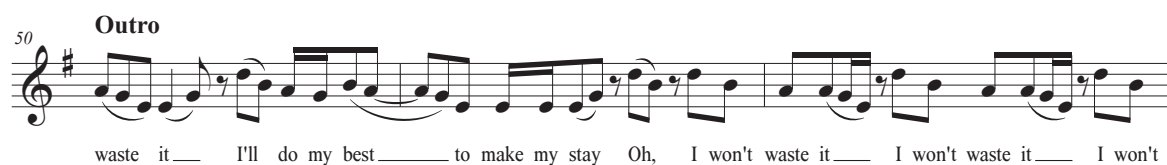


Ale w drugiej zwrotce rejestr nie zostaje zmieniony i pozostaje w brzmieniu piersiowym, jak na przykład w takcie 12:



It's be-cause of my foo-lish

Wykorzystanie różnych rejestrów łączy się także z dynamiką piosenki. Pierwsza zwrotka zaczyna się jeszcze nie w głośności forte, rejestr głowowy jest tu zatem bardziej na miejscu. Gdy w drugiej dynamika się zwiększa, głos także staje się potężniejszy i silniejszy. Po solówce wokół wraca na bardzo łagodne tory, co ściśle wiąże się z tekstem i powrotem do dynamiki piano. Największe forte to ostatni refren i to, co dzieje się na Outro. W nim na bardzo dużej głośności śpiewane jest rejestrem piersiowym wiele fraz zaczynających się od D2:



waste it ____ I'll do my best _____ to make my stay Oh, I won't waste it ____ I won't waste it ____ I won't



I won't I won't I won't I won't waste it _____ I'll do my best ____

Dopiero kiedy głos zaczyna śpiewać samogłoskę *u*, pojawia się rejestr głowowy (od taktu 57), zahaczający nawet o gwizdek:



Uuu _____



Przez cały utwór przewija się podciąganie dźwięków, jak np. w pierwszej zwrotce w takcie 5 i 6:



Though it's true, that I've been a fool for

Czy też w zwrotce drugiej, gdzie słyhać także bluesowy ozdobnik:



show the way you feel

Słyszalne są także glisy, jak w takcie 20:



Oh, Ba ____ by, ____ and the

Czy też w takcie 22:



Oh, Ba - by, please, ____

Zaśpiewane na samogłosce *u* Outro utworu składa się z pentatoniki okraszonej bluesem i zawiera wszelkie elementy bluesowych zaśpiewów i ozdobników.

Tekst piosenki to wyznanie kobiety, która zrozumiała, że mężczyzna, z którym jest w związku, jest najlepszym, jakiego mogła znaleźć. Nie doceniała go, szukała szczęścia gdzieś indziej, ale tylko po to, by pojąć, że tylko z nim może być szczęśliwa. Teraz prosi go o wybaczenie i obiecuje, że pokaże, jak bardzo go kocha i ile w niej jest pasji i namiętności. Refren to uśmiech w kierunku twórczości Johnny’ego Casha i jego *Rings of fire* – jednego z największych przebojów muzyki country. Niemniej nawiązują do niego tylko dwie linijki. Poza tym to opowieść, jakich w bluesowej muzyce nie brakuje.

Burning wild	
Tonacja utworu	G-dur
Agogika	62 BPM
Metrum	12/8
Ambitus	g-D3
Forma	Intro AAB AAB Outro
Liczba taktów	Całość – 65 Intro – 1 A – 8 B – 8 Outro – 16
Dominująca dynamika	mp-f
Instrumentarium	Perkusja, kontrabas, organy Hammonda, gitara

3.7. Do siebie (sł. i muz. Joanna Knitter)

W przypadku tego utworu najpierw powstał tekst, muzykę skomponowałam w drugiej kolejności. Inspiracją były tu doświadczenia własne i najbliższych mi kobiet, które wychowane w duchu dawania szczęścia innym, często zapomniały o własnych potrzebach i o tym, że nie da się żyć szczęśliwie, gdy siebie stawia się na ostatnim miejscu.

Ponieważ to piosenka ze szczęśliwym zakończeniem, uznałam, że powinna brzmieć radośnie. W trakcie pracy nad aranżacją podejmowaliśmy liczne próby odejścia od głównej tonacji utworu, szukaliśmy z zespołem trudniejszych rozwiązań harmoniczych, ale okazało się, że to działa na niekorzyść piosenki. Pozostała więc ona w formie, którą napisałam zasiadłszy przy pianinie.

Kompozycja została napisana w tonacji A-dur, w metrum 4/4, agogice oscylującej wokół 100 BPM, ambitusie g-A2. Zaczyna się od Intro, następnie ma formę AAB AABB, po których następuje Outro zbudowane na połowie części A. Jest to najbardziej popowo brzmiący utwór w tym zestawieniu, choć nadal słychać w nim bluesa – szczególnie w warstwie wokalne. Piosenka zaczyna się od riffu na gitarze, po 4 taktach dołącza reszta zespołu, a po następnych 4 zaczyna się śpiewany temat. W trakcie utworu nie ma solówek instrumentalnych – w krótkim intermedium pomiędzy zwrotkami, głos śpiewa mormorando bluesowy motyw. Po zaśpiewaniu drugiego tematu z powtórzonym refrenem, pojawia się scat, który trwa już do samego końca kompozycji.

Głos prowadzony jest w rejestrze piersiowym, z charakterystyczną chrypką. Obecne są podciągnięcia dźwięków słyszalne właściwie od pierwszych słów:



Czy dalej od taktu 11:



W przykładach powyżej zmienia się też sposób zejścia na słowie *mówisz*. Najpierw występuje dźwięk Eb, w powtórzeniu mamy już dźwięk E. Ściśle łączy się to z wykorzystaniem blue notesów i tego, że nie ma jednej reguły i jednej właściwej melodii, z której może skorzystać głos.

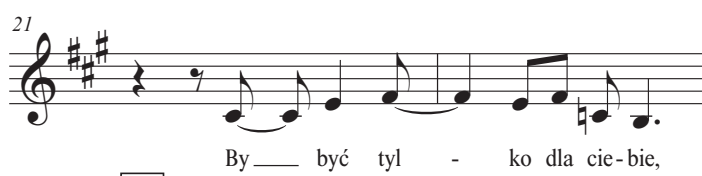
W zasadzie niemal każda fraza kończy się podciągniętym dźwiękiem. Służy to głównie temu, by dodać bluesa do harmonii, która bluesowa nie jest. Nie jest to jednak

zabieg celowy. Wydaje się, że mój głos, po tylu latach śpiewania tego gatunku, sam szuka naturalnych dla siebie rozwiązań.

Wspomniane bluesowe zaśpiewy słysząc też, gdy w melodii pojawia się dźwięk C, który w tonacji A-dur nie występuje, jak to ma miejsce np. w takcie 15 i 16:



Na poniższym przykładzie widać, jak C# i C występują obok siebie:



Dodaje to bluesowego koloru i melodia dzięki temu jest wciąż żywa.

Podobny cel „ubluesowienia” mają używane ozdobniki. Dodają one skalę bluesową tam, gdzie może niekoniecznie można się jej spodziewać, jak np. w takcie 70 i 71:



W *Do siebie* nie brakuje także charakterystycznych dośpiewań z użyciem skali bluesowej. Występuje taki w łączniku w takcie 34:



Pojawia się też między refrenami w takcie 60:



A także w takcie 99 pod koniec utworu, po części improwizowanej:



Do siebie ma także miejscami charakterystyczny rytm nawiązujący do muzyki funky. Słysząc to szczególnie od taktu 45:

45 A

Peo-ple plea - ser ____ to sła-be ży-cio-we mot-to! Nie chcę dłu-żej mu ____ pod-le-gać, wo - lę ____ z o-cho-tą Ro-bić

49

to, co czu-ję, że jest do - bre w da-nej chwi-li. Na - resz-cie mo-gę stać się ta-ką, ja-ką je-stem, czy-li:

Żeby podbić ów rytm, zmienia się artykulacja. Głos wykorzystuje możliwości spółgłosek i akcentując je dodaje odpowiedni groove.

Utwór przede wszystkim śpiewany jest przy użyciu rejestru piersiowego. Nieliczne momenty rejestru głowowego pojawiają się jednak, np. na powtórce refrenu przy słowie *dobrze* w 64 takcie:

Ta - ką, z któ - rą do - o - o - brze mi, ____

Na końcu *Do siebie* pojawia się długa część improwizowana, która, jak przystało na improwizację, zupełnie nie była w planach. Podczas nagrywania wyszło to jednak bardzo naturalnie, z potrzeby serca i oddania emocji, dlatego postanowiono zachować taką wersję.

Tekst został napisany w duchu Classic Female Blues – opowiada o kobiecie, która nie chce dłużej zadowalać innych i uszczęśliwiać ich kosztem siebie. Zrozumiała, że ma swoją wartość, która nie jest zależna od cudzej opinii. Może więc żyć tak, jak chce i lubiąc siebie podejmować samodzielne decyzje dotyczące swojej przyszłości.

Do siebie	
Tonacja utworu	A-dur
Agogika	100 BPM
Metrum	4/4
Ambitus	g-A2
Forma	Intro AAB ŁĄCZNIK AABB Łącznik Outro
Liczba taktów w częściach formy	Całość: 105 Intro: 8 A: 8 B: 8 ŁĄCZNIK: 4 Outro: 33
Dominująca dynamika	mp - f
Instrumentarium	Perkusja, kontrabas, organy Hammonda, gitara

3.8. Światło Księżycy (sł. i muz. Joanna Knitter)

Inspiracją do powstania tego utworu stały się usłyszane niegdyś słowa „dotykam cię światłem Księżycy”, które mój przyjaciel skierował do swojej, będącej wówczas daleko od niego, ukochanej. Triolowy potencjał tego zwrotu bardzo mi się spodobał i uznałam, że to dobry tekst na refren bluesowej ballady. Co ciekawe, utwór został

doceniony przez redaktora Wojciecha Manna, który regularnie prezentuje to nagranie w swoich bluesowych audycjach w Radiu Nowy Świat, chwalać piosenkę za zgrabne wstawienie polskiego tekstu w amerykańskie, bluesowe brzmienie. Jest to dla mnie ogromna nobilitacja i szczęście.

Kompozycja została napisana w tonacji c-moll, w metrum 12/8, o agogice równej 62 BPM, ambitusie g-Eb2. Jej forma to Intro ABA AB1A Outro, gdzie A jest refrenem, a B zwrotką. Nieczęsto się zdarza, że w piosence najpierw występuje refren, ale tu właśnie z takiego zabiegu skorzystałam. Utwór zaczyna się od granego przez gitarę i kontrabas riffu, który będzie pojawiał się jeszcze wielokrotnie, łącząc kolejne części i stanowiąc kłamrę całego utworu. Po riffie wchodzi głos na podwójny refren, następnie wybrzmiewa zwrotka, powrót na refren i solo gitary. Po solówce głos wraca na część B, która jest wydłużona o dwa takty, po czym wyśpiewane zostają ostatnie dwa refreny z powtórzonym ostatnim wersem.

Melodia zbudowana jest na pentatonice mollowej, ale bardzo dużo pojawia się też skali bluesowej, a także blue notesów, np. pod koniec refrenów:



W teorii jest tu dwukrotnie zaśpiewany dźwięk Eb, ale de facto druga nuta jest nieco wyższa i znajduje się dokładnie pomiędzy Eb i E.

Słychać w piosence liczne podciągnięcia dźwięków, jak na samym początku piosenki, w takcie 5:



Chwilami są one jednak niezwykle wyraźnie słyszalne, jak w słowie *donikąd*:



W powyższym przykładzie znajduje się też bluesowe zejście na słowie *oboje*. Tak naprawdę większość dźwięków w *Świetle Księżycy* jest podciągniętych, bo blues jest bardzo zawodzący i zwłaszcza w takim brzmieniu trudno tu o punktowość. Czyste wyśpiewywanie melodii w tym przypadku zmieniałoby charakter utworu.

Jak w każdej bluesowej piosence, mamy też do czynienia z glisami, jak na przykład w pierwszym refrenie (takt 10):



Każdy refren zaśpiewany jest nieco inaczej. Pierwszy brzmi dość spokojnie, drugi ma już w sobie więcej emocji (przy minimalnej ingerencji we właściwą melodię), ostatni jest początkowy bardzo zbliżony w brzmieniu do mowy.

W utworze występuje bardzo dużo ozdobników okołobluesowych, bowiem kończą one niemal każdą wyśpiewaną frazę. Tak jest już na początku piosenki na słowie *gwiazd*:



Podobnie kończy się fraza w takcie 10, gdzie dodatkowo słychać glis:



- ty - kam cię bla-skiem gwiazd, —

W poniższym przykładzie wyraźnie słychać bluesowe ornamenty na długim dźwięku w takcie 20 na słowie *nigdzie*:



Nie um - knie nam ni - gdy i ni - gdzie. — Do .

Czy w takcie 45 na słowie *nas* – tam z powodu długiej nuty przenosi się to również na takt następny:



Czas — pe - len tyl - ko nas. —

Po tym fragmencie, pojawia się bluesowa wokaliza na samogłosce *u*:



U... — u... — u...

Tekst opowiada o związku, który z jakichś powodów musi być ukrywany i czasem jedyną drogą kontaktu zakochanych może być światło Księżyca. Kochankowie robią, co mogą, by wyrwać z życia trochę czasu dla swojej miłości, ale muszą dla niej brnąć w kłamstwa i walczyć o każdy drobny moment. Marzą, by być razem, wierzą w uczucie, które ich połączyło, ale nie mogą być ze sobą w sposób jawny. W bluesie motyw kochanków, którzy toczą równoległe swoje normalne, małżeńskie życie, pojawia się

nierzadko i zwykle słycać w nim wtedy tony skargi i żalu.

Światło Księżyca	
Tonacja utworu	c-moll
Agogika	62 BPM
Metrum	12/8
Ambitus	g-Eb2
Forma	Intro ABA AB1A Outro
Liczba taktów w częściach formy	Całość: 61 Intro: 5 A: 8 B: 9 B1: 11 Outro: 4
Dominująca dynamika	mf
Instrumentarium	Perkusja, kontrabas, organy Hammonda, gitara

3.9. Blue devils (sł. i muz. Joanna Knitter)

Jednym z artystów bluesowych, którego twórczość niezwykle cenię, jest Scott Henderson. Na jego płycie *Tore Down House* towarzyszy mu znakomita wokalistka Thelma Houston. Pomyślałam, że chciałabym napisać piosenkę, która byłaby zbliżona do ich stylu łączącego bluesa z muzyką rockową i tak właśnie powstało *Blue devils*. Piosenka stała się ulubioną melodią z płyty redaktora Jana Chojnackiego, prowadzącego w Polsce liczne audycje bluesowe. Docenił on właśnie te bluesowe odniesienia i odpowiedni styl.

Jest to ukłon w stronę prawdziwie depresyjnego, pełnego cierpienia, rdzennego bluesa. Utwór w tonacji g-moll, metrum 12/8, o agogice równej 62 BPM, ambitusie f-D2, ma formę AAB AAB AAB, w której część A to ośmiotaktowa zwrotka oparta na harmonii molowego bluesa, a część B to jedenastotaktowy refren.

Piosenkę rozpoczyna Intro na jednej części A, podczas którego gitara wykonuje solo. Po 8 taktach wchodzi głos. Wyspiewuje części AAB, AAB, by oddać potem

przestrzeń gitarzyście, który gra solo na częściach AA. Następnie głos powraca na część B. Outro oparte na dwóch akordach początkowo jest także wypełnione śpiewem, ale po chwili zostaje już tylko gitara grająca solo.

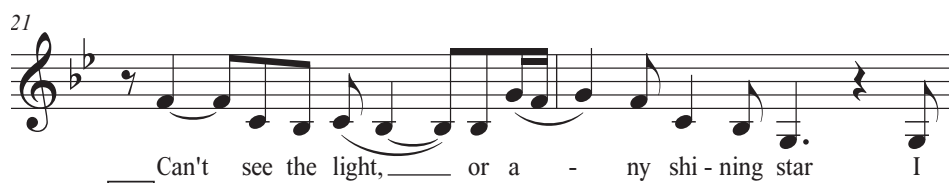
Brzmienie głosu w *Blue devils* przenika zmęczenie, ból i niechęć do dalszego życia. By oddać te emocje, użyty zostaje dość niski rejestr. Wykorzystane są także charakterystyczne dla stylu środki techniczno-artykulacyjne, a więc chrypka, śpiew zbliżony brzmieniem do mowy czy załamania głosu. Słychać to szczególnie na początku utworu w takcie 9 i 10:



Słowa *I'm so tired* są niemal wypowiedziane. Później pojawia się glis na *my man's just left me* i powrót do mowy na *all my friends are gone*:



Jak w każdej piosence bluesowej, nie brakuje tu podciągnięć dźwięku, jak np. w słowie *can't* czy pierwszej sylabie słowa *shining*:



W drugiej zwrotce, od 17 taktu, pojawia się specyficzny motyw:

14 life Blue de - vils are tea - ring my soul a - part My minds is full of

18 mad - ness My mind is full of sad - ness

Usłyszeć tam można charakterystyczne zejście glissem w dół – po tym, jak zostaje podciągnięty najwyższy dźwięk, następuje zejście po bluesowej skali na słowie *full*. Przy powtórce motywu w kolejnej zwrotce, zmienia się dźwięk przejściowy – zamiast Db można usłyszeć D, pojawia się zatem blue note:

44 Cause my mind is full of mad - ness My mind is full of sad - ness

Ponieważ utwór jest bluesową balladą, nie brakuje w nim długich nut, czasem okraszonych bluesową ornamentacją. Poniżej przykład z taktu 51 i 52.

I think I'm go - ing to die

W poniższym przykładzie słowo *gone* jest przedłużone na bluesowym ozdobniku:

89 **Outro**
Oh, my hap - pi - ness is gone

Należy wspomnieć, że bluesowe ozdobniki występują w piosence bardzo licznie. Poniżej widać to na słowie *soul*:



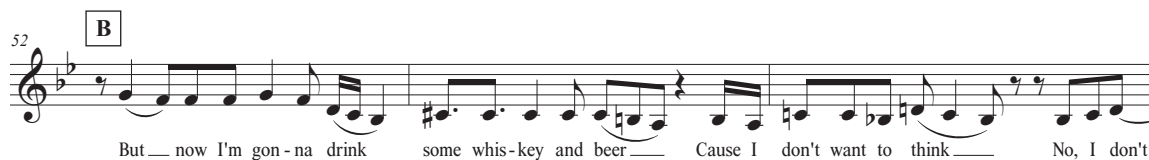
Poniżej w słowie *pain* w takcie 36:



Pierwszy refren utrzymany jest w dynamice mezzo forte. Nadal licznie obecne są bluesowe ozdobniki:



Każdy kolejny refren jest trochę bardziej rozpaczliwy i głośniejszy. Interpretacji ulega także melodia, która jest modyfikowana szczególnie w początkowych taktach. W taki sposób zmienia się pierwsza linia części B:



Refren trzeci (od taktu 79) prezentuje się z kolei następująco:

B

but now I'm gon-na drink

some whis-key and beer Cause I don't want to think No, I

Druga część refrenów także podlega modyfikacjom. Tak to wygląda przy pierwszej prezentacji:

31

I don't have the strenght to find a-ny thing That could help me go

By w drugiej zmienić się następująco:

58

I don't have the strenght to find a-ny-thing That could help me go o - on all

Trzeci refren jest zaśpiewany w jeszcze inny sposób:

I don't have the strenght to find a-ny-thing That could help my go on

Modyfikacji ulega głównie melodia od słów *to find anything* – wynika to przede wszystkim z odczuwanych podczas wykonania emocji. W muzyce bluesowej dowolność interpretacji głównej melodii to jedna z cech wyróżniających. Artyści bluesowi zawsze

podążają za tekstem i szukają różnych metod, by jak najlepiej go przedstawić, ale nie w oparciu o wymyślne melodie czy harmonie, ale o naturalność i prawdę.

Tekst piosenki to pełna rozpacz historia kobiety, dla której życie przestało mieć sens. Mężczyzna odszedł, przyjaciele zniknęli, pozostała samotność i złe myśli, które znikają tylko wtedy, gdy wypije się odpowiednią ilość alkoholu. Sam tytuł piosenki nawiązuje do „niebieskich diabłów”, od których blues wziął swoją nazwę. Dręczą one dusze i nie pozwalają cieszyć codziennością. Z przykrością stwierdzam, że w tym utworze nie pozostaje cień nadziei na przyszłość. Wielokrotnie powtarzane jest hasło *I think I'm going to die* („Myślę, że niedługo umrę”).

Blue devils	
Tonacja utworu	G-moll
Agogika	62 BPM
Metrum	12/8
Ambitus	f-D2
Forma	Intro AAB AAB AAB Outro
Liczba taktów w częściach formy	Całość: 100 Intro: 8 A: 8 B: 11 Outro: 11
Dominująca dynamika	mp - f
Instrumentarium	Perkusja, kontrabas, organy Hammonda, gitara

3.10. I know it's me (sł. i muz. Joanna Knitter)

Utwór zainspirowany bluesem Bo Didley'a *Who do you love*, choć poza słowami refrenu nawiązań do tej ciekawej kompozycji nie ma. Moim zamiarem było stworzyć wesołą w brzmieniu piosenkę, w której wykonanie podczas występów będę mogła zaangażować publiczność – stąd też prosty, powtarzający się wielokrotnie refren, w zamierzeniu śpiewany na głosy.

Po kilku koncertach mogę przyznać, że moje oczekiwania się sprawdziły – ludzie chętnie śpiewają ze mną, co więcej – za każdym razem dzielę publiczność na trzy sektory i każdy śpiewa innym głosem. Z radością słyszę, że ludzie potrafią utrzymać zadaną przeze mnie melodię, dzięki temu mogę w tym utworze dośpiewywać swoje frazy kontrapunktowo, a publiczność pełni rolę chóru gospel.

Piosenka w tonacji G-dur, w metrum 4/4, o agogice oscylującej wokół 124 BPM, ambitusie e-G2, ma formę AABA BA AA BAA2A3, w której część A to refren (A2 i A3 to refreny różniące się od siebie tonacją), a B zwrotka. Utwór rozpoczyna kontrabas, po 8 taktach dochodzi do niego wokół i co jakiś czas odzywa się gitara, po kolejnych 8 taktach wchodzi cały zespół i do końca grają już wszyscy.

Piosenka nawiązuje stylem do Nowego Orleanu, głównie za sprawą rytmu wygrywanego przez perkusję i tego, co na tym rytmie prezentuje linia kontrabasu. Podkład muzyczny jest tu bogaty i pełen kolektywnej improwizacji, za to melodia śpiewana jest dość prosta i zbudowana głównie na skali bluesowej. Harmonicznie trzymana jest tonacja G z jednym wtrąceniem H, które pojawia się na zwrotce i prowadzi do właściwego rozwiązania tonacyjnego.

W warstwie wokalne występują wszystkie charakterystyczne dla bluesa zaśpiewy. Słychać więc liczne podciągnięcia dźwięków i to od samego wejścia głosu w takcie 9:



Wyraźnie słychać podciąganie dźwięków w takcie 27 i 28:



Występują także ozdobniki bluesowe. Można zauważyć ich obecność niemal w każdej frazie, szczególnie na zwrotkach, czyli w częściach B:



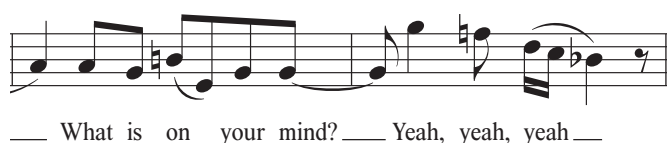
W powyższym przykładzie zauważyć charakterystyczne zejście chromatyką do właściwego dźwięku na słowie *me*. Podobny ozdobnik można zauważyć w takcie 31, także na słowie *me*:



W takcie 74 pojawia się na słowie *wife* podobny ornament:



Są też dośpiewania wykorzystujące skalę bluesową, a także rejestr głowowy:

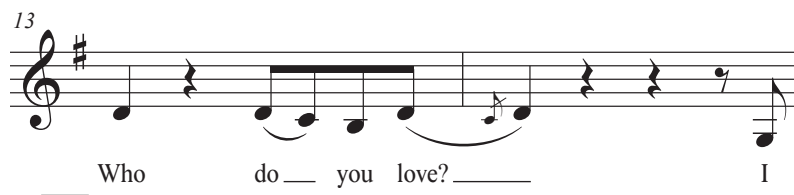


Głos prowadzony jest przede wszystkim w niskim rejestrze. Słyszę tu w barwie odniesienia do Tiny Turner, której piosenki regularnie wykonywałam przed wejściem do studia, więc nieświadomie zaanektowałam trochę jej maniery. Z jej stylu śpiewania zostały także przejęte specyficzne, chwilowe, całotonowe zejścia z głównego dźwięku. Występują one licznie, od samego początku w takcie 10:

A



W dalszej części refrenu w podobnym miejscu również widać tę manierę:



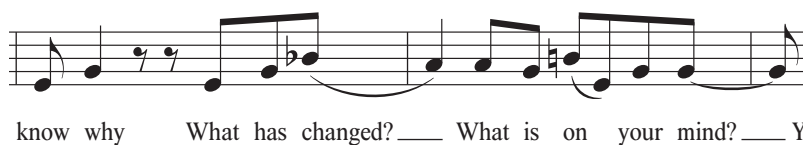
Następnie w takcie 28, a więc w części B, na słowie *girl*:



Podobnie jest w takcie 75:



Poszczególne zwrotki różnią się melodią. Łączy się to, jak najczęściej to bywa w bluesie, z przekazem emocji – podczas nagrywania *I know it's me* nie miałam planów na tego typu zmiany. Wszystkie pojawiły się na bieżąco. I tak w drugiej zwrotce korzystam z rejestru piersiowego wyśpiewując dźwięk B:



W trzeciej zwrotce korzystam z techniki miksu, by złapać dźwięk D2:



Chwilami głos działa jak instrument perkusyjny, tak jest na początku, kiedy pojawia się cmokanie i wypuszczanie powietrza. Na solo instrumentalnym wykorzystuję kontrapunkt rytmiczny używając dźwięcznej i plastycznie wkomponowującej się w całość utworu głoski *u*.

Tekst opowiada o wątpliwościach kobiety, która zastanawia się nad tym, czy jest faktycznie jedyną wybranką swojego partnera – słyszała bowiem, że ktoś jeszcze się obok niego pojawił. Zadaje mu w związku z tym pytanie, kogo on naprawdę kocha i przekonuje, dlaczego to powinna być właśnie ona. Opowiada, że tylko z nią ów mężczyzna będzie przeżywał uniesienia, tylko ona wie, jak spełnić jego wszelkie sny, a każda inna niewiasta jest od niej o wiele gorsza. Piosenkę kończy prośba: tell me baby, that you love me! Motyw zwątpienia w uczucie ukochanego i obaw, że on odejdzie, to też nierzadki temat piosenek bluesowych. Jedną z najbardziej popularnych z tego kręgu jest „I’d rather go blind” Etty James.

I know it's me	
Tonacja utworu	G
Agogika	124 BPM
Metrum	4/4
Ambitus	e-G2
Forma	Intro AABA BA AABAAA
Liczba taktów w częściach formy	Całość: 104 Intro: 8 A: 8 B: 8
Dominująca dynamika	mf
Instrumentarium	Perkusja, kontrabas, organy Hammonda, gitara

Zakończenie

Opis dzieła przedstawiony w niniejszej pracy pozwolił na spojrzenie na wykonywaną przeze mnie muzykę z odmiennej perspektywy analitycznej. Podczas realizacji wokalne wykonawca rzadko zastanawia się nad technicznymi rozwiązaniami, z których korzysta – kieruje się raczej emocjami, intuicją oraz wyczuciem stylu. Dopiero proces zapisywania własnych melodii prowadzi do odkryć, które mogą okazać się zaskakujące. W tym przypadku szczególnie interesującym doświadczeniem było uświadomienie sobie dominującej roli pentatoniki w procesie komponowania linii wokalnych. Najczęściej jest ona wzbogacana o elementy skali bluesowej, zwłaszcza o trytony nadające charakterystyczne brzmienie. Niemniej to właśnie pentatonika – obecna w kulturze muzycznej od stuleci – stanowi podstawę większości zaprezentowanych w pracy utworów. Bluesowy charakter kompozycji ujawnia się natomiast poprzez ornamentykę, sposób wykonania oraz dodatkowe środki wyrazu, które od lat stanowią integralną część mojej interpretacji.

W analizowanym nagraniu szczególnie istotna okazuje się kwestia prowadzenia głosu. Poza utworami utrzymanymi w stylistyce zbliżonej do muzyki funky, w których wyraźne zaakcentowanie rytmu wymaga odpowiedniej artykulacji, praktycznie nie występuje tu śpiew o charakterze punktowym i prostym. Przykłady podciągnięć dźwięków czy glisów, wskazane w niniejszej pracy, stanowią jedynie niewielki fragment całości.

Kolejną cechą charakterystyczną bluesowego śpiewania jest specyficzne frazowanie – rzadko idealnie zsynchronizowane z sekcją rytmiczną. Dominuje efekt *lay back*, nadający utworom aurę swobodnego kołysania i swingującej lekkości. Opóźnianie frazy jest zjawiskiem ściśle łączącym blues z jazzem, podobnie jak szeroka przestrzeń dla improwizacji i indywidualnej interpretacji – co też w opisywanym dziele jest obecne. Kolejne refreny, a często także zwrotki, różnią się od siebie, ponieważ w bluesie nie istnieje konieczność wiernego odtwarzania jednej wersji melodii. Dobór dźwięków zależy od chwili, kontekstu, nastroju, emocji, a nawet od reakcji publiczności. W warunkach koncertowych pojawia się jeszcze więcej improwizowanych dopowiedzeń, częściej sięgam po wyższe rejestry (co spotyka się z pozytywnym odbiorem słuchaczy), a także eksperymentuję z krzykiem czy efektami sonorystycznymi. Niektóre utwory wymagają szczególnej koncentracji – jak *Burning Wild* (ze względu na melodię) czy *Łańcuch* (z uwagi na tekst) – jednak w innych przypadkach odczuwam potrzebę wykorzystania pełnej

muzycznej wolności i wykonania utworu zgodnie z aktualnym stanem emocjonalnym, w duchu *hic et nunc* (np. podczas interpretacji *Pookie, You Are So Boring*).

Jestem przekonana, że pionierki bluesa byłyby usatysfakcjonowane, obserwując dzisiejsze funkcjonowanie gatunku, który na przekór czasom promowały.

W toku kwerendy literaturowej oraz internetowej, prowadzonej na potrzeby niniejszej rozprawy, natrafiłam na artykuł autorstwa dra Luke’a Powery, amerykańskiego kaznodziei związanego z Duke University w Karolinie Północnej. Tekst ten traktował o bluesie i praktyce jego śpiewania jako doświadczeniu, które – zdaniem autora – powinno stać się udziałem każdego człowieka. Można tam przeczytać, że blues:

to dojrzała duchowa odpowiedź na okoliczności życiowe w świecie pełnym tragedii i cierpienia. Wszyscy powinniśmy pielęgnować wrażliwość na bluesa, aby odnaleźć się w rzeczywistości. Blues pomaga nam pozostać ludźmi (...) Śpiewanie bluesa pokazuje również, że rozumiesz, jak smutna może być miłość, pełna pytań i sprzeczności. To, co kochasz najbardziej, może boleć najbardziej, a kiedy boli, śpiewanie bluesa pokazuje odwagę i głębię¹⁹.

Być może właśnie dlatego poświęciłam swoje życie akurat tej muzyce.

¹⁹ L. Poverly, *Singing the blues*, <https://www.dukechronicle.com/article/2023/12/120423-powery-singing-blues>. Oryginał zacytowanej treści: „It’s a mature spiritual response to life circumstances in a world of much tragedy and agony. We should all cultivate a blues sensibility for navigating reality. The blues helps us to remain human (...) Singing the blues also reveals that you understand how love can be blue, full of questions and contradictions. What you love the best can hurt you the most, and when it hurts, singing the blues shows courage and depth”.

Bibliografia

- Christenson, P. G., de Haan-Rietdijk, S., Roberts, D. F., & ter Bogt, T. F. M. (2019). What has America been singing about? Trends in themes in the U.S. top-40 songs: 1960–2010. *Psychology of Music*, 47(2), 194-212.
- Cohn, Lawrence (1993) *Nothing but the blues; The music and the musicians*, Abbeville Press Publishers
- Davis, Angela Y. (1998). *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday*. New York: Random House. ISBN 0-679-77126-3.
- Gioia, Ted (2008). *Delta Blues*, New York
- Harris, Sheldon (1994). *Blues Who's Who* (rev. ed.). New York: Da Capo Press. ISBN 0-306-80155-8.
- Harrison, Daphne Duval (1988). *Black Pearls: Blues Queens of the '20s*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. ISBN 0-8135-1279-4.
- Lieb, Sandra (1981). *Mother of the Blues: A Study of Ma Rainey*. Amherst, Massachusetts: University of Massachusetts Press. ISBN 0-87023-394-7.
- Niedziela, Jacek (2009). *Historia jazzu. 100 wykładów*, Katowice
- Placksin, Sally (1982). *American Women in Jazz: 1900 to the Present*. Los Angeles: Wideview Books. ISBN 0-87223-756-7.
- Povery Luke, *Singing the blues*,
<https://www.dukechronicle.com/article/2023/12/120423-powery-singing-blues>
[dostęp: 14.05.2025].
- Steinberg, Jesse R.; Fairweather, Abrol (eds.) (2011). *Blues: Thinking Deep About Feeling Low*. Hoboken, New Jersey: Wiley. ISBN 0-470-65680-8.
- Stewart-Baxter, Derrick (1970). *Ma Rainey and the Classic Blues Singers*. New York: Stein & Day. ISBN 0-8128-1321-9.
- Szmidt, Andrzej (2009). *Historia Jazzu*, Lublin

Aneks

Podróż

Joanna Knitter

$\text{♩} = 60$

Po - dró - żą ży - cie mo - je jest — os - ta - tnio ma - ło w niej

przy - stan - ków. — Prze - sia - dać — się — si - ły na - wet nie mam, nie

Sa - ma nie wiem, ja - ki jest mój cel. — Pę - dzie na o - ślep, bez - myśl - nie tak —

a prze - ciż wiem, że czło - wiek nie po - wi - nien być sam, — Bo po - dróż, —

choć - by po - zor - nie przy - je - mna, Bez ko - goś u bo - ku nie mo - że być kom - ple - tna. —

W sa - mo - tno - ści tru - dno pra - wdzi - wie cie - szyć się W sa - mo - tno - ści tru - dno od -

rzu - cić lęk Do - pie - ro wspól - ne — poz - na - wa - nie świa - ta —

36

Moż - na na-zwca pra-wdzi-wym ży - ciem. Dla-te-go pro - szę, — byś — u me-go bo-ku szedł

40

Z to - bą już za - wsze wę-dro-wać chcę. — Dla-te-go pro - szę, — byś —

43

u me-go bo - ku - szedł Z to - bą już za - wsze wę - dro-wać chcę. —

46

Z to - bą już za - wsze — z to - bą — już za - wsze — być chcę.

9

Pookie You Are So Boring

Joanna Knitter

$\text{♩} = 93$
Intro

9 I re-a-lise that you will ne-ver change the way you are m... m...

13 I re-a-lise, poo-kie, you're not gon-na change the way you are And the

17 on-ly thing you're gi-ving me is the con-vic-tion, that you're mine

21 I'm quite a-fraid ba-by that I need some-thing mo-ore

25 I'm lit-tle a-fraid, I'm a lit-tle a-fraid ba-by that I need some-thing mo-ore

29 That is why, sweet dar-ling, I'll have to find some-one else to a-dore...

33 Be-ing to-ge-ther that's not e-nough for me Sa-ying: I'm yours that's not e-nough for

Łańcuch

Joanna Knitter

♩ = 128

Intro

7 2 8

A

21 M... m... m... m...

Gdy - byś mnie ko - chał tak, jak nie ko - chasz, Gdy - byś po - ścię - cił się —

25

I po - u - da - wał, że tyl - ko przy mnie — Bu - dzić się co dzień chcesz, —

B1

29 Mo - gła - bym wte - dy też się po - sta - rać, Spró - bo - wać prze - ko - nać cię, — Że

33

tyś mym świa - tłem, dro - gą w cie-mno - ści, — O - chro - ną przed ka - żdym złem.

38 **A**

3 A - le nie-ste - ty już co - raz tru - dniej Być ra - zem, iść ra - zem i trwać.

45

A - le nie-ste - ty na - sze u - śmie - chy Przy - kry - wa - ją tyl - ko ten stan: Stan o - tę -

C

49 pie - nia, stan — zwa - tpie - nia, stan od - da - le - nia, — Od - rzu -

53

ce - nia, wy - pa - le - nia, prze - si - le - nia, — Stan roz - ża -

57

le - nia, roz - dzie - le - nia, roz - wście - kle - nia, — Nie - do - ce -

Łącznik

61 3

nie - nia, zło - do - wa - cenia... —

A

67 Rze - cz o - czy - wis - ta mo - że - my wyt - rwać w tym sta - nie je - szcze rok. —

71 Z raz się przy - tu - lić, zła - pać za rę - kę, Cho - dzieć za so - bą krok w krok...

B2

75 Lecz co - raz tru - dniej bę - dzie u - da - wać Czu - ję, że to już kres... —

79 Skoń - czmy u - ni - kać os - ta - te - czno - ści, Cze - kać na choć je - den czu - ły

A **B1**

83 gest. — 6 8 4

A

103 Bo sko - ro wie - my, że to bez sen - su — Być ra - zem, iść ra - zem tak, —

107 Zer - wij - my łań - cuch, któ - ry nas trzy - ma i Wej - dźmy w ten no - wy stan: Stan wy - zwo -

C

111 le - nia, do - tle - nie - nia, u - skrzy - dle - nia — Za - do - wo -

115 le - nia, roz - a - nie - le - nia, swa - wo - le - nia, — Stan o - sza -

119 le - nia, roz - świe - tle - nia, pod - krę - ce - nia,

122 Roz - o - cho - ce - nia! — W ten no - wy stan!

Sophie

Joanna Knitter

$\text{♩} = 57$
Intro A

4

Your eyes _____ were like two _____ shi-ning stars _____

9
Your kin - dness was so true, _____ if lif - ted eve - ry - bo - dy up _____ And I

13
rea - lly _____ don't know how it is pos - si - ble _____ That the world is still tur - ning round and

B

16
round and round Oh, _____ So - phie! _____ I'm gon-na miss you _____ like

19
hell Sweet _____ So - phie _____ I'll ne-ver for-get _____ you, _____ sleep well Me

24
won - der _____ ful, _____ beau - ti - ful girl _____

A

27
Your smile _____ helps to ease the pain _____

31
4
You had that some-thing in your eyes _____ that showed und-der-stan-ding _____ to eve - ry lit-tle case _____

34

It's so hard to re-a-lize that we won't meet a-ny-more But you will

37

al-ways be on my mind with your heart so full of love Oh, So-phie!

40

I'm gon-na miss you like hell Sweet So-phie

44

I'll ne-ver for-get you, sleep well My won-der-ful, beau-ti-ful girl

47

Oh,

61

So-phie! I'm gon-na miss you like hell My sweet

65

So-phie I'll ne-ver for-get you, sleep well My won-

68

der-ful, My beau-ti-ful girl Oh... My won-der-ful,

71

beau-tu-ful girl.

Dreszcz rozkoszy

muz. Krzysztof Paul
st. Joanna Knitter

♩ = 126

Intro



Cześć małeńki...

No



57

 z to - bą mam być, Tyl - ko do - ceń wresz - cie to, co na wy - cią - gnię - cie rę - ki masz I

60 **A**

 zo - bacz jak do - brze mo - że wciąż być nam! I

64

 po - czuj, i - le roz - ko - szy mo - gę dać! I

68 **B**

 spró - buj wszy - stkich ko - lo - ro - wych mo - ich snów. Me

72

 cia - ło pod twym do - ty - kiem sto - pi się. I

76 **A**

 czu - ję, tak czu - ję tej roz - ko - szy dreszcz, Po -

80

 czu - jeszcz, po - czu - jesz tej roz - ko - szy dreszcz. Cu - do - wny

84 **Outro**

 dreszcz roz - ko - szy. dreszcz,

88

 dreszcz, dreszcz, dreszcz, roz - ko - szy.

92

 Ach... Ach... A... 9

Burning Wild

Joanna Knitter

$\text{♩} = 62$
Intro

A

I need _____ to find my-self a - gain _____

4

Re-co-ver from (the) suf-fe - ring and pain _____ Though it's true, that I've been a fool for

7

such a long, long time Now I'll try to o - pen up my soul far and wide. _____

10 **A**

I've ne - ver wan - ted to be a cold stone _____ It's be - cause of my foo - lish

13

pride _____ Because some times _____ it's _____ ea - sier not to

15

show the way you feel _____ And be-have like you are so in - diff - e - rent _____

18 **B**

Oh, Ba - by, now my heart is bur - ning wild _____ Oh, Ba - by, _____ and the

21

flames are gro - wing high _____ Oh, Ba - by, please, _____ give me one more chance I won't

24 **A** 8

waste it, _____ I'll do my best to make you stay _____

34 **A**

I re - a - lise, I cant go on with-out you I'm com - plete on - ly with

37

you So _____ please dar - ling, _____ for - give me for all my mis - takes

40 **B**

I will show you my love my pas-sion and de-vo - tion a-gain _____ Oh, Ba - by, _____ now my

43

heart is bur-ning wild Oh, Ba _____ by, _____ and the flames are gro wing high _____ Oh, Ba-by, please, _____

47

give me one more chance I won't waste it, _____ I'll do my best to make you stay _____ Oh, _____ I _____ won't

50 **Outro**

waste it _____ I'll do my best _____ to make my stay Oh, I won't waste it _____ I won't waste it _____ I won't

53

I won't I won't I won't I won't waste it _____ I'll do my best _____ to make you stay _____

56

_____ Uuu, _____ Uuu _____

59

62

Do siebie

Joanna Knitter

♩ = 100

Intro

3

4

9 **A**

Mó - wisz, że zła - ma - lam ci ser - ce. Mó - wisz, że zni - szczy - lam two - je ży - cie.

13

Mó - wisz, że za bar - dzo się zmie - ni - lam, By da - ło - się je - szcze być ra - zem. A

17 **A**

prze - cież nie zro - bi - lam nic Po - za tym, że nie chcia - lam już tak żyć,

21

By być tyl - ko dla cie - bie, No i w koń - cu do tar - lam do sie - bie:

25 **B**

Sie - bie ta - kiej, ja - ką lu - bię i chcę być, Sie - bie ta - kiej, z któ - rą do - brze mi,

29

Sie - bie ta - kiej, któ - rej war - tość nie za - le - ży od in - nych i tak chcę

33 **Łącznik**

żyć! Ha oh..

37 **A**

Cia - łem a - do - ro - wa - nie o - to - cze - nia, By - le - by spro - stać cu - dzym o - cze - ki - wa - niom,

41

Wie - czna o - ba - wa przed od - rzu - ce - niem, Gdy - bym zro - bi - ła coś wbrew ich na - dzie - jom.

45 **A**

Peo - ple plea - ser to sła - be ży - cio - we mot - to! Nie chcę dłu - żej mu pod - le - gać, wo - łą z o - cho - tą Ro - bić

49 to, co czu-ję, że jest do - bre w da-nej chwi-li. Na - resz-cie mo-gę stać się ta-ką, ja-ką je-stem, czy-li:

53 **B** Wła - śnie ta - ką, — ja - ką lu - bię i chcę być, — Ta - ką, z któ - rą do - brze mi, —

57 Ta - ką, któ - rej po - czu - cie war-toś - ci Nie za - le - ży od in - nych — Ho.. —

61 **B** Wła - śnie ta - ką, ja - ką lu - bię i chcę być, — Ta - ką, z któ - rą do - o - o-brze mi, —

65 Ta - ką, któ - rej po - czu - cie war-toś - ci Nie za - le - ży od in - nych i tak chcę

69 **Łącznik** żyć. No tak — chcę żyć. — Oh, —

73 **Outro** Nie chcę słu-chać wa - szych rad. — Sa - ma mam na sie - bie pla - a - an.

77 Nie chcę słu-chać wa - szych do - brych rad — Sa - ma mam na sie - bie świe - tny plan. — Impro —

81 **13** Mam na sie - bie plan,

97 Mam na sie - bie plan, — Mam na sie - bie - plan... — Yeah... —

101 Wha wha... —

Światło Księżyca

Joanna Knitter

$\text{♩} = 62$
Intro

A

Do - ty - kam cię świa-tłem Księ - ży - ca, Do -

6

ty - kam cię bla - skiem gwiazd, _____ Je - stem o - bok w ka - żej chi - li, Trwaj - my w ten o - błę - du czas. Do -

9

ty - kam cię świa-tłem Księ - ży - ca, Do - ty - kam cię bla - skiem gwiazd, _____ Je - stem o - bok w każ - dej chwi - li _____

B

12

To jest nasz czas. To, co się wy - da - rzy - ło, _____ Co po - łą - czy - ło nas tak bar - dzo,

15

że już nie u - mie - my żyć jak daw - niej. Wśród kłamst o - bra - ca - my się znów _____ Na - dzie -

18

ją kar - miąc _____ łą - czy - wie, Że sko - ro mi - łość przy - szła stąd, _____ Nie um - knie nam ni - gdy i ni - gdzie. _____

A

21

_____ Do - ty - kam cię świa-tłem Księ - ży - ca, _____ Do - ty - kam cię bla - skiem gwiazd, _____

24

Je - stem o - bok w ka - żej chwi - li, Trwaj - my _____ w ten o - błę - du czas. Do - ty - kam cię świa-tłem Księ - ży - ca, Do -

27 A 8

ty-kam cię bla-skiem gwiazd,____ Je-stem o-bok w każ-dej chwi-li_____ To jest nasz czas.

38 B1

I choć wie-my o-bo-je,____ że to do-ni-kąd dro-ga, Je-szcze nie ma-my dość____ I cią -

41

gle nam ma-ło spo - tkań. Wciąż li-czy-my na los,____ któ-rym wy-gra-my czas,____ Czas

44

____ tak bar-dzo po-trze-bny, Czas____ pe-len tyl-ko nas._____

47 A

U...____ u...____ u... Do - ty - kam cię świa-tłem Księ-ży - ca, Do -

50

ty-kam cię bla - skiem gwiazd,____ Je-stem o-bok w ka-żdej chwi-li, Trwaj-my w ten o-błę-du czas. Do -

53

ty-kam cię świa-tłem Księ-ży - ca, Do - ty - kam cię bla-skiem gwiazd,____ Je-stem o-bok w ka-żdej chwi-li____ Trwaj-

56 Outro 2

my to jest nasz czas,____ To____ jest nasz czas._____

Blue Devils

Joanna Knitter

$\text{♩} = 62$ **Intro** 8 **A**

I'm so ti-red, I have no-thing to fight for

11 My man's just left me, all my friends are gone **A** The blues came in to my

14 life Blue de-vils are tea-ring my soul a-part My minds is full of

18 mad-ness My mind is full of sad-ness

21 Can't see the light, or a-ny shi-ning star I think I'm go-ing to die

25 **B** But now I'm gon-na drink some whis-key and beer Cause I don't want to think No, I

28 don't want to think I'm so lone-ly, I feel emp-ti-ness in my bones

31 I don't have the strenght to find a-ny thing That could help me go

33 on All my hap-pi-ness is gone

36 **A** Mi-se-ry and pain wel-come to my world Mi-se-ry and pain you are my world

40 And be-cause of that sor-row I wish I wish there was no to-mo-rrow no to-mo-rrow

44 **A**

Cause my mind__ is full__ of mad-ness My mind__ is full__ of sad-ness__

48

A dark-ness came in-to my life__ Oh God, Oh God, I think I'm go-ing to die__

52 **B**

But__ now I'm gon-na drink some whis-key and beer__ Cause I don't want to think__ No, I don't

55

__ want to to think__ I'm__ so lone-ly,__ I feel emp - ti - ness in my bones__

58

I don't have the strenght__ to find a-ny-thing That could help me go__ o - on__ all

61 **B**

My hap-pi-ness is gone__ Oh__ God,__ but now I'm gon-na drink

80

some whis-key and beer__ Cause I don't want to think__ No, I don't want to think__

83

I'm so lone-ly,__ I feel emp - ti - ness in my bones__ I don't have the strenght__ to find

86

a-ny-thing That could help my go__ on__ All my hap-pi-ness is go - o - one

89 **Outro**

Oh,__ my hap - pi - ness is gone__ I'm aff-raid that I'm go - ing to

92 **6**

die I'm__ a - lone__

I Know It's Me

Joanna Knitter

♩ = 124
Intro **8** **A**

Who do you love? Who do you love?

13 Who do you love? I wan-na know, who do you love?

17 Who do you love? Who do you love?

21 Who do you love? I wan-na know, who do you love?

25 **B** I'm not sure if you're in love with me I heard a-bout a-no-ther girl Can you

29 tell me please, who is she? Is she bet-ter than me? What's the truth?

33 **A** Who do you love? Who do you love? Oh, Yeah!

37 Who do you love? I wan-na know, who do you love? You

41 **B** told me, Babe, I'm the on-ly one With whom you wan-na share your life, But

45 some-thing's wrong, and I don't know why What has changed? What is on your mind? Yeah, yeah, yeah

49 **A** Who do _ you love? _ Who do _ you love? _ Oh, tell _ it's me _

53 Who do _ you love? _ Oh, Tell me ba-by who do you love _ **A** 15

72 **B**

Con si-der me _ as your fu - ture wife _ I'm gon-na rock your bo-dy e-very night _ Don't

77 think about the o - ders, they are worse _ than me I _ know _ how to ful - fill _ your dreams Yeah!

81 **A** Who do _ you love? _ Who do _ you love? _

85 Who do _ you love? _ I wan - na know, who do you love _ Oh, _

89 **A** Who do _ love? _ Who do _ you love? _ Oh, tell it's me _

93 Who do _ you love? _ I wan - na know, who do you love _

97 **A** Who do _ you love? _ Oh, yeah, _ Who do _ you love? _ Tell _ it's me

101 Who do _ you love? _ Tell me, Ba - by, that you love me! _