

От «переводчика»

Доброго времени суток, друзья! Я не являюсь профессиональным переводчиком с высшим образованием. Переводил со словарем «на коленке» 😊

Возможно, были допущены какие либо ошибки. Не судите строго. Если Вы их заметили, пожалуйста напишите мне в

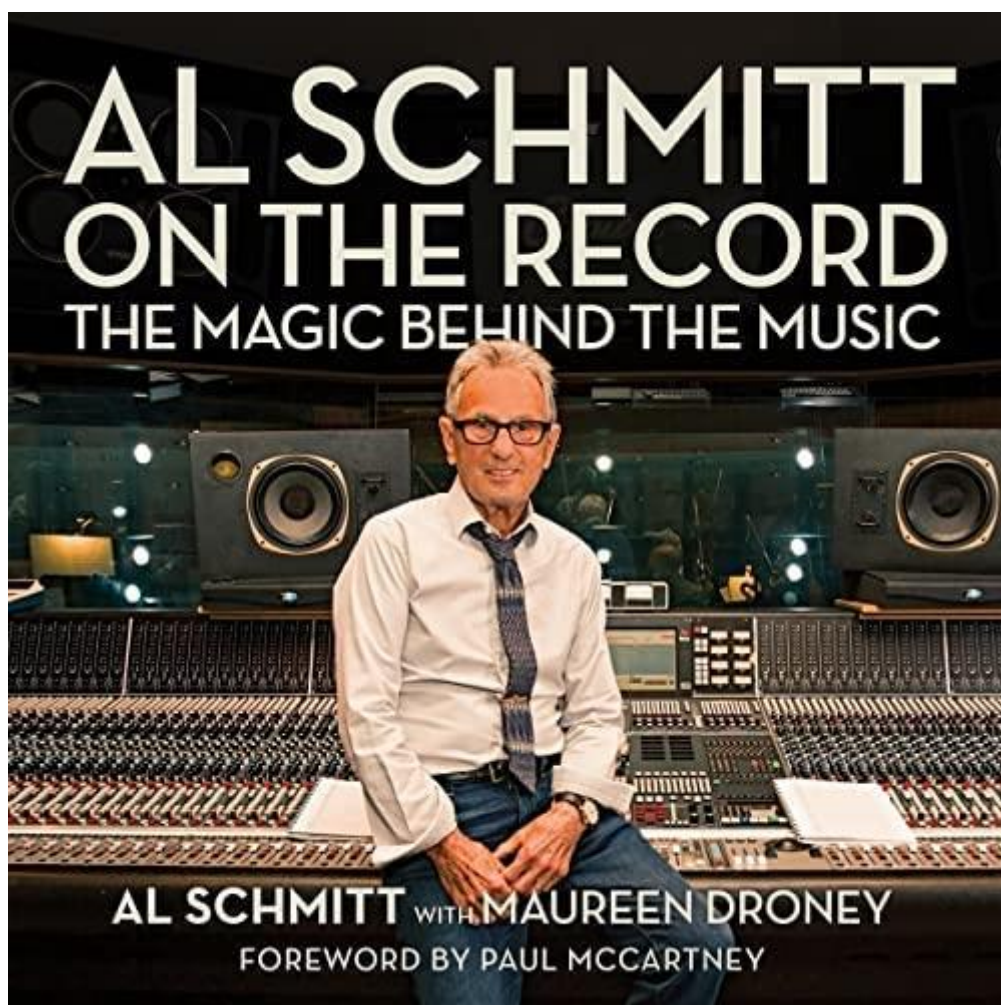
телеграмм - @dmtry_grznv

или мой канал в телеграмме – t.me/beatboutiquechnl

я исправлю замечания и отправлю обратно.

Спасибо всем. Мир!

Эл Шмитт на записи: Магия музыки (Music Pro Guides)



Моей жене Лизе и моим детям Элу, Карен, Стивену, Крису и Нику

ПРЕДИСЛОВИЕ

от сэра Пола Маккартни

Когда я работал с Элом и Томми ЛиПума над моим альбомом *Kisses on the Bottom*, мы делали дубль, и когда у нас был один, который мы считали достаточно хорошим, мы шли в контрольную, чтобы проверить его. Для меня это всегда было откровением, потому что Эл превратил дубль в великолепно звучащую запись. Это умение, которым обладают очень немногие инженеры звукозаписи.

Различные техники, которые использует Эл, для меня загадка, и мне очень приятно работать с кем-то, кто понимает этот волшебный процесс. Эл рассказывал нам истории о своем опыте общения со всеми, от Джефферсон Эйрплэйн до Фрэнка Синатры и многих других великих артистов. Это побудило меня поделиться собственными историями, поэтому сессии часто были больше похожи на общественные мероприятия, чем на работу.

Более того, Эл — великий человек, который глубоко заботится о том, что он делает, и о людях, с которыми он работает. За эти качества им восхищаются многие записывающиеся артисты и коллеги-инженеры.

Мне всегда хотелось узнать больше об Эле, и поэтому я с нетерпением жду возможности прочесть эту книгу. Спасибо, Эл, за чудесное время, которое мы провели вместе.

с любовью,

Пол

БЛАГОДАРНОСТИ

особое спасибо

Том Дауд, Боб Доэрти, Паула Сальваторе, Нико Болас, Фил Рамон, Томми Липума, Стив Дженовик, Билл Смит, а также мои друзья и партнеры по METAlliance: Эд Черни, Эллиот Шайнер, Джордж Массенбург, Чак Эйнлей и Фрэнк Филипетти.



НО Я НЕ КВАЛИФИЦИРОВАН, МИСТЕР ЭЛЛИНГТОН!

Мне было девятнадцать, и я только что уволился из флота, когда начал работать в Apex Recording Studio на Западной Пятдесят седьмой улице на Манхэттене. Студия расположена на втором этаже Steinway Building, это была большая комната, которая звучала великолепно. На первом этаже здания был выставочный зал Steinway & Sons.

В те дни джаз был самым модным событием Нью-Йорка и Apex имел репутацию лучшего места для его записи. Это была первоклассная студия, и работа там оказалась для меня большой удачей — особенно потому, что Том Дауд работал там инженером. Томми был всего на несколько лет старше меня, и это было довольно ранний старт в его карьере. Но он уже сделал много записей и начал делать себе имя. Мой дядя Гарри порекомендовал меня на эту работу. Гарри был известным звукоинженером, и с тех пор, как я был маленьким ребенком, я проводил время, помогая в его студии и изучая основы звукозаписи. Он знал, что я только что уволился со службы и вернулся домой в Нью-Йорк, пытаясь понять, что делать дальше. Он также дружил с владельцем Apex, и когда он услышал об открытии там вакансии, замолвил за меня словечко. Я пошел на собеседование и был принят на работу в качестве ученика. В начале моя работа заключалась в основном в том, чтобы помогать на сессиях Томми Дауда, ходить за ним повсюду и узнавать, как и что нужно делать. Примерно через три месяца руководитель студии решил, что я достаточно усвоил материал, чтобы взяться за часть работы, которую мы называли «маленькими демо-встречами». Они были довольно простыми. Люди приходили с написанной ими песней, играли на пианино и пели ее. Или парень может прийти, чтобы записать свое исполнение любимой песни в качестве подарка для своей девушки. Все это было в моно, конечно. Мы записывали на десяти или двенадцатидюймовые ацетатные диски, в зависимости от продолжительности песни, и нарезали со скоростью 78 об/мин. Мы устанавливали уровень, запускали станок и вырезали диск. Потом мы клали его в конверт, брали плату в 15\$, и клиенты уходили с чем-то, что они могли проиграть дома. Диск был довольно хрупким, поэтому они не могли проигрывать его вечно. Но если бы они были осторожны, то они бы слушали его долго.

После того, как у меня за плечами было несколько таких демо-встреч, мой босс решил, что у меня достаточно хорошо получается, чтобы приходить в студию в одиночестве в субботу, в то время как остальные сотрудники отсутствовали на выходных, и записывать демо-сессии, которые были забронированы на этот день. Это была моя

первая суббота в студии и первый раз, когда я был там один. У нас была книга расписаний, в которой было указано, кто будет приходить, а внизу в демонстрационном зале Steinway сидела секретарша, которая давала мне знать, когда придет клиент. Это казалось достаточно простым, поэтому я не волновался. Согласно книге, ко мне были записаны три человека: один в десять утра, один в полдень и один в два часа дня. Я пришел туда раньше, когда в десять прибыл первый посетитель. Он играл на гитаре и пел дочери «Happy Birthday», я записал его и все. На дневной сессии был парень, который исполнял песню и играл на пианино. Я поставил на него микрофон, а так же микрофон на фортепиано, выстраивал баланс, пока он играл, а затем вырезал его диск на станке. Когда это было сделано, я стал ждать своих двух часов, которые, согласно книге, принадлежали кому-то по имени Мерсер. Мне нравилось встречать клиентов, когда они приходили, и поэтому я стоял у лифта, чтобы приветствовать их, когда они поднимались. Потом я отводил их в студию. Так что, когда за несколько минут до двух зазвонил портье, чтобы сообщить, что мой клиент уже поднимается, я был готов и ждал у лифта мистера Мерсера. Но когда передо мной открылись большие латунные двери лифта, из него вышли пятеро парней с ящиками для инструментов. Один из них спросил меня, где находится студия.

Я сказал: *«Студия находится прямо здесь, сэр. Но мы забронированы на сессию».*

Тот, кто говорил, рассмеялся и сказал: *«Ты ждешь Мерсера, верно?»*

— *Да, верно,* — ответил я.

— *Это Мерсер Эллингтон,* — ответил он. *«Мы здесь, чтобы записаться с группой Мерсера Эллингтона. Дюк тоже будет здесь».*

Должно быть, я побледнел от шока, потому что меня мгновенно охватил страх. Я искренне чувствовал, что мое сердце вот-вот перестанет биться. Я был бибоппером; также любил джаз и биг-бэнды. Я понимал, что должно было произойти и кто эти ребята, но совершенно не представлял, что с этим делать. Некоторые музыканты, выходявшие из лифта со своими инструментами, были моими героями. Это были виртуозы, музыканты из оркестра Дюка Эллингтона, вроде Билли Стрейхорна на фортепиано и великого Джонни Ходжеса на саксофоне. На этом сеансе они собирались работать с Мерсером Эллингтоном, сыном Дюка.

Позже я узнал, что Дюк и Мерсер вместе со знаменитым и очень влиятельным джазовым критиком Леонардом Фезером были партнерами на лейбле, который они называли Mercer Records. Как выяснилось, все трое собирались быть там в тот день на сессии.

Стоя там, глядя на ожидающие лица музыкантов, я начал заикаться: *«О, нет, нет, нет, произошла ошибка! Это не та сессия, которая должна быть здесь. Пожалуйста, подождите минутку, пока я проверю»*.

Я повернулся, побежал в кабинет и взял телефон. Сначала я позвонил Томми Дауду, но не смог дозвониться до него. Потом я позвонил своему боссу, но я тоже не мог до него дозвониться. Теперь я был в состоянии полной паники. Что мне делать?

Потом я вспомнил, что у меня есть книга. Это был небольшой блокнот, который Томми дал мне, где я мог рисовать схемы его установок каждый раз, когда он проводил сессию. Я отмечал, какие микрофоны он использовал, куда ставил инструменты и микрофоны. Я спросил одного из музыкантов, сколько там инструментов, и он сказал: *«Это большой оркестр. У нас есть четыре трубы, четыре тромбона, пять саксофонов и ритм-секция»*.

Прибывали новые музыканты, так что я достал свою книгу, помчался в студию и начал настраивать. Там не было вокала, только инструменты, и у нас было только восемь входов на консоли, что означало, что мне нужно было разместить только восемь микрофонов. В студии музыканты начинали собираться, разговаривали и просматривали партитуру. Мое сердце колотилось, но мне удалось настроить студию так, как я помнил, как это делал Том. Я сделал все, что мог, с микрофонами, посмотрел на свою книгу и поставил их там, где, по моему мнению, они должны быть.

Затем вошел Дюк Эллингтон. Я много раз видел его выступление и сразу узнал его; Я помню, у него были волнистые напояженные черные волосы, и он был одет в красивый коричневый костюм.

Я подошел к нему и сказал: *«Мистер Эллингтон, простите, но это большая ошибка. Я не квалифицирован для этого! Они не ожидали такой большой сессии, когда бронировали студию, поэтому сегодня работаю только я. И мне разрешено делать только мелочи»*.

«Ну, — ответил он. «Не волнуйся, сынок. Сетап выглядит прекрасно, и музыканты уже на месте».

В тот момент выбора действительно не было. Я вошел в контрольную комнату и начал включать микрофоны, а Дюк вошел и сел рядом со мной. Он видел, что я дрожу, и, вероятно, думал, что я вот-вот упаду в обморок. Я просто продолжал повторять: *«Мистер Эллингтон, я не квалифицирован, на самом деле, я правда не квалифицирован»*.

Но он был очень любезен. Он просто оставался спокойным и слушал. Наконец он похлопал меня по руке и снова сказал: *«Не волнуйся, сынок. Мы это переживем. Ты*

справишься, и все будет хорошо». Итак, я продолжал работать, а он говорить мне это на протяжении всего пути.

И мы прошли через это; и все было в порядке. За три часа мы нарезали четыре песни. Я не могу сказать вам сегодня, как назывались те песни, но они действительно звучали очень хорошо.

Не могу описать, какое облегчение я испытал, когда все закончилось. Позже я сказал Томми Дауду, что если бы накануне вечером я знал, что состоится эта сессия — что это будет большой оркестр и что там будет сам Дюк Эллингтон, — я бы сказал, что заболел. Я бы сказал им, чтобы это сделал кто-нибудь другой. Но вместо этого я оказался в самом центре событий. Я должен был это сделать, все вышло хорошо, и это дало мне большой шанс. Это чрезвычайно повысило мою уверенность. И с тех пор, поскольку я это сделал — я прошел сессию, и все было в порядке, — мой босс стал позволять мне делать больше. Я начал свой путь.

НАЧАЛО: ПЕРВЫЕ ДНИ, НЬЮ-ЙОРК, НЬЮ-ЙОРК

В студии звукозаписи я работаю с семи лет. Это правда. У моего дяди, брата моего отца, Гарри Смита, была студия, и он был очень известным звукоинженером. Он открыл свою студию в 1930-х годах. Из-за антинемецких настроений того времени — перед Второй мировой войной — он сменил фамилию со Шмитта на Смита, а студию называли Harry Smith Recording. Это было по адресу 2 West Forty Sixth Street, и по выходным я приходил туда тусоваться. Я был всего лишь маленьким ребенком, ездил один в метро из Бруклина в Манхэттен, где я проводил выходные, наблюдая за его записью.



Молодой Эл Шмитт и его сестра Дорис

СТУДИЯ МОЕГО ДЯДИ: УРОКИ ЖИЗНИ И СТИЛЯ

Визиты начались, когда я был еще совсем маленьким. Мой отец брал меня с собой, когда шел навестить Гарри, который, помимо того, что был моим дядей, был еще и моим крестным отцом. Я просто ходил с ним, но у Гарри не было собственных детей, поэтому он брал меня с собой на мороженое и обращался со мной так, как будто я был его собственным сыном.

Наконец, начиная с восьмилетнего возраста, я мог по субботам в одиночку садиться в метро и ехать в его студию. В те времена люди могли себе это позволить. Сейчас вы бы не разрешили восьмилетнему ребенку сделать это, но тогда было безопасно.

Я выходил на станции «Сорок седьмая улица», проводил день в студии, а затем оставался на ночь в субботу у Гарри. Он имел все на свете, чем я восхищался в то время. Он был успешным и знаменитым — как инженер, и у него всегда была при себе большая пачка денег. Помню, у него всегда было сто долларов, а тогда это были большие деньги. И все, что он потратил в этот день, он восполнял, так что на следующий день он снова начинал со ста долларов. Он хорошо одевался, водил меня в лучшие рестораны, где у него всегда были лучшие столики, и его уважали. Он был потрясающим парнем, и мне было очень весело.

Я смотрел, как он записывает большие группы, и помогал ему, где мог. Моя работа заключалась в том, чтобы расставить стулья там, где он хотел, до прихода музыкантов, чистить кабели и в целом поддерживать порядок. Я также должен был держаться на расстоянии от него. Это было очень важно, потому что он много двигался, а контрольная комната была маленькой. У меня заняло много времени, чтобы придумать, как сделать вид, будто меня вообще нет рядом.

На сессиях был только один микрофон, поэтому установка и размещение музыкантов были крайне важны, чтобы все звучало хорошо. Мой дядя перемещал музыкантов, чтобы добиться правильного баланса. Потом заставлял их разуваться, чтобы они не шумели, топая ногами. Когда подходило время для соло, музыкант, очередь которого наступала, должен был встать и подойти к микрофону.

Я был просто ребенком с широко открытыми глазами, а мой дядя был моим героем. Я любил своих мать и отца, но жизнь с дядей Гарри была очаровательна. У него была квартира в очень престижном здании One Beekman Place рядом с рекой в Ист-Сайде Манхэттена, и он водил красивый кабриолет. У него была прекрасная жизнь, и я хотел быть именно таким.

Harry Smith Recording была первой независимой студией звукозаписи на Восточном побережье. Одной из его претензий на известность было то, что Фрэнк Синатра сделал там свою первую запись с группой. Как гласит история, Фрэнк однажды оказался в студии Гарри, тусовался с группой, которая пришла на сессию. Когда группа закончила все песни, которые они планировали записать в тот день, еще оставалось немного времени. Фрэнк спросил, не нарежут ли они еще одну мелодию и не дадут ли ему спеть ее. Они сказали «да», и он сделал это. Это была никогда не издававшаяся версия песни «One Love», которая позже была перезаписана Фрэнком как часть его репертуара на

Columbia Records. Эта история, конечно же, добавила престижа студии, в которой также записывались многие другие великие джазовые исполнители, в том числе там были сделаны редкие студийные записи легендарного саксофониста Чарли Паркера для Savoy Records, среди них: «Шерил» 1947 года с участием Чарли Паркер Квинтет: Паркер, Майлз Дэвис на трубе, Макс Роуч на барабанах, Бад Пауэлл на фортепиано и Томми Поттер на басу, а в 1948 году «Parker's Mood» с Чарли Паркер All Stars: основатель Modern Jazz Quartet Джон Льюис на фортепиано и Керли Рассел на басу.



Tommy Potter, Charlie Parker, Max Roach, and Miles Davis (from left to right). In New York, NY. (William P. Gottlieb/Ira and Leonore S. Gershwin Fund Collection, Music Division, Library of Congress)

До того, как открыть собственное заведение, Гарри работал на Brunswick Records, где записал несколько великих пластинок того времени, например «Sing, Sing, Sing» Бенни Гудмана. Он знал всех музыкантов и дружил с ними. Он также был хорошим другом Лес Пола.

Гарри и Лес оба были пионерами звукозаписи и вместе работали над всевозможными проектами и изобретениями. Они также тусовались вместе и брали меня с собой. Другое дело, что сейчас все иначе. В то время детей пускали в питейные заведения, поэтому я ходил с отцом, дядей и его друзьями. В те дни я много бывал в барах! Я брал лимонад или кока-колу, пока они наслаждались своими взрослыми напитками. Бармены

всегда хорошо ко мне относились, добавляя в мой напиток вишенку, чтобы сделать его особенным.

Лес стал для меня еще одним дядей, и ему нравилось меня дразнить. Мне нравилось выглядеть стильно, и я носил волосы в стиле помпадур с утиным хвостом, поэтому он всегда старался взлохматить мою прическу всякий раз, когда видел меня. Мы оставались друзьями всю его жизнь, и Лес никогда не переставал меня дразнить; Когда в 1997 году меня ввели в Зал славы TEC Awards, я познакомил его со своей женой Лизой, и он сказал ей: *«Ты чертовски красивее, чем та женщина, с которой он был прошлой ночью!»*



Tom Dowd, me, Stevie Wonder, and Les Paul at the TEC Awards in 1997 when I was inducted into the TEC Awards Hall of Fame.
(Courtesy of TEC Awards/Photograph by Alan Perlman)

Дядя Гарри был хорош в том, что он делал, и всегда работал и тусовался со сливками той культуры. У великого джазового пианиста Арта Татума был офис выше в том же здании, и по субботам Арт приходил в студию Гарри и репетировал на фортепиано. Если бы я был там, он бы посадил меня рядом с собой, взял меня за руку и показал бы мне буги-вуги. Я не знал, кто такой Арт Татум. Я просто подумал, что он был дружелюбным черным мужчиной с широкой улыбкой, который хорошо относился ко мне.

В студии все время было так много знаменитостей. Приходил Орсон Уэллс, и иногда мы разговаривали. Это было вскоре после того, как его радиопередача «Война миров» попала в заголовки газет, и однажды он спросил меня, верю ли я в марсиан. Я сказал ему, что не знаю, а он только рассмеялся и погладил меня по голове. Были сестры Эндрюс, Бинг Кросби, все большие звезды того времени. Бинг разговаривал со мной, и я до сих пор помню, как он всегда курил трубку и как хорошо она пахла; не так уж много людей курили трубки в те времена — нормой были сигареты или сигары.

Для меня это было самое удивительное место, которое только можно себе представить. В Бруклине мои ближайшие родственники жили очень-очень бедно. Моей матери было семнадцать, когда я родился, и моя сестра Дорис родилась сразу после меня. Еще у меня было два младших брата, Ричи и Рассел, которые, как оказалось, тоже стали звукорежиссерами.

Итак, нас было четверо детей, и я не думаю, что мой отец когда-либо работал меньше шести дней в неделю. Помню, он зарабатывал семнадцать долларов в неделю. Этого было недостаточно, и были времена, когда у нас не было достаточно еды для всех нас, чтобы поесть.

Поскольку дома у нас было так мало всего, я думал, что мой дядя был миллионером. И каждое воскресенье, когда он отвозил меня на метро домой, он давал мне двадцатидолларовую купюру — больше, чем мой отец зарабатывал за всю неделю. Я брал эти деньги и отдавал их своей матери. Видите ли, дядя таким образом помогал моему отцу, не заставляя отца чувствовать, что он получает подачку.

Мой отец был очень гордым человеком, который всю свою жизнь много работал, начиная от изготовления катеров РТ на Бруклинской военно-морской верфи и заканчивая работой в типографии и управлением заводом по производству грампластинок. У него всегда была работа, но денег всегда не хватало. Я любил и уважал своего отца, но хотел быть похожим на Гарри.

Есть еще кое-что, что мой дядя сделал для меня, и я думаю, что это очень сформировало меня. Когда мне было около одиннадцати, он подарил мне портативный заводной фонограф и стопку пластинок. Я особенно вспоминаю некоторые записи из Эллы Фицджеральд с Чиком Уэббом, великим джазовым и свинговым барабанщиком, а также руководителем оркестра: «I Want to be Happy» и «Hallelujah, I Love Him So».

Был также хит Эллы Мэй Морс, который был одним из моих любимых, под названием «Cow, Cow Boogie». Я брал с собой в школу фонограф, и мы всей компанией сидели по вечерам на школьном дворе, играли пластинки и копались в музыке. Некоторые другие дети приносили пластинки, которые были у них дома; «Кальдония» Вуди Хермана

часто звучала на школьном дворе. Или кто-нибудь приносил радио, и мы слушали великого диск-жокея Фреда Роббинса, у которого было очень известное шоу под названием «Гнездо Роббинса». Фред ставил много поп-музыки и артистов, таких как Мел Торм, Билли Холидей и ранний Фрэнк Синатра. Это было действительно популярное и влиятельное шоу для людей, которые любили музыку.

Мы танцевали линди-хоп и джиттербаг, и в итоге нас было человек пятнадцать-двадцать, и все слушали и танцевали. Это было прекрасно, и это спасло нас от неприятностей. Мы не пили и не курили травку. Мы просто любили музыку.

Между тем, из-за того, что мы были очень бедны, я тоже работал. Иногда по субботам я чистил обувь в маленькой мастерской по ремонту обуви. Я брал четвертак за пару обуви, и все покупатели давали мне чаевые. В другой раз мы с мамой рано утром шли в булочную и покупали большие крендельки, два за пенни. Моя мама делала для них красивую корзинку, выстланную красивой белой салфеткой, и мы продавали их по пенни за штуку. Мы покупали крендели на доллар, а когда продавали их все, у нас было два доллара — стопроцентная прибыль! Я отдавал доллар своей матери, а другой доллар оставлял себе.

Для меня было важно зарабатывать деньги — помогать семье, а также иметь хорошие вещи. Наверное, я получил желание этих красивых вещей от моего дяди, который всегда был красиво одет. Начиная с одиннадцати лет, я зарабатывал деньги, чтобы покупать себе одежду. Я был в моде, и я хотел носить штаны с застёжками, которые были в моде, но мой отец был против того, чтобы они были у меня. Это было что-то за пределами нормы, часть повального увлечения зут-костюмами — широкие брюки с высокой талией и узкими щиколотками. Моему отцу эта идея не понравилась, но он согласился, что я могу их носить, если смогу заплатить за них сам. Что я и сделал.

Я так же увлекался бейсболом, и то же самое было с первой бейсбольной перчаткой, которую я действительно хотел. Отец купил мне перчатку, но это была не та, которую я хотел. Мне пришлось работать и копить деньги, чтобы купить ее. Это стоило четыре доллара, и копить эти четыре доллара пришлось долго.

Я также копил деньги, чтобы купить первую пластинку, которую я хотел бы иметь. К тому времени я сильно увлекался биг-бэндами и джазом, и мне нравился лидер группы Джимми Лансфорд. Та первая пластинка, которую я купил, была одной из его. Это была двенадцатидюймовая виниловая пластинка со скоростью вращения 78 об/мин, на одной стороне которой была композиция «Jazznocrasy», а на другой — «White Heat».

Когда я слушал эту пластинку, я вспоминал, как мой дядя записывал биг-бэнды, и каким-то образом это стало тем, чем я хотел заниматься. Мне никогда особо не хотелось

заниматься чем-то другим. Я закрывал глаза и притворялся, что я — это мой дядя-инженер и двигаю фейдеры, касаюсь их пальцами. Я делал это со многими записями, но особенно с той, что написал Джимми Лансфорд. Я мог представить себе группу, собравшуюся передо мной, и меня, непосредственно записывающего, и все говорили мне, насколько это было хорошо, и заставляли меня по-настоящему гордиться собой.

Мама хотела, чтобы я стал инженером-электриком. Мой отец хотел, чтобы я был тем, кем я хотел быть. Но мой дядя хотел, чтобы я стал инженером звукозаписи, и я знал, что тоже этого хочу. Это было в значительной степени началом пути.

С восьмилетнего возраста до тринадцати я проводил большую часть субботы в студии своего дяди. Через некоторое время, помимо уборки и расстановки стульев, он заставлял меня делать и другие вещи. Например, у нас еще не было магнитофонов, поэтому записи по-прежнему нарезались прямо на ацетатные диски. Первоначально основой ацетата был алюминий, но когда началась Вторая мировая война, весь алюминий, который изначально использовался в процессе, пошел на военные нужды. Им нужно было придумать замену, и они придумали стекло — стекло было основанием диска, а ацетат — верхом.

Ацетат легко воспламенялся, и при обращении с ним нужно было быть очень осторожным. Щетка из норкового волоса была прикреплена к станку, чтобы остановить то, что мы называли сколом — спиральный вырез из ацетата, который образовывался при вращении диска. Оператор, в данном случае мой дядя, должен был снять стружку с диска и поместить ее в металлический огнеупорный контейнер. В то время у нас не было отсоса для удаления стружки, только игла, которая вырезала канавку. Одной из моих обязанностей стало помогать дяде счищать стружку в контейнер, пока он вырезал диск. На самом деле это было довольно сложно, потому что стеклянная основа легко разбивалась. Это одна из причин, по которой я научился всегда быть очень осторожным в студии и бережно относиться к оборудованию. Если стеклянная основа разбивалась, это был конец представления!

То, что мой дядя всегда говорил, осталось со мной надолго: *«Это оборудование очень хрупкое. Позаботься о нем, и оно позаботится о тебе. Ты должен обращаться с ним так, как будто это швейцарские часы, а ты их часовщик»*. В то время все оборудование было хрупким. Не то, что у нас сегодня, где можно стучать повсюду. Если бы вы поступали так в то время, то ваше оборудование просто не работало бы!

УЧИТЬСЯ У ВЕЛИКИХ

Всё изменилось для меня, когда мне исполнилось тринадцать или около того. Вместо того, чтобы проводить время в студии моего дяди, я начал тусоваться с кучей диких детей и мог попасть в неприятности. Они угоняли машины, собирали деньги для местной букмекерской конторы, участвовали в ограблениях в аэропорту и тому подобное. Это было похоже на раннюю версию «Славных парней». Они делали всякое, чтобы заработать деньги, которые, скорее всего, приведут к плохому концу, и я начал понимать, что все может обернуться для меня не так хорошо. Я знал, что могу оказаться в тюрьме, и беспокоился о своем будущем. Мне нужно было средство, чтобы уйти от плохих вещей, происходящих вокруг меня, поэтому я решил поступить на службу в ВМС США. И когда я окончил среднюю школу в семнадцать лет, я так и сделал.

Два с половиной года я провел на флоте. А вот что смешно. Меня отправили в учебный лагерь на военно-морской базе в Грейт-Лейкс, штат Иллинойс, недалеко от Чикаго. Нас научили стрелять, и мне пришлось научиться пользоваться винтовкой М1. Но когда мне было одиннадцать, я попал в аварию, в результате которой почти полностью ослеп на правый глаз. Когда я поступил на военную службу, во время медосмотра я читал офтальмологическую карту в основном своим здоровым левым глазом, так что я сдал тесты и был принят. Но когда я добрался до учебного лагеря, нас поставили на стрельбище и мы должны были стрелять из наших винтовок по мишеням, которые находились в ста ярдах от нас. Позади нас стояли морпехи, чтобы показать нам, как это сделать. Итак, я стоял, наклонившись так далеко, как только мог, чтобы видеть левым глазом. Морской пехотинец позади меня начал смеяться, а затем сказал: *«Ты получишь чертовски много очков»*. Я знал, что у меня совсем не все хорошо, поэтому я спросил: *«Правда?»* И он сказал: *«Да, парень рядом с тобой стреляет по твоей цели»*. Выяснилось, что этот парень был действительно хорош, и я получил статус снайпера. Так оно и было в моем официальном военно-морском послужном списке, поэтому, если кто-то искал снайпера, они говорили: *«Хватай Шмитта!»*

К счастью, мне не пришлось часто пользоваться этой винтовкой. Меня отправили на курсы связи в Вашингтон, округ Колумбия, где я работал с кодами, и оставался там все время службы. На самом деле это было здорово, потому что тогда в Вашингтоне звучало много музыки. В то время артисты, судимые за наркотики, такие как Билли Холлидей, лишались лицензии на выступления в Нью-Йорке, и им запрещалось работать в городских

кабаре. Но они могли бы работать в Вашингтоне. Там было несколько отличных джазовых клубов, и я регулярно видел и слышал многих своих любимых исполнителей.



Here I am as a teenager with my sister, Doris.

Когда я уволился со службы, это было в 1950 году, и мне было девятнадцать лет. Я собирался поступать в Городской колледж Нью-Йорка, но, когда дядя Гарри позвонил мне, я был дома всего две недели. Его друг, у которого была действительно хорошая студия, проводил много отличных сессий. Ему нужен был кто-то для работы, и Гарри хотел знать, заинтересован ли я в этом. Было ли мне интересно? Еще бы! Это была студия звукозаписи Арех в красивом здании Beaux-Arts Steinway напротив Карнеги-холла. Я встретился с Бобом Шойингом, владельцем, для собеседования, и он сказал: *«Приходи в понедельник утром в девять часов. У тебя есть работа»*.

СТУДИЯ

Мой первый день был в понедельник, 1 марта 1950 года, и я добрался до Арех рано и с радостью. Боб провел меня в студию и представил двум инженерам, которые уже там работали. Одним из них был немец с моноклем, который щелкал каблуками, когда мы встречались. Его звали Фред Герберт Отто. А потом был еще один парень, у которого я должен был учиться. Его звали Том Дауд.

В тот момент я понятия не имел, кто такой Томми. Но я ему сразу понравился, и я стал ему своего рода младшим братом. Я просто залез ему в задний карман и следовал за ним повсюду. Я бегал по поручениям, убирался и все такое, но мне также приходилось смотреть все сессии Тома. Я увидел, какие микрофоны он использовал и как настраивал, и он купил мне небольшой блокнот, чтобы я мог все записывать и рисовать схемы. Вскоре мы тоже стали хорошими друзьями. Мы оба были фанатами хоккея, и два раза в неделю, когда играли «Рейнджерс», мы вместе ходили в Мэдисон-Сквер-Гарден и смотрели матчи. В других случаях мы выпивали, просто тусовались и разговаривали.

Я по-прежнему увлекался биг-бэндами и по-прежнему был бибоппером. Я любил такой джаз: Чета Бейкера, Диззи Гиллеспи, Билли Экстайна, Джерри Маллигана, Джона Колтрейна, Майлза Дэвиса, всех великих, а также саксофонистов, таких как Аллен Игер, Брю Мур и пианиста Ленни Тристано. Они превратили обычный джаз в авангард, которым я увлекся. Мы все носили штаны с застёжками и тусовались по клубам. Билли Экстайн носил рубашки с широким расправленным воротником, которые мы называли «Mr. В», поэтому мы все пошли и купили себе такие рубашки. И мы все носили волосы в помпадуре с утиным хвостиком. Это был образ жизни, который, по сути, был полностью основан на музыке.

Апex делал почти всю работу для Atlantic, National и Prestige, лейблов, которые записывали многих музыкантов, которыми я восхищался. Я работал в студии, куда приходили записываться мои кумиры, чьи пластинки я покупал и на которых я ходил в клубы и платил свои с трудом заработанные деньги, чтобы послушать их. Я видел, как они входят в студию, и мой рот открывался от изумления. Я встречался с Эрроллом Гарнером, Диззи Гиллеспи, Чарли Паркером и многими другими великими музыкантами. Я не мог поверить, что это происходит со мной. Это были герои. Это было все равно, что встретиться с Джо Ди Маджио и Бэйбом Рутом, величайшими звездами бейсбола всех времен.

Это был стиль жизни. Я убирался, а повсюду была марихуана. Я не употреблял, но знал, что это такое. Я просто наблюдал за всем вокруг и, как промокашка, все впитывал. Я все время учился.

Тогда в Нью-Йорке, когда я начинал работать в Апex, помощников инженеров не было. На сессии был один инженер, который делал все, от установки микрофонов и балансировки звука до резки дисков на станке. Когда я туда приехал, в студии еще не было магнитофона; мы разрезали диски на двух станках Presto. Лишь спустя некоторое время студия получила свой первый магнитофон: монофонический Апex 300. Затем инженер должен был запустить этот магнитофон, а также станок!



Монофонический магнитофон Атрех 300

У меня не было помощников инженеров, но я, как студийный ученик, должен был присутствовать на всех сессиях. Том показывал мне, как делать определенные вещи, например, какие микрофоны использовать на каких инструментах и как их настраивать. У нас не было много микрофонных стоек, поэтому иногда нам приходилось просто ставить микрофоны на стулья. У нас были в основном ленточные микрофоны RCA 44 и 77-DX, а также несколько Western Electric 639 — микрофонов типа «птичья клетка», которые имели три диаграммы направленности.

После того, как микрофоны были настроены, я смотрел, как Том размещал разные группы — как он расставлял и балансировал их вокруг микрофонов. Он ставил микрофоны, шел в аппаратную и слушал, затем выбегал обратно и отодвигал одного музыканта дальше или другого чуть ближе, пока не получал правильное сочетание.

Кроме того, Томми научил меня как вести себя в студии. Мой дядя многому меня научил, но, работая с ним в детстве, я не отличался общительностью. Я ждал, что люди заговорят со мной первыми. Томми научил меня, что я должен разговаривать с музыкантами и дружить с ними, а не просто трепетать перед ними и бегать туда-сюда, ничего не сказав. Я научился быть намного дружелюбнее и чувствовать себя комфортно с музыкантами и певцами, и я думаю, что это очень помогло моей карьере.

Я не могу вспомнить, была ли первая консоль, над которой я работал в Атрех, с шестью или восемью входами, но не более того. Поскольку у нас могло быть только шесть или восемь микрофонов, нам пришлось научиться все балансировать. Вот тут-то и появилась микрофонная техника. Например, нам, возможно, придется поставить бас и ритм-гитару на один и тот же микрофон. Или иногда мы ставили басиста на стойку, открывали крышку пианино и подбирали один микрофон, который улавливал и пианино,

и бас-гитару. Затем нам нужно было перемещать басиста вперед или назад, чтобы найти положение, в котором достигается наилучший баланс между двумя инструментами.

Я научился делать такие вещи и у Томми, и у своего дяди. При таком малом количестве входов иногда мы даже не ставили микрофон на барабаны. Когда мы это проделывали, это был всего один микрофон над головой.

Я до сих пор помню одну сессию, которую я провел примерно в 1951 году с Тайни Каном, известным барабанщиком, который умер, когда ему было всего тридцать лет. У него было небольшое трио, так что мы установили только три микрофона — по одному на каждого человека — и он сказал мне: *«Эй, малыш, поставь микрофон на бас-барабан»*.

Я сказал: *«Ты что, шутишь? Мы так не делаем»*. Он настаивал: *«Да, ты должен это сделать. Это придаст ему немного этого громового звучания»*.

Я сказал ему нет; это было слишком радикально. Но он убедил меня попробовать, поэтому я поставил микрофон RCA 44 на бас-барабан. Результат меня удивил. В нем было немного больше панча, благодаря чему барабан очень хорошо сочетался с басом и фортепиано. Это была всего лишь мелочь, но она делала музыку особенной. Сейчас это звучит смешно, но помните, мы работали практически без оборудования. И все было по-прежнему в моно. Стерео не было.

Поскольку у нас была только одна студия в Арех, когда Томми работал, я всегда помогал ему. Затем, через некоторое время, когда он не мог быть там, я начал делать некоторые сессии. Отто, другой звукоинженер, делал определенные вещи, например, записывал радиопередачи для нашего аккаунта в «Голосе Америки». Но Отто был дневным парнем, а многие из этих шоу проходили ночью. У меня не было проблем с работой допоздна, так что в конце концов я тоже много работал.

Мы делали шоу «Голоса Америки» на самых разных языках. Это был отличный опыт. Я делал шоу на итальянском языке, где мы ставили два микрофона над столом, а два парня просто сидели и разговаривали. Мы также делали полноценные радиошоу, где актеры работали по сценариям, а рядом с ними работал специалист по звуковым эффектам, создававший эффекты вживую. Он издавал звуки копыт лошади с помощью половинок кокосовой скорлупы, комкал целлофановую бумагу рядом с микрофоном, чтобы имитировать огонь, и использовал деревянные блоки для звука марширующих людей. Был даже резервуар с водой для звуков плескания.

Многие люди начинали с этих радиопередач, например, актер Телли Савалас, который придумал фразу «Кто любит тебя, детка?» и прославился, сыграв главную роль на телевидении в *Kojak*. В начале его карьеры я работал с ним и его семьей на шоу «Голос Америки», которое было полностью на греческом языке.

Мы записывали радиопередачи на шестнадцатидюймовые ацетатные диски, которые мы называли дисками с транскрипцией (Электрические транскрипции - это специальные фонографические записи, сделанные исключительно для радиовещания, которые широко использовались в «Золотой век радио»). К тому времени война закончилась, и мы вернулись к дискам на алюминиевой основе. На диски можно было уместить целое пятнадцатиминутное шоу со скоростью $33\frac{1}{3}$ об/мин, в зависимости от используемого подающего винта. Винт подачи был ручным винтом, который контролировал, сколько линий на дюйм вы могли вырезать, и, следовательно, сколько времени вы могли уместить на диске. Не было автоматического способа изменить количество линий на дюйм. Когда мы записывали 78-е, у нас было либо восемьдесят восемь строк на дюйм, либо до 96. Для шестнадцатидюймовых дисков с транскрипцией на $33\frac{1}{3}$ это будет где-то от 112 до 136 строк на дюйм; 136 давали больше времени на диске, потому что строки были ближе друг к другу, а 112 получалось меньше.

Мы называли эти транскрипционные записи «эфирными проверками» или «эфирными подачами». Если шоу начиналось в 20:30, вы собирались в 20:15, а незадолго до 20:30 опускали режущую головку, включали переключатель и начинали запись шоу. После этого делали копии для артистов, которые на следующий день забирали их, чтобы послушать, как это звучало. Радиостанции не делали этого для них, поэтому этим занимались мы.

Обычно это было пятнадцатиминутное шоу. Ведущие прогоняли его пару раз, а потом мы записывали. Пока мы записывали, они читали сценарий. Иногда они допускали ошибки, и когда они это делали, нам приходилось начинать сначала. Все нужно было сделать за один дубль, потому что с дисками действительно нельзя было остановиться и переписать дубль. Хотя мы старались! Томми и я экспериментировали с некоторыми из самых сумасшедших вещей.

Когда мы записывали музыку, обычно мы помещали два или три дубля на шестнадцатидюймовый диск в формате $33\frac{1}{3}$. На одном диске у нас были дубли 1, 2 и 3, а на другом — дубли 4, 5 и 6. На одной сессии Томми и продюсеру понравилось начало дубля 2 и окончание дубля 5, но, разумеется, они были на отдельных дисках. Итак, мы собрали две вертушки, нашли нужные места и разметили диски. Затем каждый из нас сыграл по одному из дисков; Я проигрывал свой, пока он играл свой. Две вертушки вошли в консоль, а затем в станок для резки. Вот мы и занимались монтажом дисков!

В других случаях мы бы попробовали 78 оборотов в минуту. Нам приходилось делать это снова и снова, просто пытаясь правильно отредактировать, и мы все время смеялись друг над другом, потому что всякий раз, когда один из нас делал это правильно,

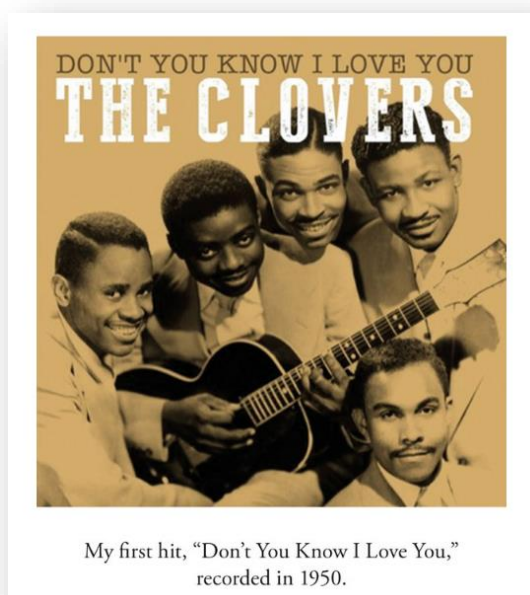
другой делал что-то не так. О, и у нас не было кнопки отключения звука. У нас был регулятор — фейдер — на каждом проигрывателе, так что один опускался, а другой поднимался. Иногда это действительно срабатывало, но в 99% случаев — нет. В итоге нам пришлось выбрасывать много дисков, что очень огорчало нашего босса.

Сегодня все так удобно. Это здорово, но также немного грустно, что ни у кого нет возможности делать такие безумные вещи, которые мы должны были делать. Было сложно, но интересно, а еще было очень весело.

МУЗЫКА

Моим первым прорывом в Арех стала неожиданная сессия Мерсера Эллингтона, о которой я уже рассказывал вам. Тот факт, что я справился с этим в тот день, придал мне большую уверенность. Это вселило в меня уверенность и у других людей, и я начал работать над более крупными сессиями.

Моим первым хитом на Арех стала пластинка в стиле R&B, которую в те дни называли «гоночной». Это была их первая запись The Clovers для Atlantic Records, и сторона А называлась «Don't You Know I Love You?» Она была написана Ахметом Эртеганом, одним из основателей Atlantic Records, и сопровождалась версией стандарта «Skylark».



Случилось так, что Херб Абрахамсон был продюсером на сессии. Херб был студентом-стоматологом, который вместе с Ахметом стал одним из первых партнеров Atlantic Records. Херб знал меня, и однажды в субботу он позвонил в последнюю минуту, чтобы спросить, свободна ли студия. Так оно и было, и он приехал с Клеверами. Мы записали две стороны за пару часов, и «Don't You Know I Love You» вошла в десятку лучших R&B-хитов, продержавшись в чартах пять месяцев. Я работал над официальным хитом!

Другие записи, которые я сделал в то время для Atlantic, были сольной пластинкой с Клайдом Макфаттером, солистом группы Coasters, и альбомом всех мелодий Джорджа Гершвина с певцом Крисом Коннором и Modern Jazz Quartet.

Я также работал с Бобби Шэдом, продюсером, который в 1948 году основал лейбл Sittin' in With. Бобби работал с Томми Даудом, записывая множество отличных блюзовых и джазовых исполнителей, а также немного рок-н-ролла. Когда Томми был забронирован, Бобби начал использовать меня; В частности, я помню, как проводил сессии для Lightnin' Hopkins и Peppermint Harris.

Продажи пластинок резко возросли после войны, и многие люди начали заниматься этим бизнесом. Это было довольно дико. Я помню продюсера, который приходил и клал свой автоматический пистолет 32-го калибра на стол продюсера. Каждый музыкант получал около пятнадцати долларов наличными после того, как отыграл сессию. Думаю, пистолет был там на случай, если кто-нибудь попытается отобрать у него деньги. Но я определенно испугался до чертиков, увидев там этот пистолет.

В те дни создание пластинок было исключительно наличным бизнесом. Я видел, как это демонстрировалось на Lightnin' Hopkins. Ему платили сто баксов, он играл песню, а потом останавливался. Он не стал бы петь ни одной песни, пока ему не заплатили еще сто баксов. Я предполагаю, что Лайтнин никогда не получал никаких гонораров, только сто долларов наличными за песню. Вот как это было сделано.

В то время в музыкальном бизнесе было много парней, связанных с мафией, и они в значительной степени делали все, что хотели. В то время была любимая шутка об артисте, который пришел к владельцу звукозаписывающей компании Моррису Леви и пожаловался: «Эй, Моррис, я еще не получил свой авторский гонорар (англ. Royalty)». И Моррис сказал: «Вы хотите королевскую власть? (англ. Royalty) Езжайте в Англию!»

В то время люди, управляющие компаниями, были не просто руководителями, они были людьми, которые на самом деле делали записи. Они знали, как работает этот процесс, и было обычной практикой заниматься контрабандой собственных записей. Они просто наклеивали дополнительные этикетки сбоку, делали и печатали новые этикетки с

фотографий, проставляя разные идентификационные номера. Затем они продавали их прямо с погрузочной площадки, какое-то количество пластинок за такие-то деньги. Поскольку все имели дело с наличными, они не только избегали уплаты налогов, но и не платили издателям и художникам. Тогда многие люди занимались подобными вещами.

То, что вещи были бесплатными и легкими, также означало, что мы должны делать действительно забавные вещи. Что мне особенно понравилось, так это то, что мы могли сразу же воспроизвести наши записи. У меня был сеанс, скажем, с Пепперминт Харрис и Бобби Шэдом. Мы записывали его на шестнадцатидюймовом диске с транскрипцией. Затем мы делали копию со скоростью 78 об/мин на 10-дюймовом ацетатном диске, садились с ней в машину и ехали на радио WHOM в Гарлеме на шоу Вилли и Рэя, где Уилли «мэр Гарлема» Брайант и Рэй Кэрролл, который был первым в истории мультирасовым соведущим музыкальной радиопрограммы, был лучшим диск-жокеем того времени. Я не знаю, переходили деньги из рук в руки или нет, но мы садились в машину и на обратном пути в студию слышали, как звучит песня в эфире. Это было самое крутое.

FULTON RECORDING STUDIO

Я провел в Арех всего полтора года с Томом Даудом, прежде чем студия обанкротилась и закрылась. Томми переехал в место под названием Fulton Recording Studio, а я пошел в студию под названием Nola. Я работал в Nola, которая представляла собой комбинацию звукозаписывающей и репетиционной студий, около года, а потом мне позвонил Томми. Фалтон искал другого инженера и он порекомендовал меня. Я подошел, он представил меня владельцу, и я получил работу — за гораздо большие деньги, чем я получал в Ноле. Итак, мы с Томми воссоединились. Позже Fulton была куплена Coastal Recording, и название было изменено на Coastal. Я оставался в этой студии, пока не уехал в Калифорнию в 1958 году.

Фултон находился по адресу 80 West Fortieth Street. Он проделал большую работу для Tico Records, проектов с популярными латиноамериканскими музыкантами, такими как Тито Родригес, Тито Пуэнте и Мачито. Кэб Кэллоуэй тоже работал там. Это была большая комната с высокими потолками, и считалось, что ранее это был пентхаус Рэндольфа Херста, который он делил со своей любовницей Марион Дэвис, известной актрисой, хостесс и филантропом.

У Фултона была только одна студия, но очень хорошая. Как и в Abbey Road Studio Two, контрольная комната располагалась над комнатой для записи, и чтобы попасть в

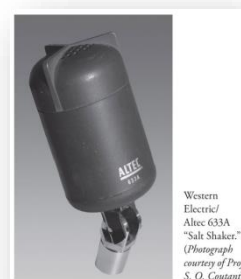
студию, нужно было спуститься по лестнице. Действительно классное в Fulton было то, что в нем была живая эхо-камера, маленькая комната, которую мы с Томми постоянно покрывали шеллаком, чтобы она звучала хорошо. Тогда не было искусственной реверберации, так что эта маленькая камера была для нас большой проблемой.

ОРКЕСТРЫ

Именно в Фултоне у меня появился первый опыт записи оркестра. В Арех у нас не было достаточно места, чтобы выполнить настройку, необходимую для больших оркестров. Даже биг-бэндам было сложно вписаться в Арех. Но когда я добрался до Фултона, мы могли делать все, и мы это делали.

Инженер Боб Доэрти, который также работал в Фултоне, научился записываться на радиостанции WOR в Нью-Йорке, где вся музыка звучала в прямом эфире. Он был самым приятным парнем, которого вы когда-либо хотели встретить, а также одним из лучших инженеров оркестра. Я многому у него научился: какие микрофоны использовать и куда их ставить, а также о том, как работать с музыкантами оркестра. Опять же, я в основном учился, наблюдая за тем, что он делал.

В Фултоне мы все были инженерами по праву, но если вы не были заняты чем-то другим, вы помогали другим инженерам организовать их сессии. Часто мы все вместе настраивали оркестры. Тогда консоли были еще очень маленькими; Я думаю, что у нас было восемнадцать входов, так что мы все еще не использовали много микрофонов.



У нас не было большого количества входов в консоли, но у нас было много разных микрофонов на выбор. У нас были ленточные микрофоны RCA 44 и 77-DX. У нас были Western Electric/Altec 633A, динамические микрофоны. Мы называли их «солонками»,

потому что они представляли собой маленькие цилиндры с маленькими отверстиями наверху. Были также ламповые микрофоны U 47, разработанные и изготовленные Георгом Нойманом для Telefunken для распространения под их логотипом с ромбовидным значком, и конденсаторная ламповая микрофонная система Altec M11A с забавно выглядящим черным микрофоном M21B, которую мы вешали над барабанами. У нас также был маленький микрофон Altec «Lipstik», конденсаторный микрофон M20, который мы прикрепляли к басовому мосту, что помогло нам получить некоторую изоляцию и четкость. В те дни басисты позволяли вам это делать — сегодня они слишком боялись бы, что вы испортите их инструменты. Тогда им, казалось, было все равно.

Вероятно, это было потому, что мы всегда работали так быстро. Обычно мы записывали четыре песни за три часа. Нужно было быстро учиться, особенно в Фултоне, и двигаться тоже нужно было быстро. Ты все настроил, а потом бежал наверх в диспетчерскую. Если вы понимали, что микрофон не работает, вам приходилось торопливо спускаться по лестнице из диспетчерской в студию, чтобы заменить его. И если вы решили, что другой микрофон не совсем подходит для этой конкретной части или инструмента, вам придется сделать то же самое. Мы определенно оставались в форме, постоянно поднимаясь и спускаясь по этой лестнице.

В студии были свои барабанные установки, и у нас также были перкуссионные инструменты — виброфоны и все такое прочее. На самом деле барабанщики редко приносили свою собственную установку, а наличие инструментов под рукой ускоряло настройку.

Боб показал мне, какие микрофоны использовать и куда их ставить, но главный секрет, который я узнал от него о записи оркестров, заключался в том, чтобы выйти в студию, встать рядом с дирижером и послушать, что происходит с этой точки зрения. Потому что вы хотите запечатлеть именно то, что слышат дирижеры, и когда вы с ними, вы слышите это так же, как и они. Это поможет вам узнать, что вы должны слушать в контрольной комнате.

Я также научился не только слушать с точки зрения дирижера, но и разговаривать с дирижером и аранжировщиком. Если у вас слишком много или недостаточно некоторых инструментов, вы можете сказать им, и они будут работать с музыкантами, чтобы помочь вам.

Другие вещи, которым я научился у Боба, касались, в основном, искусства настройки. Он и другие звукоинженеры определили наиболее звучащие места в комнате для каждой секции, и он показал мне, где в комнате разместить струнные и все остальные инструменты. В общем, мы ставили оркестры каждый раз одинаково. То же самое и с биг-

бэндами; мы настроили их всех одинаково, независимо от того, кто был лидером оркестра. Потому что, в значительной степени, инженеры выяснили, что звучит хорошо, где в комнате. Из-за этого, как только музыканты и их инструменты были настроены, оставалось только получить правильное сочетание.

Наблюдая за Бобом, я также узнал о манере поведения. Он всегда был очень расслаблен и контролировал ситуацию. На его сессиях никто ни о чем не беспокоился и не было стресса. Казалось, он всегда точно знал, что делает. А еще он был терпеливым, добрым, хорошим парнем. Когда вы имеете дело с таким количеством людей в комнате, ваше поведение имеет большое значение.

Как оказалось, Боб за меня решил, что я готов дать большую оркестровую сессию в одиночку. Была запланирована сессия для рекламы бритвы Gillette с участием около пятидесяти музыкантов, и обычно Боб был инженером, который устраивал встречу. Но он отвел меня в сторону и сказал: «Тебе придется спроектировать это, Эл. У моего сына в школе происходит что-то важное, и я должен быть там».

К тому времени я много раз наблюдал, как он это делает, но оркестры все еще пугали меня, поэтому я ответил: *«Нет, нет, нет! У меня есть страх перед валторнами. Я не понимаю, как они работают»*. Это просто рассмешило его. Он сказал: *«Эл, валторны не кусаются»*. Затем мы с ним сели вместе, и он провел меня через то, что мне нужно было сделать, показав, где все настроить и какие микрофоны использовать.

Студийную сессию я, конечно же, провел, хотя во время сеанса так нервничал, что, подходя к пульта, держал руки в карманах, чтобы никто не видел, как сильно они трясутся. И когда я сел, я вынул их из карманов и схватился за большие вращающиеся фейдеры, чтобы они оставались устойчивыми, и люди не замечали тряски.

В очередной раз я это прошел. Когда все было готово, как бы я ни был напуган, я понял, что мне это тоже очень понравилось. Это стало одним из моих самых любимых занятий. Чем больше оркестр, тем веселее было — во всяком случае, для меня. Мне это понравилось.

Для меня, чем больше людей в студии, тем проще запись. С точки зрения звука записать шестьдесят пять частей совсем несложно. Гораздо сложнее записать группу из восьми человек, где у всех инструментов есть свои микрофоны или директ-боксы, и каждый играет что-то свое.

В оркестре из шестидесяти пяти человек есть секции и, как правило, очень хорошие музыканты. У вас может быть установка с двадцатью скрипками, восемью альтами, восемью виолончелями, четырьмя валторнами, восемью басами, четырьмя трубами, четырьмя тромбонами и четырьмя деревянными духовыми, а также, может быть, арфа,

колокольчики и перкуссия, или, может быть, туба — все это... У вас есть несколько секций, плюс дирижер перед музыкантами, который может помочь вам с балансами — немного больше того или иного внутри секций. Из-за большого количества инструментов в секциях вы получаете ширину и полноту звучания.

В оркестре из восьми человек отдельные инструменты играют отдельные партии. Вы не можете просто сказать: «Я хочу немного меньше трубы или барабанов». Вам, как инженеру, гораздо важнее позаботиться о том, как это звучит. Поверьте, когда все настроено, установлено и работает, оркестру становится легче. Нет ничего, что звучало бы так, как если бы все эти произведения звучали вместе в оркестре. Даже со струнной секцией, когда вы открываете микрофоны со всеми басами, виолончелями, альтами и скрипками, это звучит замечательно. И, честно говоря, все это записано на подвесные микрофоны. С полным оркестром хороших музыкантов, собранных в одной комнате, это действительно великолепно.

Я работал с Нилом Янгом над его альбомом Storytone 2014 года. Мы исполнили семь песен с оркестром и три с большим оркестром, как в старые добрые времена, все вживую. В некоторых сессиях использовалось по сто произведений: оркестр из шестидесяти пяти человек и хор из тридцати пяти голосов на большой звуковой сцене на участке Sony Pictures в Калвер-Сити. У нас было два дня с оркестром в Sony и один день с биг-бэндом в студии East West Studios в Голливуде. Никаких наушников, постфактумной настройки, монтажа; все сразу на 2-track. Нил стоял там с ритм-секцией и оркестром, пел и играл на губной гармошке в студии со всеми музыкантами. Это было замечательно.

Я до сих пор люблю записывать оркестры; это действительно мое любимое занятие в эти дни. Конечно, именно так я и учился, потому что в свое время мы все так записывались. Все было вживую — так оно и было. И когда вы делаете это, прелесть заключается в том, что то, что вы слышите во время записи, — это то, что вы получите в конечном продукте.

Я не совсем сторонник того, чтобы всех дублировать. Когда я научился, нужно было запечатлеть все это в данный момент. Вы должны были действительно быть начеку и знать, что делаете, но это также было очень весело — больше, чем наложение гитар или синтезаторов в течение нескольких часов. Наложение — это то, как сегодня делают записи, поэтому вы делаете свою работу и делаете ее. Но это не так весело. Когда вы работаете с музыкантами, они подыгрывают друг другу. Все двигаются, играют и учатся друг у друга. Затем все собираются вместе, и это прекрасное чувство быть частью этого.

Конечно, чтобы записать много музыкантов вживую, нужно убедиться, что все в порядке. Вы должны найти баланс и быть в курсе всех сигналов. С оркестрами и биг-

бэндами у нас всегда есть кто-то, кто следит за партитурой. Они кричат мне: «Эл, они собираются заглушить звук в двух тактах», так что я буду готов в этот момент включить трубы погромче. На самом деле ничего подобного нет. Что грустно сейчас, так это то, что осталось всего несколько человек, которые умеют делать эти большие сессии, и людям почти негде учиться. Я надеюсь, что эта книга поможет в этом.

ДРУГИЕ СЕССИИ В ФУЛТОНЕ

В Фултоне я также много работал с лейблами World Pacific и Pacific Jazz, основанными продюсером Диком Боком и барабанщиком Роем Хартом. Я записал альбом Джерри Маллигана Reunion с Четом Бейкером. Это был квартет: бас, ударные, саксофон, и Чет, конечно же, на трубе. Для этого я помню, что мы на самом деле сделали две разные настройки микрофона для моно и стерео. Для моно было четыре микрофона, по одному на трубу, саксофон, барабаны и бас. Стерео было записано отдельно на другую 2-дорожечную машину с двумя микрофонами, настроенными высоко, чтобы охватить всю группу. Это было в 1957 году. Я был еще совсем малыш!

Я также написал сборник песен Джерри Маллигана, который был исполнен октетом с пятью саксофонами. Это был невероятный альбом из семи песен, записанный со всеми саксофонами вокруг одного микрофона. Джерри играл на баритон-саксофоне, которым он был известен, с Ли Конитцем на альте, Алленом Игером и Зутом Симсом на теноре и альте и Элом Коном на теноре и баритоне. В ритм-секцию входили гитарист Фредди Грин, басист Генри Граймс и барабанщик Дэйв Бейли. Еще одним ярким событием того времени для меня стал альбом The Street Swingers, который я записал с тромбонистом Бобби Брукмейером и потрясающими гитаристами Джимом Холлом и Джимми Рэйни.

Помните, тогда все еще выпускалось в моно. Я сделал много записей World Pacific и Pacific Jazz как в моно, так и в стерео, но мы использовали отдельные настройки для каждого, с разными микрофонами и рекордерами для стерео.

Иногда мы просто использовали два микрофона над группой для стерео и шли прямо от микрофонов к стереомашине, которая обычно была маленькой магнитофоном, а не большим Ampex.

Мы ходили туда-сюда, слушая выходы обеих машин во время записи, чтобы убедиться, что со стерео все в порядке. Но, по сути, стереоверсию просто оставили на

время записи музыки. Так оно и было, потому что мы по-прежнему были гораздо больше озабочены правильным монофоническим звуком.

В то время Стерео была еще сводной сестрой. Это не стало большой проблемой, потому что у людей еще не было стереофонических систем воспроизведения в их домах. Мы знали, что это произойдет, или, по крайней мере, ребята из звукозаписывающей компании, отвечающие за сессии, твердили нам, что это произойдет! В то время мы записывали много замечательных артистов, и все лейблы хотели убедиться, что их артисты записаны в стерео. Но очень долгое время главным оставалось моно. Когда пластинки были выпущены, стереозаписи были просто помещены в хранилища лейбла, чтобы быть готовыми к тому времени, когда стерео станет популярным.

Однако в то время делалось несколько очень экспериментальных стереозаписей, и когда я приехал в Лос-Анджелес, я работал над одной из них с инженером Джоном Норманом из RCA. Это было для Хуана Гарсии Эскивеля, новатора, известного созданием эксцентричной поп-музыки, которую иногда называли музыкой космической эры. Запись, над которой я работал с Эскивелем, была продолжением его «Других миров, других звуков», над которым работал Ральф Валентайн. Тот, который я сделал, назывался *More Other Worlds, Other Sounds*.

Мы записывались, как любил делать Эскивель, одновременно в двух студиях; половина группы была в студии А, а половина — в студии Б, с Джоном в одной студии и мной в другой. Что-то происходило в одной комнате, а затем что-то другое в другой, со всеми видами вращающихся звуков и сумасшедших эффектов. В то время не было видеокамер, поэтому мы с Джоном не могли видеть, что происходит в студии друг друга. Это было довольно *mal de mer*, как мы его называли, что означало, что от его прослушивания вас укачивало. Но это было настоящее стерео, и это было революционно.

ЗОВ ЗАПАДНОГО ПОБЕРЕЖЬЯ: ЛОС-АНДЖЕЛЕС В ШЕСТИДЕСЯТЫЕ И СЕМИДЕСЯТЫЕ

Во время моей работы в Фултоне продюсер Дик Бок часто приезжал в Нью-Йорк, чтобы использовать меня на своих сессиях. В конце концов, в какой-то момент он спросил меня: «Почему ты не переезжаешь в Калифорнию? Тогда мне не пришлось бы проделывать весь этот путь, чтобы записаться». Я сказал ему: «Найди мне там работу, и я приеду». Примерно через три недели Дик позвонил и сказал, что в студии в Лос-Анджелесе есть вакансия, и ее руководство заинтересовано во мне. Это был 1958 год, и студия была Radio Records. Я получил работу, переехал в Калифорнию и тут же приступил к работе.

ШТАТНЫЙ ИНЖЕНЕР: RADIO RECORDERS И RCA

Radio Records располагалась на бульваре Санта-Моника, 7000, на углу Orange Drive. Он открылся где-то в начале 1940-х годов, и в нем было пять студий, которые в основном использовались для радиопередач. Studio B была самой большой студией и чаще всего использовалась для записи музыки. Большинство крупных лейблов использовали студии Radio Records, потому что у них еще не было собственных записывающих мощностей на Западном побережье. В частности, RCA сделала его своей базой для записи. В конце 1950-х Элвис Пресли записал здесь свои хиты «Jailhouse Rock», «All Shook Up» и «Party Doll», и многие люди считали это место лучшим записывающим центром в Лос-Анджелесе.

Это была отличная студия для работы, и я был рад, что переехал. Когда я впервые пришел туда работать, я стал известен своим звуком, который называли «нью-йоркским», и многим это нравилось. Я думаю, часть того, что они слышали, произошло потому, что в то время в Нью-Йорке мы использовали много ламповых микрофонов, особенно U 47. В то время U 47 производства Telefunken/Neumann можно было купить за триста баксов. В то время это, конечно, было недешево, но и далеко не так дорого, как сегодня. В то время все дистрибьюторы ламповых микрофонов базировались в Нью-Йорке, возможно, поэтому они были более распространены в Нью-Йорке, чем в Лос-Анджелесе; дистрибьюторы все время приносили их в студию, и мы попробовали их.

Какова бы ни была причина, мы часто использовали их в Нью-Йорке, и когда я впервые приехал в Лос-Анджелес и поставил U 47 на контрабас, люди были удивлены. Никто другой из тех, кого я видел, не делал этого — по крайней мере, в Radio Records. Они использовали ленты и другие виды микрофонов, но ламповых микрофонов было немного. Итак, вот где появился мой «звук» — звук Эла Шмитта был действительно звуком Нью-Йорка, а звук Нью-Йорка в значительной степени исходил от использования ламповых микрофонов.

В Radio Records продюсеры делали много записей для крупных джазовых исполнителей, и они записывали их как можно быстрее, чтобы сэкономить деньги и продать их по более низкой цене. Дэйв Пелл был одним из таких продюсеров. Ему нравилась моя работа, и я начал ходить на сессии для него. Кроме того, многие ребята, с которыми я работал в Нью-Йорке, приглашали меня всякий раз, когда приезжали в Калифорнию.

Сессии, которые я проводил, были веселыми, и вокруг было много людей из Голливуда. Я записал альбом с великой актрисой Морин О'Хара и до сих пор помню, как она поцеловала меня в щеку. И Дюк, Джон Уэйн, ее хороший друг, который снялся с ней во многих фильмах, приезжал в гости. Дюк был действительно огромным — больше, чем жизнь.

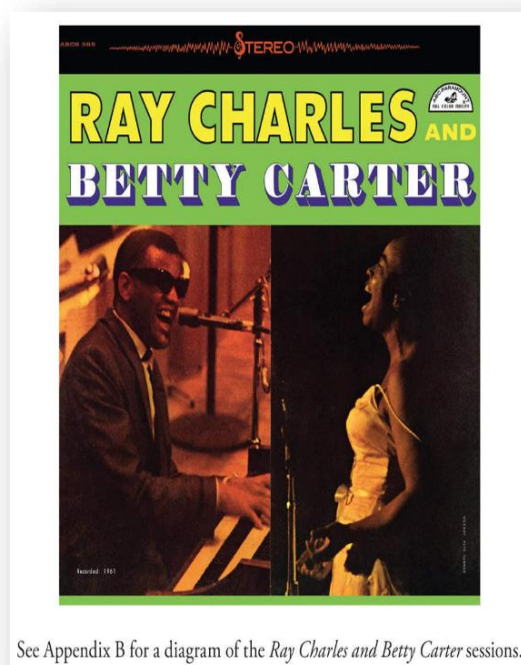
Я также много работал с Шорти Роджерсом, который был одним из основателей музыкального стиля, называемого джазом Западного побережья. Не проси меня рассказать тебе, что это было. Я работал над многими джазовыми записями и со многими джазовыми музыкантами, но я действительно не знаю, в чем разница между джазом Западного и Восточного побережья. И я думаю, если вы посмотрите, то увидите, что я не единственный, кто так говорит. Я думаю, что музыканты в Нью-Йорке, возможно, думали, что они модные, но для музыкантов это не имело значения. Единственная реальная разница, которую я вижу, это то, где жили игроки! Для музыкантов не существовало Восточного побережья и Западного побережья. Это был просто джаз.

Коротышка играл на трубе, а также был отличным аранжировщиком, руководителем оркестра и композитором. У него был псевдоним, который он использовал, когда делал рок-н-рольные записи; на этих сессиях он называл себя Boots Brown. Они были указаны как «Бутс Браун и его блокбастеры». Это были действительно забавные записи. Коротышка проделывал с ними необычные вещи, например, вставлял казу в раструб трубы — так что он действовал как немой, но также и издал жужжащий звук, похожий на казу. Он был серьезным игроком, но любил и повеселиться. Я работал с

Шорти над музыкой для одного из фильмов о Тарзане; на обложке альбома Тарзан держал Коротышку на руках.

За это время я также записал альбом Рэя Чарльза и Бетти Картер, который до сих пор остается одним из моих любимых. Он должен быть в вашем списке «обязательных к прослушиванию». Марти Пейч сделал аранжировку. Это был Рэй за пианино, поющий в U 47, а рядом с ним стояла Бетти и пела в другой U 47, так чтобы она могла положить руку ему на плечо, пока они записывались. Они были в комнате со струнными и хором — Johnny Mann Singers — и сидячей секцией валторны с саксофонами, тромбонами и трубами. У нас не было сольного микрофона; саксофонист остался на своем месте, а когда пришло время для его соло, он просто встал и наклонился к микрофону.

Это был еще один альбом, сделанный за три сессии; всего девять часов, в прямом эфире как в моно, так и в 2-трековом стерео. Мы все еще почти не слушали стереосистему; мы просто убрали все панорамирование в центре стерео микса на 3 дБ (децибела) в стереопотоке, что уменьшило их уровень вдвое. Нам пришлось это сделать, потому что все те же микрофоны, которые шли на монофонический микс, также шли на стереоканал. Если бы они были панорамированы к центру, то они были бы отправлены одинаково по обеим сторонам стерео микса, и это сделало бы все панорамирование к центру громче, чем должно было быть.



Примерно в то же время у меня была очень большая пластинка, огромный хит для Конни Фрэнсис под названием «My Happiness», которую она сделала с Дэвидом Роузом (композитор «Стриптизёрши») и его оркестром. После этого я буквально все время

работал. Затем, всего через год с небольшим после того, как я переехал из Нью-Йорка, наступил мой большой прорыв в Лос-Анджелесе.

Боунс Хоу был потрясающим инженером и продюсером, который также работал в Radio Recorders. Мы оба были молодыми новичками и стали очень хорошими друзьями. В какой-то момент Боунс работал с Генри Манчини над проектом, где Генри был артистом. Раньше я работал с Генри в роли аранжировщика; это в первую очередь то, чем он был известен. Он был очень непринужденным парнем, очень вежливым и отличным дирижером. Я до сих пор помню, как он выглядел, когда впервые увидел его в студии, на дирижерском пульте, курящим трубку, совершенно расслабленным и очень-очень крутым.

Случилось так, что Боунс должен был работать с Генри, а на эти конкретные даты продюсером выступал Саймон «Сай» Рэди, который много работал с Бингом Кросби и Джуди Гарланд. Я понятия не имею, что произошло, но я думаю, что Боунс и Сай каким-то образом поссорились. Чем это вызвано, я так и не узнал, но Сай попросил меня поработать над сессиями вместо Боунса. Это означало, что Боунс сделал первую половину альбома, а я закончил вторую половину. Что оказалось очень важным, потому что проектом был альбом The Music from Peter Gunn, и он стал огромным хитом.

Работать с Хэнком было здорово, а Питер Ганн сделал его знаменитым. Это просто взорвалось. RCA понятия не имел, что происходит; пластинка была настолько большой, что им не хватило обложек альбомов. У них было много пластинок, но не было обложек. Они помещали диски в простые белые обложки и продавали их с небольшим листком бумаги и запиской, позволяющей вернуться через пару недель и получить обложки. Вот насколько это было велико.

Людам из RCA понравилась моя работа над этим альбомом, и с тех пор я стал их парнем. Я начал делать почти всю работу RCA на Radio Recorders с Шорти, а также с Диком Пирсом, который в то время продюсировал так много крупных групп, как Лена Хорн, Тони Мартин, Рэй Петерсон и Джесси Белвин. А потом я также начал заниматься всеми проектами Манчини, и Дик тоже был продюсером большинства из них.

Хэнк был одним из самых дорогих людей, просто очень хорошим парнем, но у него было ужасное чувство юмора. Когда я впервые работал с ним, и мы выступали с большими оркестровыми концертами, я работал со всеми фейдерами на консоли. Он приходил со своими большими страницами нот и клал их прямо на консоль, так что все фейдеры поднимались вверх. Я бы сказал ему не делать этого, и он бы сделал это снова в любом случае. Он просто смотрел на меня и улыбался. В конце концов, я сообразил: я помечал фейдеры до того, как он входил. Таким образом, он мог делать то, что хотел, а после того, как он уходил, я мог вернуть фейдеры туда, где они были у меня.

Он не был злым, это была его маленькая шутка. Я отвечал за звук; он отвечал за создание хитов, и он хотел посмотреть, как быстро я смогу собрать все обратно, когда он мне все испортит. После этого я стал называть его «Хитмейкером», а он меня «Саундмейкером», и он стал для меня «Хэнком», а не Генри.

Следующим, что я сделал с Хэнком, было More Music от Peter Gunn. К тому времени я ушел из Radio Records и работал в штате RCA. У них было так много дел, что они решили построить свои собственные студии на Сансет и Вайн в Голливуде, и я был первым инженером, которого они наняли. Для меня это был еще один большой перерыв, и я снова все время работал. Слишком много, но это было именно так.

В RCA было две студии, и комната побольше была лучшей студией, в которой я когда-либо работал. Меньшая тоже была великолепна, и она была не совсем маленькой — там можно было без проблем разместить большую группу.

Сессии в RCA с Хэнком были особенно замечательными. В 1961 году мы записали саундтрек к фильму «Завтрак у Тиффани», а также сингл «Лунная река». Это было в большой студии RCA, и многие люди из фильма пришли на сеанс, который проходил вживую, с хором из двенадцати или около того человек, включая жену Хэнка, огромной струнной секцией и деревянными духовыми инструментами. Я получил свою первую номинацию на «Грэмми» в том году, когда «Завтрак у Тиффани» был номинирован на «Лучшую инженерную запись». Однако я проиграл, потому что в том году награда досталась звукоинженеру, записавшему концертный альбом Джуди Гарланд «Judy at Carnegie Hall».

Но в следующем, 1962 году, я сделал Hatarì! с Хэнком. Он также был номинирован на лучшую инженерную запись, и в том же году я выиграл. Это была моя первая премия «Грэмми», а также, наверное, самая сложная запись в моей жизни.

Саундтрек для Hatarì! был чрезвычайно сложным, и, как и большинство записей Хэнка того времени, все делалось вживую — все одновременно. Хатари! тем не менее, это был настоящий кошмар инженера. В те дни не было не только наложений, но и клик-треков, и не было изоляционных кабин. Все должны были видеть друг друга, и все они также должны были видеть Хэнка, потому что он дирижировал. Все должно было быть сделано в одно время в одном большом помещении. Я помню, как Джон Уильямс, ставший очень известным кинокомпозитором, играл на фортепиано на некоторых альбомах. Тогда мы звали его Джонни Уильямс.

На альбоме есть семиминутная версия под названием «Звуки Хатари», и вам действительно нужно ее послушать. Это вступительная версия, и это до сих пор, вероятно, самая сложная запись, которую я когда-либо делал в своей жизни. В конце комнаты было

пятеро перкуссионистов, игравших на всевозможных странных инструментах, в том числе великая барабанщица Шелли Мэнн, играющая на калимбе — африканском пианино. Был бревенчатый бас, очень низко звучащий инструмент, который представлял собой настоящий выдолбленный ствол дерева, на котором играли молотками. Было также то, что мы называли «бобами», огромные стручки с сушеными бобами внутри, которые использовались как гигантские шейкеры. Все это были настоящие инструменты, которые Хэнк привез из Танганьики в Африке, где снимался фильм. У нас также была куча других барабанов, наряду со струнными, валторнами, деревянными духовыми инструментами, тромбонами, маримбой, вайбами и пятеро парней, сидящих вокруг двух Neumann M 49, установленных в двух направлениях, и играющих на басовых флейтах. О, и пианино с гвоздями, стойка с кнопками на войлочных молоточках, чтобы придать более ударный звук. Пианино всегда подключается микрофоном сзади, и я помню, что использовал на нем два RCA 77-DX.

Постарайтесь добиться разделения инструментов со всем этим! Повсюду были микрофоны. Было тяжело? Да. Вот почему я выиграл Грэмми. Я думаю, что все инженеры, которые голосовали за меня, поняли мои трудности, когда услышали запись. Они знали, как это трудно.

Мы записали весь альбом в моно и стерео — конечно, одновременно. Но, как обычно, мы слушали только моно. И даже сейчас, если вы его послушаете, вы, скорее всего, услышите его в моно. Вот как это было выпущено.

На самом деле я не думал, что альбом выиграет Грэмми, потому что он не был так популярен, как некоторые другие записи того года. Альбом назывался «Baby Elephant Walk», который, казалось, был немного проще в плане оркестровки, чем остальная часть альбома. Но даже на «Walk» есть каллиопа, затем внезапно появились медные духовые и валторны. На альбоме Hatai не было ничего простого.

После Hatai! мы сделали Charade, Two for the Road, Experiment in Terror, The Blues in the Beat, Mr. Lucky и Mr. Lucky Goes Latin. Большинство из них были саундтреками, но не все. Однако каждая из них была уникальна.

Как мы устраивали эти сложные студийные встречи, я узнавал, что нам нужно сделать в день сессии, затем мы с Хэнком садились, чтобы разобраться во всем вместе. Мы говорили о том, как он, как дирижер, хотел бы, чтобы все было настроено, и я решал, какие микрофоны использовать.

Через некоторое время в RCA ассистенты, с которыми я работал, знали, как мне нравятся работать, и это очень помогало. К тому времени у меня было три сеанса в день, поэтому, когда я заканчивал свою вторую сессию в день, которая длилась с двух до пяти

вечера, у меня было три часа до восьми вечера до сессии с Хэнком, время позволяло, чтобы поесть, немного расслабиться и вернуться в студию, чтобы убедиться, что все настроено правильно.

Я не читаю ноты, но могу следить за партитурой. Я научился этому, когда работал на Хэнка. Когда так много всего происходит одновременно, мне нужно было узнать, где играли скрипки, где соло органа — все это — и быть готовым к этому. Я должен был уметь считать такты и точно видеть, что, где и когда будет происходить. В наши дни мне больше не нужно читать партитуры и считать такты; это делают мои помощники. Они выкрикивают реплики для меня: «Трубы отключены; трубы открыты; приближается большое тутти». Они следят за счетом и сообщают мне, что они видят впереди.

Хотя я также работал со многими другими артистами, Хэнк был таким большим клиентом, и я работал с ним так много, что, когда RCA собирались повысить меня до продюсера, он не позволил им сделать это, пока я не получил кто-то, чтобы занять мое место. Что я и сделал. В Radio Records был инженер по имени Джим Маллой. Мне нравился Джим, и я думал, что у него много талантов, поэтому я привел его в RCA в качестве инженера и работал с ним на концертах Манчини, пока он не научился делать их самостоятельно. В конце концов Джим записал «The Pink Panther Theme» и в итоге стал очень успешным продюсером в Нэшвилле. Благодаря тому, что Джим работал над сессиями Манчини, я смог подняться и стать штатным продюсером RCA.

Хотя я также работал со многими другими артистами, Хэнк был таким большим клиентом, и я работал с ним так много, что, когда RCA собирались повысить меня до продюсера, он не позволил им сделать это, пока я не нашел кто-то, кто занял бы мое место. Что я и сделал. В Radio Records был инженер по имени Джим Маллой. Мне нравился Джим, и я думал, что у него много талантов, поэтому я привел его в RCA в качестве инженера и работал с ним на концертах Манчини, пока он не научился делать их самостоятельно. В конце концов Джим записал «The Pink Panther Theme» и в итоге стал очень успешным продюсером в Нэшвилле. Благодаря тому, что Джим работал над сессиями Манчини, я смог подняться и стать штатным продюсером RCA.

ШТАТНЫЙ ПРОДЮСЕР: RCA

Как инженер в RCA, я был востребован, почти всегда ходил на эти три студийные сеансы в день и хорошо зарабатывал. Каждая сессия длилась три часа, и мы всегда старались записать четыре песни за одну встречу. Сеансы были с девяти утра до полудня,

с двух до пяти вечера. и с восьми до одиннадцати часов вечера. Я делал это шесть дней в неделю, как правило, с разными артистами на каждой сессии. В один прекрасный день это могут быть Айк и Тина Тернер, The Ventures и Сэм Кук. На следующий день это могут быть Генри Манчини, Рэй Чарльз с Бетти Картер и Розмари Клуни.

Я записал кантри-альбом с Бобби Бэром, а сразу после этого записал биг-бэнд с Билли Мэем и Билли Экстайном. А вечером я что-то делал с певицей Глорией Линн. Один за другим, всего через пару часов между ними, чтобы очистить комнату, сделать перерыв на обед, а затем вернуться к следующей сессии. Мы также сами все разбирали и настраивали. В RCA были помощники, но не было наладчиков. Все делали только инженер и помощник.

Как инженер, я работал так много и так усердно, что самые разные продюсеры слышали обо мне и просили пригласить меня на свои сессии. Но некоторые из этих продюсеров вместо того, чтобы работать с музыкантами, проводили большую часть своей трехчасовой сессии по телефону. Некоторые из них просто не обращали внимания, а некоторые действительно не знали, что делают. Они не могли сказать, были ли плохие ноты или что-то не в ладу. Это был секрет полишинеля (секрет, который всем и так известен), и игроки стали шутить: «Ребята, у нас тут система чести. Если вы ошиблись, поднимите руку».

Тем не менее, независимо от того, обращали они внимание или нет, знали ли они, что делают, или нет, вся слава досталась продюсерам. Например, на сессии, которую я провел с Конни Фрэнсис и аранжировщиком Дэвидом Роузом, продюсер присутствовал на первых двух песнях, потому что это были песни, которые его интересовали. Когда мы закончили с этими двумя песнями, он ушел.

Третьей песней была «Счастье мое», и мы сделали ее без него. Мы записали ее, а потом решили дублировать голос. В этот день мы все еще играли только в моно, поэтому нам пришлось привезти еще один магнитофон, чтобы иметь возможность записывать на две дорожки. Конни подпевала оригинальной записи, а мы записывали на вторую машину, так что мастер был копией, за исключением дублированного голоса. Было сложно, но мы это сделали, и это сработало. Конни была очень довольна нашими дополнительными усилиями и сказала мне: «Ал, если эта пластинка станет номером один, ты выйдешь из двери студии и найдешь для себя новенькую машину».

Что ж, «Мое счастье» десять недель занимало первое место, и каждый раз, когда я открывал дверь студии и выглядывал наружу, я видел, что машины нет.

Вы можете сказать, в каком настроении я находился в то время, из этой сумасшедшей истории, которую я помню. Был продюсер, который хотел забронировать

студию RCA для проекта, но сказал, что будет работать только со мной. Я никогда о нем не слышал и постоянно говорил своему боссу Чарли Прузански, что не могу этого сделать. Я говорил: *«Я так занят, у меня нет времени на этого парня, Чарли. Более того, я даже не знаю, кто он такой. Могу я вместо этого немного отдохнуть? Мне действительно нужно немного отдохнуть»*. Но парень упорствовал, и в конце концов Чарли надоело с ним возиться, и он сказал: *«Этот парень сводит нас с ума. Ты должен пойти на запись»*.

Так что, ладно, я согласился сделать это. Моим помощником в то время был Дэйв Хассинджер. Дэйв сам по себе стал великим звукоинженером, но в тот момент я его только подгонял, а он еще не давал настоящих концертов. Перед сеансом я отправил его в магазин военно-морского флота на бульваре Санта-Моника, где он нашел старую коробку для слухового аппарата 1940-х годов. Можете себе представить, как это выглядело. Это было довольно пугающе, металлическая коробка, которая висела у вас на груди с динамиком внутри. Я надел его, и когда парень появился на сеансе, я подошел к нему и сказал: *«Привет, я Эл Шмитт»*. Тем временем я продолжал стучать по коробке кулаком, потому что отключался динамик. Выражение лица клиента было бесценным; это длилось всего минуту, но оно того стоило.

Он побелел, и мы с Дейвом чуть не упали на пол от смеха. Когда клиент понял, что это шутка, он был довольно спокоен. Но до сих пор мне смешно вспоминать выражение его лица, когда я делал вид, что не слышу, что он говорит. Вот он, наконец, пришел на свою большую сессию для записи. Ему удалось уговорить великого Эла Шмитта провести свой сеанс, и, как выяснилось, великий Эл Шмитт, по-видимому, был глухим.

Было совершенно ясно, что я думал, что с меня хватит инженерии, и что я хочу, чтобы меня повысили до штатного продюсера. Я был готов, и мое желание исполнилось. Но в те дни существовали профсоюзные правила о том, кто чем занимается. Итак, в течение четырех лет, с 1962 по 1966 год, я не мог прикасаться к пульта. Были и другие вещи, которых я не предвидел, когда решил, что хочу стать продюсером.

В те дни не было баллов — процентов — для продюсеров, не было такого понятия, как независимый продюсер. Даже лучшие продюсеры, такие как продюсер «Битлз» Джордж Мартин и Дик Пирс, продюсировавший пластинки Манчини, были штатными продюсерами, точно так же, как я стал в RCA. У них есть зарплата и премия. И как оказалось, вскоре я обнаружил, что на самом деле зарабатывал больше денег как инженер, чем как продюсер.

Как продюсер я зарабатывал 17 500 долларов в год и мог получить бонус в размере 5 000 долларов. Я получал премию каждый год, потому что все время работал с такими

популярными артистами, как Сэм Кук и Эдди Фишер, и их записи пользовались большим успехом.

Я всегда много работал штатным инженером, обычно по три сессии в день. Но обязанности продюсера были другим. Предстояло сделать гораздо больше, чем просто сеансы записи, и рабочая нагрузка действительно была слишком велика.

Я люблю свою работу, так что для меня сказать, что это много. Но это правда. Я работал с Эдди Фишером во второй половине дня с двух до пяти, затем я шел в свой офис на втором этаже и медитировал в течение часа — Пол Хорн, один из моих художников, привел меня к Трансцендентальной Медитации. Затем в восемь вечера начались сеансы Jefferson Airplane. Мы играли After Bathing у Baxter's, это было похоже на зоопарк. Они приезжали в студию на мотоциклах и все время были под кайфом. У них в студии был установлен баллон с закисью азота, они всю ночь крутили косяки, и было много кокаина.

Плюс Оусли был там с кислотой. Для Jefferson Airplane не было трехчасовых сессий. Поскольку они были артистами и играли на всех инструментах, и поскольку они были настолько успешны, они могли делать все, что хотели. Мы были в студии до четырех утра. Затем я шел домой и спал несколько часов, пока не наступало время вставать и возвращаться в свой офис, где у меня было много других дел, которые нужно было сделать до начала моего дневного сеанса Эдди Фишера.

В то время как продюсер я отвечал за одиннадцать артистов: Сэма Кука, Эдди Фишера, Гейл Гарнетт, Пола Хорна, Jefferson Airplane, The Limelighters, Энн-Маргрет, Хьюго Монтенегро, Бобби Пикетта, группу под названием Womenfolk и Гленн Ярбро. Это была эпоха, когда не так много артистов писали песни, так что помимо составления бюджета, расписания и пребывания в студии с артистами мне также приходилось тратить много времени на поиски песен. Каждый понедельник я старался выкраивать время для встреч с издателями.

Мы делали полные альбомы за двенадцать-пятнадцать часов; для многих артистов не было настоящего сведения. С Энн-Маргрет, например, я часто делал четыре песни за три часа. В некоторые дни мы проводили по две трехчасовые сессии, так что вскоре у нас получился полноценный альбом с двенадцатью песнями. Это было не так, как сегодня, когда создание альбома обычно занимает недели, если не больше. За исключением Jefferson Airplane, когда мы начали запись, на создание альбома уходило в основном два дня. Но это было безостановочно: сидеть с аранжировщиком, доводить дело до конца, обсуждать с артистами гармонии к песням, составлять графики, работать над контрактами. На все это уходило много времени, а потом я занимался в студии с артистами.

Наконец, однажды мне надоело. В то время моим начальником был Эрни Альтшулер. Он был главой отдела A&R в RCA, и его претензия на известность заключалась в том, что он записал песню Тони Беннета «I Left My Heart in San Francisco». Я позвонил Эрни по телефону и сказал: «Я так больше не могу. Я работаю по шестнадцать часов в день, потом иду домой, посплю пару часов и должен вернуться, чтобы составить бюджет и все остальное. Я не могу продолжать заниматься этим».

Его ответ был: *«Почему бы и нет? Так делают водители грузовиков»*. Я не мог поверить, что это был его ответ, и сказал: *«Эрни, правда, водители грузовиков?»* Он сказал: *«Да»*. Мой ответ на это последовал незамедлительно. Я даже не думал об этом. Я сказал: *«Тогда сделайте себе одолжение и наймите пару водителей грузовиков. С меня хватит»*. На следующее утро я уведомил своего секретаря за две недели и ушел.

НЕЗАВИСИМОСТЬ

Это был 1967 год. Я уволился с работы и не знал, что буду делать дальше. Но, как оказалось, я был дома всего пару недель, когда мне позвонили из Jefferson Airplane. Теперь вспомните, я зарабатывал 22 500 долларов вместе с бонусом, и я оставил свою работу в RCA в разгар записи альбома Airplane. Они позвонили и сказали: *«Эл, они пытались дать нам еще кого-то из сотрудников RCA, с которым мы могли бы работать. Но там нет никого, кто нам нужен, и они согласились позволить нам пригласить стороннего продюсера. Они дадут продюсеру премию. Ты это сделаешь?»*

Я сказал: *«Безусловно. Конечно!»* Я вернулся с ними и закончил *After Bathing at Baxter's*, и, к моему удивлению, мой первый гонорар за запись составил пятьдесят тысяч. Я работал с одиннадцатью артистами в RCA за 22 500 долларов, а теперь я сделал одну запись для одной группы за гораздо большие деньги. Я решил, что принял правильное решение. Так и было. В течение следующих четырех лет я был занят выпуском пластинок, в том числе еще нескольких для Airplane и их побочного дуэта Hot Tuna, в который входили гитарист Йорма Кауконен и басист Джек Касади.

Конечно, работа с Airplane была отдельной историей. Мы поговорим об этом позже.

КАК ЕЗДА НА ВЕЛОСИПЕДЕ

С другой стороны, я думаю, мне очень повезло, потому что я вернулся в инженерию.

Я познакомился с Томми Липумой, когда он работал в издательстве песен, и он приходил в мой офис в RCA, чтобы представить песни. Мы нашли общий язык, стали большими друзьями и постоянно проводили время вместе. В 1971 году Томми продюсировал запись для Дэйва Мейсона, певца, автора песен и гитариста, который был основателем группы Traffic. Брюс Ботник работал над большей частью альбома. Но у Брюса были предварительные обязательства перед The Doors, и когда он не смог свести запись Дэйва Мейсона, Томми спросил меня, не сделаю ли я это. Однако проблема была в том, что с тех пор, как я стал продюсером, я не занимался никаким инжинирингом или микшированием. Прошло более четырех лет, и мне казалось, что я так далеко от инженерной мысли, что у меня не было уверенности в своей способности вернуться за пульт. Итак, я сказал Томми, что не знаю, смогу ли я действительно справиться с этой работой. Он сказал: «Ал, это как кататься на велосипеде».

НАЗАД В ИНЖИНИРИНГ

Я подумал о том, что сказал Томми, и тогда мы заключили договор: если я чувствовал, что у меня не все в порядке, или он думал, что все идет не так, мы должны были сказать друг другу, никаких обид, и он попросит кого-то еще сделать миксы. Томми согласился, мы начали, и когда я начал микшировать эту пластинку, я начал понимать, как сильно я скучал по технике и как сильно я любил запись и микширование. В конце концов, именно по этой причине я изначально попал в музыкальный бизнес. Что мне больше всего нравилось в бизнесе, так это запись звука.

Альбом Alone Together стал дебютом Дэйва как сольного исполнителя. Это оказалась отличная пластинка с хитом под названием «Only You Know and I Know» и великолепной песней «Shouldn't Have Taken More Than You Gave». Было так приятно работать над этим. Я был в восторге от того, как это получилось, и я был в восторге от того, что смог это сделать.

После этого мне позвонил Джексон Браун, и я сделал с ним Everyman в качестве инженера. Мы так хорошо поладили, что стали сопродюсерами его следующего альбома Late for the Sky. Затем мне позвонил Нил Янг, и я стал инженером и сопродюсером On the Beach. Работа над этой записью с Нилом была моим первым реальным опытом того, как артисты могут привязываться к черновым миксам. Когда мы закончили и я был готов микшировать, Нил сказал мне, что нам не нужны миксы. Ему понравилось то, что мы уже сделали.

Мой стиль работы заключается в том, что я уже думаю о микшировании, когда записываюсь, для этой записи я также планировал время для сведения. Когда Нил отказался, я умолял его. Я сказал: «*Нил, я сделаю это бесплатно!*» Когда он все еще не соглашался, я сказал: «*Я оплачу студийное время!*» Но его ответ не изменился. По-прежнему было нет, и он выпустил альбом с черновыми миксами.

Это было сорок лет назад, и мы смеемся над этим сейчас. Мой друг Нико Болас много работает с Нилом, и Нил всегда говорит ему: «*Передай привет Алу и спроси его, не хочет ли он еще сделать ремикс On the Beach*». И мой ответ по-прежнему, всегда, да!

Как независимый, я был занят как продюсированием, так и инженерией. Но потом, совершенно естественно, стало происходить так, что я занимался в основном инженерией.

Я думаю, что на то есть две причины. Одна была художественная. Для меня это похоже на то, как художник держит кисть в руке. В то время как продюсер ты руководил звуком, но у тебя не было кисти в руках. У инженера была настоящая кисть. Некоторые люди говорят, что это как быть шеф-поваром, когда вы начинаете с правильных ингредиентов, и если вы добавите немного того и немного того, вы получите отличное блюдо. То же самое и со сведением музыки. Немного этого баса, немного барабанов, немного гитары. Затем вы добавляете туда щепотку фортепиано, и у вас получается отличная запись.

Вот что я чувствовал по этому поводу. Мне нравилось это творческое чувство и элемент искусства. Другая причина была практической. Технически, я хотел быть практиком. Я не мог этого делать, когда занимался продюсированием, потому что в те дни существовали строгие профсоюзные правила относительно того, кто какую работу выполняет. RCA был профсоюзом, поэтому каждый раз, когда я пытался что-то сделать сам, кто-нибудь жаловался руководству, и меня вызывали на ковер. Я не должен был прикасаться ни к какому оборудованию, а необходимость объяснять кому-то, как я хочу, чтобы бас звучал, иногда очень раздражала.

К счастью, мне повезло с инженерами, с которыми я работал. Например, мой брат Ричи Шмитт, как я уже упоминал, тоже был инженером, и очень хорошим. Я помог ему

устроиться в штат RCA, и мне часто приходилось работать с ним, когда я продюсировал. Хэнк Цикало — еще один замечательный инженер, с которым мне приходилось много работать. В RCA было так много замечательных инженеров, и некоторые из них — если рядом не было никого, кого можно было бы увидеть — позволили бы мне взяться за руки и внести коррективы. Но это не было нормой, и были случаи, когда я говорил кому-то, чего хочу, было уже слишком поздно. Если бы я был инженером, я мог бы просто протянуть руку и сделать это сам. Это то положение, в котором я хотел быть, и именно так получилось, что я вернулся к инженерному делу.

КАК НАДО СЛУШАТЬ

Я серьезно слушаю музыку с тех пор, как начал посещать студию своего дяди, когда мне было семь лет. Так что на самом деле то, как я слушаю, — это лишь часть того, кто я есть. Это развивалось на протяжении всех лет моего пребывания в студии — сначала, когда я был совсем маленьким, просто наблюдая и слушая происходящее. Затем мне посчастливилось какое-то время быть подмастерьем, работая с Томом Даудом в Арех, а затем инженером, работая в студиях с другими инженерами, такими как Боб Дозэрти, которые были действительно выдающимися в своей работе.

Все это помогло развить мой слух. Плюс, конечно, я всю жизнь слушал живые музыкальные выступления и записи, сделанные другими инженерами. Слушать музыку — это не просто моя работа, это моя страсть.

На самом деле ничто не может заменить все это время, потраченное на прослушивание; моя тренировка слуха пришла благодаря многолетнему опыту. Слушание — это настолько часть меня, что мне на самом деле трудно выразить словами, как я слушаю и что я слушаю. Я думаю, что это, вероятно, относится к большинству хороших инженеров, которые работают уже некоторое время. Это просто что-то, что проникает в вас. Тем не менее, я могу придумать кое-что, что можно сказать по этой теме.

Кое-что важное, что я усвоил на раннем этапе, — это слушать продукт в целом. Люди часто могут слишком заикливаться на определенном инструменте или конкретном звуке, и в конечном итоге они тратят слишком много времени на то, что на самом деле является лишь случайной частью микса. Вам действительно нужно сделать шаг назад, чтобы услышать всю картину и то, как все работает вместе. Вероятно, я развил некоторые из этих навыков, когда начинал, и мы по необходимости работали с очень небольшим количеством микрофонов.

И еще раз повторю, когда вы записываете музыкантов, выходите из аппаратной, идите в студию, где они играют, и слушайте. Ваша задача — запечатлеть то, что они делают. Послушайте, чтобы убедиться, что нет искажений, потому что вам нужен чистый сигнал. Но что касается фактического звука записи, если вы можете сделать так, чтобы он звучал так, как вы слышали в студии, вы на правильном пути.

Когда вы слушаете, также важно обращать внимание на присущую музыке динамику. То, что инженеры называют «войнами громкости», для меня сделало некоторые записи непригодными для прослушивания. Теория, лежащая в основе этого, заключается в том, что запись, которая звучит громче всего, будет наиболее привлекательной для слушателей. Это не новая теория, но теперь, когда существует так много разных способов добавить компрессию для создания воспринимаемой громкости, она действительно вышла из-под контроля.

Часто теперь, когда вы слышите песни по радио, к тому огромному количеству сжатия, которое уже применялось во время микширования и мастеринга, добавляется широкополосное сжатие. Для меня они звучат искаженно и действительно, просто ужасно.

Кроме того, иногда в попытке придать песням больше присутствия добавляется так много средних частот на эквалайзере, что это режет, как лезвие бритвы, и ранит уши.

Я не знаю, почему люди делают это, и на самом деле есть организация, к которой я принадлежу, которая называется Turn Me Up! (www.turnmeup.org), это все о том, как вернуть динамику музыке. Хочешь громче? Посмотри это. Причина, по которой у нас есть регуляторы громкости на нашем воспроизводящем оборудовании, заключается в том, что если вы хотите что-то погромче, вы можете сделать это погромче. Многим из нас, инженерам, не нравится, когда все так сильно хлопают, и мы собрались вместе, чтобы попытаться дать людям понять, чего им не хватает, когда музыка перекомпрессирована. Многие инженеры действительно хотели бы видеть более естественную динамику в музыке, и мы считаем, что записи не должны быть сильно сжаты, чтобы быть конкурентоспособными.

Вы можете потерять большую часть чувства и эмоций песни, если она будет агрессивно сжата во время сведения и мастеринга. Вся эта обработка также меняет звук, и зачастую лучше просто дать песне немного «дышать» в музыкальном плане. Слушатели могут использовать ручку регулировки громкости, чтобы сделать песню громче, если они этого хотят. Так вы сохраните первоначальную динамику и общее звучание музыки, что, скорее всего, окажет гораздо более сильное эмоциональное воздействие на слушателя.

ЧТО Я СЛУШАЮ

Дома я слушаю пару автономных колонок модели AMS 8A Tannoy, которые купил около двенадцати лет назад. Я довольно часто слушаю винил на проигрывателе Audio-Technica AT-LP5. Я действительно думаю, что винил звучит лучше и, как правило, имеет более высокое качество, чем вы найдете на компакт-дисках. Я думаю, что часто это происходит потому, что при резке винила уделяется больше внимания, и что, как правило, люди, которые его разрезают, обладают большим опытом и пониманием. Они должны быть очень осторожны с сибилантами и другими вещами, такими как количество басов и общий баланс. В мастеринге винила много мелочей и много работы над деталями. Вы должны действительно заботиться о том, что вы делаете.

Конечно, в случае с винилом есть еще и психологический фактор. Определенно есть что-то особенное в том, чтобы проигрывать пластинку в течение пятнадцати минут, а затем вставлять и переворачивать ее, чтобы слушать еще пятнадцать минут. Кроме того, есть обложки альбомов и титры, на которые стоит посмотреть. Все это означает, что вы, вероятно, будете больше внимания уделять музыке в целом. Это не просто фон.

Дуг Сакс, мой давний инженер по мастерингу, был одним из лучших в мире по нарезке винила. Сейчас его нет, но есть люди, которые учились у него и у других великих мастеров резки винила. Сейчас я использую Эрика Буланже из Bakery в Лос-Анджелесе, который работал с Дагом в Mastering Lab. Мне нравится работа Эрика как по мастерингу, так и по нарезке винила. Он записал пластинку Дайаны Кролл с ее последнего релиза Turn Up the Quiet, и это звучит потрясающе.

ВЫБОР МИКРОФОНОВ

Я люблю микрофоны, и мне нравится пробовать новые. Для меня они как произведения искусства — как старые великие микрофоны, так и множество новых. Современные микрофонные технологии постоянно совершенствуются. Раньше я всегда использовал свои AKG C12 для оверхедов на барабанах. Это был комплект, подобранная пара, которая пришла прямо с завода — совершенно великолепные микрофоны.

Но потом я купил пару Audio-Technica AT5045, попробовал их на оверхэдах и не мог поверить, насколько хорошо и чисто они звучат. Это то, что я теперь всегда использую для барабанных оверхедов. Я почти никогда больше не вытаскиваю свою пару микрофонов C12 за 10 000 долларов; Мне больше нравятся новые 5045, как и барабанщикам. Мы также попробовали AT5045 на великом сессионном гитаристе Дине Парксе. Ему это понравилось, и теперь это еще и мой микрофон для акустической гитары.

Я постоянно пробую новые и разные микрофоны, потому что всегда стараюсь сделать свои записи немного лучше. Запись на микрофон — это некоторые из кистей инженера. Это то, что я использую, чтобы получить нужную палитру для любой записи. Если я поставлю микрофон на акустическую гитару и не получу от него того, чего хочу, я поменяю микрофон, и это будет похоже на смену цвета.

Мне очень повезло, потому что большую часть времени я использую действительно отличные микрофоны. В настоящее время я в основном работаю в Capitol Studios в Лос-Анджелесе, и между моей собственной коллекцией и тем, что есть у Capitol, мне доступен огромный арсенал. Например, в ранних проектах, которые я делал с Дайаной Кролл, я использовал Neumann U 67, принадлежавший Томми Липуме. Это особенно хороший вариант, модифицированный Клаусом Хейном из German Masterworks, который занимается настройкой микрофонов уже двадцать пять или более лет.

Затем, однажды, Диана и ее группа приехали в Capitol, чтобы записать песню живую, и они также собирались снять запись на видео. Визуально они хотели использовать специальный микрофон Neumann U 48, принадлежащий Capitol, который называется «микрофон Фрэнка Синатры». Его использовал Синатра, а также Нэт Кинг Коул и Дин Мартин, среди многих других. На самом деле это один из моих любимых микрофонов, и я часто им пользуюсь.

Когда я отдал его Диане, чтобы использовать в тот день для видео, она не думала об этом и сначала не заметила, что это был не ее обычный микрофон. Но когда она надела наушники и начала петь, сразу услышала разницу и спросила: «Эл, что это?» Она сразу влюбилась в этот микрофон. Потом, конечно, я показал ей специальную коробку, которая была у них для этого, с надписью «Фрэнк Синатра» сбоку, и после этого она стала постоянно им пользоваться. Это так действует на людей.



The iconic “Frank Sinatra” mic at Capitol. We generally refer to it as a U 47, because it looks just like one, but it’s actually a Neumann U 48.

Вы можете видеть, что я благословлен тем, что у меня есть возможность выбирать. Имея весь свой многолетний опыт, я знаю, чего ожидать от большинства микрофонов, и если что-то звучит не так, как мне кажется, я либо передвигаю микрофон, чтобы посмотреть, что он делает, либо переключаюсь на другой микрофон, который, по моему мнению, может звучать лучше.

Конечно, когда у вас есть микрофон на бочке, простое перемещение микрофона на дюйм может иметь значение. То же самое с акустической гитарой, фортепиано или почти любым инструментом. Звук также зависит от индивидуальной ситуации — комнаты, инструмента, исполнителя, даже влажности в этот день. Вот почему я не могу точно сказать людям, куда ставить их микрофоны. Все ситуации разные, и уши каждого инженера разные. Есть отправные точки и микрофоны, которые обычно работают в

определенных ситуациях, но вы не можете просто полагаться на это. Вы должны слушать сами.

Раньше я наблюдал, как инженеры подключали к чему-то микрофон, решали, что они хотят, чтобы звук был немного ярче, и добавляли к нему, может быть, 8 дБ эквалайзера. Для меня это очень странно. Вместо этого я передвигаю или меняю микрофон, чтобы улучшить звук. Для меня, если вы не пытаетесь добиться эффекта намеренно, добавление 8 дБ чего-либо действительно радикально.

Я использую все виды микрофонов. Я упомянул AT5045, которые использую сейчас, но я все еще часто полагаюсь на винтажные ламповые микрофоны U 67, особенно для струнных. В последнее время мне также очень нравятся микрофоны Royer. У меня много Royers, как с лентой, так и ламповых, которыми я часто пользуюсь.

Мне нравятся мои ленточные микрофоны Royer R-122, которые я использую на тромбонах и соло-трубах, как у Артуро Сандовала. Это также мой любимый микрофон для тубы; для меня в нем есть тепло, которое усиливает звучание инструмента.

Я также по-прежнему полагаюсь на свои ламповые микрофоны AKG и Neumann, но если у меня нет 67-х под рукой. У меня есть микрофоны Mojave MA-300, которые я люблю для труб и саксофонов.

Я все время пробую новые микрофоны, но я также не боюсь использовать старые. Некоторым людям это не нравится, потому что они боятся, особенно на концертах с большим оркестром, что старые ламповые микрофоны могут испортиться во время сессии. Но меня это не беспокоит. В Capitol очень хорошо заботятся о своих микрофонах. У нас редко возникают проблемы, и мы также держим наготове запасной микрофон, разогревая его. Если нам нужно, мы можем заменить один сразу, не теряя времени.

Я много думаю о микрофонах, и они до сих пор вызывают у меня восхищение. Как я уже сказал, они сами по себе являются произведениями искусства, а также кистями для рисования, которые я использую, чтобы получить нужные мне звуки.

РАССЕИВАНИЕ — МОЙ ДРУГ: ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВСЕНАПРАВЛЕННОЙ ДИАГРАММЫ

На самом деле у меня нет секретов, но если бы они были, то это мог быть один из них. Уже около двадцати лет, когда я могу, я предпочитаю использовать микрофоны с всенаправленной диаграммой направленности, а не с кардиоидной. Я нахожу звук в omni более насыщенным и приятным. В настоящее время я использую omni-микрофоны для

вокала, струнных, валторн, скрипок, в биг-бэндах и оркестрах практически везде, где только возможно. Для этого нужна хорошо звучащая комната и хорошие микрофоны, и это не всегда работает, но когда это удастся, я предпочитаю это.

Как получилось, что я начал этим заниматься? Ну, я уже говорил вам, как сильно я люблю микрофоны. Я провожу много времени, думая о том, как должны звучать мои сессии, и в какой-то момент решил, что в целом мне просто очень нравится, как звучат микрофоны в положении омни.

Обычно мы используем микрофоны в режиме omni для комнатных микрофонов и оверхедов. Инженеры делали это годами, устанавливая микрофоны высоко в воздухе. Например, если вы используете три Neumann M 50 в классическом построении Decca tree, все они будут всенаправленными. Вы бы не использовали кардиоидный микрофон в этом контексте, потому что вы хотите уловить полный звук всей комнаты, а кардиоидный микрофон направлен, поэтому он отклоняет часть звука комнаты, которая находится за ним.



Decca Tree — это система разнесенных микрофонов, наиболее часто используемая для записи оркестров.

Обычно я не использую *Decca Tree*; Я просто использую два микрофона наверху. Но я начал думать об этом. Мы используем всенаправленный шаблон на микрофонах, установленных высоко, чтобы улавливать звук комнаты, и добавляем его в микс. Нам нравится этот звук; почему это не сработает и для более близких микрофонов?

Когда я начал обдумывать это, я много работал в Capitol, где комнаты звучат замечательно. Я всегда стремился захватить как можно больше звука этой комнаты, и это как бы эволюционировало оттуда. Я знал, что мне нравится омни-звук, и решил попробовать его в разных ситуациях.

Я начал с труб на овердабах, и мне это понравилось. Затем, поскольку трубы, как правило, являются громкими инструментами, и я не слишком беспокоился о проникновении звука из других инструментов в микрофоны трубы, я также попробовал его на секциях трубы на полноценных сессиях биг-бэнда. Это тоже звучало хорошо.

Это никогда не было проблемой, чтобы поэкспериментировать и попробовать. Поскольку мы обычно использовали микрофоны Neumann U 67 на трубах, в которых есть встроенный переключатель направленностей, если он не работал, нам просто нужно было подойти к микрофону и переключить переключатель паттернов обратно в кардиоидное положение. Не было такого, чтобы нам пришлось все разбирать и начинать заново.

Затем я попробовал его на саксофонах и подумал, что это дало мне лучшее звучание. При использовании, скажем, пяти микрофонов в omni на саксофонах, проникновение в каждый микрофон в секции саксофона создавала более богатый, теплый звук с добавленной глубиной. Затем, поскольку результаты были хорошими на трубах и саксофонах, я начал делать это на струнных, для оверхед-микрофонов на скрипках и альтях, а затем также на валторнах и деревянных духовых. И я обнаружил, что мне всегда нравилось то, что звук комнаты добавлял к общему звуку.

Вот как это произошло. Попробовав немного здесь, немного там, я постепенно освоился. Поскольку результаты были очень хорошими, я продолжал использовать omni чаще и на большем количестве инструментов. Затем я выступил на концерте большой группы, где почти все включил в omni, и это звучало потрясающе. В наши дни в больших группах и оркестрах я начинаю с этого. Это легко. Мне действительно не нужно вносить какие-либо коррективы в мою обычную настройку, чтобы использовать микрофоны в режиме omni; настройки в значительной степени те же, которые я бы использовал в любом случае.

Есть несколько инструментов, на которых я обычно не использую всенаправленные микрофоны. Я использую кардиоидные микрофоны для виолончели и баса, потому что, если у меня есть духовая секция, музыканты расположены так, что они дуют в свои валторны в сторону виолончелей и басов. Поскольку у нас обычно только четыре баса и две виолончели, или, может быть, только две и одна, у них не так много громкости, и я не хочу, чтобы в них просочилась вся эта медь.

Кроме того, в биг-бэнде я не использую omni на тромбонах. Для тромбонов я буду использовать двунаправленные микрофоны, открытые с двух сторон, обычно это ленточные микрофоны Royer модели 122.

Иногда при записи оркестра я могу обнаружить, что слишком много просачивается от валторн и/или деревянных духовых инструментов к струнам в определенном месте

записи. Если это произойдет, я попрошу дирижера немного приглушить эти инструменты в этой секции, и он или она сделает это за меня. Таким образом, об этом позаботятся в комнате. Если вы работаете в команде, так оно и есть. Если будет необходимо, мы всегда можем поставить струнные микрофоны в кардиоидном режиме. И если мы решим, что хотим немного больше изоляции вокруг инструмента, мы можем поместить вокруг него гобо (конструкции из ткани и дерева, поглощающие звук, также называемые перегородками). Но это случается редко.

Многих людей — и я был одним из них — с самого начала их карьеры звукозаписи учили, что нельзя допускать, чтобы инструменты просачивались в микрофоны друг друга. Вот почему в студиях были построены изокабины, чтобы инструменты можно было держать изолированно друг от друга.

Я много думал об этом, и я считаю, что, возможно, одна из причин, по которой люди начали так сильно беспокоиться о проникновении звука, желая большого разделения на инструментах и используя кардиоидные микрофоны, чтобы получить это разделение, могла быть потому, что они использовали дешевые микрофоны, которые изначально звучали не очень хорошо.

Если микрофон, который вы используете, звучит не очень хорошо, утечка, которую вы получаете в отпн, также будет звучать не хорошо. И плохую утечку может быть трудно или невозможно исправить. Кроме того, возможно, что если вы используете кардиоидный микрофон, утечка в него может звучать плохо, потому что кардиоидные микрофоны предназначены для подавления косвенной внеосевой утечки. Существуют различные способы изготовления кардиоидных микрофонов для подавления этого непрямого звука, и некоторые технологии, используемые для этого, могут привести к тому, что утечка, которую микрофон улавливает, звучит плохо. Стив Дженовик, инженер, ассистировавший мне на многих сессиях, объясняет это так:

Одна из причин, по которой микрофоны с всенаправленной диаграммой направленности звучат лучше, заключается в том, что все микрофоны по своей природе являются всенаправленными, за исключением ленточных микрофонов, которые по своей конструкции являются двунаправленными, поскольку их лента плоская и движется только определенным образом: вперед и назад. Если микрофон кардиоидный или если это микрофон с несколькими диаграммами направленности, и вы используете кардиоидную диаграмму направленности, что-то делается с конструкцией микрофона, которая манипулирует звуком для создания кардиоидной диаграммы направленности. Будь то использование двух диафрагм в микрофоне, одна из которых отключена для кардиоиды, или сдвиг фазы, который нейтрализует звук, исходящий сзади, что-то делается для

создания этой кардиоидной диаграммы направленности. Так, по своей сути частотная характеристика лучше у всенаправленного микрофона, потому что это естественное состояние микрофона. Кардиоидная диаграмма предназначена для подавления большинства высокочастотных внеосевых звуков. Конструкции отдельных микрофонов различаются по способности подавлять внеосевые звуки, и все кардиоидные микрофоны являются всенаправленными на низких частотах. Таким образом, само собой разумеется, что звук, который действительно проходит, зависит от того, что это за манипуляция.

Третья причина, по которой вы можете получить плохо звучащую утечку, заключается в том, что вы записываетесь в комнате с плохим звуком. В этом случае, когда в комнате плохой звук, вам нужно максимально устранить утечку.

Что такое плохо звучащая комната? Комнаты, отражения которых настолько звучат, что вам приходится изо всех сил пытаться сохранить некоторую изоляцию, или комнаты, которые слишком заглушены, где вам нужно добавить эхо, чтобы оживить их. Вы же не хотите, чтобы нота подошла к концу своего звучания и просто быстро замерла; Вы хотите, чтобы он звучал в комнате и звучал завершено. Кроме того, в некоторых комнатах может быть слишком много низкочастотного резонанса, а в других недостаточно.

Вот почему так важны великие специалисты по акустике, такие как покойный Винсент ван Хааф, спроектировавший так много хороших студий. Они понимают, как спроектировать большую комнату. Как в студии, так и в контрольной комнате очень важно, чтобы вы были уверены в точности того, что слышите.

На самом деле все довольно просто. Если у вас есть хорошая комната с хорошей атмосферой и хорошими микрофонами, утечка — ваш друг. Это добавляет звука, а не отвлекает, и использование всенаправленных микрофонов может быть хорошей идеей. Утечка может сделать ваши записи более объемными и трехмерными, поскольку помогает более естественному сочетанию всего. На самом деле вы слышите весь звук игрока или игроков в комнате, а не только его часть. Но вы должны заставить утечку работать на вас, а не против вас. Это одна из причин, по которой я всегда использую микрофоны с наилучшим звучанием. Плохой микрофон не поможет; утечка будет звучать плохо, а затем у вас возникнут проблемы.

ФАЗА ИЛИ ПРОТИВОФАЗА: ПРОВЕРКА ПОЛЯРНОСТИ

Одна из вещей, которую мы делаем перед началом каждой сессии, — это проверка полярности микрофонов, чтобы убедиться, что они все в фазе. Несколько лет назад в студиях звукозаписи RCA проводка проводилась не так, как в студиях Columbia — не знаю почему. Просто у каждой компании был свой подход к делу. Но если у вас на сессии в одной студии был микрофон, пришедший из другой студии, и вы этого не знали, у вас была проблема. В наши дни это все еще очень важно, и микрофоны и другое оборудование могут быть не в фазе, с обратной полярностью, чаще, чем вы думаете.

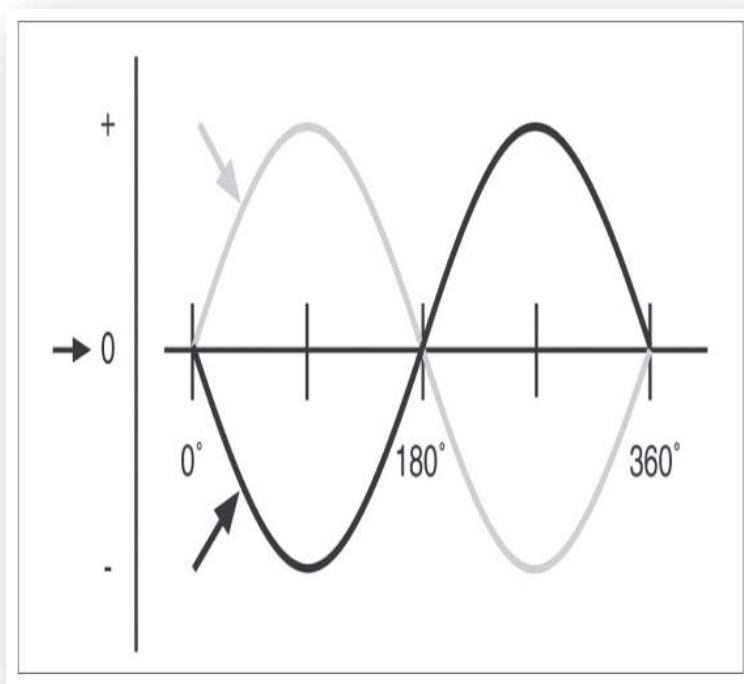
ФАЗА И ПОЛЯРНОСТЬ

Фаза относится к временным соотношениям между звуковыми сигналами. Электрически, если два идентичных звуковых сигнала находятся в фазе, они следуют по одному и тому же пути и при объединении удваивают амплитуду (громкость). С другой стороны, если те же самые две формы волны сдвинуты по фазе на 180 градусов, они полностью компенсируются, потому что положительная энергия (положительная полярность) от пика звуковой волны работает против отрицательной энергии (отрицательной полярности) впадины волны.

С точки зрения акустики, всякий раз, когда два или более микрофона улавливают один и тот же источник звука из разных мест в комнате, есть вероятность, что микрофоны будут захватывать форму волны в разных точках ее цикла. Когда это происходит, две волны смещаются во временном отношении друг к другу, и, когда они объединяются вместе в миксе, результирующий звук может быть тоньше и более гулким, чем должен быть. Когда микрофоны или их кабели подключены в противофазе друг к другу, эта проблема усугубляется. Фазовый сдвиг, вызванный неправильным электрическим подключением, изменяющим электрическую полярность, или физической временной задержкой из-за размещения микрофонов, может быть очень разрушительным для общего звучания микса.

Если звуковые волны, захваченные двумя разными микрофонами, отклоняются друг от друга на 180 градусов, что может быть, если электрическая полярность одного из микрофонов изменена на противоположную, произойдет подавление. Однако на самом деле, поскольку микрофоны развернуты в акустическом пространстве со своей

собственной уникальной смесью акустических отражений, эта компенсация не будет полной. Звуки, улавливаемые микрофонами, могут полностью подавляться на одних частотах и почти не подавляться на других — фактические результаты зависят от комнаты, расстояния между микрофонами, характеристик микрофона и расположения источника звука в комнате. Короче все сложно!



Если кто-то в техническом отделе неправильно подключит микрофон или кабель, и вы не узнаете об этом до сессии, это может действительно испортить запись. Если полярность микрофона изменена, он будет не в фазе с другими микрофонами. Они будут обнулять друг друга на некоторых частотах, частично обнулять на других частотах, и вы получите тонкий, расфокусированный и просто неправильный звук. Когда вы работаете в большой комнате с большим количеством микрофонов, и у вас есть микрофон в противофазе, вы обнаружите, что общий уровень будет другим, чем если бы все были в фазе друг с другом. Все будет звучать неправильно.

Расположение микрофона также имеет значение. У вас может быть проблема с фазой между микрофоном бочки и микрофоном оверхеда, потому что сигнал бочки поступает на микрофон прямо перед ним мгновенно, но поступает на микрофон оверхеда немного позже. Это также может повлиять на общий звук. С опытом вы научитесь слышать такого рода вычитание.

Иногда инженеры измеряют расстояние между микрофонами на оверхедах, чтобы убедиться, что они находятся на равном расстоянии от малого барабана, чтобы сигнал с

малого барабана поступал на оба одновременно. Я так не делаю. Но мы пользуемся электронной проверкой полярности при каждой настройке и, конечно же, слушаем.

У устройства проверки полярности есть кликер, который мы поставили в студии, и приемник, который находится в аппаратной. Когда вы открываете микрофон на консоли, приемник мигает красным, если микрофон неисправен, и зеленым, если он исправен. Мы делаем это на каждом сеансе, даже если есть только один микрофон, потому что помимо микрофона или микрофонного кабеля может быть что-то еще, что меняет полярность. Это может быть часть механизма или кабель, который сломан или неправильно подключен. Чтобы убедиться, что у нас нет этой проблемы, мы проверяем всю цепочку от микрофона до записывающего устройства.

При этом мы иногда обнаруживаем и другие проблемы. Например, если у нас есть пять саксофонных микрофонов, все U 67, и один из них намного тише других, мы знаем, что есть проблема. Возможно, переключатель направленности установлен неправильно. Или, может быть, на консоли есть проблема с предусилителем или регулятором панорамирования, из-за чего уровень падает.

Для сеанса с сорока-пятьюдесятью микрофонами обычно требуется всего пятнадцать-двадцать минут, чтобы все проверить, и это того стоит. Делаем это в конце сетапа, когда все уже подключено, и слушаем по цепочке: от микрофона, в консоль, в компрессор или эквалайзер, если мы их используем, а также в магнитофон или цифровую звуковую рабочую станцию (DAW).

Это обычная часть каждой установки в Capitol, и мы также делаем это, когда работаем в других студиях. Вы будете удивлены тем, как часто мы находим проблемы.

ВНЕШНИЕ ПРЕДУСИЛИТЕЛИ

Обычно я работаю с консолями с действительно хорошими предусилителями и часто ими пользуюсь. Но я также довольно часто использую внешние предусилители, потому что мне нравится их окраска и звук. Мне нравятся старые предусилители Neve 1073 и 1081, и я использую их столько, сколько могу. У меня также есть несколько ламповых предусилителей Mastering Lab, которые я люблю. Я использую их на трубах все время, и они потрясающие. У меня есть потрясающие предусилители Upstate Audio, но их больше не производят. Их конструктор так никогда и не начал заниматься бизнесом. У меня есть набор прототипов, которые он сделал и отправил мне и инженеру Чаку Эйнлею. Он хотел их вернуть, а я сказал: «Ни за что, я оставлю это себе!» Я был готов их купить,

но в итоге он просто оставил их у меня. Существуют только прототипы. Это очень плохо, потому что они действительно великолепны, и я использую их все время.

Нам очень повезло, что в нашей отрасли есть много действительно знающих техников, увлеченных звуком. Кое-что из того, что они создают, действительно высокого класса, и его разработка и производство стоят дорого. Некоторые из их продуктов попадают на рынок, а некоторые нет, но все мы, инженеры, ценим их усилия.

УДАРНЫЕ

Долгое время я использовал AKG D112 на бочке. Но потом я получил в подарок AKG D12, оригинальную старую версию этого микрофона, и он мне очень понравился. На самом деле это четвертый D12 из когда-либо созданных, и теперь я в основном использую его на бочке. Я всегда записываю бочку спереди, если нет какой-то особой причины, например, они хотят услышать больше звука самой колотушки, которая действительно бьет по барабану. Тогда я направляю микрофон на точку, где колотушка соприкасается с мембраной. Если в мембране есть отверстие, я поставлю микрофон прямо у отверстия. Не внутри, прямо у него. А если отверстия нет, то я стараюсь центрировать микрофон и держать его немного в стороне от мембраны.

На малом барабане я использую Shure SM57 под малым барабаном и AKG 452 с переключателем на -10 дБ сверху. Я поставлю каждый микрофон на отдельный трек, а 57-й поставлю в противофазе. Вы должны поставить нижний микрофон в противофазе, поскольку два микрофона, обращенные друг к другу, скорее всего, будут в противофазе и несколько вычтут друг друга.



AKG D12. (Courtesy of Harman)

С двумя микрофонами вы получаете настоящий звук малого барабана из-под барабана, и вы можете смешать его с верхним микрофоном. Если вы хотите больше щелчка или треска сверху, у вас есть это, но вы также можете добавить столько звука реальных малых барабанов, сколько подходит для любой конкретной песни. В некоторых случаях вы можете вообще не использовать нижний микрофон; например, если барабанщик использует щетки. Но он есть, если вы хотите.



AKG C452 on the top snare head and a Shure SM57 on the bottom.

На хай-хэте я также использую АКГ 452 с пэдом 10 дБ. На томах я все время использовал АКГ 414 с пэдами на 10 дБ; теперь я иногда могу использовать маленькие кардиоидные конденсаторные микрофоны Audio-Technica 350 без пэдов.

Прежде чем размещать микрофоны, всегда нужно убедиться, что у барабанщика все готово, все там, где он или она хочет. Для томов я располагаю микрофоны близко к ободу, под углом к месту, где барабанщик будет бить по барабанам. Опять же, вы должны быть осторожны, чтобы убедиться, что вы не кладете микрофон туда, где его могут ударить. Вы не хотите, чтобы барабанщик отвлекался, потому что он или она сосредоточены на том, чтобы не ударить по микрофону. Само собой разумеется, что, когда барабанщик или любой другой музыкант отвлекается, вместо того чтобы полностью сосредоточиться на игре, вы не добьетесь его или ее наилучшего исполнения.

В эти дни я использую АТ5045 для оверхедов. Когда они появились пару лет назад, я попробовал их, и теперь они обычно единственные микрофоны, которые я использую

для этой цели. Они очень четкие и красивые на тарелках. Насколько высоко мы поместим
оверхед-микрофоны, зависит только от звука барабанов и всей установки. Однако иногда
я все еще использую свои AKG C12 VR.



AKG C414s on toms.



Audio-Technica ATM350.
(Courtesy of Audio-Technica)



AT5045.
(Courtesy of Audio-Technica)

Я записываю с точки зрения барабанщика. Я установил барабаны на консоли, как если бы я сам играл на барабанах и смотрел на аппаратную, а хай-хэт находился слева. Мне кажется неправильным слушать с точки зрения аудитории.

В большинстве случаев барабанщики приходят немного раньше, и когда они это делают, я всегда прошу их выйти, постучать по барабанам и просто немного поболтать, чтобы мы могли проверить каждый барабан. Если у барабанщика есть техник, и техник прибывает первым, мы заставляем его играть какое-то время. Или, если мой помощник умеет играть, я могу попросить его или ее сделать это.

Пока они играют, я буду слушать по одному барабану. Я позабочусь о том, чтобы уровни были правильными, чтобы уровень каждого тома был равномерно сбалансирован с другими и чтобы все отдельные барабаны звучали хорошо, без хрипов или чего-то еще, что вы не хотите слышать. Я проверяю, работают ли все микрофоны, все ли звучит в фазе, а затем получаю базовый баланс.

Первым делом я слушаю бочку, затем малый барабан, потом томы, потом оверхеды. Затем я слушаю весь комплект и вношу коррективы, пока не получу то, что хочу. К тому времени, когда мы будем готовы начать извлекать звук всей группой, я уже достаточно хорошо настрою барабаны. Конечно, барабанщики играют по-разному, когда играют все в группе, но, по крайней мере, у меня есть основной баланс.

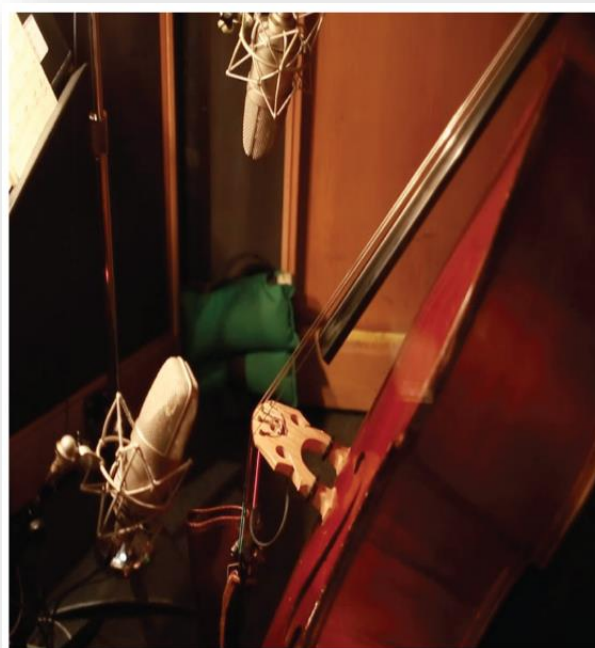
Я могу добиться этого базового баланса с кем-то еще за барабанами, но, неизменно, когда входит барабанщик, он или она двигает все под себя, и нам все равно придется выходить и переустанавливать микрофоны. Каждый барабанщик для себя — отдельный инструмент. Нет двух барабанщиков, играющих одинаково; не бывает двух одинаковых барабанщиков; и нет двух одинаковых барабанных установок.

Пока я получаю звуки ударных, я надеюсь, что все совпадет с группой, когда я услышу, как они начинают играть вместе. Но неизбежно, когда группа и барабанщик начинают играть вместе, это совершенно другое дело — как и для каждой песни — и барабанщик будет вносить свои собственные коррективы. Таким образом, вам часто придется немного что-то менять, чтобы все было правильно для каждой конкретной песни.

БАС

Несколько лет назад я использовал только один микрофон на контрабасе, ламповый Neumann U 47. Но когда я получил пару Neumann M 149, я начал использовать

их оба, в кардиоидном режиме, один на эфе и один немного выше с другой стороны возле грифа. Оказалось, что басистам это понравилось. Великий Чак Бергхофер, например, начал думать, что я был лучшим, когда услышал, как звучит его бас в обоих микрофонах. Вообще, я думаю, что басисты всегда рады работать со мной, потому что это действительно мой любимый инструмент. Я люблю стоячий бас, и они знают, что я получу хороший звук.



Two Neumann M 149s on the acoustic bass.

Я признаю, что стоячий бас — сложный инструмент для хорошей записи, но теперь я с ним справился. Как и во всем остальном, нужно поставить микрофоны в нужное место, а затем послушать, как играет басист. Они собираются делать арко смычком, а затем переходят к пиццикато, оципывая пальцами? В этом случае вам нужно отодвинуть микрофоны немного назад, чтобы они не попали под смычок. Опять же, лучше всего спросить у музыканта, что работает для него или нее.

Когда басист начинает играть, я устанавливаю свои уровни и убеждаюсь, что слышу все тело инструмента с правильным балансом между низкими и верхними частотами. Я размещаю микрофоны в нужном месте, а затем посылаю их в два лимитера Summit TLA 100 и просто нажимаю на них, так что я едвадвигаю стрелку, чтобы уменьшить примерно на дБ. Это дает мне приятное тепло от лампы. Если у меня будут доступны лимитеры Summit, я буду делать это каждый раз. Если у меня их нет, я буду использовать другой тип лимитера, чтобы получить такой звук, но опять же, это просто для тепла. Я действительно не использую компрессию на басовых микрофонах. Я

воспринимаю сигнал таким, какой он есть, и просто использую компрессор, чтобы получить звучание его ламп.

Вы всегда должны обращать внимание на то, чтобы знать, куда поставить микрофоны, чтобы получить наилучший звук, но также вы не хотите бы мешать музыканту. Вы никогда не хотите, чтобы музыканты беспокоились о том, что могут задеть микрофон и из-за этого испортить дубль. Вы хотите, чтобы они не думали о микрофонах, и мы пытаемся это сделать. Также вам часто придется иметь дело с пюпитром, который занимает много места, поэтому игроку, возможно, даже не придется видеть микрофоны, и они не будут отвлекать. В этом случае, если басист не смотрит вниз, он вообще не увидит микрофон на эфе. Это хорошо.

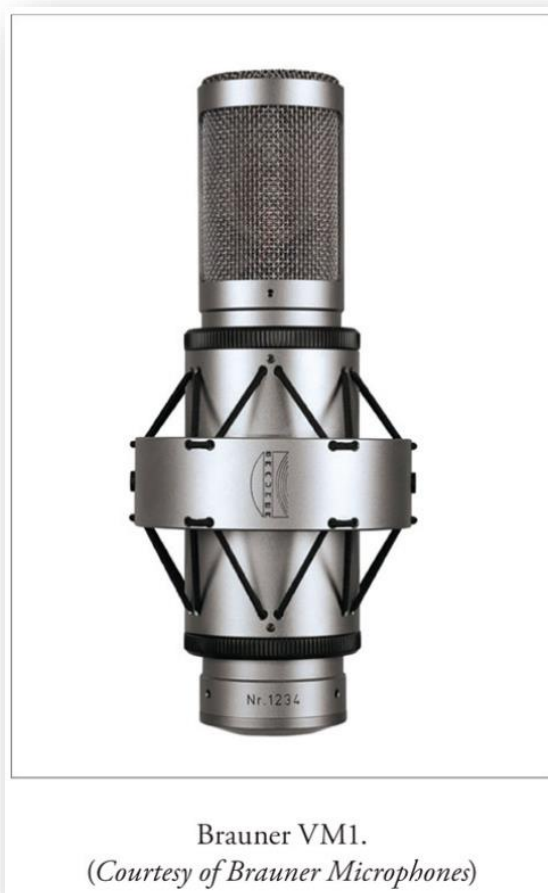
ЗАПИСЬ ВОКАЛА

Вы уже знаете, что у меня есть довольно много любимых микрофонов, которые я могу попробовать для каждого певца. Если это артист, которого я знаю, у меня уже есть общее представление о том, что подойдет ему или ей. Но у меня также всегда есть что-то еще наготове, чтобы я мог быстро переключиться, если мне будет нужно.

В настоящее время одним из моих любимых микрофонов для вокала является «Frank Sinatra» Neumann U 47 от Capitol. Ну, как я уже упоминал, на самом деле это 48-й, хотя мы называем его 47-м, потому что они выглядят одинаково. Разница в том, что у модели 48 две диаграммы направленности — кардиоидная и двунаправленная, а у модели 47 — кардиоидная и всенаправленная.

Я также часто использую Brauner VM1. Это очень прозрачный ламповый конденсаторный микрофон с большой диафрагмой. Он создан Дирком Браунером и вдохновлен оригинальным микрофоном Neumann U 47. Это определенно очень современный микрофон, но с характеристиками U 47, U 67 и M 49. Я узнал о нем, когда работал с большим оркестром в Берлине на альбоме с автором песен Аланом Бергманом. Дирк знал, что я буду там, и проехал 250 миль, чтобы привезти мне несколько микрофонов для теста. Я попробовал, и влюбился в них. Их уровень шума чрезвычайно низок. На самом деле, как только настройка была завершена, я поднял все фейдеры микрофонов в комнате и услышал, что микрофоны активны, потому что все они издавали слабый шум. Но когда я подтянул фейдеры VM1, была такая полная тишина, что я подумал, что микрофоны не работают. Мой ассистент вышел и постучал по VM1, и когда

он это сделал, диафрагмы чуть не вылетели из корпусов динамиков — они были включены!





The "Church" by David Pearlman.
(Courtesy of Pearlman Microphones)

Мой третий микрофон в последнее время — ламповый конденсаторный, сделанный Дэйвом Перлманом, под названием «Church». Это ремейк микрофона, сделанного для студии Metro-Goldwyn-Mayer в 1950-х годах Стэнли Черчем, который в то время был главным звукорежиссером студии. Он был разработан как нестандартный U 47 для MGM и использует тот же капсюль M7, что и Neumann U 47.

Обычно у меня нет предпочтений в отношении микрофона в зависимости от того, мужчина певец или женщина. Просто все зависит от индивидуальных особенностей. Вы не хотите, чтобы артист думал, что вы экспериментируете, но в некоторых случаях приятно иметь возможность выбора. В Capitol я часто устанавливаю все три моих любимых микрофона: микрофон Sinatra, микрофон Brauner и Church, когда у меня в студии есть вокалист, который готовится петь. Мы поставим микрофоны близко друг к другу и проверим их по отдельности. Я попрошу вокалистку спеть прямо в каждый микрофон по очереди. Затем мы выберем тот, который нам больше всего нравится, и попробуем.

Я также очень люблю свой старый U 47, и теперь у меня есть U 67, в который я тоже влюблен. Как мне окончательно решить, что использовать? Думаю, сейчас это инстинктивно. Иногда один микрофон может немного лучше работать с вокалом или инструментом, чем другой микрофон. Часто для меня это спонтанное решение: «Давайте попробуем и посмотрим, как это заработает».

Самое главное, чтобы певцу было комфортно. Когда ты живешь так долго, как я, певцы знают, что ты сделал, и доверяют тебе. Это помогает. Но, наоборот, знание того, что я сделал, пару раз заставляло певца нервничать! Одна артистка, с которой я работал, так нервничала, что я всерьез подумывал выйти из комнаты и попросить ассистента записать ее вокал, чтобы она не испугалась. Это сложно представить, но это правда, и на самом деле довольно забавно, потому что для человека, который поет так же хорошо, как она, её смущение было для меня неожиданностью.

Певцы чувствительны, и лучше всего просто подружиться с ними. Им не всегда легко находиться в студии наедине с людьми, наблюдающими за ними через стекло. Итак, вы хотите дать им чувство уверенности: «Мы собираемся это сделать, и я хочу, чтобы вы чувствовали себя максимально комфортно. Сюда мы поставим микрофон. Если это неудобно, мы немного сдвинем его. Мы позаботимся о том, чтобы вы все слышали действительно хорошо, и если есть что-то, что вы хотели бы услышать в наушниках по-другому, дайте нам знать». Вы хотите, чтобы они почувствовали, что это их личное окружение.

То, что они слышат во время пения, также очень важно. Я постоянно работаю с определенными помощниками, которые действительно хорошо разбираются в наушниках. Они занимаются этим, так что мне больше не нужно так сильно вовлекаться в это. Они настраивают все время, пока мы записываем, выводят звук для наушников и следят за тем, чтобы все было правильно. Это хорошо для артиста, да и для ассистентов тоже. Вот почему мне нравится работать с определенными людьми в определенных студиях; Я узнаю их и то, на что они способны. Мои ассистенты хорошие, и они всегда полностью вовлечены в работу.

ЕЩЕ РАЗ С ЧУВСТВОМ!

У некоторых певцов отличные голоса, и они поют слова, которые видят на листе бумаги. У некоторых певцов великолепные голоса, и они интерпретируют. Фрэнк Синатра, например, всегда интерпретировал сюжет. Он точно знал, почему песня была написана и каков ее смысл. Он также тусовался с писателями и знал, что вдохновило их на написание песен. У него было все это, и это помогло ему стать великим певцом, которым он был. Барбара Стрейзанд, Сэм Кук и Дайана Кролл — другие примеры; они очень хорошо передают эмоции песни.

Иногда певцы с великолепным голосом, которые просто поют слова, делают великолепные записи, которые продаются. Но по-настоящему великие певцы — это настоящие артисты, которые знают, что означает песня и почему она была написана.

НЕКОТОРЫЕ СОВЕТЫ ПО ЗАПИСИ ВОКАЛА

Расстояние до микрофона: оптимально от шести до двенадцати дюймов от певца. Вы можете приложить большой палец к носу и протянуть руку (универсальный знак, говорящий кому-то отвалить!), и это расстояние для начала будет правильным. Но, как всегда, все зависит от певца. Я помню, как несколько лет назад записывал пластинку с Леви Стаббсом, солистом группы Four Tops. Нам пришлось отодвинуть его на два с половиной фута от микрофона, и он все еще чуть не выбил нас из диспетчерской силой своего голоса. Вам просто нужно использовать свои уши, чтобы убедиться, что вы не перегружаете микрофон или предусилитель. Экспериментируя и слушая, вы найдете комбинацию, которая даст вам хороший звук для каждого вокалиста.

Игра и пение одновременно: с Дайаной Кролл все, что мы записываем, происходит вживую, и она всегда играет на пианино и поет одновременно. Мы можем немного исправить здесь или там, но все ее записи - это живые выступления. Это ситуация, когда я не могу держать вокальный микрофон включенным из-за фортепиано. Я должен поставить его в кардиоиде. Я поставлю его немного перед ней, так как она имеет привычку смотреть вниз во время выступления, а микрофон находится примерно в шести дюймах от нее. Тем не менее, вы должны быть внимательны и наблюдать за любыми движениями, которые делает вокалист во время игры, чтобы вы могли учесть это при размещении микрофона.

Чтобы уменьшить утечку из фортепиано Дианы, после того, как оно будет подключено к микрофону, я накрою его одеялами или мы будем использовать один из специально изготовленных чехлов для фортепиано, которые также хорошо изолируют фортепиано. Я по-прежнему могу использовать те же микрофоны, которые мне нравятся, на фортепиано, но покрытие помогает мне сохранять разделение между вокалом и фортепиано. Таким образом, если нам нужно исправить фортепиано, мы можем сделать это и при этом сохранить записанный вокал. Однако, если нужно исправление вокала, нам, возможно, придется включить перезапись вокала и пиано одновременно - punch in, когда сначала прослушиваем и тут же начинаем эти две дорожки перезаписывать поверху - для сохранения единого пространства на всей записи.

Если певец играет на акустической гитаре, применяются те же правила. Вы должны работать с утечкой и быть осторожным, потому что вы не можете полностью изолировать вокал от гитары. Не забудьте использовать хорошие микрофоны, чтобы не было проблем с утечкой. И убедитесь, что гитара не подавляет вокал, чтобы вы могли сохранять некоторый контроль над каждым треком.

Атмосфера в комнате: я записываю вокал по всему миру, и я могу получить хороший вокал почти везде. Но если это вообще возможно, вы хотите быть в комнате, где атмосфера, звук самой комнаты довольно хороши. Если вокалист поет мягко, это не имеет большого значения. Это потому, что с более тихим вокалистом будет меньше отражения голоса от стен и потолка комнаты, и окраска комнаты будет не такой очевидной. Для певцов с более громкими голосами звук в помещении имеет большее значение. Вам нужна открытая комната с хорошей атмосферой, которая может справиться с их уровнем звука.

Вот кое-что интересное, что я узнал однажды, когда работал в Fulton Studio. У меня был сеанс в девять утра, и он звучал великолепно. Мы оставили все настроенным, а на следующий день пришли те же музыканты. Это было продолжением предыдущего дня, и все было точно так же — те же микрофоны, те же кресла, те же музыканты, те же инструменты. Но это не звучало так же. Это звучало не так хорошо. Тот приятный воздушный звук, который был у нас накануне, отсутствовал. Я не мог этого понять. Единственная разница заключалась в том, что на второй день шел дождь. В конце концов я понял, что все: влажность и атмосфера повлияли на звук. Другой день, другая погода, другой звук.

Наушники: в девяти случаях из десяти, если вы работаете с ритм-секцией и вокалистом, вокалисты захотят услышать самих себя громче, тогда как музыканты захотят очень мало вокала и в основном свой собственный инструмент в миксе для наушников. Я поручу своему помощнику убедиться, что все исполнители слышат в наушниках именно то, что им нужно. Они слышат то, под что играют или поют, поэтому правильный микс очень важен.

Работа с наушниками также помогает ассистенту участвовать в сеансе и помогает наладить взаимопонимание между ним и артистами. Это хорошая вещь. Несколько лет назад я иногда видел помощников, сидящих в конце комнаты и читающих журнал, и это меня очень беспокоило. Такого никогда не бывает на моих сессиях. Я стараюсь полностью вовлекать своих помощников в каждый проект. Так они не только учатся, но и строят отношения с артистами. Запуск миксов для наушников — хороший способ сделать это. Конечно, это также помогает сделать сессию лучше, потому что ассистент постоянно

обращает внимание на миксы. На моих сессиях участвуют все, и каждый получает уважение за то, что он или она делает. Я думаю, это важно.

Обычно мы добавляем немного эха в микс для вокалиста, и я часто использую для этого две реверберации. Например, если я буду в Capitol, я буду использовать одну из их потрясающих живых камер вместе с ревербератором EMT 250. Я просто нахожу баланс между ними, который мне нравится.

АКУСТИЧЕСКИЕ ГИТАРЫ

С акустическими гитарами, как и с любым другим инструментом, самое главное — найти оптимальное место для микрофона. Что самое приятное? Это зависит от самого инструмента. Это место, где конкретная гитара звучит лучше всего для этой конкретной песни. Вы должны слушать и решать, где, по вашему мнению, звучит лучше всего, и именно туда вы ставите микрофон. Иногда нужно просто сдвинуть его на дюйм в ту или иную сторону, чтобы найти это место. Если у вас возникли проблемы, спросите гитариста.

Как только вы разместите микрофон, войдите в контрольную комнату, откройте микрофон и послушайте. Звучит так же, как в студии? Это то, что вам нужно. Если что-то не так, я выхожу и передвигаю микрофон. А если все равно не то, меняю микрофон. Но я всегда выхожу и слушаю, а затем сравниваю то, что слышу снаружи, с тем, что слышу в аппаратной. Это то, что я обычно должен делать сам. Не так много людей, которым я доверяю делать это для меня.

Для акустической гитары и электрогитары мне особенно нравятся два микрофона: Audio-Technica 4080, отличный ленточный микрофон, который мне также нравится для виолончели и трубы, и Royer R-122, тоже ленточный. Оба потрясающие микрофоны, и обе компании великолепны. Иногда я использую один или другой, а могу использовать оба: Royer на усилителе и Audio-Technica на самой гитаре.

Я всегда стараюсь поставить микрофон к самой гитаре, даже если это электрогитара, чтобы я мог получить звук брэнчания. Вы услышите это почти на любой моей записи большой группы с электрогитарой, а таких записей десятки. Я поставлю микрофон на отдельную дорожку, и я могу использовать его или нет.

Еще одна причина настроить этот микрофон, даже если это электрогитара, заключается в том, что иногда у вас есть гитарист, который будет переключаться с электрогитары на акустику и обратно, и вы не хотите каждый раз бежать и менять что-то.

Я ставлю гитарный микрофон прямо перед ним, будь то электрический или акустический, примерно в футах от резонансного отверстия, затем слушаю и подстраиваю, если нужно.

Если это джазовая пластинка, то это совсем другое дело. Я постараюсь держать гитарный усилитель как можно ближе к исполнителю. Когда я записываю джазовую пластинку, музыканты обычно находятся в комнате вместе и сидят близко друг к другу. То, что будет звучать через усилитель, является частью звука гитариста, поэтому он или она захочет услышать звук своего усилителя. Кроме того, на джазовой записи гитарист, вероятно, играет не так громко, поэтому я не беспокоюсь о том, что слишком много звука усилителя просачивается в микрофоны других инструментов.

Я всегда перемещаю микрофоны до тех пор, пока не буду доволен звуком, но если я работаю с таким музыкантом, как, например, Дин Паркс, он поставит микрофон именно там, где он сам хочет. И я счастлив позволить ему сделать это. Дин знает, где она должна быть, особенно для каждой из его гитар. Многие выдающиеся гитаристы такие. Они знают, где лучше всего запечатлеть звук, который им нужен. И это здорово. Это значительно облегчает мою работу!

То же самое с мандолиной, банджо или любым другим инструментом. Перемещайте микрофон, пока он не будет звучать в диспетчерской так же, как и снаружи. Затем, когда мы впервые записываем песню, я всегда записываю демо, а затем привожу музыкантов в аппаратную для прослушивания. После того, как они прослушают запись, они часто вносят свои коррективы. Или они скажут мне, что есть что-то, что им нужно или что они хотят, чтобы я изменил. Давая музыкантам возможность слушать, вы работаете с ними и знаете, что они довольны тем, как они звучат.

Если у музыканта есть инструмент, которого вы никогда не видели, спросите его или ее, куда лучше всего поставить микрофон. Он или она скажет вам, что он или она думает, и тогда у вас будет место, с чего можно начать. Кроме того, спросив, вы сделали музыканта своим соавтором и продемонстрировали, что уважаете его или ее мнение. Это просто здравый смысл.

ТРУБЫ

Для соло-труб я обычно использую Royer 122. Это ленточный микрофон с теплым звучанием, который стал очень популярен среди трубачей. Кажется, что все они хотят их использовать, и часто они специально просят их. Артуро Сандовал приносит свой собственный микрофон, и это 122. Таким образом, это отличный выбор для соло-трубы, которая может быть довольно громкой.



One U 67 on each trumpet, set a little to the right.

Если у меня есть четыре трубы в секции, я буду использовать Neumann U 67, всегда в омни. Я не беспокоюсь о том, что другие инструменты просочатся в микрофоны трубы; в любом случае они обычно самые громкие в комнате! Опять же, я предпочитаю, чтобы микрофоны звучали в омни-позиции, а не в кардиоидной, потому что они имеют гораздо большую открытость и глубину. Трубачи, если они используют пюпитр, будут немного наклоняться вправо, поэтому я учитываю это, когда размещаю микрофоны.

У труб, конечно, тоже есть заглушки. Существуют всевозможные приглушения, которые изменяют уровень громкости и придают инструменту различную окраску. Есть заглушки-ковши, которые пристегиваются, заглушки Harmon «Wow-Wow» из двух частей, поэтому их можно использовать со штоком, вставленным в раструб, или без него, а есть такие, которые добавляют своего рода жужжащий звук, почти как казу. Я не меняю микрофоны на приглушенные трубы, но мы пытаемся знать, когда будут использоваться приглушения, чтобы при необходимости можно было отрегулировать уровень.

САКСОФОНЫ

Мне также нравится, как U 67 звучит на сольных саксофонах. Обычно я размещаю его примерно посередине инструмента и отодвигаю на пару футов. Большая часть звука

исходит из этой области инструмента — как от звонка, так и от клавиш — поэтому я поместил микрофон туда, где он может получить звук от обоих.



Если это концерт большой группы, и у меня есть пять саксофонов, я либо использую U 67 в качестве всенаправленных, либо, в последнее время, я использую новые микрофоны Mojave MA-300, которые действительно хороши. Если у меня будет пять исполнителей, я поставлю микрофон на каждого. Много лет назад, конечно, я не мог этого сделать, потому что у нас было ограниченное количество входных данных. Но теперь я это делаю, и это дает нам немного больше контроля для получения правильного баланса.

U 67, которые я использую, это оригинальные микрофоны шестидесятых годов, ламповые микрофоны с блоком питания. Новых версий пока не было. Если бы кто-нибудь сказал мне: «Тебе нужно сделать эту большую сессию, но у тебя может быть только один микрофон», я бы выбрал U 67. Я думаю, что это самый универсальный микрофон. Он отлично звучит на вокале, и вы можете использовать его на трубах, саксофонах и бас-гитаре. Это также хорошо для скрипки; Я использую его все время на скрипках в секции.

ТРОМБОНЫ

В биг-бэнде обычно четыре тромбона, и они обычно сидят перед трубами. У тромбонов есть слайд и раструб; они более низкие по тону и не такие громкие, как трубы.



One Royer R-122 on each trombone.

Я давно использую Royer 122 на тромбонах. Это небольшой микрофон, который не занимает много места. Тромбонисты, если у них есть пюпитр, хотят, чтобы микрофон был слева от них. Часто они говорят вам, что они думают. Пока я ставлю микрофоны, они говорят: «Отлично» или «Подвиньте немного». Они точно скажут, где им лучше.

ВАЛТОРНЫ

Вы помните мой страх перед валторнами? Боб Доэрти, работавший в Fulton Sound с Томми Даудом, показал мне, что именно нужно делать. Поскольку раструб обращен назад, мы поместили гобо с твердой поверхностью позади игроков. Игроки на самом деле дули в это гобо, а микрофон перед ними был обращен к гобо, так что он улавливал отражение от твердой поверхности гобо. Звук будет отражаться от твердой поверхности, и именно этот звук мы зафиксируем.

Я использую Neumann M 149 на валторнах, потому что они имеют хорошую яркость. Вы можете, конечно, также поставить микрофон на раструб, и я так и делал, в зависимости от ситуации. Для джазовых альбомов с биг-бэндом и валторнами я иногда использую микрофон только для раструба, чтобы иметь такое же ощущение близости на них, как и на других инструментах.

Раструб придает валторне очень жесткий и настоящий звук, а отражение дает гораздо более богатый и открытый звук. Однако вам следует быть осторожным. Потому что, если на раструбах валторн есть микрофоны, они будут направлены вперед, что является противоположным направлением по отношению к другим инструментам, которые они улавливают, и, следовательно, они «могут быть снаружи». фазы. Если вместо этого вы улавливаете звук от отражения, микрофоны будут направлены в одном направлении и не будут находиться в противофазе.

ПИАНИНО: САМЫЙ СЛОЖНЫЙ ИНСТРУМЕНТ

Я думаю, что фортепиано — один из самых сложных инструментов для записи. Существуют переходные процессы — внезапные изменения уровня и частоты — присущие инструменту, но также звук фортепиано очень персонализирован для исполнителя и марки фортепиано. Очень многое зависит от стиля музыканта и будь то Bösendorfer, Steinway, Yamaha или что-то еще, потому что характеристики каждого бренда очень разные. Конечно, это относится ко всем инструментам, но я думаю, что к пианино тем более.

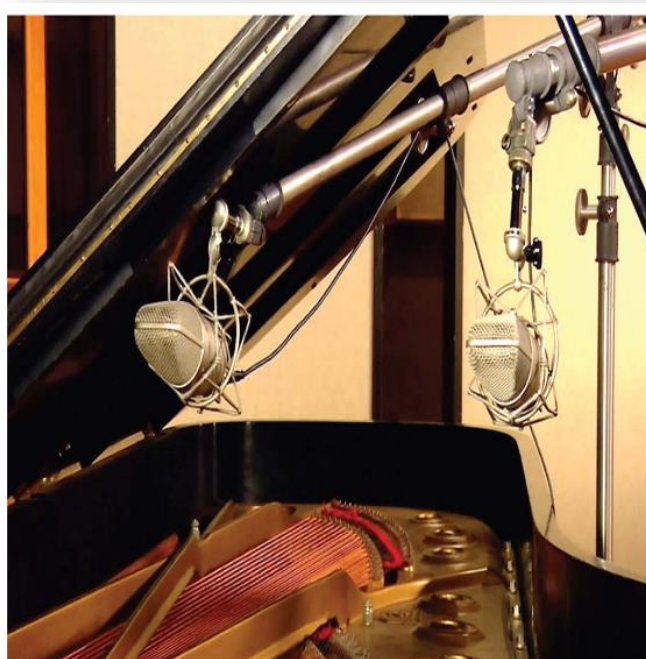
Я всегда хочу, чтобы рояль открывался большой палкой. Я никогда не использую пианино в закрытом виде и никогда не использую короткую палочку. В Capitol у нас есть чехол — чехол, который надевается на пианино. Он проходит над открытой крышкой и имеет два отверстия, похожие на иллюминаторы, сбоку, чтобы вы могли вставить микрофоны.

До того, как у нас появился чехол, мы накрывали пианино очень плотными одеялами, но чехол намного проще. Это действительно полезно в случаях, например, с большим оркестром, когда есть много утечек от других входящих инструментов, и вы не можете это контролировать. Это также работает, чтобы не допустить попадания вокала в фортепианные микрофоны или пианино в вокальный микрофон, что особенно хорошо, если вы работаете с кем-то вроде Дайаны Кролл, которая играет и поет одновременно. Чехол не блокирует деревянную верхнюю часть пианино, поэтому вы можете получить

изоляция, но вы также по-прежнему получаете приятное деревянное звучание внутренней крышки пианино.

Независимо от того накрыто фортепиано или нет, я обычно ставлю микрофоны в одно и то же место. Я использую два М 149 в режиме кардиоиды внутри рояля на высоте полутора футов от клавиш, расположенных над молоточками, один над тостыми струнами, другой над тонкими. Редко, но иногда я ставлю третий микрофон на низкие струны — басовую часть фортепиано. Это зависит от музыкального произведения.

Если мы записываем сольное фортепиано, я могу использовать другую установку. Наряду с М 149 внутри фортепиано я мог бы использовать AKG C24 или ламповый стереомикрофон Royer — SF24V — снаружи фортепиано, чтобы уловить больше атмосферы. Я поставлю микрофоны на четыре дорожки; две - это стерео от М 149, а две другие дорожки - это дорожки стереофонического окружения. Таким образом, у меня есть возможность использовать то, что я хочу от каждого для подмешивания.



Neumann M 149s on the piano.

«СТРУННЫЕ ЭЛА ШМИТТА»

Людам в целом нравится звучание струн, которые я записал, но я не думаю, что существует действительно «звук струн Эла Шмитта». Как я уже говорил, у меня на самом деле нет никаких секретов, и я всегда рад поделиться информацией о том, как я что-то делаю. Я просто люблю то, что я делаю, и больше всего я слушаю. Вот моя обычная установка для струн.

Если я записываю оркестр для шестнадцати или восемнадцати скрипок, я обычно устанавливаю четыре U 67 во всенаправленном режиме примерно в десяти футах в воздухе. Для альтов то же самое. Для виолончелей я использую ленточные микрофоны AT 4080, по одному на каждые два инструмента. Обычно на двух виолончелистов приходится один пюпитр, поэтому я ставлю микрофон немного выше пюпитра. Я делаю это таким образом, чтобы он не мешал музыкантам, направляясь немного вниз, к эфам виолончелей, вместо того, чтобы быть зажатым их коленями, что также было бы слишком близко, чтобы звучать действительно хорошо. Вам нужно немного места для микрофона, чтобы получить полный резонанс инструментов. На басах я буду использовать Neumann FET 47 или ламповые U 47. Обычно для четырех басов я использую два микрофона; один микрофон между двумя исполнителями отставлен на три-четыре фута и направлен в эфы. Потом, как всегда, подстраиваешься.

Как правило, как только я устанавливаю все струнные микрофоны в контрольной комнате и добиваюсь нужного баланса, приходит концертмейстер, чтобы убедиться, что микс звучит правильно.

Я использую реверберацию, только для мониторинга, на струнных, и мы слушаем ее таким образом в контрольной комнате. В Capitol я использую живые чемберы. Однако струнники не слышат реверберацию в своих наушниках. Обычно они просто слушают ритм-секцию, чтобы не отставать от ритма. Но они скажут нам, есть ли другие инструменты, которые они хотят услышать. Они могут просить добавить метроном или еще что-нибудь нужное барабанщику в наушники и мы можем поднять это до того уровня, пока звук из наушников не начнет просачиваться в микрофоны.

АРАНЖИРОВЩИКИ И АРАНЖИРОВКИ

Я работал с некоторыми из величайших аранжировщиков всех времен: с Генри Манчини, конечно, но также с Джонни Мэнделом, Питом Руголо, Алексом Нормом, Билли

Мэем, Пэтом Уильямсом, Клаусом Огерманом, Нилом Хефти, который написал тему для Бэтмена. Сериал и блестящая аранжировка на песню Каунта Бэйси «Маленькая дорогая», та самая медленная. Я рекомендую вам послушать работы любого из этих аранжировщиков; вы многому научитесь.

Писатели или композиторы пишут песни. Они могут сесть за пианино или гитару, сыграть песню и спеть ее. Они одарены способностью писать великолепные мелодии и/или тексты. Некоторые из них также являются аранжировщиками. Но в целом аранжировщик берет то, что сделал композитор, и придумывает, как сделать песню с полным инструментарием.

Аранжировщик берет песню и разбирает инструменты: сколько исполнителей, будут ли они использовать струнные или медные, перкуссию и т. д., а затем записывает ноты и схемы. Аранжировщик действительно является одним из самых важных компонентов записи. Аранжировщик задает тон и выясняет, что должно происходить в каждой секции.

Затем песня переходит от писателя, играющего на фортепиано и поющего, к прекрасному оркестру, скажем, с поющей Барброй Стрейзанд. Аранжировщики важны, и им тоже платят большие деньги. Хотя вы могли бы сказать, что то, что они делают, это, безусловно, сочинение музыки, разница в том, что они не меняют оригинальную мелодию. Вместо этого они берут мелодию и создают из нее основу, под которое поет вокалист.

Аранжировка также является источником вдохновения для певицы. Когда Клаус Огерман пишет отличную аранжировку, для певца это может быть моментом «вау». Певец уже сбился с пути; он или она знает песню и то, что он или она собирается спеть. Но потом, когда они в студии и слышат аранжировку, это поднимает настроение. Вокруг того, что они поют, лежит красивая музыка, которая создает настроение и помогает передать эмоции песни.

Для этого аранжировщик должен изучить диапазон каждого инструмента и научиться писать для них — трубы, виолончели, альты, арфу, что бы это ни было. Обычно все начинается с того, что аранжировщик садится вместе с артистом и продюсером, а иногда и просто с продюсером, чтобы определить направление. Например, когда я продюсировал Эдди Фишера, я звонил Нельсону Риддлу или Хьюго Монтенегро и давал ему тональность и демо-версию песни, чтобы он мог получить представление о песне. Затем мы обсуждали смысл песни и то, что мы хотели с ней сделать. Конечно, это зависело и от бюджета, от того, будем ли мы использовать небольшую инструментальную группу или большой струнный оркестр.

Есть старая поговорка: «У музыки есть чары, способные успокоить дикую душу». И это правда. Музыка – одна из самых важных вещей в нашей жизни. Чувства, которые она вызывает, действуют на всех по-разному, но так или иначе влияют на всех. Аранжировщик играет особую роль в создании этого чувства.

Из чего состоит отличная аранжировка? Что именно вы ищете? Дело в том, что это уникальный процесс. Есть много записей биг-бэндов, но те, которые выделяются, часто имеют выдающиеся аранжировки. «Sing, Sing, Sing» с Бенни Гудманом — одна из них. Вся работа, которую Нельсон Риддл проделал с Синатрой, — это великолепная аранжировка. Это подходило к песне, соответствовало настроению и соответствовало исполнителю. Если песня является старым стандартом, отличная новая аранжировка заставит ее звучать немного иначе, чем то, что было сделано с ней в прошлом.

Я бы не назвал это искусство утерянным, потому что сегодня появляются действительно талантливые молодые аранжировщики. Но, к сожалению, сейчас таких записей не так много, как в семидесятых и восьмидесятых. В то время песни часто очень зависели от хороших аранжировок, чтобы полностью реализовать свой потенциал. Если вы послушаете «Here's to Life» Джонни Манделя с Ширли Хорн или музыку, которую Джонни сделал для фильма «Кулик» с песней «The Shadow of Your Smile», и любую запись Дайаны Кролл с Клаусом Огерманом, вы сможете понять, что такое отличная аранжировка.

БИГ БЭНДЫ

Обычно биг-бэнд состоит из пяти саксофонов, четырех тромбонов, четырех труб и ритм-секции. Но иногда бывает и больше, как в альбоме, который мы записали с Пэтом Уильямсом под названием *Aurora*, где у нас был биг-бэнд, валторны и перкуссия с литаврами и курантами, и все это исполнялось вживую на двухдорожечной записи. Нет пути назад и сведения! Питер Эрскин был барабанщиком, и это была отличная группа и потрясающий альбом. Вы должны проверить это. (См. в Приложении В схему сеансов Авроры Пэта Уильямса.)

Как я уже упоминал, когда я учился записывать, у нас было очень мало входов на консоли, поэтому мы не использовали много микрофонов. В эти дни я использую больше. Сегодня для труб и тромбонов с большим оркестром я использую восемь микрофонов, по четыре на каждую секцию; тогда я использовал два микрофона. То же и с саксофонами. Сегодня в большой группе я использую пять микрофонов на саксофонах, по одному на каждый инструмент. Тогда мы использовали два микрофона для пяти саксофонов.

Записывать большие группы — это очень весело. Правда, большую часть работы музыканты делают сами. Когда в дело вступает большая группа, ничего подобного нет. Когда я нахожусь в аппаратной, и мы записываем первое демо первой песни, я слышу звук, исходящий из динамиков, и у меня мурашки по коже.

Я люблю музыкантов, и когда я устраиваю студийную встречу с большой группой, я захожу и крепко обнимаю музыкантов. Они всегда рады меня видеть, и я всегда рад их видеть. Это просто весело.

Не говорите людям, которые нам платят, но когда я сажусь в машину и собираюсь на встречу с биг-бэндом, или работаю над записью с Дайаной Кролл, как только я выезжаю, я думаю: «Спасибо, Боже, за то, что позволил мне делать то, что я делаю». Немногим удается заниматься работой, которую они действительно любят. Вот что я говорю людям, когда учу: не позволяйте людям разочаровывать вас. Следуйте своему сердцу и делайте то, что вам нравится. Это делает жизнь намного лучше.

СВЕДЕНИЕ: ФИЛОСОФСКОЕ И ПРАГМАТИЧЕСКОЕ

Я пробовал сводить «In the box» с помощью Pro Tools. Это звучало хорошо, но потом я попробовал тот же микс на аналоговой консоли, и мне он показался лучше. Итак, теперь я придерживаюсь аналоговой консоли.

Микшируем в Pro Tools на 192 кГц 24 бит; это то, что мы доносим до мастеринга. Мы начали микшировать в 192 давным-давно. Дуг Сакс, который был моим мастеринг-инженером много-много лет, получил для меня преобразователь, сделанный Джошем Флорианом из JCF Audio, который в то время также работал на Дуга. Это звучало великолепно, и это то, что мы используем до сих пор. Мы потратили несколько лет на микширование аналогового и цифрового звука и их сравнение. Цифровой формат становился все лучше и лучше, и, наконец, мы решили, что миксы на 192 нам нравятся больше всего. Теперь это все, что мы используем. Мы также записываем в формате 192 большую часть времени. Для микширования мы выходим из Pro Tools в консоль, а из консоли он записывается обратно в 192 на рекордер с жестким диском Tascam DV-RA1000HD с помощью конвертера JCF Audio.

Некоторые инженеры говорят, что они смешивают цвета — они связывают частоты с цветами и создают свои миксы, как картины. Я помню, как работал с Джони Митчелл, и она просила «больше зеленого» или «больше синего». Для меня может быть что-то от этой чувствительности в том, как я отношусь к звуку, но я не вижу цветов. Я исхожу из того, что чувствую, когда ставлю все части на место. Я продолжаю работать со всеми элементами, пока не чувствую себя комфортно с тем, что у меня есть.

Мы постоянно шутим об этом. Инженер Нико Болас всегда говорит, что я микширую сердцем. Он прав. Это правда в том смысле, что я свожу своими эмоциями. Я просто продолжаю пробовать что-то, пока в моей голове не зазвенит колокольчик, говорящий: «Вот и все». Там микс и останется. Это просто вопрос того, как это влияет на меня эмоционально.

Я начинаю снизу вверх, беру бас и бочку там, где хочу, а затем добавляю оверхеды там, где они мне нравятся. Это как строить дом снизу вверх.

Когда я микширую в эти дни, у меня есть трехполосный компрессор Tube-Tech SMC 2B на стерео выходе моих миксов, и иногда я использую его для небольшого сжатия общего выхода. Опять же, как всегда со мной и компрессорами, я просто включаю его и начинаю немного подстраивать. С тремя полосами я могу немного компрессировать на низах, может быть, меньше в середине и еще меньше наверху. Я просто играю с ним, пока он мне не нравится. Я также обычно использую NTI (Night Technologies Incorporated) EQ3, у которого есть что-то, называемое Air Band, чтобы добавить немного мерцания вверху. Я также буду использовать поддиапазон на NTI, чтобы немного усилить низкие частоты — около сорока или пятидесяти Гц.

Чтобы решить, когда микс будет готов, я обычно немного отхожу от него, а затем возвращаюсь со свежими ушами. Иногда я могу оставить микс на ночь. Я сделал это в «Незабываемом» Натали Коул. Я микшировал в студии Schnee Studio в Лос-Анджелесе, работая с Дэвидом Рейцасом в качестве моего ассистента, и мы изо всех сил пытались получить отличный микс. Мы, похоже, не могли этого понять, и я начал беспокоиться, что они заберут микс у меня и отдадут кому-то другому.

Я пошел домой, а когда вернулся утром, спросил Дэйва, что он слышал от людей, причастных к этому. Он сказал мне, что микс все еще в моих руках, поэтому мы вернулись к работе, прицелились, и через час микс был готов. Мы показали всем, и им это нравилось. Нам просто нужно было провести ночь напролет и чтобы я знал, что это зависит от меня. Это еще одна запись, которую вы должны послушать. Звучит очень красиво, и я очень горжусь этим.

Но обычно я быстро свожу. Мне не нужно тратить много времени. Если я микширую треки, которые записал, то могу сделать три, четыре, иногда пять в день. Потому что, когда я записываю, я уже просчитываю, как буду сводить. Я думаю о звуке, панорамировании и о том, как микс будет звучать в целом, все время, пока я записываю.

Это прекрасное чувство, когда делаешь микс и знаешь, что он хорош. Тогда я счастливый парень. Я знаю, что мы можем послать его кому угодно, и мы будем крутыми. Но я не думаю, что существует такая вещь, как идеально звучащая пластинка. Я записал пластинки, которые выиграли Грэмми и заработали много денег, но через два года я услышу эти записи по радио и всегда буду думать, что мог бы сделать их лучше. Я не думаю, что когда-либо делал пластинку, которой был бы доволен на 100 процентов. Но я не знаю, много ли других людей могут сказать, что это так!

ЭКВАЛИЗАЦИЯ

Я не использую эквалайзер (EQ) при записи. Причина, по которой я этого не делаю, заключается в том, что, когда я узнал об этом, у нас был только один эквалайзер, большая штука, сделанная Cinema Engineering для использования в фильмах. Тогда мы записывались в моно. Cinema был в стойке, и если вы подключили его, потому что хотели выровнять бас, голос — и все остальное — тоже получил эту коррекцию. Это было не очень полезно, и мы почти никогда не использовали его.

Вместо этого мы научились использовать микрофоны для получения желаемого звука. Все было сделано с размещением микрофона. Просто перемещая микрофон, вы можете получить другой звук барабанщика или любого записываемого инструмента. Если бы мы хотели, чтобы было ярче, мы бы использовали более яркий микрофон. Если бы мы хотели, чтобы звук был немного теплее и круглее, мы бы использовали ленточный микрофон. Так что на самом деле микрофоны — это мой эквалайзер. Так я научился, и это то, чем я занимаюсь до сих пор.

В наши дни доступно так много различных эквализаций. Но вы должны помнить, что во многих случаях изменение эквализации одного элемента изменяет его отношение ко всему остальному, что находится рядом с ним. Это одна из причин, почему мне это не нравится. Я лучше потрачу время на то, чтобы поставить другой микрофон, получить хороший, естественный звук и вообще не использовать эквалайзеры — ни на пульте, ни во время записи или сведения. Лучший путь прохождения сигнала зачастую состоит только из микрофонов, предусилителей и фейдеров; таким образом звук остается чище. На пути меньше электроники, и вы получаете больше звука, который действительно ищете.

Я думаю, суть в том, что иногда записи, записанные без всякой дополнительной электроники, могут звучать крупнее и лучше. Когда вы используете эквалайзер, вы потенциально вызываете фазовый сдвиг, который может повлиять на звук. Иногда эквалайзер делает вещи, которые, на мой взгляд, не являются музыкальными. Я думаю, что некоторые люди не понимают, как это может повлиять на их микс в целом.

Для меня эквалайзер обычно просто плохо звучит для моих ушей, поэтому я им не пользуюсь. Я почти никогда не записываю с эквалайзером, и, если я тот, кто записывает то, что я микширую, мне, как правило, не нужно использовать эквалайзер в миксе. Это уже звучит так, как я хочу. Единственный раз, когда я буду использовать эквалайзер, это если я микширую что-то, что сделал кто-то другой, и мне нужно попытаться заставить это звучать так, как я хочу.

КОМПРЕССИЯ

Когда я только начинал, у нас не было ни компрессоров, ни лимитеров, поэтому мы все делали с ручным лимитированием — для вокала и всего остального. Мы просто передвигали фейдеры и ручки. Теперь я использую некоторое сжатие. Я им пользуюсь, но очень мало. Например, на контрабасе, как я уже упоминал ранее, у меня будет два микрофона; хорошие яркие микрофоны с хорошим верхом. Я помещаю их в компрессор/лимитер Summit и просто немного подставляю, чтобы стрелка двигалась примерно на децибел, и, поскольку они ламповые лимитеры, я получаю теплоту ламп. То же и по вокалу. Я по-прежнему управляю фейдером вокала рукой, но я также предпочитаю использовать Fairchild 670, ограничивая, возможно, один или два дБ, потому что мне нравится теплый звук Fairchild и то, что он делает с вокалом.

Раньше, без компрессии или ограничения, вы должны были выучить песню как можно быстрее. Все пытались записать четыре песни за трехчасовую сессию — прямо в моно или в два трека, без сведения. То, что вы слышали, было тем, что вы получили, и вам нужно было убедиться, что вы контролируете вокал. Когда певцы становились громкими, их приходилось немного отодвигать назад, а затем, когда они становились тихими, делать громче, чтобы держать их в диапазоне и избегать искажений. У тебя не было времени делать заметки о том, когда что-то должно было произойти в песне. Вы просто быстро заучивали все это во время прогона, а потом принимались за дело; вы записывали мастер.

Однако в то время артисты, как правило, лучше владели микрофоном. Сейчас это что-то вроде утраченного искусства; мало у кого есть такой контроль. Я сделал несколько

записей с Розмари Клуни. Вы могли установить фейдер, когда она начала петь, убрать руку и просто забыть об этом — вместо этого вы могли бы работать со всем вокруг нее. Она наклонялась вперед на низких нотах, отступала на высоких нотах, она знала, как немного приподнять голову, когда приближался звук «п», чтобы не перегрузить микрофон. Кроме того, что она пела — и была прекрасной певицей — она делала за меня мою работу. У нее были потрясающие технические способности, потому что она все время пела вживую. Синатра тоже был таким, и, конечно же, Сэм Кук — я никогда не использовал эквалайзер или компрессию на Сэме, даже в миксе.

ПАНОРАМИРОВАНИЕ

Панорамирование важнее, чем вы думаете. Я много говорю об этом, когда преподаю. Однажды я столкнулся с миксом. Это было очень сложно, и я просто не мог справиться с этим. Затем я случайно передвинул электрогитару с одной стороны на другую, и весь микс раскрылся. Как будто кто-то открыл дверь. Я был поражен тем, как изменился общий звук микса, если просто изменить положение гитары. Потому что, с одной стороны, он маскировал другие звуки. Когда я переместил его, он стал более четким и просторным и не затуманивал другие инструменты. Весь микс расцвел! Это был большой урок. Теперь я советую людям: если вам трудно, попробуйте передвигать инструменты — из стороны в сторону или из стороны в середину. Не оставайтесь взаперти.

Что я обычно делал, когда микшировал, так это рисовал схему: бас, ударные, пианино низкое, пианино высокое, пианино Fender Rhodes, электрогитара и так далее. Я делал это на листе бумаги и держал его в коробке с лентой, чтобы показать, как я панорамировал все на миксах. Таким образом, если бы это нужно было вспомнить, мы могли бы увидеть, как я это разложил, и мы могли бы это повторить.

ИСКУССТВО РЕВЕРБЕРАЦИИ

Когда я только начинал и работал с Томми Даудом в Арех, у нас там была небольшая комната, которую мы покрывали шеллаком и использовали в качестве эхо-камеры. Мы заходили туда на двадцать минут и наносили шеллак. Мы выходили подышать воздухом и прочистить легкие, а потом возвращались и наносили еще немного шеллака, пока не наносили восемь или девять слоев. Там у нас были динамик и микрофон, и это была наша живая эхо-камера. Это было единственное эхо, которое у нас было.

Электронной реверберации и эха еще не существовало. Плит EMT даже не существовало. Все, что у нас было, это живая камера, которую мы сделали сами.

Когда я пришел работать в RCA в Лос-Анджелесе, там только что построили пять живых эхо-камер. Все комнаты были примерно одинакового размера, и у всех были одинаковые динамики и микрофоны, так что звучали они одинаково.

Когда мы дошли до того, что работали в стерео, я использовал все пять камер, по одной для левой, правой, центральной, средней левой и средней правой. В какую бы сторону ни были повернуты мои инструменты, их эхо также уходило в одну из этих камер. Я посылал трубы и тромбоны в одну камеру, скрипки - в другую, вокал - в центр и так далее. Таким образом, эхо разных инструментов не накладывалось друг на друга; вместо этого это было дискретное эхо. Если вы послушаете записи Манчини, которые я сделал, вы услышите то, что я описываю. Я размещал гитару, скажем, немного левее, а затем также направлял ее в камеру слева, чтобы вся гитарная реверберация возвращалась слева. Такое дискретное панорамирование в отдельные камеры дало инструментам большую четкость.

Когда я был гостем на Pensado's Place, мы говорили об этой технике, и Дэйв Пенсадо был удивлен, узнав о ней. Он ее попробовал и позже сказал мне, что ему это понравилось, и с тех пор он пользуется ей.

Теперь, когда у меня есть так много отличных цифровых эхо-сигналов для работы, я больше не работаю таким образом. Но я по-прежнему использую кучу разных эхо и живых камер. Теперь, со стереокамерами, у меня будет, скажем, гитара, панорамированная немного влево, но эхо возвращается с обеих сторон. Когда я записываю, я обычно использую только одну живую камеру, иногда две, и они используются только для мониторинга. Но для микширования я настрою всего восемьдесят ревербераторов.

Capitol имеет восемь живых камер. Все они разного размера с разным оборудованием, так что все они звучат немного по-разному. Я их люблю. Мои любимые — «Четыре» и «Пять», но не могу сказать, почему. Они все немного разные, но на самом деле это не то, что вы можете описать. Я постоянно использую Четвертую. Нико Болас предпочитает Пятую, и это здорово, потому что, если мы оба работаем в один день, нам не нужно конкурировать за камеру!

Я также люблю свой Bricasti и часто использую его вместе с Lexicon 480, где мне очень нравятся программы Small и Medium Stage. Мне также нравится TC Electronics M6000, а иногда и «машина R2-D2» — EMT 250.

Я по-прежнему стараюсь не ставить более двух инструментов в одну камеру и обычно стараюсь ограничиться одним. Таким образом, я могу перемещать параметры реверберации и добавлять большую или меньшую задержку или что угодно для отдельных инструментов. Если и гитара, и фортепиано находятся в одной камере, то, что я делаю, повлияет на звук обоих, а я, возможно, этого не хочу. Вот почему я предпочитаю держать все как можно более раздельным. Скрипки в одном, альты в другом, панорамирование влево и вправо. Трубы будут в одной комнате, тромбоны в другой, а саксофоны в третьей. Это помогает мне сохранять ясность и четкость. Я изменю ситуацию, если захочу что-то сузить, но в основном, если инструмент панорамируется влево и вправо, в эхе он возвращается влево и вправо. Вокал находится в центре, но камера, в которой он находится, возвращается влево и вправо.

Удобно иметь возможность легко изменять длину реверберации и задержку на электронных ревербераторах, но, тем не менее, для меня ничто не звучит так, как хорошая живая камера. Определенно есть несколько отличных электронных камер, но ни одна из симуляций не звучит так же, как реальная комната. Но с живой камерой единственный способ настроить синхронизацию — это добавить задержку, которую мы обычно делаем с ленточной задержкой, то есть мы отправляем сигнал на аналоговый магнитофон, чтобы задержать его до того, как он достигнет живой камеры. Но это все. Очевидно, что электронные ревербераторы обладают гораздо большей гибкостью.

На вокале я всегда использую две камеры. Я бы сказал, что каждый вокал, который я записал за последние тридцать лет, скорее всего, имел смесь двух ревербераторов, чтобы получить звук, который я хочу. Как правило, в наши дни это две камеры: live chamber и мой Bricasti. У меня естественный звук камеры и обычно настройка под названием «Warm Echo» на Bricasti.

Сначала я устанавливаю живую камеру, а затем использую Bricasti или иногда EMT 250. Это вопрос правильного баланса между теми двумя, которые я использую. Этот баланс никогда не бывает одинаковым, потому что каждый вокал, его тембр и время затухания по-разному воздействуют на реверберацию. Кроме того, темп каждой песни отличается. Я не могу отметить реверберацию и сказать: «Окей, вот где моя смесь». Я должен внимательно слушать и медленно смешивать их.

Это то, на что я трачу много времени. Я буду возиться с ними, пока этот колокольчик не зазвонит в моей голове, и я пойму, что это именно то, что нужно. Я не знаю, что заставляет этот колокольчик звонить. Но это всегда смесь того и другого. Я просто использую свои уши, и я думаю, что это то, что должен делать каждый. Вы не можете просто сделать что-то сегодня с певцом и думать, что на следующий день это

будет правильно с другим певцом. Это также не то, что вы можете описать кому-то в цифрах. Это личное, и каждый слышит немного по-своему.

Конечно, все, что я здесь описывал, предназначено для микширования. Пока я записываю, я использую всего две камеры, и использую их только для мониторинга; я их не записываю.

МАСТЕРИНГ

Когда я начинал, мастеринг-инженеров не было. Ну, когда я начинал, мы записывали прямо на диск, так что никакого мастеринга тоже не было. Но даже после этого мы, как инженеры, долгое время сами занимались мастерингом и монтажом. Не было мастеринговых студий, специализирующихся на этой части процесса.

Конечно, со временем все изменилось, и мне посчастливилось много лет работать с мастеринг-инженером Дагом Саксом. Его студия называлась Mastering Lab. Я думаю, что в первый раз мы сделали сессию в 1976 году, и я продолжал работать с ним, пока он не скончался в 2015 году. Иногда он просто добавлял немного воздуха в мои записи, тот небольшой верхний уровень в районе 20 000 Гц, который придает записям некий блеск или искристость. Иногда он говорил мне: «Ал, ты мог бы сделать лучший микс».

Когда он это говорил, мне оставалось только сказать: «Хорошо, Даг». Это задело мои чувства, но я бы вернулся и сделал микс получше. Потому что он был прав. Он делал это со многими людьми. Мы знали, что Даг любит нас, и мы относились к нему так же. Когда он сказал нам, что мы можем работать лучше, мы знали, что он говорит это для нашей выгоды, а не для себя. Он всегда хотел, чтобы мы выпускали наилучший конечный продукт.

Иногда мы получали эталонный диск от Дага после того, как он его нарезал, и он добавлял в него что-то, что, по нашему мнению, не делало его лучше. Я особенно хорошо помню один случай, когда мы записывали пластинку с Дайаной Кролл и Клаусом Огерманом. Когда Клаус получил свою копию, он сказал мне: «Ну и дела, Эл, мне больше нравится то, что я слышал в твоих оригинальных миксах, чем это».

Даг добавил лишь немного эквалайзера. Настолько мало, что мне даже было трудно это расслышать. Но Клаус смог. Я пошел к Дагу и сказал ему, и он сразу же сказал: «О, я знаю, что это такое, без проблем», и он вернулся, отключил эквалайзер и вырубил его.

Даг был примером действительно великого мастеринг-инженера. Он никогда не пытался вылепить пластинку так, чтобы она звучала как мастеринг, сделанный «Doug

Sax» Есть некоторые мастеринг-инженеры, которые так делают, но я стараюсь держаться от них подальше.

Еще одна вещь, которая мне нравилась в Даге, это то, что он никогда не пытался придать альбому как можно больше уровня, чтобы он был настолько громким, насколько это возможно. Это было не то, что было важно для него. В нашей отрасли уже давно ведутся войны за громкость, и все хотят делать как можно громче, чтобы обойти конкурентов. Дага это просто не волновало. Он заботился о сути музыки, включая ее тонкости и динамику.

ПРАКТИКА: ОДИН ДЕНЬ ИЗ ЖИЗНИ

Вот пример довольно типичного рабочего дня для меня. На самом деле я написал это довольно давно, но это все еще хороший пример!

- В одиннадцать утра я выхожу из дома и направляюсь в часовую поездку в Sony Scoring Stage в Калвер-Сити, штат Калифорния. У нас запланирована запись в три часа дня с оркестром из шестидесяти пяти человек, и мы записываем три песни с суперзвездной артисткой, у которой голос ангела. Она предпочитает исполнять свой вокал вживую с оркестром.

- Мой сегодняшний помощник, Билл Смит, и я несколько дней готовились к этой сессии, обсуждая, что нужно настроить, где и какие микрофоны использовать. Билл ранее отправил ассистентам в студии необходимый сетап и выбор микрофонов, которые мы выбрали, поэтому, когда я прихожу, расстановка уже сделана — стулья, пюпитры, стойки для микрофонов и микрофоны. Мы также отправили им инструкции о том, как следует настроить консоль, например, какие входы использовать для различных инструментов.

- Когда мы доберемся туда, первое, что мы сделаем, это настроим микрофон. Затем мы проверяем каждый микрофон, чтобы убедиться, что все они работают и звучат правильно. Когда они на месте и мы знаем, что все они работают, мы решаем, как они будут направляться на рекордер. Например: дорожки 1 и 2 предназначены для баса, дорожки с 3 по 7 — для ударных и так далее.

- Когда это будет завершено, мы настроим эхо, которые будем использовать для мониторинга и воспроизведения, и решим, какой будет настройка наушников — то есть, кто какие инструменты будет слышать. Затем ждем прибытия музыкантов и начала сессии.

- Барабанщик появляется рано, так что мы принимаемся за барабаны. Когда приходит басист, мы настраиваем его и просим его и барабанщика немного поиграть для проверки звука. То же самое делаем и с остальной частью ритм-секции.

- К тому времени, когда наступает три часа дня, все на своих местах, и мы начинаем первый прогон. Поскольку я провел так много таких сессий, у меня есть хорошее представление о том, где должны быть установлены уровни микрофонного предусилителя и фейдера на консоли, и я уже сделал это, так что поехали. Я всегда записываю первый прогон. Я не могу сказать вам, сколько раз этот первый прогон становился основным.

- Билл обрабатывает все миксы в наушниках, и он хорош в этом. Он микширует по ходу дела, и мы почти никогда не жалуемся. Затем мы делаем несколько дублей и, когда думаем, что с нас хватит, переходим к следующей песне.

- Музыканты, да и все остальные, обедают в шесть вечера, а заканчиваем мы с оркестром в одиннадцать вечера. После того, как оркестр готов, мы делаем несколько сольных наложений с флейтой, губной гармошкой (которую мы в итоге не используем) и вокалом. К часу ночи я сажусь в машину и направляюсь в часовую поездку домой. Я начну микшировать эти треки в Capitol в Studio C через несколько недель, а результаты появятся на рынке через несколько месяцев.

11 ГЛАВНЫХ ВЕЩЕЙ, КОТОРЫЕ ДОЛЖНЫ ЗНАТЬ ПОМОЩНИКИ ИНЖЕНЕРОВ

Роль помощника инженера в студии звукозаписи очень важна, и работа помощником инженера — лучший способ научиться быть хорошим звукорежиссером. Несколько лет назад я провел много времени, опрашивая некоторых своих коллег, чтобы узнать, что они думают о самых важных вещах, которые должен знать помощник инженера. Все это способствует улучшению условий труда. Вот они, не обязательно в порядке важности.

- 1) Ассистенты должны хорошо разбираться в использовании Avid Pro Tools. В наши дни также полезно, если они знают, как использовать другие рабочие станции, такие как Logic и Ableton.
- 2) Большинство хороших помощников сами по себе музыканты. Им очень помогает умение читать ноты и быть музыкантом. Когда мы наносим удары по частям и перед нами счет, знание того, как найти места для удара, имеет большое значение для того, насколько быстро мы можем добиться цели. Артисты иногда могут быть темпераментными. Они не хотят тратить время, пока ассистент ищет начало второго куплета, 84-й такт или третью долю 22-го такта. Это должно быть сделано эффективно, и ассистент должен быстро доставить нас туда, где мы должны быть, чтобы иметь возможность сделать исправления.
- 3) Звучит смешно, но об этом говорили почти все, с кем я разговаривал. Личная гигиена очень важна. Хороший помощник приятно пахнет. Не обязательно с большим количеством одеколона, но он или она должен принять душ и быть

чистым. Никто не хочет провести десять или двенадцать часов в маленькой диспетчерской с кем-то, от кого пахнет старым козлом. Примите душ, наденьте чистую одежду и держите под рукой мятные леденцы. И одевайся красиво. Можно обойтись джинсами и футболкой; люди не ожидают, что ты будешь наряжаться. Но оденьтесь прилично.

- 4) Важным атрибутом для помощников является способность быть прозрачным. Когда они нам нужны, они есть. В остальное время они на заднем плане. Так что, действительно: оставайтесь на заднем плане. Если вы видите проблему, подойдите к инженеру в удобное время и сообщите о ней. Тогда это работа инженера, чтобы позаботиться об этом. Просто будьте в курсе того, что происходит вокруг вас. Старайтесь держать глаза и уши открытыми и предугадывать потребности артиста и инженера. И никогда не демонстрируйте плохое или негативное отношение; оставь свое эго у дверей студии.
- 5) Если вы совершите ошибку, признайтесь в этом. Признайтесь сразу. Приди и скажи мне. Если вы совершили ошибку, признайте ее. Признайте это сразу же. Придите и расскажите мне. Возможно, вам придется принять на себя удар, но мы решим проблему и будем двигаться дальше. Я возьму на себя полную ответственность за ошибку. Я объясню, что произошло, и мы это исправим. Я не хочу, чтобы вы слишком сильно беспокоились об этом. С этим покончено, и мы идем дальше. Если вы беспокоитесь об ошибке, которую вы совершили, вы можете сразу же совершить еще одну. Так что, если вы допустили ошибку, идите и сообщите об этом ответственному инженеру. Это будет исправлено, и тогда мы вернемся к работе. Мы здесь, чтобы сделать запись, и мы не останавливаемся на допущенных ошибках. Это как играть в гольф: вы учитесь на своем последнем ударе, но вам нужно сосредоточиться на текущем.
- 6) Ведите хороший, разборчивый и точный контрольный лист и заметки о сессиях. Ничто не может вызвать больше путаницы или ошибок, чем неточный или беспорядочный контрольный лист. Вы всегда должны быть уверены, что когда вы что-то записываете в блокнот или записываете в компьютер, вы проверяете это у инженера и знаете, является ли трек DNU (do not use/не использовать) или TBE (to be erased/подлежит удалению). Убедитесь, что если вы записали что-то на 18-й дорожке, это действительно 18-я дорожка. Будет большой ошибкой, если что-то будет стерто по ошибке из-за неправильной маркировки дорожки.
- 7) Уметь приготовить вкусный кофе.

- 8) Если продюсер или инженер задает вопрос, если вы не уверены в ответе, так и скажите. Не сообщайте информацию, если вы не уверены в ее правильности. Вы хотите, чтобы люди могли доверять вам, поэтому будьте честны и не гадайте. Лучше признать, что вы чего-то не знаете, чем дать неверный ответ.
- 9) Заведите блокнот и запишите схемы сеансовых установок, используемых микрофонов, расположение доски, дату, имя продюсера, инженера, артиста и исполнителей. Таким образом, если мы вернемся через три месяца на повторную сессию, будет легче все восстановить. Блокнот бесценен. Когда-нибудь вас бросят на сессию в одиночестве, и у вас будет блокнот, на который можно оглянуться и сказать, что делать. Блокнот очень помогает как инженеру, с которым вы работаете, так и вам.
- 10) Держите под рукой меню блюд и следите за тем, где можно купить хорошую пищу, курицу, бутерброды, суши, салаты, гамбургеры и так далее. Возможность давать рекомендации будет очень полезна людям, с которыми вы работаете. Еда очень важна на сессиях, и людям понравится, что вы знаете хорошие места, где ее можно купить. И если вы тот, кто бежит за едой, убедитесь, что вы вернетесь вовремя с правильным заказом и правильной сдачей! Это может показаться мелочью, но это не так. Если вы хотите добиться успеха, люди, с которыми вы работаете, должны знать, что они могут доверять вам в правильности деталей.
- 11) Держите студию в чистоте. Я лично ненавижу видеть вещи, лежащие вокруг. Наличие аккуратной рабочей среды заставляет всех чувствовать себя лучше. И сворачивайте кабели правильно! Меня действительно беспокоит то, что люди неправильно наматывают кабели. Когда мне было восемь или девять, мой дядя всегда доставал меня, если я делал что-то неправильно. Он говорил: *«Я тебя так учил?» «Нет.» — «Как я научил тебя этому?» — «Я забыл.» — «Хорошо, я покажу тебе еще раз.»* Правильный уход за оборудованием был для него очень важен. А теперь и для меня тоже. Поэтому сматывайте эти кабели так, чтобы они не перекручивались. Это "поверх/под", затем возьмите конец и пропустите его через петлю, чтобы, когда вы положите его, он не распутался.

ЗАБОТА О БИЗНЕСЕ: ЗАКЛЮЧЕНИЕ СДЕЛОК И ПОЛУЧЕНИЕ ОПЛАТЫ

Для продюсеров первое, что я бы посоветовал, это нанять хорошего адвоката для заключения сделок. Это определенно стоит денег, которые оно вам стоит; не пытайтесь сделать это сами. Эл Шлезингер, один из лучших, много лет был моим адвокатом и занимался всеми моими производственными сделками.

Я знаю, что в наши дни, когда индустрия изменилась, некоторые люди отказались от идеи роялти и не утруждают себя переговорами о поинтах - процентах, которые традиционно получали продюсеры. Но я не считаю, что они должны сдаваться. Даже будучи инженером, вы можете получить поинты за определенные проекты. Это правда, что в большинстве случаев это не приносит много денег — если вообще что-то. Но это все еще что-то, и вы никогда не знаете — иногда запись взрывается и становится большим хитом.

При таких небольших бюджетах, какими они часто бывают в наши дни, понятно, что люди не хотят платить адвокату за составление контракта или представителю, который ведет переговоры от их имени. Но вы можете получить набросок или типовой контракт, который можно использовать для большинства проектов с уточнением конкретных деталей. Вы могли бы обновлять его каждые несколько лет, и тогда вам нужно было бы использовать адвоката только тогда, когда у вас есть что-то сложное.

Но действительно лучше иметь менеджера или представителя, который будет заключать сделки за вас. Вы никогда не хотите вести переговоры напрямую с артистами, а артисты в любом случае никогда не ведут переговоры. Как правило, это будет их руководство, чья работа всегда состоит в том, чтобы делать все возможное для своих артистов, и поэтому они хотят дать вам как можно меньше.

Кроме того, ваш представитель будет искать для вас деньги, которые иногда вам действительно нужны. Это может занять очень много времени, с письмами и телефонными звонками туда и обратно. Если кто-то работает на вас и получает деньги, когда вы работаете, он или она хочет быть уверенным, что вы получите деньги и останетесь при них.

Для инженерных проектов, где я просто получаю свою обычную ставку, мне не нужно, чтобы кто-то заключал сделку за меня, и я сделаю это сам. Я просто говорю им

сумму, и эта сумма может зависеть от проекта и их бюджета. Есть определенные артисты, особенно в джазе, с которыми я хочу работать, но их бюджеты невелики. Так что мы просто что-то вместе придумываем.

Начинающие люди часто не понимают одной вещи: вы не можете договориться с менеджерами или получить представителей и просто ожидать, что они дадут вам работу. Они могут помочь вам найти работу, но только после того, как вы заработаете хорошую репутацию и поработаете с именитыми клиентами. А пока им действительно не с кем вести дела.

Работа исходит из проектов, которые вы сделали, и людей, которые знают о вас. Это также происходит от знакомства с людьми. Я не раз получал работу от людей, которые видели кейсы с моим именем в холле Capitol. Люди видят мое имя и думают, что Эл Шмитт отлично подойдет для этого. И они приходили в студию, где я работал, и спрашивали: *«Эй, ты занят в следующий вторник?»*

Работа в многокомнатной студии хороша для этого, хотя я знаю, что в наши дни многие люди не могут делать это слишком часто, и это позор. Также здорово работать в большой студии, потому что вы можете видеть своих коллег-инженеров, общаться с ними и быть в курсе того, что происходит со всеми. Еще хорошо видеть всех музыкантов и поддерживать с ними связь, потому что музыканты будут вас рекомендовать. Когда они знают, что будут работать над пластинкой, они могут сказать артисту: «Эллиот Шайнер был бы для этого отличным инженером». И тут Эллиоту звонят. Быть вне дома и общаться в сети очень важно. Кроме того, это весело. Мне нравится это.

ПРОИЗВОДИТЕЛИ АУДИО — ВАШИ ДРУЗЬЯ

Я люблю микрофоны, и я также люблю людей, которые их делают. Мне нравится знакомиться с ними. Я упомянул, что Дирк Браунер проехал 250 миль, чтобы привезти мне микрофоны для использования в Берлине; и Neumann, Audio-Technica и другие производители тоже всегда помогут, если мне что-то понадобится.

Такие отношения важны. Когда вы знакомитесь с людьми, они помогут вам, когда вам что-то понадобится. Если я нахожусь в студии, где нет ленточных микрофонов Royer, и я хочу использовать их для каких-то вещей, я связываюсь с Джоном Дженнингсом из Royer, и он мне быстро их достает.

То же самое и с производителями колонок. Если я где-то работаю и выясняется, что у них нет колонок, которые мне нравятся, я могу позвонить Петру Чайкину в JBL, и он доставит мне что-то, с чем мне будет удобно проводить свои сессии.

Эти отношения также помогают мне быть в курсе всего нового. Есть так много отличных микрофонов и других видов оборудования, таких как предусилители и компрессоры, которые постоянно появляются. Когда вы находитесь рядом с людьми, которые производят оборудование, они будут поддерживать с вами связь по поводу своей продукции, и у вас будет возможность попробовать что-то новое.

Это не просто бизнес; вы становитесь друзьями. Я преподавал на семинаре, и Джон Дженнингс вызвался прийти и провести двухчасовой урок о том, как делаются ленточные микрофоны и как они работают. Он даже меня приковал, настолько это было интересно. Вольфганг Фрайсине, глава компании Neumann, был моим близким другом на протяжении тридцати пяти лет. Мне действительно интересно, что они делают, и наоборот.

Отношения — большая часть нашего бизнеса. Работа с производителями таким образом симбиотична; они помогают вам, когда вам это нужно, и помимо того, что вы сами используете их продукты, вы помогаете им. Потому что, когда люди видят, что вы используете определенные микрофоны, они также могут попробовать эти микрофоны и купить их.

У меня были ситуации, когда на определенных голосах ничего не работало так, как я хотел, и Дэйв Перлман одолжил мне свой микрофон Church. Я поставил его, и это было: «Вау. Вот оно». Я постоянно использую на сессиях четыре M 149; два на контрабасе и два на фортепиано, и куда бы я ни отправился в мире, Дон Бёрр из Ноймана доставит их мне. Это потому, что у меня есть отношения с ними, которые приносят пользу им так же, как и мне.

В мире аудио существует сообщество людей, которые очень увлечены своей работой. Как я уже сказал, я люблю микрофоны, но я также люблю людей, которые их делают.

АРТИСТЫ, ДРУЗЬЯ И НАСТАВНИКИ: ЧТО Я УЗНАЛ

СЭМ КУК

Я был инженером Сэма в RCA и многому научился, наблюдая, как он следует своим инстинктам. Он пришел с песней, которую написал, и знал, какую аранжировку он хотел. Он сам разговаривал с аранжировщиком, чтобы все было сделано так, как он хотел.

Еще одна вещь о Сэме, он все время был счастлив. Для него все было в музыке и в том, как она заставляет вас чувствовать. Я не думаю, что у меня когда-либо была с ним сессия, где на его лице не было бы улыбки, и действительно, вокруг него было бы просто огромное счастье и тепло. К тому же он всегда был хорошо одет. Он всегда хорошо выглядел.

Не все было идеально для Сэма. В его жизни была большая трагедия: его двухлетний сын утонул в семейном бассейне. Но, в целом, он не позволял этому беспокоить себя. Он был в основном очень счастливым, позитивным парнем.

Он также был великим автором текстов. Почти все его хиты были написаны им самим, за исключением концертного альбома *Live at the Cora*, который я для него спродюсировал, где он исполнил «Tennessee Waltz» и несколько других кавер-версий. У него было так много хитов: «Another Saturday Night», «Cupid», «Bring It On Home to Me», «Twistin' the Night Away». Я работал над всеми этими песнями вместе с ним в качестве инженера.

Затем меня повысили до продюсера, и когда продюсеры Сэма — два парня из продюсерской группы под названием Хьюго и Луиджи — ушли из RCA, чтобы основать собственный лейбл, Сэм сказал моему боссу, что хотел бы работать со мной в качестве продюсера. Правда в том, что продюсирование Сэма Кука было легкой прогулкой. Он писал отличные песни, у него был отличный голос, и музыка всегда была классной.

Для него не нужно было искать песни, потому что он писал свои собственные. Вам не нужно было искать аранжировщиков; у него была группа аранжировщиков, с которыми он работал всегда, и он всегда их использовал. И он хорошо пел. Мы делали две или три песни за три часа, когда все было готово. Это была ритм-секция — две или три гитары, бас, барабаны, фортепиано — иногда пара духовых, а иногда, не слишком часто, струнные.

Когда мы исполняли «Bring It On Home to Me», Лу Ролз пел с ним партии дуэтом, оба они исполняли в живую на микрофонах U 47. Они пели в два микрофона рядом друг с

другом, лицом к группе. Все было вживую в комнате с музыкантами, и мы общались с ними. Я почти уверен, что на той сессии были бас, ударные, две гитары и фортепиано. Сэм и Лу были в середине комнаты, и мы установили позади них гобо, чтобы отражения от инструментов не попадали в его микрофон.

У меня был еще один артист по имени Стэн Ворт, который в тот вечер играл где-то в другом месте, и после ужина я должен был зайти к нему. Я сказал Сэму, что встречу с ним позже в P.J., еще одном пивном баре для любителей музыки, где играла Трини Лопес. Я пошел к Стэну, немного поговорил с ним, а потом пошел к Пи Джею. Я оставался где-то до двадцати минут первого, но Сэм так и не появился. Позже я слышал, что он зашел в «Пи Джей» с девушкой около четверти второго, но бар был готов закрыться, поэтому его не пустили.

История, которую мы слышали, была такова, что он ушел в мотель с девушкой. Я был дома, крепко спал, когда зазвонил телефон. Это был мой хороший друг Лестер Силл, глава Screen Gems, и он сказал: «Ал, мне очень не хочется тебя будить, но я должен сказать тебе, что в Сэма Кука только что стреляли». Я сказал: «О, нет, где он? Какая больница?» и Лестер сказал: «Больницы нет, он мертв».

Через несколько минут после этого начал звонить телефон. Мне звонили из Нью-Йорка, Лондона. Все спрашивали: «Что случилось?» Сэм был большой, большой фигурой, и все его знали.

Он был застрелен менеджером отеля, и так и не было ясно, что произошло. В отношении той ночи до сих пор много загадок и споров.

Сэм начинал как певец госпел, и я думаю, вы бы назвали то, что он делал, R&B, потому что он был черным, но я никогда не называл бы один жанр, в котором он работал. Он мог делать все что угодно. Он был одним из величайших певцов, с которыми я когда-либо работал. В то время Сэм и Фрэнк Синатра были певцами, которым больше всего подражали в мире. Подача Сэма, его фразировка, его тон и его звук были звездными. В его голосе было самое великолепное качество. Вы действительно должны послушать его записи.

А еще он всегда был настоящим профессионалом. Он пришел подготовленным к работе. Его деловым партнером был Дж. В. Александер, замечательный человек, который к тому же всегда хорошо одевался. J.W. был очень умным парнем, и они сами опубликовали все песни Сэма на Kags Music. У Сэма было все. Он был успешным, знаменитым, богатым и притягивал внимание девушек. Девушки любили его.

Мы провели много времени вместе в Нью-Йорке, когда готовились к записи альбома Live at the Cora. У Сэма был номер в отеле «Уорик», и однажды днем я пришел

туда и потусил с ним и Кассиусом Клеем. Тогда он был еще Кассиусом Клеем; прошло некоторое время, прежде чем он выиграл бой с Сонни Листоном, объявил, что присоединился к Нации ислама, и сменил имя на Мухаммед Али. Он подписал контракт с CBS Columbia и записывал комедийную пластинку под названием I Am the Greatest. Но на нем была одна песня, версия «Stand by Me», и Сэм помогал ему с вокальной фразировкой для нее. Между этими двумя было так много веселья, смеха и поддразнивания; это было действительно смешно. Это был один из лучших дней в моей жизни.

Мы с Сэмом только что записали альбом «Live at the Cora» перед его смертью, и это стало для него своего рода переменой. Лейбл пытался сделать его более гладким в стиле Ната Кинга Коула, но, конечно же, этого не произошло. Не было и блюзовой записи, которую мы планировали.

Чему я научился у Сэма? Мне было чуть за тридцать, когда я работал с ним. Он был так уверен во всем, что делал; возможно, что-то из этого передалось мне. Мой дядя и Томми Дауд тоже были очень уверены в себе. Мне повезло, что все они были образцами для подражания. Я вижу во многих помощниках, что они колеблются и всегда задают вопросы. Вопросы — это хорошо, но иногда кажется, что им не хватает уверенности, чтобы просто взяться за дело и выполнить его.

Конечно, нужно время, чтобы получить эту способность. Занимаясь записью с семилетнего возраста, я многому научился у инженеров, с которыми работал. Они знали, что делают, и они также знали, насколько они хороши. Они были уверены в своих силах. Я думаю, что это комбинация, которая строится сама по себе: опыт дает вам уверенность в себе, что вы сможете добиться успеха в том, что хотите делать. Все это было у Сэма, и его потеря была настоящим ударом.

ГЕНРИ «ХЭНК» МАНЧИНИ

В том, как работал Хэнк Манчини, было столько класса и стиля. Вот пример. Хэнк предпочитал работать ночью, с восьми до одиннадцати вечера, а Дик Пирс был его продюсером. Без двух или трех минут одиннадцати у нас всегда был нужный дубль; мы закончили на эту ночь. Хэнк дирижировал, так что он был в студии с музыкантами, а из диспетчерской мы включали микрофон обратной связи и говорили: «Отлично, Хэнк. Спасибо чувак. Это было идеально». Он неизбежно отвечал что-то вроде: «Нет, не совсем идеально. Я слышал что-то в альтах здесь; мы должны сделать еще один дубль».

Что ж, в те дни, если вы опаздывали на одну минуту, вам приходилось платить всем за полчаса сверхурочной работы. И Хэнк все время понемногу перегибал палку. Это был его способ сказать музыкантам «спасибо». Почти каждую сессию мы заканчивали ровно к одиннадцати вечера, но потом он выходил в студию и говорил: «Я хочу здесь внести немного изменений», и тогда мы переходили на эти несколько минут в сверхурочное время. Все знали, чем он занимается, и музыканты его за это любили. Конечно, это сводило с ума Дика Пирса, потому что его работа как продюсера состояла в том, чтобы удерживать бюджет на низком уровне. Но через некоторое время это стало почти нормой, и мы просто знали, что это произойдет.

Хэнк был одним из самых разносторонних аранжировщиков всех времен. Он мог сделать любой стиль. Его аранжировки также были уникальными, и он полностью отдавался музыке. Например, когда мы записывали саундтрек к фильму «Эксперимент в ужасе», Хэнк велел принести гигантский орган. Было очень сложно доставить его в студию, и все, что органист сделал, от первой части песни и до конца ставил ногу на одну из педалей и выдерживал ту или иную ноту. Вот и все. Вся эта работа и стоимость, чтобы доставить туда орган, за одну ноту. Но на самом деле это было блестяще. Потому что эта низкая нота, сыгранная органистом, была угрозой и напряжением, которые пронизывали все произведение.

Хэнк любил использовать необычные инструменты — например, этот орган, пианино и басовые флейты на Natari! — необычным образом. Он гениально включал их в свои аранжировки, и другие люди в бизнесе ценили то, что он делал. С ним работали все лучшие парни — Шелли Мэнн, великий джазовый барабанщик, который мог играть во многих стилях; саксофонисты Джин Сиприано и Ронни Ланг; так и многие другие. Все лучшие музыканты в бизнесе любили его. И я чувствовал то же самое. Работа с ним определенно была одним из самых ярких моментов в моей жизни.

Должен признаться, работа с Хэнком также сделала меня немного самоуверенным. Каким-то образом, несмотря на то, что мы все время делали такие невообразимо разные вещи, отправляясь на сессии, никогда не было никакого страха. Я шел на каждую сессию с предвкушением и чувством, что я сделаю её. Я заранее думал о том, как я все настрою и какие микрофоны буду использовать, и я никогда не беспокоился о том, как это получится. Я просто знал, что все сделаю правильно.

Если бы мне пришлось выбирать, думаю, я бы сказал, что самым большим уроком с Хэнком было то, как он обращался с людьми, и как сильно все его любили. Все звезды из фильмов, которые он организовал, приходили на сеансы и сидели с нами, просто чтобы

пообщаться. Им было приятно просто быть там. То же самое чувствовали и музыканты, и все остальные.

JEFFERSON AIRPLANE

Групповая динамика Jefferson Airplane была замечательной. Марти Балин и Грейс Слик так хорошо пели вместе; у них действительно был звук. Пол Кантнер был главным лидером группы — если можно сказать, что у их хаоса был лидер. Пол писал, пел и играл на ритм-гитаре. Джек Касади был на басу, Йорма Кауконен был соло-гитарой, а Спенсер Драйден был на барабанах и перкуссии. Грейс играла на пианино, блокфлейте, органе и пела.

Они все ладили. Перебранок было не много. Все участники группы, казалось, уважали друг друга, и мне это нравилось. Но нет никаких сомнений в том, что их трудовая этика была безумной — например, были постоянные сложности, чтобы сделать записи.

Впервые я увидел их выступление до того, как к группе присоединилась Грейс. Сигне Андерсон была их первой певицей, и она была с ними в первый раз, когда я их увидел. Вокруг группы был большой ажиотаж, и RCA отправили меня из Лос-Анджелеса в Сан-Франциско, чтобы я повидался с ними. Когда я добрался до места проведения, которое было небольшим клубом, вокруг квартала стояла очередь, ожидающая, чтобы попасть внутрь. Я посмотрел шоу и дал RCA отличные отзывы о нем. Мне все в них нравилось. Они были другими, их песни были хороши, и они были очень похожи на то, что происходило в Сан-Франциско в то время. Я не знал, захотят ли RCA работать с ними, но мне они показались потрясающими, и я их рекомендовал.

Следующее, что я узнал, это то, что RCA подписали контракт с группой, и они записывали свой первый альбом *Jefferson Airplane Takes Off* с участием Сигне. Но эта запись не смогла их хорошо зафиксировать.

Грейс присоединилась к группе для записи следующего альбома *Surrealistic Pillow*, продюсером которого выступил Рик Джаррард. Рик был действительно хорошим продюсером, чей офис находился рядом с моим в RCA. Он подписал контракт с Гарри Нильссоном и продюсировал все свои ранние записи на RCA. Он также продюсировал «*Light My Fire*» с Хосе Фелисиано, который стал очень популярным.

У *Surrealistic Pillow* было два гигантских хита: «*White Rabbit*» и «*Somebody to Love*». Это был большой альбом для группы, но они его ненавидели. Их не устраивало то,

как это звучало. Они много жаловались на эхо, которое использовал Рик, и решили, что не будут делать с ним еще одну запись. Поскольку они подписали контракт с RCA и поэтому должны были использовать штатного продюсера, они сказали: «Ну, мы встречались с Элом Шмиттом, и он нам нравится. Как насчет Ала?»

Итак, я продюсировал Jefferson Airplane. Первый день, когда я с ними работал, был первым днем записи *After Bathing at Baxter's*. Я помню, как вошел, и они уже все установили, включая баллон с закисью азота и маленькую баскетбольную площадку в одном конце студии. Это было ненормально для тех дней. Это было совершенно безумно. Мы начали, мы работали несколько дней, и у нас действительно ничего не получалось. Но их это устраивало, и я решил, что пойду с ними. Я бы не стал заставлять их работать в рамках стандартного процесса. Вместо этого мне просто нужно попытаться найти другие способы сделать их продуктивными.

Сначала, вместо того чтобы говорить им, что они должны делать, я пытался быть дипломатичным. Я бы сказал: «Этот дубль довольно хорош. Возможно, мы могли бы это исправить». Но потом, конечно, они отвечали: «Нет, нам не нужно это исправлять. Это отлично.» Итак, это не сработало. Но я все еще чувствовал, что важно, чтобы я не оказывал на них большого давления в тот момент. Я пытался облегчить им задачу и понять, что нам нужно сделать, чтобы запись была сделана. Между тем, это стало еще более сумасшедшим. Я был в студии RCA в Голливуде в восемь часов вечера, и мне звонил один из них и спрашивал: «Привет, Эл, мы сегодня работаем?» И я бы сказал: «Да, именно поэтому я здесь. Я жду вас, ребята».

«Хорошо, мы сядем на следующий самолет». Они звонили из Сан-Франциско! Они совсем забыли, пока кто-то из них, я думаю, не упомянул: «Знаешь, я думаю, что сегодня вечером мы должны работать с Элом». Через пару часов они появлялись в студии RCA, и мы работали до пяти утра. И понемногу мы записывали песни.

Еще одна вещь, которая произошла на этом альбоме, как вы, возможно, помните, это то, что в первой его трети я ушел из RCA. Но довольно быстро Эйрплэйны снова наняли меня в качестве независимого продюсера.

В то время мой брат Ричи также был инженером в штате RCA, и он фактически выполнял большую часть инженерных работ для Baxter. Он также сделал большую часть концертных записей Airplane в Сан-Франциско, и когда мы поехали в Нью-Йорк для записи, он тоже поехал с нами. Ричи был действительно хорошим инженером, и с ним было очень легко ладить. Будучи из Нью-Йорка, он и я были фанатами стикбола, поэтому мы учили всех в группе, как это делается, и мы играли с ними в гараже RCA после того, как все остальные в здании разошлись по домам.

Пэт Иерачи, который на альбоме упоминается как «Морис на 8-дорожке», управлял магнитофоном и тоже играл с нами в стикбол. Поначалу главной ролью Пэта была работа с лентами, но он также занимался архивированием и каталогизацией лент, и, в конце концов, он стал очень важным для хранения вещей. Он никогда не накуривался, никогда. В конце концов, он уволился из RCA и пошел работать в группу, и мы втроем — я, Ричи и Морис — пытались удержаться на плаву. Группа любила Ричи, и им нравился тот факт, что мы втроем хорошо ладили как команда. Мы были их якорем.

По правде говоря, это было очень весело, но и очень сложно, потому что моя работа заключалась в том, чтобы продвигать проект вперед. Они начинали работать, если мне везло, в восемь вечера и оставались там до четырех или пяти утра, но часто мы так ничего и не сделали. Я помню, когда мы пытались записать ритм-трек на одну песню — 132 дубля одной песни. Большая часть музыки была написана в студии, и мы никогда ничего не стирали.

Это было неприятно, но многое из того, что они делали, было экспериментом. Они хотели, чтобы альбом отличался от тех двух, что они сделали раньше. Это было также просто чрезвычайно творческое время в целом. Мир резко менялся, и музыканты и музыка того времени оказали большое влияние на культуру.

В Airplane было жарко, и все хотели прийти на запись. Их поклонники состояли из самых разных артистичных людей. Кинорежиссер Жан-Люк Годар заходил потусоваться. На День Благодарения он устроил нам частный показ своего нового фильма «Последние выходные». Теперь это знаменитый классический фильм. У нас в гостях были Рип Торн и его жена, мама Касс и Дженис Джоуплин — запись с Airplane была светским событием. Мы немного поработали между восемью и одиннадцатью вечера, и в следующее мгновение кто-нибудь приплывал — может быть, Дэвид Кросби с Джони Митчелл, когда она только начинала, а затем кто-то еще, скажем, Вуди Аллен, приплывал тоже. Мы бы работали или пытались работать, но когда приходили их гости, вся продуктивность просто умирала. Потому что все были на высоте. Я был тем, кто всегда говорил: «Привет, ребята, я пытаюсь записать здесь запись!»

Однако Грейс действительно была лучшей из них. Она была такой яркой и красивой, и когда наступало затишье, я мог рассчитывать на то, что заставлю ее прийти в студию, чтобы действительно поработать. Она всегда была готова сделать все необходимое. Она была там с сумасшествием, но она также поняла, что им нужно было сделать запись. Я не уверен, что остальные действительно так думали. Грейс была просто более практичной. И она была умна, девочка Вассара, знаете ли. Но она не могла их контролировать, да и не пыталась. В любой момент вы никогда не знали, что произойдет

вокруг них. Это был 1967 год, год Лета Любви, и они принадлежали к своему времени. Для них совершенно не имело значения, что студийное время стоило денег. Они просто были бы там. Они разговаривали, кайфовали и зависали с самыми разными людьми.

В конце концов, каким-то образом мы сделали Бакстера. Потребовалось пять с половиной месяцев, чтобы сделать запись, которая должна была занять две или три недели. Им просто было все равно. У них было два больших хита, они были популярны, и вся их позиция основывалась на том, что они выступали против политического статус-кво того времени — того, что они называли «истеблишментом». Название более позднего сольного альбома Пола Кантнера «Blows Against the Empire» в значительной степени резюмировало их точку зрения в то время.

Baxter's вышел, у него все получилось, и мы продолжали работать вместе. В 1969 году мы работали над Volunteers в студии Wally Heider Recording Studio в Сан-Франциско. На самом деле это был первый альбом, когда-либо сделанный в этой студии. Мы работали в одной комнате, а вторая еще не была закончена. Джек, в частности, славился громкой игрой; во время Volunteers нам, наконец, пришлось поставить его усилители в недостроенной комнате, чтобы убрать их от нас и дать басу некоторую изоляцию.

Общая громкость Airplane, когда мы записывали, всегда была довольно подавляющей. Это был тот же самый уровень, который они исполняли на сцене. Но мы пытались запечатлеть это в студии, и на Volunteers бас был во всем. В то время не было ни вокальных, ни барабанных будок; все было в одной комнате. У вас было несколько гобо, которые вы могли использовать, или несколько одеял, чтобы попытаться приглушить звук, но не более того. Гобо и одеял было недостаточно для звука усилителя Джека Касади. К счастью, у Хайдера мы смогли поместить его в другую комнату, и это очень помогло.

Volunteers были еще одной дикой записью. Они по-прежнему были совершенно сумасшедшими, но они также были абсолютно серьезно настроены против культуры и против истеблишмента. Это были в некотором смысле революционные времена, и с этими записями не шутили. Они верили в то, что говорили. И они действительно помогли изменить мир или, по крайней мере, Соединенные Штаты, а возможно, и часть остального мира в то время. Именно об этом был их альбом Volunteers.

Спустя долгое время после того, как мы записали пластинку, Грейс сказала мне: «Я хочу поблагодарить вас за то, что вы спасли наши задницы». И это правда. Я так и сделал. Я был похож на ловца собак с сачком, пытающимся поймать людей и заставить их работать и действительно добиваться чего-то. Но каждый день было так много отвлекающих факторов. Грейс приходила в своем наряде маленькой девочки-скаута — это

было зрелище. Однажды вечером она пришла в костюме монахини, а Спенсер Драйден, барабанщик, вышел в костюме кардинала. Они сделали фото, на котором она склонилась над пианино, а он стоит позади нее, и хотели использовать это фото для обложки альбома. Я не шучу. Вот что происходило.

Я был независимым, когда мы записывали *Volunteers*, и уже не являлся сотрудником RCA, и когда я закончил микшировать альбом, я отправил кассеты обратно на лейбл в Нью-Йорке. Но когда руководители RCA прослушали его и услышали слова «Уперся в стену, ублюдок» в песне «*We Can Be Together*», они сразу позвонили мне и сказали: «Нет. Ты не сможешь это сделать. Ни за что. Они должны убрать это из альбома. Они должны изменить слова, иначе мы не выпустим альбом».

Лейбл настаивал: «Ни за что». Итак, я собрал группу на встречу и рассказал им, что произошло: я отправил мастер-записи в RCA, они услышали, что происходит с текстами, и отказались выпускать альбом в том виде, в котором он был.

Реакция группы на это в целом была такой: «К черту их. Не выпускайте альбом». Итак, я позвонил в Нью-Йорк и сказал: «Хорошо, не выпускайте альбом. Им все равно, и они не собираются это менять».

Через полгода альбом вышел в своем первоначальном виде — именно таким, каким его хотела группа. Это преподавало мне большой урок. Правда заключалась в том, что руководителей звукозаписывающей компании совершенно не волновал язык. Они были шокированы, когда впервые услышали об этом, но на практике все, что их действительно заботило, — это продажи. Все сводилось к тому, что *Jefferson Airplane* продавал много альбомов — миллион или больше — и все, что хотел сделать лейбл, — это выпустить пластинку и собрать свои деньги. Итак, вот что произошло. Группа добилась своего, и альбом, который мы отправили в RCA, был выпущен.

Живые выступления *The Airplane* были мощными, действительно невероятными. Они будут вечно настраиваться на сцене, и вдруг — бам. Раньше я любил ходить на их шоу. Мы записали один альбом, *Bless its Pointed Little Head*, вживую как в *Fillmore East*, так и в *Fillmore West*. Они показывали оригинальную версию фильма «Кинг-Конг» 1933 года на представлениях, когда группа вышла на сцену со строкой из фильма: «Это был не самолет, это красота убила чудовище», и мне пришла идея включить это в запись. Мы получили разрешение и в итоге использовали эту строчку в песне «*Clergy*».

Это было дикое время в моей жизни — даже мне сейчас трудно поверить, на что это было похоже. Мало того, что они все время были под кайфом, они обливали людей кислотой направо и налево, то есть накачивали их, даже не подозревая об этом. В Сан-

Франциско был один парень, который работал у Уолли Хейдера; они подсыпали ему кислоту в напиток, и он ушел. Мы не видели его два дня, а потом он вернулся и уволился.

Они достали даже Билла Грэма. Билл не употреблял наркотики и был очень осторожен. Но он любил кока-колу. Они использовали иглу для подкожных инъекций, чтобы ввести ЛСД в банку кока-колы. Я не знаю, что произошло, но через полгода Билл развелся и изменил всю свою жизнь. Я просто говорю . . .

Меня, конечно, тоже достали. Это было в 1969 году, когда я записывал первую пластинку Hot Tuna под названием Hot Tuna. Это был замечательный живой блюз-фолк-альбом, который Йорма и Джек записали вместе с Уиллом Скарлеттом на губной гармошке, без остальной части Airplane, до того, как группа начала серьезно гастролировать для Volunteers.

Это Оусли подколот меня. Мы записывались в Беркли, Калифорния, в зале под названием New Orleans House, и Оусли микшировал прямо перед домом. У нас там был дистанционный грузовик Wally Heider, и я занимался продюсированием. Моим инженером в тот вечер был Аллен Зентц, который в то время работал на RCA, а позже основал свою мастеринговую мастерскую. Я был дома до начала шоу, сидел в баре и пил яблочный сок. Должно быть, я оторвал взгляд от своего напитка, потому что Оусли достал меня.

Я допил свой сок, и когда группа собиралась выйти на сцену, я вышел, сел в грузовик и сел с блокнотом и карандашом, чтобы делать заметки о шоу. И вдруг грузовик взорвался! Он просто расширился, и я мог видеть, что мои ноги были в полутора милях от него. Я сначала не знал, что происходит. Потом это случилось снова, и я понял. Я повернулся к Аллену и сказал: «Ты сам по себе», а затем просто просидел в грузовике всю ночь, наслаждаясь шоу. Я до сих пор люблю эту запись. Мы понятия не имели, насколько важной будет эта запись и насколько успешной она будет.

Сегодня Джек и Йорма — соль земли. Они оба женаты и остаются гетеросексуальными. Я видел их, когда они получили свою премию «Грэмми» за заслуги перед жанром в 2016 году, и мы много разговариваем по телефону. Они до сих пор путешествуют и играют вместе все время.

Когда Airplane открыли собственный лейбл Grunt Records, я также начал продюсировать альбомы для Grunt. Я записал альбом с Джеком Трейлором, преподавателем колледжа. В группе с Джеком был Крейг Чакико, которому было всего шестнадцать лет. Джек был арестован за торговлю наркотиками в больших количествах и попал в тюрьму с длительным сроком. Но Крейг, милый парень и действительно хороший музыкант, особенно для своего возраста в то время, присоединился к Jefferson Starship.

Каждые пару лет мы встречаемся, и всегда приятно слушать Крейга, талантливого гитариста. Он стал успешным исполнителем smooth jazz и New Age.

Так что, как видите, Airplane, которого больше нет, породил целое генеалогическое древо людей. Как пели Grateful Dead, в те дни это было «долгое странное путешествие», и я рад, что стал его частью.

GEORGE BENSON

Впервые я увидел игру Джорджа Бенсона в клубе Сан-Франциско. Однажды ночью Томми Липума и я возвращались в город из студии Sausalito Record Plant, где мы работали с Дэнном Хиксом и Hot Licks. Мы пересекли мост Золотые Ворота в Сан-Франциско и ехали через Норт-Бич по дороге в отель, когда увидели «Сегодня вечером! Джордж Бенсон!» на большом тенте перед клубом под названием «Кистоун Корнер». Мы припарковались, купили билеты и вошли.

Джордж был и остается потрясающим гитаристом, и это было действительно хорошее выступление — полностью инструментальное. За исключением того, что в самом конце сета Джордж спел одну песню, версию «Summertime» Джорджа Гершвина, и у него это тоже очень хорошо получилось. В тот момент мы его не знали, поэтому не пытались вернуться за сцену и увидеть его, мы просто ушли. Но на обратном пути в отель мы говорили о том, какой он замечательный певец, и недоумевали, почему он не поет больше песен.

Примерно через год Джордж подписал контракт с Warner Bros., где в то время Томми был штатным продюсером. Было много людей, заинтересованных в работе с Джорджем; он только что сделал несколько хороших джазовых записей на лейбле СТИ Крида Тейлора. Боб Красноу, который в то время был вице-президентом по привлечению талантов в Warner, подписал с Джорджем контракт на запись, и они искали продюсера для работы с ним. Томми был одним из продюсеров, которые встречались с Джорджем, и во время встречи Томми сказал: «Чувак, ты же знаешь, мне нравится, как ты поешь. Тебе нужно спеть хотя бы одну песню на этом альбоме».

Примерно через год Джордж подписал контракт с Warner Bros., где в то время Томми был штатным продюсером. Было много людей, заинтересованных в работе с Джорджем; он только что сделал несколько хороших джазовых записей на лейбле СТИ Крида Тейлора. Боб Красноу, который в то время был вице-президентом по привлечению талантов в Warner, подписал с Джорджем контракт на запись, и они искали продюсера для работы с ним. Томми был одним из продюсеров, которые встречались с Джорджем, и во

время встречи Томми сказал: «Чувак, ты же знаешь, мне нравится, как ты поешь. Тебе нужно спеть хотя бы одну песню на этом альбоме».

Глаза Джорджа загорелись при этом, потому что никто из других продюсеров не считал его певцом. Они все планировали инструментальный альбом, потому что инструментальные партии были всем, что он когда-либо делал. Так что, когда Томми упомянул Джорджу о песне с вокалом, это было так. Он получил работу.

Следующее, что я знал, это то, что мы готовили сессию в Capitol для того, что стало альбомом Джорджа Бризина, с потрясающей группой: Харви Мейсон на барабанах, Фил Апчерч на гитаре, Стэнли Бэнкс на басу, Ральф Макдональд на перкуссии и два клавишника, которые все время играли с Джорджем, Хорхе Далто и Ронни Фостера. Мы записывали треки — многие из них с первого дубля — и самые разные люди приходили потусоваться, потому что сессии были очень веселыми и все звучало так хорошо.

В какой-то момент Томми удивил меня и сказал: «Теперь мы собираемся сделать дубль «This Masquerade», и мы попросим Джорджа записать на него вокал». Ну, это было нормально, за исключением того, что я рассадил всех полукругом вокруг барабанщика. Было несколько гобо, чтобы немного изолировать барабаны, но не было ничего, что могло бы обеспечить какое-либо разделение для вокала. Я просто не планировал этого.

Группа была готова к выступлению, поэтому я огляделся, увидел один из тех дешевых серых микрофонов Electro-Voice 666, схватил его и поставил перед Джорджем. Я думал, что это будет просто аккомпанемент, а настоящий вокал мы наложим позже, когда все остальные закончат, и у нас будет время опробовать несколько микрофонов и добиться хорошего звучания вокала.

Ну, в конце концов, я получил этот микрофон от Capitol и отдал его музею Грэмми, потому что Джордж справился с ним с первого раза. Группа сыграла трек, и он спел его вживую, играя на гитаре. Кроме того, это был первый раз, когда группа играла «This Masquerade», и он просто убил вокал. Нам не нужно было переделывать. Что только подтверждает, можно получить отличный вокал с дешевым микрофоном за девять долларов. Когда вышел следующий альбом, я попытался поставить Джорджу микрофон получше, но он хотел тот же старый 666. Он был суеверным, и поэтому мы застряли с ним и на втором совместном альбоме.

Когда мы закончили запись Breezin, у нас было всего восемь песен. Шесть песен были записаны с первого дубля. Только шесть песен из восьми вошли в альбом, и я уже не уверен, какие из них были первыми, за исключением «This Masquerade». В этом я уверен.



Electro-Voice 666. (Photograph courtesy of Prof. S. O. Coutant)

Этот проект породил еще несколько сумасшедших историй. Мы нарезали все дорожки в Капитолии, запустив магнитофон, как обычно, со скоростью 30 дюймов в секунду. Когда треки были готовы, мы с Томми взяли кассеты и поехали в Мюнхен, Германия, где Клаус Огерман добавил струны. На следующее утро после приезда в Мюнхен мы встретились с Клаусом, а потом пошли в великолепную большую студию, где играл симфонический оркестр. Это были те самые музыканты, которые должны были сыграть на нашем альбоме в тот вечер. Они звучали потрясающе, и они использовали все эти великолепные микрофоны и консоль Neumann. Магнитофон я не узнал. Но я заметил, что он работал на низкой скорости, поэтому я присмотрелся и увидел, что он может записывать только со скоростью 7 1/2 или 15 кадров в секунду. Ну, у нас было 30 кассет, так что это не сработает. Я сказал Томми, и он поговорил с Клаусом. Они не знали, что делать, но начали звонить по телефону.

Они пытались найти другой двигатель для магнитофона, который позволял бы ему работать со скоростью 30, или найти какой-то другой способ заставить его работать, но им не повезло. Ни у кого не было решения. Но благослови Бог Клауса — он знал продюсера Джорджио Мородера, у которого тоже была студия в Мюнхене. Он позвонил Джорджио и спросил: «Что ты делаешь?» Джорджио ответил: «Ничего особенного, просто немного редактирую», а Клаус сказал ему: «Хорошо. Сегодня в восемь часов мы приедем с оркестром».

Как оказалось, студия Джорджио не была похожа на ту прекрасную студию, которую мы забронировали изначально. Он был маленьким, а потолок был таким низким,

что в него могли врезаться смычки скрипачей. Действительно, как тесно там было. И я поставил в углу три арко-баса, что означает, что басисты тоже будут пригибаться. Это были действительно тесные помещения.

Был магнитофон с двадцатью четырьмя дорожками, и он работал со скоростью 30 кадров в секунду. Но у него был только один измеритель с переключателем, так что вы должны переключить, чтобы отслеживать трек, который вы хотели посмотреть. Чтобы увидеть дорожку 1, нужно было переключиться на дорожку 1, а затем снова переключиться, чтобы увидеть, что происходит с дорожкой 2. Двадцать четыре дорожки, один метр и переключатель. Излишне говорить, что сессия прошла не очень быстро.

В конце концов, было четыре утра, а мы все еще работали. Оркестр играл весь день, и они устали. Дела шли не очень хорошо. Мы планировали сделать все за один день, но было ясно, что этого не произойдет, и мы решили, что с этим покончено. В четыре тридцать утра мы, наконец, ушли и решили найти какой-нибудь другой способ записать остальные струны.

На следующий день был вторник, и Томми позвонил и сумел забронировать время в CTS Studios в Англии, которая располагалась рядом со стадионом Уэмбли на северо-западе Лондона. Но единственный день, в который они могли нас вместить, было воскресенье. Когда Томми повесил трубку, он посмотрел на меня и спросил: «Ты когда-нибудь был в Париже?»

- «Нет.»

- «Хочешь поехать?»

Что мы и сделали. Мы прилетели в Париж, наняли водителя и почти четыре дня не спали на вечеринках. Ни Томми, ни я не говорили по-французски, поэтому мы брали с собой водителя во все рестораны, в которые ходили, чтобы он мог переводить. Вечером мы возвращались в отель и пили шампанское. Мы хранили записи в нашем гостиничном номере, а на выходных полетели в Лондон, чтобы исполнить остальные оркестровые песни. CTS был прекрасным помещением, и мы были довольны полученными там результатами. Таким образом, мы поставили оркестр на шесть песен; три в Мюнхене и три в CTS.

На обратном пути из Лондона самолет готовился к посадке в Лос-Анджелесе, когда закрыли аэропорт, нас направили в Лас-Вегас. Авиакомпания размещала нас на ночь в отеле, но у нас все еще были с собой кассеты, и мы решили, что в Вегасе не хотим брать кассеты с собой в гостиницу.

По правде говоря, в те дни мы с Томми довольно много соков выжимали. Когда мы путешествовали вместе, мы обычно приезжали в аэропорт утром и выпивали пару

«Кровавых Мэри», а потом еще парочку в самолете. Когда мы добирались до места назначения, мы обедали с бутылкой вина, и оттуда все пошло дальше. Мы были молоды и определенно глупы. Но мы не были полностью безответственными, особенно в отношении мастер-лент. Зная, что у нас будет вечеринка в Вегасе, мы решили, что кассеты будут безопаснее хранить где-нибудь, а не у нас. Итак, когда мы сошли с самолета, мы положили кассеты в шкафчик в аэропорту, затем пошли в отель, зарегистрировались и спустились в бар, где, конечно же, были игровые автоматы.

Я сорвал джек-пот на автомате с четвертаками, и мы положили монеты на стойку и потратили все на выпивку. Это была долгая ночь. У нас должны были разбудить в восемь утра, но мы либо не слышали, либо проспали — не помню. Так или иначе, мы опоздали на наш рейс. Нам пришлось повозиться, чтобы успеть на следующий самолет, но когда мы добрались до аэропорта, за пятнадцать минут до вылета, мы обнаружили, что наши выходы на посадку находятся в противоположном конце аэропорта от шкафчика с кассетами. Итак, мы с Томми были в полном похмелье и бежали сначала к шкафчику, где мы схватили кассеты, а затем всю дорогу обратно через аэропорт к нашему самолету. Но мы сделали это.

Я микшировал альбом в Capitol и больше не думал об этом, как только мы закончили. Но внезапно сингл «This Masquerade» стал огромным хитом, и альбом Breezin' тоже стал хитом. Конечно, Томми и я были в восторге.

Затем, несколько месяцев спустя, мы вместе работали в Capitol, и кто-то пришел в студию и сказал мне: *«Ты знаешь, что ты только что получил номинацию на Грэмми за разработку альбома Breezin?»* Я начал смеяться и сказал: *«Правда? Кто-нибудь слушал струнные?»* Потому что мы сохранили струны, которые мы сделали в Мюнхене для трех песен, и они были, ну, что я могу сказать? В той комнате не было воздуха. Это была не очень хорошая запись.

Но это не имело значения. Людям понравилась запись, и альбом получил, кажется, четыре премии Грэмми. Знаешь, у меня было бы гораздо больше Грэмми, чем сейчас, если бы в те дни они давали Грэмми инженерам в категориях альбомов. Toto IV, Steely Dan's Aja, эти и другие записи, над которыми я работал, выиграли Грэмми. Но тогда инженеры не имели права на победу. Вещи меняются, и я очень благодарен за все Грэмми, которые у меня есть, но я просто говорю...

Замечательно, однако, что Бризин выиграл. Джордж — настоящий артист, и он это заслужил. С ним также весело работать, и он рассказывает отличные истории. С ним всегда приятно работать. Но самое главное, удовольствие от работы с Джорджем заключается в том, что его талант и музыкальность неизменно поражают меня. Когда мы

записывались, и я разговаривал с ним в студии, у него всегда была гитара в руках, и он дурачился. Иногда я останавливался как вкопанный посреди исполнения, потому что он только что сыграл что-то настолько фантастическое, что мне приходилось говорить: *«Что, черт возьми, это было?»* Ему было так легко. *«А-а, я просто дурачусь»*, — отвечал он. Он потрясающий музыкант и великий, великий певец.

Джордж всегда хорошо ко мне относился, и мы ладили. Чему я научился у него? При работе с ним вы всегда должны быть в тонусе. В большинстве случаев у него это получается с первого дубля, поэтому вы всегда хотите, чтобы он сразу же звучал хорошо.

Еще одна вещь, которую я усвоил, заключалась в том, что за ним нужно следить. Однажды я микшировал для него проект биг-бэнда на Power Station в Нью-Йорке. Я сидел за пультом и микшировал, и вдруг звук гитары начал меняться. Я не мог этого понять, и это сводило меня с ума. Затем я обернулся и увидел, что Джордж стоит позади меня, держа руки на эквалайзере на задней стенке, который мы использовали на гитаре. Он там менял звук, пытаясь найти то, что ему нравится, а я был в середине микса. Тем временем я сидел и думал, что схожу с ума. Но нет, это просто Джордж делал свое дело.

Кроме того, Джордж — один из самых замечательных игроков в пинг-понг, которых я когда-либо встречал. Он чемпион. Мы всегда бросали против него парней, которые были действительно хороши, но он был лучше. Никто не мог победить его.

Что еще мне очень нравится в Джордже, так это то, что он пунктуален и всегда готов. Мы много работали вместе в Нью-Йорке, где мы использовали музыкантов, которые играли в крупных группах, но также вели студийные сессии, и некоторые из них были печально известны тем, что всегда опаздывали в студию. Джордж всегда приходил вовремя и обычно приходил первым, поэтому его очень раздражало, если кто-то опаздывает. Он знал, что это его деньги тратятся впустую, и это действительно его задевало.

Я всегда с нетерпением жду возможности поработать с Джорджем. Отправляясь на сессию с ним, вы знаете, что услышите потрясающую музыку. Он хорошо поет, играет на полную катушку, и музыканты любят с ним играть.

TOTO

Одной из главных вещей, которую я усвоил, работая с Тото, было: получайте удовольствие от записи. Всегда было здорово находиться в студии с этими парнями. Иногда это было глупо, но всегда доставляло удовольствие. Музыка была хороша, музыканты — участники группы, конечно, и другие, кто сидел, тоже — были потрясающими музыкантами и востребованными сессионными музыкантами, и это всегда было хорошее время. Думаю, это одна из причин, по которой Toto IV получился таким удачным; для всех это был интересный проект.

Я записал шесть треков в студии Sunset Sound's Studio 2, в том числе три песни, вошедшие в десятку лучших: «Rosanna», «I Won't Hold You Back» и «Africa». Позже мы переехали, я думаю, в Studio 1 для наложений, где время от времени у нас было три машины с двадцатью четырьмя дорожками, соединенных вместе, и мы перезаписывали валторны, вокал, клавишные и некоторые гитарные соло.

Это был последний альбом Тото с оригинальным составом, с Дэвидом Пейчем на клавишных, ведущим и бэк-вокалом. Стив Люкатор был на гитаре, соло и бэк-вокале, как и Бобби Кимбалл. Джефф Поркаро играл на ударных и перкуссии, Стив Поркаро играл на клавишных, которые позже были перезаписаны, а также был ведущим вокалистом в «It's a Feeling». Дэвид Хангейт был на басу. Ленни Кастро также был там на перкуссии для трекинга.

Все основные треки, которые я записал, были записаны вживую, когда все были в комнате. Я настроил их так: барабаны Джеффа Поркаро стояли в студии у стены. Прямо рядом с ним был Ленни на перкуссии. Дэвид, басист, находился по другую сторону от Джеффа, и все трое стояли лицом к лицу с Дэвидом Пейчем, игравшим на клавишных в другом конце комнаты. Люкатор был рядом с Пейчем, и мы поставили его гитарный усилитель с гобо у стены перед аппаратной.

Все они сидели близко друг к другу, и все могли видеть и разговаривать друг с другом. Изо-кабинок не было. Я ими не пользовался, но в студии их все равно не было. В то время не так много студий их использовали.

В день, когда мы начали, у меня была сессия в соседнем Hollywood Sound, где я записывал певца, которого продюсировал Стюарт Левин. Я ушел оттуда, чтобы отправиться в Сансет Саунд, где мы быстро настроились и сразу же приступили к записи. Помню, в какой-то момент Дэвид Пейч сказал: «Когда Эл начнет делать звук?» Но я уже

был готов к записи. Первым треком, который мы записали, была «Rosanna», а основным был второй дубль с импровизированным фортепианным соло Дэвида Пейча на выходе.

Аранжировщик Джерри Хей сделал почти все валторны, и он, конечно, прекрасен. Он прекрасный музыкант и прекрасный аранжировщик, необыкновенный талант. Его специальностью являются небольшие секции валторн из четырех или пяти частей; его звук потрясающий, и нет никого похожего на него. У него была группа исполнителей, которых он использовал все время; он хорошо знал их и то, что он мог извлечь из каждого из них в музыкальном плане, поэтому он мог адаптировать свое сочинение к их способностям. Джерри был особенным и остается им. Вы должны быть в тонусе, работая с ним; он работает очень быстро, и это держит энергию на высоком уровне. Это было до Pro Tools, конечно, и мы дублировали и переключались между разными треками и обратно на лету. Джерри точно знает, что он хочет сделать и как это должно звучать. Вам обязательно стоит попробовать аранжировки для духовых инструментов Toto IV; они одни из лучших.

Сама группа продюсировала Toto IV, и, насколько я помню, они работали над партиями и звуками все время, пока мы записывались. Дэвид в основном аранжировал бэк-вокал, но, кроме этого, каждый человек в значительной степени взял на себя сочинение собственных мелодий — тех, которые они написали сами. И каждый музыкант также взял под свой контроль свои партии и звуки. Итак, если Люк исполнял гитарное соло, когда он был доволен соло, оно было готово.

Для «Africa» Джефф и Ленни вышли в студию и сыграли барабан и перкуссионный грув. Джефф выбрал два такта, которые ему понравились больше всего, и они стали барабанной дорожкой для песни. Нам пришлось зациклить это, а в те дни у нас не было цифрового способа сделать это. Нам нужно было записать два такта ударных на двухдорожечный трек, а затем нарезать на пленку луп. Затем мы позволяли циклу воспроизводиться снова и снова и записывали его обратно на мультитрек. Поскольку расстояние между катушками с лентой на 2-х дорожечной дорожке было недостаточно большим, чтобы создать двухтактовую петлю, нам также пришлось намотать ленту на микрофонную стойку, установленную в нескольких футах от нее. Петля шла от левой катушки магнитофона, вокруг стойки микрофона, а затем обратно на правую катушку магнитофона. Вот как мы это делали в те дни.

С Toto все хорошо ладили, и они всегда были приятными парнями. В группе их было пятеро, и у каждого из них был свой характер, но со всеми было легко работать. Самое приятное, что мы все еще хорошие друзья! (См. Приложение В для схемы сессий Toto IV.)

AL JARREAU

Вот история из We Got By, первого альбома, который я записал с Элом Джарро.

Где-то в 1975 году мне позвонил парень по имени Патрик Рейнс; мой адвокат Эл Шлезингер сообщил ему мое имя и номер телефона. Пэт сказал мне, что руководит певцом по имени Эл Джарро, и спросил, не приду ли я посмотреть на его выступление. Я сказал: «Конечно», и несколько вечеров спустя я встретил Пэта в клубе, где играл Эл, маленьком заведении под названием «Бла-Бла Кафе» на бульваре Вентура в Студио-Сити. Это был просто Ал, исполнявший свои гимнастические вокальные партии, и пианист по имени Том Каннинг, играющий на электрическом пианино. Они отыграли сет, и я просто сидел с отвисшей челюстью и думал: «Этот парень потрясающий».

Когда сет закончился, Пэт сказал мне, что ранее он приводил несколько человек, чтобы посмотреть шоу, всем оно понравилось, но они сказали, что не знают, что делать с Алом. Они просто не могли сообразить в музыкальном плане, куда он впишется. Когда Пэт сказал мне это, я сказал: «Ну, если бы это зависело от меня, я бы ничего с ним не делал. Я бы просто позволил ему делать то, что он уже делает. Он такой классный».

Несколько недель спустя мы собрали ритм-секцию для Эла, и он получил концерт на разогреве в «Трубадуре», что было довольно большим событием. Я рассказал Томми Липуме об Эле, и Томми, который в то время работал в Warner Bros., уговорил людей из Warner, в том числе Мо Остина, который был главой компании, прийти повидаться с ним. Что ж, это было невероятное шоу, им понравилось, и в итоге Warner Bros. подписала с Алом контракт на свой лейбл Reprise.

Итак, теперь Ал подписал контракт, и я собираюсь продюсировать и свести его запись. Мы вошли в студию Sound Labs, которая принадлежала инженеру Армину Штайнеру, с Алом и ритм-секцией: Том Каннинг на клавишных, Артур Адамс на гитаре, Джо Карреро на барабанах и Пол Сталворт на басу.

Первая песня, которую мы записали, называлась «Spirit». Мы сделали два или три дубля, и все музыканты полностью отыграли. Я привел группу в диспетчерскую, чтобы послушать лучший вариант, и всем понравилось. Мы все его копали. Но потом, пока мы еще слушали, дверь диспетчерской открылась, и вошла женщина. Это была девушка Ала Сьюзан, которая впоследствии стала его женой. Она и Ал начали разговаривать в конце комнаты, и когда мы закончили воспроизведение, Ал подошел ко мне и сказал: «Сьюзен не думает, что это хороший вариант».

Я сказал: «Правда?» а потом я перемотал 2-дюймовую ленту, снял трубку и позвонил домой. Когда моя жена в то время ответила, я включил ей эту песню по телефону. Когда все закончилось, я спросил ее: «Как тебе это?» И она сказала: «О, чувак, это убийственно!»

Я обернулся и сказал Алу: «Ну, моя жена думает, что это убийственно». Он смотрел на меня, действительно, долгую минуту, а потом вдруг расплылся в широкой улыбке. Видите ли, я знал, что должен немедленно пресечь это в зародыше. Я был продюсером. Мне нужно было записать альбом, и я не мог допустить, чтобы подруга вмешалась с первой же песней и решила, как правильно поступить. Я должен был остановить это, и в то время это казалось лучшим способом сделать это. И Ал, конечно, был очень умным парнем. Он все понял правильно.

Мы записали вместе четыре альбома с 1975 по 1978 год, и я также сделал еще несколько записей с Алом позже. Из этих первых четырех Томми ЛиПума продюсировал два вместе со мной, второй и третий. Первым был We Got By; вторым, сопродюсером которого выступил Томми, был Glow; третьим был концертный двойной альбом Look to the Rainbow: Live in Europe, который Томми и я записали вместе, а затем четвертым был All Fly Home, который я продюсировал вместе с инженером Хэнком Чикало.

Другая моя забавная история про All Fly Home. Мы почти закончили альбом; все было сделано, кроме двух песен, которые нуждались в соло. Эл спросил меня, что я думаю о том, чтобы нанять трубача Фредди Хаббарда для соло. Я подумал, что это потрясающая идея.

У нас оставалось 2000 долларов в бюджете, поэтому я позвонил Фредди и сказал ему, что записываю альбом с Элом Джарро, мы подумали, что он идеально подойдет для двух песен, и не придет ли он в студию сыграть соло?

Фредди сказал: «Отлично, сколько ты можешь мне заплатить?» Я спросил: «Сколько ты хочешь?» Он сказал: «Две тысячи долларов», и я ответил: «По рукам!»

Внезапно секунд на пятнадцать воцарилась мертвая тишина, а затем он сказал: «Ал, я продал себя задешево?» Я только рассмеялся и сказал: «Нет, ты попал прямо в точку!» Но видите ли, когда я так быстро ответил, Фредди подумал, что слишком дешево себя оценил.

Каким феноменальным художником был Ал. Томми и я делали "Look to the Rainbow" в течение двух месяцев в Европе на дистанционном грузовике Rolling Stones. Я был инженером, и это было так захватывающе. Толпа любила Эла; вы можете услышать, как они сходят с ума на записи. Вам нужно послушать исполнение Элом «Take Five» на этом альбоме. Абрахам Лабориэль-старший был на басу, Том Каннинг на клавишных,

Джо Карреро на барабанах, а Линн Блессинг играла на вайбах. В общем, это просто отличный, отличный альбом. Это была одна из привилегий в моей жизни — иметь возможность сделать так много записей с таким артистичным и душевным человеком, как Эл Джарро.

PAUL HORN

Я много работал с флейтистом Полом Хорном, и с ним всегда происходит что-то необычное. Когда я продюсировал его альбом *Cycle* в RCA на Sunset и Vine, на одну сессию у нас было четыре волынки. И это была джазовая пластинка! Я бы никогда не сделал это снова. Звук сумасшедший. Сначала они должны раздуть инструмент, затем начинается звук, а потом он остается, и остается. Не уходит! Когда игрок перестает дышать, в сумке все еще есть воздух, и звук продолжается. Это сводило меня с ума. У Пола всегда были какие-то дикие идеи.

Я также спродюсировал для него альбом, который представлял собой католическую мессу, исполненную в джазовой форме квинтетом с оркестром и хором. Мы наняли Лало Шифрина, композитора музыки для телешоу «Миссия невыполнима», чтобы сочинить, аранжировать и дирижировать, и оно называлось «Джазовая сюита на тему массовых текстов». Мы пригласили нью-йоркского священника отца Нормана Дж. О'Коннора по прозвищу «Джазовый священник», который вел собственные радиопостановки и продюсировал концерты, чтобы он написал буклет. Этот альбом получил две премии «Грэмми».

Пол прославился благодаря записям, которые он сделал в Тадж-Махале в Индии, *Inside* и *Inside II*. Я сделал второй, *Inside II*, в 1988 году, и это был незабываемый опыт. Мне удалось встретиться с Радживом Ганди, который стал премьер-министром Индии, когда предыдущий премьер-министр, его мать, Индира Ганди, была убита. У нас с Полом была встреча с Радживом в два часа ночи; именно тогда была наша встреча. Я не знаю, как Раджив это сделал. У него были встречи до четырех утра, а потом он снова начинал в девять.

Когда мы встретились с ним, мы пытались получить разрешение вернуться в Тадж-Махал для записи. Он спросил меня, какое оборудование я буду использовать, и я сказал ему, что у меня есть только пара микрофонов и небольшой стереомагнитофон нового типа, который называется DAT (цифровая аудиокассета). Раджив очень удивил меня, когда сказал: «О, у меня есть один такой». DAT только что вышли, и они были сделаны в основном японскими производителями, поэтому мне было любопытно, как он их получил.

Он сказал: «Японский контингент пришел и подарил мне его». И так, у него был DAT, и он действительно записывал на него вещи. Он также был пилотом самолета; удивительный человек, который сам был убит всего через три года после того, как мы сделали запись. Это было очень беспокойное время в Индии.

После встречи мы получили одобрение на проект и нас пустили в Тадж-Махал, где мы установили микрофоны на стойках, очень близко к тому месту, где должен был находиться Пол. Нам не разрешили ничего вешать, и нам пришлось ждать, чтобы пойти на работу до наступления темноты, когда все туристы ушли. Нам также пришлось ждать голубей. Вы знаете, что Тадж-Махал открыт для неба, и на его вершине гнездятся большие группы голубей. Нам пришлось ждать, пока они устроятся на ночь и когда прекратится воркование. Когда стемнело и голуби заснули, мы начали запись.

Мы не будили голубей; в основном они спали всю ночь. Но время эха в Тадж-Махале составляет примерно пятнадцать с половиной секунд — это как естественный эхоплекс. И время от времени посреди песни мы слышали Шлеп! шлеп, шлеп, шлеп, шлеп, шлеп, когда голубь какал. Вы бы услышали шлепок в эхе — по всему зданию. Нам пришлось бы остановиться и подождать, пока он стихнет, а затем сделать еще один дубль.

Просто Пол играл в тот вечер вместе с кантором — на самом деле, сторожем здания, который пел песнопения на хинди и, по чудесному совпадению, также был там и пел с Полом, когда он делал свою первую запись «Тадж-Махала» в 1968 году. У Пола было много разных флейт, особенно мне запомнилась китайская деревянная, и на этом альбоме он также играл на сопрано-саксофоне. Все это было импровизацией.

Никто не прерывал нас во время записи, но снаружи стояли солдаты из армии, которые следили за тем, чтобы никто не вошел во время записи. Мы работали до двух ночи, а потом возвращались и делали это снова на вторую ночь. Это был определенно уникальный и замечательный опыт.

PHIL RAMONE

На протяжении всей своей карьеры Фил был известен тем, что всегда хотел использовать новые технологии. Например, он выпустил первый коммерчески выпущенный цифровой компакт-диск; это был альбом Билли Джоэла 52nd Street. Фил всегда был в курсе последних новинок, и если выходило что-то интересное, он хотел это попробовать. Даже если он сам не мог понять, как это работает, он просто говорил: «Я хочу использовать это; вы, ребята, разберитесь». А потом, очень часто, он уходил! Затем

мы, инженеры, обслуживающий персонал и все остальные, должны были сделать именно это — разобраться.

Фил также всегда был в курсе того, кем были великие новые артисты, иногда задолго до того, как кто-либо другой, и он пользовался уважением стольких признанных артистов — Пола Саймона, Билли Джоэла, Берта Бахараха, Карли Саймон — они все любили его. Им было удобно отдавать себя в его руки. Они знали, что он дотошный. Он не пропускал даже мелочей, но всегда говорил о том, что лучше для артиста. Если бы существовал простой способ сделать что-то, но артист не собирался так сильно блистать, то это было бы исключено. Мы пошли трудным путем. Например, установка и изучение системы EDNet на пластинке Frank Sinatra Duets для удаленного сотрудничества. Это была совершенно новая технология в 1993 году, и мы были одними из первых, кто ее применил. Это должно было облегчить артистам запись в их собственной среде, где бы она ни находилась, вместо того, чтобы ездить к нам в Нью-Йорк, поэтому, как бы сложно ни было установить и использовать, это то, что мы сделали.

У Фила было необычайное чутье в том, что нужно делать для записи. Вместе с Шелби Линн мы записали альбом под названием Just a Little Lovin', один из моих любимых, потому что это просто Шелби и ритм-секция, и это звучит потрясающе. Мы планировали добавить струнные и, может быть, духовые — все это было набросано заранее. Шелби спела песни вживую с ритм-секцией, и эта часть была сделана за неделю. В конце недели мы все прослушали, и Фил сказал: *«Этот альбом готов»*.

Он выбросил все, что мы планировали добавить. Ему нравилось то, что было так много места, и как хорошо все звучало, и как здорово она пела. У него были готовые аранжировки для струнных и духовых, и все было готово к работе, но мы их не использовали. Другой продюсер мог бы сказать: «Ну, я заплатил за аранжировки, давайте хотя бы попробуем это». Но не Фил. Он сказал: «Свершилось. Нам они не нужны. Эта пластинка звучит великолепно в том виде, в каком она есть». И он был прав. У него был отличный вкус.

Фил также был очень музыкален. Он был вундеркиндом-скрипачом; в очень молодом возрасте он играл для королевы Англии. Он также был великим инженером сам по себе; он получил премию «Грэмми» за лучшую инженерную запись за работу, которую проделал над альбомом Getz/Gilberto — с песней «Girl from Ipanema». У него также были отличные студийные способности. Он знал, как разговаривать с людьми и как заставить их чувствовать себя хорошо. У него всегда было что рассказать, от чего все чувствовали себя непринужденно и расслабленно; от ассистентов и посыльных, все слушали, сидя на краю своих мест. Много раз мы оставались на два или три часа после того, как сессия

была закончена, просто тусовались. Он рассказывал историю, потом я рассказывал одну. Так продолжалось, и все оставались с нами допоздна и слушали. Он сделал это забавным.

Он также давал вам почувствовать, что он заботится о вас лично. Но в первую очередь это всегда касалось артиста, чтобы убедиться, что ему удобно и что песни ему подходят. Он никогда не заставлял их петь песни, которые им не нравились. Кроме того, он всегда слушал. Даже если вы этого не понимали, он был настроен на то, что происходит. Во время сеанса он мог рассказывать историю в диспетчерской, а потом вдруг что-то слышал, останавливался и говорил: «Мы должны это исправить». Потому что, что бы ни происходило, часть его всегда слушала.

Запись Frank Sinatra Duets стала началом нашей совместной работы с Филом, и после этого он часто звал меня, чтобы договориться с ним о сеансах. Я очень скучаю по нему. Всю свою жизнь мне посчастливилось работать со многими великими людьми, такими как Томми ЛиПума, Дэвид Фостер, Томми Дауд и Фил; настоящие музыканты, которые делали отличные записи, и Фил был одним из лучших. Он был продюсером продюсера, одним из немногих таких, и лучше не бывает. Он знал всех музыкантов, умел обращаться с людьми и располагать их к себе. Работа с ним была большим жизненным опытом.

FRANK SINATRA

Я могу подытожить то, чему я научился у Фрэнка, двумя словами: будьте готовы. С Френком у тебя есть только один шанс. Вы не могли сказать: «Ну и дела, Фрэнк, извини, микрофон сломался». Это был один шанс, и тебе лучше быть начеку.

Я видел его вживую, когда был ребенком в Нью-Йорке, я видел его вживую, когда был взрослым, я видел его выступление в Вегасе. Он был одним из моих кумиров, когда был ребенком. Я был его большим поклонником и думаю, что он, вероятно, был лучшим певцом, который когда-либо жил. Не думаю, что к нему кто-то даже приблизится. В свое время, на пике карьеры, он был просто лучшим, со своей фразировкой, своим пониманием песен и тем, что каждое слово было ясным как звоночек. У него была красивая артикуляция. Каждое слово имело букву «г» на конце, когда это полагалось — он был безупречен. Слушайте его внимательно, и вы поймете, что я имею в виду.

Я работал с Френком над двумя его альбомами Duets, начиная с 1993 года. Так получилось, что мы с Филом Рамоном были давними друзьями. Мы тусовались вместе и веселились. Но впервые я действительно работал с ним над первым альбомом Frank

Sinatra Duets. Это забавно, правда. Я дал интервью журналу, где меня спросили, сожалели ли я о своей карьере. Я ответил, что жалею об одном: что не работал с Фрэнком Синатрой. Три недели спустя мне позвонил Фил Рамон. Это случилось и с Полом Маккартни; кто-то спросил меня, с кем я еще не работал, с кем бы я хотел поработать, я сказал: «Пол», и вскоре после этого это случилось — я записал пластинку с Полом! Боб Дилан тоже; Я в значительной степени закончил свой список желаний.

Продюсером первого альбома Duets должен был стать Фил. И хотя мы были большими друзьями, я знаю, что перед тем, как он нанял меня для работы с ним, он поспрашивал всех вокруг. «Кто лучший инженер, способный выдержать такое давление?» И все говорили ему: «Ал». Вот почему я получил работу; это был настоящий концерт давления. Фрэнк вошел и — шелк! Когда он был готов петь, вам тоже лучше быть готовым. Он спел ее один раз, и у вас не могло возникнуть проблем. Ты должен был быть подготовлен. И вы должны были знать, что вы делаете. Потому что так и было. Он точно знал, что делает, и ожидал, что все участники будут действовать по тому же принципу.

Фил уже работал с Фрэнком раньше, поэтому знал, чего ожидать. Чего мы не знали, так это того, что Duets станет самой продаваемой записью Фрэнка. Было продано более двух миллионов копий, так что для него это было очень важно. Когда мы сделали эту запись, он очень давно ничего не записывал, и все беспокоились о том, сможет ли он это сделать или нет. К счастью, это был дуэтный альбом, так что в тех частях, которые, возможно, были не так хороши, как могли бы быть у Фрэнка, мы смогли убрать его вокал и поставить на эти места приглашенных артистов.

Мы с моей женой Лизой только что поженились, и я был занят и наслаждался жизнью, когда мне позвонил Фил. — *«Привет, Ал, как дела?»* Затем он назвал мне несколько дат, примерно через три недели, и спросил, свободен ли я. Я сказал: *«Да, я сделаю это»*, а он сказал: *«Отлично. Сколько это будет стоить?»* Я сказал ему, и я могу сказать, что это застало его врасплох. Это как бы остановило его на секунду, но он ничего не сказал об этом.

Мы продолжали болтать некоторое время, у нас обоих все было хорошо, и мы собирались повесить трубку, поэтому я спросил: *«Кстати, кто артист?»* И он ответил: *«Фрэнк Синатра»*. Я рассмеялся и сказал: *«Фил, если бы ты сказал мне сразу, то я бы сделал это бесплатно!»* И он сказал: *«Ал, если бы ты попросил у меня больше, я бы дал тебе»*. Это был Фил. Он был таким крутым, и так быстро ответил.

Наши рабочие отношения начались с этого телефонного звонка, и, в конце концов, для альбома Duets мы оказались в Нью-Йорке, занимались такими вещами, как уговаривали Шарля Азнавура спеть свою партию дуэта в Париже, пока мы проигрывали

трек и записывали его в Нью-Йорке в студии Hit Factory. Duets была первой крупной записью, использующей EDNet. В то время технология была совершенно новой, и она позволяла нам вести запись на большие расстояния в режиме реального времени. Как я уже сказал, с технологиями Фил всегда был впереди, и использовать EDNet в этом проекте было его идеей.

Но в начале работы над альбомом мы были в Capitol, где использовали обе студии А и В. Фил спросил меня, как я собираюсь настроиться, и я сказал ему, что мы поместим биг-бэнд в А с ритм секцией, а в В струнные — скрипки, альт, виолончели и арфа. У Фила также была вокальная кабина, построенная в студии А. Она была хорошего размера, и на самом деле к ней был подключен кондиционер. В кабинке у нас был небольшой столик с бутылкой Jack Daniels, блоком сигарет Camel и пачкой конфет Tootsie Rolls — Фрэнку нравились Tootsie Rolls.

Ну, в первую ночь Фрэнк не пришел. Все были там, все музыканты были настроены и готовы к работе, и нам позвонили: *«Сегодня он не придет; он плохо себя чувствует»*. На самом деле мы были в порядке в тот вечер, когда узнали, что он не придет, потому что мы смогли провести сессию, прокручивая все песни и получая звуки. Мы использовали время хорошо.

На следующую ночь пришел Фрэнк. Все его сеансы проходили ночью. Днем он не пел, а у нас было восемь часов вечера. время начала. Когда он пришел на вторую ночь, он спросил меня, где я хочу, чтобы он был. В то время я стоял с ним в студии, поэтому показал ему вокальную кабину. Он посмотрел на это и сказал: *«Я не пойду туда»*. Я сказал: *«Хорошо, где ты хочешь быть?»* И его ответ был: *«Как насчет того, чтобы прямо здесь, перед группой?»*

Я сказал: *«Хорошо»*. Потому что на тот момент моей проблемой было не то, где пел Фрэнк. Если он не хотел петь в кабинке, это была проблема Фила Рамона, и ему придется с ней справляться. Я не собирался говорить Фрэнку: «О нет, ты не можешь стоять там, в комнате». Я сказал ему, что все в порядке. Кроме того, он хотел ручной микрофон, а не его обычный микрофон Фрэнка Синатры — U 48, который мы разогрели и подготовили для него. Наладонник, который он хотел, был беспроводным микрофоном Vega. Он использовал это, и он пел около пяти минут. Затем он остановился, сказал: «Не сегодня, ребята», и ушел. Фил был прямо рядом со мной за консолью, и когда я повернулся, чтобы посмотреть на него, он пожал плечами: «Эй, что мы будем делать?»

Итак, это была вторая ночь, и к тому времени мы уже начинали нервничать. Чарльз Коппельман, который в то время был главой EMI и Capitol, постоянно приходил в студию,

чтобы посмотреть, что происходит. Когда Чарльз не пришел, его партнер Дон Рубин пришел. Это был большой, дорогой проект, и он находился под их наблюдением.

На третью ночь мы снова собрали группу и все готово. Фрэнк пришел, вошел и поздоровался со всеми. Конечно, все называли его мистером Синатрой или мистером С. Он подошел к микрофонной стойке, взял микрофон, группа заиграла «Come Fly with Me», и Фрэнк начал петь.

Я был в аппаратной, с уже установленным уровнем микрофона, и когда я услышал его голос из динамиков, он звучал великолепно. Волосы действительно встали на моих руках. Я обернулся, и Фил сидел позади меня с широкой улыбкой на лице. Менеджер Фрэнка по другую сторону от Фила улыбался, Дон Рубин был с нами в диспетчерской и улыбался. Все думали: *«Вау. Это действительно работает»*.

И это было все. Фрэнк спел все песни по одному разу — по одному дублю каждой. На некоторых из них он останавливался посередине, потому что ему не нравился темп или что-то еще, и начинал сначала. Но все остальное было одним дублем, сверху донизу. Все они на том первом альбоме Duets были записаны таким образом, за одну ночь, по одному дублю каждый.

Поскольку именно так это и было сделано, когда мы закончили, у нас не было нескольких дублей для работы. Что было, то было. И Фил, будучи Филом, и каким бы умным он ни был, знал, что если была пара вещей, которые были неправильными, это было нормально, потому что мы собирались исполнять дуэты с Лютером Вандроссом, Боно, Стрейзанд, всеми великих людей, и мы могли бы попросить их спеть те части, где Фрэнк был не в лучшей форме.

Что еще я могу сказать о той ночи? Он был Фрэнком Синатрой. Сессию делать было одно удовольствие. У меня есть отличное фото, на котором мы с ним обнимаем меня, и мы ужинали с ним — Фил и я; Пэт Уильямс, аранжировщик; и Хэнк Каттанео, правая рука Фрэнка — в La Dolce Vita. Ни Фил, ни я, ни Пэт за ужином не сказали ни слова. Мы просто слушали, как Фрэнк и его команда рассказывают истории. Это определенно была незабываемая ночь. И это было все; его последняя сессия. Он больше никогда не ходил в студию для записи.

До конца альбома Фил ловил людей повсюду. Барбра Стрейзанд пела в Калифорнии, пока мы были в Нью-Йорке на Hit Factory — там был старый винтажный пульт Neve, на котором мы микшировали. В песне Барбры «I've Got a Crush on You (Я влюблена в тебя)» она хотела, чтобы Фрэнк спел ей что-то личное и использовал в ней ее имя. Но он не хотел этого делать. Потребовалось много уговоров, чтобы уговорить его на это, и в итоге Хэнк Каттанео заставил Фрэнка записать несколько строк на рекордер DAT

в его примерке перед выступлением, притворившись, что он поет для своей жены, которую звали Барбара. Таким образом, с ним все было в порядке. Мы взяли то, что он записал на DAT, и мы с Филом подправили это, чтобы оно подошло к треку.

Нико Болас также был в нашей команде на этом альбоме. Нико очень привлекательный и очень хорош в том, что он делает. Так что это была отличная комбинация для нас троих: меня, Филя и Нико. Это был сложный, напряженный проект, и нам всем посчастливилось участвовать в нем. (См. в Приложении В схему сессий Frank Sinatra Duets.)

BOB DYLAN

Для записей, которые мы сделали с Бобом в 2016 году, я хотел познакомить новую аудиторию с некоторой классической поп-музыкой из Великого американского песенника, которые изначально исполнялись Фрэнком Синатрой и другими в сороковых и пятидесятых годах. Боб сказал, что он не делал каверы на песни; вместо этого он и группа раскрывали их, и для меня это похоже на то, что мы делали.

Я думаю, что это были одни из лучших сессий, которые я проводил. Мы работали вживую, без наушников, и записали двадцать один трек. Одиннадцать из них были выпущены в *Fallen Angels*, а остальные десять — в *Shadows in the Night*. Мы работали три недели над этими первыми двадцатью одним; затем, чуть больше года спустя, мы вернулись и провели пять недель, записывая еще тридцать песен. Мы думали, что второй раунд сессий будет состоять из трех альбомов по десять песен в каждом, но Боб обманул нас. Он выпустил все тридцать одновременно на альбоме, который называл *Triplicate*.

Забавно, как это произошло, потому что, когда Джефф Розен, менеджер Боба, впервые позвонил мне, я был записан на те даты, когда они хотели проводить сеансы. Я был очень разочарован, потому что Дилан был первым в моем списке артистов, с которыми я действительно хотел поработать, но еще не работал. Поэтому, когда мне перезвонили и сказали, что они перенесут свое расписание на то время, когда я буду свободен, я был в восторге. Боб слышал мою работу, в том числе альбом *Duets*, который я записал с Синатрой, и он хотел сделать этот проект со мной.

Группа из пяти человек была той, с которой Боб гастролировал: Джордж Ресели на барабанах и перкуссии, Тони Гарнье на бас-гитаре, Чарли Секстон на электрогитаре, Донни Херрон на педальной слайд гитаре и Стю Кимбалл на акустической гитаре.

Мы вошли в Capitol's Studio B и записали так же, как делали это в старые добрые времена. Через консоль Neve 8068 у нас было всего семь микрофонов, и музыканты расположились полукругом перед Бобом. Так как мы не использовали наушники, было очень важно убедиться, что всем было удобно и они могли слышать друг друга. Это всегда важно для группы, но без наушников это критично.

Все было записано вживую на аналоговую ленту, как на 24-дорожечный Studer A800, так и на 2-дорожечный ATR 102, вместе с цифровым резервным копированием на Pro Tools на частоте 192 кГц. Мы также микшировали на пленку, но оказалось, что микшировать особо нечего. Редактирования также не было, и для трех песен 2-х трековый трек, который мы заложили, оказался мастером. Мы использовали немного реверберации, но без эффектов. Почти все, что мы делали во время записи, вошло в альбом.

Боб не хотел видеть вокруг много микрофонов, поэтому я использовал их как можно меньше, а те, что были, постарался скрыть, насколько это было возможно. Микрофоны на басу и акустической гитаре были установлены немного дальше от инструментов и ниже, где их не было слишком видно. Но для электрогитары и педальной гитары я смог закрыть микрофоны усилителей, потому что они были в стороне.

Мы работали три недели и проводили по два трехчасовых сеанса каждый день, пять дней в неделю. Тони Гарнье, басист, является музыкальным руководителем Боба; он делал таблицы аккордов, а сам Боб был продюсером. Продюсером альбома Боба является Джек Фрост, и он полностью контролировал происходящее. Он принес свой музыкальный плеер, старый магнитофон, и прежде чем мы приступили к записи трека, мы сначала послушали оригинальную версию песни Фрэнка Синатры и обсудили, что мы хотим с ней сделать.

Боб знал, что он хотел услышать, и он предлагал, как и во что каждый играет. Он слушал песни снова и снова, чтобы понять, что Фрэнк делал с ними. К тому времени, когда мы начали запись, он уже был готов сделать их своими, и действительно, больше не имел ничего общего с Синатрой.

В нескольких песнях самый первый дубль стал основным. Что касается остальных песен, после первого дубля они все приходили в аппаратную и слушали, а затем уходили, вносили некоторые изменения и играли снова. Я просил их немного увеличить или уменьшить громкость инструментов в некоторых местах, чтобы они могли настроить их сами в студии. Что касается гитарных соло, Чарли просто играл немного громче. Обычно я использую фейдеры, но для этой записи я хотел, чтобы вся динамика исходила от группы и была естественной. На вокале я катал фейдеры, а в остальном они сами балансировали в комнате. В какой-то момент Бобу стало плохо слышно акустическую

ритм-гитару, поэтому мы просто передвинули Стью поближе к нему. Больше, чем когда-либо, настройка была ключевой, но на этом все. Он был записан на пленку так же, как они его играли.

В нескольких песнях самый первый дубль стал основным. Что касается остальных песен, после первого дубля они все приходили в аппаратную и слушали, а затем уходили, вносили некоторые изменения и играли снова. Я просил их немного увеличить или уменьшить громкость инструментов в некоторых местах, чтобы они могли настроить их сами в студии. Что касается гитарных соло, Чарли просто играл немного громче. Обычно я использую фейдеры, но для этой записи я хотел, чтобы вся динамика исходила от группы и была естественной. На вокале я катал фейдеры, а в остальном они сами балансировали в комнате. В какой-то момент Бобу стало плохо слышно акустическую ритм-гитару, поэтому мы просто передвинули Стью поближе к нему. Больше, чем когда-либо, настройка была ключевой, но на этом все. Он был записан на пленку так же, как они его играли.

Поначалу у меня были опасения по поводу того, как все пойдет. Но как только все было настроено и они услышали первое воспроизведение, Боб был по-настоящему счастлив. Я использовал микрофон Фрэнка Синатры Capitol для вокала Боба, Neumann U 48, который я часто использую, когда работаю там. Он был установлен довольно далеко от него, может быть, в десяти дюймах, и я действительно верю, что этот микрофон помог придать этому альбому особую атмосферу. Я использовал микрофонные предусилители 1073 в консоли Neve на всех микрофонах, включая вокал Боба. Единственная компрессия, которую я использовал на всем альбоме, была на голосе Боба, немного старого монофонического Fairchild. Как и в случае с вокалом, я просто использую компрессор для его теплоты, так что я едва крутил его. Для мониторинга я также использовал одну из моих любимых камер Капитолия, номер четыре. Когда Боб слышал его голос, он сказал, что он не звучал так хорошо уже сорок лет. Он был в восторге от того, как он звучал, и, конечно же, это сделало меня очень счастливым.

Для барабанщика я использовал стереосистему AKG C24 в качестве оверхеда. Он играл довольно мягко, в основном кистями на подушечке, но иногда использовал палочки, а также играл на литаврах в одной песне.



See Appendix B for a session diagram of Bob Dylan's *Fallen Angels*, *Shadows in the Night*, and *Triplicate* sessions.

Обычно я использовал два Neumann M 149 на басу, но поскольку Бобу нужно было так мало микрофонов, я использовал только один, который нацелил на эф. Для акустической гитары у меня был Audio-Technica 4080. Я использовал еще один 4080 на усилителе для электрогитары и третий 4080 на педальном усилителе. У стального гитарного усилителя было свое эхо, но я подумал, что это слишком. Я попросил Донни выключить его и вместо этого использовал немного своего ревербератора Bricasti M7, как на электрогитаре, так и на стальной педали.

У нас были духовые на нескольких песнях; DJ Harper составил для них графики. Мы разместили валторнистов в изо-кабине, но оставили двери открытыми, чтобы звук мог просачиваться в основную комнату, и Боб мог их слышать. В основном духовые улавливались эмбиент-микрофоном Neumann M 49, который я установил во всенаправленном режиме, прямо посередине группы, рядом с Бобом и его вокальным микрофоном. У меня было несколько близких микрофонов на валторнах, Royer 122 на тромбонах, Neumann U 67 на трубах и Neumann M 149 на валторне. Но мы не использовали очень много близких микрофонов. Большая часть звуков рога исходила из-за утечки в комнату.

В конце каждой сессии мы прослушивали финальные варианты, и Боб решал, какой вариант каждой песни ему больше всего понравился. Он не интересовался микшированием; он сказал, что ему нравится, как звучат сырые миксы. Мы потратили немного времени, подправляя некоторые песни, просто немного ребалансируя, но большую часть материала он заканчивал тем, что предпочитал оригинальный черновой микс.

Когда мы начинали, я, честно говоря, не был уверен, сможет ли Боб петь такие песни. Но у меня пошли мурашки по коже, как только я услышал его голос из динамиков. Он любит эти песни и вкладывает в них свое сердце. Я думаю, именно поэтому запись удалась так хорошо. После того, как мы закончили, мне позвонила Дайана Кролл. Менеджер Боба поставил ей альбом, и она сказала, что он тронул ее так глубоко, что заставил ее плакать. Элвис Костелло и Ти Боун Бернетт также позвонили, чтобы сказать, как сильно им понравился альбом. Можете себе представить, как мне было хорошо от этого.

TOMMY LIPUMA

Томми Липума скончался, когда я собирал эту книгу. Мы только что закончили работу над альбомом Дайаны Кролл «Turn Up the Quiet», когда он ушел от нас. Мы с Томми были друзьями более пятидесяти пяти лет. Вместе мы записали 111 записей, и я думаю, что самое важное, чему я научился у него, это то, что все дело в музыке. (См. в Приложение В схемы сессий Дианы Кролл «Turn Up the Quiet».)

То, как Томми концентрировался на песнях и музыке, было чем-то особенным; можно сказать, что он был тотальным продюсером. Во-первых, он был музыкантом. Он не был технически хорош в вещах, но у него был отличный слух и у него была отличная манера поведения. Он знал, как вытянуть из артистов представление. Это большая часть работы продюсера, и Томми всегда справлялся с ней очень хорошо; это было похоже на наблюдение за распускающимся цветком.

Я никогда-никогда — и не могу сказать этого о многих людях — не видел, чтобы Томми злился на сеансе. Он никогда не показывал, что расстроен на глазах у людей. Если кто-то делал что-то, что ему не нравилось, он всегда отводил этого человека в сторону и говорил ему или ей об этом. Таким образом, он вынесет это на открытый воздух, и тогда все. С ним было покончено, и он вернулся к записи.

Еще одна вещь, которую сделал Томми — и несколько других продюсеров поняли его намек и начали это делать, — это то, что он не остался в аппаратной. Он сидел в студии с музыкантами. Он стоял прямо перед ними, в наушниках и с нотами. Это означало, что он мог заставить все происходить прямо сейчас и прямо в комнате. Вместо того, чтобы нажимать кнопку обратной связи, говорить, затем отпускать ее, чтобы услышать, что говорит человек снаружи, а затем снова нажимать кнопку, чтобы ответить, они были все вместе. Это значительно упростило общение.

Томми всегда так верил и доверял мне. Он знал, что я получу правильный звук, и поэтому никогда не беспокоился об этом. Он просто сосредоточился на том, что происходило в студии. Когда он работал, он стал частью группы. Но у него также была перспектива великого продюсера, и он видел общую картину.

Он хорошо играл на саксофоне, когда был моложе, поэтому у него были музыкальные способности, и у него был хороший слух для высоты тона и темпа. Он был из Кливленда. Его отец был парикмахером и хотел, чтобы его сын мог зарабатывать на жизнь, поэтому Томми тоже выучился на парикмахера. Но, будучи Томми, он подружился с парнем из музыкального бизнеса. Этот парень приводил в парикмахерскую других парней из музыкального бизнеса, чтобы они подстригли их, и Томми встречался с ними.

Тем временем Томми также все еще играл на саксофоне в Кливленде с Ником и Фрэнком ДеКаро, оба из которых также продолжили работу в музыкальном бизнесе в Лос-Анджелесе, но в то время играли на аккордеоне и гитаре. Все трое давали концерты на лодках на озере Эри, и в конце концов кто-то, для кого они играли, предложил Томми работу в музыкальной компании. Упаковывать пластинки, я думаю, работа заключалась в этом. Оттуда он начал заниматься продвижением пластинок, и когда я с ним познакомился, он работал в музыкальном издательстве. Это было, когда я был штатным продюсером RCA, и он приносил мне песни. Вот так мы и познакомились.

В конце концов, Томми тоже начал продюсировать, и он добился большого успеха в качестве продюсера с песней «Гуантанамера» группы Sandpipers. В песне есть диалог, который начинается словами: «И слова означают...». Это Томми говорит. Брюс Ботник был инженером. Томми пробовал несколько человек произносить строки, но Брюс записал Томми, когда он был там, показывая другим, как произносить слова, и это то, что они использовали для записи.

Поскольку Томми играл на саксофоне, он мог читать ноты, и как только он начал продюсировать, чем больше он продюсировал, тем большему он научился. Он был одним из тех людей, которые вкладывали все, чему научились, в свою работу. У него также был отличный вкус в песнях. Он слышал песни, написанные или записанные кем-то, и запоминал их, думая, что когда-нибудь воспользуется ими для кого-то другого.

Леон Рассел был автором песни This Masquerade. Томми услышал ее, она ему понравилась, и он сыграл ее для Джорджа Бенсона. «Breezin'», заглавная песня альбома, на котором находится «This Masquerade», была написана Бобби Уомаком. Это была еще одна песня, которую Томми нашел и принес Джорджу. Томми также пригласил Бобби Уомака, чтобы он играл на гитаре во время записи. Когда мы записывали «The Way We

Were» с Барброй Стрейзанд, он выбрал песни с Барброй, песни о возлюбленных, воюющих друг с другом. У него просто была сноровка — она пришла к нему сама собой.

В студии Томми всегда очень легко работал с аранжировщиками, меняя партии. Было забавно наблюдать, как он это делает, потому что многие аранжировщики кричали: «Не лезь в мою схему!» Но они позволяли Томми делать предложения. Его все уважали.

Он также знал, как сделать сеансы веселыми. Мы работали над проектом, и, конечно, по моему обыкновению, я всегда приходил очень рано. За час до сеанса звонил телефон, я брал трубку, и Томми спрашивал: «Что у нас на обед?» Он хотел получить заказ на ланч, поэтому мы с нетерпением ждали этого. Или мы работали и работали весь день, и он останавливался посреди того, чем мы занимались, и говорил: «Хорошо, куда ты хочешь пойти поужинать?» Речь шла о музыке — и о еде тоже. Действительно важные вещи.

Дом Томми до того, как он женился на своей жене Гилл, был домом для вечеринок. У него была отличная квартира на Голливудском бульваре, которую он делил с диск-жокеем Джонни Хейсом, и мы все проводили там время. Позже он купил дом в Долине, и когда я заканчивал работу по ночам, я проезжал мимо. Если бы горел свет, я бы припарковался и вошел, потому что всегда что-то происходило. Рэнди Ньюман часто бывал там; какое-то время, пока он писал альбом Redneck, он играл песни, над которыми работал для нас, на фортепиано. Ленни Уоронкер, президент Warner Bros. Records, должен был быть там. У Томми был бильярдный стол, и Дэн Хикс должен был там играть в бильярд. Это была тусовка, и было очень весело.

Мы были друзьями все эти годы и были ближе, чем братья. У нас никогда не было больших взрывов. Пара недоразумений, может быть, но если я злился на него, он всегда извинялся. Если бы он был зол на меня, я бы извинился.

Однажды мы были в Швейцарии, работали с Элом Джарро, а я был сопродюсером. Мы пригласили большую компанию на ужин, и когда пришло время платить по счету, я взял его. Ну, Томми очень разозлился, потому что хотел заплатить. Позже я получил от него звонок, и он сказал: «Давай позавтракаем утром; нам нужно поговорить.»

Я знал, о чем идет речь, поэтому, когда мы встретились утром, первое, что я сказал, было: «Томми, я хочу извиниться за вчерашний вечер». Это вызвало у него широкую ухмылку, потому что он знал, что я выбил его из колеи, извинившись прежде, чем он успел вмешаться. То, что у нас было, было довольно особенным; это была взаимная признательность друг другу.

Это также говорит о том, насколько он был хорош, работая над несколькими записями с таким количеством артистов: например, с Дайаной Кролл, Натали Коул и

Джорджем Бенсоном. Вы так много не видите. И еще одно, Томми очень хорошо ладил с Майлзом Дэвисом. Это было непросто. Они подружились, вместе тусовались и много разговаривали по телефону. У Майлза не было много близких друзей, но Томми ему очень нравился. Я уверен, что, опять же, это было потому, что Томми был полностью посвящен музыке, а это то, что заботило Майлза. Забудьте о других вещах, которые пытаются помешать. Главное, чтобы запись была готова.

ХОРОШАЯ ЖИЗНЬ: СЕКРЕТЫ МОЕГО УСПЕХА

СЕКРЕТ 1: ТЫ ДОЛЖЕН ЭТО ПОЛЮБИТЬ

Я считаю, что моей карьере очень помогло то, что у меня всегда была такая страсть к моей работе. Я полностью влюблен в то, что я делаю; сейчас, сегодня, столько, сколько было и раньше. Я работаю с музыкантами и исполнителями, и я могу тусоваться с ними — как можно не любить это?

Но если у вас нет настоящей, истинной страсти к этому, вам следует заняться чем-то другим. Когда вы начинаете в этом бизнесе, вы не зарабатываете никаких денег. Часы сумасшедшие. Все твои друзья — это люди, с которыми ты работаешь, потому что ты никогда ни с кем не видишься. Я не могу вам сказать, сколько раз у меня были назначены свидания на вечер, и мне приходилось звонить в последнюю минуту, чтобы отменить их, потому что я был в студии. Это тяжело. Но претензий у меня нет.

На сессиях мне всегда нравилось находиться в студии с музыкантами, болтать и шутить, и я до сих пор это делаю. Со многими из них я подружился, и мы до сих пор тусуемся после сеансов. Я думаю, что любовь, которую я испытываю к своей работе, проявляется во всем. Музыканты чувствуют себя хорошо, когда на их сессиях присутствует весь этот энтузиазм, и это одна из причин, почему им нравится работать со мной.

Затем, конечно, когда вы много работаете и проводите так много концертов, есть шанс, что у вас будут хиты. Вначале я записал альбом Рэя Чарльза и Бетти Картер, кажется, за два дня, весь альбом — моно и 2 дорожки. Это был великолепный альбом — он назывался просто «Рэй Чарльз и Бетти Картер», — и после этого люди умирали от желания уговорить меня назначать для них сеансы. Великолепные проекты, которые я реализовал и которые также оказались успешными, принесли больше прибыли.

У меня действительно не было утомительной записи. И было всего пару раз в моей жизни, когда я не хотел идти в студию, где у меня что-то заказывали, но я не хотел идти работать.

Это было редко, но бывало. Проект, который я помню больше всего, когда я чувствовал себя так, был с группой, которая была на Playboy Records. У них был огромный успех, но потом они решили избавиться от своего продюсера и вместо него наняли меня. Мы работали в Village Recorder, и это была одна из тех сессий, когда каждый

день мы начинали позже, пока, наконец, не подходили к полночи. В то время я не знал, что они покупали кокаин, и его стоимость была включена в студийное время, скрытая в счетах-фактурах как какая-то другая плата. Когда я узнал об этом, это меня очень разозлило, потому что, как продюсер, это был мой бюджет — я отвечал за него. Но тогда я этого не осознавал; Я узнал позже.

В какой-то момент проекта мы записывали ритм-секцию для песни, и лидер сказал: «Знаешь, Ал, это что-то вроде песни Каунта Бэйси — как ты думаешь, мы можем получить оркестр Каунта Бэйси?» Я сказал: «Конечно, давай я попробую». Я позвонил менеджеру Бэйси в Нью-Йорке, и он сказал, что хотел бы это сделать, но группа находится в Европе уже три месяца. Так что вместо этого я предложил найти кого-то другого, кто мог бы сделать аранжировку, которая звучала бы как группа Бэйси. В итоге мы этого не сделали, но однажды ночью, пару недель спустя, мы были в студии в четыре утра, сидели на полу и прослушивали все песни.

Когда заиграла эта конкретная песня, лидер, которого звали Дэнни, сказал: «Знаешь, что с этой песней не так? У вас это звучит как песня Бэйси, но на самом деле это не песня Бэйси».

Я уже не любил эти сеансы, но это стало последней каплей. Мой ответ той ночью был прост: «Правда? Хорошо. Давайте на этом закончим». Я пошел домой, а на следующее утро позвонил своему адвокату Элу Шлезингеру и сказал: «Вы должны вытащить меня из этого». Что он и сделал. У нас была встреча со всеми участниками проекта, и они заплатили мне. Я закончил, и все. Это один из немногих случаев в моей карьере, когда я просыпался утром и не хотел идти в студию. Обычно я с удовольствием иду на работу!

Я не религиозный парень, но мне нравится то, что я делаю, и я думаю, что это подарок от Бога, что я могу делать это так хорошо. Бог или вселенная дали мне в жизнь правильных учителей, чтобы я мог учиться разным вещам от самых разных людей и соединять все это воедино. Тем не менее, это случилось, это подарок, что я делаю это.

Я также люблю преподавать, и я стараюсь учить на собственном примере со своими помощниками и людьми, которые работают со мной. Среди моих помощников есть лучшие инженеры; многие из них стали очень хороши в том, что они делают, и я тоже чувствую себя счастливым от этого.

Большинство крупных студий со штатными инженерами, которые предлагали ученичество или стажировку, сейчас исчезли. Они закрылись, и есть не так много мест, которые могут предоставить такие возможности. Я стараюсь предложить как можно

больше помощи, позволяя ребятам из школ звукозаписи приходить, смотреть мои записи и учиться у них как можно большему.

СЕКРЕТ 2: УВЕРЕННОСТЬ

Когда я был молод, я никогда не уставал искать новые способы что-то делать. Я знал, что если мы попробуем новый и необычный сетап для группы, я подниму фейдеры и услышу, что он не работает, я могу попросить агента дать всем небольшой перерыв. Агент говорил музыкантам, чтобы они остановились, и мы выбегали, чтобы изменить настройку обратно. Почему-то я не боялся этого делать.

Может быть, отсутствие у меня страха возникло из-за того, что я приобрел опыт во всем: кантри, классике, поп-музыке, биг-бэнде, оркестре и небольшом струнном ансамбле. Я записывал все. Если бы это была музыка, которая мне не нравилась, я бы все равно сосредоточился на том, чтобы добиться наилучшего звучания от всех инструментов, даже от губной гармошки. Мне никогда не нравилась полька, но если я записывал аккордеон, я хотел добиться наилучшего аккордеонного звука. Что бы это ни было, я входил и просто фокусировался на записи звуков.

Отчасти такое отношение я перенял от своих наставников. Многое пришло от моего дяди, который сам был таким самоуверенным. У него была манера, которая привлекала людей. Он был хорош в своей работе и знал всех; он был одним из ребят. Он и Бинг Кросби смеялись и подшучивали друг над другом. Кейт Смит, известная своей песней «Боже, благослови Америку», приходила на сеансы. Орсон Уэллс, Арт Татум, Лес Пол — он дружил со всеми и всем нравился.

Он был хорошим парнем и талантливым парнем, который знал, что делал, и я унаследовал это от него. Когда вы знаете, насколько вы хороши в чем-то и что вы можете сделать это хорошо, у вас есть уверенность. Страх нет. Вы можете записать девяносто произведений, но вы знаете, что можете это сделать.

Самая большая сессия, которую я когда-либо делал, была в 1959 году для двойного альбома *An Evening with Lerner and Loewe*. Мы сделали это на стадии озвучивания Голдмана в «Мелпроуз» в Голливуде, на самом деле, в одном из самых красивых помещений, в которых я когда-либо работал. Его больше нет; оно сгорело. Мы записывали музыку из четырех популярных в то время мюзиклов Лернера и Лоу: *Brigadoon*, *Paint Your Wagon*, *Gigi* и *My Fair Lady*.

К счастью, Алан Джей Лернер, автор текстов, и Фредерик «Фриц» Лоу, композитор, были двумя самыми забавными парнями в округе. У дирижера Джонни Грина тоже было отличное чувство юмора, и мы много смеялись на сессии, что очень помогло.

На сессии присутствовали RCA Victor Chorale and Orchestra: восемьдесят музыкантов и хор из сорока или пятидесяти голосов с четырьмя артистами, поющими вживую. Рядом с Джонни Грином стояли артисты: актриса Джейн Пауэлл, оперные певцы Ян Пирс и Роберт Меррилл и комик Фил Харрис, который раньше был участником программы Джека Бенни.

Многие бы сказали: «Вау. Трое парней и певица, и все эти вещи, и все эти люди в студии, в которой ты никогда раньше не работал?» Возможно, у них не хватило бы мужества сделать это. Но каким-то образом у меня хватило смелости, и мне это понравилось. Я думаю, что я живу только тогда, когда приходит первое воспроизведение, и все в комнате говорят: «Боже мой, это звучит потрясающе!»

Когда мне пришлось заменить Боба Дозэрти в Фултоне и дать свое первое выступление с оркестром, он поверил мне и сказал: «Ал, ты достаточно хорош, чтобы сделать это, не беспокойся об этом, просто сделай это». И это тоже помогло.

Сейчас, чем больше музыкантов в студии, тем я счастливее. Чем больше оркестр, тем веселее — из-за звука, исходящего от большого оркестра. Но вам лучше иметь уверенность и знать, как это сделать, иначе будет много неприятностей!

Это правда, что чем больше вы делаете что-то, тем больше у вас появляется уверенности. Но также иногда вам просто нужно быть в состоянии сделать то, чего вы никогда не делали раньше, и при этом быть уверенным в том, что вы способны. Просто встаньте прямо, поднимите голову, войдите внутрь и сделайте это.

Еще одна вещь, которая, возможно, помогла мне, заключалась в том, что, когда я был штатным продюсером в RCA, каждую пятницу в восемь часов вечера. был часовой урок для пятерых из сотрудников отдела A&R, где кто-то был нанят, чтобы приходить и тренировать нас. Он дал нам уроки о том, как представить себя. Он показал нам, как пожимать руки, как разговаривать с большой группой людей и как хорошо для начала попытаться поговорить о чем-то немного юмористическом. Мы научились ставить ноги, говорить «привет» и протягивать руку для крепкого рукопожатия. Не неряшливое, типа «хватай за руку и трясись», а что-то существенное. Мы научились быть готовыми к публичным выступлениям, иметь записи, которые напоминают нам о том, о чем говорить, и что мы не должны вставать, чтобы говорить, не зная, что мы собираемся сказать.

Я не уверен во всем, что делаю, но я уверен в интервью, и я хорош в дискуссиях. Для публичных выступлений, где я один, я все еще нервничаю. Но если мне нужно это сделать, я просто приношу свои записи, и со мной все в порядке.

СЕКРЕТ 3: УВАЖЕНИЕ

По каким-то причинам я получаю большое уважение, и когда что-то начинает выходить за рамки, я могу положить этому конец. Как я заслужил это уважение? Ну, во-первых, я всегда готов к тому, что мне придется делать. Я также надежен; Я уверен, что люди могут рассчитывать на меня. Я прихожу рано на сеансы. И я всегда хорошо выгляжу. Людям это нравится, и это внушает доверие.

Я также научился управлять людьми, будучи продюсером. Когда люди отклонялись от того, что они должны были делать, мне приходилось пытаться вернуть их в нужное русло.

Работая с такими группами, как Jefferson Airplane и Toto, группами, которые привыкли все время заниматься своими делами, мне приходилось собирать людей вместе, когда что-то начинало рушиться. Это часть работы, и, конечно же, есть давление со стороны звукозаписывающих компаний. Веселиться — это нормально, но когда дела заходят слишком далеко, мне приходится возвращать их в нужное русло, чтобы убедиться, что мы выполнили работу.

Будучи штатным продюсером звукозаписывающей компании, я знал о затратах, перерасходах и бюджетах. Это заставило меня сосредоточиться на том, каким должен быть конечный результат, и я знал, что если я буду продюсировать, мне придется твердо стоять на своем.

Это то, что всегда было для меня очень важно: если вас наняли для выполнения работы, вы должны это делать. Развлекаться во время работы — это одно, и это нормально на минуту или две. Но если это отвлекает от того, куда вы направляетесь, вы должны управлять вещами и возвращать их в нужное русло. Это ваша работа; это то, за что вам платят. И если вы не делаете того, за что вам платят, вы воруете. Я унаследовал эту чувствительность от отца и дяди.

Вы никогда не хотите быть плохим парнем, но, возможно, иногда вы действуете с позиции силы. Это тонкая грань, потому что, если вы станете плохим парнем, количество сессий может сократиться. Вы должны поддерживать хорошие отношения; нельзя быть в студии и злиться на продюсера или артиста. Даже если вы немного расстроены, вы не

можете этого показать. Вы должны держать эти чувства в секрете, потому что все дело в музыке и артисте. Имя исполнителя указано на обложке записи. Меня не волнует, насколько вы важны как продюсер или инженер, это запись артиста, и вы должны помнить, что именно для этого вы здесь.

Вы можете управлять этим всеми способами; вам просто нужно выяснить, что именно работает. Это может быть просто: *«Хорошо, мы все повеселились, теперь вернемся к работе»*. Ты не можешь войти как сержант морской пехоты, ты должен найти более приятный путь.

Дружба, конечно же, помогает отношениям в студии. Когда мы закончили рабочий день, мы идем тусоваться; мы ходим в бары и джаз-клубы и узнаем друг друга поближе. Например, я давно не видел Джексона Брауна, но мы остались друзьями; когда мы видим друг друга, мы широко улыбаемся и обнимаемся.

Когда вы уделяете всем время, люди узнают вас и уважают то, что вы делаете. Они знают, что вы хороши в своей работе, и им приятно, когда им не нужно беспокоиться о вас. Я видел, как иногда это случалось, когда артист брал бразды правления, потому что человек, продюсировавший фильм, был недостаточно хорош или, возможно, не понимал, чего артист хотел достичь. Как инженер, я был там, когда это происходило, и я сочувствую им обоим — артисту и продюсеру. Это проблема, потому что, если артист должен взять на себя управление, он не сможет уделить внимание всем остальным вещам, на которых должен сосредоточиться. И, конечно же, это может быть очень унижительно для продюсера.

Важно завоевать уважение, и люди делают это разными способами. Дэвид Фостер, например, очень силен в студии, но поскольку он такой талантливый и такой классный музыкант, с ним довольно трудно спорить! Способ работы Томми ЛиПумы с артистами заключался в том, чтобы мы посадили его в студии с музыкантами вокруг него, чтобы он был одним из них.

Каждый продюсер индивидуален. Нет двух одинаковых. Они должны знать, как вытянуть из артиста перформанс. Это много работы и много деталей. У каждого свой стиль и свой собственный способ заставить его работать, и я учился у всех.

СЕКРЕТ 4: МЕДИТАЦИЯ

Медитация великолепна. Я действительно верю, что медитация, возможно, спасла мне жизнь. Когда я впервые начал работать с Jefferson Airplane в шестидесятых, все было

так безумно. Я работал над двумя проектами каждый день и спал всего три-четыре часа в сутки. Но прежде чем я спустился в студию и мы начали сессию с Airplane, я целый час медитировал в своем офисе, и это давало мне новую энергию.

Это была Трансцендентальная Медитация, которой обучал Махариши Махеш Йоги, и многие артисты, включая «Битлз» и «Бич Бойз», занимались ею в то время. Именно Пол Хорн, выдающийся ученик Махариши, научил меня медитировать и дал мне мою мантру.

Когда Пол и я летели в Индию, чтобы записать его второй альбом в Тадж-Махале в Агре, мы сначала сделали остановку в Дели, где взяли такси и ехали около полутора часов, чтобы увидеть Махариши. Пол был важным артистом и учеником, поэтому мы думали, что увидим его. Но вместо этого мы просидели в офисе несколько часов, ожидая, пока нам, наконец, не сказали: «Нет, Махариши слишком занят, чтобы видеть вас сегодня».

Итак, мне так и не довелось встретиться с Махариши. Но мы провели время в Нью-Дели, Старом Дели и Агре, Пол получил хороший альбом, который имел успех, а я медитировал. Я все еще медитирую до сих пор.

Как я уже сказал, я считаю, что медитация спасла мне жизнь в тот отрезок времени, когда я работал в офисе или искал песни в первой половине дня, продюсировал Эдди Фишера днем, а затем возвращался в восемь часов вечера и работал с Jefferson Airplane до трех-четырех утра. Что я делал, так это то, что когда я заканчивал с Эдди в пять, я шел в свой офис. Когда моя секретарша уходила в пять тридцать вечера, я закрывал дверь и медитировал в течение часа. Я просто сидел там, и это придавало мне энергии и спокойствия, чтобы справиться с Airplane.

Вот что для меня медитация. Это спокойствие, которое дает вам энергию, которая делает вас способным справляться с ситуацией. Вы не слишком расстраиваетесь из-за чего-то, и это помогает вам сделать паузу и найти время, чтобы решить проблему.

Как я это делаю: я сажусь на стул, обычно на стул с прямой спинкой. Затем я закрываю глаза. Я повторяю свою мантру снова и снова, и она просто проникает внутрь меня. У меня всегда была одна и та же мантра. И я расскажу вам забавную историю по этому поводу.

Пол Хорн дал мне мою мантру. Некоторое время в шестидесятых годах штаб-квартира Махариши на Западном побережье располагалась в здании, которое сейчас является студией Village в западной части Лос-Анджелеса, и мы с Полом пошли навестить его там. Вы должны были принести фрукты и цветы, когда получали свою мантру, и мы это сделали. Теперь я не уверен, как Пол получил мою мантру от Махариши, но именно

Пол прошептал ее мне на ухо. Забавно то, что после этого я вышел на улицу менее чем на десять минут и забыл свою мантру! Мне пришлось вернуться и снова попросить Пола повторить мне её. Я чувствовал себя ужасно из-за того, что забыл, но потом Пол сказал мне, что это часто случается.

Некоторое время спустя барабанщик Джефф Поркаро и я вместе работали над несколькими записями. Он также занимался медитацией. Мы разговорились об этом, и он сказал: «Если ты расскажешь мне свою мантру, я расскажу тебе свою». Потому что в то время вам не полагалось никому рассказывать свою мантру.

Но я сказал ему свою, которая была И-Ин, И-Ин. А оказалось что у него такая же! Мы посмеялись и решили, что когда раздавали эти мантры, все в музыкальном бизнесе получали одинаковые. Вероятно, у «Битлз» была такая же. Я никогда не говорил об этом с Полом Маккартни, но думаю, что в следующий раз, когда я увижу его, я спрошу его об этом.

Во всяком случае, это мантра, которую я всегда использовал. Что касается меня, когда я медитирую, я попадаю в некое подобие пустоты, где нет ничего. Оно просто черное, мирное и спокойное. Когда я выхожу из него, у меня есть энергия, как будто я спала восемь часов. В то время в RCA я медитировал по часу каждую ночь, иногда полчаса утром и полчаса вечером. Тогда вам сказали, что полчаса будет достаточно. Но были времена, когда я выходил из медитации и понимал, что прошел час, когда мне казалось, что это всего лишь пять минут.

У вас есть ваша мантра; вы сидите тихо и просто повторяете это снова и снова. Не совсем так; это как шаблон. Но он должен быть свободным. И вы следуете этой мантре в мирное место. Вам в голову приходят другие мысли; это нормальная вещь. Вы начнете думать о чем-то, что произошло в течение дня, или о том, что вам нужно сделать. Но это то, что вы должны попытаться выяснить; просто отпустите мысли. Вот как помогает мантра, потому что вы концентрируетесь на мантре, а не пытаетесь отогнать мысли. Внешний шум может отвлекать, поэтому вам нужно тихое место, если вы можете его найти.

Интересно, что много людей, которых я знаю с того времени, медитируют до сих пор. Я начал заниматься с Полом Хорном где-то в 1964 году, так что я медитирую более пятидесяти лет. Теперь я медитирую по вечерам. Или иногда я буду делать это в Капитолии. Я возьму двадцать минут и уйду в какое-нибудь тихое место. Я думаю, что это по-прежнему одна из вещей, которая удерживает меня от расстройств в студии. Я вообще очень спокоен. Я знаю, что все можно исправить. Если кто-то ошибается, я говорю, чтобы он сообщил мне об этом; мы позаботимся об этом, а потом забудем. Я могу оставаться

довольно уравновешенным, и я думаю, что это хорошо, что я не расстраиваюсь, не кричу и не воплю.

Однако несколько лет назад я расстроился. Вероятно, в период с 1958 по 1964 год, когда я получил свою мантру, я был довольно многословен. Я кричал на вторых инженеров. Я больше никогда этого не делаю; Мне довольно легко в студии. Но тогда я был очень строг к ошибкам. Я думал, что непростительно совершить ошибку. Но кто захочет быть рядом с таким человеком? Это не весело. И когда вы кричите на кого-то в присутствии других людей, это причиняет им боль.

Теперь, если что-то случается, я отвожу виновного в сторону и говорю: «Ты должен быть осторожен, чтобы не делать этого снова, потому что я не хочу больше этого видеть». Но я также говорю им, что если они сделают ошибку, они должны сказать мне, а затем забыть об этом. Потому что, если они начнут беспокоиться об этом, они просто сделают еще одну ошибку. Лучше всего, если вы сделали ошибку и можете ее исправить, тогда исправляйте. Если не можете, то просто идите дальше.

Мы с моей женой Лизой до сих пор время от времени медитируем дома, но не так часто, как тогда, когда я делал это каждый божий день. Может быть, я просто слишком доволен сейчас. Но, как я уже сказал, я все равно иногда буду делать это на работе. Если я заканчиваю микс и у меня есть от сорока пяти минут до часа, пока они печатают стемы и готовятся к следующему миксу, я тихонько сижу и медитирую. Это все равно, что иметь в своем арсенале дополнительную батарею.

СЕКРЕТ 5: МЫСЛИТЬ ТРЕЗВО.

Я никогда не пил и не принимал наркотики на сессиях, когда был инженером. Признаюсь, пару раз я курил косяк, когда работал продюсером в RCA. Но кроме этих двух или трех случаев, я никогда не пил и не принимал наркотики, когда работал.

Но к тому времени, когда я продюсировал и начал работать с Jefferson Airplane, я уже был хорошо знаком с травкой. Я думаю, что все были тогда. Мне также всегда нравилось идти куда-нибудь и выпить, когда я заканчивал работу в течение дня. Работая с Airplane, наркотики были повсюду, и у меня был доступ ко всему. Я познакомился с кокаином, потом были кваалюды (Метаквалон), которые сейчас запрещены законом. Кроме того, Оусли всегда был там, а это означало, что кислота всегда была там, ангельская пыль/РСР, что угодно. И оказалось, что я тоже люблю пить и принимать наркотики. Чем больше я пил, тем больше принимал наркотиков, и это поддерживало

меня. Все мои друзья тоже были в этом заинтересованы. Я не думаю, что в то время среди моих друзей был кто-то, кто не принимал наркотики.

В конечном итоге это вышло мне боком. Я развелся уже второй раз, когда начал понимать, что у меня серьезная проблема. Потребовалось очень много времени, чтобы добраться до того места, где я знал, что должен что-то изменить. Началось то, что когда я пил, никогда не знал, кто появится.

Я мог быть беззаботным парнем, который был таким веселым, или я мог быть угрюмым придурком, который говорил вещи, о которых я полностью пожалею. На следующий день мне напоминали о том, что я делал, чего не помнил. Иногда я возвращался домой и не знал, как я туда попал. Или меня не было два дня, и когда я возвращался домой, я не знал, где я был. У меня была семья, дети, и я начал думать: «Что я делаю?»

Дошло до того, что я себе не нравился. Мне не нравилось смотреться в зеркало. Мне не нравился парень, который был там, и я не гордился тем, кем я был. Забавно, но я всегда работал. Алкоголь и наркотики меня не остановили. И люди по-прежнему любили меня. Когда я не был тем мерзким парнем, со мной было легко ладить. У меня никогда не было проблем в этом отношении в студии.

Я также не пропустил ни одного рабочего дня. Были времена, когда я сидел в ванной, с похмелья, и меня рвало в перерывах между дублями. Много раз я вообще не ложился спать. Я не спал всю ночь, понимал, что через час у меня сессия, прыгал в машину и ехал в студию.

Но, наконец, у меня был опыт, который изменил меня. Раньше я играл в покер раз в месяц с группой моих друзей. У меня дома был очень хороший покерный стол. Мы устроились, купили мясное ассорти в отличном итальянском гастрономе, и это был веселый вечер для парней. Мы много смеялись, и все курили травку и нюхали. У некоторых парней даже был свой особенный набор, которым они не делились. Это было довольно странно.

Но однажды ночью я поднял глаза от своих карт, оглядел стол и увидел, что у всех шевелятся губы. Все говорили одновременно! И как-то что-то ударило меня. Я снова посмотрел на свои карты и сказал себе: «Я так больше не могу».

На следующий день я позвонил своей подруге Шелли Вайс, участнице программы АА, и сказал: «Шелли, мне нужна помощь. Я слышал, ты ходишь на эти встречи. Не могли бы вы дать мне знать, где проходит собрание, чтобы я мог пойти на него?»

И она сказала: «Нет. Я приеду и заберу тебя».

Она не хотела оставлять это на меня, потому что боялась, что я передумаю и не пойду. Она подобрала меня и привела на собрание музыкантов. Там было человек пятьдесят, в основном парни, и я, буквально, знал около сорока из них. Там было несколько очень известных музыкантов и инженеров, и один очень известный музыкант подошел и сказал: «Эй, Эл, я припас для тебя место».

Это было так. Это сработало для меня в первый день, и я никогда не оглядывался назад. У меня никогда не было сомнений. Это было то, где я должен был быть, и это было то, что я хотел сделать. Это было почти тридцать лет назад.

Это лучшее, что я когда-либо делал для себя, и, возможно, лучшее, что я когда-либо делал для своей семьи и друзей. Сейчас я счастливый парень, и моя жизнь удалась. В три года трезвости я познакомился со своей женой Лизой, и мы женаты уже более двадцати пяти лет. У меня никогда не было отношений так долго. Я всегда как-то все портил. С этим браком у меня было намного больше взаимопонимания, и когда возникали проблемы, мы все улаживали. Я взял на себя обязательство и придерживался его, не так, как в старые времена.

Сейчас я себе очень нравлюсь. Я хороший парень и люблю свою жену. Я все еще делаю хорошую работу. Кто бы мог подумать, что я все еще буду работать? Я занимаюсь всеми видами отличных проектов.

Дело в том, что я не скучаю по выпивке или наркотикам. Иногда я скучаю по идее действительно хорошего бокала вина. Лиза пьет вино, и у нее есть несколько отличных вин, так что иногда я чувствую запах бокала и у меня выделяется слюна. Но я даже не пытаюсь его попробовать. Теперь я также намного здоровее. Я занимаюсь пилатесом два или три раза в неделю. Я плаваю в бассейне по тридцать минут в день. Я остаюсь в форме и хорошо питаюсь. У нас все отлично.

Каким-то образом я достиг точки, когда я мог видеть, что моя жизнь идет определенным путем, который не был хорошим. Я работал, хотя и не был так занят, как был с тех пор, как протрезвел. Но я не знаю, как долго я мог бы продолжать. Я бы убил себя в автокатастрофе или, что еще хуже, убил бы кого-нибудь другого.

Я горжусь тем, что мне удалось обрести трезвость, и всем, у кого есть такие проблемы, я бы посоветовал найти собрание АА и пойти туда. Там так много помощи от людей, которые прошли через то же, что и вы. Это товарищество, и люди сделают все возможное, чтобы помочь вам.

Мне нравится, что в эти дни я вижу людей, которые были в той же лодке, что и я, которые протрезвели примерно в то же время, что и я, которые здоровы и счастливы. У

них все хорошо, они даже спонсируют других людей, которым нужна помощь. Они успешные люди.

Я до сих пор время от времени хожу на встречи. Раньше я ходил каждый день, а теперь иногда, когда Лиза видит, что я немного расстраиваюсь, она говорит мне: «Знаешь, Ал, может, тебе стоит пойти на встречу». А я позову кого-нибудь из своих друзей, и мы пойдем вместе.

СЕКРЕТ 6: МОТИВАЦИЯ И ТРУДОВАЯ ЭТИКА

Когда я рос в бедности, моя обувь была подержанной, доставшейся мне от двоюродных братьев. Вся моя одежда была из секонд-хенда. В эти дни я помешан на носках и обуви — у меня много того и другого. Будучи бедным в молодости, я захотел иметь все предметы роскоши — водить красивую машину и иметь возможность дать своим детям то, чего у меня не было.

Большая часть моей трудовой этики пришла от моего дяди. Он научил меня всегда быть наготове и всегда быть готовым. Позаботиться об оборудовании и убедиться, что все работает правильно, задолго до начала сеанса. Ваша работа не начинается, когда начинается сессия; все начинается за несколько часов до этого. Иногда я думаю о том, что я буду делать за несколько дней до сессии, выясняя, как я собираюсь настроиться и какие микрофоны буду использовать.

Это также происходит из вещей, которым я научился, когда был очень молод, особенно от моего отца. Меня всегда учили относиться ко всем так, как ты хочешь, чтобы относились к тебе. Я слышу много инженеров, которые рычат и кричат на своих помощников. Иногда я делал это в прошлом, до того, как начал медитировать, но в конечном счете это заставляло меня чувствовать себя плохо, и в глубине души я никогда не хотел заниматься подобными вещами.

Кроме того, мой отец никогда в жизни не брал выходных. Я многому научился на этом примере и никогда не пропускал ни одной сессии. Мои дети такие же, поэтому я думаю, что я это унаследовал. Если у моего отца была простуда или болели суставы на руке, как бы он себя ни чувствовал, он все равно каждый день вставал и шел на работу.

СЕКРЕТ 7: ЧЕСТНОСТЬ

Для меня честность — это когда вы говорите, что собираетесь что-то сделать, и делаете это. Дав слово, важно его сдержать. Я думаю, что это одна из самых важных вещей в жизни. Я никогда не хочу, чтобы кто-нибудь сказал: «Эл солгал мне», или что я не сделал этого, или я не сделал этого.

Думаю, отчасти это связано с тем, что я хочу, чтобы люди думали, что я хороший парень. Почему это важно для меня, я не знаю. Но это так. Мне важно, чтобы я нравился людям. Может быть, это восходит к моему детству, когда я был бедным, ходил в школу и не имел вещей, которые были у других детей.

Я также заступаюсь за своих помощников и за других людей. Я всегда был таким, даже когда был ребенком. В школе был худощавый парень, который носил очки и был немного не в себе. Другие парни постоянно приставали к нему, а я всегда дрался, чтобы защитить его. Мне нравится говорить за людей, которые не могут говорить или делать что-то сами. Мне нравится помогать таким образом, где я могу.

СЕКРЕТ 8: ЭФФЕКТИВНОСТЬ

Я стараюсь быть эффективным. На конференц-звонках я определенно такой. Все болтают, а я говорю: «Ладно, ребята. У всех нас есть дела; давайте сделаем это». Потому что в противном случае разговор ускользает, а затем начинает исчезать цель того, зачем вы здесь. Немного поболтать — это хорошо, но нам пора переходить к делу. Давайте делать то, для чего мы здесь.

Другое дело, что я никогда не опаздываю. Однажды я опоздал из-за пробки. Это было в RCA примерно в 1969 году. К счастью, мой помощник смог все настроить. Я пришел туда через пять минут, пока они исполняли первую песню. Я был в ужасной панике в машине, беспокоясь о том, как добраться туда и что произойдет, и я не хотел, чтобы это когда-либо повторилось. Так что с тех пор я особенно осторожен. Я прихожу очень рано, все время.

СЕКРЕТ 9: ПЕРЕИЗОБРЕТЕНИЕ

Каждый проект уникален, и я позволяю ему диктовать мне направление. Я всегда пытался бросить себе вызов, берясь за разные типы проектов. Это может быть рок-группа

вроде Toto, биг-бэнд, акустический джазовый проект или оркестр из восьмидесяти двух человек. У меня было живое выступление с Usher и Ludacris, которое для меня было совсем другим. Разнообразие — самая захватывающая часть. Хорошо быть экспертом в определенном жанре, но если мода изменится, ваша работа иссякнет. Я получил двадцать три статуэтки Грэмми, и они охватывают самые разные жанры!

Я постоянно учусь, и я не думаю, что существует такая вещь, как идеально звучащая пластинка. Я записал пластинки, которые выиграли Грэмми и заработали много денег, но иногда я слышу эти записи два года спустя по радио и думаю, что мог бы сделать их лучше. Я не думаю, что когда-либо делал пластинку, которой был бы доволен на 100 процентов. Но я не знаю, скажут ли слишком много других людей, что они тоже.

СЕКРЕТ 10: СОБЛЮДАТЬ ПЕРСПЕКТИВУ

Несколько лет назад я собирался навестить своего старшего сына Эла-младшего и его семью, они живут в Лас-Вегасе. Мне позвонил мой маленький внук Питер, который в то время был в первом классе. Он сказал: *«Дедушка, когда ты приедешь в гости, не мог бы ты принести одну из своих Грэмми, чтобы показать и рассказать в моей школе?»* Я сказал: *«Конечно»*.

Итак, я взял один из своих «Грэмми», упаковал его и отправился в Вегас, а потом, однажды утром, я пошел в школу с Питером, чтобы показать и рассказать обо всем в его классе. Оказывается, передо мной был пожарный, и он рассказывал о езде на пожарных машинах, тушении пожаров и спасении зданий, обо всем этом, и дети в полном восторге. Я скажу вам, что это серьезная вещь для подражания.

Но потом настала моя очередь, и я вышел в переднюю часть комнаты со своей Грэмми, положил ее на стол и немного поговорил о том, чем я занимаюсь. Затем они передавали Грэмми и задавали мне вопросы — знаю ли я Джанет Джексон, знаю ли я Майкла Джексона и все такое. Было очень весело общаться с ними.

Наконец, Грэмми достался мальчику в конце комнаты, и, когда он поднял ее, он сказал: *«У моего отца тоже есть такая»*. И я думаю, какое совпадение: я в этом классе в Лас-Вегасе, а отец этого ребенка тоже лауреат Грэмми. Итак, я спросил: *«Отлично, за что он это получил?»* А он ответил: *«Боулинг!»*

Я сказал: *«Ну, это замечательно, я так рад за него»*. Но мне пришлось смеяться. Оставьте это шестилетнему ребенку, чтобы он заставил вас смотреть на вещи в правильном свете.

СЕКРЕТ 11: СДЕЛАЙТЕ МУЗЫКАНТОВ СЧАСТЛИВЫМИ!

Иногда, если вы не знаете, куда поставить микрофон, можно спросить у музыкантов. Они могут сказать вам: «В прошлый раз они поставили микрофон сюда, и он звучал великолепно». Так что не бойтесь спрашивать, особенно если они приходят с инструментом, которого вы никогда раньше не видели! Вы можете попробовать то, что они предлагают, выйти в студию и послушать, а затем вернуться в аппаратную, чтобы послушать еще немного, чтобы убедиться, что все звучит так, как должно.

Вы всегда хотите, чтобы музыканты чувствовали себя хорошо и знали, что вам небезразлично, как они себя чувствуют. Я всегда спрашиваю их, удобно ли им, и все ли в порядке. Это здравый смысл, правда. Если они довольны своим звуком, они будут играть лучше, потому что им не нужно беспокоиться о том, как они звучат.

Когда я преподаю, я всегда говорю людям, что в студии музыкант — ваш лучший друг. Я люблю здороваться со всеми и говорить: *«Привет. Как поживаешь? Как дети?»* Конечно, к настоящему времени многие из них действительно стали моими друзьями, и это помогает с удовольствием ходить на работу.

Это еще одна вещь, которую я впервые узнал от Томми Дауда. Помните, когда я начинал, я был подростком и работал со своими кумирами, такими как Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи. Я благоговела перед ними, но Томми показал мне, как важно разговаривать с ними, обращать внимание на их нужды и заботиться о том, чтобы они чувствовали себя хорошо. Томми всегда говорил: *«Пусть они будут счастливы! Счастливый музыкант всегда даст вам наилучшее звучание»*.

НЕКОТОРЫЕ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ МЫСЛИ

На 17 января 2018 года у меня тридцать лет трезвости. Я также двадцать пять лет женат на своей жене Лизе, и жизнь прекрасна. В моих предыдущих браках, когда я пил, если что-то шло не так, я просто говорил себе: «Мне это не нужно». Я не стал тратить время на то, чтобы разобраться с этим. Я был слишком погружен в себя; слишком занят работой и слишком занят выпивкой, поэтому у меня никогда не было правильных отношений. Хотя верно и то, что для первого брака в двадцать один год я был слишком молод. К двадцати шести годам у меня было трое детей, и я не был к этому готов.

Но я обнаружил, что когда я протрезвел, все изменилось. На самом деле, многие мои отношения изменились, когда я протрезвел, как с друзьями, так и с семьей, потому что я смог посвятить себя работе над ними. Я стал намного лучше понимать других людей и их проблемы, и я научился быть в большей степени партнером и лучшим другом.

Вы не можете начать свою жизнь заново. Вы не можете вернуться к началу. Но вы можете начать с этого момента, чтобы сделать свой финал лучше. Это то, что я сделал тридцать лет назад; Я начал делать концовку своей жизни лучше. Через три года трезвости я встретил Лизу, и это одно из лучших событий, которые со мной случались. Мы любим друг друга и получаем удовольствие от одного и того же. Как и у любого другого, у нас есть свои сражения; на самом деле, у нас была одна этим утром. Но через некоторое время мы просто остановились, посмотрели друг на друга и начали улыбаться. Затем я подошел и слегка поцеловал ее.

Потому что для того, чтобы заставить что-то работать, нужно не держать зла. Я ни на кого не злюсь. Наоборот, я уберу все, что есть на пути. Если кто-то делает что-то, что меня беспокоит, я скажу им об этом, вместо того, чтобы держать это в себе и позволять этому гноиться. Это работает. Вы избавляетесь от этого, очищаетесь и снова возвращаетесь к дружбе. Помимо работы, конечно, для меня важнее всего семья и друзья, хорошие отношения с ними. Я так горжусь своими пятью детьми. Все они успешные взрослые со своими детьми, и мне повезло, что у меня прекрасные отношения со всеми ними. Я не просто люблю их, я уважаю и люблю их как людей. Я обожаю проводить время с каждым из них, вместе с моими восемью внуками и четырьмя правнуками.

Мы с Лизой тоже очень интересуемся животными. В этом году мы совершаем нашу третью поездку в Африку. Впервые я поехал двадцать лет назад, и это изменило мою жизнь. Видя животных в их естественной среде обитания — лежащих львов и рядом с ними зебр и жирафов, — понимаешь, как они живут в гармонии друг с другом. Это

удивительно, и то, что я увидел, повлияло на мое мышление. Я не понимаю людей, которые хотят стрелять в животных ради спорта. Я не знаю, какое удовольствие может получить человек от убийства живого существа. Как это работает, когда вы хотите прикрепить голову животного к стене?

Животные не сердятся друг на друга, как это делают люди; они не убивают друг друга и не устраивают войн. Они убивают только ради еды или для защиты своих детенышей. Увидев и изучив все, что у нас есть в Африке, мы очень заинтересованы в том, чтобы помогать исчезающим животным и усыновлять тех, кто нуждается в спасении. Теперь вместо того, чтобы дарить праздничные подарки нашим взрослым членам семьи и друзьям, мы жертвуем деньги Фонду дикой природы Дэвида Шелдрика для осиротевших слонов и носорогов. Благодаря этим подаркам каждый может помочь слону или носорогу и следить за тем, как они пожидают.

Мы также начали брать к себе спасенных пожилых собак. У нас сейчас три собаки, и две из них спасены: одна, владельцы которой собирались отправить её в приют, и другая, с которой ужасно обращались на нелегальной щенячьей фабрике. Ей было девять лет, она была избита и покрыта шрамами, и всю свою жизнь прожила в клетке. Таких, которым нужна помощь, очень много. Если бы мы выиграли в лотерею, мы бы купили недвижимость, спасли бы всех собак, которых смогли, и наняли бы людей, чтобы они заботились о них.

Кое-что еще, что очень важно для нас, это искусство. Томми Липума и продюсер Джо Виссерт, которые продюсировали Turtles, Boz Scaggs и J. Geils Band, среди многих других, увлекаются коллекционированием, и они изначально пробудили во мне интерес. Когда я был в доме Томми, я видел его коллекцию, и они говорили со мной о ней и о художниках. Затем, когда мы с Лизой вместе начали читать о работах и истории художников, которые нам нравились.

В конце концов, Томми и Джо познакомили нас с арт-дилерами в Нью-Йорке. Предстоял аукцион Christie's, и мы начали думать о покупке картины. Та, которая нам понравилась, была написана Альфредом Маурером, американским модернистом, родившимся в Нью-Йорке в 1868 году. Мы сделали ставку, получили картину, и это было самым захватывающим событием. Мы отправили ее домой, повесили и начали узнавать больше о Маурере и искусстве его эпохи в начале двадцатого века. С тех пор было так. Мы решили, что искусство будет лучшим вложением, чем многие другие вещи, потому что у нас будет что-то, что мы любим и чем наслаждаемся на наших стенах, чтобы смотреть на них. С тех пор, когда я получал гонорар и у нас были дополнительные деньги, мы покупали произведение искусства.

Это была хорошая инвестиция, но она также улучшила нашу жизнь. Это интерес, который мы с Лизой разделяем; мы всегда читаем о художниках и ходим на выставки и в музеи. Это стало важной частью нашей жизни.

Мы также любим путешествовать, и когда мы это делаем, мы всегда ходим в галереи и музеи. Мы провели довольно много времени в Провансе на юге Франции, где я преподаю на программах Mix with the Masters в Studios La Fabrique. Эрве Ле Гиль, владелец студии, показал мне места, которые вдохновили Ван Гога на написание картин. Это самое удивительное — стоять там и видеть картину, которую нарисовал Ван Гог. Было интересно узнать о его жизни и жизни многих других художников.

Я много путешествовал, как по работе, так и с Лизой, и я думаю, что важно узнавать о других культурах и видеть, как живут люди в других странах. Американцы иногда не понимают, как много у нас здесь есть, но они также иногда не понимают, чего нам не хватает. Во Франции, Италии и Испании люди, похоже, радуются жизни не так, как мы.

Я думаю, что счастье действительно приходит от более простых вещей в жизни. Когда ты изо всех сил пытаешься быть лучше другого парня, работать усерднее и получать больше, и ты работаешь по двенадцать-шестнадцать часов в день, меня не волнует, насколько ты любишь то, что делаешь; это тяжело. Теперь я думаю, что просыпаться здоровым каждый день, хорошо питаться, любить то, что я делаю, быть счастливым с моим супругом и семьей и иметь хороших друзей — это то, что делает меня счастливым. Я также думаю, что важно ценить все, что у вас есть в жизни, наслаждаться этим и особенно отдавать другим.

Вот так я стараюсь жить сейчас. Преподавание и распространение того, что я узнал о записи, является частью моей работы, и я надеюсь, что эта книга поможет людям, которые работают или хотят работать в этой профессии.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

РАБОТА С ЭЛОМ: ЧЕМУ Я НАУЧИЛСЯ

STEVE GENEWICK

Стив Дженевик, уважаемый инженер, в чьих заслугах Bastille, Michael Bublé и Sam Smith, помогал Элу в студии на протяжении двадцати лет.

Я впервые встретил Ала, когда начал работать в Capitol Studios в 1994 году. Мы с Биллом Смитом вместе работали в Cherokee Studios, и после того, как мы оба оттуда ушли, я занимался живым звуком и инсталляциями, а Билл получил штатную работу в Capitol. Однажды ночью я встретил его, и он сказал мне, что в Capitol есть вакансия. Когда он начал рассказывать мне о том, как ассистировал Элу, я был заинтригован, потому что в то время я действительно не знал, кто такой Эл. Итак, на следующий день я пошел в студию и получил работу. В то время Билл был главным помощником Эла. Он действительно заботился об Але, и, в конце концов, я тоже научился этому.

Я начал помогать с общей настройкой сеанса, но сеансы Ала были большими, и в итоге я стал дополнительным человеком, которого привлекали, чтобы делать все, что было необходимо на его сеансах. Помню, первая сессия, над которой я работал с ним, была сессией Вилли Нельсона с продюсированием Джимми Боуэна. Это была самая большая установка, которую я когда-либо видел, полный оркестр с дирижером. Вилли пел живую в изо-кабинке, и меня послали спросить, не хочет ли он зайти в аппаратную и послушать запись. Я выходил, открывал дверь, а Вилли сидел в кабине, закутанный в наушники. Я спрашивал: «Хочешь зайти послушать?» А он говорил: «Нет, я буду слушать отсюда» и снова надевал наушники. Затем я возвращался в диспетчерскую и говорил: «Он не войдет».

Думаю, у меня все было в порядке, потому что довольно скоро я всегда был третьим парнем на сеансе Ала, после Ала и Билла. Меня также приглашали прийти и потусоваться, когда я официально не работал над сессией, и я делал это все время. Я действительно хотел учиться. Затем, поскольку я всегда был рядом, стало естественным, что если Ал в конечном итоге будет работать в двух комнатах — скажем, микшируя в одной и одновременно в другой, — Билл сможет работать в одной комнате, а я

ассистировать Алу в другой. Таким образом, Эл мог прыгать туда-сюда и делать вдвое больше работы. Где-то в 1998 году Билл решил пойти куда-нибудь один, и я был следующим парнем в очереди. У Ала был период сверхзанятости, поэтому около двенадцати лет я почти ничего не делал, кроме как работал с ним.

Ал был так загружен и так занят, что дошло до того, что мы садились, и он рассказывал мне, что будет происходить в течение следующих шести месяцев. Я работал в штате, но в основном получал свое расписание от Эла. Я шел к Поле Сальваторе, менеджеру студии Capitol, и говорил: *«Это то, чем я буду заниматься следующие шесть месяцев, а в июне вам позвонит команда Дайаны Кролл»*. Затем звонил телефон, и Пола говорила: *«О. Июнь. Да, я поняла тебя»*.

Так катилось долгое время, какие-то большие записи, какие-то маленькие. В наши дни все не так. Индустрия изменилась, и она уже не так загружена, как раньше, но Ал по-прежнему работает все время и все еще знает свой график заранее. Теперь в Capitol у нас также есть Чендлер Харрод, который знает системы, которые мы используем, и у него подходящий характер для работы с Элом и его клиентами. Чендлер в курсе, и я также могу взяться за другие проекты, и это отлично работает. Но иногда Ал говорит: «Ты мне нужен для этого», и я рядом — я никогда не оставляю его без ответа. И есть некоторые сессии, где я просто знаю, что должен быть там, например, если Дайана Кролл приезжает на месяц, или Нил Янг дает живые сессии с оркестром.

КАК МЫ РАБОТАЕМ

Мы с Алом так долго вместе, что, без шуток, иногда нам и говорить не приходится. В диспетчерской есть много вещей, которые я буду делать как ассистент Ала, и я скажу другим ассистентам, чтобы они не делали. «Не делай того, что делаю я. Не протягивайте руку и не хватайте этот компрессор. Я мог бы это сделать, но я заслужил это доверие Ала за двадцать лет». Потому что, по большей части, я знаю, что мы собираемся делать.

Конечно, если Ал хочет что-то конкретное, он скажет мне. Как бы мы ни поступали одинаково, ничто не высечено на камне. Бывают дни, когда он приходит и говорит: «Давайте использовать 67 вместо 47» или «Я хочу попробовать этот другой предусилитель. Я думаю, что эта песня подойдет лучше». Микрофоны — главный инструмент Эла. После того, как вы занимаетесь проектированием в течение длительного времени, вы знаете, что делают ваши инструменты, и у вас есть чутье, что и когда использовать. И у Ала определенно больше инстинктов, чем у остальных из нас.

Когда мы записывались с Бобом Диланом, мы с самого начала использовали Sinatra U 48. Так или иначе, это всегда правильный выбор. Но во втором раунде записи Дилана у нас был другой новый микрофон, который нам понравился, и Ал сказал: «Давай попробуем». Мы поставили его, Боб подошел к микрофону и сделал свое дело. Но после первых двадцати минут я увидел, что Алу некомфортно, и сказал: «Тебе не нравится микрофон, не так ли?» Его ответ был: «Нет, давайте поменяем». У нас там были 48е, разогретые и готовые; Я вышел, снял один микрофон и включил другой, и получилось: *«Да, именно так он и должен звучать»*.

Конечно, у нас есть команда; Я не хочу, чтобы это выглядело так, как будто только мы с Алом делаем запись. В это вовлечено много людей, и иногда мы просто кричим: *«Поменяйте вокальный микрофон»* или *«Купите другой поп-фильтр»*, и кто-нибудь побежит и сделает это. Но в данном случае, поскольку Боб стоял перед микрофоном, а он не любит быть среди незнакомых людей, мне было лучше сделать это. Дело в том, что Эл хотел посмотреть, может ли что-то другое работать лучше. Он был готов экспериментировать, но быстро понял, что это не совсем то, и так же быстро мы поменяли его обратно.

ЖЕЛЕЗКИ

У Ала много оборудования и огромная коллекция микрофонов. Он держит все в дорожных кейсах, которые находятся на складе, за исключением пары вещей, которые живут в Capitol, таких как ламповый предусилитель Evil Death Eye, потому что мы не хотим, чтобы они все время таскались туда и сюда. Когда мы идем в другие студии, мы часто используем его микрофоны. Но я бы сказал, что от 50 до 60 процентов его микрофонов не достаются из дорожных чехлов, когда он в Capitol.

Около десяти лет назад Элу пришлось купить больше кейсов, потому что ему не хватило места. Мы принесли все его оборудование в студию, и я переставил все так, чтобы все было помечено как «Сведение», «Запись» или «Сведение и запись». Теперь мы можем просто позвонить грузчикам и сказать: *«В пятницу мне нужно оборудование для микширования»* или *«Мы записываем, поэтому нам нужно все»*.

Есть определенное основное оборудование, которое не менялось около пятнадцати лет. Например, для записи, поскольку все консоли Capitol имеют восемь посылов, у Эла есть четыре ревербератора, которые он контролирует, а остальные четыре посылы я получаю для миксов в наушниках. Для записи он всегда использует две стороны Lexicon 480 со штатными настройками. Первый идет на программу под названием «Малый +

сцена», второй — «Средний + сцена», третий — либо его Bricasti, либо студийный EMT 250. Четвертый — это всегда четвертая камера Capitol — это его любимая.

Все камеры Capitol технически очень похожи. Если вы пропингуете их одним щелчком мыши, по времени они измеряются в пределах одной или двух миллисекунд друг от друга. Они все большие, а формы почти одинаковые. Но даже если они выглядят одинаково, если вы измерите, все они немного разные. Они имеют форму пирога, десять или двенадцать футов на восемь футов, в самой широкой части может быть восемь или девять футов шириной. Узкая часть составляет пять или шесть футов. Номер четыре звучит где-то между 3,2 и 3,5 секундами. Мы не используем никакой предварительной задержки с ним.

Эл очень конкретно описывает, как он использует реверберацию. Для микширования ставим восемь. Какие из них мы используем, развивались на протяжении многих лет. В настоящее время мы используем две настройки на Lexicon 480 — подача двух моно посылов аух на 480 и двух стерео возвратов — Bricasti, камеру Capitol Four и программу драм-пластины Lexicon PCM 96, параметры которой я немного подправил. . Шестой посыл — это PCM 96 «Большой теплый зал». Семь — это программа под названием «Studio 40x40» в TC Electronics Reverb 6000. А восемь — это программа под названием «Теплый» в 6000. Она огромная, примерно четыре с половиной секунды. Мы называем это (трубач) «Реверберация Криса Ботти», потому что именно Крис рассказал нам об этом. Он очень редко используется, но мы держим его настроенным. Остальные колеблются от 1,2 до 4 миллисекунд. Многие ревербераторы, которые использует Эл, намного меньше по размеру и темнее по цвету, чем можно было бы ожидать.

Если у него звучит реверберация, которая ему нравится, и кто-то просит его сделать ее длиннее, он добавит поверх нее еще одну длинную. Он не меняет того, что имеет; вместо этого он добавит еще одну. Таким образом, он получит длинный хвост, но фактическая часть звука будет исходить от первой реверберации, а глубину он все равно получит от меньшей.

Очень редко Ал использует только одну реверберацию на вокале. Это комбинация. Раньше это были EMT 250 и живая камера, теперь это Bricasti и камера. Для более короткой реверберации в комбинации предварительная задержка устанавливается от 60 до 120 миллисекунд, и обычно она составляет около 90 миллисекунд. Он просто меняет их сочетание до тех пор, пока, как он говорит, в его голове не зазвенит колокольчик. Вот что происходит буквально. Он будет набирать его, делать это, делать то и играть с этим всем. Потом что-то случается, он останавливается и больше никогда к ней (реверберации) не прикасается. После двадцати лет наблюдения за Алом, прослушивания того, что он

делает, и самой игры со звуками, это лучшее, что я могу сделать, чтобы объяснить, как он это делает. Мы никогда не говорили об этом. Он, вероятно, даже не может выразить это словами, потому что многое из этого для него просто чувство. То же самое и с общим миксом. Речь идет буквально о балансе, и магия для определения этого баланса заключается в том, что находится у него между ушами.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Если подумать, Ал занимается звукозаписью почти с самого начала. В детстве, работая на своего дядю, понимал он, что происходит, или нет, но он слышал, что происходит в студии. Затем он прошел путь от записи в моно с одним микрофоном и музыкантами до четырех микрофонов и музыкантов, затем было восемь треков с музыкантами и так далее.

Когда я начинал, у нас было сорок восемь треков со всевозможным оборудованием для работы, и мы поставили микрофон прямо на малый барабан. Вот как я научился. И он тоже этим занимался в то время. Но у него была предыстория делать это по-другому. Есть история о том, как однажды кто-то сказал ему поставить микрофон перед бас-барабаном. Это было большое дело. И он просто пошел дальше, добавив микрофоны на томы и хай-хэт. Важно то, что он уже знал, как звучит эта ударная установка, еще до того, как поставил микрофоны на томы. Когда у него было больше доступных инструментов, он просто использовал их, чтобы извлечь из этого немного больше пользы.

Так что сегодня вы можете услышать томы очень громко на записях, и единственный способ сделать это — установить на них отдельные микрофоны. Эл тоже так делает, потому что он делает современные записи. Но для него все это время речь шла о расширении того, что он уже делал. Поскольку он уже знал, как в основном звучат инструменты, он мог расширить это в контексте хорошего вкуса. Он не узнавал что-то новое, используя новое оборудование. Он просто брал то, что уже сделал, и добавлял к этому новый элемент.

Когда у Эла внезапно появился магнитофон с двадцатью четырьмя дорожками, он уже знал, как делать запись на восьми дорожках. С большим количеством треков у него просто была расширенная палитра. Он мог бы добавить еще пару микрофонов и сделать запись больше и сильнее. Он мог дублировать вокал. Он мог делать все, что ему было нужно, но все это было основано на его предыдущих знаниях.

Для студентов, я думаю, было бы хорошо, если бы они начинали так же, как Ал. Возможно, им не следует позволять использовать компрессор или эквалайзер в первый

год обучения. Это было бы так: научиться записывать и балансировать с фейдером, регулятором панорамирования и одним ревербератором. Попробуйте!

СВЕДЕНИЕ С ПЕРВОГО ДНЯ

Если вы понаблюдаете за Алом во время сессии в биг-бэнде, вы увидите, что во время записи он постоянно работает с гейном. Когда музыканты входят для исполнения, он встает и становится в конце комнаты, а я стою в углу и нажимаю кнопку воспроизведения.

Можно даже сказать, что мы начинаем микшировать в тот же день, когда узнаем о записи. Перед сессией он думает о том, кто будет играть на записи, как он их настроит и какие микрофоны будет использовать. Затем, как только мы начинаем рисовать сетап на листе бумаги, Ал думает о миксе и о том, где он собирается панорамировать инструменты. Затем он устанавливает группу в комнате данным образом. Если гитарист и акустический гитарист сидят слева от певца, он, вероятно, будет панорамировать их влево.

Что касается больших групп, мы обычно настраиваем их одинаково. Но почти всегда есть что-то новое, например: *«На последней записи мы сделали это с этим человеком, вам понравились микрофоны, которые мы использовали, или вы хотите вернуться к тому, что мы делали на предыдущей записи?»* Или *«Хотите попробовать что-то новое на комнатных микрофонах и, возможно, на этот раз передвинуть их поближе?»* Или *«На этой пластинке они хотят, чтобы она была немного старомодной, поэтому давайте немного отодвинем микрофоны и используем ленточные микрофоны для звука комнаты вместо C12».*

Действительно веселые встречи — это нестандартная сессия. Мы сядем вдвоем, немного поразмыслим и будем работать. *«А что, если мы поместим этих исполнителей сюда, потому что рядом с ними в кабине сидит этот человек?»* а потом Ал может сказать: *«Да, но эти ребята будут кровоточить в этот инструмент. Нас это волнует или нет?»* Или, может быть, *«Мы знаем всех музыкантов, записавшихся на сеансе, кроме нового акустического гитариста. Может быть, нам следует поместить его в кабину, потому что, если он не так хорош, нам, возможно, придется его заменить».* Или *«Я разговаривал с продюсером, и они хотят изолировать аккордеон и мандолину, поэтому они должны быть в будке».*

Иногда он заставит меня составить план, у него тоже что-то будет на уме, и мы соберем их вместе. А иногда это: *«У нас есть группа из четырех человек. Я в самолете, увидимся во вторник».* Хотя это редкость. Ал очень вовлечен во все, что он делает. Итак,

инструкции могут быть такими: «Обычный биг-бэнд плюс наложение струнных, четырнадцать, шесть и четыре», и это все, что он может мне сказать. Затем я могу отправить текстовое сообщение установщику, и он знает, какие микрофоны поставить.

ЭТО НЕ СОВСЕМ ВОЛШЕБСТВО

Люди, слушающие наши сессии, обычно говорят: «Вау, группа только начинает играть, и это звучит как пластинка!» Они не осознают всего, что произошло, прежде чем все начнут играть. Если мы преподаем, как в *Mix with the Masters*, семинары по микшированию, которые мы проводим во Франции, я заранее сажусь с посетителями и предупреждаю их, что они должны быть внимательны все время — с самого начала. Потому что человек может менять пластики барабанов или настраивать барабаны и просто стучать, а Ал вполне может быть в диспетчерской, устанавливая уровень на этих барабанах. Или, если Эл двигает саксофонные микрофоны, и барабанщик начинает играть, я втыкаю микрофоны в консоль и начинаю балансировать. Когда кто-то разогревается на валторне, если вы смотрите, вы увидите, как один из нас наклоняется и настраивает микрофонный предусилитель.

К тому времени, когда мы будем готовы работать со всей группой, нам, возможно, придется проверить несколько вещей: *«Слышим ли мы трубы? Что-то не так»*. Но чаще всего это просто: *«Да, мы крутые. Просто поехали»*. Они начинают играть, и все говорят: *«Это похоже на волшебство!»* Но Ал скажет: *«Нет, мы работали последние тридцать минут; вы просто не обращали внимания на то, что мы делали»*.

На наших сессиях вы никогда не услышите: *«Хорошо, теперь мы настраиваем барабаны. Могу я услышать бочку?»* Он может сказать: *«Можете ли вы сыграть для меня?»* Но даже это редкость. Магия обычно происходит очень тихо. Он попросит барабанщика сыграть, но не будет просить только бочку или малый барабан. Вместо этого, пока барабанщик играет, он включает микрофон бочки и слушает его, затем малый барабан, затем оверхеды, затем томы. Но это все происходит за считанные минуты. Если это хороший исполнитель с хорошо звучащей установкой, вам, вероятно, понадобится от трех до пяти минут, чтобы получить звуки ударных.

Поскольку он не собирается ничего эквализировать, и на барабанах не будет компрессора, это может быть просто: *«Можем ли мы снизить оверхеды?»* И кто-нибудь выбежит и сделает это. Или, если он слышит что-то странное, он может спросить: *«Не могли бы вы пару раз ударить для меня по бочке?»* а затем: *«Можем ли мы немного выдвинуть микрофон?»*

Иногда он просит их сыграть в том стиле, в котором они собираются играть на сессии: браши, если это баллада, или если это свинг с биг-бэндом, с сильным ударом. Но в восьми случаях из десяти мы даже не спрашиваем: *«Можете ли вы сыграть для нас?»* Они просто начинают разогреваться и делать свое дело, а мы просто делаем это, когда они это делают, так что все получается естественно.

Оркестр немного отличается, потому что вам нужно рассадить всех по своим местам. Это похоже на одно большое животное, в котором одновременно происходит много всего. В этом случае мы будем проходить уровни, а затем он скажет: *«Можете ли вы пройти один «на палке»?»* Это означает, что без щелчков, предварительных записей или чего-то лишнего, только дирижер и оркестр, так что мы слушаем их все вместе, прежде чем мы действительно начнем запись.

Если это действительно большой оркестр или запись с ритм-секцией, биг-бэндом и струнными вместе, мы можем сказать: *«Можем мы минутку послушать ритм-секцию?»* так что он может сбалансировать их, я могу получить микс для наушников, и они могут проверить свои наушники. Затем у нас будет ритм-секция, играющая на валторнах, а затем добавим струнные. Затем: *«Теперь мы можем услышать, как вся группа играет вместе с ритм-секцией?»* может быть, на пол-песни. Или *«Нужно воспроизвести фрагмент, где звучит громко»*. А потом: *«Хорошо, хорошо. Мы закончили. Погнали.»*

Все это занимает около пяти минут, и это борьба. Первые десять-пятнадцать минут после рассадки оркестра могут быть немного сумасшедшими. Если вокруг есть другая команда, я говорю: *«Я иду в наушниках. Вы работаете с Алом. И он будет говорить: «Скрипки тише» или «Скрипки слишком громкие!»* Один из членов команды должен быть там, чтобы выключить предусилитель для альта, чтобы Алу не пришлось вставать и ходить по комнате, чтобы сделать это, пока я пытаюсь настроить наушники. Обычно в диспетчерской находится еще один человек, и еще пара человек на этаже. У нас часто есть один человек, стоящий у двери, просто ожидающий, пока кто-то скажет: *«Альт 2 не работает»*, и они пойдут, чтобы выключить микрофон или исправить что-нибудь в Альте 2.

Но потом мы приспосабливаемся, и как только оркестр проиграет композицию один раз, она практически готова к работе. Слушать исполнение придут ведущие: дирижер, артист, продюсер, концертмейстер и, может быть, солист, если он есть. Иногда приходит и ритм-секция.

Кое-что важное, чему я научился у Ала и других, таких как Фил Рамон и Томми ЛиПума, заключается в том, что независимо от того, что мы делаем, мы стараемся как можно скорее вызвать руководителей в диспетчерскую, чтобы они нас послушали. Мы,

может быть, сделаем один дубль, а потом: *«Все в наушниках? Комфортно?»* *«Да, да. Мы впервые видим музыку»*. *«Хорошо, давай сделаем это снова. Сыграй еще раз»*. И тогда Эл будет первым, кто ответит: *«Заходи и послушай»*.

Когда они приходят, если мы делаем что-то не совсем то, что им нужно, они сразу же это услышат, и мы сможем это изменить. Но, как правило, вы обнаружите, что они слышат воспроизведение, а затем как бы контролируют себя. Нам часто вообще не нужно ничего говорить.

Эл может сказать мне: *«Бас слишком громкий»*. Или *«Снейр не кажется вам странным?»* Обычно я соглашаюсь, а он говорит: *«Хорошо, посмотрим, что получится»*. Затем они приходят на воспроизведение, и все в значительной степени понимают, что им нужно изменить. Когда они уйдут, вы увидите, что барабанщик меняет малый барабан. Как правило, они просто знают что делать. А если нет, мы можем спросить их: *«Гитара немного скучновата, как ты думаешь?»* А гитарист скажет: *«Да, ладно. Я немного приукрашу ее»*.

Это правильно: пусть сами слушают и разбираются. И это одна из вещей, которые мне нравятся в работе с Элом. Его сеансы в этом смысле очень плавные. Налажены связи, все дружелюбны, и все чувствуют себя причастными.

То, что мы делаем с записью, может быть очень техничным, но музыкантам это не должно казаться таковым. Мы всегда смеемся, хорошо проводим время и разговариваем. Я не могу сказать вам, сколько раз музыканты заходили и говорили: *«Сегодня это ты и Эл?»* "Ага." *«Оу! Круто!»*

Вот и все. Они довольны. В наушниках будет все хорошо. Кофе будет вкусным, обед тоже. Они не беспокоятся о том, что произойдет. Эл сделает так, чтобы они выглядели хорошо. А нас украшают музыканты! Я столько раз видел и слышал это за последние двадцать лет: *«Эл поднял фейдеры вверх, и это звучало великолепно»*. Это большая часть моего обучения. Я знаю, что звучит хорошо, потому что слышал, как это хорошо звучит.

МЫ ДЕЛАЕМ ЗАПИСЬ ЗДЕСЬ. НЕТ, ПРАВДА. МЫ ДЕЛАЕМ ЗАПИСЬ ПРЯМО СЕЙЧАС!

Работая и учась с Элом, поскольку он, казалось бы, делает так мало, все, что мне нужно было сделать, это выяснить, что именно он не делал. Я видел, как он делал автоматизацию на консоли, и это было просто множество крошечных движений. Но с

годами это стало: *«Ах, ладно. Теперь я слышу это»*. Я слышал, что он сделал, что он решил, что ему не нравится, и как он вернулся и все исправил.

Его эквализация — это всего лишь балансировка. Если он хочет больше низов на басу, он просто поднимает трек с low-end микрофоном немного сильнее. Если он хочет больше атаки на бас, он просто выдвигает дорожку top-end микрофона вверх. Хочешь больше стука на маленьком барабане? Просто поднимите уровень bottom mic микрофона немного вверх.

Чему вы учитесь у Эла, так это тому, что вы слушаете и смотрите. Он учит через действие. Когда мы преподаем вместе, у нас есть немного структуры, но не много. Эл ответит на конкретные вопросы, например: *«Почему вы используете AKG 414 на томах?»* Но обычно это превращается в нечто интерактивное о том, как мы получаем звук ударных. Это никогда не конкретика типа: *«Поставь U 67 вот так, а потом вот так ставь компрессор»*.

Одна из самых важных вещей, которую нужно понять, это то, что, как только Эл входит в аппаратную, мы делаем запись. Я не думаю об этом. Он не думает об этом. Мы просто делаем это. Как только я вхожу, я что-то делаю, будь то подготовка Pro Tools или консоли. Если люди, которые смотрят, не обращают внимания, первая песня будет готова, и они пропустят все. Если мы учим, я их всех предупреждаю, а потом оборачиваюсь и говорю им: *«Сейчас!»* А Эл такой: *«Что?»* Я скажу ему. *«Ты работаешь. Просто продолжай работать»*. И я скажу им: *«Понимаете, вы заплатили за это – быть здесь, когда Ал работает. И вы пропустили это!»*

Если Эл сидел за пультом, пока этот барабанщик разогревался, он получал звук барабана. В то время как студенты, вероятно, все еще ждут, когда раздастся звук барабана, Эл говорит: *«Могу ли я услышать бас?»* Студенты спросят: *«Что случилось с барабанами?»* И он спросит: *«Что-то не так с барабанами?»* *«Нет, они звучат великолепно»*.

Эл мог получить звук гитары, когда он встал, вышел и поговорил с гитаристом. Возможно, это и было то самое гитарное звучание, которое искали студенты, но даже не заметили!

Бывают моменты, когда кто-то говорит: *«Можем ли мы добиться большей выразительности на гитаре?»* Девяносто процентов звукоинженеров, которые это слышат, включают эквалайзер и добавят 3К или что-то еще, что даст эффект. Но Эл может просто сделать это громче. Буквально, он может подойти и поднять фейдер на дБ, и это: *«Готово!»* В нем больше присутствия, потому что теперь он немного громче.

Что касается микса, может случиться так, что гитара слишком громкая в припеве, поэтому он просто опустит ее в припеве, а затем снова повысит в куплете. Таким образом, он получает необходимое ему присутствие, а не использует сжатие, чтобы сохранить его ровным. Ему так же легко двигать фейдер, как и ставить на него компрессор, а перемещение фейдера не меняет звук. У него есть контроль над громкостью, но у него все еще есть большой, открытый звук на инструменте, потому что он не проходит через другой набор электроники. Умножьте это на более чем пятьдесят треков, это много трансформаторов и ламп, и это изменит общий звук.

То же самое с использованием меньшего количества микрофонов. Эл может использовать вдвое меньше микрофонов, чем другие люди. Я видел, как он зашел на струнную установку, которую кто-то сделал в соседней студии, где мы работаем, и сказал мне: «Посмотри на это. На струнах двенадцать микрофонов. Какого черта они со всем этим делают?» Потому что мы поставили бы четыре микрофона на такое же количество музыкантов. С таким большим количеством микрофонов им приходится ставить стойки ниже, чтобы они были ближе к отдельным инструментам, которые они должны записывать. Это может привести к фазовым проблемам. Все, что им действительно нужно было сделать, это поставить четыре микрофона немного выше и позволить музыкантам играть. Правда в том, что вам никогда не удастся перемикшировать музыкантов; они оркестр!

Дело не в том, что Эл никогда не использует эквалайзер или компрессор. У него много и того, и другого. Он просто не использует их, пока ему не нужно что-то исправить. То же самое и с плагинами. Он знает, что они могут сделать. Если что-то действительно испорчено и его нужно исправить с помощью 3-полосного динамического компрессора или какого-нибудь плагина, или если трек шумный, а он знает, что я могу его убрать, он без проблем попросит меня сделать это. И если во время нашей работы возникнет проблема, которую, как он знает, можно решить с помощью подключаемого модуля, он первым скажет: *«Не волнуйтесь. Стив может исправить это позже»*, чтобы он мог продолжать сессию.

Если это что-то действительно не в порядке, например, конга, которая повсюду, он поставит на нее компрессор, чтобы контролировать динамику. И в эти дни он часто использует Fairchild из Capitol для вокала как во время записи, так и при микшировании. Он много работал с различными вокальными компрессорами, которые, конечно же, он использует в основном для звука самого компрессора, возможно, с компрессией всего на два или три дБ. Долгое время это всегда был Summit TLA 100, затем какое-то время он

использовал один из своих - аппарат Эла Шмитта/Джона Орама (Oram GMS [Grand Master Series] Al Schmitt Pro-Channel.) И иногда это может быть GML.



Oram GMS Al Schmitt Pro-Channel

Но около десяти лет назад мы поставили на что-то монофонический Fairchild 660 и подумали, что он отлично работает. А затем для следующего сеанса было: «Давайте снова воспользуемся Fairchild». Это была просто одна из тех вещей. Вероятно, изначально мы использовали его, потому что пытались решить какую-то проблему. Или, может быть, кто-то просил об этом, и это звучало великолепно. Я думаю, что Ал прошел через синдром «Я забыл, насколько хороши эти вещи». Теперь Fairchild — часть текущего арсенала. У него его нет, но все знают, что когда Ал работает в Capitol, четвертая камера, Fairchild 660 и NTI EQ принадлежат ему. И если он записывает, он также использует один из EMT 250.

ПРИСУТСТВИЕ

Эл действительно хорош в том, что позволяет людям присутствовать на его сеансах, чтобы они могли учиться, особенно новичкам, которые всегда немного нервничают перед встречей с ним. Пока с клиентами и продюсером все в порядке, они могут сидеть в конце комнаты. Или они могут войти, когда он микширует. Он действительно открытая книга, и вы можете спросить его о чем угодно — в подходящее время. Не спрашивайте его в середине сеанса. Спросите его после, а пока наблюдайте за тем, что он делает.

Он приглашает их войти, но если они переходят границы, один из нас должен остановить это, сказав: «Больше так не делай». Иногда это можно сделать просто взглядом. Потому что, если люди собираются зайти и посмотреть, им лучше быть

внимательными. Им также лучше быть готовыми вмешаться, если это потребуется. Если кто-то в студии скажет, что у него сломались наушники, а я увижу парня, который просто сидит там, я скажу: «Почему ты пялишься на меня? Басист сказал, что у него проблема — иди и исправь ее». Если кто-то говорит: «Было бы здорово, если бы мы могли выпить кофе», а вы просто сидите там, вам лучше пойти за ним. Все здесь, чтобы помочь, и тот, кто не учится этому быстро, не будет работать на работе.

ПОЛИТИКА ОТКРЫТЫХ ДВЕРЕЙ

В общем, дверь у нас открыта, когда мы микшируем. Может быть ядерный холокост и если Ал сводит в это зоне, то ему будет все равно. Он сосредоточен и не замечает, находятся ли в комнате люди и разговаривают ли они. И когда дверь открыта, часто кто-то, записывающийся в другой комнате, заходит и спрашивает: «Эл, что ты делаешь на следующей неделе?» «Мы закончим это во вторник». «Вы можете свести это в среду?» «Да, конечно.» «Отлично.»

Эл не мог быть микс инженером, который работает весь день, а клиент никогда не появляется. Он возненавидит такую работу. Он хочет видеть музыкантов. Вот почему мы сводим с открытой дверью. Он будет микшировать, и вдруг вы услышите, как оркестр по соседству уходит на перерыв. Двери распахиваются, в коридоре полно людей, и он останавливает запись. Потому что он знает, что через две секунды будет. — «Эй, Ал!» - это люди в комнате. Итак, мы делаем перерыв, тусуемся, а потом вы слышите из коридора: «Мы вернулись». И все возвращаются в свою студию, и мы возвращаемся к работе на час, до следующего перерыва, когда приходит кто-то еще. Ему это нравится. Это то, ради чего он живет.

РУТИНА

Эл всегда вовремя. Мы говорим новым сотрудникам, если он говорит: «Увидимся в десять утра», им лучше быть готовыми к тому, что он войдет в девять тридцать утра. Однако в эти дни, поскольку он занимается пилатесом по утрам и хочет избежать пробок, он обычно прибывает около половины одиннадцатого, чтобы начать в одиннадцать часов. И мы приступаем сразу к работе. Если мы микшируем, мы можем выпить чашечку кофе и поболтать: «Ты видел игру прошлой ночью?» Но затем он садится и сводит. Он будет останавливаться на пять минут каждый час или два, чтобы уши могли отдохнуть. И в

какой-то момент мы заказываем обед. Когда дело доходит, мы всегда останавливаемся, идем в гостиную и обедаем там.

Вы никогда не увидите, как Эл сидит за консолью и ест. Вы можете увидеть, как я сижу за консолью и ем, но это тоже редкость. Мы останавливаемся, чтобы поесть, даже если это всего на десять минут. Затем мы возвращаемся к работе. Во второй половине дня мы могли бы снова сделать паузу на пять-десять минут и выпить кофе. Время от времени, если это хороший день, мы можем выйти на улицу во второй половине дня, а если мы вдвоем на выходных, мы можем выкурить сигару. Затем, обычно к семи вечера, мы заканчиваем и идем домой.

За эти восемь часов мы делаем всю работу. Когда он придет, он скажет: *«Я хочу свести сегодня три песни»*, и мы сделаем это в рамках этого расписания. Может быть, мы не будем делать перерыв на кофе во второй половине дня; вместо этого мы перемешиваем. Но наши дни очень похожи на это: собираемся в полдень, хорошо обедаем, возвращаемся домой в приличное время к ужину. Но будьте уверены, что вы выполнили всю свою работу между ними!

Еще кое-что, что вам нужно знать об Але, это то, насколько глубоко он заботится как о музыке, так и о людях. Я не знаю, слышал ли я когда-нибудь, чтобы он сказал: *«Эй, это не имеет значения. Это достаточно хорошо»*, или *«Да, это подойдет. Мы закончили. Все нормально.»* Будь то Пол Маккартни или кто-то, кто записывает свой первый альбом, много ли ему платят или ничего, ко всем относятся одинаково. Это его рабочая этика. У клиента может быть только один день, поэтому он получает работу только на один день. Он не позволяет никому использовать себя. Но он относится ко всем одинаково.

Он также никогда не эгоистичен в том, что знает, или в том, чтобы дать кому-то шанс. Он всегда готов поделиться. И Эл всегда открыт, когда дело доходит до концертов. Я думаю, он считает, что если он может получить работу, то он ее получит. Если нет, то нет. Всегда есть другая работа, так что не дорожите ею. Он никогда не ударит кого-то ножом в спину, он никогда не унижит кого-то, чтобы получить работу. Он мог сказать продюсеру: *«Чувак, я всегда хотел поработать с тем-то или тем-то.»* кто бы это ни был. *«Если это когда-нибудь появится, я бы с удовольствием это сделал»*. Но он никогда не спрашивал: *«Как мне попасть на эту пластинку?»* Это не его стиль. Это ниже его достоинства.

BILL SMITH

Номинированный на премию «Грэмми» инженер Билл Смит имеет такие заслуги, как Тото, Куин Латифа, Уитни Хьюстон, Натали Коул, Крис Ботти, Джон Фогерти и YES. Он работал с Элом ассистентом и инженером одиннадцать лет.

Я родом из Нью-Йорка и начал свою карьеру в студиях, включая Secret Sound, Quad Recording и Hit Factory. Я переехал в Лос-Анджелес и проработал в Cherokee Studios три года, когда услышал об открытии в Capitol Studios вакансии штатного инженера. Я немедленно пошел подавать заявку; Я просто пришел с резюме и сказал, что пришел по поводу работы. Я прошел собеседование у Майкла Фронделли, который в то время был директором студии звукозаписи. Майкл также был инженером родом из Нью-Йорка, и я думаю, как только он узнал мой знакомый акцент и уверенные манеры, он решил, что я идеально подхожу для этой работы.

Майкл познакомил меня с Элом на второй неделе моего пребывания в Capitol. У меня уже был большой опыт и мудрый характер, я думаю, Майкл знал, что мы с Элом, будучи двумя жителями Нью-Йорка, будем хорошо работать вместе. Иногда люди не понимают нью-йоркского отношения и могут неправильно его воспринять. Это прямолинейность, которую вы приобрели, когда росли в городе. Вы не тратите время впустую, вы не жалеете слов, вы просто усердно работаете и называете вещи своими именами. Я думаю, что эти качества и общее чувство юмора — большая часть того, почему мы с Элом так быстро сблизились.

Я работал в Capitol в штате исключительно с Элом в течение четырех лет, и когда я решил стать фрилансером в 1996 году, он начал звать меня работать с ним на сессиях в других местах, где он был. Следующие семь лет мы работали в Лос-Анджелесе, Токио, Нью-Йорке, иногда даже в Capitol, и я продолжал учиться у него всему, чему мог.

Эл на самом деле не объясняет, чем он занимается, и я думаю, это отчасти потому что то, что вы делаете как инженер меняется день ото дня. Это не то, что вы можете точно описать. Вы можете сказать: *«Вот где я ставлю микрофон на малый барабан каждый раз, в той или иной степени»*, но все остальное в порядке вещей. Потому что среда, в которой вы находитесь, музыканты и музыка постоянно меняются, и это меняет вашу точку зрения и подход.

Например, на оркестровых сессиях иногда аранжировка может работать на бумаге или когда музыканты просто играют ее в комнате сами по себе. Но когда вы пытаетесь поставить его поверх трека со всем остальным, что вы уже записали, он может

резонировать с четырьмя клавишными и тремя гитарными партиями. Это происходит не так, как вы себе представляли, и вам может понадобиться сделать некоторые вещи громче или тише. Вы можете сделать это, взявшись за фейдер и изменив уровень в контрольной комнате, но лучше, если вы поработаете с дирижером и продюсером, чтобы получить это прямо в источнике. И это то, в чем Эл так хорош; иногда он занимается инжинирингом, не касаясь фейдера, помогая управлять динамикой в комнате.

Его процесс достижения этого на самом деле состоит из двух вещей, которые диаметрально противоположны, но работают одновременно: что он делает и чего он не делает. Это то, что многие люди не видят правильно, когда смотрят, как он работает. Он вешает микрофоны и крутит фейдеры, и да, это достигает цели. Но гораздо более неуловимым является то, что он не делает. И большая часть этого заключается в том, что он не мешает. Иногда инженеры или продюсеры могут активно пытаться что-то сделать и иметь некоторое влияние или контроль над сеансом. Они хотят наложить на запись свой отпечаток или особый звук, который они представляют. Эл, с другой стороны, на самом деле не пытается контролировать что-то конкретное; он просто пытается поймать момент времени. Он работает с тем, что разворачивается перед ним, двигаясь в зависимости от того, куда направляются музыканты и что они делают. Вот почему он может так легко перейти от джаза в биг-бэнде к трио на следующий день, к рок-н-рольной сессии с гитарными усилителями, а затем к сольному фортепиано. Он может перемещаться между ними и по-прежнему производить тот же высококачественный продукт, потому что он очень мало вкладывает себя в ситуацию.

Если вы спросите его, почему он поставил микрофон в определенном месте, он чаще всего отвечает: *«Я поставил его туда, куда нужно»*. Он знает, куда его поставить исходя из своего опыта, но он также знает, что на этот вопрос нет четкого и быстрого ответа, потому что лучше всего установить его туда, где он лучше всего будет работать в конкретный день.

Кое-что из того, что он делает, очень практично, например, как он размещает микрофоны так, чтобы они были как можно дальше от музыкантов. Он понимает, что для инженера запись, которую ты делаешь, не так важна, как способность музыкантов делать то, что они делают. Иногда люди забывают, что запись вторична. Они могут думать, что все дело в них: *«Я поставлю микрофоны там, где мы получим лучший звук»*. Но если вы думаете, что то, что вы делаете, важнее того, что делают они, вы ошибаетесь. Эл всегда знает, что то, что происходит в студии, гораздо важнее; его работа состоит в том, чтобы перевести это в контрольную комнату.

Эл понимает, что его функция в комнате состоит в том, чтобы обслуживать своих клиентов в меру своих возможностей, чтобы, когда они выходят из комнаты в конце дня, они были довольны и довольны тем, чего достигли. Это единственная цель. Не имеет значения, если он выйдет оттуда полностью удовлетворенным. Хорошо, если у него это получается, но это не работа номер один.

В конечном счете, подход Эла к тому, как он записывает музыку, является продолжением того, кем он является как человек. Он очень умный, утонченный и стильный человек с обостренным чувством стиля и вкуса. Это простирается от музыки до его понимания искусства, литературы, изысканной кухни и моды. Вы заметите, что он всегда хорошо одет — хорошие туфли, галстук, хорошо выглядит — и хорошо воспитан, и он привносит эту изысканность в свою работу.

Эл также очень уверен в себе. Будучи инженером, люди иногда думают, что должны целый день крутить ручки и переключатели, чтобы оправдать свою зарплату. Эл знает, как все это делать, но он достаточно умен и уверен в себе, чтобы понимать, что ему не нужно, чтобы на сеансе крутили ручки. Все, что ему нужно, это чтобы он звучал великолепно, когда он поворачивает ручку громкости вверх для воспроизведения. Если он сможет добиться этого самым простым способом, он так и сделает. Это та самая философия «держись подальше». Не привлекайте к себе внимание. Не делайте себе инъекции там, где это не нужно.

Это не значит, что не бывает случаев, когда ему приходится вмешиваться, чтобы помочь сдвинуть дело с мертвой точки. Иногда дела идут плохо, и со всем его опытом он может найти лучшее решение, чем те, которые были предложены. В этом случае он может мягко предложить альтернативный подход. Но опять же, когда он это делает, он просто пытается помочь артисту и продюсеру. *«Я понимаю, чего вы пытаетесь достичь здесь, но, может быть, нам повезет больше, если мы попытаемся сделать это другим способом. Что скажешь, если мы попробуем эту идею?»* И в девяти случаях из десяти он прав.

Потому что, когда ты не внутри картины, гораздо легче увидеть картину в целом. Когда вы музыкант, и вы концентрируетесь на музыке и пытаетесь правильно сыграть свою партию, вы находитесь внутри картины. Когда ты дирижер, пытающийся делать все движения и руководить оркестром, ты внутри. Художник определенно находится внутри картины. Даже продюсер сосредоточен на конкретных, конкретных вещах. Но если вы такой же инженер, как Эл, вы слушаете все подряд. Ты вообще не внутри. На самом деле вы один из немногих людей в комнате, стоящих в стороне и рассматривающих всю

картину. Это позволяет намного легче увидеть, где что-то может пойти не так, и вы сможете внести дельное предложение.

Но Эл всегда будет делать это очень уважительно и тактично. Я никогда не видел, чтобы он говорил кому-то, что они неправы, — ну, может быть, и видел, раз или два. Но это никогда не преподносится как *«Это неправильно; моя идея лучше»*. Это всегда: *«Я понимаю, чего ты пытаешься достичь. Возможно, это лучший способ достичь цели»*.

Он никогда не будет просто возражать или говорить «нет». Нет — плохо; это означает: *«Вы не знаете, что делаете, и вы делаете ошибку»*. Эл знает, что на самом деле ошибок не бывает, есть только альтернативные способы делать что-то. Поэтому вместо этого он предложит альтернативную идею таким образом, который, как известно художнику, исходит из искренней заботы о нем или о ней.

Это осознание того, что происходит с людьми на психологическом уровне, что помогает создать зону комфорта, например, возможность поставить микрофон достаточно далеко от музыканта, чтобы он или она не беспокоились об этом и, следовательно, могли дать ему лучшую производительность.

Для инженера иногда даже более важным, чем техническая сторона того, что мы делаем, является то, как мы взаимодействуем на человеческом уровне с людьми, с которыми работаем. Эл очень отзывчивый и искренний человек, и артисты и продюсеры, которые с ним работают, ценят его энтузиазм и честность, а также то, что он искренне заботится об их работе и их счастье. Именно от Эла я узнал, что именно эти качества обеспечат вам карьеру на всю жизнь.

Иногда Эл может немного расстраиваться, но когда это случается, то только потому, что он пытается сделать что-то, что служит артисту. Иногда это означает спасение их от самих себя! Забавный пример произошел однажды, когда мы микшировали с Натали Коул в Schnee Studio. Я не могу сейчас вспомнить, что это была за песня, но у Эла был отличный микс, и Натали пришла послушать. Она сказала: *«Ребята, звучит потрясающе! Но как насчет того, чтобы добавить немного больше вокала?»* И Эл ответил: *«Хорошо, Билл, подними вокал на полдБ»*.

Через некоторое время она вернулась и снова послушала. *«Это здорово, спасибо! Но я все еще думаю, что нужно немного больше вокала»*.

«Хорошо. Добавим еще полдБ». Она ушла, мы сделали это, она пришла снова, и еще раз это было: *«Ненавижу это говорить, но чуть громче»*. К тому времени у Эла появился рыбий взгляд, потому что он знал, что звук становится слишком громким, но все равно попросил меня сделать это. Но когда она возвращается в последний раз и снова

предлагает: *«Можно ли сделать вокал чуточку громче?»* Эл подошел к консоли, засолировал вокал, посмотрел на нее и спросил: *«Ну как?»*

Она рассмеялась и сказала: *«Ты пытаешься мне что-то сказать?»* Его ответ был: *«Я не пытаюсь»*. И это было так. Натали сказала: *«Хорошо, ребята, ставьте там, где, по вашему мнению, звучит хорошо, и готово»*.

Потому что она поняла, что сходит с ума по этому поводу, и это был его юмористический способ сказать ей об этом. Конечно же, это Натали. Он знал ее с детства, поэтому ему это сошло с рук. К тому же Натали была очень интеллигентной и ни в коем случае не трусливой фиалкой. Он знал, что она выдержит и поймет шутку. Итак, вы можете видеть, он сделает то, что ему нужно, когда художник направляется куда-то, о чем он или она будет сожалеть позже.

Этот инцидент также говорит о его самоуверенности, которая, я думаю, возникла из-за того, что он рос в то время на улицах Гринпойнта в Бруклине. В начале пути он не был богат, и это был тяжелый путь. Вы должны были научиться уличному умению: постоять за себя, защитить себя и быть самим собой. Это означало, что в конце концов вы становились самостоятельными, зная, что можете справиться со всем, что встретится на вашем пути. Живя там, где он жил в то время, где было много влияния мафии, всяких умников, он мог бы очень легко закончить работу на мафию вместо того, чтобы идти в музыкальную индустрию. Я уверен, что к тому времени, когда он попал на ту первую сессию с Дюком Эллингтоном и биг-бэндом, его уверенность в себе и вера в себя уже сложились. Он, возможно, чертовски нервничал и сомневался в себе, но все же справился. Его уверенность уже была там, даже если он не осознавал этого, пока не прошел тот сеанс.

Эл оказал на меня более глубокое влияние, чем кто-либо другой, с кем я работал. Я восхищаюсь им, и его дружба и руководство очень много значат для меня. Я так многому у него научился; не только с точки зрения работы, но и с точки зрения жизни. Одна из главных вещей, которой он меня научил, это то, что нужно продолжать двигаться вперед, даже в трудные моменты. Он был очень успешен, но у него были трудные времена: распад его браков, трезвость. Он усердно работал, чтобы добиться в своей жизни того места, где он будет доволен и счастлив. Теперь я вижу в нем чувство личного баланса, которого не всегда было, и здорово знать, что он достиг этого места в жизни.

NIKO BOLAS

Нико Болас — продюсер, инженер, консультант и бизнес-разработчик, который записывал и микшировал для артистов от Уоррена Зевона и Los Lobos до Херби Хэнкока, Шерил Кроу, Кита Ричардса, The Mavericks, Регины Спектор, Мелиссы Этеридж и Нила Янга, а также многих других.

Кое-что об Эле Шмитте: он является мастером как в искусстве записи, так и в бесстрашной приспособляемости. Независимо от местоположения, технологии или жанра, у него есть постоянное стремление помочь сделать что-то великое прямо сейчас!

Лично Эл — это компас. Если вы немного заблудились или движетесь в странном направлении, он даст вам знать. На минуту, несколько лет назад, я попытался перестать работать над музыкой и заняться чем-то совершенно другим. Эл сказал: *«Не будь идиотом. Они хотят, чтобы ты был звукорежиссером здесь, в Capitol — соберись. Кроме того, таким образом я могу прийти и потусить в твоей комнате!»*

Вы немного слышите Эла на всех его записях; есть что-то в них, что просто приятно. Нет никакого трюка, никакого устройства, никакой техники, никакой волшебной комнаты. Эти компоненты меняются все время. Что никогда не меняется, так это отношение Шмитта, которое (для любого помощника, который его знает) начинается, когда вы слышите быстрые шаги в коридоре. Он неизменно приходит рано и готов к работе. Из-за этого вы можете получить мастерские первые дубли и уйти ночью с эмоциональными черновыми миксами, которые невозможно превзойти.



Al and Niko: "Okay, if you'll do it, I'll do it."
(Photograph by Chuck Olsen)

Показательный пример: Нил Янг поручил Элу записать и продюсировать *On the Beach*. После того как они закончили трекинг, прошло несколько недель. В конце концов Эл позвонил и сказал: «Привет, Нил, когда мы будем сводить?» Нил ответил: «Эл, он уже вышел! Я отмастерил черновую запись». Когда мы записывали запись *Storytone* для Нила на звуковой сцене Sony, это был тот же процесс; примерно половина готовой записи - это живой баланс, сделанный во время выступления оркестра. Во время этих сессий на звуковой сцене Нил широко улыбался. Эл оглянулся и сказал: «Блин, чувак. Знаешь, я все еще жду, когда можно будет свести *On the Beach*».

Однажды в декабре, несколько лет назад, я вошел в офис Capitol, а Эл сидел на диване и читал журнал GQ. Конечно, я тут же высказал ему по этому поводу. Я сказал, что ему, вероятно, следует вместо этого читать журнал EQ, и в этот момент он сказал мне: «Знаешь что? Галстуки и повседневные брюки в моде, и тебе действительно нужно одеваться лучше, чем носить ту футболку, которую ты не снимаешь». Я сказал ему: «Хорошо, если ты сделаешь это, я сделаю это; это пари».

В то время я не знал, что Эл — один из тех модников, у которого тысяча галстуков. Вскоре я оказался в Macy's, купил там несколько, и с тех пор я ношу галстук на каждую сессию. И он тоже, так продолжается уже несколько лет. Будь я проклят, если я первый сломаюсь. (Следует отметить, что в выходные мы одеваемся в стиле «casual».)

Когда Стив Джордан продюсировал альбом *Soulbook* Рода Стюарта, мы с Элом микшировали треки друг друга в двух комнатах Capitol через зал друг от друга. Я микшировал то, что записал Эл, и наоборот. Я склонен слушать громко, а посреди утра зазвонил телефон. Наш ассистент Пол Смит ответил, поднял глаза и сказал: «Это Эл. Он должен поговорить с тобой». Я схватила телефон, и Эл закричал: "Привет! Из моей комнаты кажется, что вам нужно больше баса!" И он был прав.

Слово для мудрых: никогда не опаздывайте на сессию с Элом. Если вы пришли вовремя, вы опоздали. Есть очень известная, исследованная и подтвержденная история об одном инженере. Он ассистировал Элу на сеансе в RCA, но опоздал и оставил Эла в подвешенном состоянии. Эл ничего не говорил весь день. Но когда сессия закончилась, он вывел его на погрузочную площадку, ударил его и сказал: «Никогда больше не опаздывайте на мою сессию!» На этом всё.

Однажды мы оба записывали Стэна Гетца в A&M для Херба Альперта. Эл начал запись, а затем Херб попросил меня прийти и записать пару треков. Я принес с собой свою ламповую консоль и кучу оборудования, а Эл подошел и сказал: «Эй, ты действительно собираешься пропустить эту блестящую валторну, на которой играет Стэн Гетц, через этот старый кусок дерьма?» Затем, когда я начал выводить трек на

консоль, он начал слишком сильно пиковать. Эл, указывая на волюметры, сказал: *«Эй, придурок, они красные не просто так!»*

Мое большое воспоминание об Эле это его работа над пластинкой Синатры, которую продюсировал Фил Рамон.

Однажды Фил принес несколько новых бинауральных головных микрофонов, с которыми он экспериментировал. В то время я игрался с фотографией, поэтому мы с Элом, Филом и мной настроили головы на множество компрометирующих фотографий. Как делалась музыка, я толком не помню. Я предполагаю, что это была гениальность Эла и Фила.

Поскольку Эл так и не научился подсыпать сахар в беседу, если вы спросите его мнение о том, чем вы занимаетесь, будьте готовы к некоторым простым бруклинским ответам. Например, *«Это ужасно»* или *«Я чертовски ненавижу это»*. Конечно, есть и вежливое односложное *«Правда?»* с этим серьезным режущим взглядом, ожидающим твоего ответа. Лучшее чувство в мире для меня — получить от Эла *«фантастику»* или *«абсолютно»*.

Будучи наставником и источником вдохновения для многих, я думаю, что Шмитт все еще просто возбужденный ребенок. Однажды днем в Capitol он записывал биг-бэнд для Пэта Уильямса. Он вытащил меня из коридора и сказал: *«Иди туда и послушай это»*. Я засунул голову, а он толкнул меня на середину консоли и сказал: *«Нет, я имею в виду, послушай это!»* Я много раз слышал записи в этой комнате, в этом месте, поэтому я не знал, почему он был так непреклонен, пока не понял, что партия валторны была глубже и ярче, чем обычно. Я посмотрел на него, и на его лице была огромная улыбка Чеширского кота. Он сказал: *«Видишь? Следуй за мной»*. Мы пошли в студию, и он рассказал о своем открытии. *«Прошлой ночью я не мог уснуть, думая о медных духовых, поэтому я отодвинул их на два фута назад и поднял на стояк еще на фут. Разве тебе не нравится эта разница?»* Я слушал это от того, кто записывает без перерыва бесчисленное количество лет. Он до сих пор не спит по ночам, пытаюсь придумать, как записать лучше, чем вчера.

Вкратце: для меня Эл — это все о чувстве. Он записывает и микширует прямо от души. Вместо того, чтобы думать, он доверяет эмоциям и инстинктам. Хорошее самочувствие исполнителя важнее, чем подходящий микрофон, расположение инструментов или выбор обработки. Эмоции, которые вы испытываете от артиста, — это (я считаю) единственная цель, и воспроизведение записанной музыки с такими же эмоциями — это работа Эла. Это и есть *«Искусство звукозаписи»*.

Наконец, я рекомендую вам никогда не ехать с Элом, когда он за рулем. Я думаю, это что-то, оставшееся от детства в Бруклине, или, может быть, его время на флоте (по

слухам, он был снайпером), но все и все, кажется, стоят у него на пути. Поверь мне, если ты едешь куда-то с Элом, лучше, если ты поедешь.

JACKSON BROWNE

Певец, автор песен, музыкант и активист Джексон Браун работал с Элом над его вторым и третьим альбомами: For Everyman и Late For The Sky.

Когда я встретил Эла, я искал инженера, чтобы закончить свой второй альбом For Everyman. Я работал с Джоном Хейни в качестве звукоинженера и сопродюсера, и это работало отлично, но когда пришло время сводить материал, у нас возникли разногласия, и в итоге я пригласил Эла для микширования записи.

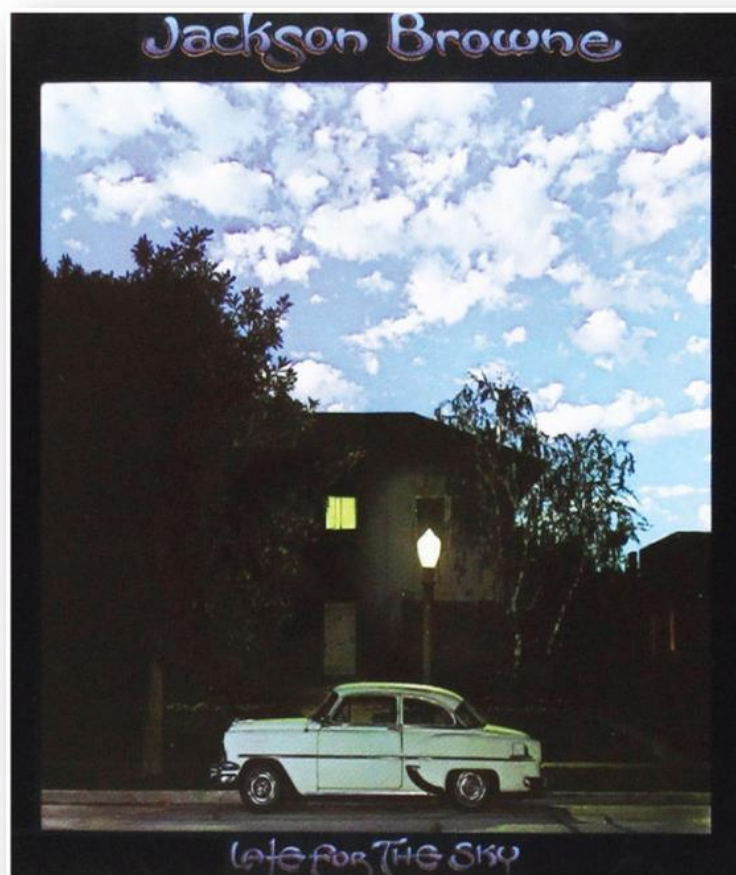
Эл был известен как хороший миксер, но я не знал, пока не встретил его, что он работал с Сэмом Куком, Эллингтоном, The Jefferson Airplane, это такой дикий набор. Я не думаю, что все понимали, что у него есть такая широта. . . Я думаю, что он долгое время работал в RCA, возможно, штатным продюсером. . . Я имею в виду Энн-Маргрет. . . Список настолько длинный, что даже смешно. Мне очень понравились его рассказы; они дали мне ощущение широты его карьеры. Особенно та замечательная история, когда он еще до того, как стал опытным инженером, был брошен работать с группой Эллингтона. Я думаю, что подобное испытание огнем должно было выковать в нем чувство авантюризма; и всегда стараться найти лучший путь вперед. Ощущение своих возможностей.

Он также удивительно честен в студии. Однажды, записывая Before The Deluge, я попытался заставить группу людей, которые были в студии, петь припев, сделать часть, которая просто напевала, типа: «А что, если вы просто пойдете, хммм». Ал послушал около минуты, а затем вышел из аппаратной в студию, и он просто ржал, говоря, как будто он был рассказчиком: «И они пришли через Запад, в крытых фургонах. . . »

Он был очень добросовестным работником. Когда мы работали над Late For The Sky, он не засиживался с нами допоздна. Дома у него был сын, и он старался вернуться домой как можно скорее. Он приходил работать. У него была очень сильная рабочая этика, но в то же время он делал все очень весело.

Когда я хотел сделать ремастеринг Late For The Sky к его сороковой годовщине, я не хотел беспокоить его этим, так как он уже свел его изначально, а затем снова смикшировал несколько песен для компиляции объемного звучания 7.1, которую я сделал.

Итак, я подумал, что просто сделаю это в Mastering Lab с Дугом Саксом. Первоначально он был сведен там с Майком Рисом. Майка уже нет в живых, но я знал, что там хранятся все записи. Я начал работать с Дугом из заметок Майка Риса. И Дуг, конечно, подумал — и это так человечно; все думают, что, поскольку столько всего произошло с технической точки зрения, мы можем улучшить это и улучшить звучание — Дуг сказал: *«Я думаю, мы можем сделать его немного более конкурентоспособным»*.



Но дело в том, что мы с Элом работали над этим альбомом в Elektra Studios и это место не было его выбором. Он никогда там не работал, а потом, когда мы микшировали, он отправился в Hollywood Sound. Он не был в своих любимых помещениях для работы, и, возможно, он ставил микрофоны по-другому. Он научился приспосабливаться к тому, что мы делали в студии; это лучший способ выразить все это. Альбом был смикширован и обработан Алом, чтобы максимально использовать то, что он сделал для певца, который слишком долго держал ноты и пел слишком громко — всегда. И если бы я сделал то, что Даг хотел сделать в ремастеринге, убрать то, что сделали Эл и Майк, было бы еще более раздражающим, чем это было раньше. Как бы то ни было, я позволил Дагу делать то, что он хотел. Я прослушал это, а через неделю снова забронировал время, вернулся и сказал: *«Послушайте, нам просто нужно вернуться к тому, что сделал Майк, потому что это*

то, что сделали он и Эл». И мне не хотелось беспокоить Эла всем этим. Я уверен, что он был бы удивлен, услышав обо всем этом сейчас, но я не собирался заставлять его ехать со мной в Оджай (куда переехала Лаборатория Мастеринга) и целыми днями трудиться над чем-то, что он уже когда-то сделал, и сделано отлично. Тем более, что у нас были записи. Итак, мы не только использовали записи Майка, но и в лаборатории мастеринга было точно такое же оборудование, все то же оборудование!

За эти годы я исправил тональность голоса в некоторых песнях, которые всегда меня беспокоили, в песнях, которые использовались в фильмах. Но когда я вошел и захотел включить эти исправленные версии, инженер Дага Роберт Хэдли просто приподнял бровь, посмотрел на меня как на сумасшедшего и сказал: *«Что? Вы собираетесь выпустить юбилейное издание пластинки, и вы его исправили?»* Это заставило меня осознать всю безрассудность своих поступков, и я сказал: *«Хорошо, если мы не собираемся исправлять эти вещи, давайте не будем пытаться улучшить что-либо еще. Давайте выложим его так, как он вышел изначально».*

Эл научил меня пить дорогое вино. Конечно, он не пил вина в студии, и я не могу вспомнить, как мы заговорили об этом, но я помню, как сказал: *«Подожди минутку. Ты бы выпил бутылку вина стоимостью сто долларов?»* И он сказал: *«Да. Ну, ты вынюхиваешь то, что у тебя есть в этой сложенной бумажке, и это стоит сто двадцать пять долларов, и это тоже ушло за ночь. Верно?»* И я сказал: *«Тебе это нравится?»* Он говорит: *«Ага. Лучшие, чем это».* Я никогда не знал, что он употреблял кокаин. Я знал, что он любит пить вино, но когда я снова встретил его несколько лет спустя, он бросил пить.

Действительно дикая история. Мы пошли сводить песню из For Everyman, сводили у Хайдера, первый альбом, который я записал с ним. Мы вошли, чтобы свести и послушать песню, и Эл сказал второму инженеру, чтобы он подошёл к голове барабана и наложил на него несколько тонов, а мы пошли за кофе. Мы вернулись и начали слушать, дошли до соло, и вдруг это просто бээээээээээээээээээээ! Второй звукоинженер записал звуки всех двадцати четырех треков в середине песни в соло. Очевидно, во время записи там были сделаны какие-то пометки жирным карандашом, чтобы мы знали, когда будет готово соло, и он поставил там ноты, не слушая.

Когда мы оправились от шока, он сказал: *«Ну, Уолли Хейдеру придется дать нам немного времени и немного денег, чтобы переделать это».* Но потом он огляделся, а второго инженера там не было. Я думаю, он увидел, что натворил, и растворился. Эл подошел к другим парням, работавшим там, объяснил, что произошло, и сказал: *«Вам лучше пойти к нему домой и убедиться, что с ним все в порядке. Просто найдите его и*

скажите, что я сказал, что это была просто ошибка. И это последний раз, когда он совершил эту ошибку». Он просто отнесся к этому как к ошибке. Он был так велик; он был так заботлив в том, как дал понять этому парню, что это не конец его карьеры.

Однажды мы шли в студию и остановились в банке, а там была девушка, которая была так прекрасна. И он был невероятен. Я не знаю, как это сказать. . . он был именно таким. . . он начал болтать с ней сразу же, прямо в очереди к кассе, и он был так точен. Я никогда не умел разговаривать с девушками и подумал: Вау, вот как это делается. И я думаю, она его оценила. Он совсем не отталкивал — он был очень гладок. Не знаю, гладкое ли это слово. Просто мощный. Я не знаю, как это назвать.

У него есть элегантность и стиль. Этот джазовый образ, который вы видите в книге Джима Маршалла о джазовом фестивале в Монтерее. Элегантность одежды. Эл пришел из того мира. Это еще одна причина, почему психоделическая связь кажется такой неуместной.

Мы сделали эту запись [Late For The Sky] за самое короткое время, которое я когда-либо тратил на запись. Моя первая запись заняла четыре месяца, и для всех, кого я знал, это было неслыханно.

Например, зачем тебе проводить так много времени в студии? На самом деле, причина, по которой мы записывались в Elektra, заключалась в том, что Дэвид Геффен, недавно возглавивший Elektra Records, хотел, чтобы кто-нибудь поработал в его студии, хотел, чтобы я провел запись в его студии, чтобы люди думали, что работа там это хорошая идея. Это была хорошая студия. Ее построил Як Хольцман. Но все было не так хорошо, как в других студиях, по той простой причине, что у сотрудников студии было чрезмерное чувство уверенности в своей работе, и они не особо старались, и это все не было полностью настроено. Фриц Ричмонд, который был прикомандирован к Элу, был музыкантом в группе Jim Kweskin Jug Band и был моим хорошим другом — я был счастлив, очень счастлив, что он был там, он внес большой вклад в эту запись. Он много работал с Полом Ротшильдом. Но на самом деле Элу не нужен был инженер; ему просто нужно было, чтобы кто-то управлял комнатой. Я не уверен, что это было. . . Я не думаю, что это было отличное место для записи Эла. Я не думаю, что он был уверен в том, что слышит, я не думаю, что мониторы были достаточно настроены, и мы закончили тем, что работали в этой комнате исключительно потому, что Геффен попросил меня об этом. Он сказал, что сделает мне действительно большой перерыв на обед, скидку на стоимость студийного времени, а потом совсем забыл об этом и до сих пор не помнит, что говорил.

Мы работали там по этой причине. Но я собирался работать с Элом, потому что было очень весело работать с ним над альбомом For Everyman, и я думал, что он вышел

действительно хорошим. Дело было не в том, чтобы вовремя сделать запись. Мы записали эту пластинку за три недели. Для джазовой пластинки нужно время. Но из-за рок-записи и того, как я работал, я потратил более четырех месяцев на свой первый альбом, а на второй у меня ушло, наверное, шесть или семь месяцев. Я все еще был там и писал песни...

Но с Элом все было по-другому. Мы работали красиво и быстро, и причина, по которой мы не закончили за четыре недели, заключалась в том, что я простудился, поэтому мы ушли примерно за неделю до того, как я закончил вокал. Итак, пять недель от начала до конца. И я слышу это на некоторых вокалах — на некоторых песнях чувствуется простуда. Но мне очень нравилось работать быстро, и я сравнивал это с импрессионистами или пленэрными художниками, которые выходят и пишут картину за день. Почему бы и нет? Кроме того, это был первый альбом, где на каждой песне у меня была одна и та же группа, Late For The Sky. Тот же басист, тот же барабанщик и Дэвид Линдли — я хотел добиться того же ощущения, которое испытываешь от группы в дороге. Это был Дэвид Линдли, играющий на скрипке, слайде или электрогитаре, это был Джай Виндинг, играющий на органе, когда я играл на пианино, и на пианино, когда я играл на гитаре. С Линдли это всегда было больше похоже на игру в группе. Да, это был первый раз, когда я решил исполнять кучу песен с одними и теми же людьми каждый день и таким образом прорабатывать лучшие аранжировки, и для этого Эл был просто идеален.

Что я заметил на протяжении всей своей карьеры, так это то, что лучшие выступления были теми, которых я не ожидал. Если вы нервничали из-за того, что находитесь в студии, это тоже может быть фактором, так что иметь манеру, как у Эла, успокаивать всех, получать удовольствие и наслаждаться звуком всего, что идет на запись — это так важно. Это уходит в музыку.

Музыка говорит гораздо больше, чем вы могли бы сказать словами. В Эле еще много маленького ребенка. Есть отличная лирика Тейлора Голдсмита из Dawes с длинным списком вещей, которые он должен делать, потому что он еще маленький ребенок, которая заканчивается словами «Я играю в рок-группе! Потому что я еще ребенок!»

Речь идет о том, чтобы найти своего внутреннего ребенка и найти то, что Эд Черни называет разумом новичка. Тот, кто всегда открывает что-то новое.

Эл — знаток исполнителей и музыкантов. Он знает всех по тому, как они играют, как они звучат и как они могут звучать, потому что ему это нравится на этом уровне, и он ищет это во время сеанса — собрать все воедино наилучшим образом.

DIANA KRALL

Джазовая пианистка и певица Дайана Кролл, многократная обладательница премий «Грэмми» и «Джуно», записала двенадцать своих альбомов с Элом в качестве инженера.

То, что есть у Эла, это больше, чем знание. Я много раз сидел рядом с ним, пока он микшировал, потому что там такая атмосфера. Это как если бы вы сидели рядом с великим джазовым пианистом, таким как Хэнк Джонс, который играл с Эллой Фицджеральд и Чарли Паркером, у которого есть все знания, но также и весь блеск и интенсивность.

Сидеть рядом с Элом, смотреть, как его руки двигаются по микшерному пульта, и видеть, насколько он сосредоточен, сосредоточен и артистичен, — это потрясающий опыт. Он входит в свою зону, где знает, что делать, и делает свои ходы. В нем есть нежная, спокойная красота, как будто вы смотрите на танцора.

Он, Томми ЛиПума и я получили огромное удовольствие, делая записи вместе. Я сделала очень красивое фото, на котором они разговаривают в студии, и оно находится на обратной стороне обложки моего альбома *Turn Up the Quiet*. Я всегда смеюсь над этой картинкой и говорю: *«Наверное, Томми описывает жареного кролика, которого вчера вечером съел на ужин»*. Потому что они могли говорить о еде или о чем-то очень глубоком в музыке, об искусстве или конкретной картине. Или это могла быть история о Джефферсон Эйрплейн. Я всегда просила их рассказать мне истории о своих безумных днях, когда они вместе путешествовали. У них было прекрасное партнерство, такое как партнерство Рэя Брауна и Оскара Петерсона, великих музыкантов, которые так хорошо знали друг друга. Эл и Томми наслаждались всем, что они делали вместе.

Томми всегда отсиживался в студии, и если я делала дубль, Томми говорил: *«Еще один»* или *«Это было здорово»*, но тогда мы всегда полагались на Эла. Мы говорили: *«Эй, Эл»*, он отвечал: *«Да»*, и я могла сказать, что он хочет еще один дубль. — Где мы, Эл? — Может быть, ты захочешь зайти сюда и посмотреть, что происходит? Итак, мы заходили, слушали и делали еще один тейк. Потом снова было *«Эй, Эл»*, и, надеюсь, его ответ был: *«Это было действительно хорошо»*. Потому что это все, что он мог сказать.

Вы должны изучить свое ремесло; вот как вы получаете инструменты для самовыражения. Но Ал еще и артист. Он был рядом и за стеклом долгое время. Он видел все и знает, как работают артисты. Он поможет вам осознать, чего вы хотите и что

пытаетесь услышать. Даже если вы скажете, что хотите больше фиолетового, он поймет, о чем вы говорите.

Однажды в интервью ему задали вопрос: *«Как ты заставляешь Дайану Кролл звучать так?»* Он ответил: *«Я поставил перед ней микрофон»*. Когда я это прочитала, я подумала: ну, не совсем так! Он очень скромный. Там вообще нет эго.

Что еще мне нравится в Але, так это то, что он очень ласковый, даже с людьми, которые, как вы думаете, могут ошетиниться, которые не ведут себя несдержанно, и вы бы подумали: *«Это не в их стиле»*. У Эла этого не будет. Он просто скажет: *«Ай, обними меня!»* Он один из самых теплых, самых позитивных, эмоционально прямых и справедливых людей, которых я когда-либо встречала в своей жизни.

Эл умеет общаться с артистами. Он будет делать что-то вроде ссылок на старые фильмы. *«Вы видели этот фильм «Пикник»? Это напоминает мне об этом»*. И при работе с ним, есть невероятное доверие. Вы знаете, что если что-то пойдет не так, например, настройка или что-то техническое, он остановится и скажет: *«Нет; еще раз»*. Ему полностью доверяешь, как любому великому художнику. Он знает больше, чем вы; он слышит больше, чем вы.

Еще одна вещь об Эле: когда дела идут плохо, он скажет, и он все время будет прикрывать вашу спину. Он будет рядом с вами и поймет, если вам нужно запрыгнуть в машину и несколько раз объехать квартал. Я всегда обращаюсь к нему, когда есть проблема. Я отведу его в сторону и скажу: *«Можно с тобой поговорить?»* и он будет очень, очень честным. Я очень доверял ему о некоторых из моих самых глубоких страхов, связанных с этой сумасшедшей жизнью, которую мы ведем, и он много раз советовал и успокаивал меня.

Работая с Томми и мной, Эл часто оказывался посередине. Он никогда не станет на чью-либо сторону; он просто слушал. Я уверена, что обращалась к нему так же часто, как и Томми, я говорила: *«Он сводит меня с ума»*, Томми говорил: *«Она сводит меня с ума»*. Эл скажет: *«Вот как ты записываешься. Ты делаешь это настойчиво. Иногда это означает, что у тебя есть аргумент, который необходимо иметь, мы разберемся с этим. Это то, что мы делаем»*. Он просто всегда знал, как справиться с ситуацией, и в конце дня мы смеялись над этим за ужином.

В один из последних раз, когда мы втроем пошли вместе поужинать, я просто сидела и слушал их разговоры обо всех, от Рэнди Ньюмана до Барбры Стрейзанд, Дэна Хикса и Боба Дилана.

У нас с Элом чудесные беседы о Дорис Дэй. Или просто о жизни. Иногда он присылает мне сообщение, в котором просто говорит: «*Я люблю тебя*», и насколько это здорово? Он всегда приходит на мои концерты, и он всегда был моим болельщиком.

Есть намного больше, например, сострадание, которое он и Лиза испытывают к спасенным животным. Сколько раз я звонила ему и узнавала, что он в больнице для животных с одной из их собак. И их страсть к искусству, к кулинарии, к детям... Недавно он рассказал мне о сессиях, которые он проводил со студентами в Avatar Studios в Нью-Йорке. Он был так взволнован тем, что делают дети. Его энтузиазм, волнение и открытость в отношении молодежи вдохновляют. Я работаю с Элом двадцать пять лет; Я сделала почти все свои записи с ним. Но сколько бы он ни сделал, Эл не имеет возраста; Я думаю, что ему когда-нибудь исполнится всего тридцать пять!

GEORGE BENSON

За последние четыре десятилетия икона джаза Джордж Бенсон записал с Элом дюжину альбомов, от легендарного Breezin' 1976 года до Inspiration: A Tribute to Nat King Cole 2013 года.

В 1975 году я подписал контракт с Warner Bros., и мы назначили дату записи. Когда я приехал в Capitol Studios на сессию, мне было нечего делать, потому что Эл уже настроился задолго до того, как мы туда приехали. Все было на месте; единственное, что ему было нужно, это мой усилитель и моя гитара. У остальной группы тоже были микрофоны. А потом я встретил Эла. Он был обычным парнем, и у нас было несколько коротких разговоров, но он был очень тихим. Альбом, над которым мы собирались работать, конечно же, был Breezin', который позже отправился на Луну.

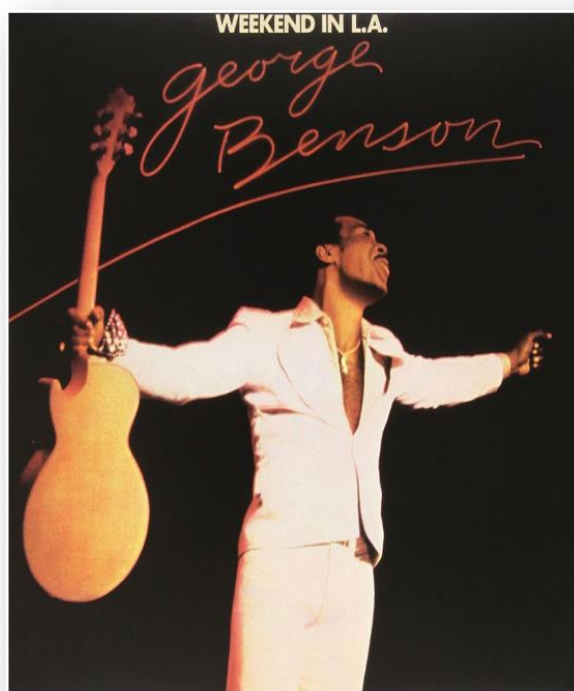
Первое, что я действительно заметил — и это было очень важно — это то, что первый дубль первой записанной нами песни получился идеальным. Собственно говоря, мы использовали его на альбоме. Это то, в чем Эл так хорош. А еще звук моей гитары был лучшим, что я когда-либо слышал.

Бобби Вомак, автор песни Breezin', зашел во время воспроизведения This Masquerade и спросил: «У кого здесь такой голос?» Эл сказал: «Джордж Бенсон». «Но

Джордж Бенсон всего лишь гитарист!» «Да, но он также певец». Мы знали, что записали что-то особенное, но именно Эл заставил это звучать по-особенному.

Эл изменил ход всей моей карьеры, потому что мой звук стал намного более приемлемым. Он сделал то же самое для гитары, что и для моего голоса. Он нашел правильный звук, который, как я думал, должен был быть. Вот что он делает, и в этом он преуспевает.

Расскажу еще одну историю, как он меня однажды спас. На единственном концертном альбоме, который мы когда-либо записывали для Warner, Weekend in L.A. была песня «On Broadway». Мы назвали его Weekend in L.A., потому что в пятницу, субботу и воскресенье у нас было по два концерта за вечер, и мы думали, что с этих вечеров сможем собрать достаточно материала для довольно хорошо звучащего живого альбома. Итак, в пятницу вечером, в первую ночь, у нас сзади был грузовик, грузовик Уолли Хайдера. Это был первый раз, когда я увидел Эла работающим в мобильной студии.



Во время второго шоу мы сделали «На Бродвее» во второй раз. В первый раз для меня это было катастрофой, потому что это был неправильный темп, и я не смог добиться нужного исполнения. Второе выступление было великолепным. Я сказал: «Эл, можно мне копию этой записи?» Он сделал мне кассету, и мы всю ночь проигрывали ее на магнитоле в отеле, во внутреннем дворике у бассейна. Люди не давали мне его выключить.

После этого мы приготовились прослушать все записи и сжать их до двух треков. Мы пошли в дом Томми Липумы и слушали его, но единственное, что я действительно хотел услышать, это «On Broadway». Я знал, что в этой записи есть что-то такое, что могло зацепить людей; им придется обратить на это внимание.

Томми поставил первую версию «On Broadway» с первого шоу в пятницу вечером. Я сказал: *«Подожди, Томми; какая это версия?»* Он сказал: *«Первое шоу в пятницу вечером»*. Я сказал: *«Выключи это, мужик; поставь второе шоу с вечера пятницы»*. Они начали его искать, и он сказал: *«Джордж, я не могу найти эту кассету. Я думаю, что мы закончили запись поверх этой ленты»*. Я сказал: *«Что вы имеете в виду?»* Он сказал: *«Мы записали так много песен, и нам пришлось использовать так много плёнки, что у нас она закончилась. И я просто схватил одну из старых катушек, подумав, что это бесполезно, потому что это была одна из первых сессий»*.

Чувак, когда я это услышал, я был сломлен. Я встал со стула и пошел обратно в отель, который находился в паре миль от меня. Но когда я добрался до отеля, Томми позвонил мне и сказал: *«Джордж, возвращаясь, кажется, я нашел его»*. Я вернулся на машине, и когда я приехал, он сказал: *«Сейчас я поставлю хит»* и он начал проигрывание.

Он сказал: *«Так-то лучше!»* Я сказал: *«Томми, это самая хитовая запись, которую я когда-либо ее слышал»*. Благодаря тому, что Эл никогда не хотел ничего стирать, он положил кассету в специальное место, так что она была в безопасности. Никто, наверное, не знал, где она, кроме него; Я только догадываюсь об этом. Но он спас мою карьеру. «On Broadway» — одна из самых важных песен, которые я когда-либо записывал, та живая версия, которую он так красноречиво запечатлел, и он уловил каждую ее частичку. Тот факт, что он сделал это, заставил меня взглянуть на него совсем по-другому и очень обрадовался тому, что он стал частью нашей команды.

SHELBY LYNNE

Шелби Линн — артистка, получившая премию «Грэмми», чьи работы охватывают кантри, рок, поп и соул. Ее первым сотрудничеством с Элом стал ее десятый альбом Just a Little Lovin', посвященный великому британскому соул-певцу Дасту Спрингфилду.

Расскажу, как я познакомилась с Элом. Это был 2008 год. В то время я подписала контракт с Capitol Records и хотела записать песни Даста Спрингфилда, поэтому я

позвонила Филу Рамону, который был моим другом. Я сказала: «Вот что я хочу: я хочу Capitol Records Studio A. Я хочу запись на 2-дюймовую ленту, и я хочу Эла Шмитта». Он сказал: «Хорошо, дорогая, я позвоню и перезвоню тебе». Через десять минут он перезвонил мне, и мы продолжили.

В то время никто не пользовался пленкой. Сейчас тоже почти никто не использует ленту, но я девушка с лентой. Мне это нравится, и я знала, что Эл это понимает. Теперь я могу сказать, что он не был в восторге от этой идеи, но он сделал это для меня, и это был один из моих лучших альбомов, вот и все!



Эл действительно знает, как записывать вокалистов. По сути, это джазовый подход, и именно этого я хотел на этой пластинке. Это была идеальная пара для Эла и Фила. Вместе они сделали так много крутых проектов. Фил был моим другом, но первый день сессий Just a Little Lovin' был первым днем, когда я встретил Эла. И мы были на ходу, в первый час.

Эл — настоящий джентльмен, и он полностью контролирует все в студии. Все было подключено и готово к работе, конечно же, когда я туда приехала. Мы сразу же ладили. Я сказала: «Знаете, у меня в спальне есть двухдорожечный магнитофон», и после этого мы постоянно шутили о моем пристрастии к магнитофонам; он как бы придирался ко мне по этому поводу.

Мы сделали запись за пять дней в Capitol, и это был невероятный опыт. С тех пор я работала с Элом над миксами, он помогал мне с идеями и делился своим опытом в области записи.

В студии он просто ставит микрофон, добивается хорошего звучания и позволяет артисту быть в покое. Именно тогда артисты сияют, когда им комфортно в обстановке, где они могут не только слышать себя, но и слышать комнату. Это большая часть его опыта; он умеет записывать и комнату, и вокалиста, и все остальное.

На этой пластинке все было первозданно, и мы сделали ее небольшой, из пяти человек и с вокалом. Многие из этих треков состоят всего из двух дублей. Эл всегда готов, и я думаю, что это то, чего хочет певец, — быть готовым. Мне нравится просто сидеть и резать, не дожидаясь и не болтая без дела. Эл готов пойти дальше всех. Он все контролирует, и за этим невероятно наблюдать.

Я также восхищаюсь его внутренним миром. Есть инженеры и есть суперинженеры, и Эл идет дальше этого. Он лучший, кто когда-либо был. Он научил меня понимать возможности комнаты. А когда Эл микширует, он микширует пластинку по мере ее записи. Это то, что сейчас не очень понятно, потому что все так пост-ориентировано. Я в значительной степени оторвана от старой школы. Возможно, пятьдесят лет назад мне было бы проще, но мне нравится процесс записи, и мы с Элом понимаем друг друга. Благодаря технологиям любой может сделать запись. Эл знает, как сделать это старомодным способом, и он делает это немного старомодным, что для меня является моим личным предпочтением. Он ценит настоящего певца и настоящих музыкантов, и тот первый или второй дубль, который должен стать пластинкой. Это мастер-продукт, когда он попадает на консоль.

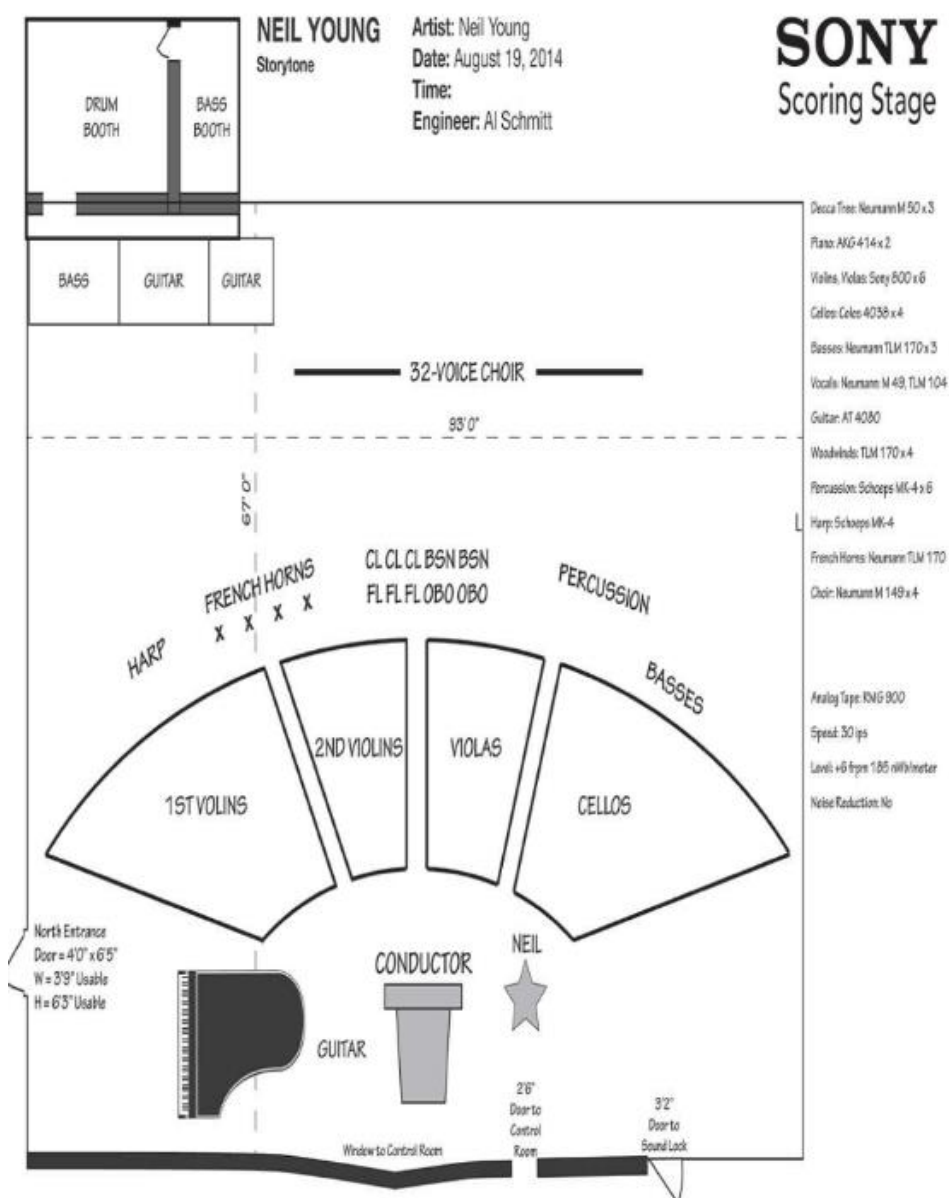
Мы подружились и всегда чувствуем себя семьей. Было радостно знать Эла, стоять рядом с ним и делать запись. Такой способ записи в наше время уходит в прошлое. Но возможность сделать одну из моих лучших пластинок с некоторыми из моих лучших моментов как артиста с Элом была одной из величайших радостей в моей жизни. Я до сих пор постоянно получаю комплименты по поводу этой пластинки и того, как она была записана. Это просто честь работать с ним.

ПРИЛОЖЕНИЕ В

СХЕМЫ РАСПОЛОЖЕНИЯ СЕАНСОВ

На этих диаграммах сеансов показаны макеты, выбор микрофонов и их размещение для некоторых важных альбомов и исполнителей Эла.

NEIL YOUNG'S STORYTONE SESSIONS



(Illustration adapted by Bill Gibson)

RAY CHARLES AND BETTY CARTER'S THE RAY CHARLES AND BETTY CARTER SESSIONS



RAY CHARLES & BETTY CARTER

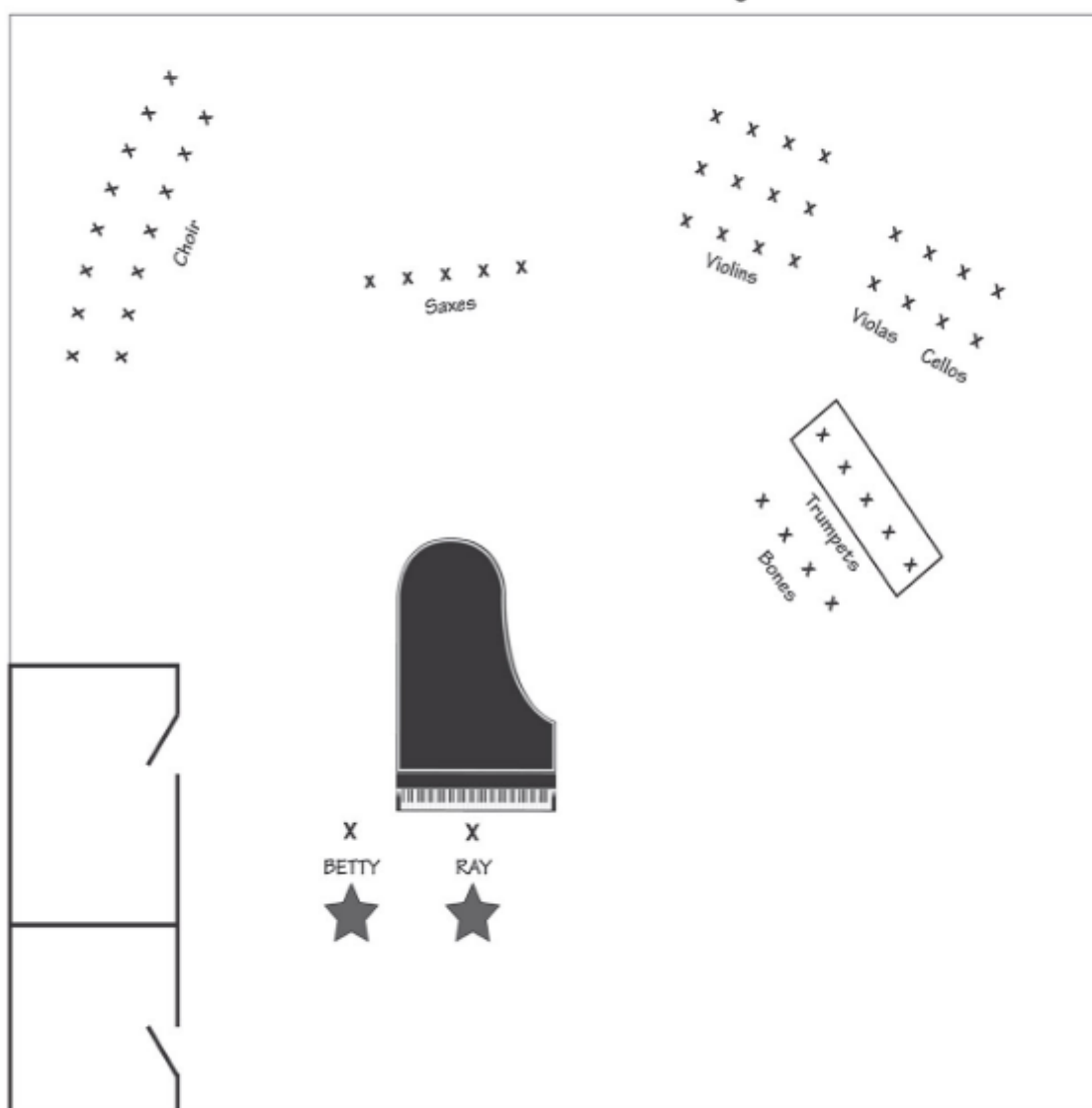
Ray Charles & Betty Carter

Artist: Ray Charles/Betty Carter

Date:

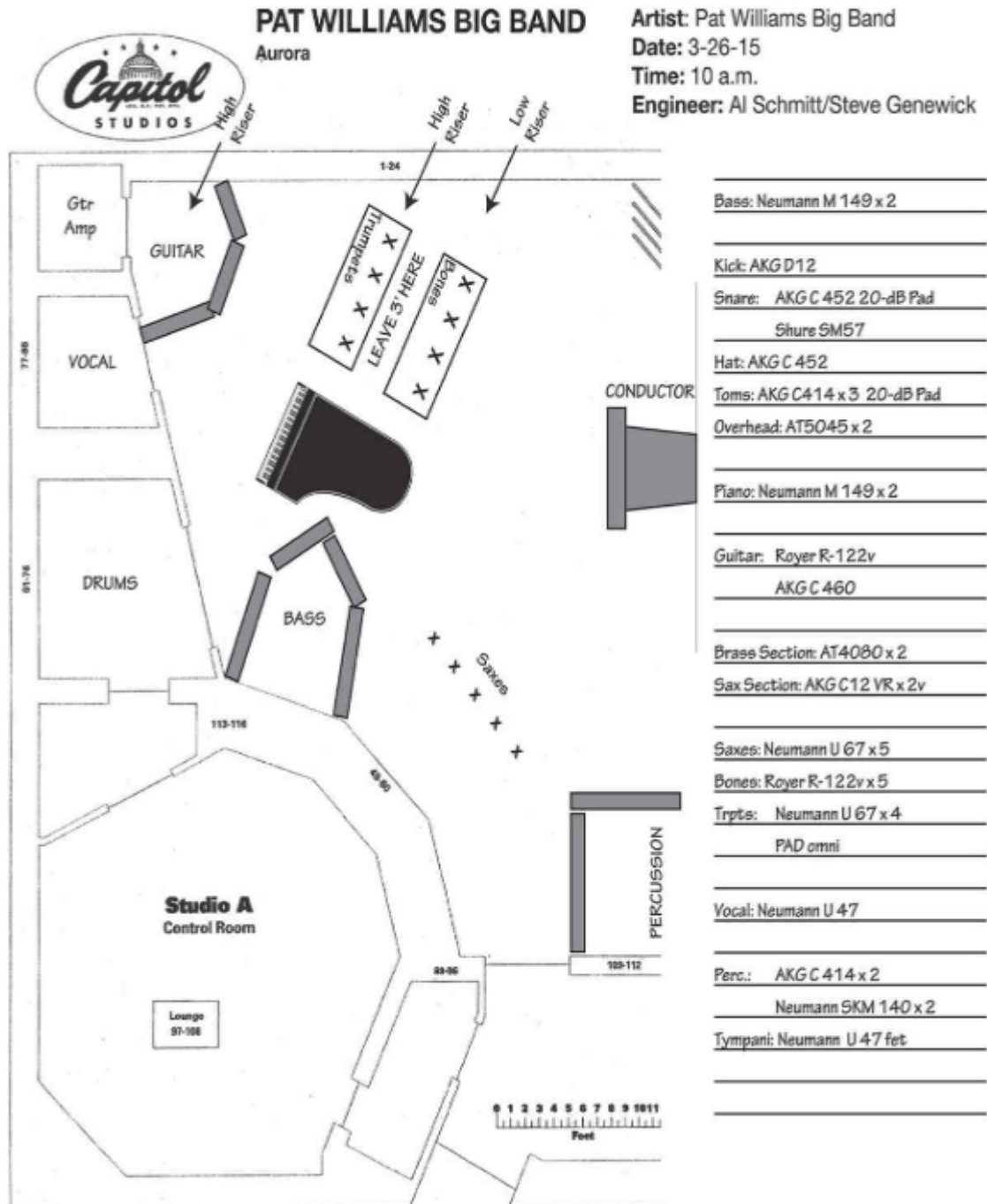
Time:

Engineer: Al Schmitt

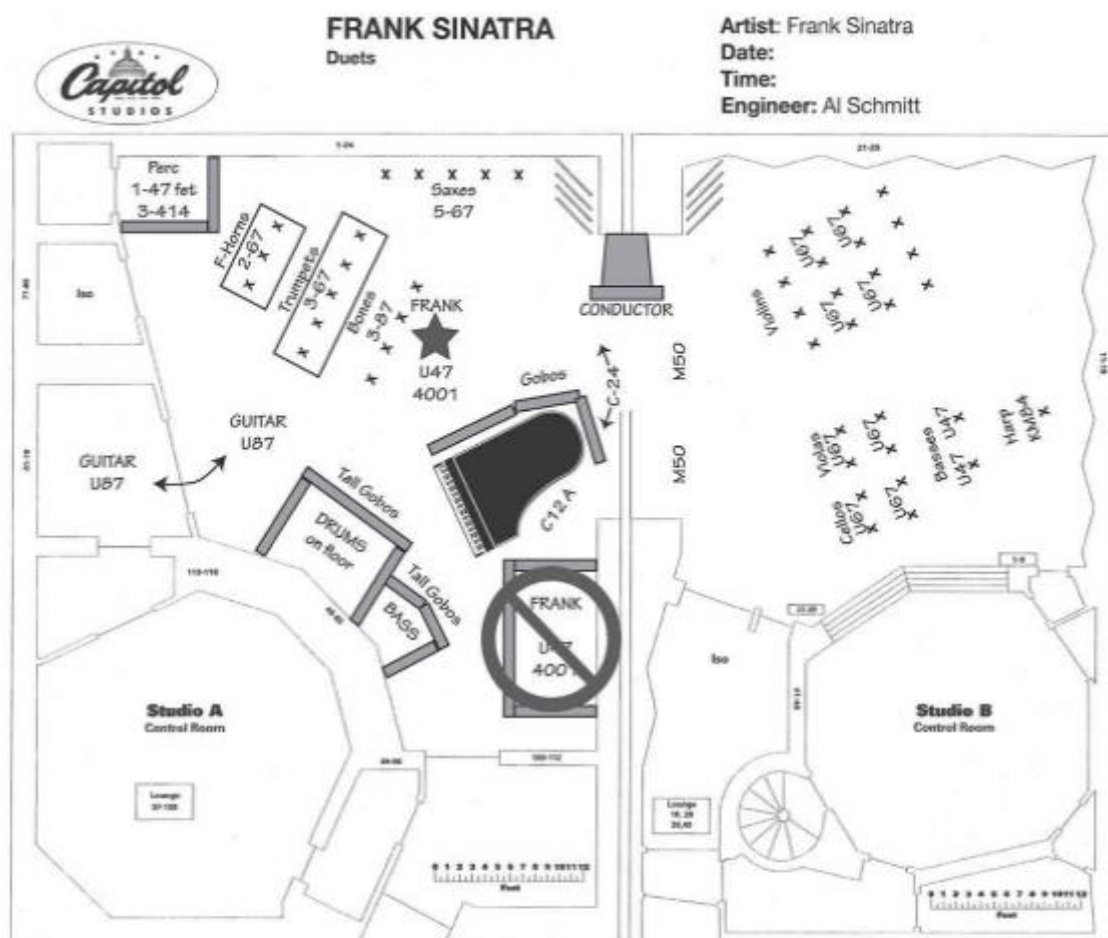


(Illustration adapted by Bill Gibson)

PATRICK WILLIAMS'S AURORA SESSIONS



FRANK SINATRA'S DUETS SESSIONS



Bass: Neumann U 47

Kick: AKG D12

Snare: 452 10-dB Pad

Shure SM57

Hat: AKG C 452

Toms: 4-14 x 3 20-dB Pad

Overhead: AKG 452 x 2

Piano: AKG C-12A x 2

Guitar: Neumann U87

Saxes: Neumann U 67 x 5

Bones: Neumann U 67 x 3

Trpts: Neumann U 67 x 3

PAD omni

Vocal: Neumann U 47

Schoeps 4001

Perc.: AKG C-414 x 3

Neumann U 47 fet.

Violins: Neumann U 67 x 4

Violas: Neumann U 67 x 2

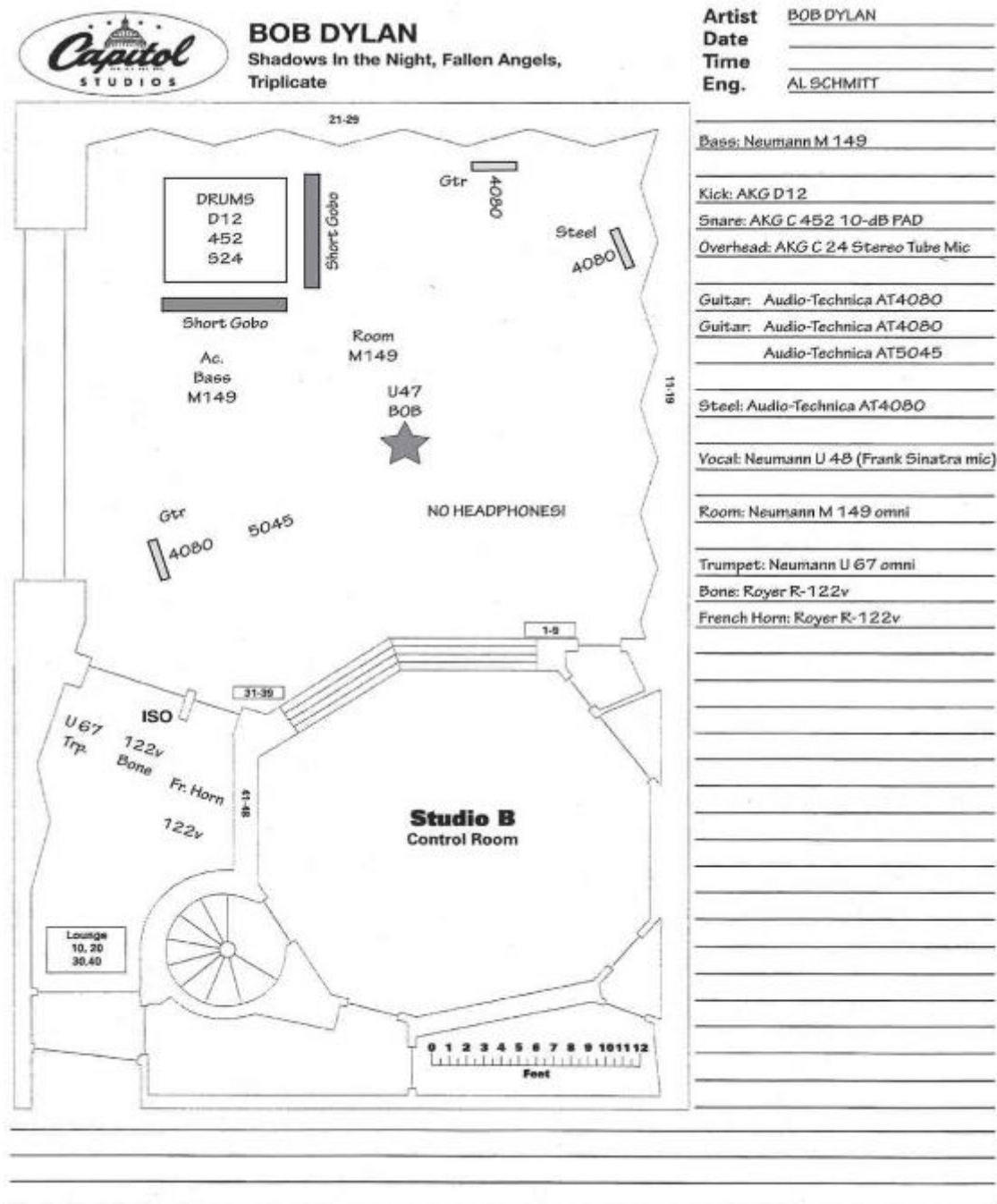
Celli: Neumann U 67 x 2

Basses: Neumann U 47 x 2

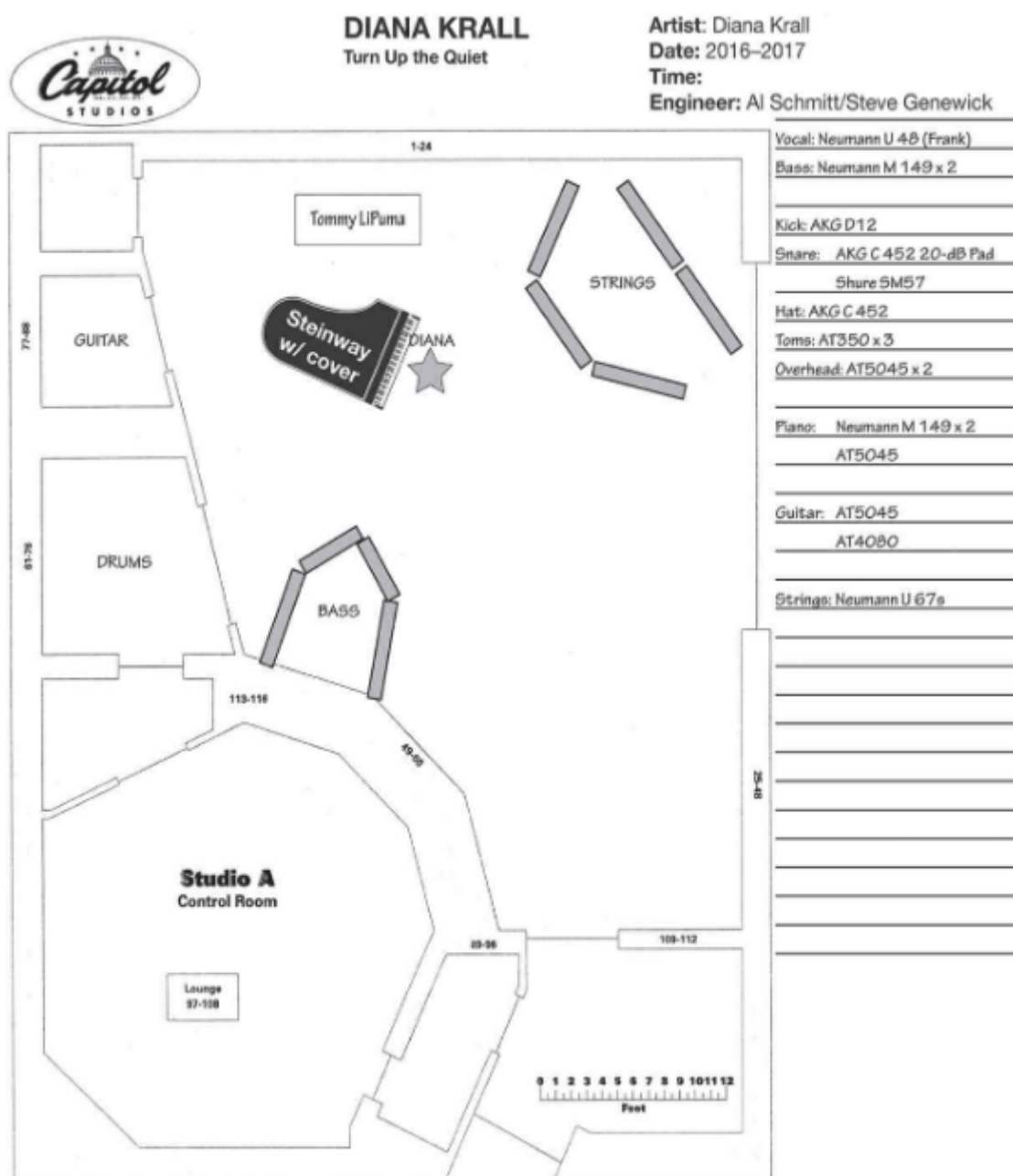
Harp: Neumann KM 84

Room: Neumann M 50 x 2

BOB DYLAN'S FALLEN ANGELS, SHADOWS IN THE NIGHT, AND TRIPPLICATE SESSIONS



DIANA KRALL'S TURN UP THE QUIET SESSIONS

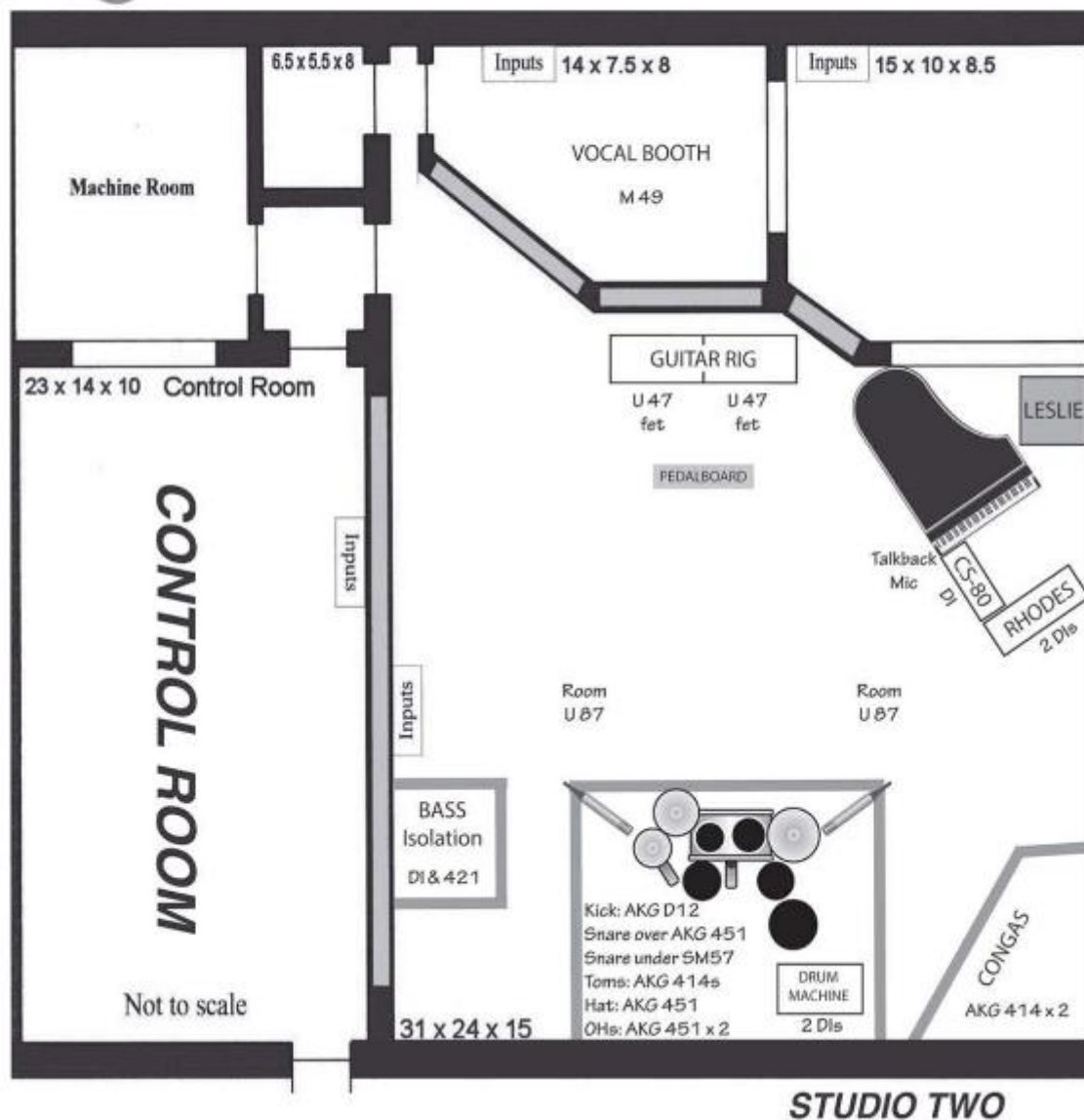


TOTO'S TOTO IV SESSIONS



TOTO
TOTO IV

Artist: TOTO
Date: 6-1-81
Time:
Engineer: Al Schmitt



ПРИЛОЖЕНИЕ С

ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ: ГЛАВНОЕ

Bob Dylan, *Shadows In The Night*, 2015
Paul McCartney, *Kisses on the Bottom*, 2012
Shelby Lynne, *Just a Little Lovin'*, 2008
Diana Krall, *Quiet Nights*, 2009
Ray Charles, *Genius Loves Company*, 2004
Diana Krall, *Look of Love*, 2001
Frank Sinatra, *Duets*, 1993
Shirley Horn, *Here's to Life*, 1992
Natalie Cole, *Unforgettable*, 1991
Claus Ogerman, *CityScape*, 1982
Toto, *Toto IV*, 1982
Steely Dan, *Aja*, 1977
Al Jarreau, *Look to the Rainbow*, 1977
Joao Gilberto, *Amoroso*, 1976
George Benson, *Breezin'*, 1976
Claus Ogerman, *Gate of Dreams*, 1976
Barbra Streisand, *The Way We Were*, 1974
Jackson Browne, *Late For The Sky*, 1974
Dave Mason, *Alone Together*, 1970
Jefferson Airplane, *Volunteers*, 1969
Jefferson Airplane, *After Bathing at Baxter's*, 1967
Sam Cooke, *Sam Cooke Live at the Copa*, 1964
Henry Mancini, *Hatari!*, 1962
Sam Cooke, *Another Saturday Night (single)*, 1962
Ray Charles and Betty Carter, *Ray Charles and Betty Carter*, 1961
Henry Mancini, *Breakfast at Tiffany's, (soundtrack)* 1961
Sam Cooke, *Bring it on Home (single)*, 1961
Sam Cooke, *Cupid (single)*, 1960
Henry Mancini, *The Music from Peter Gunn*, 1959
Gerry Mulligan and Chet Baker, *Reunion*, 1957

ЗАМЕТКИ (Сноски)

Глава 2

1. Урожденный Лестер Уильям Полсфус, Лес Пол был гитаристом, автором песен, записывающимся артистом и изобретателем. Он начал свою карьеру в музыке кантри в 1950-х годах, выступая дуэтом со своей первой женой, Лес Полом и Мэри Форд, продав миллионы пластинок и ведя собственное телешоу. Пол прославился в джазе и популярной музыке, а также как изобретатель. Ему приписывают создание первой электрогитары с цельным корпусом, он также был одним из первых, кто экспериментировал с многодорожечной записью и обработкой сигналов, такими как реверберация и ленточный дилей. Пол — единственный человек, включенный как в Зал славы рок-н-ролла, так и в Национальный зал славы изобретателей.
2. Ударный стиль исполнения блюза на фортепиано, музыкальный жанр бугивуги характеризуется басовым ритмом восьмых нот в четверном такте и простой, часто импровизированной мелодией. Считается, что он возник в 1870-х годах в афроамериканских общинах, стал популярным в 1920-х годах и часто включался в музыку свинг-бэндов 1940-х годов.
3. Свинг - это форма джаза, которую обычно исполняют большие танцевальные группы, с сильной ритм-секцией, основной мелодией с простыми гармониями и импровизированными соло. Танцевальный свинг в исполнении биг-бэндов и их лидеров, включая Бенни Гудмана, Дюка Эллингтона, Вуди Хермана, Гленна Миллера и Арти Шоу, был доминирующей формой американской популярной музыки с 1935 по 1946 год. Позже свинг смешался с другими жанрами, чтобы создать новые стили, от кантри и вестерн-свинг до нового джек-свинга в городском стиле 1980-х и начала 90-х и возрождения свинга 2000-х, сыгранного такими группами, как Big Bad Voodoo Daddy и Brian Setzer Orchestra.
4. Джиттербаг, наиболее популярный в начале 1940-х годов, представляет собой акробатический джазовый вариант двухстепенного танца для пар, состоящий из нескольких стандартных шагов, дополненных вращением, шпагатом и т. д., исполняемых в основном под буги-вуги и свинг. Линди-хоп, вероятно, названный в честь летчика Чарльза Линдберга, представляет собой разновидность джиттербага, зародившуюся в Гарлеме, Нью-Йорк.

5. Джимми Лансфорд был джазовым альт-саксофонистом и лидером свинг-бэнда, который соперничал с оркестрами Дюка Эллингтона, Бенни Гудмана и Каунта Бэйси. Его группа отличалась от других биг-бэндов 1930-х и 1940-х годов тем, что она была известна больше своей ансамблевой игрой, чем своими солистами, и тем фактом, что, хотя большинство групп той эпохи использовали четырехдольный ритм, оркестр Лансфорда разработал характерный двухтактный свинг, создающий звук, известный как лансфордский двухтактный.

Глава 3

1. Томас Дауд (1925–2002), родившийся в Нью-Йорке, был инженером звукозаписи и продюсером с 1940-х годов. Он также работал в области ядерной физики, в том числе над Манхэттенским проектом, где во время Второй мировой войны была разработана атомная бомба. Дауд стал главным инженером и штатным продюсером Atlantic Records, где он помог популяризировать 8-дорожечную запись и использование стерео. Он записал хиты для таких исполнителей, как Allman Brothers Band, Booker T and the MGs, Эрика Клэптона, Бобби Дарина, Рэя Чарльза, Джона Колтрейна, The Drifters, Aretha Franklin, Lynyrd Skynyrd, Thelonus Monk, Charlie Parker и многих других. Обладатель технической премии «Грэмми», Дауд является членом Зала славы рок-н-ролла и героем номинированного на премию «Грэмми» документального фильма «Том Дауд и язык музыки».
2. Ленточные микрофоны, также называемые скоростными микрофонами, используют тонкую электропроводящую металлическую ленту, подвешенную между полюсами магнита для восприятия звуковых волн. Обычно ленточные микрофоны двунаправленные: они одинаково хорошо улавливают звуки с обеих сторон микрофона. Ранние ленточные микрофоны были хрупкими и дорогими, и их, как правило, нельзя было использовать на громких инструментах, но многие из тех, что сделаны из современных материалов, намного надежнее.
3. Джазовый барабанщик Норман «Крошечный» Кан был известен тем, что приносил импровизационное ощущение игры на барабанах небольших групп в свою работу с большими группами, играя вставки и вступительные партии, которые помогали группе продвигаться вперед. Музыкальный, но прямолинейный игрок, ему приписывают понимание того, когда нужно покинуть пространство, и никогда не играющего слишком громко.

4. Ахмет Эртеган (1923–2006) был автором песен и бизнесменом, родившимся в Стамбуле, Турция, который в 1947 году стал соучредителем и президентом Atlantic Records. Эртеган был известен открытием, защитой и / или подписанием исполнителей ритм-н-блюза, рока и соула, включая Рэя Чарльза, The Drifters, The Clovers, Aretha Franklin, Cream, Buffalo Springfield, Bee Gees, Бетт Мидлер, Уилсон Пикетт, и Роллинг Стоунз. Он также написал блюзовые и поп-песни, которые стали классикой, такие как «Chains of Love» и «Mess Around».
5. Динамические микрофоны состоят из намотанной катушки из тонкой проволоки, прикрепленной к тонкой диафрагме и подвешенной в магнитном поле. Когда звуковые волны попадают на диафрагму, катушка движется, и генерируется электрический ток, повторяющий энергию звуковой волны. В конденсаторных микрофонах используется конденсатор, состоящий из двух пластин с напряжением между ними; одна из пластин сделана из очень легкого материала и действует как диафрагма, которая вибрирует при попадании звуковых волн. Конденсаторные микрофоны обычно воспроизводят низкие уровни, которые необходимо усилить. Ламповые микрофоны — это конденсаторные микрофоны, в которых для усиления сигнала используются лампы.
6. Джеральд Джозеф Маллиган (1927–1996) был композитором, аранжировщиком, саксофонистом и руководителем оркестра, особенно известным своим уникальным легким стилем игры на баритон-саксофоне. Новатор в жанре пост-бибоп, известном как кул-джаз, Маллиган играл и делал аранжировки для очень влиятельного Майлза Дэвиса Нонета, чьи записи вошли в альбом 1957 года *Birth of the Cool*.

Глава 4

1. Некоторые источники говорят, что джаз Восточного побережья был более жестким, чем джаз Западного побережья, который был более плавным и лиричным, и что он включал в себя музыку к фильмам и телевизионную музыку и, таким образом, не был такой чистой формой жанра, как Восточное побережье. Но в то время как журналы обсуждали предполагаемые различия, поклонники джаза и сами музыканты, кажется, были безразличны к ярлыкам.
2. Peter Gunn — американский телесериал, выходивший с 1958 по 1961 год.
3. Оусли Стэнли (1935–2011), урожденный Август Оусли Стэнли III, был звукоинженером и химиком, который стал легендой района залива Сан-Франциско в эпоху хиппи в 1960-х годах. Под своим прозвищем «Медведь» он был звукооператором Grateful Dead, часто делая живые записи их выступлений прямо с

микшерного пульта. Известный как проповедник использования психоделических наркотиков, Стэнли считается первым частным лицом, изготовившим большое количество ЛСД.

Глава 5

1. Компрессия (или лимитирование, более радикальная форма сжатия с соотношением 20:1 или выше) — это форма управления динамикой записанного музыкального произведения с обработкой аудиосигнала, которая снижает громкость громких участков записи и увеличивает громкость более тихих разделов. Она часто используется для того, чтобы общая громкость песни казалась громче, чтобы песня выделялась по сравнению с песнями, сыгранными до и после нее, таким образом создавая то, что иногда называют «войнами громкости».
2. Тримя основными диаграммами направленности микрофона являются: всенаправленная, также называемая ненаправленной, которая, как правило, улавливает звук со всех направлений по схеме 360 градусов, хотя фактическая диаграмма направленности зависит от размера, формы и конструкции каждого микрофона; кардиоида, рисунок в форме сердца, который подавляет звук, исходящий от микрофона сзади; и двенаправленный или восьмерка, которая улавливает звук спереди и сзади микрофона и отклоняет звук по бокам.
3. Decca Tree — это техника для создания стереозаписей, разработанная Decca Records, которая изначально была британской компанией, основанной в 1929 году. Фактическая микрофонная стойка, «Дерево», была разработана инженером Десса Роем Уоллесом в начале 1950-х годов. Три всенаправленных микрофона, традиционно конденсаторные микрофоны Neumann M 50, расположены треугольником примерно в восьми-двенадцати футах над полом — в зависимости от размера комнаты и оркестра — сразу за дирижером, а левый и правый микрофоны — примерно в шести с половиной футах друг от друга, а центральный микрофон чуть менее чем в пяти футах перед остальными. Левый и правый микрофоны направлены внутрь и вниз, центральный микрофон также направлен вниз. Также обычно используются два дополнительных микрофона, по одному с каждой стороны оркестра, часто на внешних краях. Центральный микрофон одинаково направлен на оба стереоканала, правые микрофоны — вправо, а левые — влево.

Глава 8

1. Спорный альбом Jefferson Airplane Volunteers был выпущен в 1969 году. «We Can Be Together», открывающая альбом песня, была изъята из эфира после того, как Федеральная комиссия по связи США узнала, что Грейс поет строчку «Вверх, к стене, ублюдок». Первоначально RCA отказалась допустить словоблуд на альбоме и отложила его выпуск на несколько недель, прежде чем сдаться. «Eskimo Blue Day», также на Volunteers, также была предметом разногласий из-за повторяющейся припева «По сравнению с ручьем американская мечта не значит нихрена для дерева».
2. Echoplex, впервые созданный в 1959 году и первоначально разработанный Майком Баттлом, представлял собой регулируемый эффект задержки ленты, помещенный в коробку. Скорость ленты и расстояние между записывающей и воспроизводящей головками определяли время задержки, и задержанный звук также мог возвращаться в себя для создания повторяющихся эхо.

Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
БЛАГОДАРНОСТИ	5
НО Я НЕ КВАЛИФИЦИРОВАН, МИСТЕР ЭЛЛИНГТОН!	8
НАЧАЛО: ПЕРВЫЕ ДНИ, НЬЮ-ЙОРК, НЬЮ-ЙОРК	13
СТУДИЯ МОЕГО ДЯДИ: УРОКИ ЖИЗНИ И СТИЛЯ	13
УЧИТЬСЯ У ВЕЛИКИХ	21
СТУДИЯ	22
МУЗЫКА	27
FULTON RECORDING STUDIO	29
ОРКЕСТРЫ	30
ДРУГИЕ СЕССИИ В ФУЛТОНЕ	34
ЗОВ ЗАПАДНОГО ПОБЕРЕЖЬЯ: ЛОС-АНДЖЕЛЕС В ШЕСТИДЕСЯТЫЕ И СЕМИДЕСЯТЫЕ	37
ШТАТНЫЙ ИНЖЕНЕР: RADIO RECORDERS И RCA	37
ШТАТНЫЙ ПРОДЮСЕР: RCA	43
НЕЗАВИСИМОСТЬ	47
КАК ЕЗДА НА ВЕЛОСИПЕДЕ	49
НАЗАД В ИНЖИНИРИНГ	49
КАК НАДО СЛУШАТЬ	51
ЧТО Я СЛУШАЮ	53
ВЫБОР МИКРОФОНОВ	53
РАССЕИВАНИЕ — МОЙ ДРУГ: ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВСЕНАПРАВЛЕННОЙ ДИАГРАММЫ	56
ФАЗА ИЛИ ПРОТИВОФАЗА: ПРОВЕРКА ПОЛЯРНОСТИ	61
ФАЗА И ПОЛЯРНОСТЬ	61
ВНЕШНИЕ ПРЕДУСИЛИТЕЛИ	63
УДАРНЫЕ	64
БАС	67
ЗАПИСЬ ВОКАЛА	69
ЕЩЕ РАЗ С ЧУВСТВОМ!	72
НЕКОТОРЫЕ СОВЕТЫ ПО ЗАПИСИ ВОКАЛА	73
АКУСТИЧЕСКИЕ ГИТАРЫ	75
ТРУБЫ	76
ВАЛТОРНЫ	79

ПИАНИНО: САМЫЙ СЛОЖНЫЙ ИНСТРУМЕНТ	80
«СТРУННЫЕ ЭЛА ШМИТТА»	82
АРАНЖИРОВЩИКИ И АРАНЖИРОВКИ	82
БИГ БЭНДЫ	84
СВЕДЕНИЕ: ФИЛОСОФСКОЕ И ПРАГМАТИЧЕСКОЕ.....	85
ЭКВАЛИЗАЦИЯ	87
ПАНОРАМИРОВАНИЕ	89
ИСКУССТВО РЕВЕРБЕРАЦИИ	89
МАСТЕРИНГ	92
11 ГЛАВНЫХ ВЕЩЕЙ, КОТОРЫЕ ДОЛЖНЫ ЗНАТЬ ПОМОЩНИКИ ИНЖЕНЕРОВ	96
ЗАБОТА О БИЗНЕСЕ: ЗАКЛЮЧЕНИЕ СДЕЛОК И ПОЛУЧЕНИЕ ОПЛАТЫ	99
АРТИСТЫ, ДРУЗЬЯ И НАСТАВНИКИ: ЧТО Я УЗНАЛ	103
<i>СЭМ КУК</i>	103
<i>ГЕНРИ «ХЭНК» МАНЧИНИ</i>	105
JEFFERSON AIRPLANE	107
GEORGE BENSON.....	113
TOTO.....	119
AL JARREAU	121
PAUL HORN	123
PHIL RAMONE.....	124
FRANK SINATRA	126
BOB DYLAN	130
TOMMY LIPUMA	134
ХОРОШАЯ ЖИЗНЬ: СЕКРЕТЫ МОЕГО УСПЕХА	139
СЕКРЕТ 1: ТЫ ДОЛЖЕН ЭТО ПОЛЮБИТЬ	139
СЕКРЕТ 2: УВЕРЕННОСТЬ.....	141
СЕКРЕТ 3: УВАЖЕНИЕ.....	143
СЕКРЕТ 4: МЕДИТАЦИЯ	144
СЕКРЕТ 5: МЫСЛИТЬ ТРЕЗВО.	147
СЕКРЕТ 6: МОТИВАЦИЯ И ТРУДОВАЯ ЭТИКА.....	150
СЕКРЕТ 7: ЧЕСТНОСТЬ	151
СЕКРЕТ 8: ЭФФЕКТИВНОСТЬ.....	151
СЕКРЕТ 9: ПЕРЕИЗОБРЕТЕНИЕ	151
СЕКРЕТ 10: СОБЛЮДАТЬ ПЕРСПЕКТИВУ	152

СЕКРЕТ 11: СДЕЛАЙТЕ МУЗЫКАНТОВ СЧАСТЛИВЫМИ!.....	153
НЕКОТОРЫЕ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ МЫСЛИ.....	155
ПРИЛОЖЕНИЕ А	158
РАБОТА С ЭЛОМ: ЧЕМУ Я НАУЧИЛСЯ	158
STEVE GENEWICK	158
КАК МЫ РАБОТАЕМ	159
ЖЕЛЕЗКИ.....	160
ИСТОРИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА	162
СВЕДЕНИЕ С ПЕРВОГО ДНЯ	163
ЭТО НЕ СОВСЕМ ВОЛШЕБСТВО	164
МЫ ДЕЛАЕМ ЗАПИСЬ ЗДЕСЬ. НЕТ, ПРАВДА. МЫ ДЕЛАЕМ ЗАПИСЬ ПРЯМО СЕЙЧАС!	166
ПРИСУТСТВИЕ.....	169
ПОЛИТИКА ОТКРЫТЫХ ДВЕРЕЙ.....	170
РУТИНА	170
BILL SMITH	172
NIKO BOLAS.....	177
JACKSON BROWNE.....	180
DIANA KRALL.....	185
GEORGE BENSON.....	187
SHELBY LYNNE.....	189
ПРИЛОЖЕНИЕ В	192
СХЕМЫ РАСПОЛОЖЕНИЯ СЕАНСОВ.....	192
ПРИЛОЖЕНИЕ С	199
ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ: ГЛАВНОЕ	199
ЗАМЕТКИ (Сноски).....	200
Глава 2.....	200
Глава 3.....	201
Глава 4.....	202
Глава 5.....	203
Глава 8.....	204