

Michał Jaczyński

Muzyka soul – geneza, historia, uwarunkowania społeczno-kulturowe oraz rodzaje inspiracji tym stylem w twórczości rodzimej

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 24 (1), 46-68

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Jaczyński

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE

Muzyka soul – geneza, historia, uwarunkowania społeczno-kulturowe oraz rodzaje inspiracji tym stylem w twórczości rodzimej¹

Fenomen muzyki soul nie został do tej pory opisany w języku polskim i nie powstały żadne publikacje o tej tematyce². Odniesienia o charakterze naukowym odnaleźć można wyłącznie w opracowaniu historii jazzu autorstwa Andrzeja Schmidta³, jednak również ono nie uwzględnia twórczości rodzimej. Temat muzyki soulowej, znaczący z perspektywy historii muzyki i kultury popularnej, podjęli natomiast autorzy zagraniczni, gdzie nurt ten doczekał się opracowań encyklopedycznych⁴ oraz ujęć monograficznych⁵. Powstały ponadto obszerne leksykony nakreślające rozwój stylu z perspektywy jego twórców⁶.

- 1 Pisemna wersja referatu wygłoszonego podczas VI Ogólnopolskiego Zjazdu Studentów Muzykologii, Kraków 20–23 V 2014.
- 2 Z wyłączeniem popularnego leksykonu prezentującego sylwetki przedstawicieli nurtu na świecie, zawierającego jedynie dwa hasła odnoszące się do muzyki polskiej. Zob.: A. Cała, R. Miszczak, H. Wrona, *Dusza, rytm, ciało. Leksykon muzyki r&b i soul*, Wrocław 2008.
- 3 A. Schmidt, *Historia jazzu*, Lublin 2009.
- 4 D. Brackett, *Soul music*, [w:] *Grove Music Online*, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> [dostęp: 20.03.2015].
- 5 P. Guralnick, *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*, New York 1999.
- 6 B. Gulla, *Icons of R&B and Soul: An Encyclopedia of the Artists Who Revolutionized Rhythm*, Westport 2008.

Niniejszy artykuł stanowi próbę zdefiniowania muzyki soulowej oraz charakterystyki stylu w różnorodnych ujęciach – ściśle muzycznym, społeczno-politycznym, historycznym, rasowym oraz ogólnokulturowym. Na zakończenie przedstawione zostaną wyniki analizy rodzimej twórczości muzycznej pod względem jej przynależności do stylu soul oraz zostaną wskazane różnorodne wpływy, którym ona ulegała. W części tej autor przyjmuje zatem bardzo szerokie znaczenie terminu „soul”, a zarazem izoluje niejako cechy muzyczne stylu od towarzyszących mu pierwotnie uwarunkowań historycznych i społecznych oraz utożsamia go do pewnego stopnia z całym szeregami zjawisk odnoszonych powszechnie do tzw. „czarnej muzyki”.

Narodziny i cechy stylu soul

Soul music to styl muzyki popularnej, stworzony i kultywowany przez Afroamerykanów. Termin ten w znaczeniu potocznym odwoływał się do dumy ludności murzyńskiej i jej kultury. Użycie pojęcia „soul” w odniesieniu do muzyki ma złożoną genezę. Grupy gospel w latach 40. i 50. XX wieku okazjonalnie używały tego terminu jako części składowej nazwy swego zespołu, jak np. The Soul Stirrers. Z kolei jazz, świadomie odnoszący się do figur melodycznych i riffów wprowadzonych z muzyki gospel bądź folk bluesa, od późnych lat 50. zaczął być nazywany „soul jazzem”. Gdy w latach 60. śpiewacy i aranżerzy zaczęli używać technik z muzyki gospel (zapewniała ona bogate podstawy dla stylu wokalnego wielu gwiazd) i soul jazzu, określenie „soul” zaczęło funkcjonować jako termin zbiorczy dla całokształtu czarnej muzyki popularnej tego czasu. Poza skojarzeniem z owym zbiorem praktyk muzycznych, soul był nierozdzielnie związany z ruchem Civil Rights oraz rozwojem nacjonalizmu czarnoskórych, tak kulturowego, jak i politycznego⁷. Fakt, iż termin „soul” był używany w połączeniu z muzyką gospel, jazzem oraz bluesem, wskazuje na korelację pomiędzy tymi różnymi praktykami muzycznymi, które dzielą wspólne podejście do harmonii, rytmu, melodii, barwy dźwięku i stylu brzmienia, natomiast różni je sposób wykorzystania tych elementów w utworze muzycznym oraz tematyka tekstów. Wyłonienie się muzyki soul z rhythm and bluesa we wczesnych latach 60. jest jednak czymś więcej niż importowaniem nowych elementów z mu-

7 D. Brackett, dz. cyt.

zyki gospel, jak zwykle się twierdzić. Wzmoczone stosowanie technik wokalnych, potrzebnych do wyrażania duchowej ekstazy w świeckim kontekście, wzmocniło równocześnie żarliwą identyfikację wokalisty z piosenką i związek pomiędzy stylem soul a ogółem czarnej społeczności (znacząca była rola tego stylu w kształtowaniu jej kulturowej odrębności)⁸.

Soul czerpał ze specyficznego pulsu i żywotności muzyki murzyńskiej, przejął zaśpiewy i ekshortacje ze stylu gospel oraz jego niezwykle emocjonalny wydźwięk. Nacisk kładziony był na warstwę wokalną, a charakterystyczna technika obejmowała celowe stosowanie dźwięku pełnego napięcia, wielką melodyjność, liczne ornamenty, ozdobniki (generalnie melizmatyczną swobodę), częste modulowanie i załamania głosu oraz wstawki improwizacyjne. Soliści obdarzeni byli najczęściej wspaniałymi głosami o szerokiej skali, co z kolei dawało im szeroki zakres możliwości interpretacyjnych. Często pojawiały się wielogłosowe chórki wokalne (wyraźny wpływ gospel). Brzmienie było bogate, początkowo bardzo spójne. Instrumentarium wywodziło się z rhythm and bluesa, wykorzystywano więc instrumenty perkusyjne, dęte (głównie blaszane), gitary oraz pianino. Rytmika była bardzo wyrazista, ale i zmienna, zauważalne stały się rytmy synkopowane. Ważną rolę odgrywała sekcja rytmiczna, niekiedy z wykorzystaniem klaskania bądź tamburynu. Występowała różnorodność formy, nawiązywano m.in. do znanego już schematu *call and response*⁹. W warstwie tekstowej świeckość mieszała się z boskością, a słuchacz mógł doświadczać wszystkich kolorów życia i skrajnych emocji (miłość i nienawiść, ból i radość)¹⁰. Odwoływanie się do ludzkich instynktów zbliżało tę muzykę do jej adresata, stanowiło również wytłumaczenie niebywalej prostoty i prawdy przekazu. Charakter utworów był różnorodny – od bardzo dynamicznych, mogących służyć do tańca, przez liryczne, wprawiające w głęboką zadumę, aż po rozdzierające duszę odbiorcy, do czego nawiązuje sama nazwa stylu¹¹.

8 P. Guralnick, dz. cyt., s. 18.

9 Składa się on z dwóch odrębnych fraz muzycznych – druga z nich jest rodzajem odpowiedzi lub komentarza do frazy pierwszej. Można porównać ten schemat do wykonania antyfonalnego.

10 A. Cała, R. Miszczak, H. Wrona, dz. cyt., s. 13.

11 *Soul* (n.2) [w:] *Online Etymology Dictionary*, red. D. Harper, [online] http://www.etymonline.com/index.php?term=soul&allowed_in_frame=0 [dostęp: 4.06.2013].

Muzyka soul jako wynik uwarunkowań społeczno-politycznych

Peter Guralnick – amerykański muzykolog i historyk muzyki popularnej – w swojej książce *Sweet Soul Music* zawęża pojęcie soulu do tzw. „southern soulu”, będącego rdzenną, klasyczną formą tego stylu¹². Autor podkreśla, iż pozostałe warianty i podgatunki soulu, które były zjawiskami niemal równoczesnymi do soulu południowego, zbliżały się w zbyt dużym stopniu do muzyki pop i stanowią już odrębny fenomen kulturowy¹³.

Styl ten narodził się na południu Stanów Zjednoczonych, podobnie jak blues, jazz i rock and roll¹⁴. Zawikłana, pełna sprzeczności historia rasowa regionu¹⁵ grała decydującą rolę w powstaniu nowego prądu kulturowego, a muzyka soul wywodzi się właśnie z marzenia o wolności. Dla wielu artystów pochodzących z innych rejonów Stanów, jak np. działający w Filadelfii Salomon Burke i Garnet Mimms, inspiracje Południem były głównym źródłem twórczości¹⁶. Historycznie soul wyrażać może specyficzny rodzaj świadomości, charakterystyczny również dla tzw. Harlem Renaissance¹⁷, a mianowicie – zwycięstwo postawy *negritude* utrzymującej, iż kultura ludności czarnej powinna być niezależna i funkcjonować na swoich własnych warunkach¹⁸. Styl

12 Najbardziej rozpoznawalnymi ośrodkami southern soulu była wytwórnia z Memphis Stax Records oraz firma Atlantic Records. Cechą charakterystyczną dla tego stylu stanowiła obecność pełnego pasji wokalisty, który stosował technikę śpiewu zaczerpniętą z muzyki gospel, ale także duża rola wielogłosowych chórków wokalnych (również o rodowodzie związanym z amerykańską – chrześcijańską muzyką kościelną). Artystami związanymi z southern soulem byli m.in. Otis Redding, Eddie Floyd, Rufus Thomas, Carla Thomas, Wilson Pickett, Johnnie Taylor, Solomon Burke i Joe Tex.

13 P. Guralnick, dz. cyt., s. 2.

14 Tamże, s. 6.

15 Aż do połowy XX wieku niewiele zmieniło się w sytuacji ekonomicznej i prawnej ludności afroamerykańskiej. Nadal istniała segregacja rasowa – na Północy głównie w przemyśle i szkolnictwie, w południowych stanach obejmowała natomiast wszystkie dziedziny życia. Zob.: I. Rusinowa, *Tom czy Sam. Z dziejów Murzynów w Ameryce Północnej*, Warszawa 1983, s. 373.

16 Owe inspiracje „duchem agrarnym” Południa objawiały się w muzyce m.in. ograniczeniem mechaniki nagrania, tak by nie zatracić jego „duży”.

17 Nacjonalistyczny prąd kulturowy młodej czarnoskórej inteligencji, który rozwijał się w latach 20. XX wieku.

18 S. Diagne, *Négritude*, [w:] *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. E.N. Zalta, [online] <http://plato.stanford.edu/entries/negritude/> [dostęp: 4.06.2013].

muzyki soul był więc rodzajem rewolucyjnego wyrażenia celów i rozgoryczenia, wyraźnym oświadczeniem dumy czarnoskórych, buntu przeciw dyskryminacji rasowej (m.in. zetknięcie się z prawami Jima Crowa na Południu), której doświadczali wszyscy afroamerykańscy artyści w latach 50. i 60. XX wieku.

Można powiedzieć, że southern soul odzwierciedla zmiany społeczne, jakie dokonały się w Ameryce. Co więcej, może być widziany jako zjawisko paralelne do ruchu Civil Rights, któremu już po pewnym ugruntowaniu stylu muzyka soul towarzyszyła niemal krok w krok, a który potwierdził również jej popularność¹⁹. Tzw. muzyka rozrywkowa nabrała szczególnego znaczenia po roku 1960, gdy o równe prawa dla wszystkich obywateli zaczęli upominać się czarnoskórzy studenci. Jako „jeźdźcy wolności” podróżowali oni po południowych stanach i wykazywali bezpodstawność segregacyjnych aktów prawnych, a to wszystko w towarzystwie utworów pochodzących z tradycyjnych zbiorów rhythm and bluesa i soulu, nawiązujących bezpośrednio do dorobku całej czarnej muzyki. Przykładem może być grupa wokalna związana z organizacją Congress of Racial Equality, w repertuarze której znalazł się utwór *Hit the Road Jack* Raya Charlesa, śpiewany ze zmienionym tekstem – *Get Your Rights Jack*, co było wezwaniem do walki z krzywdzącymi prawami. Jednym z hymnów walczących o równość stała się również poważna pieśń *We Shall Overcome*²⁰.

Mimo że już w 1964 roku prezydent Lyndon B. Johnson podpisał ustawę o prawach obywatelskich, równość nadal była marzeniem, a pełne nadziei przemówienia Martina Luthera Kinga, baptystycznego pastora, lidera ruchu Civil Rights, stały w sprzeczności z rasistowskimi realiami, co było widoczne szczególnie w stanach południowych i gettach na północy kraju²¹. Muzyka nie była obojętna wobec tych wszystkich wydarzeń, a artyści tacy jak Sam Cooke, Curtis Mayfield, Sly Stone, The Temptations, Stevie Wonder czy Marvin Gaye pisali wymownie o rasowej nierówności i niespokojnej, burzliwej sytuacji społeczno-

19 P. Guralnick, dz. cyt., s. 18.

20 K. Ruehl, *We Shall Overcome: History of an American Folk Song*, [online] <http://folkmusic.about.com/od/folksongs/qt/WeShallOvercome.htm> [dostęp: 4.06.2013].

21 Murzyni spotykali się nieustannie z brutalnością ze strony policji. Występowały też akty niesłychanej agresji, m.in. w Birmingham, gdzie bomba w kościele zabiła kilka osób. Często wybuchały zamieszki, m.in. na nowojorskim Harlemie, w Wats, Detroit, Los Angeles i Chicago.

-kulturowej. Ich albumy były w Stanach Zjednoczonych swoistymi manifestami o zasięgu ogólnonarodowym i pomogły wyznaczyć drogę do lepszych relacji rasowych, jeśli nie bezpośrednio do legalizacji praw człowieka²². Dążenia czarnej ludności wyrażają m.in. utwory: *We're a Winner* (The Impressions), *I'm Black and I'm Proud* (James Brown), *I Wish I Knew (How It Would Feel to Be Free)* (Solomon Burke). Niezwykłym przykładem zaangażowania muzyki w sprawy społeczne był utwór Sama Cooke'a *A Change Is Gonna Come* [Zmiana się dokona]. Artysta podjął w nim temat zmieniających się czasów i bezgranicznej nadziei na lepszą przyszłość. Piosenka stała się swoistym hymnem dla całego pokolenia, nie tylko czarnoskórych, ale i wszystkich obywateli USA²³. Zaangażowana w walkę o równouprawnienie była również wokalistka jazzowa Nina Simone, która w utworze *Mississippi Goddam* wymieniła nazwy stanów uprawiających bezsensowny rasizm.

W roku 1968 w Memphis, nieopodal Stax Studio, został zamordowany Martin Luther King, w konsekwencji czego ponad sto miast stanęło w płomieniach. Mimo iż soul nadal dominował na rynku wydawniczym czarnej muzyki, gatunek ten, podobnie jak Ruch Praw Obywatelskich, zaczął ulegać powolnej deformacji – notowaniami list przebojów zaczęły władać funk, disco, a dalej muzyka rap – w pewnym sensie spadkobiercy funk²⁴. Czarna Ameryka straciła w tych latach cierpliwość, miała dość rasizmu, segregacji i biedy. Głosy pastorów i polityków o wzajemnym zrozumieniu oraz kompromisach zagłuszył emocjonalizm młodych z getta, którzy nie chcieli już dłużej czekać na upragnioną wolność, żądali jej natychmiast, nawet na drodze rewolucji (jednym z liderów był Stokely Carmichael). Zaczęto nawoływać do tworzenia „czarnej siły” (*black power*), w tym duchu powstało również radykalne ugrupowanie Czarnych Panter, którego symbolem była zaciśnięta pięść. Rewolucyjne nastroje wyczuwał m.in. James Brown, który próbował wyrazić je w swojej muzyce nie za pomocą słów, a coraz mocniejszego, funkowego rytmu. Muzyka odzwierciedlała nastroje rozgoryczonych obywateli, a hasłem przewodnim stało się „czarny i dumny”.

22 B. Gulla, dz. cyt., s. XV.

23 Potwierdzeniem doniosłego znaczenia utworu i docenieniem nieustającego wpływu, jaki wywiera na kulturę, jest przyznanie mu w czerwcu 2013 roku nagrody „The Towering Song” na gali organizacji Songwriters Hall of Fame.

24 D. Brackett, dz. cyt.

Wiele emocji wzbudzała również wojna w Wietnamie, czego odzwierciedleniem była skierowana przeciwko niej kampania wytwórni Motown, którą rozpoczął Edwin Starr swoim protest songiem *War* (1970). Przejawem zmiany sposobu myślenia czarnej społeczności było wyjście naprzeciw wszelkim uprzedzeniom. Powstała moda, która zakładała powrót do korzeni – zaczęto nosić afrykańskie stroje i ekstrawaganckie fryzury afro – była to swoista deklaracja, podkreślenie siły i indywidualności. W 1972 roku podczas otwarcia wyjątkowego festiwalu Wattstax, będącego radosnym spotkaniem muzyków wytwórni Stax Records, Jesse Jackson, młody pastor, sprowadził wszystkie dotychczasowe dążenia czarnej społeczności do kilku słów: „Jestem kimś, może biednym, ale kimś. Jestem czarny, piękny i dumny. Należy mnie szanować”²⁵.

Muzyka soul rozwijała się w trudnych czasach, była też swoistym katalizatorem emocji, wyrażała to, co chciał przekazać każdy Afroamerykanin. Można bagatelizować rolę soulu, sprowadzając ten styl do kategorii trywialnej muzyki popularnej, jednakże to właśnie masowość stała się jego siłą. Początkowo, w latach 50., muzyka ta stanowiła rodzaj alternatywy dla asymilacji (miała jednoznacznie czarne korzenie, mówiła o aktualnych problemach, można było się z nią łatwo identyfikować, stanowiła wyłączenie dla czarnych obywateli), jednak gdy osiągnęła popularność wśród białej publiczności, stała się również swoistym łącznikiem z powszechną kulturą, a w konsekwencji umocniła pozycję Afroamerykanów oraz przyspieszyła wspomnianą asymilację.

Nakreślone powyżej tło społeczno-polityczne pozwala uświadomić sobie, iż muzyka soulowa przypisana jest do określonego czasu i okoliczności, które już nigdy się nie powtórzą. Na tle bogatej kultury murzyńskiej stanowi ona gorzki owoc segregacji rasowej. Wydaje się, że żaden spośród stylów muzyki popularnej nie łączył swej historii tak wyraźnie z uwarunkowaniami społecznymi – w muzyce soul zawsze kotłowały się skrajne emocje i prawdziwe życie.

Zmiany kulturowe i ich odbicie w przemyśle muzycznym

Rhythm and blues został lekceważąco odrzucony w latach 40. jako „muzyka rasowa” (*race music*), podobnie jak country i western jako

25 *Black music: Des chaînes de fer aux chaînes en or*, [film], reż. M.A. Vecchione, Paris: Program 33, 2008.

„hillbilly”. Był to czas, gdy każdy rodzaj muzyki miał swoją własną publiczność, z góry przyporządkowaną przez wielkie wytwórnie, tak jakby można było kontrolować gusta słuchaczy. Obecnie wydaje się to nie do pomyślenia, jednak jeszcze w latach 50. odbiorcami czarnej muzyki mieli być wyłącznie czarnoskórcy²⁶. Biali słuchacze mieli co prawda możliwość zapoznania się z rhythm and bluesem, jednak dostęp do tego rodzaju utworów był dla nich utrudniony, gdyż skierowane do nich sklepy z płytami nie dostarczały tej muzyki, główne stacje radiowe jej nie grały²⁷, a będące w posiadaniu białych telewizje nie zapraszały czarnoskórych muzyków²⁸. Tłumy białej młodzieży podziwiała więc wykonawców rhythm and bluesa w sekrecie, skupione wieczorami przy radioodbiornikach nadających dedykowane Murzynom programy, nie ujawniając przy tym swoich sympatii, gdyż specyficzne uwarunkowania społeczne temu nie sprzyjały²⁹. Czarnoskóry DJ, odkrywca Otisa Reddinga – Hamp Swain, tak odniósł się do zjawiska owej „sekretniej widowni”:

W moich wczesnych czasach w radio wiedziałem, że pięćdziesiąt procent publiczności była biała – dzieciaki z liceów szalały za muzyką R&B. Podczas występów siedziały na schodach i spoglądały na czarne dzieciaki na dole, spędzające świetnie czas tańcząc. Muzyka soul zrodziła się, gdy białe dzieciaki w końcu zeszyły na dół i zaczęły uczestniczyć w tej zabawie³⁰.

W konsekwencji tak wielkiej siły oddziaływania soulu na białą publiczność i niezwykłego popytu na ten styl muzyczny (w 1953 roku sprzedano około 15 milionów nagrań), „czarne brzmienia” nie mogły być już dłużej ignorowane. W 1956 roku grupa wokalna The Platters dwukrotnie trafiła do pierwszej dziesiątki listy przebojów muzyki pop, prezentując utwory *Only You* oraz *The Great Pretender*³¹.

26 P. Guralnick, dz. cyt., s. 5.

27 Pomijając tzw. „wybielone” wersje oryginalnych melodii prezentowane przez białych muzyków.

28 B. Gulla, dz. cyt., s. XII.

29 H. Rye, *Rhythm and blues*, [w:] *Grove Music Online*, [online] <http://www.oxford-musiconline.com/public/> [dostęp: 20.03.2015].

30 P. Guralnick, dz. cyt., s. 10.

31 Na podstawie rankingów sprzedaży stwierdzić można, iż po raz pierwszy biali słuchacze preferowali wersje oryginalne piosenek, nie zaś „wybielone” covery. Zob.: B. Gulla, dz. cyt., s. XIX.

W latach 50. doszło do swoistego precedensu, który ma znaczenie nie tylko na gruncie muzycznym, ale i ogólnospołecznym. Zaczęły powstawać wytwórnie muzyczne będące spółkami białych i czarnych obywateli – biali zakładali firmy, natomiast czarni artyści produkowali dla nich muzykę. To partnerstwo kontynuowano w latach 60., a wytwórnie takie jak Stax Records, Atlantic, Curtom, Tangerine stanęły w czołówce tej rewolucji³². W sensie utopijnym było to potwierdzenie obietnicy integracji i współuczestnictwa czarnych i białych w tworzeniu kultury oraz dowód na to, że amerykański sen może się ziścić. Gwiazdami tego stylu muzycznego byli oczywiście czarnoskórzy wokaliści. Początkowo nie było w zasadzie białych wykonawców soulowych, z marginalnymi wyjątkami, takimi jak The Righteous Brothers, Wayne Cochran i The Magnificent Man³³.

Nie ulega wątpliwości, że Ray Charles osiągnął największy komercyjny sukces spośród czarnoskórych muzyków swego czasu, jednak pierwszym piosenkarzem, któremu udało się zdobyć sympatię białej publiczności, był Sam Cooke. Artysta ten osiągał wiele jako wokalista stylu gospel, uległ jednak pokusie i postanowił wkroczyć w świat muzyki popularnej. Cooke posługiwał się stosunkowo łagodną, ale niezwykle zaawansowaną techniką wokalną (szczególny kontrast z rozedrganą uczuciowością Charlesa), perfekcyjnie panował nad swoim głosem – bardzo płynnie zmieniał rejestry, a dźwięk wybrzmiewał zawsze w odpowiednim miejscu. Swoją nienaganną emisję głosu prezentował m.in. jako członek grupy wokalnej The Soul Stirrers, znanej z piosenki *You Send Me*, który w 1957 roku zajął pierwsze miejsce na liście przebojów muzyki popularnej³⁴. Jest to przykład zjawiska określanego mianem *crossover* – z jednej strony mamy do czynienia z przenikającymi się stylami muzycznymi, natomiast z drugiej – z przekroczeniem nieosiągalnej wcześniej dla czarnych artystów granicy popularności, zdobyciem nowego grona odbiorców i złamaniem konwencji odgórnego przydzielania słuchaczom danego rodzaju muzyki, a do tego z pewnym przełomowym momentem w karierze samego Cooke’a. Bariery społeczne zaczęły się rozsypywać, gdy wokalista wkroczył do świata

32 B. Gulla, dz. cyt., s. XV.

33 Biali muzycy wnieśli nie tyle nową wartość muzyczną, co pewne poczucie niesprawiedliwości towarzyszące całej średniej klasie społecznej, jej butę i arogancję, dla której upustem był ostatecznie rock and roll.

34 Lista tygodnika „Billboard” – „Billboard Hot 100”. Zob: B. Gulla, dz. cyt., s. 109.

oznaczonego etykietką „For Whites Only”, co zmanifestował m.in. poprzez występ w Tonight Show i triumfalny podbój Copacabana Club w Nowym Jorku³⁵. W latach 60. do tzw. głównego nurtu muzycznego wkroczyli również tacy artyści jak: Percy Sledge (*When a Man Loves a Woman*), Wilson Pickett, Otis Redding i Aretha Franklin³⁶.

Ugruntowana pozycja niektórych artystów, jak Ruth Brown, Sam Cooke czy Ray Charles, pozwoliła im w późniejszym okresie na utworzenie własnych studiów nagraniowych czy małych wytwórni, co z kolei gwarantowało tak długo wyczekiwaną niezależność muzyczną³⁷. Istotny wydaje się w tym kontekście stymulujący wpływ muzyków soul na całą społeczność afroamerykańską. Stanowili oni swoisty symbol tych, którym udało się osiągnąć sukces, wyrwać z biedy miejskiego getta i przeciętności. Styl soul oferował realne możliwości wzniesienia się na szczyt, zmiany dotychczasowego statusu społecznego, awansu kulturowego i finansowego, szanse dużo większe niż sport i przemysł rozrywkowy dawały przez ostatnie 50–60 lat.

Dla rozwoju muzyki soul bardzo ważny okazał się również proces przełamywania pewnego rodzaju tabu w muzyce rhythm and bluesowej – zaczęto łączyć dwie wykluczające się wcześniej sfery: sakralną i świecką. W 1952 roku grupa The Royal Sons odrzuciła swe powiązanie z Kościołem, zmieniając nazwę na The „5” Royales, podobnie The Gospel Starlighters, którzy w tym samym czasie przemianowali się na (James Brown and) the Famous Flames³⁸. Utwór *Shake a Hand* w wykonaniu wokalistki Faye Adams (Joe Morris Orchestra) z 1953 roku do dziś jest znakiem nowej świeckiej muzyki. Jego dramatyzm i rodzaj brzmienia mogłyby z powodzeniem reprezentować zarówno pop, jak i gospel. Zaczęły zacierać się różnice stylistyczne między gospel a rhythm and bluesem. Słuchacz po raz pierwszy nie miał do końca pewności, na jakim gruncie się znajduje – czy jest to piosenka miłosna czy może nabożna, czy słowa odnoszą się do Boga czy do ukochanej. Zmiana pojedynczego wyrazu mogła ponownie przemienić piosenkę w utwór gospel, np. *Have Mercy Baby – Lord Have Mercy*. Wszystkie te sprzeczności były wynikiem przemyślanej przez muzyków gry. Bardzo szybko proces ten został skrytykowany przez grupy gospel

35 P. Guralnick, dz. cyt., s. 14.

36 D. Brackett, dz. cyt.

37 B. Gulla, dz. cyt., s. XIV.

38 P. Guralnick, dz. cyt., s. 26.

na całym Południu. Podobnie jak biali protestanci potępiali rock and roll, tak czarni pastorowie i starzy śpiewacy bluesowi zdecydowanie sprzeciwiali się łączeniu sfery świeckiej i sakralnej. Bluesman Big Bill Broonzy określił technikę wokalną Raya Charlesa słowami: „On płacze w sposób uświęcony”³⁹. Twierdzono, iż Charles łączy ze sobą blues i spirituals oraz że powinien śpiewać w kościele, a jego utwór z 1954 roku pt. *I Got a Woman* uważany był przez niektórych za nieprzyzwoity (typowo świecki tekst oparty na jasnym modelu gospel *I've Got a Savior*). Przykładem może być również jedna z wczesnych sesji nagraniowych artysty, podczas której czarnoskóra chórzystka odmówiła odśpiewania swojej partii i opuściła studio, czego powodem miała być jej religijność i poczucie, że „taka muzyka była po prostu czymś złym”⁴⁰. Twórczość zdefiniowana ostatecznie jako „soul” sytuowała się więc „pomiędzy” ustanowionymi stylami i konwencjami⁴¹.

Różne perspektywy interpretacyjne stylu soul

W muzyce gospel, będącej prekursorem stylu soul, wokalista określany był często jako „niepokojący” publiczność. Miał sobie z niej żartować, dokuczać jej, drażnić, nieustannie wzmacniać emocje, doprowadzać ją do skrajnego wybuchu, stanu swoistej ekstazy⁴². W muzyce soul, prawdopodobnie ostatniej z wielkich sztuk wokalnych, występowała ta sama struktura dramatyczna (dzielenie się doświadczeniem, tworzenie więzi ze słuchaczem), choć ze względu na jej świecki charakter ów przekaz zapewniał nieco inny rodzaj „wyzwolenia”. Technika wokalna obfitowała we wspaniałe wykrzyknienia, które można było usłyszeć u wykonawców począwszy od Jamesa Browna po Wilsona Picketta, podziw budziła żarliwość i uczuciowość Solomona Burke’a czy Joego Texa. Prawdą jest, iż emocjonalizm muzyków mógł dyktować tempo i dynamikę utworu, jednak jedno z najbardziej rozpowszechnionych fałszywych przekonań na temat soulu stanowi stwierdzenie, iż nie było w nim miejsca na nic poza dramatycznym gestem⁴³. W rzeczywistości trwałą cechą stylu były chwile spokojne w centrum

39 Tamże, s. 27.

40 Tamże.

41 A. Schmidt, dz. cyt., s. 405.

42 W zaleceniach dla śpiewaków można przeczytać sugestie, iż w owym stanie „silni mężczyźni mdleją, a kobiety zaczynają mówić językami”.

43 P. Guralnick, dz. cyt., s. 8.

utworu, momenty ciszy, gdy akcja się zatrzymywała, a słuchacz pełen niepokoju oczekiwał na to, co się wydarzy. Soul oferował coś w rodzaju napięcia, które poprzedzać miało „prawdziwy” punkt kulminacyjny, o którym każdy wiedział, że się zbliża, jednak nikt nie był do końca pewny, kiedy nadejdzie.

Południowy soul, choć ewoluował w studiach nagrań, był początkowo sztuką w dużym stopniu tworzoną samodzielnie, jakby domową⁴⁴. Sytuacja ta uzmysławia, na jak niepewnym gruncie rozdził się cały styl. Piosenkarze rozumieli swoje role perfekcyjnie, gdyż kształtowali swój wizerunek na wzór wielkich gwiazd gospel, natomiast muzycy, twórcy tekstów, producenci, menagerowie, technicy studyjni – cały aparat tak zwanego przemysłu nagraniowego – zmuszeni byli zdefiniować siebie i swe role od podstaw, w taki sposób, by stworzyć coś nowego, a jednocześnie nie utracić kontaktu z własnymi korzeniami. Mimowolnie może nasuwać się mylne spostrzeżenie, iż fenomen southern soulu istniał poza tzw. biznesem muzycznym. W rzeczywistości jednak styl ten – podobnie jak poprzedzające go blues, rhythm and blues, rodzące się rockabilly, a w przyszłości rap i beat music – był produktem niezależnych muzyków, którzy ominęli ucisk głównych wytwórni, takich jak Columbia, Decca, RCA, czy Capitol. Z pozoru trudna dla czarnej muzyki sytuacja, wykluczająca jej obecność w tzw. mainstreamie, otworzyła drogę do sukcesu dla niezależnych przedsiębiorców-wydawców⁴⁵.

Błędem jest idealistyczne założenie, iż estetyka soulu kształtowała się w izolacji od innych, bardziej „zepsutych” – hybrydycznych stylów muzycznych. Warto uświadomić sobie, że omawiany styl rozwijał się właściwie równocześnie z rock and rollem i muzyką country, a co więcej, rywalizował o te same pieniądze. Gdyby nie ambicja twórców, producentów i właścicieli wytwórni specjalizujących się w czarnej muzyce, soul nie wyszedłby prawdopodobnie poza swoje „parafialne”

44 Jerry Wexler – dziennikarz „Billboardu”, będący również producentem i współwłaścicielem wytwórni Atlantic Records – podkreślał, iż pierwsi twórcy brzmienia muzyki soul nie uczyli się, w jaki sposób zrealizować nagranie czy jak złożyć je w jedną całość. Profesjonalizm zdobywali dopiero w kontakcie z pracownikami studiów nagraniowych Stax i Muscle Shoals, które z kolei miały wzorować się na tym, co już wypracował Wexler i jemu podobni. Zob.: P. Guralnick, dz. cyt., s. 9.

45 Byli nimi najczęściej pasjonaci muzyki, dawni pracownicy radia, jak Sam Phillips i Jerry Wexler, kolekcjonerzy – Ahmet Ertegun, Herb Abramson (współtwórca Atlantic Records), wreszcie muzycy, jak Jim Stewart (założyciel Stax). Zob.: P. Guralnick, dz. cyt., s. 5–6.

początki, a już na pewno nie wkroczyłyby na teren graniczny między dawnym rhythm and bluesem a muzyką pop. Z drugiej strony, jak wiadomo, soulowy ruch był czymś znacznie więcej niż jedynie kolejnym fenomenem pop. Pojawiała się tam bowiem kategoria duchowego współuczestnictwa oraz poczucia, że jest się częścią większej całości. Curtis Mayfield, wokalista chicagowskiego zespołu The Impressions, wyraził to słowami:

Rozmowa o latach 60. prawie napęłnia moje oczy łzami. To co zrobiliśmy. To co wszyscy zrobiliśmy. Zmieniliśmy świat – ja, my, Smokey Robinson, Jerry Butler, The Temptations, Aretha, Otis, Gladys Knight, James Brown. Naprawdę tego dokonaliśmy. Bariery upadły dla nas. I dla wszystkich czarnych muzyków w przyszłości. Mam na myśli, że przeżycie tego i bycie tego częścią jest czymś więcej niż ktokolwiek mógłby prosić⁴⁶.

W literaturze można spotkać się ze stwierdzeniem, iż muzyka soul była jedynie naturalną kontynuacją tradycyjnego rhythm and bluesa⁴⁷. Pogląd taki podzielał również wspomniany już Jerry Wexler, co po uświadomieniu sobie, iż uważany jest on za jednego z pionierów stylu, rzeczywiście może poddawać w wątpliwość istnienie osobnej kategorii dla muzyki soulowej (miałaby ona stanowić jedynie semantyczny wymysł). Faktem jest, iż nie można definitywnie rozdzielić obu stylów, a wszyscy wokaliści soulowi mieli swoje korzenie w latach 50. XX wieku, czyli okresie panowania rhythm and bluesa. Przyporządkowanie danego wykonawcy do którejś z powyższych kategorii należy raczej do inwencji krytyków, jednak jest to zjawisko charakterystyczne dla ogółu muzyki popularnej. Ponadto oba style odróżnia odmienny „klimat” i rodzaj emocjonalizmu – rhythm and blues nadstawiony był na tworzenie muzyki tanecznej, miał w sobie więcej zamysłu i kalkulacji niż czystego uczucia, soul natomiast skłaniał do głębszej refleksji (odbicie związków z gospel), miał obnażać „duszę” samego muzyka, jak i słuchacza. Nie można również zapominać, iż muzyka soulowa była dobitnym wyrazem czarnej solidarności i nowopowstałych nadziei społecznych. Ów kontekst historyczny wydaje się decydujący.

Ciekawą wizją jest prezentowana przez brytyjskiego autora Clive'a Andersona teoria muzyki soul jako sztuki w całości wokalne⁴⁸, jed-

46 Tamże, s. 20.

47 Tamże, s. 4.

48 Tamże, s. 3.

nak teza ta jest prawdziwa tylko w przypadku zjawisk współczesnych, będących jedynie odbłaskiem dawnej muzyki tego nurtu.

Wątek ogólnospołeczny, jakkolwiek centralny dla historii stylu, nie może być jedyną perspektywą rozważań. Ważni są również sami artyści, a spośród nich wielkie osobowości, jak Sam Cooke, Otis Redding, Aretha Franklin, Etta James i wielu innych twórców, których nieprawdopodobny wpływ na muzykę i kulturę popularną możemy obserwować do czasów współczesnych. Ten rodzaj spojrzenia prezentuje autor publikacji *Icons of R&B and Soul*, Bob Gulla. Rozszerza on wąskie pojęcie terminu „soul”, nakreślone wcześniej przez Petera Guralnicka (fenomen rozgrywający się w określonych warunkach społeczno-kulturowych i wypływający z samego rdzenia czarnej muzyki), kończąc swe rozważania dopiero na latach 80. (twórczość Prince’a), co pozwala na rozeznanie w obszerniejszym repertuarze⁴⁹.

Oddziaływanie stylu soul w rodzimej twórczości

Rozumienie pojęcia „muzyka soul” zmieniło się od początku jego istnienia. Termin, który w swoim pierwotnym znaczeniu obejmował jedynie twórczość społeczności afroamerykańskiej z drugiej połowy lat 50. i 60., odnoszony jest obecnie do pewnego eklektycznego zbioru zjawisk: rdzennego southern soulu, komercyjnych kontynuatorów w Memphis i Filadelfii, stylów nawiązujących do jego spuścizny, czyli tzw. czarnej muzyki jak funk, disco, hip-hop i współczesne R&B, „soulowej” techniki wokalne czy wreszcie specyficznego, emocjonalnego doświadczenia dźwięków (odniesienie do genezy samego słowa „soul”).

Muzyka soul nadal nierozzerwalnie związana jest ze Stanami Zjednoczonymi i społecznością afroamerykańską, jednak swój ostateczny sukces zawdzięcza popularyzacji wśród białej publiczności, a następnie przejściu stylu przez białych wykonawców (tzw. *blue-eyed soul*⁵⁰). Rezonans soulu widoczny jest również w Polsce. Na początku należy zaznaczyć, iż w odróżnieniu od przedstawicieli rdzennej muzyki soulowej jej polska wersja nie ma konotacji socjologicznych czy politycznych. Nie jest to muzyka zaangażowana społecznie, a źródła

49 B. Gulla, dz. cyt., s. X.

50 *Blue-eyed soul*, [w:] *AllMusic*, [online] <http://www.allmusic.com/style/blue-eyed-soul-ma0000012036> [dostęp: 7.06.2013].

inspiracji soulowych należy raczej doszukiwać się w zjawisku coraz większego obycia twórców ze światową literaturą muzyczną – po zniknięciu żelaznej kurtyny, a tym samym po otwarciu granic, wzory tej muzyki, przedtem w Polsce nieznanne, stały się dostępne. Dla polskiego wykonawcy i odbiorcy były więc na tyle nowe i fascynujące, iż zaczęto czerpać z nich, śpiewać i komponować w podobnym stylu.

Analiza audytywna twórczości polskich wykonawców⁵¹ – tj. Fryderyki Elkany, Hanny Rek, Czesława Niemena, Krystyny Prońko, Ewy Bem, Grażyny Łobaszewskiej, Kayah, Mieczysława Szczecińskiego, Natalii Kukulskiej oraz zespołów Sistars i SOFA – pozwoliła odnaleźć różne postaci oddziaływania stylu soul na gruncie muzyki rodzimej. Nie ma tu miejsca na szczegółowy opis twórczości wszystkich wymienionych powyżej artystów, choćby nawet w kontekście cech samego stylu soul. Warto jednak poświęcić chwilę uwagi artyście, który w drugiej połowie lat 60., najprawdopodobniej jako pierwszy całkowicie świadomie, zaadaptował styl soulowy w Polsce – Czesławowi Niemenowi⁵².

Twórczość tego piosenkarza jest bardzo bogata, zarówno w sensie ilościowym (dyskografia obejmuje 21 albumów studyjnych, 3 koncertowe i 8 minialbumów) jak i stylistycznym. Na tym gruncie zaobserwować można wiele wpływów m.in. bigbeatu, rock and rolla, różnych nurtów rocka (w tym progresywnego i psychodelicznego – album *Enigmatic*), awangardowego jazz-rocka (*Niemen Vol. 1* i *Niemen Vol. 2*), muzyki elektronicznej oraz wreszcie funku i soulu (co objawiało się szczególnie w warstwie wokalne). Można powiedzieć, iż artysta ten czerpał

51 Wybór artystów musiał być w pewnym stopniu subiektywny. Podstawowym materiałem źródłowym, na którym opierał się autor dokonując analizy twórczości konkretnych wykonawców, były nagrania audio (w tym płyty CD oraz fragmenty utworów dostępne powszechnie w Internecie), a ponadto: filmowe rejestracje koncertów oraz materiały prasowe, w szczególności wywiady z artystami. Zastosowane metody badawcze są inspirowane koncepcją analizy integralnej Mieczysława Tomaszewskiego, która oprócz koncentracji na samym dziele muzycznym zakłada również odniesienie do jego recepcji i rezonansu.

52 Właśc. Czesław Wydrzycki, ur. 16 lutego 1939 roku, zm. 17 stycznia 2004. Ten wszechstronny artysta, zarówno wokalista, kompozytor, multiinstrumentalista, jak i autor tekstów piosenek debiutował na początku lat 60. i uważany jest powszechnie za jednego z najważniejszych twórców muzyki rozrywkowej w Polsce. Do roku 1967 współpracował on z bigbeatową grupą Niebiesko-Czarni, a po jej opuszczeniu działał jako solista oraz w założonych przez siebie zespołach – Akwarele, Niemen-Enigmatic oraz Grupie Niemen. Zob.: L. Gnoiński; J. Skaradzkiński, *Encyklopedia polskiego rocka*, Warszawa 1997, s. 310.

z kolejnych nurtów, stylów i mód muzycznych docierających do Polski, tworząc swój własny, autonomiczny kolaż. W roku 1967 roku Czesław Niemen wraz z grupą Akwarele⁵³ nagrał materiał na płytę *Dziwny jest ten świat* (wydaną przez wytwórnię Muza), a tytułowy utwór wykonał jeszcze tego samego roku na festiwalu w Opolu, gdzie otrzymał nagrodę Polskiego Radia. Piosenka, pomijając jej rolę jako swoistego protest songu, ukazywała bardzo dobry warsztat wokalny Niemena. Był on w posiadaniu mocnego, ekspresyjnego głosu o szerokiej skali i bogatej barwie, co dawało z kolei wielkie możliwości interpretacyjne. Artysta stosował również melizmaty (choć bez ich nadużywania) oraz liczne gardłowe wykrzyknienia – jak gdyby na granicy śpiewu, krzyku, pisku, będące jednak pod całkowitą kontrolą samego wykonawcy. Budzą one pewne skojarzenia z dawnymi *gospel shouters*, a przede wszystkim z jednym z głównych przedstawicieli stylu soul, Jamesem Brownem. Zbigniew Namysłowski, obrazując walory głosowe Niemena, podkreślał z kolei jego powiązanie z bluesem⁵⁴. W zakresie brzmienia płytę *Dziwny jest ten świat* charakteryzują: wywiedzione z rhythm and bluesa gitarowe riffy, duża rola sekcji rytmicznej i elektronicznych instrumentów klawiszowych, delikatne wstawki zespołu smyczkowego, również wykorzystanie instrumentów dętych (na większą skalę w utworze *Chyba że mnie pocałujesz*). Na uwagę zasługują wielogłosowe chórki w wykonaniu zespołu Alibabki. Stanowią one tło wokalne, ale są również istotne w przebiegu dramatycznym poszczególnych utworów (m.in. *Wspomnienie*, *Dziwny jest ten świat*, *Jaki kolor wybrać chcesz*). Niekiedy śpiewają delikatnie, jednak gdy emocje się wzmagają, można usłyszeć pełne, mocne głosy wokalistek, co zbliża je do czarnych wykonawczyń pokroju Diany Ross, Florence Ballard czy Mary Wilson. Wyraz uczuciowy utworów jest niezwykle różnorodny, ważny jednak jest fakt, iż Niemen dostosowuje do rodzaju emocji warstwę techniczną – dynamikę oraz sposób wydobywania dźwięku (np. czysty głos na tzw. „masce”, delikatny falset, gardłowy krzyk). Niekiedy występują również zmienne nastroje w ramach konkretnych utworów np. *Coś co kocham najwięcej*. W polskiej muzyce pojawia się więc wreszcie ów specjalny rodzaj napięcia, znanego z klasycznych nagrań soulowych, stanowiący ważny wyznacznik stylu.

53 Skład zespołu: Paweł Brodowski – gitara basowa, Tomasz Butowtt – perkusja, Tomasz Jaśkiewicz – gitara, Marian Zimiński – fortepian, organy.

54 K. Brodacki, *Historia jazzu w Polsce*, Kraków 2010, s. 272.

Jeżeli chodzi o wpływy muzyki soul w twórczości Niemena, najważniejszy wydaje się album *Sukces* (1968) wydany przez Polskie Nagrania Muza. Sukces to owoc dalszej współpracy Niemena z zespołem Akwarele. Płyta w jeszcze większym zakresie ukazuje inspiracje Niemena Jamesem Brownem, zarówno w warstwie wokalne (niezwykła ekspresja, wielość wykrzyknień, zaśpiewów), jak i funkowym brzmieniu. W stosunku do wcześniejszej twórczości dużo większą rolę odgrywają instrumenty dęte (trąbka i saksofon tenorowy), więcej miejsca pozostawiono na sola gitar, a co najważniejsze – rozwinęła się partia gitary basowej, która współdziałając z perkusją, tworzy charakterystyczny dla funku groove⁵⁵ (np. w utworach *Najdłuższa noc* i *Włóczęga*). Wielkim wokalnym kunsztem i wyczuciem, którego nie powstydziliby się żaden wychowany na gospel solista, wykazał się Niemen w balladzie *Sukces*, która stanowi kwintesencję soulowego stylu wokalnego, z całą jego swobodą, ozdobnikami, energią, potęgą głosu i uczuciem. Piosenki *Spizowy krzyk* i *Niepotrzebni* balansują między pełną wykrzyknień techniką zaczerpniętą jeszcze z soul, a brzmieniem energicznego rocka. Należy podkreślić, iż album *Sukces* stanowi jeden z niewielu przykładów w polskiej literaturze muzycznej, na którym styl soul odcisnął tak wyraźne piętno.

Czesław Niemen nie był typowym przedstawicielem stylu soul, o czym świadczą wielość wpływów, jakim się poddawał, i stylistyczna różnorodność jego twórczości. Bardzo ważny jest jednak fakt, iż w sensie wokalnym dorównywał on wielkim głosom-symbolom, takim jak Ray Charles czy wspomniany już wielokrotnie James Brown. Co więcej, w jego muzyce po raz pierwszy możemy doszukiwać się konkretnych inspiracji, odnoszących się do muzyków światowych.

W powyższym przeglądzie twórczości Czesława Niemena na plan pierwszy, spośród ważnych wyznaczników stylu soul, wysuwa się czynnik wokalny. W Polsce widoczne są dwa rodzaje oddziaływania

55 Groove – w dziedzinie jazzu to uporczywe powtarzanie tych samych sekwencji rytmicznych (ważna rola instrumentów perkusyjnych oraz partii basowych). Termin ten często odnoszony jest do muzyki popularnej (soul, funk, disco, rap, hip-hop), głównie za sprawą obecności w niej – wywodzących się jeszcze z tańczej muzyki afrykańskiej – rytmów ostatecznych. Z perspektywy etnomuzykologicznej groove to trudne do zdefiniowania zjawisko „zespolenia” słuchacza z rytmem, stąd ważny związek groove’u z tańcem (pobudzenie do tańca, rytmiczne ruchy ciała). Zob.: B. Kernfeld, *Groove (I)*, [w:] *Grove Music Online*, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> [dostęp: 3.03.2015].

omawianego nurtu muzycznego na tym gruncie: z jednej strony rodzimi wykonawcy nawiązują wyraźnie do tzw. „ikon” soulu (jak np. Aretha Franklin), które charakteryzowały potężne głosy oraz skłonność do bogatego ozdabiania linii melodycznej (w Polsce – Krystyna Prońko⁵⁶, Kayah⁵⁷ oraz wczesna twórczość Natalii Kukulskiej, do gospel nawiązuje z kolei Mieczysław Szczęśniak). Natomiast z drugiej strony odnaleźć można cechy oszczędnego stylu Motown (prostota, ale jednocześnie zabawa muzyką) – tu w szczególności Hanna Rek⁵⁸ oraz płyta Natalii Kukulskiej pt. *Sexi Flexi*⁵⁹. Trudnym do jednoznacznej oceny wy-

56 Wpływów soulowych można doszukiwać się na przestrzeni całej twórczości Prońko, najlepszymi jednak przykładami są utwory pochodzące z przełomu lat 70. i 80, jak np. *Modlitwa o miłość prawdziwą* (z albumu *Deszcz w Cisnej* wydawnego przez Pronit w 1978 roku). Prońko wykorzystuje tu wszystkie atuty swojego głosu – dzięki perfekcyjnemu opanowaniu techniki wokalne wprowadza drobne melizmaty i niuanse, stopniowo wzmacnia napięcie – w jednym momencie śpiewa delikatnie, by za chwilę pełnym napięciem głosem wykrzyknąć wszystkie nagromadzone emocje, czemu towarzyszy gęsty akompaniament organów Hammonda.

57 Właśc. Katarzyna Rooyens z domu Szczot, ur. 5 listopada 1967 w Warszawie. Pierwszy solowy autorski album wokalistki pt. *Kamień* został wydany w roku 1995 przez Zic-Zac Music Company i uważany jest obecnie za jedną z najważniejszych polskich płyt ostatniej dekady XX wieku. Łączy on soul z jazzem i współczesnym R&B. Uwagę zwraca przede wszystkim oryginalny, mocny głos wokalistki charakteryzujący się ciepłą barwą, którą można obrazowo określić jako „przybrudzoną”. Kayah kontroluje każdy dźwięk, bardzo emocjonalnie interpretuje – np. na przestrzeni utworu *Nawet deszcz* – prowadzi linię melodyczną lirycznie, niemal szepcze, wyśpiewuje skomplikowane melizmaty, by za chwilę wykrzyknąć – jeszcze śpiewając, nie zaś „na gardle” – nagromadzone uczucia. Wszystkie te cechy – ozdabianie linii wokalne, emocjonalizm – są jak wiadomo cechami soulowego stylu wokálnego.

58 Wydaje się mało prawdopodobne, by Hanna Rek czerpała inspirację bezpośrednio z rdzennie soulowych nagrań. Najważniejszym wyznacznikiem stylu artystki jest rodzaj radości, może nawet infantylności, które słyszalne są m.in. w nagrań: *Ja mam szczęście do wszystkiego*, *Oczy* oraz *Spotykamy się na moście*. Ich wyraz emocjonalny w dużym stopniu odpowiada temu znanemu z utworów wielu soulowych grup wokalnych, jak np. Martha and the Vandellas czy The Supremes.

59 Album – wydany w roku 2007 przez Promaton EMI – łączy elektronikę disco z lat 80., rytmy zaczerpnięte z funky, klimat muzyki soul oraz elementy hip-hopu, a całość przywołuje jednoznacznie skojarzenie z dźwiękami spod znaku wytwórni Motown (wczesna twórczość Michaela Jacksona, Prince’a czy duetu D-Train). Natalia Kukulska z uwagi na specyficzność aranżacji utworów dokonała zmian w swojej technice wokalne, którą cechuje teraz oszczędność środków charakterystyczna dla Donny Summer i Janet Jackson. Nie ma tu miejsca na znane z wcześniejszej twórczości popisy wokalne i linie melodyczne przesycone ozdobnikami,

znacznikiem przynależności do soulu jest poziom emocjonalizmu wykonawcy – w klasycznej twórczości soulowej był ważnym czynnikiem, zaś w nurcie tzw. „neo-soulu” traci niekiedy swoje pierwotne znaczenie, istotne staje się natomiast specyficzne wyczucie rytmu, frazy i delikatne podkreślanie brzmieniowych niuansów. Warto wspomnieć, iż pionierem neo-soulu w Polsce była grupa Sistars⁶⁰. Uczuciowość nie jest równoznaczna z posiadaniem przez wokalistę tzw. „czarnego głosu”⁶¹, który również decydować może o zakwalifikowaniu do stylu (na gruncie polskim najlepszym przykładem jest Grażyna Łobaszewska⁶², ale też Fryderyka Elkana⁶³). Bardzo ważnym czynnikiem okazuje się brzmienie zespołu, charakteryzujące się rozwiniętą partią gitary basowej oraz perkusji, jak również specyficznymi riffami gitary elektrycznej. Elementy te w połączeniu powinny tworzyć poczucie groove’u (odniesienie bezpośrednio do twórczości Jamesa Browna i jego kontynuatorów) – w tym kontekście wspomnieć należy o płycie Ewy Bem pt. *Bemibek*⁶⁴. Szerokie spojrzenie na soul pozwala wiązać z tym

nie chodzi już o zaprezentowanie możliwości głosowych, a raczej uzyskanie efektu stylizacji brzmienia utworów z lat 80.

60 Grupa Sistars powstała w 2001 roku w Warszawie – jej założyciele to Paulina i Natalia Przybyś (śpiew) oraz Bartek Królik (gitara basowa, śpiew, wiolonczela).

61 Obecnie określenie „czarny głos”, stosowane już bez konotacji rasowych, obejmuje szereg czynników: bardzo dobry warsztat wokalny (mocne głosy, wykorzystywanie zmian rejestrów, u mężczyzn stosowanie falsetu), szeroko pojętą muzikalność (specyficzne poczucie harmonii, frazy, ozdabianie melodii – melizmaty), ciepła barwa głosu wykonawcy (również tzw. „piasek” w głosie) oraz tak ważne dla soulowych śpiewaków emocjonalizm i „prawdę” wyrazu. Jest to pojęcie, które trudno jednoznacznie zdefiniować, gdyż nie stanowi jakości czysto muzycznej, a którą intuicyjnie rozpoznają obcy w literaturze słuchacze.

62 Piosenkarka nie deklarowała nigdy przynależności do konkretnego stylu muzycznego, choć jej twórczość obejmuje głównie jazz i pop, które jednak płynnie zespala ją się z inspiracjami wywodzącymi się z soulu i gospel. Wydaje się, że w przypadku Łobaszewskiej, podobnie jak u Czesława Niemena, „czarne brzmienie” wynika z jej naturalnych predyspozycji głosowych i wrażliwości muzycznej.

63 Artystka działała w latach 60., które stanowiły szczyt rozwoju muzyki soul w Stanach Zjednoczonych, trudno więc mówić w jej przypadku o bezpośrednim wpływie zagranicznych twórców. Nie mamy więc do czynienia z jakąkolwiek próbą stylizacji (na co było po prostu jeszcze za wcześnie), a raczej z pewnymi naturalnymi predyspozycjami głosowymi, które zbliżają Elkanę do emocjonalizmu znanego z wykonania czarnoskórych wokalistek. Głos piosenkarki jest bardzo silny, wyrazisty, ale naturalny, cechuje go ciepła, głęboka barwa i charakterystyczne niskie rejestry.

64 Płyta ukazała się nakładem wydawnictwa Muza w 1972 roku.

terminem również dźwięki przetwarzane elektronicznie, jednak tylko te budzące skojarzenia z twórcami Motown lat 80. (zakwalifikowanie do nurtu soul twórczości związanej z disco i jej pochodnymi wydaje się już nadużyciem). Ważnym czynnikiem jest również dodająca utworom muzycznej przestrzeni obecność wielogłosowych chórków wokalnych. Wszystkie powyższe cechy – w różnych konfiguracjach i natężeniu – były obecne w polskiej muzyce rozrywkowej począwszy od lat 60., czyli niemal w tym samym czasie, w którym rodził się styl soul w Stanach Zjednoczonych. Trudno w każdym przypadku mówić o bezpośrednim wpływie zachodniej twórczości na rodzimych artystów. Częściej mamy do czynienia ze współwystępowaniem podobnych tendencji, np. równoczesny rozwój kategorii emocjonalizmu w muzyce polskiej i amerykańskiej można traktować jako pewien naturalny proces angażujący twórców niezależnie od zamieszkiwanego kraju czy uprawianego stylu.

Poza wspomnianymi wcześniej artystami na przestrzeni kilku ostatnich lat pojawili się w Polsce następujący wykonawcy wpisujący się w nurt muzyki soulowej: Dorota Jarema (*Soni* – wydawnictwo Fonografika, 2008 – płyta prezentująca standardy muzyki soul w nowych aranżacjach), NuSoulCity, Natalia Lubrano (jej ostatni solowy album wydany przez EMI Music Poland w 2012 roku – *R.E.S.P.E.C.T.* – stanowi mieszankę nu-jazzu, funku i soulu), June (grupa działająca w nurtach soul i jazz), Dizkret/Praktik (duet rapersko-producencki), Dezire (zespół tworzący na pograniczu soulu i R&B), Iza Kowalewska (znana m.in. ze współpracy z producentem Emade), Patrycja Gola. Wielu artystów trudno przypisać jednoznacznie do konkretnego nurtu muzycznego, jednak można zaobserwować w ich twórczości pewne nawiązania do stylu soul. Do wykonawców tego rodzaju zaliczyć można m.in.: Marikę, Anię Dąbrowską, Mikę Urbaniak, Anię Szarmach, DoriFi, Kasię Lins oraz zespoły Hoodoo Band, Afromental, Poluzjanci i The Positive. Ostatnią kategorię stanowią wokalistki – Hania Stach, Katarzyna Cerekwicka, Kasia Wilk, Monika Urlik i Kasia Dereń – związane na co dzień z muzyką pop, ale których specyficzne warunki wokalne pozwalają powiązać je ze stylem soul.

Większość wymienionych powyżej artystów wpisuje się w nurt soulu jedynie za sprawą obecności wybranych elementów tego stylu w swojej twórczości, co spowodowane jest m.in. względami komercyjnymi i chęcią dotarcia do większej rzeszy słuchaczy. Pozycja, na

której znalazła się obecnie szeroko pojęta muzyka soul – w odniesieniu do całej historii stylu, który tak długo zabiegał o białą publiczność i miejsce w głównym obiegu muzycznym – wydaje się solidnie ugruntowana. Głównym problemem zdaje się fakt, iż muzycy angażujący się w tworzenie czarnej muzyki muszą godzić się nieustannie na daleko idące kompromisy i próbować sprostać specyficznej polityce prowadzonej nadal przez mainstreamowe media (prezentowanie tylko tego co „spodoba się” większości odbiorców). Na szczęście, obecnie w czasach, gdy głównym medium stał się Internet i każdy twórca może podzielić się swoją muzyką, upadają przeszkody w dotarciu do szerszej publiczności. Ponadto dzięki nowej technologii niemal cała literatura muzyczna dotycząca stylu soul – począwszy od nagrań jego pionierów, aż do twórców neo-soulowych – stała się łatwo dostępna. Wzorce te z kolei pozwalają świadomemu słuchaczowi trafniej ocenić danego wykonawcę, a w przypadku wysokiego poziomu jego twórczości docenić ją i propagować. Proces ten może stanowić szansę dla tych, którzy starają się tworzyć w stylu najbardziej zbliżonym do rdzennego soulu bądź też neo-soulu, które – pomimo wielu komercyjnych sukcesów grup takich jak Sisters, czy SOFA – nadal stanowią w naszym kraju rodzaj twórczości alternatywnej.

Choć soul jako zjawisko społeczno-kulturowe wyczerpał się bezpowrotnie, to ślad, który styl ten po sobie zostawił, jest niezmywalny i nadal obecny we współczesnej kulturze, w tym również na gruncie polskim. Co więcej, muzyka ta nieustannie ewoluuje. Wykonawcy-symbole, jak Aretha Franklin, James Brown, Solomon Burke, Ray Charles i Sam Cooke, trwają w świadomości słuchaczy, a ich twórczość inspiruje kolejne pokolenia artystów.

Bibliografia

- Black music: Des chaînes de fer aux chaînes en or*, [film], reż. M.A. Vecchione, Paris: Program 33, 2008.
- Brodacki K., *Historia jazzu w Polsce*, Kraków 2010.
- Cała A., Miszczak R., Wrona H., *Dusza, rytm, ciało. Leksykon muzyki r&b i soul*, Wrocław 2008.
- Gnoiński L., Skaradziński J., *Encyklopedia polskiego rocka*, Warszawa 1997.
- Gulla B., *Icons of R&B and Soul: An Encyclopedia of the Artists Who Revolutionized Rhythm*, Westport 2008.
- Guralnick, P., *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*, New York 1999.
- Rusinowa I., *Tom czy Sam. Z dziejów Murzynów w Ameryce Północnej*, Warszawa 1983.
- Schmidt A., *Historia jazzu*, Lublin 2009.

Źródła internetowe:

- Blue-eyed soul*, [online] <http://www.allmusic.com/style/blue-eyed-soul-ma0000012036> [dostęp: 7.06.2013].
- Brackett D., *Soul music*, [w:] *Grove Music Online*, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> [dostęp: 20.03.2015].
- Diagne S., *Négritude*, [w:] *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, red. E.N. Zalta, [online] <http://plato.stanford.edu/entries/negritude/> [dostęp: 4.06.2013].
- Kernfeld B., *Groove (I)*, [w:] *Grove Music Online*, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> [dostęp: 3.03.2015].
- Ruehl K., *We Shall Overcome: History of an American Folk Song*, [online] <http://folkmusic.about.com/od/folksongs/qt/WeShallOvercome.htm> [dostęp: 4.06.2013].
- Rye H., *Rhythm and blues*, [w:] *Grove Music Online*, [online] <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> [dostęp: 20.03.2015].
- Soul (n.2)*, [w:] *Online Etymology Dictionary*, red. D. Harper, [online] http://www.etymonline.com/index.php?term=soul&allowed_in_frame=0 [dostęp: 4.06.2013].

Abstract

Soul music – the origins, history, socio-cultural base and the kinds of soul inspiration in the Polish music

The theme of this study is a historical reconnaissance of soul music, taking into account the global context, with all the social and historical conditions that accompanied the development of the style. The main aim that the author set himself is to find sources of Polish musicians' inspirations that can be found in American music from the 60s of the twentieth century. The main section of this paper is an attempt to define soul music and the characteristic of the style in a variety of shots – strictly musical, social, political, historical, racial and the general-culture one. The final chapter undertakes the task of showing the results of analysis of native music in terms of its membership to the style. In this section, a very broad meaning of the term 'soul' has been assumed, which in this context is merely a reflection of the original phenomenon. The author hopes that this study will contribute to the dissemination of knowledge that soul music – both worldwide and in Poland – is an original and valuable style.

Key words

soul music, popular music, American culture, Polish music, Czesław Niemen