

# Barnaba Matusz

---

UNIwersYTET Jagielloński w Krakowie

## Przekształcanie wzorców w muzyce rockowej – przypadek *No Fun* zespołu The Stooges<sup>1</sup>

W zrealizowanym przez holenderską telewizję VPRO dokumencie *Lust For Life*<sup>2</sup>, opublikowanym w 1986 roku, dziennikarz słucha *No Fun* z magnetofonu razem z Iggy Popem (właśc. James Osterberg), wokalistą grupy The Stooges, który opowiada o powstaniu piosenki. Utwór *No Fun* otwiera wydaną 5 sierpnia 1969 roku ich debiutancką płytę, której tytułem jest nazwa zespołu<sup>3</sup>.

**Dziennikarz:** Jak powstała ta piosenka?

**Iggy Pop:** Na początku były tylko dwa akordy. Tak powstawała większość piosenek The Stooges: zapaliliśmy marihuanę i improwizowaliśmy. I Ron [Asheton, ówczesny gitarzysta zespołu] zaczął grać dwa akordy, w kółko, czyli... [czeka na odpowiedni fragment piosenki – zwrotkę] te. Te dwa na zmianę. I wtedy po-

- 1 Tekst został oparty na fragmentach pracy licencjackiej autora pt. *Wpływy muzyki bluesowej w karierze muzycznej Iggy'ego Popa*, napisanej pod kierunkiem dr Bożeny Lewandowskiej, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.
- 2 *Lust For Life* [film], reż. B. van Splunteren, Holandia 1986, [online] [http://www.vpro.nl/speel.WO\\_VPRO\\_043295.html](http://www.vpro.nl/speel.WO_VPRO_043295.html) [dostęp: 29.06.2016].
- 3 The Stooges, *The Stooges* [CD], Elektra Records, 2005.

wiedziałem... a pisałem już wiersze w liceum i piosenki w zespołach, w których wcześniej byłem... powiedziałem: weźmy to i popracujmy nad tym – zrobmy z tego piosenkę. Wykorzystałem też jako model *I Walk The Line* Johnnycgo Casha. Da się to wysłyszeć, jeśli posłucha się *I Walk The Line* [śpiewa *I Walk The Line*, akcentując i podkreślając gestem niektóre słowa]. Tak więc wykorzystaliśmy tę strukturę<sup>4</sup>.

Muzyk nie wyjaśnia szczegółów tego zapożyczenia *struktury*, choć z pewnością sposób, w jaki podczas wywiadu wykonuje utwór Johnnycgo Casha, może być pewną wskazówką. Tym bardziej warto przyjrzeć się temu zagadnieniu.

Przedstawianie historii muzyki popularnej z perspektywy pokrewieństwa konkretnych utworów muzycznych jest praktyką znaną od prawie trzydziestu lat, począwszy od pracy Davida Hatcha i Stephena Millwarda *From Blues to Rock. An Analytical History of Pop Music*<sup>5</sup>. Piszą nawet o utworze *Matchbox* nagrany po raz pierwszy w 1927 roku przez „Blind” Lemona Jeffersona, a potem m.in. The Beatles w 1964 roku: „historia tej piosenki [...] to niemal historia muzyki pop w miniaturze”<sup>6</sup>. Wykorzystują oni pojęcie rodziny piosenek<sup>7</sup>:

Praktyka „odświeżania” piosenek z wcześniejszego okresu zawsze była metodą rozwijania nowych rodzajów muzyki pop<sup>8</sup>. W rezultacie [...] te same pio-

---

4 *Lust For Life* [film], dz. cyt. Transkrypcja, tłumaczenie i uwagi w nawiasach kwadratowych – B.M. Wszystkie tłumaczenia tekstów angielskich i ew. uwagi pochodzą od autora artykułu.

5 D. Hatch, S. Millward, *From Blues to Rock. An Analytical History of Pop Music*, Manchester 1987.

6 Tamże, s. 22.

7 Pojęcie „rodziny piosenek” na grunt badań nad muzyką popularną – w tym przypadku bluesa – przeszczepił z etnografii Paul Oliver w swojej książce *Screening the Blues. Aspects of the Blues Tradition* z 1968 roku. Za: R.F. Schwartz, *How Britain Got the Blues. The Transmission and Reception of American Blues Style in the United Kingdom*, Burlington–Aldershot 2007.

8 Autorzy używają terminu „muzyka pop” (*pop music*) dla określenia tych rodzajów muzyki popularnej (poza jazzem, folkie i tym, co sami określają jako muzyka popularna – patrz niżej), które nie są rozpowszechniane w pierwszym rzędzie w formie zapisu nutowego, lecz nagrań i występów na żywo. Nieco mylące jest to, że przeciwstawiają ten termin określeniu „muzyka popularna” (*popular music*), którym posługują się, gdy piszą o muzyce powiązanej przede wszystkim z Tin Pan Alley – przemysłem wydawnictw nutowych, Broadwayem i muzycznymi *shows*, a także filmowych koneksjach tych tradycji w hollywoodzkim musicalu. Zob. D. Hatch, S. Millward, dz. cyt., s. 1.

senki pojawiają się w historii wiele razy, kiedy następne pokolenia muzyków zmieniają ich rytm, albo modyfikują lekko melodię. [...] Rodziny piosenek powstają z zaadoptowania słownych, melodycznych i rytmicznych struktur piosenki na potrzeby nowej muzyki<sup>9</sup>.

Autorzy ci zaproponowali ponadto trzyetapowy model rozwoju muzyki pop. W ich typologii pierwsze stadium to proste odtworzenie lub skopiowanie wzorców zaczerpniętych z muzyki danego typu. Stadium drugie wymaga już umiejętności przetworzenia wzorca – tu właśnie najczęściej powstają rodziny piosenek. W ostatnim stadium dochodzi do powiększenia rodziny muzycznej dzięki temu, że muzycy pop tworzą zupełnie nowe piosenki z elementów pochodzących z materiału etapu pierwszego<sup>10</sup>. Obaj autorzy wykorzystują wprowadzone terminy do realizacji celu, którym jest, jak sami piszą, „dokładny opis muzyki pop jako tradycji”<sup>11</sup>.

Autorzy książki *From Blues to Rock* wielokrotnie wskazują na pokrewieństwo między utworami różnych wykonawców. Najczęściej jednak w ogóle nie opatrują swoich spostrzeżeń porównawczymi analizami utworów, choć trzeba przyznać, że zwykle bezpośrednie pokrewieństwo po ich wysłuchaniu jest oczywiste. Przypadek powiązań analizowanego tutaj *No Fun The Stooges* z *I Walk the Line*<sup>12</sup> nie jest po wysłuchaniu tak jasny, jak chociażby pokrewieństwo bluesa *Rollin' and Tumblin'* oraz *Sure 'Nuff n' Yes I Do* zespołu Captain Beefheart and his Magic Band, o którym piszą Hatch i Millward<sup>13</sup>. Przeprowadzenie takiej analizy porównawczej może pozwolić wyciągnąć wnioski pomocne przy syntetycznym spojrzeniu na muzykę rockową z szerszej historycznej perspektywy (to ostatnie wykracza jednak poza zakres tej pracy).

Zwrotki obu piosenek są szesnastotaktowe – zbudowane z czterech czterotaktowych fraz muzycznych, którym odpowiadają kolejne wersy tekstu. Same układy akordów w zwrotkach obu utworów zdradzają pewne podobieństwo (por. tabele 1 i 2), szczególnie powtórzenie 1. frazy w obu zwrotkach i analogiczne przejścia akordowe T–D–T, choć układ fraz

9 Tamże, s. 2.

10 Por. tamże, s. 4. Określenie „powiększenie rodziny muzycznej” należy rozumieć jako ciągłość stylu z zachowaniem przynajmniej części muzycznego idiomu, jest to więc pojęcie szersze niż „rodzina piosenek”.

11 Tamże, s. 20.

12 Johnny Cash, *I Walk the Line* [płyta gramofonowa], Friday Music, 2016.

13 Tamże, s. 23–24.

The Stooges pozbawiony jest symetrii *I Walk The Line*. Trudno jest jednak potwierdzić pokrewieństwo tych konstrukcji jedynie na podstawie wykorzystania tak prostego połączenia akordowego, zwłaszcza że w 3. i 4. frazie *No Fun* oraz *I Walk The Line* układy harmoniczne w jeszcze większym stopniu podążają własnymi, osobnymi drogami: Johnny Cash zachowuje symetryczny schemat z pierwszych fraz tekstu, podmienia jedynie akord dominantowy na subdominantowy we frazie 3. W *No Fun* w analogicznym miejscu akordy zmieniają się co takt, ale The Stooges, tak jak Johnny Cash, w harmonicznym opracowaniu 3. frazy wprowadzają akord subdominanty. W 4. frazie w *I Walk The Line* powraca układ T–D–T, natomiast w *No Fun* wykorzystany zostaje układ z 3. frazy bez domknięcia toniką.

<i>(No) fun, my babe, no fun.</i>			
T	D	T	T
<i>(No) fun, my babe, no fun.</i>			
T	D	T	T
<i>(No) fun to hang around, feelin' the same old way.</i>			
S	T	D	T
<i>(No) fun to hang around, freaked out for another (day).</i>			
S	T	D	D

Tabela 1. Zestawienie fraz tekstu z układem akordów (wyrażonych za pomocą oznaczeń funkcyjnych) w kolejnych frazach muzycznych *No Fun*. W nawiasach zaznaczono te części wersów, które przypadają na przedtakt albo pierwszy takt łącznika w utworze.

<i>I keep a close watch on this heart of mine.</i>			
T	D	D	T
<i>I keep my eyes wide open all the time.</i>			
T	D	D	T
<i>I keep the ends out for the tie that binds.</i>			
T	S	S	T
<i>Because you're mine, I walk the line.</i>			
T	D	D	T

Tabela 2. Układ akordów *I Walk The Line*.

Analizując tak nieskomplikowane konstrukcje akordowe, trudno jest z pewnością wnioskować o ich pokrewieństwie, tym bardziej, że formy zwrotek obu utworów daje się wywieść np. z często przedstawianej jako typowej dla bluesa dwunastotaktowej progresji akordów (tabela 3.), czy po prostu nieskomplikowanych połączeń harmonicznym typowych dla muzyki popularnej. Blues był bardzo często improwizowany (tekstowo i muzycznie) i z czasem wykształcił zespół wzorców, które to ułatwiały. Jednym z nich jest typowy dwunastotaktowy blues, którego struktura powraca w kolejnych zwrotekach utworów. Budują go trzy następujące po sobie czterotakty, wykorzystujące zaczerpnięte z europejskiej harmonii trójdźwięki triady: tonikę (T), subdominantę (S) i dominantę (D):

CZĘŚĆ A	Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4
Funkcja	T----	T----	T----	T--T'

CZĘŚĆ A'	Takt 5	Takt 6	Takt 7	Takt 8
Funkcja	S----	S----	T----	T----

CZĘŚĆ B	Takt 9	Takt 10	Takt 11	Takt 12
Funkcja	D----	S--D--	T----	T----

Tabela 3. Typowa dla bluesa progresja akordów<sup>14</sup>.

U The Stooges i Johny'ego Casha wykorzystywane są wyłącznie akordy zbudowane na stopniach I, IV i V, tak jak w formie bluesa. W dodatku w *No Fun* niemal w każdym miejscu, w którym został wprowadzony akord na V stopniu, wahanu ulega jego tryb. Szczególnie dobrze słyszalne jest to w łączniku, w którym gitarzysta w synkopowanym rytmie gra na zmianę akordy e-moll i E-dur. Hans Weisethaunet w swoim artykule *Is There such a Thing as the 'Blue Note'?*<sup>15</sup> zalicza tego typu niejednoznaczność trybu na poczet typowo bluesowych cech, choć przytacza wyłącznie przykłady muzyczne zaczerpnięte najwcześniej z nagrań wydanych trzy lata przed debiutancką płytą The Stooges, z której pochodzi *No Fun*.

<sup>14</sup> Za: A. Schmidt, *Historia jazzu*, t. 1, *Rodowód*, Warszawa 1989, s. 156.

<sup>15</sup> H. Weisethaunet, *Is There such a Thing as the 'Blue Note'?*, „Popular Music” 20 (2001), nr 1, s. 99–116.

<i>Maybe go out.</i>	<i>Maybe stay home.</i>	<i>Maybe call mom on the telephone.</i>	
D	D	D	D

Tabela 4. Łącznik *No Fun*.

Przykład 1. Linia wokalna zwrotki *I Walk The Line*. Wszystkie transkrypcje pochodzą od autora artykułu.

Przykład 2. Linia wokalna zwrotki *No Fun* przetransponowana do tonacji F-dur.

Analiza melodyki linii wokalnych prowadzi do podobnych wniosków, jak analiza harmonii. The Stooges, podobnie jak Cash, powtarzają w całości pierwszą frazę. W samej budowie obu fraz (t. 1–4 w obu piosenkach) można dostrzec podobieństwo – w obu interwał tercji pełni ważną funkcję konstrukcyjną. W *I Walk The Line* tercja wielka to ambitus całej otwierającej utwór frazy, która wypełnia ruchem sekundowym ten interwał od pierwszego, najniższego dźwięku i w ten sam sposób do niego powraca. W *No Fun* skok o tercję (w tym wypadku

małą) to czołowy interwał frazy – jeśli założyć, że The Stooges rzeczywiście opierali się na piosence Casha, to interwał, który on osiąga serią kroków sekundowych, zespół przekształca w skok. Taki scenariusz modelowego działania zyskuje trochę więcej prawdopodobieństwa po przyjrzeniu się trzeciej frazie obu piosenek (t. 9–13), które różni dokładnie to samo – interwał wypełniony sekundami przez Casha The Stooges osiągają skokiem (w tym przypadku jest to kwarta czysta).

Punkty krańcowe fraz również świadczą o podobieństwie w budowie melodycznej: w zwrotkach obu utworów wszystkie cztery frazy (przy czym w obydwu wypadkach fraza druga jest powtórzeniem pierwszej) zaczynają się dźwiękiem o tej samej wysokości i tak samo kończą, co ilustruje tabela 5.

Nr frazy	<i>I Walk The Line</i>	<i>No Fun</i>
1, 2		
3		
4		

Tabela 5. Porównanie odpowiadających sobie fraz muzycznych w *I Walk The Line* oraz *No Fun*.

Z pewnością żadne z dostrzeżonych podobieństw, gdyby je rozpatrywać w oderwaniu od przytoczonego na początku kontekstu, nie mogłoby przekonać o pokrewieństwie obu utworów. Dopiero dzięki połączeniu analizy muzycznej ze świadectwem autora można uznać częściowe oparcie *No Fun* na piosence Johnnycgo Casha za faktycznie prawdopodobne.

Osoby, które nie zgłębiały biografii Iggy'ego Popa i kojarzą go głównie jako prekursora muzyki punk (często przez słynny przydomek „ojciec chrzestny punka” [ang. *the godfather of punk*] – stylu muzyki często uprawianego przez dyletantów z punktu widzenia akademickiego przygotowania do uprawiania muzyki), mogą być zaskoczone faktem, że Amerykanin od młodości zajmował się muzyką, choć jego doświadczenia w oczywisty sposób różniły się od doświadczeń uczniów szkół muzycznych. W wieku 15 lat zaczął grać na perkusji w zespole

Megaton 2, potem w The Iguanas, a od jesieni 1965 do zimy przełomu 1966 i 1967 roku zajmował się grą na perkusji najpierw w zespole białych miłośników bluesa The Prime Movers, a potem w Chicago, kolebce tzw. miejskiego bluesa, grał z uznanymi czarnymi muzykami: Big Walterem Hortonom, Jamesem Cottonem i J.B. Hutto<sup>16</sup>.

Iggy Pop w cytowanym już filmie *Brama van Splunterena Lust for life* tak wspomina zakończenie tego etapu swojej kariery, w którym poświęcił się graniu na perkusji w zespołach bluesowych:

Pomyślałem: „Boże, jestem wolny, biały i mam 19 lat. Nie jestem czterdziesto-, czy pięćdziesięcioletnim chicagowskim bluesmanem. Muszę wykorzystać to, czego się tu nauczyłem, i połączyć to z moimi własnymi doświadczeniami. Wrócę do domu, do Detroit i znajdę trzech albo czterech gości, którym nie podoba się to, co się dzieje w muzyce, którzy nie chcą naśladować brytyjskich zespołów i nie chcą grać utworów innych niż własne”<sup>17</sup>.

Zmiana punktu widzenia na *No Fun* przekonuje, że ta wypowiedź odzwierciedla rzeczywiste podejście Iggy'ego Popa do nagrywanej w tym okresie muzyki.

Jak już wspomniano, do każdego z wyśpiewywanych przez Osterberga w dwóch zwrotkach wersów przypisany został czterotaktowy odcinek. Pod względem długości wersów, ich budowy i treści każda z dwóch strof ma budowę AABB'. W wypadku krótszych wersów (częstki oznaczone jako A, z tekstem „No fun, my babe, no fun”) czterotakt zostaje dopełniony przez materiał akompaniamentu gitary elektrycznej Ronalda Ashetona, basowej Davida Alexandra i perkusji Scotta Ashetona. Taki sposób rozdzielania wierszy tekstu słownego w obrębie zwrotki, by każdy z nich zajmował cztery takty utworu (z możliwym dopełnieniem instrumentalnym), stał się po drugiej wojnie światowej częścią definicji formy bluesa w wielu opracowaniach przywoływanych przez Michaela Tafta w *The Blues Lyric Formula*<sup>18</sup>. Ten typ wokalnego frazowania jest właściwie częściej występującą cechą bluesa niż osławione dwunastotaktowe zwrotki:

Odum i Johnson prawdopodobnie jako pierwsi zaznaczyli, że blues wykazuje znaczną metryczną różnorodność (1925, s. 291). Wielu późniejszych autorów

16 P. Trynka, *Iggy Pop. Open Up and Bleed. Upadki, wzloty i odloty legendarnego punkowca*, tłum. M. Tumidajewicz, Kraków 2012.

17 *Lust For Life* [film], dz. cyt.

18 M. Taft, *The Blue Lyric Formula*, New York, London 2006, s. 8–9.



przyznało, że forma bluesa może przyjąć odmiany ośmiu, jedenastu, szesnastu, dwudziestu czterech czy, teoretycznie, każdej innej ilości taktów<sup>19</sup>.

Prawie zawsze zmiana objętości zwrotki wiązała się z przeprowadzaniem na formie utworów operacji za pomocą zmiennej liczby czterotaktów: usunięcie jednego prowadzi do formy ośmiotaktowej, dodanie jednego – do szesnastotaktowej itd. Stąd kolejne postaci bluesa składają się z ilości taktów będącej prawie zawsze wielokrotnością czwórki. Nie da się stwierdzić nawet, żeby owe dwanaście taktów, choć zdecydowanie najpopularniejsze, było etapem wyjściowym, do którego twórcy świadomie odnosili własne pomysły kompozytorskie związane z budowaniem formy. Przeciwnie, była to zapewne kwestia indywidualnego podejścia każdego z nich.

W bluesie typowy tekst słowny obejmuje trzy wersy ujęte w układ AA'B, zdefiniowany przez Schmidta<sup>20</sup> jako „zawołanie (*call*) – zawołanie powtarzane (*repetition*) – konkluzja (*conclusion*)”, gdzie każdy człon przyporządkowany jest do kolejnych czterotaktowych odcinków. Jest on więc ściśle powiązany z formą muzyczną. Z uwagi na to, że tekst słowny bywał improwizowany, uważa się, że powtórzenie zawołania dawało śpiewakom czas na skonstruowanie kolejnego wersu. Za przykład takiego tekstu niech posłuży *Three Women Blues* „Blind” Willie’ego McTella (1898–1959):

Got three womens – yellow, brown and black.

I got three womens – yellow, brown and black.

I'll take the Governor of Georgia to judge one of these women I like<sup>21</sup>.

Układ treści tekstu słownego zwrotki *No Fun* wydaje się – szczególnie kiedy pozna się kontekst biografii Iggy’ego Popa – pochodną właśnie tej typowej, opisywanej przez badaczy formuły bluesa, z powtarza-

19 Tamże, s. 10. Taft powołuje się tu na opracowanie *The Negro and his Songs. A Study of Typical Negro Songs in the South* autorstwa socjologów Howarda D. Oduma i Guya B. Johnsona, znanych w Stanach Zjednoczonych badaczy społeczności murzyńskich i aktywnych rzeczników praw Afroamerykanów. Książka jest dostępna w Internecie: [online] <https://archive.org/details/negrohissongsstuooodum> [dostęp: 02.05.2016].

20 A. Schmidt, dz. cyt., s. 156.

21 „Blind” Willie McTell, *Three Women Blues*, [w:] tenże, *The Complete Recorded Works in Chronological Order Volume 1* [płyta gramofonowa], Third Man Records, 2013.

niem pierwszego wersu w przypadku trzywersowej, dwunastotaktowej zwrotki i powstania w efekcie układu AAB.

Konstrukcja tekstu zwrotki *No Fun* jest związana z budową muzyczną. Jeśli założyć pochodzenie konstrukcji harmonicznego piosenki od form bluesowych (być może zapośredniczonych również m.in. przez muzykę country Johnnynego Casha), to w strukturze zwrotki odrzucony został ten czterotakt, który w bluesowym dwunastotaktacie zaczynałby się od akordu dominantowego i stanowiłby tło dla trzeciej linijki tekstu (B z układu AAB). W związku z tym oraz z powtórzeniem czterotaktu z subdominantą na początku, w strofie nie występuje typowy, niepowtarzający się trzeci wers i przyjmuje ona odmienny, wspomniany powyżej układ AABB'. Takie ukształtowanie nie zaprzecza jednak związkowi z muzyczną tradycją – układ AABB (bez wariacji w powtórzeniu cząstki B) jest jednym z wymienianych przez Tafta<sup>22</sup> wariantów wykorzystywanych (choć dość rzadko) przez muzyków nagrywających między 1920 a 1942 rokiem.

W poszczególnych wersach dają się także wyznaczyć cezury dzielące poszczególne wersy na dwie części, obecne według Oduma i Johnsona oraz kilku innych badaczy również w bluesowych kupletach. Jeden z badaczy, Milton Metfessel, zapewne w sytuacji niedysponowania zapisem nutowym utworów, uciekł się nawet do mechanicznego mierzenia pauz między słowami z dokładnością do setnych części sekundy<sup>23</sup>. W wersie „No fun to hang around, feelin' that same old way” pauza w miejscu zaznaczonym przecinkiem zajmuje około ½ taktu, w „No fun to hang around, freaked out for another day” – około ¼. Początkowe słowa „No fun, my babe, no fun” najłatwiej oczywiście podzielić na trzy segmenty, zgodnie z interpunkcją i rozmieszczeniem ich w trzech następujących po sobie taktach. Typowy, bluesowy podział z jedną cezurą po słowach „my babe”, jest jednak również możliwy. Akcentowane i przypadające na pierwszą miarę taktu jednosylabowe rzeczowniki *fun* oraz *babe* w wykonaniu różnią się długością samogłosek – [ʌ] z *fun* jest tu dłuższa niż [e] z drugiego słowa. W efekcie pauza między słowami „my babe”, a następującymi po nich, powtarzonymi „no fun” jest znacznie dłuższa niż między pierwszym w wersie „no fun” a „my babe”, co powoduje, że być może lepszym zapisem wersu byłoby „No fun, my babe. No fun!”. Taka ana-

22 M. Taft, dz. cyt., s. 12.

23 Tamże, s. 10.

liza może wydać się przykrawaniem wersu do wcześniej przyjętego modelu, jednak istnienie takiej cezury zarówno w *No Fun*, jak i folklorze Murzynów amerykańskich nie ulega wątpliwości.

Istotną z punktu widzenia tej analizy zmianą względem *I Walk The Line* w *No Fun* jest zmiana tonalna. Pierwsza zwrotka *I Walk The Line* nie wykracza poza tonację F-dur (kolejne są transpozycjami, zgodnie z ułożeniem tonacji w kole kwintowym, do B-dur, Es-dur, i z powrotem, przez B-dur do F-dur). Linia melodyczna u The Stooges zdecydowanie zbliża utwór do modeli bluesowych. Poddajmy analizie odległości między kolejnymi dźwiękami linii melodycznej w zwrotce utworu a następnymi dźwiękami podstaw akordów granych przez gitarzystę Rona Ashetona, by ustalić skalę wykorzystywaną przez The Stooges (wysokości dźwięków w *No Fun* konsekwentnie podaję w transpozycji – otrzymaną skalę przetransponowałem tak, by jej I stopniem był dźwięk c, dzięki czemu łatwo ją porównać ze skalami podawanymi w literaturze).

Interwały (stopnie skali)	1, 3>	1, 2, 7	1, 3>, 4, 5, 6>
Podstawa akordu	F	B	C

Tabela 6. Konstrukcja skali wykorzystywanej w *No Fun*.

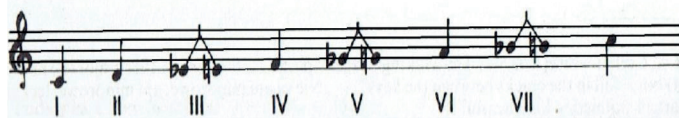


Przykład 3. Skala wykorzystywana w *No Fun*.

W literaturze konstrukcja skali bluesowej jest opisywana jako europejska skala diatoniczna uzupełniona o tzw. *blue notes*, które są postulowaną przez krytyków i muzyków nazwą dla odstępstw od europejskiej skali diatonicznej. Podawaną przez autora hasła w *The Grove Dictionary of American Music* najwcześniejszą propozycją identyfikacji blue notes jest określanie w ten sposób zjawiska wykraczania przez muzyków bluesowych poza ramy skali diatonicznej – obniżania jej III, VII i czasami V stopnia (np. odpowiednio *es*, *ges* i *b* w C-dur)<sup>24</sup>.

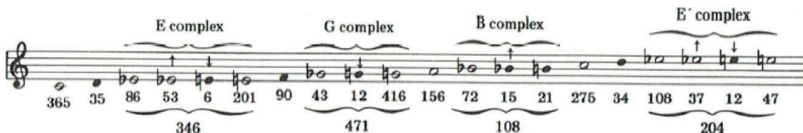
<sup>24</sup> G. Kubik, *Blue note*, [w:] *The Grove Dictionary of American Music*, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2234425> [dostęp: 16.07.2016].

Andrzej Schmidt pisze, że blue notes „to dźwięki niepewne, oscylujące w granicach półtonu, a leżące na 3., 7. i 5. stopniu skali”<sup>25</sup>.



Przykład 4. Skala bluesowa<sup>26</sup>.

Próby opisanie kwestii tonalności w bluesie doprowadziły do uporządkowania przez badaczy wykorzystywanych dźwięków w skale i stworzenia propozycji rozbudowanych układów nawet piętnastu dźwięków. Z drugiej strony, Jeff Todd Titon w swojej książce poświęconej wczesnemu wiejskiemu bluesowi zredukował liczbę dźwięków w skali poprzez wprowadzenie *kompleksów dźwięków* – zespołów dźwięków oscylujących wokół wysokości wynikających ze skali diatonicznej<sup>27</sup>. Na przykład w odniesieniu do toniki *c* w bluesie byłyby to kompleksy poszczególnych dźwięków: *e*, *g* i *h*, a więc III, V i VII stopnia skali. Do tego sposobu systematyzacji nawiązuje prawdopodobnie w swojej książce Andrzej Schmidt<sup>28</sup>.



Przykład 5. Kompleksy dźwięków w opracowaniu Titona; liczby poniżej pięciolinii wskazują na częstotliwość wykorzystania danych dźwięków i ich kompleksów w przyjętej przez autora próbie 44 utworów<sup>29</sup>.

Widać więc, że niemal wszystkie dźwięki skali wykorzystywanej w *No Fun* pokrywają się z modelami podanymi przez autorów – Schmidta i Titona. The Stooges, jak muzycy bluesowi, obniżają III i VII stopień skali diatonicznej. W utworze dodatkowo pojawia się ob-

25 A. Schmidt, dz. cyt., s. 151.

26 Cyt. za: tamże.

27 J. F. Titon, *Early Downhome Blues. A Musical and Cultural Analysis*, Chapel Hill–London 1994, s. 152–154.

28 A. Schmidt, dz. cyt., s. 151.

29 J.F. Titon, dz. cyt., s. 44.

niżenie VI stopnia, nieobecne w skali bluesowej, jednak w przebiegu zwrotki występuje ono tylko raz, w trzeciej frazie, kiedy z akordem dominantowym współbrzmi jego obniżona seksta; co więcej, współbrzmienie to obejmuje jedynie czas trwania ósemki i można mu przypisać charakter wyprzedzenia dźwięku, który wybrzmiewa na następującym w kolejnym takcie akordzie tonicznym – wydłuża synkopowany fragment frazy.



Przykład 6. Melodia i harmonia trzeciej frazy *No fun* w kluczu wiolinowym. Miejsce, w którym występuje obniżona seksta, zaznaczono podkreśleniem.

Elementy bluesowego idiomu zawarte w *No Fun* zostały dodatkowo podkreślone w nagraniu tej piosenki przez amerykański zespół rockowy The Black Keys (czasem określane nawet jako blues-rockowy), który, szczególnie w początkowej fazie twórczości, bezpośrednio czerpał z tradycji bluesowej, nagrywając np. minialbum z piosenkami Juniora Kimbrougha<sup>30</sup>. Utwór The Stooges trafił na ich minialbum *The Moan*, wydany w 2004 roku<sup>31</sup>. Duet w łączniku z tekstem „Maybe go out, maybe stay home/ Maybe call mom on the telephone” wprowadził jeden z prostych, tradycyjnych bluesowych typów gitarowego akompaniamentu, polegający na przemienności kwinty i seksty akordu, wykorzystany (w wariacji) choćby przez Roberta Johnsona w *Sweet Home Chicago*<sup>32</sup> i wymieniony przez Schmidta w jego opracowaniu<sup>33</sup>:



Przykład 7. Gitarowy akompaniament wykorzystany przez The Black Keys w ich nagraniu *No Fun*.

30 The Black Keys, *Chulahoma. The Songs of Junior Kimbrough* [CD], Fat Possum Records, 2006.

31 The Black Keys, *The Moan* [płyta gramofonowa], Alive Records, 2004.

32 Robert Johnson, *King Of The Delta Blues Singers Vol. II* [płyta gramofonowa], Columbia Records, 1971.

33 A. Schmidt, dz. cyt., s. 173–174.

Sam tekst *No Fun* wyraża uczucia, które można utożsamić z pierwotnym znaczeniem słowa blues – melancholią czy nawet depresją. Blues od początku XX wieku oznaczał muzykę, która wyraża przykre stany emocjonalne, jest to jedna z jego konstytutywnych funkcji. Paul Olivier w *Grove Music Online* podsumowuje tematykę tekstów słownych następująco:

[...] Śpiewacy bluesowi śpiewali o samych sobie i o tych, z którymi współdzie-  
lili doświadczenia. Wiele zwrotek weszło do tradycji, tak jak pewne obrazy albo  
wersy, które potem były wykorzystywane przez kolejnych artystów. Ci o więk-  
szej kreatywności wyrażali przez pieśni własne niepokoje, frustracje, nadzieje  
i konieczność pogodzenia się z losem. Bluesy opisywały wielkie katastrofy albo  
osobiste porażki; tematy takie jak: zbrodnia, prostytutka, hazard, alkohol, wię-  
zienie [...]. Niektóre wyrażają czułość, inne uległość wobec instynktów. Jeszcze  
więcej chęć ucieczki [...] do zmyślnego, lepszego miejsca. Wiele stanowi prze-  
jaw agresywnej seksualności<sup>34</sup>.

Hans Weisethaunet bardziej uogólnia, rozszerzając zarazem za-  
kres ekspresji:

Uważam, że blues to przede wszystkim muzyczne środki wyrazu artystycz-  
nego. Traktowany w ten sposób, wyraża takie zjawiska i uczucia, jak: po-  
czucie niezależności [*individuality*] i wspólnoty [*sociality*], współdzielenie  
[*sharedness*], samotność, złość, żal, cierpienie i radość z bycia [*happiness of  
being*], a nawet poczucie nieistnienia czy marności [*being as nothingness*], za-  
równo w wykonawstwie wokalnym, jak i instrumentalnym<sup>35</sup>.

Porównajmy te rozstrzygnięcia teoretyczne z tekstem utworu The Stooges:

*No fun, my babe, no fun.*

*No fun, my babe, no fun.*

*No fun to hang around, feelin' the same old way.*

*No fun to hang around, freaked out for another day.*

(Nie ma nic zabawnego, skarbie, nie ma nic zabawnego.

Nie ma nic zabawnego, skarbie, nie ma nic zabawnego.

Nie ma nic zabawnego w wałęsaniu się po okolicy, kiedy masz się ciągle po staremu.

Nie ma nic zabawnego w wałęsaniu się po okolicy, kiedy co dzień świrujesz.)

34 P. Oliver, *Blues*, [w:] *Grove Music Online*, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03311> [dostęp: 02.05.2015].

35 H. Weisethaunet, dz. cyt. s. 114.

W drugiej strofie *No Fun* okazuje się, że źródłem przygnębienia i znudzenia podmiotu lirycznego jest stan przedłużającej się samotności.

*No fun to be alone, walking by myself.*

*No fun to be alone, in love with nobody else.*

(Nie ma nic zabawnego w samotności, kiedy idziesz sam.

Nie ma nic zabawnego w samotności, w niekochaniu nikogo.)

Uczucia ma także wyrażać solo gitary elektrycznej. Na nagraniu przed i w trakcie solo gitary elektrycznej można usłyszeć Osterberga krzyczącego do gitarzysty, Ronalda Ashetona: „Now, Ron [...] Let me hear you tell them how I feel” („A teraz, Ron. [...] Chciałbym, żebyś teraz ty im powiedział, jak się czuję”)<sup>36</sup>.

Powyższa analiza pozwala spojrzeć na *No Fun* jako na nałożenie wzorców zaczerpniętych bezpośrednio z muzyki bluesowej na model pochodzący z muzyki country Johnny’ego Casha (przy czym muzyka country sama w sobie nie jest z całą pewnością wolna od wpływów bluesa; nie jest tak, że doszło w *No Fun* do spotkania rozdzielnych światów). *No Fun* jest przykładem utrzymywania się modelu twórczości opisanego przez Hacha i Millwarda pod koniec lat 60. i jego realizacji w muzyce nagrywanej przez The Stooges, o których autorzy *From Blues to Rock* nie wspominają ani razu. Z uwagi na wprowadzone daleko idące modyfikacje wzorców, *No Fun* reprezentuje model opisany jako „stadium trzecie” – oryginalny utwór, kontynuujący tradycję tego, co obaj autorzy opisują jako „muzykę pop”.

Przytoczę na koniec jeszcze raz fragment wypowiedzi Iggy’ego Popa, który w filmie wspominał moment rezygnacji z kariery muzyka bluesowego, poświadczający świadomość muzyka na temat źródeł własnej twórczości: „pomyślałem: [...] muszę wykorzystać to, czego się tu nauczyłem, i połączyć to z moimi własnymi doświadczeniami”<sup>37</sup>. Joe Ambrose, autor jednej z biografii Iggy’ego Popa, rozszerza ten cytat i przytacza jeszcze następujące słowa: „Chciałem pisać

36 The Stooges, dz. cyt.

37 *Lust For Life* [film], dz. cyt.

piosenki o życiu na Środkowym Zachodzie. A co to było za życie? W zasadzie to nic zabawnego [*no fun*] i nic do roboty [*nothing to do*]. Więc pisałem o tym”<sup>38</sup>.

## Bibliografia

- Ambrose J., *Gimme Danger. The Story of Iggy Pop*, Ebbw Vale 2008.
- Hatch D., Millward S., *From Blues to Rock. An Analytical History of Pop Music*, Manchester 1987.
- Kubik G., *Blue note*, [w:] *Grove Music Online*, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2234425> [dostęp: 16.07.2016].
- Johnson G.B., Odum H.D., *The Negro and his Songs. A Study of Typical Negro Songs in the South*, Chapel Hill 1925, [online] <https://archive.org/details/negrohissongsstuooodum> [dostęp: 27.11.2016].
- Lust For Life* [film], reż. B. van Splunteren, Holandia 1986, [online] [http://www.vpro.nl/speel.WO\\_VPRO\\_043295.html](http://www.vpro.nl/speel.WO_VPRO_043295.html) [dostęp: 29.06.2016].
- Oliver P., *Blues*, [w:] *Grove Music Online*, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03311> [dostęp: 02.05.2015].
- Schmidt A., *Historia jazzu*, t. 1, *Rodowód*, Warszawa 1989.
- Schwartz R.F., *How Britain Got the Blues. The Transmission and Reception of American Blues Style in the United Kingdom*, Burlington–Aldershot 2007.
- Taft M., *The Blue Lyric Formula*, New York–London 2006.
- Titon J.F., *Early Downhome Blues. A Musical and Cultural Analysis*, Chapel Hill–London 1994.
- Trynka P., *Iggy Pop. Open Up and Bleed. Upadki, wzloty i odloty legendarnego punkowca*, tłum. M. Tumidajewicz, Kraków 2012.
- Weisethaunet H., *Is There Such a Thing as the 'Blue Note'?*, „Popular Music” 20 (2001), nr 1.

---

38 J. Ambrose, *Gimme Danger. The Story of Iggy Pop*, Ebbw Vale 2008, s. 21. Słowa „Another year with nothing to do” zostały użyte przez The Stooges w piosence 1969, tak jak *No Fun*, wydanej na debiutanckiej płycie grupy.



## Dyskografia

The Black Keys, *Chulahoma: The Songs of Junior Kimbrough* [CD], Fat Possum Records, 2006.

The Black Keys, *The Moan* [płyta gramofonowa], Alive Records, 2004.

Cash Johnny, *I Walk the Line* [płyta gramofonowa], Friday Music, 2016.

Johnson Robert, *King Of The Delta Blues Singers Vol. II* [płyta gramofonowa], Columbia Records, 1971.

McTell „Blind” Willie, *The Complete Recorded Works in Chronological Order Volume 1* [płyta gramofonowa], Third Man Records, 2013.

The Stooges, *The Stooges* [CD], Elektra Records, 2005.

---

## Abstract

### Transformations of models in rock music – the case of *No Fun* by The Stooges

The article tracks a connection between songs *No Fun* by The Stooges and Johnny Cash's *I Walk The Line* that Iggy Pop briefly hinted in a Dutch documentary *Lust For Life*. The rocker declared that the Cash's piece was used by The Stooges as a pattern for *No Fun*. Indeed, the analysis of a structure of both songs shows many similarities but also exposes elements in which two songs significantly differ in their tonality and construction of phrases.

After a recognition of Iggy Pop's short career as a blues musician involved in the American blues revival and some structural features of blues, it seems to be possible that the aforementioned differences could derive from the structure of the latter that was blended with the country music pattern.

---

## Keywords

The Stooges, Iggy Pop, Johnny Cash, blues, rock

