**Становление классического джаза.**

**Введение.**

В наше время, когда человек, вооруженный достижениями науки и техники, научился распространять информацию по всему земному шару с легкостью ветра, гоняющего листья по лужайке, трудно кого-либо удивить тем, что идеи той или иной культуры неожиданно обнаруживаются в другом, далеком от нее районе мира. И повсеместное распространение за какие-нибудь шестьдесят - семьдесят лет такого уникального явления, как джаз, едва ли не самый поразительный факт нового времени. В период первой мировой войны, когда джаз Нового Орлеана и прилегающего к нему районов еще был народной музыкой, количество джазовых музыкантов не превышало несколько сотен, а число слушателей, в основном представителей негритянской бедноты из дельты Миссисипи, не достигало и пятидесяти тысяч. К 1920 году джаз стал известен, иногда в виде довольно неумелых имитаций, всюду в Соединенных Штатах Америки. Через десять лет его стали исполнять и слушать в большинстве крупных городов Европы. К 1940 году его уже знали во всем мире, а к 1960 году он был повсеместно признан как самостоятельный музыкальный жанр, даже как особый вид искусства. Джаз никогда не был популярной музыкой. Несомненно, время от времени отдельные формы джаза становились популярными: так было с "джазовой" музыкой 20-х, со "свингом" 1935 - 1945 гг., так обстоит дело со стилем "ритм-энт-блюз" сегодня (конечно, популярность в бывшем СССР эти стили не имели). В данном случае будет уместно говорить о так называемом "псевдоджазе" - все вышеперечисленные направления имели какие-то небольшие элементы джаза и "выдавались" за настоящий джаз, и слушатели, покупавшие такие пластинки, как правило не разбирались в джазе. Но подлинный джаз - тот, который сами джазмены считают своей музыкой, - редко приобретает сколько-нибудь широкую популярность. Джаз оказывал и продолжает оказывать влияние на всю современную музыку. "Рок", "фанк" и "соул", эстрадная музыка, музыка кино и телевидения, значительная часть симфонической и камерной музыки заимствовали многие элементы джаза. Без преувеличения можно сказать, что именно на фундаменте джаза выросло здание современной поп-музыки. Понять сущность джаза было всегда нелегко. Когда Луи Армстронга спросили, что такое джаз, он ответил так: "Если вы спрашиваете, то вам этого никогда не понять". Утверждают, что Фэтс Уоллер в подобной же ситуации сказал: "Раз вы сами не знаете, то лучше не путайтесь под ногами". Раз уж такие великие музыканты не смогли объяснить, что такое джаз, то и простому смертному это не под силу, и именно поэтому я не пытаюсь в этой работе раскрыть сущность джаза, а ставлю целью раскрыть истоки этого феномена в музыке и его развитие. В становлении джаза выделяют три периода:

1) зарождение классического джаза;

2) зрелый период (эра свинга);

3) совремеменный джаз: стили боп и кул-джаз.

Мне кажется, что наибольший интерес представляет собой первый период, т.е. зарождение классического джаза. Поэтому только его я постараюсь осветить в этой работе.

**II. Главная часть: африканские корни.**

То, что джаз является детищем американских негров, несомненно. Ясно, что негры, попадая из Африки в Америку, привозили оттуда свои обычаи, традиции. Особенность коренных африканцев в том, что они постоянно ощущают свою связь с общиной, поэтому обычаи и традиции негра в основном показывают, выражают его связь с общиной: он отождествляет себя со своим племенем точно так же, как мальчишка - с любимой спортивной командой: ее победы и поражения переживаются им как личные. Все, что касается племени, касается и самого африканца. Чувство единения с группой африканец, как и большинство представителей других культур, выражает в обрядах. Есть свадебные, похоронные, охотничьи и сельскохозяйственные обряды; есть обряды и для более обычных событий, вроде ежедневной молитвы или даже разделки мяса. Кроме обрядов, у африканца есть и другое средство утвердить свою связь с общиной. Это средство - музыка. Музыка органично входит в жизнь каждого африканца. И в нашей среде много музыки, но мы воспринимаем ее иначе. Для африканца музыка полна социального смысла; с ее помощью он выражает многие из своих чувств по отношению к племени, семье, окружающим его людям. В Африке, конечно, есть и музыка, предназначенная только для удовлетворения эстетических потребностей, но ее сравнительно немного. Большей частью африканская музыка имеет ритуальный или общественный характер. Иными словами, она призвана создать канву для другой деятельности или же внести в нее активное динамическое начало. Часто музыка является средством выражения эмоций, которые вызывает то или иное событие. Что же представляет собой эта музыка? Наиболее общая характеристика ее состоит в том, что она неотделима от движений человеческого тела. Она неразрывно связана с хлопками в ладоши, притоптыванием и, что особенно важно, с пением. Африканская музыка - это, прежде всего музыка вокальная. Далеко не все африканцы играют на барабане или на других инструментах, но любой африканец поет и как солист, и в группе, например во время коллективного труда, или участвует в респонсорном пении. Африканцы чаще всего поют в унисон, настоящее гармоническое пение у них встречается редко. Надо отметить немногочисленность африканских мелодических инструментов по сравнению с множеством духовых, струнных и клавишных инструментов, которые существуют в Европе. Причина их немногочисленности достаточно проста: африканская музыка носит ритмический характер. Понять, насколько сложен и труден - по крайней мере для нас – ритм африканской музыки, немузыканту совсем непросто. Возможно, лучший способ получить представление о нем - это попытаться равномерно отбить ногой два удара, а руками за то же время сделать три хлопка. Опытный музыкант легко справится с такой задачей; студент музыкального учебного заведения тоже должен суметь сделать это. А теперь, сохраняя постоянный ритм ударов ногой, постарайтесь удвоить или утроить каждый хлопок руками, или чередовать тройной и двойной хлопки, или синкопировать. Такая задача может оказаться трудновыполнимой даже для опытного профессионала. А африканец делает это с необычайной легкостью, причем на фоне не единичного метрического пульса, а сразу нескольких, часть которых нам покажется совершенно не связанной с остальными. Такая игра с использованием "перекрестных ритмов" - основа африканской музыки. "Вот что говорит А.М. Джонс, один из ведущих музыковедов-африканистов: "В этом состоит сущность африканской музыки; это то, к чему африканец стремится. В создании ритмических конфликтов он находит наслаждение". Не вся африканская музыка такова; часть ее основана на свободной метрике, то есть не имеет четкого ритмического рисунка; это прежде всего погребальное песни и некоторые культовые заклинания. Но большая часть африканской музыки неразрывно связана с ритмической полифонией. Неизменным остается граунд-бит (ритм, который при прослушивании песни/мелодии мы можем отбивать ногой (от англ. ground - земля)); он может задаваться барабаном, ногами танцора или хлопками слушающих. Иногда он отсутствует в реальном звучании – в таких случаях он подразумевается как музыкантами, так и слушающими (например, мы все можем ощущать метрический пульс песни, не отбивая счет ногой). На отстукиваемый ногой граунд-бит накладывается один или несколько ритмических голосов, поручаемых барабанам или другим инструментам, танцорам или певцам. Трудность состоит в том, чтобы строго выдержать свою ритмическую линию в окружении других ритмических голосов, часть которых лишь незначительно отличается от вашего, тогда как другие с ним почти не связаны. Также надо сказать о том, что африканский звукоряд сильно отличается от европейского (в большинстве случаев отсутствием полутонов), о тяготении к нечеткому, грубоватому тембру звучания; в джазе он получил название "дерти-тон" (от англ. dirty - грязный). Наряду с отказом от "чистых тембров" для американской музыки характерны также звуки с неопределенной или неустойчивой высотой. Вообще, точность воспроизведения фиксированной высоты звука для африканца не имеет того значения, какое придает ей музыкант европейской традиции.

Все эти элементы, присущие музыкальной культуре негров, нашли свое отражение в джазе: очень часто солист уходит от основной ритмической линии, которую держит ритм - группа, использование "дерти-тонов" и тонов с неопределенной высотой эти тоны можно воспроизвести только на музыкальных инструментах с нефиксированной высотой звука, например, почти на любом духовом инструменте (саксофоне, трубе и т.д.), чего нельзя сказать о фортепиано, где высота звука фиксированная. Но, несмотря на наличие африканских черт, джаз - это не африканская музыка, ибо слишком много унаследовано им от негритянской культуры. Его инструментовка, основные принципы гармонии и формы имеют скорее европейские, чем африканские корни. Характерно, что многие видные пионеры джаза были не неграми, а креолами с примесью негритянской крови и обладали скорее европейским, чем негритянским, музыкальным мышлением. Коренные африканцы, прежде не знавшие джаза, не понимают его, точно так же теряются джазмены при первом знакомстве с африканской музыкой. Джаз - это уникальный сплав принципов и элементов европейской и африканской музыки. Какие же музыкальные течения и стили повлияли на становление джаза? Кроме африканской культовой музыки, которую негры привезли с собой на американскую землю (спиричуэлы, которые были неотъемлемой частью негритянских религиозных церемоний, стрит-край - песни уличных торговцев, уорк-сонг - песни, которые исполнялись неграми при совершении какой-либо монотонной работы) свое влияние оказали блюз и рэг-тайм - стили, которые появились в начале 20-х годов.

**Первые звуки джаза: "Original Dixieland Jazz Band"**

Широкоизвестная легенда гласит, что джаз родился в Новом Орлеане, откуда на старых колесных пароходах добрался по Миссисипи до Мемфиса, Сент-Луиса и наконец до Чикаго. Обоснованность этой легенды в последнее время ставилась под сомнение рядом историков джаза, и в наши дни бытует мнение, что джаз возник в негритянской субкультуре одновременно в разных местах Америки, в первую очередь в Нью-Йорке, Канзас-Сити, Чикаго и Сент-Луисе. И все-таки старая легенда, по-видимому, недалека от истины. Джаз действительно возник в Новом Орлеане, в его бедных кварталах и пригородах, и потом распространился (хотя и не обязательно, по всей стране. Есть основания принять именно эту версию. Во-первых, в ее пользу говорят свидетельства старых музыкантов, которые жили в период выхода джаза за пределы негритянских гетто. Все они подтверждают, что новоорлеанские музыканты играли совершенно особенную музыку, которую с готовностью копировали другие исполнители. То, что Новый Орлеан - колыбель джаза, подтверждают и грамзаписи. "Все без исключения джазовые пластинки, записанные неграми и белыми до 1924, а может быть и до 1925 года, сделаны музыкантами из Нового Орлеана или откровенными имитаторами стиля их игры". Но, возможно, самое убедительное свидетельство в пользу того, что родина джаза - Новый Орлеан, заключается в характере самого города. Новый Орлеан не похож ни на один город США. Этот город буквально пронизан музыкой и танцами. Веселый, шумный, пестрый, он выделялся среди других городов своей музыкальностью и поэтому давал негру больше возможностей для самовыражения, чем любой другой город на Юге США. С точки зрения джаза особенно важен тот факт, что в Новом Орлеане существовала уникальная субкультура темнокожих креолов. В период между 1895 и 1910 годами в Новом Орлеане складывается большая группа музыкантов, игравших самую различную музыку - блюзы, регтаймы, марши, популярные в быту песни, попурри на темы из оперных увертюр и арий, собственные оригинальные пьесы. Армстронг впоследствии часто включал в свои импровизации фрагменты популярных оперных мелодий. Как правило, цветные креолы не играли блюзы, предпочитая им классическую музыку, а негров, напротив, влекла музыка "грубая", насыщенная рег-ритмами и синкопами, близкими их родному фольклору. Эти два направления постепенно сливались: марш, регтайм, уорк-сонг, блюз - европеизированная африканская музыка и африканизированная европейская музыка - все варилось в одном котле. И вот однажды из этой мешанины возникла музыка, доселе неведомая, ни на что не похожая, - музыка, которой за три последующих десятилетия предстояло покинуть улицы Нового Орлеана, увеселительные заведения и танцзалы и завоевать весь мир. 26 февраля 1917 года в Нью-Йоркской студии фирмы "Victor" записали первую джазовую грампластинку. Значение этого события в истории джаза переоценить невозможно. До выхода в свет этой пластинки джаз был скромным ответвлением музыкального фольклора, круг его исполнителей ограничивался несколькими сотнями негров и горсткой белых новоорлеанцев, за пределами этого города его слышали крайне редко. После выхода пластинки "джаз" в течение нескольких недель ошеломил Америку, а пятеро белых музыкантов стали знаменитостями. Они назвали свой оркестр "Original Dixieland Jazz Band". Многие десятилетия исследователи джаза не могут скрыть недовольства и раздражения по поводу того, что запись первой джазовой пластинки принадлежит группе белых музыкантов, а не негритянскому оркестру. "Original Dixieland Jazz Band" считался ансамблем без руководителя, но на самом деле центральной фигурой в нем был корнетист Ник де Ла Рокка, который не только задавал тон как исполнитель, но и руководитель всеми делами группы. За две или три недели ансамбль новоорлеанских музыкантов покорил весь Нью-Йорк. Ангажементы следовали один за другим, Популярность ансамбля и привела к появлению первых джазовых грампластинок. Тираж их первой пластинки превысил миллион экземпляров - цифра по тем временам неслыханная. В последующие годы ансамбль записал около дюжины пластинок и совершил гастрольную поездку по Англии. Со временем он приобретал все более коммерческий характер и в середине 20-х годов распался. В 1936 году ансамбль вновь попытались возродить, но, поскольку он не имел успеха у публики, из этой затеи ничего не вышло. В наши дни ансамбль "Original Dixieland Jazz Band" представляет интерес главным образом для историков джаза. Большинство современных слушателей находят их музыку скучной и даже нелепой. Однако в свое время их авторитет у публики был очень высоким. В течение двух-трех лет, пока не было записей других джаз-бэндов, этот ансамбль был единственным в своем роде. Каждый американец, хоть сколько-нибудь интересовавшийся популярной музыкой, знал их пластинки. Молодые музыканты, большей частью белые, изучали эту музыку по грамзаписям такт за тактом, пока не заучивали партии всех инструментов наизусть. Оркестры с устоявшейся репутацией, поддавшись модному поветрию, пытались имитировать джаз и воспроизвести характерный рег-ритм. Выходу джаза из негритянских районов Нового Орлеана способствовало одно важное обстоятельство: механизация развлечений, прежде всего распространение фонографической звукозаписи. Но звукозапись была не первым изобретением, оказавшим влияние на развитие джаза. Важную роль в популяризации регтайма сыграло механическое фортепиано, позволившее тем, кто плохо владел инструментом, услышать у себя дома пьесы Джоплина и других известных в то время музыкантов. Оно служило также важным средством обучения молодых исполнителей. Немало начинающих пианистов регтайма вырабатывали свою технику, следя за клавишами, приводимыми в движение вмонтированным в механическое фортепиано специальным устройством. Одним из таких пианистов был Дюк Эллингтон. Однако фонограф был более универсален, нежели механическое фортепиано, и поэтому он быстро завоевал почетное место в культуре XX века. Как бы то ни было, но он способствовал распространению джаза, особенно после того, как фонограф появился почти в каждой семье. Все эти явления и вызвали повальное увлечение музыкой которую широкая публика называла джазом. В действительности большая часть того, что она слушала, была или обычной танцевальной музыкой, или обработками популярных мелодий с минимальными элементами джаза. Такую коммерческую музыку играли как негры, так и белые музыканты. Ей была свойственна неровная метрическая пульсация; с помощью сурдин музыканты извлекали из инструментов необычные "рычащие" звуки, якобы присущие джазу. Некоторые исполнители такой музыки прославились и даже разбогатели. Самым известным из них был Пол Уайтмен. Уайтмен родился в 1890 году, музыкальное образование получил по классу скрипки; играл в симфонических оркестрах Денвера и Сан-Франциско. В 1919 году он возглавил танцевальный оркестр и за два-три года сделал его самым популярным коллективом в США. Когда джазовый бум достиг апогея, он присвоил себе титул "короля джаза". Сам Уайтмен был джазменом, но хорошо разбирался в этой музыке, и в разное время в его оркестре играли все лучшие белые музыканты джаза тех лет. Исполняемая оркестром музыка была импозантной и полнозвучной" сверхдетализированная в нотной записи, она претендовала на "серьезность" и при этом была почти полностью лишена духа джаза. Правда, некоторым музыкантам оркестра, особенно Бейдербеку, иногда дозволялось играть короткие джазовые соло. Именно эту музыку широкая белая публика принимала за джаз. Она, однако, была не очень разборчива, и поэтому на эстраду проникало много истинного джаза. Такая ситуация позволила пионерам джаза иметь постоянную работу, совершенствовать свое мастерство, участвовать в записях на пластинки. Именно благодаря тысячам грампластинок с записями первоклассных музыкантов неуклонно возрастал интерес к новоорлеанской музыке.

**Сидней Беше и Джозеф "Кинг" Оливер**

Первые джазмены стали уезжать из Нового Орлеана еще в начале 10-х годов, но массовый их отъезд начался в 1917 году, после закрытия Сторивилля. Занятость музыкантов в связи с закрытием Сторивилля (музыка в котором являлась неотъемлемой частью) отнюдь не уменьшилась, так как большинство оркестров работали вне Сторивилля. Таким образом, этот факт был чисто символический. Музыкантов влекли на Север прежде всего экономические соображения, связанные с ростом негритянских гетто в крупных городах северных штатов. Так или иначе, большинство ведущих новоорлеанских джазменов покинуло свой родной город. Двое из них позднее оставили заметный след в истории джаза. Речь идет о Джозефе "Кинге" Оливере и Сиднее Беше. Сидней Беше был для джаза фигурой нетипичной. Как правило, настоящий джазовый музыкант - это "коллективист", такова специфика джазового искусства. А Беше был одиноким странником. Он с легкостью переезжал из Нового Орлеана в Чикаго, из Чикаго в Нью-Йорк, из Нью-Йорка в Лондон, из Лондона в Париж, а потом вновь возвращался в Новый Орлеан. Ему было все равно, где играть. Сиднея Беше отличало вечное стремление быть первым; в любой музыкальной ситуации он всегда хотел быть в центре внимания, и как правило, ему это удавалось. Едва ли это могло расположить к нему коллег-музыкантов. Придирчивый и требовательный, неистовый и в жизни, и в искусстве, он был одним из самых ярких исполнителей в истории джаза. Дюк Эллингтон, горячо любивший Беше, считал его "самым уникальным человеком в джазе". В своей оценке Эллингтон не одинок: влияние Беше на музыкантов раннего джаза было огромным. Сидней Беше родился в 1897 году в обычной креольской семье. В четырнадцать лет он ушел из дома и стал бродяжничать. В 1918 году в Чикаго его услышал Уилл Мэрион Кук, известный негритянский композитор и дирижер. Кук концертировал со сравнительно большой группой, которая была не джаз-бэндом, а скорее эстрадным оркестром, использовавшим увертюры, регтаймы и популярные мелодии. Кук пригласил Беше в Нью-Йорк, а затем в 1919 году и Европу. Прекрасный импровизатор, Беше стал звездой оркестра. Выдающийся швейцарский дирижер того времени Эрнст Ансерме писал: "В "Southern Syncopated Orchestra" есть выдающийся виртуоз - кларнетист, который, как мне кажется, первым среди негров сумел сыграть на кларнете превосходные блюзы... Я хочу, чтобы все запомнили имя этого гениального исполнителя, сам же я не забуду его никогда - его зовут Сидней Беше". Если Беше к этому времени еще не усвоил капризный тон звезды, то такие высказывания подталкивали его к этому. Он играл не только у Кука, но и в других группах, гастролирующих в Лондоне и Париже. Однажды в Лондоне он случайно увидел инструмент, на котором ему еще не приходилось играть, - сопрано-саксофон. В 20-х годах саксофон все еще был новинкой и джазмены только начинали его осваивать. Существует несколько разновидностей саксофона, имеющих различные регистры - от баса до сопрано. Сопрано- саксофон бывает двух типов: изогнутый, похожий на уменьшенный альт - саксофон, и прямой, напоминающий по виду утолщенный металлический кларнет. Инструмент, попавший в руки Беше, был прямой. Быстро освоив его, Беше стал первым известным саксофонистом джаза. Он играл на саксофоне все чаще и чаще (периодически возвращаясь к игре на кларнете), а затем полностью перешел на этот полюбившийся ему инструмент. Беше вернулся в США в начале 20-х годов, и два последующих десятилетия он работал в основном здесь. В 1929 году он, правда, гастролировал в Париже , а в 30-х годах - в Германии и России, но это были непродолжительные поездки. В 1949 году он окончательно поселился в Париже. Французы, хорошо знавшие музыканта, приняли его с распростертыми объятиями - ведь в жилах Беше текла французская кровь. Умер Беше во Франции в 1959 году, окруженный почетом и славой. Трудно переоценить влияние Беше на джаз. Никто не мог сравниться с ним в игре на сопрано-саксофоне, да и редко кто пытался копировать его стиль. В течение 20-х, 30-х и даже в начале 40-х многие джазмены испытывали на себе его влияние. Джонни Ходжес – великий альт-саксофонист оркестра Дюка Эллингтона и один из ведущих саксофонистов мира - сформировался как музыкант, изучая Беше; судя по тому, как быстро росло мастерство Армстронга (1923-1926), он, видимо, тоже перенял некоторые приемы джазовой фразировки у своего новоорлеанского коллеги. Будучи одним из родоначальников джаза, Беше оставил замечательные образцы этой музыки. Примерно в то же время, что и Беше, покинул Новый Орлеан другой музыкант, который по силе влияния на джаз мог сравниться только с Беше. Это был один из плеяды новоорлеанских королей корнета, звали его Джозеф Оливер. Он был прирожденным лидером, полной противоположностью Беше. Джазовый музыкант, как правило, вынужден работать в тесном контакте с людьми, чей темперамент не всегда гармонирует с его собственным. Необходимо также иметь в виду, что искусство джаза существовало в рамках индустрии развлечений, которая ставила перед собой совсем иные цели. Если писателю или художнику лишь изредка приходится проявлять умение ладить с большим числом людей, то для джазмена это повседневная забота. Его репутация зависит не только от таланта, но и от способности находить общий язык с коллегами. Оливер был из тех, кто быстро входил в контакт со своим профессиональным окружением.0н хорошо знал, что и как должен играть оркестр, умел найти подход к каждому музыканту и заставить его выполнить намеченное. Оливер родился в Новом Орлеане в 1885 году. Мать Оливера умерла, когда ему было 15 лет, и его воспитывала тетка. Примерно в то же время Оливер начал играть в одном из местных духовых оркестров. В период формирования раннего джаза Оливер выступал в известных негритянских и креольских ансамблях Нового Орлеана. В начале 10-х годов он работал в Сторивилле и в разное время играл практически со всеми новоорлеанскими пионерами джаза. К 1915 году его уже считали одним из ведущих джазменов города. В 1922 году Оливер собрал группу под названием "King Oliver's Creole Jazz Band". Кроме Оливера, в состав группы входили кларнетист Джонни Доддс, его брат, барабанщик Уоррен "Беби" Додс, тромбонист Оноре Дютре, пианистка Лил Хардин и контрабасист Билл Джонсон. По неясным причинам Оливер решил ввести в оркестр второй корнет. То ли ему не хотелось играть самому, то ли он уставал к концу вечера, а может быть, ему просто нравилось сочетание двух корнетов - как бы то ни было, но он пригласил в свою группу двадцатидвухлетнего Луи Армстронга. Сначала группа выступала в кабаре "Линкольн Гарденс", а в 1923 году оркестр приступил к записи серии грампластинок, которым суждено было оставить значительный след в истории джаза. Надо отметить, что музыка оркестра была полифоничной (полифония – в переводе с греч. - многоголосие) и на редкость слаженной. Музыкантам даны роли, и Оливер, как опытный режиссер, заставляет всех придерживаться своего замысла. Джазовые музыканты многим обязаны Оливеру, но его слава была недолгой. В 1928 году у него разладились отношения с музыкантами оркестра, а в 1930 году он потерял работу и остался без средств к существованию. Джозеф "Кинг" Оливер умер в нищете 8 апреля 1938 года. Но в конце концов жизнь воздала должное Оливеру. Сегодня его пластинки известны во всем мире, особенно в Европе, где его помнят лучше, чем в США. Новоорлеанский стиль, виднейшим представителем которого был Оливер, лег в основу так называемого традиционного (traditional) джаза, одного из самых популярных джазовых течений. "King Oliver's Creole Jazz Band" была первой джазовой группой, которая систематически записывалась на пластинки. Когда прошла мода на "Original Dixieland Jazz Band", те, кто всерьез интересовались этой музыкой, поняли, что подлинное искусство связано именно с оркестром Оливера.

**Джелли Ролл Мортон**

В мире джаза, где эксцентричность характера является нормой, а яркая индивидуальность - непременное условие, Фердинанд "Джелли Ролл" Мортон все же фигура исключительная. Энергичный делец, владелец ночных клубов, антрепренер, прожигатель жизни - Джелли заслуживал бы внимания, даже если бы не сыграл за всю свою жизнь ни одного такта музыки. Он был самолюбив, тщеславен, заносчив, хвастлив, подозрителен, суеверен – но прежде всего он был талантлив. Мортон доказывал, что именно он придумал "настоящий джаз", и не переставал метать громы и молнии в подражателей и тех, кого он считал ниже себя по музыкальному дарованию. Джелли Ролл Мортон (его настоящее имя Фердинанд Ла Мант) родился в семье цветного креола П. Ла Манта в 1885 году. Интерес к музыке обнаружился у него очень рано: он начал барабанить палочками по сковородкам еще в младенчестве; в пять лет перешел на гармонику, потом на гитару. В семь лет, как утверждает Мортон, он "считался одним из лучших гитаристов в округе", играл в небольших струнных ансамблях, состоявших обычно из контрабаса, мандолины и гитары. Пробовал Мортон свои силы и на других музыкальных инструментах: на скрипке, ударных и на тромбоне. В четырнадцать лет он увлекся игрой на фортепиано, которое сначала отвергал. "В нашей среде, - говорил Мортон, - фортепиано считалось дамским инструментом... и я не хотел, чтобы меня прозвали маменькиным сынком". Однако, преодолев это предубеждение, он стал учиться игре на фортепиано у разных учителей. После разрыва с семьей Джелли стал бродяжничать. Он работал во многих городах, находящихся на побережье Мексиканского залива. Затем он уезжает в Чикаго, потом в Сент-Луис, Нью-Йорк, Хьюстон, на Западное побережье, изредка возвращаясь в Новый Орлеан. Около 1923 года, когда Мортон переехал в Чикаго (где сильно возрос спрос на исполнителей горячей музыки и в негритянском гетто, и в клубах для белых), он был уже профессиональным музыкантом высокого класса. К этому времени относится первая публикация его песен и оркестровых аранжировок, чуть позже он начал записываться на пластинки как соло, так и с различными ансамблями, возглавляемыми им. С 1923 по 1939 год он записал около 175 пластинок и массу роликов для механического фортепиано. Если не считать фортепианных соло, почти всегда отличающихся очень высоким уровнем игры, славу Мортону принесли записи 1926-1930 годов, сделанные главным образом с группой "Jelly Roll Morton and His Red Hot Peppers". Таким образом, Джелли стал одним из самых известных джазовых музыкантов тех лет; и произошло это благодаря записям, поскольку в первую очередь они принесли ему успех у публики и уважение коллег, на которое он так рассчитывал. Итак, в 1923 году Мортон вместе с Беше и Оливером был в авангарде джаза. Джелли отличало на редкость серьезное отношение к тому, что он записывал со своими оркестрами. Аранжировки тщательно продумывались и усердно репетировались. Оркестранты играли точно, их интонирование было лучше, чем у большинства других джазовых исполнителей, чьи записи сохранились. Записи Мортона превосходны и в техническом отношении: они без помех и с хорошим балансом звука. Музыканты, с которыми предпочитал работать Джелли, были не самыми изобретательными импровизаторами, но зато отличались добротной профессиональной подготовкой; они играли чисто, всегда строго выдерживали мелодическую линию. Поэтому пластинки имели успех и у самых строгих ценителей музыки, и у широкой публики. Но, к сожалению, в 1928 году начинается Великая депрессия, и грамофонную индустрию поражает кризис: в 1932 году общее число проданных пластинок упало до 5 миллионов, что составляло лишь 6% аналогичного показателя 1927 года. Мортон, как и Оливер, неожиданно оказался старомодным, и, начиная с 1929 года, его звезда неуклонно стала катиться вниз. Как бы то ни было, в начале 30-х годов Мортон остался не у дел, да и здоровье оставляло желать лучшего. Он умер 10 июля 1941 года в Лос-Анджелесе, и в последний путь его, как и Кинга Оливера, провожала лишь горстка музыкантов и поклонников.

**Белые в джазе**

Положение белого музыканта в джазе всегда было двусмысленным. Джаз повсеместно считается негритянской музыкой, на белого музыканта здесь смотрят как на чужака, причем не только негры, настороженно относящиеся к тем, кто вторгается, как они считают, в их "семейные дела", но и некоторые белые, утверждающие, что "истинный джаз"- прерогатива негров. Вначале неграм льстило, что джаз все больше привлекает к себе белых музыкантов. Однако уже в середине 30-х годов, в период свинга, когда белые музыканты стали пользоваться широкой известностью, отношение к ним негров по вполне понятным причинам изменилось - ведь белым лучше платили и предлагали более выгодную работу. Бесспорно, что джаз возник в негритянской среде, что большинство выдающихся джазменов - негры и что основные этапы развития джаза как музыкального жанра связаны именно с неграми. Но нельзя недооценивать и роль белых музыкантов в формировании джаза. В основном белые музыканты пытались добиться успеха в популярной музыке, но некоторых привлекал и джаз. Начало положили, как уже было сказано, участники ансамбля "Original Dixieland Jazz Band". Ко времени появления первых джазовых грампластинок в Новом Орлеане уже была группа белых музыкантов, исполнявших регтайм, а приблизительно в 1920 году некоторые из них уже играли настоящий джаз. После фурора, произведенного выходом в свет пластинок "Original Dixieland Jazz Band", и последующих выступлений ансамбля в Нью-Йорке у него появились тысячи имитаторов. В это же время на Среднем Западе формировалось более интересное музыкальное направление, также находившееся под влиянием записей "Original Dixieland Jazz Band". Музыкантов этого направления назвали "чикагской школой джаза", поскольку самые известные из них учились в Чикаго в колледже Остина и их ансамбли выступали преимущественно в этом городе. Но в действительности эти музыканты собрались со всего Среднего Запада: Бикс Бейдербек из Давенпорта, штат Айова; Френк Тешемахер из Канзас-Сити; Джордж Уэтлинг из Топики, штат Канзас; Пи Ви Рассел из Сент-Луиса, Бенни Гудмен из Чикаго, А некоторые были выходцами из более дальних мест: Макс Камински из Броктона, местечка неподалеку от Бостона, Уинджи Манон из Нового Орлеана. Они много работали в Сент-Луисе, Детройте и других городах этого региона, поэтому с большим основанием можно было бы говорить не о чикагской школе, а о "школе Среднего Запада". Итак, в конце 20-х годов группа белых музыкантов, включая Тигардена, Пи Ви Рассела, Бенни Гудмена, Бикса Бейдербека и других, впервые в истории джаза могла на равных соперничать с лучшими негритянскими джазменами. И хотя в джазе продолжали доминировать негритянские артисты (так, видимо, будет всегда), белые музыканты уже заговорили в полный голос. В целом белые и негритянские исполнители работали обособленно, что крайне ограничивало их влияние друг на друга. И все же творчество белых музыкантов оказало воздействие на негритянских исполнителей. Во-первых, находясь под впечатлением виртуозной игры белых инструменталистов из джазовых и танцевальных оркестров, негры стали работать над совершенствованием своей техники. Во-вторых, внимание негров привлекли новые принципы аранжировки, их усложненные джазовые гармонии.

**Луи Армстронг - первый гений**

Конечно же, характеризуя этот период джаза, нельзя не сказать о Луи Армстронге, первом гении в джазе. Если слово "гений" и означает что-то в джазе, то оно означает Армстронг, его творчество выше всякого анализа. Рядовой художник лишь выявляет существующие связи; великий же художник создает новые, удивительные комбинации, показывая нам возможности гармоничного соединения, казалось бы, разнородных элементов. В жизни и в характере рядового художника всегда можно обнаружить, откуда он черпал свои идеи; встречаясь с гением, мы зачастую не в состоянии понять, как он пришел к столь поразительным открытиям. Чувство мелодии у Армстронга было исключительным, и вряд ли кто может объяснить, как зародился у него этот дар и в чем заключалось его магическое воздействие. Армстронг начал играть на корнете довольно поздно - в четырнадцать лет. Не зная нот, за какие-нибудь несколько месяцев он так овладел инструментом, что смог возглавить группу школьных музыкантов. Четыре года спустя он уже был корнетистом в ведущем джаз-бэнде Нового Орлеана. Еще через четыре года был признан лучшим джазменом своего времени, а ведь ему тогда еще не было и двадцати трех лет. К двадцати восьми годам он уже сделал серию записей, которые не только решительным образом повлияли на развитие джаза, но и вошли в историю американской музыки. Конечно, джаз - это искусство молодых. Бейдербека не стало в двадцать восемь лет; Чарли Паркер ушел из жизни в тридцать четыре. Все лучшее было создано Лестером Янгом до тридцати лет, а Билли Холидей – до двадцати пяти. И все же тот факт, что Армстронг в двадцать с небольшим лет превзошел джазовых музыкантов своего поколения, говорит о способностях больших, нежели обычный талант. Луи Армстронг родился в Новом Орлеане 4 июля 1900 года. Дед и бабушка Армстронга были рабами. Его отец, Уилли, был поденщик, большую часть жизни провел на небольшом скипидарном заводе, где дослужился до надсмотрщика. Мать - Мэри Энн, или, как ее звали близкие, Мэйенн, - была прачкой. В духовном развитии сына Мэйенн сыграла важную роль. И хотя порой мать обходила Луи своим вниманием, их любовь друг к другу, судя по всему, была искренней и взаимной. Родители Армстронга разошлись почти сразу после его рождения, и Луи воспитывала Джозефина Армстронг, бабушка по отцовской линии. Он перебрался к матери, лишь когда пошел в школу. Они жили трудно, как обычно живут в негритянском гетто. Армстронг был не просто беден – он был до крайности обделен материально и духовно. Одевался Армстронг лишь в то, что переходило к нему "по наследству": весь его "гардероб" состоял из брюк да одной-двух рубашек. Питался он скудно и однообразно. Иногда в поисках пищи ему приходилось рыться в мусорных ящиках. Вокруг себя он наблюдал обычную жизнь Сторивилля, где царили беспробудное пьянство, проституция, наркомания, насилие, случались и убийства. Маленький Армстронг рано стал зарабатывать деньги, которых в семье вечно не хватало: был мальчиком на побегушках, продавал газеты, развозил уголь... Учился он урывками, часто голодал. Удивительно не то, что он стал богатым и знаменитым, а что он вообще выжил. Детство Армстронга, как и других пионеров джаза, прошло в атмосфере музыки - регтаймов, танцев, маршей и т.д. Конечно, у Луи не было настоящего музыкального инструмента, но в квартете подобных ему мальчишек он пел за гроши на улицах. Постоянная смена состава квартета вынуждала мальчишек петь партии различных голосов, что, несомненно, повлияло на дальнейшее становление Армстронга как музыканта. Поворотное событие в жизни Армстронга произошло в первый день 1913 года. Новый Орлеан традиционно отмечал этот праздник шумными торжествами и фейерверком. Раздобыв пистолет калибра 0,38 дюйма, Армстронг выстрелил в воздух. На шум явился полицейский и арестовал Луи. Затем он был отправлен в колонию малолетних цветных "Уэйфс Хоум". Это может показаться довольно жестоким наказанием за столь невинный проступок, особенно в отношении юнца. Но сердобольный судья, очевидно, счел нужным отправить ребенка подальше от Сторивилля. Поначалу Армстронг скучал по дому, но затем "Уэйфс Хоум" стал ему даже нравиться. В колонии был духовой оркестр и хор. Сначала Армстронг записался в хор, потом попросил руководителя Питера Дэвиса взять его в оркестр. Армстронг начал с тамбурина, и его необыкновенное чувство ритма так поразило Дэвиса, что он перевел его на ударные инструменты. Спустя короткое время Армстронг перешел на альтгорн - оркестровый инструмент, похожий на корнет, но с более низким тоном звучания. Армстронг быстро освоил его. Позднее он писал: "Я пел уже многие годы, и инстинкт подсказывал мне, что альтгорн столь же неотъемлемая часть оркестра, сколь баритон или тенор - квартета. Партия альтгорна удавалась мне очень хорошо". Неизвестно, какую музыку играл тот оркестр и знали ли его маленькие музыканты ноты. Считается, что Армстронг не умел читать с листа. И когда он говорил, что партия альтгорна ему "удавалась очень хорошо", он имел в виду свою способность вести на слух гармоническую линию исполняемой мелодии. Важной особенностью гения Армстронга было тонкое ощущение гармонии, в то время как многие джазмены слабо ориентировались в теории музыки. Любой профессиональный музыкант наверняка смог бы сыграть все то, что сыграл Армстронг в оркестре "Уэйфс Хоум", вся разница лишь в том, что в то время ему было всего четырнадцать лет и он не имел никакого музыкального образования. Итак, одаренность Армстронга была очевидна с самого начала. Питеру Дэвису очень понравился Луи, как и позднее он нравился многим, с кем его сводила судьба. При первой возможности Дэвис сделал его горнистом колонии, затем научил играть на корнете, и в конце концов Армстронг стал ведущим музыкантом оркестра. Сам Армстронг говорил, что Дэвис учил его понимать важность правильного извлечения звука, находить верный тон, и эти уроки были очень полезны. Через три года отец забрал Луи из колонии, но он сделал это не из добрых побуждений - просто ему была нужна нянька для детей от второго брака, так как он и его жена работали. Армстронгу это не понравилось, и при первом удобном случае он с радостью сбежал к Мэйенн. Ему было уже почти шестнадцать, и он считал себя мужчиной. За 75 центов в день он нанялся развозить и продавать уголь. Одновременно, когда была возможность, он играл на корнете в барах Сторивилля - 1 доллар 25 центов за вечер плюс чаевые. Так он сделался главным кормильцем семьи и оставался им всю жизнь. Его мастерство музыканта стремительно росло. Он организовал с друзьями маленький оркестр, который играл в дешевых барах и на вечеринках. В это же время Армстронг начал появляться в кабаре, где выступал оркестр под управлением Кида Ори, в составе которого играл корнетист Джо Оливер. Подобно другим музыкантам старшего поколения, Оливер проникся расположением к Армстронгу и обучил его некоторым профессиональным приемам. Реальным результатом их общения было то, что время от времени Оливер посылал Армстронга играть вместо себя в оркестре Ори. Когда же Оливер в 1918 году уехал на север, в Чикаго, Ори взял Армстронга на его место. Джаз-оркестр Ори считался одним из лучших в Новом Орлеане, и в свои восемнадцать лет Армстронг стал в нем ведущим корнетистом. В течение последующих пяти лет он перебивался случайными заработками в различных городских оркестрах, совершенствовал свое мастерство. Играл он также и на старых колесных речных пароходах, которые стали использовать в качестве плавучих театров (так называемых "шоубот"). Они совершали дневные или вечерние многочасовые экскурсии, к ночи возвращаясь в порт, либо двигались вверх по Миссисипи, останавливаясь по вечерам в каком-нибудь населенном пункте, чтобы дать представление на берегу. Здесь царила атмосфера карнавала, и музыка была неотъемлемым атрибутом общего празднества. Фейт Мэрейбл, пианист из Сент-Луиса, создавал оркестры и предоставлял их в распоряжение владельцев пароходов братьев Стрекфус. Вымуштрованные музыканты играли помногу часов, как заводные. Темп игры иногда задавался метрономом. Эти оркестры исполняли также джазовую музыку, для чего руководители всегда имели под рукой несколько "лихих" музыкантов. D 1918 году Мэрейбл пригласил Армстронга в одну из таких поездок, и затем в течение двух-трех лет Луи время от времени работал у него. Сам факт, что Мэрейбл нанял музыканта, не умевшего читать с листа, в то время как вокруг не было недостатка в образованных музыкантах, дает известное представление о репутации Армстронга в Новом Орлеане. Армстронг продолжал совершенствоваться, по-прежнему выступая в различных заведениях города. Вскоре он женился на некой Дейзи, которая была на несколько лет старше его. Брак этот удачным не был. В 1922 году Оливер пригласил Армстронга в Чикаго. Армстронг приехал и ... буквально "выдул" всех музыкантов из города. Спустя некоторое время ему удалось записать первые грампластинки. Друзья долго уговаривали Армстронга создать собственный оркестр, но он долго отказывался, не желая обидеть Оливера, которому был искренне благодарен. Ни тогда, ни позже Армстронгу не было свойственно доставлять людям неприятности. В начале 1924 года Армстронг женился на Лилиан Хардин, пианистке из оркестра Оливера. У нее было классическое музыкальное образование, но в джазе она не преуспела, хотя и разбиралась в нем довольно хорошо. Лилиан решила сделать из своего мужа звезду джаза. Она помогла ему освоить чтение нот с листа, убедила оставить оркестр Оливера и перейти работать в кафе "дримленд". Примерно в то же время Флетчер Хендерсон предложил Армстронгу работу в своем оркестре. В 1924 году оркестр Хендерсона не был джазовым в полном смысле этого слова, скорее он был коммерческим: играл во время танцев и шоу, аккомпанировал певцам во время записи. Хендерсон, величайший в истории джаза первооткрыватель талантов, хотел иметь в своем оркестре солиста, который мог бы сыграть ярко и эффектно - что очень нравилось слушателям того времени. Армстронг принял приглашение и работал с оркестром в течение года. Он записал с ним ряд сольных партий, среди которых приобрела запись "Sugar Foot Stomp". Будучи с Хендерсоном в Нью-Йорке, Армстронг сделал ряд грамзаписей на свой страх и риск: аккомпанировал певцам блюзов, записывался с группами Кларенса Уильямса, в том числе с группой "Red Onion Jazz Babies", где играл Сидней Беше. Проработав год с оркестром Хендерсона, Армстронг осенью 1925 вернулся в кафе "Дримленд" и начал там работать с оркестром, который организовала Лилиан, за семьдесят пять долларов в неделю - баснословный по тем временам гонорар для черного джазмена. Вскоре он начал параллельно играть и в театральном оркестре Эрскина Тэйта, где выступал как солист. 12 ноября 1925 года в студии "Okeh" Армстронг сделал первую запись из серии грампластинок, известной под названием "Hot Five" и "Hot Seven". Эти записи, ставшие важными вехами в истории джаза, вызвали неописуемый восторг музыкантов и любителей в Соединенных Штатах и в Европе и изменили само направление развития этого вида искусства. В течение Последующих лет Армстронг играл как солист в группах Тэйта, Кэролла Диккерсона, а также в группах, которые носили его имя. В 1925-1928 годах пластинки "Hot Five" и "Hot Seven" были записаны со случайными составами. В те же годы Армстронг решил расстаться с корнетом и перейти на трубу. Разница между этими инструментами незначительна; по сравнению с трубой корнет дает более мягкий, но недостаточно яркий тон. Пионеры джаза почти неизменно пользовались корнетом, поскольку именно он встречался тогда в духовых оркестрах, из которых выросли джаз-оркестры. Труба была инструментом симфонического оркестра, поэтому некоторые представители джаза избегали играть не ней. Армстронг начал играть на трубе в театральных оркестрах: ее яркое звучание разносилось далеко, к тому же у инструмента был эффектный внешний вид. Первое время Армстронг играл поочередно как на корнете, так и на трубе, но затем окончательно отказался от корнета. С тех пор этот инструмент стал постепенно исчезать из джаза; его продолжали использовать лишь музыканты, хранившие верность традициям Нового Орлеана. В 1929 году Армстронг переехал из Чикаго в Нью-Йорк. В последующие семнадцать лет ему предстояло быть главным солистом большого оркестра. Теперь он уже был не просто джазменом из Нового Орлеана, а ведущим представителем нового вида искусства, хорошо известным и почитаемым во всем мире. Отныне его жизнь была полностью отдана джазу. Как всякий популярный музыкант, он много гастролирует. Его энергия поражала всех, кто его знал. Во время депрессии, когда многим музыкантам было трудно найти хоть какую-нибудь работу, Армстронг мог иметь - и имел - контракты на выступления 365 раз в году. За двадцать лет (после первой записи серии "Hot Five") он сыграл невероятно много джазовых пьес. Большая часть оркестров, с которыми он выступал, составляла лишь фон для его игры и пения, и часто, кроме него, в оркестре не было другого сколько-нибудь заметного солиста. Обычно трубач может исполнить за вечер одно-два больших соло, Армстронг же выступал практически в каждом номере. Его челюсти, выражаясь музыкальным языком, стали "железными". Помимо чисто физической выносливости, столь частое сольное исполнение на публике позволяло ему расти в профессиональном отношении: он мог экспериментировать, мог рисковать. Впрочем, неудачи не имели значения, так как в следующем номере он мог сыграть иначе. Исполнение сложных технических приемов, овладеть которыми так стремились другие музыканты, стало для Армстронга естественным, поскольку он многократно повторял их перед публикой. И тем не менее жизнь не баловала его. Брак с Лилл потерпел крушение еще до его отъезда в Нью-Йорк. В начале 30-х годов он женился еще раз, и опять неудачно, и наконец его женой стала статистка Люсилл Уилсон, которая смогла ему обеспечить душевное спокойствие до конца жизни. В финансовых делах Армстронга также царил беспорядок. Будучи малообразованным человеком, он плохо знал окружающий мир. И хотя к 30-м годам он приобрел известный опыт в музыкальном бизнесе, однако не избежал ошибок: приглашал менеджеров, которые оказывались либо некомпетентными, либо нечистыми на руку, а иногда и теми и другими одновременно. Наконец в 1933 году, разочарованный и усталый, Армстронг отправился в длительную гастрольную поездку по Европе. Восторженный прием, оказанный ему в различных европейских странах, оказал на него благотворное воздействие. Это видно и по записям, которые он возобновил в 1935 году. Примерно в то же время он поручил вести свои дела Джо Глейзеру, в прошлом антепренеру и владельцу ночного клуба. Армстронг прежде работал с ним в Чикаго. На сей раз выбор оказался удачным. Глейзер оставил собственные дела и вплотную занялся карьерой Армстронга, самостоятельно принимая решения по крупным и мелким вопросам. Луи был рад перепоручить ему это - теперь все свое время он мог отдавать музыке. Период с 1935 года до начала войны был весьма плодотворным для Армстронга: он сделал много записей, снялся в десятках фильмов, разбогател. Эпоха биг-бэндов длилась до 1946 года, когда вдруг эра свинга стремительно оборвалась. Армстронг вернулся к небольшим пьесам типа диксиленд, стал значительно больше петь. Теперь он был более популярен как певец. После 1950 года Армстронг-трубач вряд ли мог сказать миру что-нибудь новое: он уже сказал все. До конца дней своих (он умер 6 июля 1971 года) Армстронг продолжал выступать перед публикой. Несомненно, Армстронг был одним из величайших джазовых музыкантов, которых знал свет. Но не надо забывать, что он вырос в среде, где умение строить отношения с белыми было не просто вопросом дипломатии. От этого зависело, был ли он сыт, имел ли он кров над головой, наконец, это был вопрос жизни и смерти. Армстронг любил вспоминать слова знакомого новоорлеанского вышибалы, сказанные ему, когда он уезжал на Север, к Оливеру: "Всегда имей за собой белого человека, который сможет положить руку тебе на плечо и сказать: это мой черномазый". Этим и объясняется тот факт, что Армстронг почти полностью передал свои дела в руки Джо Глейзера. Неудивительно, что большую часть своей жизни он стремился нравиться другим. Также неудивительно, что он не раз выдумывал себе "отцов": Питера Дэвиса в детской колонии для цветных, Кинга Оливера и, наконец, Джо Глейзера. Если бы Армстронгу не удалось расположить к себе этих людей, то ему, возможно, всю жизнь пришлось бы развозить уголь по улицам Нового Орлеана, а джаз развивался бы в совершенно другом русле. Заслуга Армстронга состоит в том, что он превратил джаз из коллективной музыки в искусство сольной игры. Известные солисты появлялись и до него - кларнетисты Лоренцо Тио и Альфонс Пику, корнетисты Болден, Кеппард и другие, - но тогда соло было лишь случайным элементом в исполнении ансамбля. Феномен Армстронга совершил переворот. Молодые музыканты ясно видели, что только главный солист, а не просто рядовой участник ансамбля имел шанс стать знаменитым, прославиться и, если повезет, разбогатеть. Как бы там ни было, именно благодаря Армстронгу джаз стал прежде всего искусством солистов.

**Заключение.**

Итак, взаимодействие негритянской и европейской традиций, в результате которого возник джаз, было настолько сложным и многообразным, что имеет смысл повторить вышесказанное. К 1890 году в США существовало три самостоятельных и непохожих друг на друга сплава африканской и европейской музыки: регтайм, афроамериканский фольклор (представленный в виде блюзов) и популяризированный вариант музыкального фольклора, созданный главным образом белыми американцами (менестрельные песни, всякого рода водевильные песенные формы). В 1890-1910 годах три вышеназванных направления слились воедино. В результате возник джаз - новый вид музыки, которая стала распространяться по всей стране сначала среди негров, а затем и среди белых американцев. В 20-х годах джаз прочно вошел в сознание американской публики и дал название целому десятилетию в жизни нации. В развитии джаза большую роль сыграли: ансамбль "Original Dixieland Jazz Band", который первый выпустил джазовую грампластинку, имевшую большую популярность; Сидней Беше, Джозеф "Кинг" Оливер, Джелли Ролл Мортон, Бикс Бейдербек, Френк Тешемахер, Пи Ви Рассел, Бенни Гудман, и, конечно же, Луи Армстронг, внесший, по моему мнению, самый большой вклад.

**Список литературы**

1) Коллиер Дж. Л. "Становление джаза. Популярный исторический очерк." Москва, "Радуга", 1984 г.

2) Овчинников Е. "История джаза", выпуск 1, Москва, "Музыка", 1994 г.