

ЦВЕТА ЧЕРНОЙ МУЗЫКИ

Музыка эта многоцветная, сверкающая всеми красками жизни. Но создатели ее принадлежат к темнокожей расе, обитавшей в Тропической Африке. И хотя сами они называли себя “банту”, что значит просто “люди”, европейские завоеватели и торговцы, начавшие в XVI веке широкий экспорт африканских рабов в недавно открытые колонии Нового Света, именовали их неграми от романского корня *negre* - черный. Черной же стали называть и их музыку...

Караваны судов, груженных живым товаром, прибывали на острова Вест Индии – Кубу, Ямайку, Гаити, Пуэрто-Рико; в порт Новый Орлеан на берегу Мексиканского залива, а также в Саванну, Чарльстон и другие города Америки. За триста лет официальной работорговли они доставили туда около двадцати миллионов африканцев.

Все эти люди оказались вырванными из своей земли, отрезанными от обычаев, верований – от всего, что составляет культуру народа и делает его целостным духовным организмом. Они не могли захватить с собой никаких материальных ценностей, никаких вещественных памятников своей культуры. И дети говорили уже на языке хозяев: на юге преобладал креольский (видоизмененный испанский и французский) диалект, на северо-востоке – английский.

Медленно, постепенно, извилистыми путями, нередко ценою крови шло образование нового народа – афроамериканцев, своеобразной “нации внутри нации” самого бесправного и угнетенного этнического меньшинства, которое стремилось в то что бы то ни стало сохранить свое человеческое достоинство, да и просто выжить среди чужого и бесконечно жестокого к нему мира.

Фредерик Дуглас, беглый раб, а впоследствии знаменитый идейно-политический лидер и просветитель негритянского народа второй половины XIX века писал в своей “Автобиографии бывшего цветного”: “Нередко замечают, что рабы суть самые довольные и счастливые работники на свете. Они пляшут и поют, и звуки их полны веселья, однако величайшей ошибкой было бы считать их по этой причине счастливыми. Песни раба представляют не радость, а скорее скорбь его сердца. Рабы поют не для того, чтобы излить свою радость, но с тем, чтобы сделать себя счастливее”.

В этих словах – ключ к пониманию негритянского искусства в целом: в основе его лежит не созерцание, но действие, направленное к определенной цели; оно не столько выражает чувства, сколько создает их.

“Негры-невольники, - говорит современная исследовательница Маргрет Джас Батчер, автор книги “Негр в американской культуре”, - своими народными сказками, музыкой и танцами культивировали то, что можно назвать эмоциональным или психическим катарсисом, трагическим очищением от чувства бесконечного разочарования и невыносимой горечи”.

Главным средством такого очищения стала музыка.

Всех африканцев, привозимых в Америку, подвергали принудительному крещению, надеясь поработить таким способом не только их тела, но также их души. Происходило, однако, обратное: негры увидели в евангельской проповеди буквальный призыв к освобождению от рабства, а своего нового бога, погибшего

ради их спасения, они представляли себе чернокожим, распятым у перекрестка двух дорог.

Они прибили его гвоздями к дереву,
Они пронзили копьем ему грудь,
Кровь струилась и капала вниз,
А он лишь поник головой и умер,
Не сказав ни единого слова,
Ни единого слова,
Ни единого слова...

(Crucifixion)

Тексты из Библии и европейские церковные гимны перекликались в душах рабов с реальными событиями их жизни, и все это накладывалось на воспоминания о прежних музыкальных традициях. Они начинали складывать собственные песни молитвы, по-своему преобразуя тексты священного писания и оживляя их экспрессивными возгласами и четким ритмическим движением. В простых и бесхитростных словах они просили господина прислать за ними сверкающую колесницу, вознести их в царствие небесное или указать путь в страну обетованную под которой, между прочим, подразумевался не столько рай, сколько свободные нерабовладельческие области к северу от границы с Канадой. Любой эпизод из Библии преломлялся в сознании рабов как аналогия их собственной участи и служил неизменно ободряющим примером: “Ведь пришел же господь на помощь к Даниилу попавшему в львиный ров, неужели он не спасет и меня и вас?” Так рождались непревзойденные по яркости музыкально-поэтических образов рассказы и песни молитвы. Они назывались спиричуэлс, буквально “духовные”, однако, несмотря на все атрибуты религиозной музыки, несли в себе самое земное содержание. По форме спиричуэлс представляли собой как бы переключку между лидером-запевалой и хором, они строились в виде чередования “зова” и “ответа”, распеваемых на какой-нибудь простой и короткий мотив. Мотив этот не был строго фиксирован, и каждый участник мог видоизменять его в процессе исполнения.

Молитвенные собрания негров, бывшие во времена рабства единственным средством социального общения невольников, протекали в обстановке необыкновенного духовного подъема как раз благодаря захватывающей силе музыки, а исполнение религиозных гимнов, связанное со стремлением обрести и защитить внутреннюю свободу духа, стало для них необыкновенно широким полем художественного творчества.

Формальная отмена рабства, наступившая в 1863 году, сделала негров “свободными людьми”, но воспользоваться плодами этой свободы оказалось не так то просто. Старая система полуфеодальных отношений между рабами и их белыми хозяевами была разрушена, и вчерашним невольникам пришлось начать жестокую борьбу за существование в совершенно новых для них условиях, породивших и новую форму музыкального выражения – блюз, что в буквальном переводе означает “печали”.

В отличие от хоровых спиричуэлс блюз первоначально предназначался для сольного исполнения и олицетворял собой прежде всего индивидуальное художественное начало. В блюзах, полностью лишенных религиозной символики давались откровенно реалистические картины жизненных невзгод и несчастий, очень часто непосредственно пережитых самим исполнителем и хорошо знакомых ему.

слушателям. Большинство блюзов отличается яркая образность: неожиданные сравнения, тематические контрасты, прямая речь, обращенная к реальному или воображаемому собеседнику, которым может оказаться не только человек, но и природа; темпераментные реплики, перемежающие спокойное течение рассказа постоянные ассонансы и аллитерации сообщают поэзии блюза необычайную пластичность, делают ясно ощутимой словесную фактуру, придают повествованию предельную достоверность и эмоциональную убедительность. Вот, например рассказ об урагане, пронесшемся в десятых годах нашего века над городом Сент Луис:

Я сидел дома на кухне,
Окидывал взглядом небо.
Я увидел вдруг, что мир потемнел,
И заплакал от страха.
Завыл страшный ветер,
И начали падать дома.
Я увидел: страшный смерч надвигается,
Мчится, как пушечное ядро.

(St. Louis Cycloon blues)

Очень много блюзов сложили строители плотин на Миссисипи. Типичные для них мотивы можно встретить во многих произведениях негритянской музыки и поэзии в частности у поэта Ленгстона Хьюза:

Я работал на плотине,
Выбивался из сил как собака,
Раздирая в кровь руки,
Старался ее укрепить.
Я насыпал миллион тонн песка,
Но вода все равно прорвалась.
Плотина, плотина,
Какой же высокой ты быть должна,
Чтоб не дать этим мутным холодным волнам
Покрыть меня с головой?

(Leavy blues)

Среди характерных тем блюзов – тоска по заманчивым, но недоступным для негров путешествиям. Отсюда столь частые в негритянском фольклоре образы поездов, проносящихся мимо, и железнодорожных путей, ведущих в далекие счастливые края. “Бродяга, на этот поезд тебе не попасть” - называется один из таких блюзов. “Когда поезд на Алабаму останавливается у платформы, я просто теряю рассудок, такая тоска берет меня по железной дороге, я хочу увидеть мой родной город”, - поется в другом, и, наконец, у Ленгстона Хьюза:

Дай мне билет за шесть долларов
На поезд, идущий куда-нибудь.
Мне безразличен его маршрут,
Лишь бы он увез меня прочь отсюда.

(Six bits blues)

Жизнь настолько тяжела, что стремление бросить все и уйти куда глаза глядя часто становится доминирующим желанием негра:

Иногда мне хочется пойти побродить,
Но дорожных ботинок у меня нет.
Если б милая моя была бы со мной,
Я не пел бы этого бродяжьего блюза.

(Walkin' blues)

Смерть была частым гостем в домах бедняков, и рассказы о ней всегда занимали большое место в репертуаре исполнителей блюзов, достигая порою подлинно трагедийного звучания:

Милый, о мой милый,
Почему ты мне не ответишь?
Целый день я стою у твоего гроба,
Нескончаема боль в моем сердце.
Говорил всегда, что любишь меня,
И я твоим словам верила,
А теперь хочу сделать так, чтоб ты знал:
Твоя милая всегда рядом.
Когда уходила от гробовщика,
Не смогла удержаться, заплакала,
Зачем поступил он со мной так плохо,
Разлучил с человеком,
Которого я так люблю.

(Coffin blues)

Выдающиеся по мелодике и поэтическим качествам блюзы переставали быт достоянием одного лишь их сочинителя. Переносимые бродячими певцами, они приобретали подчас самую широкую популярность, вбирая в себя эмоциональный опыт многих тысяч простых людей. Долгое время эти бесчисленные сокровища народного гения оставались совершенно неизвестными остальному миру. Никто из белых фольклористов и композиторов не снисходил до серьезного внимания к творчеству черных, а среди вчерашних рабов было еще слишком мало грамотных и образованных специалистов.

Уильям Кристофер Хэнди, родившийся в городе Флоренс, Алабама, в 1873 году, стал первым собирателем, интерпретатором и профессиональным композитором блюзов, в том числе таких шедевров, как “Мемфис блюз”, “Кэрлес лав”, “Йеллоу дог блюз” и всемирно известного “Сент-Луис блюз”.

В конце десятих – начале двадцатых годов нашего века исполнение блюзов становится излюбленным жанром негритянской эстрады, точнее, представлений под открытым небом или наскоро растянутым тентом, которые давались бродячими труппами актеров, певцов и музыкантов. Необходимость придать достаточную силу и красочность инструментальному сопровождению заставляла вводить в ансамбли духовые инструменты – трубу, кларнет, тромбон, набор барабанов, тубу или контрабас, и постепенно эти аккомпанирующие голоса стали соперничать с

вокалистом, а подчас и целиком брать на себя его функцию: та “инструментализация” блюза стала одним из путей формирования джаза.

В те же годы многие фирмы, выпускавшие граммофонные пластинки, стали записывать негритянских музыкантов для продажи этих записей только среди цветного населения США. В самых беднейших негритянских домах можно было найти старый, чудом действующий граммофон и стопку пластинок, проигрываемых вновь и вновь, покуда игла еще могла держаться в звуковой бороздке. Пластинки с музыкой негритянских блюзов и джазовых номеров – в те годы их называли “расовыми пластинками (race records) – расходились фантастическими тиражами и являлись главной статьей дохода для многих “белых” компаний. Так, фирма “Коламбия избежала в середине двадцатых годов банкротства лишь благодаря выпуску серии “расовых” пластинок с записью знаменитой Бесси Смит, прозванной “Императрицей блюза”.

В начале 30-х годов выпуск “расовых” (как и вообще всех других) пластинок резко упал в Соединенных Штатах в связи с экономическим кризисом, первой жертвой которого стали самые неимущие слои общества. Несколько лет спустя однако, тиражи их стали вновь возрастать – на этот раз во многом благодаря тому что молодое поколение белых американцев – прежде всего студенчество – постепенно открыло для себя художественные ценности негритянского блюза и джаза.

Вторая мировая война привела к заметному усилению роли негров в ряде сфер промышленной, экономической и культурной активности; именно в это время в каталогах грампластинок “расовая” рубрика получила новое название “ритм-энд-блюз”. За переменной термина стояли важные общественные и эстетические сдвиги: блюзовая форма завоевывала все большую популярность в кругах белых, между тем как новейший инструментальный джаз – так называемый “боп”, все дальше уходящий от своих культурных истоков, быстро превращался в весьма сложную и утонченную музыку камерно-концертного плана, требующую для своего восприятия специальной подготовки и доступную теперь лишь сравнительно небольшой группе знатоков и специалистов.

Ритм-энд-блюз продолжал оставаться простым и доходчивым вокально-инструментальным жанром, не порывающим связи с почвенными слоями негритянской народной музыки, но не отказывающимся и от ряда технических новшеств. Последние заключались прежде всего в применении усилителей для гитары – по-прежнему главного инструмента, аккомпанирующего блюзовому певцу. Но мощное усиление служило не только для повышения общей громкости, оно превратило гитару в поющий голос, а возникающие при этом искажения – сначала невольные, а затем уже намеренные и специально рассчитанные – сообщили этому “голосу” тембровые особенности, характерные для типично африканского пения – та техника, заимствованная у белых людей, вернула негритянской музыке ряд ранее забытых ею “черных” качеств.

Нужно, правда, заметить, что вопрос о ее цвете еще не ставился. На протяжении почти целого столетия верхом социальных амбиций цветного гражданина США, стремящегося “выйти в люди”, считалось вхождение в среду “стопроцентных белых американцев”. Черная кожа была роковой печатью препятствующей достижению этой цели и обрекавшей ее носителя на вечную неполноценность.

Если ты белый, тогда все в порядке,
Если коричневый – лучше держись в сторонке,
Но если ты черный – проваливай вон, вон, вон!

- пел в 30-х годах знаменитый исполнитель блюзов Биг Билл Брунзи.

Они над тобой смеются и презирают тебя,
Внутри я бел, но это ничего не меняет,
Мой единственный смертный грех – моя кожа,
Так за что ж я наказан моей чернотой и печалью?

- говорится в песне Фэтса Уоллера и Энди Разафа “Черный и печальный”, известной всему миру в гениальной интерпретации Луи Армстронга. “Сменить свой цвет сорвать бы с себя шкуру...” - в отчаянии плачет лирический герой тех же лет Лэнгстона Хьюза, наталкиваясь на стену отчуждения, отделяющего его не только от белых, но и от своих собратьев по расе, переживающих такую же мучительную неполноценность своего духовного и физического статуса.

Мелкобуржуазные конформисты пытались найти выход в до смешного наивных паллиативах: вплоть до конца 50-х годов негритянская печать регулярно помещала рекламы новейших средств для выпрямления курчавых волос и высветления кожи.

Либеральная цветная интеллигенция возлагала надежды на постепенное слияние рас и образование единой американской нации и культуры. В музыке эту позицию отстаивал Дюк Эллингтон, сохранявший неизменную веру в богатейшее наследие и будущее развитие своего народа, но никогда не проявлявший какого бы то ни было антагонизма к белой Америке. В 1943 году он выступил с огромной джазовой сюитой, задуманной в качестве “музыкальной параллели истории американских негров”. Три главные части сюиты назывались Black, Brown and Beige (черное, коричневое и беж), намекая на процесс антропологического и культурного смешения потомков африканцев. В патриотическом хоровом финале сюиты проникнутой воодушевлением совместной борьбы, шедшей в те дни против фашизма, звучали слова о наступающем “единении всех черных, коричневых и бежевых с белым, красным и синим” (цвета национального флага США).

Правда, субъективные взгляды Эллингтона на судьбу африканской традиции далеко не всегда совпадали с объективным ее выражением в его творчестве “Либерийская сюита”, написанная к столетнему юбилею республики, по своему характеру была куда более “африканской”, чем самые “черные” эпизоды из Black Brown and Beige. В телевизионном шоу “Барабан – это женщина” история джаза представленная Эллингтоном в виде волшебной сказки, не только выводилась из Африки, но и необходимо возвращалась к ней, чтобы начать новый цикл своего движения. В театральном обозрении “Мой народ”, приуроченном к столетию отмены рабства в США, Эллингтон прославлял успехи Мартина Лютера Кинга на поприще ненасильственного сопротивления сегрегации с помощью типично африканских музыкально-художественных средств. Однако в финале спектакля ведущая солистка Джойа Шеррил обращалась к публике с такими словами:

Розы красны,
Фиалки голубеют в печали,
Белые тюльпаны ждут поцелуев
(Вот, кстати один из них),
Но, скажите, может ли цвет укрыть от дождя?
Согреть в холод?
Определить поведение на пожаре?
Изменить состояние на кладбище?
Кто знает точно, как окрашена добродетель
И какого цвета любовь?

Между тем, в том же году, когда обозрение “Мой народ” шло в рамках юбилейной выставки “Сто лет негритянского прогресса”, вышла в свет книга Лероя Джонса – молодого поэта, драматурга, эссеиста и критика, - названная “Народ блюза и пронизанная пафосом этнической обособленности афро-американской культуры”. Подчеркивая неразрывную связь между условиями социального бытия и формами художественного сознания, Джонс утверждал:

“Наиболее экспрессивная негритянская музыка любого выбранного нами периода будет точным отражением того, кем в данный момент является негр в Америке. Она будет отражать его представление о себе самом и о том, каким он хотел бы видеть себя или весь мир в целом, исходя из специфических условий предрассудков и преимуществ современной ему Америки”.

Слова эти совпали с началом новой фазы в движении за гражданские права негров, ознаменованной массовыми демонстрациями в масштабе страны, открытым неповиновением, восстаниями бедноты, вооруженными стычками с полицией и настоящими боями против отрядов национальной гвардии. Это было стихийное стремление защищать, хранить и развивать свою культурную, этническую и расовую самобытность. И в первую очередь – перестать смотреть на себя глазами плантаторов-рабовладельцев, считавших негров существами низшей породы, уметь “ходить выпрямившись”, верить, что “самый прекрасный цвет – черный”. Совокупность всех этих событий составила тот взрыв социальной, политической и духовной активности, который охватил к середине 60-х годов широчайшие слои негритянского населения и получил название “черной революции”.

Именно тогда старинный спиричуэл получил новую жизнь в качестве боевого гимна черных и белых борцов за гражданские права:

Мы придем к победе,
Мы придем к победе,
Мы будем идти, взявшись за руки,
Я знаю, я верю всем сердцем:
Наступит день, когда мы придем наконец к победе.

Отис Реддинг, самая яркая звезда ритм-энд-блюза тех лет, сочиняет свою знаменитую песню, где мольба о любви – преимущественная тема этого жанра - неожиданно сменяется другой просьбой:

Все, о чем я прошу, - это уважение.
Пойми, что для меня это значит: УВАЖЕНИЕ!

УВАЖЕНИЕ! Хоть чуть-чуть уважения...

Тенор-саксофонист Сонни Роллинз, ведущий представитель хард-бопа записывает “Сюиту Свободы”, а Чарли Мингус – контрабасист, руководитель ансамбля и композитор джаза, по мощи таланта приближающийся к Эллингтону, создает программную звуковую поэму “Черный святой и грешница”, проникнутую пафосом революционной борьбы против всех форм угнетения и несправедливости.

Нужно заметить, что “черная революция” до сих пор еще не обладает организационным единством и не направляется какой-либо общепринятой и последовательной программой. Для нас, однако, интерес представляет тот факт, что разнообразные социально-психологические мотивы, идеологические установки и даже конкретные политические призывы этого движения осознаются и провозглашаются прежде всего в художественных формах “черного искусства” и в первую очередь “черной музыки”.

Подготовка “черной революции” в музыке шла практически уже с середины 50-х годов, когда в негритянском обществе стала намечаться тяга к наиболее почвенным доподлинным проявлениям афро-американской культуры, объединяемым под общим названием “соул” (англ. soul – душа) и состоящим из множества самых разнообразных ингредиентов. Туда входили: отличительный диалект, фасон одежды и прически в стиле “афро”, характерная походка, позы, жестикация и мимика общая манера поведения и общения, убранство жилищ, бытовой уклад и даже кулинария. Разумеется, здесь были особые виды и жанры музыкально-художественной деятельности: прежде всего ритм-энд-блюз, служивший преимущественно для танцев и более сложные формы концертного соул-джаза именуемого также “грав”, “фанки” или “хард-боп”, интенсивно использующие мотивы традиционного негритянского фольклора.

В 60-х годах соул-музыка начинает стремительно насыщаться общественным и гражданским содержанием и нередко прямо активизировать политические действия негритянских масс. Первенство в этой области занимал обычно ансамбль альт-саксофониста Джулиана “Кеннонболл” Эддерли, сопровождавший, в частности выступления пастора Джесси Джексона.

Одновременно с этим и в камерном джазе, тяготевшем ранее к “чистому творчеству (что объяснялось стремлением освободиться от роли “цветных развлекателей”, навязываемой джазменам со стороны коммерческой буржуазной эстрады), наметились существенные перемены. Новые формы джазовых произведений, получившие название “Новой вещи” или “Новой волны”, связывались с творчеством таких выдающихся мастеров, как Джон Колтрейн, и Орнетт Колмэн. Общественный и культурный смысл их деятельности состоял в утверждении принципиально новой позиции и роли афро-американского музыканта. Первая внушительная манифестация “Новой вещи” состоялась в 1965 году: при открытии Театра-школы черного искусства в Нью-Йорке был дан большой концерт “Новой черной музыки”, в котором помимо Колтрейна и Колмэна, приняли участие молодые инструменталисты и композиторы Арчи Шепп, Алберт Айлер, Чарлз Толлино, Грэм Монкур и ряд других музыкантов.

Лерой Джонс, организатор и директор театра-школы, обрисовал общую ситуацию и ориентиры нового движения: “Что-то происходит. Сейчас. Происходит уже какое-то время, хотя и не замечается или отвергается полунинтеллигентными критиками, которые не имеют ни малейшего представления о том, что вызвало эт

музыку к жизни. Раньше “черная музыка” только чувствовалась, теперь она осознается. Осознание чувства открывает простор для его додумывания. Музыкант получает власть над формой, он творит ее по своему желанию. Исполнение перестает быть просто эмоциональной разрядкой или демонстрацией мастерства - оно становится способом приобретения нового опыта”.

Подобная концепция афро-американского искусства открыла очередной этап в развитии самосознания “Новой черной музыки”. В 1966 году Джон Колтрейн записал на пластинку программное произведение “Кулу се мама”. Название и общая форма заимствованы из ритуальных песенплясок, до сих пор бытующих среди негров Луизианы. Однако автор пьесы, молодой барабанщик Джуно Люис, превратил старинное заклинание в своеобразный манифест. Прежде всего он заменил слово “кулу”, означающее сверхъестественную силу, своим собственным именем, придав вещи земную направленность и подчеркнув личную ответственность:

ДЖУНО СЕ МАМА – это
Дух и сила моих прародителей,
Мне завещанные отцом.
Это он научил меня быть
Человеком. Самим Собой. Крепостью.
Это старый обряд и молитва за всех,
Кто несет бремя древнего рабства,
Кто нам скажет, кто мы такие?
Много песен приходит из ночи,
Я – дитя Луны, я родом из Нью-Орлеана,
Я пришел из лагуны.
Сверстники носились по улицам,
А я вслушивался в ритм барабанов.
Я, Джуно, родившийся быть барабанщиком.
Отец мой был барабанщиком в ресторане,
Однажды стал им – и так и остался,
А дед барабанщиком батальона
В восемьдесят четвертом полку Армии северян,
Дравшихся за Союз и свободу для негров.
Я – внук и сын барабанов.
Я задумал построить дворец
Афро-американского искусства,
Который должен стать домом
Для обездоленных и бездомных,
Будущих сыновей барабана.
Дети Луны, готовьтесь родиться,
Знаки небес, земли и воды,
Учитесь летать, поднимайтесь все выше.
Учитесь плавать и строить корабль,
И взывать к миру криком морских раковин.
И что бы там ни случилось, мы должны петь,
Мы должны расти и стать взрослыми.

Важный вклад в осмысление мотивов и целей передовой негритянской музыки внесла состоявшаяся весной 1966 года дискуссия “Джаз и революционный черный национализм”. На этот раз Лерой Джонс дал более глубокое обоснование “черной музыке”:

“Речь сейчас идет не столько об угнетении со стороны белых, сколько о более глубоких основаниях человеческой жизни, мы говорим о культуре, об образе жизни народа, о том, что определяет его мир...”

Представьте, что вы, белый человек, проснулись в мире, где все ваши культурные герои – Моцарт и Бах, Бетховен и Шекспир – оказались бесследно стерты с лица земли и где никто не мог бы вам сказать, что же случилось вдруг со всеми этими столпами культуры, равно как и со всем вашим народом. Вот точно в таком положении оказался Черный человек, когда он проснулся в Америке и обнаружил, что фундамент его духовной жизни полностью разрушен, что его наставники, у которых он должен был научиться, как стать самим собой, уничтожены, и вы поймете, что Черный человек должен все это осознать и вновь укрепиться в своей самобытности”.

Еще более определенно высказался по этому поводу другой участник дискуссии – тенор-саксофонист и композитор Арчи Шепп:

“Что такое черный национализм? Говоря точным языком, это потребности двадцатимиллионного народа, долгие годы подвергавшегося чудовищному угнетению, вырваться из-под ярма, наложенного на него угнетателями. И когда я говорю “угнетателями”, я вовсе не имею в виду всех белых людей, но лишь тех из них, кто находится у власти”.

“Подобный национализм, - говорил критик Фрэнк Кофски в заключении дискуссии, - по существу, интернационален в своей братской солидарности со всеми угнетенными”.

На протяжении второй половины 60-х годов прогрессивные тенденции “черной музыки” развивались в деятельности таких музыкантов, как Джон Колтрейн, Чарли Мингус, Орнетт Колмэн, Сан Ра, Сесил Тэйлор и ряда других мастеров стремившихся синтезировать в своих произведениях художественные традиции многих народов мира. Просматривая очередные этапы этого развития в исторической перспективе, негритянский критик Томас Портер писал в 1971 году в журнале “Фридомуэйз”:

“Абстрактной “черной музыки” нет. Есть “черная музыка”, отражающая политические позиции черного народа. Так что, когда мы говорим о “черной музыке” мы имеем в виду наиболее передовую, наиболее сознательную в своей социальной направленности ветвь этой музыки, исторически сложившуюся под именем джаза”.

Портер отвергает любые попытки представить идею “черной исключительности” в качестве основы, направляющей общее движение афро-американской музыки: “Национальное сознание всегда было присуще “черной музыке”, но в своей критике общества эта музыка всегда носила не только национальный, но и классовый характер. “Черная музыка” давно уже интернациональна, поэтому попытки придать ей националистический характер представляют шаг вспять”.

О социально-политической зрелости афро-американской музыки свидетельствуют не только лучшие произведения джаза, но и самый массовый его жанр – ритм-энд-блюз. Так, к началу 70-х годов коронным номером Джеймса Брауна становится сочиненная им самим песня-речь “Скажи во весь голос: я черен и горд”:

Скажи во весь голос: я черен и горд.
Скажи во весь голос: я черен и горд.
Говорят, что мы полны злобы,
Говорят, что мы просто в истерике.
А я говорю: мы не остановимся,
Пока не будем иметь того, что заслужили по праву.
Нас унижали и нас презирали,
Обращались как со скотом, высмеивали,
Но верно как дважды два, брат:
Не остановимся мы, пока своего не добьемся.
Скажи во весь голос: я черен и горд.
Скажи во весь голос: я черен и горд.
Мы годами трудились без устали, но все забирали другие.
Мы – люди, и лучше умрем мы стоя,
Но не будем жить на коленях.

“Черная музыка” являет пример того, как жизненный опыт целого народа; непосредственно претворяется в искусство огромной художественной силы и как эта сила, в свою очередь, немедленно сообщает новый импульс движению народной жизни.