

## Rozdział 1

### PIOSENKA

*Piosenka. — Rodzaj małego wiersza lirycznego, bardzo krótkiego, który zwykle traktuje na przyjemne tematy. Dodaje się do nich melodie, by śpiewane były przy okazjach towarzyskich, jak przy stole, z przyjaciółmi, ze swą kochanką, a nawet samemu. Aby na kilka chwil oddalić znudzenie, jeśli się jest bogatym, i by lżej znosić nędzę, jeśli jest się biednym.*

Jan Jakub Rousseau, *Słownik muzyczny* (1767)

*Piosenka (pieśń)* jest najbardziej popularną formą muzyczną od starożytności po czasy współczesne. To rodzaj kompozycji wokalne-muzycznej z lirycznym tekstem. Wśród wielu utworów tego typu najczęściej spotyka się piosenkę zwrotkową (ang. *ballad*), piosenkę kupletową (fr. *couplet*) i piosenkę opartą na schemacie bluesa (ang. *blues*).

*Piosenka zwrotkowa* — jak sama nazwa wskazuje — złożona jest ze zmieniających się partii tekstu, zwanych zwrotkami, i cyklicznego fragmentu tekstu (odmiennie opracowanego muzycznie), zwanego refrenem. Podobnie jak w piosence zwrotkowej, również w pozbawionej refrenu piosence kupletowej kolejne zwrotki zmieniają tekst, zachowując jednocześnie tę samą melodię. *Piosenkę kupletową* najczęściej spotyka się w muzyce ludowej i repertuarze twórców kabaretowych. W *piosence bluesowej* zwrotki otrzymują wspólny motyw liryczny, ale — w przeciwieństwie do poprzednich odmian piosenki — mają odrębne, improwizowane opracowanie muzyczne. Niezależnie od tego podziału, piosenki dzieli się, między innymi, ze względu na rodzaj zastosowanych środków wykonawczych. Z tego punktu widzenia, od wieków odróżnia się piosenkę solową, wykonywaną zwykle z towarzyszeniem instrumentów, oraz piosenkę chóralną, zazwyczaj pozbawioną instrumentalnego wsparcia.

Pierwszy okres dużej popularności piosenki przypadł na czasy między IX a XII wiekiem. Odnotowano wówczas aktywną działalność rozmaitych pieśniarzy i muzykantów,

rozweselających publiczność na jarmarkach, podczas biesiad i przy innych okazjach. W Polsce nazywano ich rybałtami, w Europie zachodniej — w zależności od kraju — galiardami, histrionami, mimami, szpilmanami, wagantami i zonglerami. Pod koniec średniowiecza (XIII-XV wiek) piosenką parali się związani z kręgami rycerskimi minnesingerzy i meistersingerzy (w kręgu kultury niemieckiej), tudzież trubadurzy i truverzy (w krajach frankońskich). Jeszcze pod koniec XIII wieku francuski truver Adam de la Halle rozpoczął opracowywanie wielogłosowych rond, które dały początek rozrywkowym formom teatru muzycznego. Ich krystalizacja nastąpiła w wieku XVII, gdy na francuskich jarmarkach zapanował *wodewil* i *pantomima*, we Włoszech — *commedia dell'arte*, a w Anglii — inscenizowana między straganami *ballada*.

Gdy tylko średniowieczne odmiany piosenki ostatecznie zanikły (2. połowa XV wieku), w ich miejsce pojawiły się nowe. We Włoszech powstała *frottola*, *villanella*, *oda* i *sonet*, we Francji — *chanson*, w Hiszpanii — *villancico*. Były to przeważnie piosenki zwrotkowe, wykonywane przy akompaniamencie instrumentów lub śpiewane *a cappella*. W XVII wieku część z nich weszła w skład form większych i bardziej poważnych, takich jak opera. Samodzielnie rozwijały się piosenki o charakterze wyraźnie rozrywkowym, tak zwane, *canzonetty*. W wieku następnym dużą popularność zdobyły piosenki inspirowane kulturą ludową i wykonywane z towarzyszeniem fortepianu. W ich popularyzacji istotną rolę odegrali kompozytorzy niemieccy i wiedeńscy klasycy. Czas największego rozwoju tego typu utworów przypadł na okres romantyzmu (przełom XVIII i XIX wieku) i twórczość Fryderyka Chopina, Jana Brahmsa, Roberta Schumanna, a zwłaszcza Franciszka Schuberta, którego uważa się za prekursora większości odmian rdzennie europejskiej piosenki.

Rozwój *piosenki europejskiej* w znaczeniu sztuki estradowej rozpoczął się w XIX wieku, by w wieku XX osiągnąć swoje apogeum we Francji i w Anglii.

Szczególnie interesująca jest refleksyjna *piosenka francuska (chanson)*. Charakteryzuje ją sarkazm, ironia, właściwy Francuzom dowcip, duża emocjonalność i specyficzny nastrój podkreślany brzmieniem akordeonu. W utworach balladowych spotyka się akompaniament fortepianu i gitary, w wykonaniach koncertowych — towarzyszenie orkiestry. Wśród wielu znakomitych wykonawców piosenki francuskiej największą sławę zdobyła Edith Piaf, Juliette Greco, Yvette Guilbert, Mireille Mathieu, a także Charles Aznavour, Georges Brassens i Jacques Brel.



Edith Piaf

Wspaniałą tradycją chlubi się również *piosenka angielska (ballad)*. Pomimo swoich korzeni, największą karierę zrobiła nie na Wyspach Brytyjskich i nie w Europie, ale na konty-

nencie amerykańskim, wpływając na rozwój tamtejszej pieśni popularnej, a poprzez nią na rozwój całej muzyki rozrywkowej. *Amerykańska pieśń popularna* obejmuje kilka nurtów, przede wszystkim: *piosenki musicalowe*, muzyczną tradycję białych osadników (*country*) i twórczość afroamerykańską, począwszy od *minstrel-shows* i *negro spirituals*, po *piosenkę bluesową*, *pieśni gospel* i *soul*.

Na pierwsze lata XX wieku przypadł rozkwit popularnego w Stanach Zjednoczonych teatru muzycznego. Głośne wcześniej gatunki teatralno-muzyczne, takie jak: *wodewil*, *rewia* i *burleska*, przeobraziły się w *musical (comedy musical)*, z którym na wiele lat związał się główny nurt amerykańskiej pieśni popularnej. Rozkwitowi nowego gatunku towarzyszyła sława nowojorskich teatrów i powodzenie wydawnictw nutowych skupionych wokół Tin Pan Alley, miejsca, które w latach 1890-1930 było dominującą siłą w świecie muzyki popularnej. W gronie czołowych twórców klasycznego musicalu znalazła się pracująca tam, tak zwana „wielka piątka”, czyli Irving Berlin, Jerome Kern, George Gershwin, Cole Porter i Richard Rodgers, twórcy ogromnej ilości niezapomnianych przebojów musicalowych.

W 1930 roku do teatrów muzycznych dołączył nowy, o wiele potężniejszy nośnik piosenki i muzyki rozrywkowej — film dźwiękowy. Odtąd spektakle muzyczne, zwłaszcza te odnoszące największe sukcesy sceniczne, szybko przenoszono na ekrany. Niezależnie od tego, nowym zjawiskiem były filmy muzyczne przeznaczone bezpośrednio na ekran (*screen musicals*). Głównie za ich pośrednictwem, amerykańskie piosenki zdobywały popularność, docierając wszędzie tam, gdzie była telewizja i kino. Przed drugą wojną światową ulubionymi wykonawcami tych piosenek byli śpiewający i tańczący aktorzy w osobach Deanny Durbin, Jeanette MacDonald, Freda Astaire’a i Binga Crosby’ego. Po wojnie pojawiły się kolejne gwiazdy piosenki musicalowej: Ella Fitzgerald, Judy Garland, Lena Horne, Brenda Lee, Sarah Vaughan, Tony Bennett, Nat King Cole, Gene Kelly, Dean Martin i Frank Sinatra. Ich długie kariery wyznaczyły główny nurt amerykańskiej pieśni popularnej aż po lata 90. W między czasie dołączyła do nich Natalie Cole, Carole King, Lisa Minnelli, Diane Schuur i Barbara Streisand.

Ostatnim klasycznie pojętym musicalem było oparte na komedii Bernarda Shawa *My Fair Lady* (1956). W następnym sezonie publiczność podbiło *West Side Story*, musical ukazujący tragiczną historię nieszczęśliwej miłości dwojga emigrantów, czym dokonał wyłomu w komediowej z założenia formule musicalu. Z tego powodu, popularne określenie sztuki musicalowej jako *comedy musical* zostało zastąpione przez neutralne *musical play*.



Johnny Cash

Piosenka i muzyka *country* ukształtowała się w latach 30. XX wieku. Pierwotnie stanowiła rodzaj dość naiwnego ludowego śpiewania i muzykowania, często w gronie rodzinnym

(Carter Family). Z czasem przybrała formę bardziej wyrafinowaną, wpływając na obraz amerykańskiej kultury muzycznej i całej muzyki rozrywkowej.

Początki country związane są z wiejskimi rejonami amerykańskiego Południa i Środkowego-Zachodu, dokąd w okresie między XVII a XIX wiekiem docierały kolejne fale osadników z Anglii, Szkocji i Irlandii. Ich potomkowie połączyli swoje pieśni i hymny z innymi tradycjami muzycznymi, w tym: piosenkami minstreli, melodiami popularnych wodewili, bluesem, polką i muzyką meksykańską. W ten sposób stworzyli muzykę nową, rdzennie amerykańską. Pierwotnie wykonywali ją w kościołach podczas nabożeństw, jednak z biegiem lat tematy religijne ustąpiły miejsca utworom o zdecydowanie świeckim charakterze. W XIX wieku krążyły już setki utworów opisujących codzienne życie i zajęcia farmerów, górali, kowbojów i poszukiwaczy złota. Opowiadały o miłości, podróżach, walkach z Indianami i potyczkach z bandytami.

Na muzykę country, nazywaną do lat 70. *Country and Western*, składają się dwa niemal identyczne pod względem muzycznym style. Są to: *Country Music*, muzyka małych osiedli i okręgów rolniczych wschodniego i zachodniego wybrzeża Stanów Zjednoczonych, i *Western Music*, muzyka obejmująca kowbojskie ballady (*cowboy-songs*) i piosenki Południowego-Zachodu. Oba style charakteryzują się nieskomplikowaną melodyką, prostą harmonią i formą piosenki zwrotkowej z przystępnym tekstem. Wokalny styl country cechuje zastosowanie głosów naturalnych i silnych, nierzadko z elementami artykulacji bluesowej i manierą jodłowania. Do tego dochodzi prosty (*two-beat*), silnie zrytmizowany akompaniament gitary, banjo lub zespołu instrumentów strunowych, ewentualnie perkusji, instrumentów dętych i instrumentów domowych, takich jak drumla i tarka.

Pierwszą odmianą muzyki country było *hillbilly*, czyli muzyka „nieokrzesanych mieszkańców wzgórz” (początek XX wieku). Zainteresowanie nią było stosunkowo niewielkie, jednak już pod koniec lat 20. doszło do pionierskich nagrań śpiewaków ludowych i wzrostu popularności kolejnych odmian *Country and Western*. Następna narodziła się w Luizjanie, gdzie wpływy francuskie doprowadziły do powstania *cajun* (*Bayou country*), jednego z najciekawszych i najbardziej oryginalnych stylów country. Na cajun złożyły się piosenki śpiewane mało zrozumiałym dialektem francuskim, przy akompaniamencie akordeonu lub harmonii. Brzmieniem przypominały *zydeco*, muzykę taneczną z elementami bluesa, stworzoną przez Kreolów w tym samym regionie (lata 30.). Z muzyki skrzypcowej, ballad i muzyki religijnej mieszkańców południowych Appalachów, głównie Kentucky („stanu błękitnych traw”), rozwinął się trzeci popularny styl country, *bluegrass* (lata 40.).

Jego brzmienie, w którym istotną rolę odgrywała instrumentalna improwizacja, ukształtowało banjo, gitara, skrzypce, mandolina i kontrabas.

Dynamiczny rozwój muzyki country doprowadził do powstania jej wielkiego centrum w Nashville (stan Tennessee). Do centrum zjechali najlepsi producenci i wykonawcy. Wypełniły je studia nagraniowe, wydawnictwa płytowe, stacje radiowe i sale koncertowe, na czele ze słynnym Grand Ole Opry House. Wraz z piosenkami Jimmy'ego Rodgersa, zwanego „ojcem country”, muzyka kowbojów przedostała się wreszcie do głównego nurtu muzyki popularnej. W ten sposób epoka country jako prostej muzyki ludowej, przekazywanej z pokolenia na pokolenie, została zamknięta, a jej tradycyjne odmiany: hillbilly, cajun i bluegrass, ustąpiły miejsca nowym, wśród których znalazł się *newgrass*, *country folk*, *rockabilly*, *pop country*, *Western Swing*, a także *honky-tonk*, *tex-mex* i *truck-drivers*. Nowe style zastąpiły instrumenty akustyczne elektrycznymi, zaś miejsce tradycyjnych pieśni zajęły nowoczesne kompozycje, bliskie dokonaniom *rock and rolla*, później *rocka* i *pop music*.

Ostateczna komercjalizacja country nastąpiła w latach 50. i 60. za sprawą takich wykonawców, jak: Roy Acuff, Jerry Lee Lewis, Roger Miller, Jim Reeves, Hank Williams i największej legendy — Johnny'ego Casha. W kolejnych latach Willie Nelson, Kenny Rogers, Dolly Parton i ich następcy, między innymi: Garth Brooks, Alan Jackson, George Strait i Travis Tritt, zaprowadzili country do Europy i na inne kontynenty, jeszcze bardziej oddalając tę muzykę od jej ludowej tradycji (lata 60. i 70.).

*Blues* powstał w wyniku przetworzenia i połączenia elementów afrykańskiej tradycji muzycznej i bardziej formalnych elementów muzyki europejskiej, między innymi, instrumentarium, co nastąpiło tuż po roku 1865, to jest, po zakończeniu wojny secesyjnej. Słowo „blues” wywodzi się od stosowanego potocznie w języku angielskim przymiotnika „blue” — w znaczeniu „smutny, przygnębiony”. Jako rzeczownik, „blues” oznacza rozterki, zmartwienia, kłopoty i troski. Występuje w liczbie mnogiej, co nadal odczuwają Amerykanie, choć nie oddaje tego język polski.

W powstaniu i rozwoju bluesa bardzo ważną rolę odegrały pieśni pracy z okresu niewolnictwa (*work songs*), improwizowane pieśni solowe (*cries*, *hollers*), pieśni religijne zrodzone ze zbiorowego czytania Biblii (*negro spirituals*, *gospels*), w końcu takie przejawy folkloru murzyńskiego, jak: kołysanki piastunek, opowieści włóczędzów, zawodzenia żebraków i zawołania ulicznych sprzedawców. Pierwsze utwory bluesowe nie miały szkieletu harmonicznego, ani nawet miarowego metrum. Śpiewak bluesowy uzależniał ich rytm i formę od swoich chwilowych odczuć. Dowolnie przerywał i przetrzymywał dźwięki, na-

ginając całą kompozycję do tego, o czym śpiewał. Za akompaniament służyły mu tupnięcia i uderzenia w to, co było pod ręką, głównie w naczynia. Z czasem pojawiła się harmonijka ustna, banjo, wreszcie gitara.



Bessi Smith



Za obszar rozwoju wczesnej odmiany bluesa, tak zwanego, *bluesa wiejskiego* (*country blues*), uznaje się rejon Deltę Missisipi, gdzie na początku XX wieku nastąpiła stopniowa konsolidacja 12-taktowej formy bluesa. Stąd rozprzestrzenił się na pozostałe tereny Południa i Południowego-Wschodu Stanów Zjednoczonych, w czym pomogły mu wodewilowe spektakle i programy teatrzyków objazdowych. Do powodzenia bluesa wiejskiego walenie przyczyniła się działalność Williama Handy'ego, zwanego „ojcem bluesa”, murzyńskiego kompozytora, kolekcjonera i wydawcy nut z bluesowymi tematami, które sprzedawał w ogromnych jak na owe czasy ilościach.

Dziewiczy i potencjalnie ogromny rynek odbiorców bluesa został w końcu odkryty przez przemysł muzyczny. Nadeszła era *bluesa klasycznego* (*classic blues*). O ile blues wiejski był jeszcze folklorem i muzyką ludową, o tyle blues klasyczny wszedł już w obszar muzyki rozrywkowej. Był bardziej uporządkowany i wyrafinowany, a po asymilacji niektórych tańców (*shimmy*, *black bottom*) nabrał charakteru muzyki tanecznej. Gwiazdami nowego bluesa były, przede wszystkim, panie: Ida Cox, Alberta Hunter, Gertruda „Ma” Rainey, Bessie Smith i Mamie Smith, autorki pierwszych płyt z muzyką bluesową. Ale działali też wybitni bluesmani, na przykład: Louis Armstrong, Jelly Roll Morton i Jimmy Rushing. W ich wspólnym wydaniu śpiewanie bluesa było już profesją. Występowali na Broadwayu i w teatrach rewiiowych, gdzie akompaniował im fortepian lub mały zespół jazzowy. Niemal równocześnie z bluesem klasycznym pojawił się blues czysto instrumentalny, przede wszystkim, fortepianowy, zwany *boogie-woogie*. Od razu zdobył wielką popularność, rozkwitając w Chicago i Kansas City. Jego twórcami byli wybitni pianiści tego okresu, między innymi: Albert Ammons, Cow Cow Davenport, Pete Johnson i Meade Lux Lewis.

Wiele zespołów z Kansas wykonywało bluesa w składach rozbudowanych do rozmiarów małej jazzowej orkiestry. Na ich czele stał wokalista, zwany *shouterem*, który „przekrzykiwał” głośno grający big-band. Wśród zespołów tego typu prym wiodły orkiestry kierowane przez Waltera Browna, Hot Lips Page'a i Counta Basie'ego. Ich muzyka odegrała istotną rolę w ukształtowaniu się nowej odmiany bluesa, tak zwanego, *bluesa miejskiego* (*urban blues*). Był to okres wielkiej migracji mieszkańców rolniczego Południa do lepiej rozwiniętych stanów Północy, gdzie rosnąca produkcja przemysłowa stale potrzebowała nowych rąk do pracy (lata 30.). Blues miejski był odpowiedzią na dewaluację ideałów i realiów życia opiewanych przez przedstawicieli jego rustykalnej odmiany. W ich miejsce wprowadził rzeczywistość typową dla czarnej miejskiej kultury z jej gettem, fabrykami i slumsami. Największym ośrodkiem bluesa miejskiego było Chicago i jego murzyń-

skie getto South Side, gdzie przez następne dziesięciolecia rodzić się będą kolejne pokolenia twórców bluesa, między innymi: Lonnie Brooks, Albert Collins, Jimmy Johnson i Koko Taylor. Chicagowskie South Side będzie miejscem narodzin również następnej odmiany bluesa, gitarowego *rhythm and blues*.



Mahalia Jackson

Ważnym elementem amerykańskiej pieśni popularnej jest *gospel*. Termin pochodzi od angielskich słów „God Spell”, które oznaczają „Słowo Boże” (*Ewangelia*). Pieśni *gospel* nawiązują do ksiąg *Nowego Testamentu*. Ich zasadniczą treścią jest „nauka Chrystusa o zbawieniu i miłości bliźniego”. Opowiadają o niej w kontekście typowych ludzkich sytuacji życiowych, gdyż jak głosił Thomas Dorsey, „ojciec *gospel*”, „bez Boga nie ma muzyki, nie ma duszy, nie ma nic”. O pieśniach *gospel* mówi się, że są religijną odmianą bluesa. W istocie bliska im jest bluesowa skłonność do improwizacji, choć ich korzenie znajdują się gdzie indziej. Sięgają XVII-wiecznej muzyki angielskich osadników w postaci hymnów, pieśni, ballad i wywodzących się z nich religijnych pieśni murzyńskich, zwanych *negro spirituals*. *Spirituals* oparto na schemacie *call and response*, gdzie na głos solisty-pastora, śpiewającego tekst z *Nowego Testamentu*, odpowiada chór wiernych, powtarzający niektóre frazy w ramach improwizowanej melodii.

Przez blisko 150 lat niewolnicy amerykańscy chłonęli tę muzykę i przekazywane nią treści, nie odczuwając potrzeby jej przekształcenia. Ich postawa zaczęła się zmieniać począwszy od 1800 roku, czyli od, tak zwanego, Wielkiego Przebudzenia białych Amerykanów. Z Przebudzeniem związane były spotkania religijne, znane jako *Revival Camp Meetings*, na które plantatorzy zabierali swoich niewolników. Przybywali tam również wolni Afroamerykanie z Georgii, gdzie od wielu lat niewolnictwo było już zniesione. W tych niezwykłych okolicznościach, przy wtórze pieśni i kazań, zrodziła się w niewolnikach potrzeba twórczego wyrażenia swoich emocji i pragnień. Okazją ku temu był ruch metodystyczny Johna Wesleya, który właśnie rozwijał się w łonie kościoła anglikańskiego. Dzięki niemu pieśni *gospel* mogły pokazać swój ogromny potencjał, służąc sprawie zbawienia i dając wiernym sposobność do otwartego wyrażenia siebie. Odtąd były pieśniami chóralnymi czarnych kongregacji, w czym doskonale sprawdziła się formuła zawołań i odpowiedzi (*call and response*).

Złota epoka pieśni *gospel* przypadła na lata 40. XX wieku. Był to okres, kiedy liczne grupy wokalne przemierzały wzdłuż i wszerz całe Stany Zjednoczone. Przygrywały sobie na jazzowych instrumentach, wypełniając kościoły „muzyką pełną pasji, żarliwości i blasku”. Z tego okresu pochodzą najwięksi wykonawcy *gospel*: Swan Silvertones, Dixie Hummingbirds, Soul Sisters, Five Blind Boys Of Alabama i Golden Gate Quartet. Choć pieśni „sławiące Pana” zwykle śpiewa się w grupie, często w chórze, paradoksalnie rozśpiewała je solistka, wspaniała Mahalia Jackson, której największa aktywność przypadła na lata 50. Dzięki niej pieśni *gospel* wyszły z kościołów i dotarły do masowego odbiorcy, dostając się w postaci soulu do głównego nurtu muzyki popularnej.



Aretta Franklin

W 2. połowie lat 50. amerykańska pieśń popularna ukazała swoje nowe oblicze. Narodziła się muzyka *soul*, owoc rosnącego wśród Afroamerykanów poczucia odrębności kulturowej (ang. *soul brother* — duchowy brat). Soul stał się synonimem czarnej muzyki, podobnie jak

poprzedzający go rhythm and blues. Oba gatunki dysponowały wspólnym dziedzictwem w postaci bluesa i muzyki gospel, o czym świadczyła zbliżona artykulacja i rytm. Z bluesa soul przejął świecką tematykę i skalę muzyczną zawierającą *blue notes*. Z gospel przyswoił sobie nieco kaznodziejski sposób interpretowania utworów i formułę *call and response*, realizowaną przez towarzyszące wykonawcom chórki. Do tego doszło charakterystyczne dla czarnego kościoła brzmienie organów i choreografia.

Do czołowych przedstawicieli soulu w okresie jego kształtowania się (1955-1965), gdy pozostawał jeszcze muzyką „czarnych dla czarnych” (*race music*), należeli: Sam Cooke, Ray Charles i James Brown. Z czasem dołączyli do nich wykonawcy związani z wytwórniami Tamla-Motown z Detroit (The Supremes, The Temptations, Gladys Knight And The Pips) i Philadelphia International (Harold Melvin And The Blue Notes, The O’Jays). W 2. połowie lat 70. soul znalazł uznanie również wśród białych odbiorców, na co wpływ miało pewne wygładzenie stylu, rozbudowana instrumentacja, a przede wszystkim, wielkie gwiazdy tej muzyki, w tym: Aretha Franklin (zwana „Lady Soul”), Roberta Flack, Diana Ross, Tina Turner, Diane Warwick, Stevie Wonder i grupy wokalne w rodzaju The Platters, The Drifters, The Impressions i Patti La Belle and The Bluebells. Wkrótce cechy typowe dla soulu zaadaptowali także biali wykonawcy, między innymi, The Righteous Brothers i Susan Winwood.

W latach 80. dynamiczny rozwój muzyki soul napotkał nowe zjawisko. Piosenki otrzymały mocno akcentowany motoryczny rytm, a ich warstwa wokalna została w dużym stopniu zredukowana do melodeklamacji. Nowy charakter utworów wynikał z rosnącego znaczenia producentów nagrań (Barry White), którzy niemal zastąpili wykonawców estradowych. Soul po raz kolejny zbliżył się do rhythm and bluesa, a właściwie jego uproszczonej formy, jaką jest hip-hop. Jak się miało wkrótce okazać, proces ten doprowadził do powstania muzyki R’n’B.

Tradycyjny folklor celtycki kształtował się przez wiele stuleci wśród Irlandczyków, Szkotów, Walijszczyków i Bretończyków jako część narodowej spuścizny Wysp Brytyjskich. Rozwijał się również tam, dokąd Celtowie migrowali, głównie w Stanach Zjednoczonych, gdzie w żyłach blisko jednej trzeciej mieszkańców płynie celtycka krew. Grunt pod odkrycie całej kultury celtyckiej i wprowadzenie jej do kręgu kultury popularnej przygotowała epopeja Johna Ronalda Tolkiena, zatytułowana *Władca pierścieni* (1956). Ona pierwsza pobudziła wyobraźnię milionów ludzi, ukazując bogaty świat celtyckiej mitologii. Celtycką piosenką, muzyką i tańcem świat na dobre zainteresował się w latach 60. na fali ówczesne-

go odrodzenia folkowego. Wielką rolę odegrał tutaj Bob Dylan, niezrównany wykonawca irlandzkich i szkockich ballad.

Okres największej popularności *muzyki celtyckiej* przypadł na lata 70. Powstało wówczas wiele znakomitych zespołów. Do najbardziej znanych należały irlandzkie grupy The Chieftains i The Dubliners oraz szkocka formacja Capercaillie. Jeszcze większym zainteresowaniem cieszyły się występy Bretończyka Alana Stivella i irlandzkiej grupy The Clannad, zwłaszcza jej album zatytułowany *Legend*, który wypełniła ścieżka dźwiękowa do popularnego serialu telewizji BBC, pod tytułem *Robin Hood*. Przez pewien czas z The Clannad współpracowała Eithne Ní Bhraonáin (Enya), piosenkarka powszechnie utożsamiana z muzyką celtycką, którą umiejętnie łączyła z elementami *New Age*. Do tych wspaniałych tradycji nawiązała Loreena McKennit (lata 90.) i autorzy orkiestrowych kompozycji na tradycyjne instrumenty celtyckie (Ron Hardiman, Bill Whelan).

Muzykę Celtów charakteryzuje zabawa i radość, co najpiękniejszy wyraz znajduje w porywającym celtyckim tańcu. Wyróżniają się oparte na stepie tańce irlandzkie: reel, single jig, double jig, slip jig i hornpipe. W ich popularyzacji niezwykle zasługi położyły takie grupy taneczne, jak: Lord Of The Dance, Gaelforce Dance, Spirit Of The Dance, a zwłaszcza grupa Riverdance, której pamiętny występ na konkursie *Eurowizji* w Dublinie (1994), wywołał na całym świecie ogromną falę zainteresowania celtyckim tańcem.

Pierwsze marynarskie pieśni pracy, zwane *szantami* (*shanties*), śpiewano już w XVI wieku, to jest, w czasach wielkich wypraw morskich Ferdynanda Magellana i Francisa Drake'a. Ale prawdziwy ich rozkwit przypadł na okres wieku XIX, zwłaszcza na lata 1829-1880, dobę szybkich statków żaglowych, handlowych rejsów w poszukiwaniu bawełny i herbaty, wielkich migracji i gorączki złota. Było to wspaniałe pół wieku w historii żeglugi, które zamknęła epoka parowców. Trudno jednoznacznie określić pochodzenie słowa „shanties”. Istnieje na ten temat wiele wzajemnie wykluczających się teorii. Być może, jego pierwowzorem były francuskie *chansons*. A może chodzi o angielskie słowo „chant”, oznaczające śpiewanie, albo podobny w brzmieniu wyraz „chaunt”, określający murzyńskie pieśni z amerykańskiego Południa.

O powstaniu szant zdecydowały względy natury praktycznej. W sytuacji, kiedy z przyczyn ekonomicznych żaglowce stawały się coraz większe, a ich załogi szczupłały, szanta była pomocniczym „narzędziem” pracy, bez którego żadne zajęcie na pokładzie „nie szło, jak należy”. Paradoksalnie źródłem większości szant były pieśni lądowe. Międzynarodowa siła robocza w postaci Anglików, Niemców, Francuzów i Skandynawów, wcho-

dząc na pokłady żaglowców, przynosiła ze sobą bogaty repertuar, składający się z wiejskich przyśpiewek, piosenek drwali i flisaków, wojskowych marszów, piosenek góralskich, ballad minstrelów, wreszcie kolęd, dziecięcych kołysanek i operetkowych arii. Największy wpływ na charakter znanych szant miały elementy celtyckie i murzyńskie.

Istotną rolę w rozwoju szant odegrali, tak zwani, szantymani. Nie musieli ani pięknie śpiewać, ani grać na instrumentach. Oczekiwano od nich jedynie donośnego głosu, dzięki któremu mogli docierać do załogi rozmieszczonej na całym pokładzie, rytmicznie kierując jej wspólnym wysiłkiem. Szantymani doskonale orientowali się w marynarskim rzemiośle i potrafili na czas zaintonować pieśń odpowiadającą charakterowi wykonywanej pracy. To oni przetwarzali zasłyszane elementy różnych folklorów i tworzyli z nich nowe, oryginalne pieśni — szanty. Słowa szant były proste, oszczędne i zawsze mocno osadzone w pokładowym slangu. Traktowały o wszystkim, czego najbardziej brakowało przemartniętym, niedożywnym i osamotnionym marynarzom. Ich tematem były przyjemności i przygody lądowego życia, portowe miłości, rum, whisky, wymyślone postaci i miejsca, wreszcie to, czego doświadczano na co dzień: głodująca załoga, morskie tragedie, brutalni oficerowie i srogi kapitan.

Dzisiaj mianem szant nierzadko określa się wszystkie pieśni związane w jakiś sposób z morzem i życiem marynarzy. Ale klasyczne szanty stanowią tylko część ogromnej spuścizny pieśni morskich znanych na całym świecie. Szantę łatwo rozpoznać. To pieśń, w której wyraźnie słychać podział na prowadzący głos szantymana i grupowy głos załogi. Ponieważ każdy rodzaj pracy wykonywanej na statku miał swój specyficzny charakter, rytm i nastrój, towarzyszyły mu nieco odmienne szanty. Wśród nich można wyodrębnić dwie podstawowe grupy. Są to: *szanty fałowe* — kojarzone z pracą o charakterze przerywanym, i *szanty kabestanowe* — spokojniejsze i związane z jednostajnym wysiłkiem.

Niezależnie od pokładowych szant istniała też muzyka podpokładowa, znana głównie z floty handlowej i marynarki wojennej. To *pieśni kubryku*, które dały początek innym niż szanta rodzajom piosenki morskiej, takim jak: śpiewana poezja żeglarska, będąca umuzykalnioną wersją szanty klasycznej, oraz ironiczna „szanta” kanałowa. Szanty klasyczne wraz z pieśniami kubryku tworzą razem pieśni „ludzi sprzed masztu”, czyli zwykłej załogi. Obok nich istniały pieśni wykonywane przez „tych z rufy”, to jest, w mesie oficerskiej (na statkach wojennych) i w salonach (na statkach pasażerskich i handlowych). Z szantami nie należy również mylić pokładowych pieśni ceremonialnych, pieśni z wybrzeża, pieśni wielorybnych, rybackich i wiosłarskich.



Bob Dylan

Istotny wpływ na kształt XX-wiecznej piosenki miała inspiracja folklorystyczna. Piosenka albo przejęła wybrane elementy ludowe (melodyka, rytmika), albo stała się stylizacją określonego folkloru, jego opracowaniem, tworząc podwaliny pod nowy gatunek muzyczny,



zwany *folkiem* (*folk music*). Samo pojęcie „folk music” pojawiło się już na przełomie XVIII i XIX wieku wraz z pierwszą falą zainteresowania folklorem, gdy europejski romantyzm odkrył kulturę ludową dla ówczesnej muzyki profesjonalnej (klasycznej).

Kolejne odrodzenie muzyki ludowej nastąpiło dopiero w latach 40. XX wieku, kiedy to wśród amerykańskich studentów zrodziła się swoista moda na ludowość. Powstało wówczas wiele interesujących zespołów, które reprezentowały rozmaite nurty muzyki folk. Początek odrodzeniu dali, przede wszystkim, wykonawcy country, śpiewający autentyczne piosenki ludowe przy akompaniamencie gitary lub banjo, między innymi: The Almanach Singers, Woody Guthrie i Pete Seeger. W popularyzacji *folk music* rolę nie do przecenienia odegrał też Alan Lomax, amerykański badacz folkloru, który dla Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych nagrał w tym czasie wielu wykonawców pieśni ludowych.

Na przełomie lat 50. i 60. nastąpiło kolejne odrodzenie muzyki folkowej. Pojawiło się nowe pokolenie artystów, którymi na dużą skalę zainteresował się przemysł muzyczny. Wśród nich znaleźli się słynni Peter Paul And Mary, czyli Peter Yarrow, Paul Stookey i Meryl Travis, a ponadto — Joan Baez, Judy Collins, Joni Mitchell, Tom Paxton i najważniejszy z nich, Bob Dylan. Zmieniennym elementem ich twórczości były, tak zwane, *pieśni protestu* (*protest songs*) utwory głoszące sprzeciw wobec amerykańskiego zaangażowania w wojnę w Wietnamie i domagające się równouprawnienia i demokratyzacji życia, między innymi, poprzez zniesienie utrzymującej się jeszcze segregacji rasowej. Innym zjawiskiem nawiązującym do folkloru amerykańskiego był *skiffle*, nurt muzyczny łączący elementy bluesa z różnymi odmianami lokalnej muzyki ludowej, który swoim prostym instrumentarium (często własnej roboty) przypominał, tak zwane, jug-bandy (z lat 20. XX wieku). O ile *protest songs* i *skiffle*, wyraźnie nawiązywały do ludowej muzyki białej Ameryki, to wykonywano też *pieśni wojskowe* i *wolnościowe* innych narodów, co było związane z tym, że wielu artystów rekrutowało się z radykalnych ruchów młodzieżowych, żywo zainteresowanych sytuacją innych narodów.

Po swoim scenicznym debiucie i przedostaniu się do kręgu muzyki popularnej, ruch folkowy rozwijał się dalej z wielkim powodzeniem. W latach 70. pojawiły się utwory zachowujące naturalną melodykę pieśni ludowej i podnoszące znaczenie jej warstwy lirycznej (Leonard Cohen). Powstały też kompozycje dające wyraz odmiennej tendencji. Podnosiły znaczenie warstwy muzycznej, co wyrażało się wręcz wyrafinowaną, niejednokrotnie orkiestrową, harmoniką i instrumentacją (Paul Simon, Art Garfunkel). Nie zabrakło również artystów, którzy eksperymentowali z elektroniką i łączyli ludowość z instrumentarium rockowym (Cat Stevens, The Eagles).

W latach 80. XX wieku odnotowano kolejną falę zainteresowania *muzyką folkową*. Teraz nazywano ją *World Music*, *roots music* (muzyka korzeni), ewentualnie *muzyką etniczną* (*etno*). Zainteresowanie ludowością nie ograniczyło się — jak poprzednio — do folkloru Stanów Zjednoczonych. Pojęcie „World Music” objęło swoim zasięgiem, przede wszystkim, spuściznę muzyczną tych kręgów kulturowych, które znalazły się poza obrębem kultur dominujących w muzyce popularnej, czyli kultury amerykańskiej i europejskiej (anglosaskiej i celtyckiej). W jego zakres weszła zarówno muzyka Europy Środkowej i Wschodniej, w tym folklor muzyczny Romów i Żydów, jak również muzyka północno- i południowoamerykańska (głównie Indian), azjatycka (na przykład hinduska), australijska i afrykańska (arabska i Czarnej Afryki). W węższym znaczeniu, mianem *World Music* zaczęto określać te elementy folkloru (style, tańce, typy piosenek, instrumenty), które w jakimś okresie zostały „odkryte” przez przemysł muzyczny, a następnie przetworzone i zaadaptowane do potrzeb masowego odbiorcy, nie tracąc przy tym podstawowych cech swojej oryginalności. Przykładem była afrokubańska muzyka taneczna w latach 20., tańce południowoamerykańskie (*rumba*, *samba*) w latach 30., brazylijska *bossa nova* (Antonio Jobim) i karaibskie *calypso* (Harry Belafonte) w latach 50. i 60., wreszcie jamajskie *reggae* (Bob Marley) w latach 70.

Romowie posiadają bogatą spuściznę kulturalną w postaci poezji, baśni i utworów muzyki taborowej, do której należą opiewające ich barwne życie *ballady*, *romanse* i *czardasze*. Są doskonałymi wykonawcami tańców i muzyki instrumentalnej na skrzypce, gitarę, bębny, klarnet i lutnię. Ważnym ośrodkiem rozwoju ich muzyki była Hiszpania (od XV wieku), gdzie nawiązali do tradycji aktorów, zwanych jugilares, wykonujących epickie i miłosne pieśni, których słuchanie urozmaicali sztuczkami i pokazami akrobatycznymi. Innym ważnym ośrodkiem muzyki i kultury Romów były Węgry (od XVI wieku), gdzie zasłynęły ich orkiestry smyczkowe, a następnie Rosja (od XVIII wieku), miejsce rozkwitu romskich chórow.

Na szczególną uwagę zasługuje muzyka Romów z hiszpańskiej Andaluzji — *flamenco*. To sztuka tańca, śpiewu i muzyki, na której ostateczny kształt wpłynęła tradycja hinduska, perska, żydowska, arabska, mauretańska, egipska i tradycja chorału gregoriańskiego średniowiecznej Europy. Ich połączenie ze spuścizną muzyczną Romów dało sztukę niepowtarzalną. Artyści flamenco występują zwykle w zespołach składających się ze śpiewaków, tancerzy i instrumentalistów, przy czym każda z tych grup może pełnić rolę pierwszo- lub drugoplanową. Śpiewacy i tancerze dodatkowo wspomagają instrumentalistów,

tworząc aktywną grupę perkusyjną, wykorzystującą takie środki artystycznego wyrazu, jak: klaskanie w dłonie, pstrykanie palcami, stukanie obcasami, pobrzękiwanie elementami stroju, gra na kastanietach, bongosach i tamburynach.



Harry Belafonte

Współczesna muzyka flamenco dzieli się na dwie grupy: *cante hondo* i *cante chico*. *Cante hondo* uważane są za zjawisko głęboko osadzone w tradycji flamenco i jego formę klasyczną. To pieśni mówiące o sprawach ważnych, tragicznych wydarzeniach i głębokich uczuciach. Kładą nacisk na treści ogólnoludzkie i ponadczasowe. Stosownie do przekazywanych treści ich oprawa zewnętrzna jest nieco uboższa. Przeciwnie do *cante hondo* są prezentujące się bardziej nowocześnie *cante chico*. Te nie poruszają ani głębokich uczuć, ani ważnych problemów. Ich tematyka obraca się wokół pozytywnych stron ludzkiego życia: zabawy, miłości i szczęścia. W *cante chico* istotną rolę odgrywa gra na gitarze. Wpływ na to miał wspaniały rozwój techniki gitarowej, który symbolizują tacy wirtuozi instrumentu, jak: Paco de Lucia, Juan Martín i Paco Peña.

Słowo „klezmer” pochodzi od hebrajskich terminów: „kley” (instrument) i „zemer” (śpiew). Źródła *muzyki klezmerskiej* sięgają XVI wieku. Pierwsze zespoły żydowskie (*kapelye*) powstały w Europie Środkowo-Wschodniej i składały się z dwu do czterech muzyków, grających na skrzypcach i cymbałach. Na przełomie XVIII i XIX wieku względy religijne kazały wyodrębnić dwie kategorie instrumentów. W pierwszej grupie znalazły się instrumenty „głośne”, w tym instrumenty perkusyjne i rogi. Do grupy instrumentów „cichych” zaliczono skrzypce i flety. Rabini ściśle egzekwowali zalecenie, by klezmerzy grali wyłącznie na tych ostatnich. Prawo żydowskie określało również ilość muzyków w zespole, ilość utworów granych podczas jednego występu i czas trwania całej imprezy. Złamanie prawa groziło wykluczeniem z zespołu na okres całego roku. Zmiany przepisów nastąpiły dopiero pod koniec XIX wieku. Zespół mogło tworzyć do dwunastu muzyków, wzrosła też ilość instrumentów, a przede wszystkim, pojawiły się instrumenty nowe, takie jak: altówka, wiolonczela, kontrabas, klarnet, kornet i bęben.

Większość muzyków nie miała wykształcenia muzycznego. Pomimo to, wielu z nich było artystami wysokiej klasy, co wiązało się z tradycją rodzinnego muzykowania. Podobnie jak inne profesje, przekazywano ją z pokolenia na pokolenie, dzięki czemu powstało wiele znakomitych dynastii klezmerskich. Klezmerzy występowali na tradycyjnych żydowskich weselach (*khasenes*) i podczas żydowskich świąt (Purim, Hanukah, Simchas Toyre). Zdarzały się również występy na balach i w gospodach, gdzie większość audytorium tworzyła społeczność nieżydowska. Repertuar klezmerów był bardzo bogaty. Obok tradycyjnych tańców i pieśni chasydzkich, zawierał instrumentalne wersje żydowskich pieśni ludowych, muzykę ludową sąsiednich społeczności nieżydowskich (na przykład: romskiej, ukraińskiej, polskiej), popularne tańce balowe i lżejsze fragmenty utworów

klasycznych. W sposobie gry na instrumentach widoczny był wpływ stylistyki wokalne kongregacji żydowskich — aszkenazyjskich synagog i chasydzkich *nigunim*.

Na przełomie XIX i XX wieku nastąpiła wielka fala emigracji żydowskiej do Stanów Zjednoczonych. Wraz z nią Stary Kontynent opuściło wielu klezmerów. Zaczęli występować na Broadwayu, na okolicznościowych imprezach i w salach kinowych, gdzie zapewniali podkład muzyczny do obrazów kina niemego. Asymilowali kolejne nowości na ciągle zmieniającej się scenie amerykańskiej, zwłaszcza popularne tańce, takie jak charleston czy fokstrot. Doszło w końcu do zbliżenia muzyki klezmerskiej i jazzu, co wpłynęło na zasadniczą zmianę w instrumentarium żydowskich kapel. Wiodącą pozycję uzyskał klarnet, rozbudowano też sekcję instrumentów dętych (puzon, saksofon), pojawił się w końcu zestaw perkusyjny i fortepian. W zamian za to, niemal całkowicie zniknęły dominujące dotąd instrumenty strunowe.

Dwie wojny światowe drastycznie zahamowały rozwój muzyki klezmerskiej i o mało nie skazały jej tradycyjnego repertuaru na całkowite zapomnienie. Niewielkie ożywienie w ruchu klezmerskim przyniosły lata powojenne, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, gdzie duży napływ Żydów ocalałych z holocaustu przyczynił się do większego zapotrzebowania na ten rodzaj muzyki. Ale dopiero w latach 60. i 70., pod wpływem ówczesnego odrodzenia folkowego i ogólnoamerykańskiego „powrotu do korzeni”, nastąpił wyraźny powrót do muzyki klezmerskiej i jej prawdziwa, trwająca do dnia dzisiejszego odnowa (rewiwalizm).

Chociaż ze względu na brak zachowanych źródeł, bardzo trudno nawiązuje się dzisiaj do czystej tradycji żydowskiej, to jednak niektórzy wykonawcy podejmują takie próby. Należą do nich, między innymi: Joshua Horowitz, Joel Rubin, grupa Budowitz i Klezmer Conservatory Band. Z drugiej strony, wielu wykonawców świadomie łączy muzykę klezmerską z innymi gatunkami muzyki popularnej, zwłaszcza z jazzem, bluesem, folkem i muzyką klasyczną. Do tych ostatnich należy grupa Hassidic New Wave, Jerusalem Jazz Band, Klezmetics i Salomon Klezmorim.

*Muzyka Ameryki Północnej* stanowi ciekawy konglomerat folkloru wielu kultur. W przeważającej mierze znajduje się muzyka przybyszów z Europy i Afryki. Stosunkowo prymitywna muzyka ludowa miejscowych Indian przez cały okres swego rozwoju pozostawała w dużej izolacji, nie adaptując muzyki ludności napływowej. Wzajemne wpływy można zauważyć na południu Stanów Zjednoczonych, gdzie w muzyce Indian znalazły się niektóre elementy czarnej muzyki, takie jak synkopowane rytmy i formy responsorialne. W drugą stronę po-

wędrowało proste instrumentarium w postaci łuków muzycznych. Twórczość Indian jest ściśle związana ze światem wierzeń religijnych i codziennych praktyk. Towarzyszy, między innymi: obrzędowi sprowadzania deszczu, czarom miłosnym, praktyce wywoływania proroczych snów i leczeniu chorych.

*Muzyka Ameryki Południowej* obejmuje twórczość indiańską, murzyńską i europejską. Obserwuje się tutaj wysoko rozwiniętą muzykę Indian (głównie Inków), o wiele bogatszą w porównaniu z pobratymcami z północy. Muzyka murzyńska zachowała wiele elementów autentycznej muzyki afrykańskiej, zarówno w warstwie wokalne, jak i w instrumentarium. Szczególnie rozwinięta jest w królestwie *samby* (Brazylia) i na północnych wybrzeżach kontynentu, gdzie zwracają uwagę, między innymi, wenezuelskie tańce *loropo* i *śpiewy szamańskie*. Najsilniejsza i najbardziej przeobrażona na kontynencie południowoamerykańskim jest muzyka pochodzenia europejskiego. To, przede wszystkim, muzyka rodem z Półwyspu Iberyjskiego — hiszpańska i portugalska, która pod wpływem kultur lokalnych nabrała nowego kolorytu i zaowocowała wieloma formami typowymi dla tego kontynentu, zwłaszcza w dziedzinie muzyki tanecznej, czego najlepszym przykładem jest argentyńskie *tango* i brazylijskie *bolero*.

W *muzyce kontynentu azjatyckiego* na szczególną uwagę zasługuje kultura muzyczna Indii. Wydaje się bliska percepcji europejskiej, jeśli porównać ją z muzyką Bliskiego i Dalekiego Wschodu. Jednak w przeciwieństwie do europejskiej tradycji nie ustaliła, na przykład, bezwzględnej wysokości dźwięków i notacji muzycznej. Rozmiar interwałów uregulowała praktyka wykonawcza, co wpłynęło na wokalny charakter lokalnej kultury muzycznej i utrwaliło zastosowanie instrumentów melodyjnych, takich jak flety i instrumenty strunowe. Muzyka indyjska jest jednogłosowa: nie spotyka się tutaj popularnej w innych kulturach wielogłosowości. Współczesną muzykę Indii charakteryzuje powrót do tradycji ludowej. Indyjscy wirtuozi w grze na tradycyjnych instrumentach, między innymi, Ravi Shankar i Ali Akbar Khan, zyskali międzynarodową sławę.

Rdzenna *muzyka australijska* (Aborygenów) nie ma bogatej tradycji. Powszechnie utożsamia się ją z dźwiękami wydobywanymi z długich drewnianych tub, zwanych didgeridoo, które znalazły się w instrumentarium wielu zespołów folkowych na całym świecie. Muzyka australijska odznacza się prostą melodyką, składającą się z jednego do trzech dźwięków. To zarówno twórczość wokalna, charakteryzująca się naśladowaniem głosów zwierząt i zjawisk przyrody, jak i muzyka instrumentalna, tworzona za pomocą prostych instrumentów muzycznych, takich jak: kości, gruchawki z nasion i uderzane o siebie kawałki

drewna. Australijskie pieśni odzwierciedlają zajęcia tubylczej ludności, głównie zbieractwo i łowiectwo.

*Muzyka afrykańska* może się poszczycić wieloma odrębnymi tradycjami. Najważniejszą z nich jest trwająca nieprzerwanie od czasów antycznych, z pewnymi modyfikacjami w średniowieczu, tradycja muzyczna Afryki Północnej i Północno-Wschodniej i jej lokalne odmiany: arabska, egipska, etiopska i koptyjska. Obok niej występuje tradycja rdzennie afrykańska z niewielkimi wpływami kultur obcych. To muzyka prymitywnych kultur Czarnej Afryki — Buszmenów, Hotentotów i Pigmejów. Obie tradycje afrykańskie przenikały się w bardzo niewielkim stopniu, stąd obok siebie można spotkać instrumenty kultur wysoko rozwiniętych, jak egipska harfa, oraz instrumenty-relikty, będące swoistymi praformami tych pierwszych, takie jak: łuki muzyczne, flety z puszczeli, trąby z rogów i instrumenty pocierane. Rdzenna muzyka afrykańska przeznaczona jest do zbiorowego wykonywania, co silnie wiąże ją z życiem lokalnej społeczności. Charakteryzuje się prostymi zasadami kształtowania dźwięku (częste powtórzenia) i nieco monotonną melodyką, co jednak rekompensuje zróżnicowana rytmika i bardzo duże poczucie harmonii.

Należy podkreślić wielką rolę, jaką tradycja muzyki afrykańskiej odegrała w rozwoju amerykańskiej, a następnie światowej muzyki popularnej, za pośrednictwem milionów niewolników wywiezionych z Czarnego Kontynentu i późniejszych wolnych Afroamerykanów.