



**ОЗНАКОМИТЕЛЬНЫЙ
ФРАГМЕНТ**

George T. Simon

The Big Bands

Collier Books

A Division of Macmillan Publishing Co., Inc.
New York

Collier Macmillan Publishers
London

Джордж Саймон

Большие оркестры эпохи свинга



СКИФИЯ

Санкт-Петербург

2008

*Издательство благодарит
страховое общество «Регион»
и лично Дмитрия Фельдмана
за помощь в выпуске этой книги*

ББК 85.318
С16

Серия
«Легенды Джаза»

Джордж Саймон.

С16 Большие оркестры эпохи свинга. Пер. с англ. – СПб.:
Издательско-Торговый Дом «СКИФИЯ», 2008. – 616 с., илл.

ISBN 978-5-903463-08-4 (Издательско-Торговый Дом «СКИФИЯ»)

Книга Джорджа Саймона (1912-2001) «Большие оркестры эпохи свинга» воссоздает важную часть музыкальной жизни XX века. Автор подробно рассказывает об истории развития и становления джазовых и танцевальных оркестров так называемой “эпохи свинга”. На страницах книги оживают такие великие имена, как Дюк Эллингтон, Гленн Миллер, Каунт Бейси, Пол Уайтмен и многие другие. Большое количество редчайших фотографий позволяет окунуться в атмосферу тех лет. Книга рассчитана на широкий круг читателей.

ББК 35.318

- © George T. Simon, 1967
- © Ю. Верменич, перевод, 1979
- © В. Фейертаг, вступительная статья, 2008
- © Издательско-Торговый Дом «СКИФИЯ», 2008

ISBN 978-5-903463-08-4 (Издательско-Торговый Дом «СКИФИЯ»)

Я убежден, что такая книга нужна не только музыкантам, дирижерам, композиторам, рецензентам, одним словом, профессионалам, но и всем, кто просто любит джаз.

На мой взгляд, джаз вмещает в себя страсть, ностальгию, тоску по всему прекрасному, что однажды случилось в нашей жизни, негу и возможность вновь признаться в любви. Книга «Большие оркестры эпохи свинга» о людях, ставших историей джаза и об историях, вошедших в летопись джаза. Я рад, что мы смогли помочь изданию этой замечательной книги, и, надеюсь, что читателю она будет так же интересна, как и тем энтузиастам, которые вложили немало сил в ее создание.

Дмитрий Фельдман,
генеральный директор СОАО «Регион»

От редактора

В 1979 году выдающийся джазовый энтузиаст Юрий Верменич прислал мне перевод этой книги. Я читал ее с нескрываемым волнением, потому что еще живы были воспоминания о биг-бэндах, о танцевальной джазовой музыке, о «Серенаде Солнечной долины». Из полусотни джазовых книг, переведенных Верменичем, именно эту, совершенно бесспорную и для режима идеологически абсолютно безвредную (в конце семидесятых годов джаз в СССР был уже признан концертным искусством), музыкальная общественность безуспешно проталкивала в разные издательства. Но напечатать книгу так и не удалось, хотя за нее хлопотали известные композиторы и музыковеды.

Книга эта, на мой взгляд, актуальна и теперь. Сведения о биг-бэндах и о музыкантах – это часть истории джаза. Однако сегодня некоторые положения автора нуждаются в комментариях. *Tempora mutantur, et nos mutamur in illis*. Изменились наши представления о джазе, возникла новая танцевальная музыка, изменилась и социально-экономическая база этого искусства. Поэтому Джордж Саймон, опубликовавший книгу на заре 70-х, сегодня может быть воспринят как несносный брюзга и ворчун. Вместе с музыкантами-пуристами (а таких всегда было много) он негодует по поводу

популярности *Beatles* и абсолютно не признает рок-музыку. В 1992 году я беседовал с ним, он по-прежнему возмущался популярностью рока, не принимал музыку Эндрю Ллойда Уэббера и, конечно, не видел никакой ценности в экспериментах фри- или этноджаза.

Читателям следует обратить внимание на два существенных отличия в оценке джазовой истории. Первое – Саймон делит всю биг-бэндтовую общину на лидеров и сайдменов. Причем сайдменами он называет всех без исключения музыкантов оркестра. Сегодня же во всем мире принята другая классификация: сайдмен – это оркестрант, не умеющий импровизировать, а джазмен – это солист-импровизатор (поэтому нам кажется странным, что Джонни Ходжес или Стэн Гетц – не джазмены, а сайдмены). Второе – по понятиям автора оркестр исполняет джаз только тогда, когда играет быстрые пьесы и композиции в среднем темпе. А медленные пьесы, баллады (почти всегда с эпитетом «сентиментальные») к джазу не относятся. Вероятно, так и было в тридцатые годы, но сегодня джазовые музыканты, представители почти всех современных направлений, играют баллады с тем же чувством свинга, что и другие пьесы. И это тоже джаз!

Биг-бэндтовая летопись Саймона – книга очень личная. Как заинтересованный и ответственный журналист автор знакомился и беседовал со всеми лидерами и музыкантами. Он часто цитирует своих героев, которые по-разному оценивают одно и то же описываемое событие. Возникают противоречия, несоответствия, а Саймон иногда просто отходит в сторону и как бы говорит читателям: «А вот в этом вы разбирайтесь сами». Жесткость Бенни Гудмена, консервативность Стэна Кентона, прагматизм Гая Ломбардо – все это часть реальной истории танцевальной музыки, которая в эпоху биг-бэндов называлась джазом или свингом.

Книга «Большие оркестры эпохи свинга» – замечательный справочник. Я полагаю, что большинству читателей будет трудно пробиться через частокол ма-

лознакомых имен вокалистов и сайдменов. Но кого-то вы вспомните, кого-то – нет. И переводчик поступил совершенно справедливо, немного сократив бесконечные авторские перечисления. Это касалось, конечно, не музыкантов, а менеджеров, жен, дальних родственников, директоров клубов или абсолютно забытых песен того времени. Должен покаяться, что и я сократил некоторые фрагменты, которые считал повтором.

Да, многое может показаться устаревшим и неактуальным. Но только на первый взгляд, потому что история музыки – это история ее творцов, это их жизнь в определенной социально-политической ситуации и их человеческие отношения. А это всегда интересно. Джордж Саймон приоткрыл занавес и позволил нам заглянуть за кулисы той красивой глянцевої жизни, которую нам упорно представляла продукция Голливуда. А все ли было так красиво? Все ли было гладко? Как возник джазовый бизнес? Как люди добивались успеха?

И последнее: книгу «Большие оркестры эпохи свинга» можно читать избирательно. И не обязательно подряд. Мы расположили главы в соответствии с английским алфавитом (как у автора) и позволили себе с согласия переводчика добавить несколько сносок.

Владимир Фейертаг

Вступление

М-РУ ДЖОЗЕФУ Д. ОУКСУ
1234 ОУК СТРИТ, МИДДЛТАУН, США.

Дорогой Джо, благодарю тебя за письмо. Я могу понять твои чувства, ибо уверен, что многие другие, кого не было на свете в эпоху больших оркестров, задают себе те же самые вопросы, которые ты задаешь мне: что сделало биг-бэнды столь великими, как обстояли дела в те дни и почему бэнды были (и остаются до сих пор) важной частью нашей музыкальной сцены.



Когда ты родился, эпоха биг-бэндов уже начинала увядать. Когда ты пошел в школу, старое и новое время частично соприкоснулись. Символично, что Элвис Пресли выступал в одной телевизионной программе с братьями Дорси, а через пару лет оба Дорси ушли от нас. В известном смысле эпоха бэндов умерла вместе с ними, потому что Томми и Джимми олицетворяли ее, эту эпоху. И нельзя не вспомнить их безупречное мастерство, их вклад в улучшение музыкальных вкусов американцев, открытие ими новых талантов (инструментальных и вокальных), ну и, конечно, их дружбу и бесконечные ссоры.

Трудно указать точно то время, когда бэнды перестали быть в центре внимания публики, но еще труднее определить тот момент, когда они родились. Еще до Первой мировой войны было немало групп, которые играли на

танцах регтайм, но это были небольшие ансамбли. Можно только сказать вполне определенно: мое поколение, в двадцатые и, тем более, в тридцатые годы уже наслаждалось доносившимся по радио звучанием биг-бэндов, хотя вначале это были группы из десяти музыкантов, не более. Но если вы получали удовольствие от групповой работы саксофонистов или трубачей и тромбонистов, то коллектив квалифицировался именно как биг-бэнд. Это не означало, конечно, что все оркестры можно было валить в одну кучу, потому что, с одной стороны, это были Гай Ломбардо и Уэйн Кинг, а с другой, Эллингтон, Гудмен и братья Дорси.

Биг-бэнды отличались друг от друга точно так же, как и любая выбранная наугад группа людей, которых встречаешь на улице. Одни играли исключительно коммерческую музыку для массовой аудитории и собирали неплохой урожай. Другие (особенно в эпоху свинга) ставили перед собой цели, выходящие за пределы развлечения и танцев. Они играли для любителей, которые хотели слушать, размышлять и даже анализировать. И независимо от того, на какую публику они рассчитывали, оркестры стали жизненно необходимыми и у нас дома, и за рубежом. В годы между двумя мировыми войнами некоторые из наших великих бэндов гастролировали по всему свету, и где бы они ни были, своей музыкой они рассказывали людям об Америке.

Бэнды формировали музыкальные вкусы, их музыка оказывала сильное эмоциональное (и даже физическое) воздействие. Любителям джаза они предлагали здоровое и приятное времяпрепровождение, а для молодых музыкантов были превосходной школой совместной творческой деятельности.

Мне повезло, Джо, так как моя собственная карьера началась как раз в то время, когда можно было полностью использовать все возможности, которые предоставляли биг-бэнды. Работать с хорошим бэндом в те дни было пределом мечтаний для любого певца, который собирался стать профессионалом. Мое сотрудничество с оркест-

рами началось сразу после того ужасного периода, когда я подрабатывал на радио в Нью-Джерси. Я вел шоу в танцевальном зале *Rustic Cabin* в Энглвуде и немного пел с бэндом Боба Честера, а потом – Гарольда Арлена. Однажды по радио меня услышал Гарри Джеймс. Четыре месяца назад он ушел от Бенни Гудмена и собирал свой оркестр. Через пару дней он договорился со мной о встрече в театре *Paramount*, и мы заключили контракт. Я работал в его оркестре всю вторую половину 1939 года, а затем меня пригласил Томми Дорси, и Гарри согласился отпустить меня к нему.

1 февраля 1940 года я сделал с оркестром Дорси первые записи и оставался вокалистом бэнда до 10 сентября 1942-го. К этому времени у Томми Дорси уже был большой оркестр, была даже группа струнных инструментов. Мне всегда нравились скрипки, группа струнных вызывала во мне мощный эмоциональный отклик, и если бы струнные были у Джеймса, возможно, я бы не ушел от него. Кстати, в 1940-м у Томми тоже еще не было такой группы.

Кем бы вы ни были – инструменталистом или вокалистом, – работа в бэнде была важной частью вашего роста. Это было место учебы, фундамент карьеры, своего рода университет, в котором учились сотрудничеству, братству и умению переживать трудные времена. Что же касается профессионального опыта, то ничто не сравнится с теми разовыми выступлениями, когда приходилось метаться между автобусом, номером в отеле, рестораном с сальными ложками, комнатой для переодевания (если таковая была) и сценой. Затем снова в автобус, и следующее место работы, хотя бы оно находилось за 400 миль.

Я говорил об этом много раз, но мне никогда не казалось, что я говорю об этом слишком часто: певец может и должен учиться, слушая музыкантов. Моим лучшим учителем был не инструктор по вокалу, не работы других певцов, а Томми Дорси, потому что я постоянно слушал, как он дышал и исполнял музыкальные фразы на своем тромбоне.

Еще в то время, когда я пел у Джеймса, в печати появились первые, важные для меня рецензии. В сентябре 1939 года журнал *Metronome* поместил статью об оркестре, упомянув «...приятный вокал Фрэнка Синатры, легкая фразировка которого достойна всяческих похвал». Статья эта была подписана молодым критиком по имени Джордж Саймон. Критик занимался очень нужным делом: он слушал самые разные оркестры и публиковал в крупном журнале информационные материалы для привлечения внимания публики к современным оркестрам и их вокалистам.

Уже в те дни, Джо, постоянно ощущалась необходимость в такой законченной книге, которая могла бы дать ответ на все вопросы, могла бы документировать сказочную историю биг-бэндов. Современные ребята должны это знать. Вероятно, они и не слышали, что был такой театр *Paramount* или танцевальное заведение *Rustic Cabin*. Может быть, даже имена братьев Дорси вызывают у них не более чем смутные воспоминания. Но в книге о биг-бэндах Джордж Саймон рассказывает им о том, как это было. Это прекрасная книга. Пусть молодые люди не дадут ее читать своим отцам – старшие должны купить себе собственный экземпляр. Люди того поколения не смогут от нее оторваться, для них она станет источником воспоминаний. А для молодых книга будет учебником.

Я завидую тому удовольствию, с которым ты прочтешь эту книгу, Джо, и не забывай, что есть множество счастливых парней, которые могли бы и не стать такими счастливлчками, если бы не биг-бэнды. Это относится и ко мне.

Твой Фрэнк Синатра.

A handwritten signature in cursive script, reading "Paul Sinatra". The signature is written in dark ink on a light background.

Да, только и остается, что говорить о счастье. Мне тоже повезло – я был в первых рядах тех счастливичков, о которых упоминает Фрэнк Синатра. В 1935 году, когда я стал сотрудничать в журнале *Metronome*, старейшем и наиболее уважаемом музыкальном периодическом издании, эпоха биг-бэндов только начиналась. И я был там, живя день и ночь среди всех этих великих звуков и великих людей, слушая не только их музыку, но также и то, что они говорили о ней, как они чувствовали ее, что они говорили друг о друге и обо всем относящемся к оркестрам. Пожалуй, никто из любителей биг-бэндов не находился тогда в лучшем положении.

Но этого бы не было, если бы не два человека – Херб Маркс и Дорон Энтрим. Херб, друг нашей семьи и ведущий музыкальный издатель, помог мне собрать первый университетский бэнд (он назывался *Confederates*, так как мы не принадлежали к музыкальному союзу) и бесплатно регулярно присылал нам оркестровки. Именно к нему я обратился за помощью в 1935 году, и он предложил меня людям из журнала *Metronome*, которым я предложил серию статей о биг-бэндах. А Дорон Энтрим был тогда редактором. Ему понравилась моя деятельность, но у него не было денег в редакторском бюджете. В конце концов мы решили, что за рецензии я буду получать 25 долларов в месяц. Энтрим был исключительным человеком, он всячески ободрял и поддерживал меня, а несколько раз платил мне даже из своего кармана, чтобы я не ушел из редакции и мог продолжать работу. А в 1939 году он добровольно предложил мне свое место.

В течение первых лет мы вдвоем представляли собой всю редколлегию. Кроме нескольких колонок от экспертов, пишущих на общественных началах, сообщений от иногородних корреспондентов-энтузиастов и кучки пресс-релизов все номера создавались нами. Но читатели об этом не знали. Они читали обзоры пластинок за подписью Гордона Райта или Генри Каммингса, радиокомментарии Артура Гибсона, оркестровые новости и рецензии Питера Эмбри и Джо Хэнскома, а также множество слухов, мнений и сенсаций в длинных колонках под общим названием «Дневник нашего собственного обозревателя Джимми Брэкена». И читатели даже не подозревали, что

Райт, Каммингс, Гибсон, Эмбри, Хэнском, Брэкен и даже некоторые авторы писем в редакцию были одним и тем же человеком по фамилии Саймон, которому посчастливилось оказаться около биг-бэндов в самое подходящее время и который был охвачен желанием писать о них, неважно под чьим именем. Поистине, это был бал шизофреника!

С расширением сцены биг-бэндов происходило расширение нашей редакции. Пришли хорошие журналисты, искренне посвятившие себя этому делу: Эми Ли, Дик Джилберт, Эд Данкам, Джонни Штольцфус и, наконец, Барри Уланов, который стал редактором, когда я оказался в армии вместе с военным оркестром Гленна Миллера. К концу эпохи биг-бэндов свой вклад в журнал внесли такие критики, как Леонард Фэзер, Питер Дин, Барбара Ходжжикс, Дэйв Декстер и другие.

Появилось много интересных и экспрессивных материалов. Наш издатель Тэд Битнер всячески поощрял приверженность высоким музыкальным стандартам. Оркестры, которые рассматривали джазовую сцену только как бизнес, не вызывали наших симпатий, мы не любили их коммерческий дух и крикливую мишуру. И мы писали об этом. Но те бэнды, которые пытались создавать что-то стоящее в музыкальном отношении, прилагали все силы для сохранения высокого уровня музыкального мастерства, уважали творчество и, в конечном счете, ставили музыку выше денег, неизменно получали от редакции поддержку.

Такое предпочтение, предубеждение или пристрастие (называйте как хотите) проходит и через всю эту книгу. В чем-то она напоминает репортаж, причем, должен признаться, не всегда объективный. Я никогда не мог сдерживать свой энтузиазм и всегда уважал истинное музыкальное творчество, талант и, самое главное, честность. Прошло уже более 20 лет с конца эпохи биг-бэндов, но мое отношение к коммерческим оркестрам, независимо от их успеха, ничуть не изменилось.

Таким образом, эта книга представляет собой обзор с определенной точки зрения – обзор биг-бэндов в их лучшую пору, с 1935 по 1946 год. Я обращаю внимание не только на музыку, но и на слова, сопровождавшие музыку, – я привожу высказывания лидеров, музыкантов, вокалистов, аранжировщиков

и многих других людей, чьи мысли, идеи и чувства (так же как и их музыка) создали мир биг-бэндов, сделали его столь красочным и чудесным. Один тот факт, что я жил в этом мире, является для меня великим вознаграждением.

Эта книга стала возможной благодаря Дональду Майрусу и Нейлу МакКаффри, которые первыми подали мне мысль написать ее; моему редактору Бобу Маркелу, выполнившему всю работу с большим пониманием и терпением; Бобу Эйсену, современному издателю журнала *Metronome* (кстати, бывшему бэнд-лидеру), и его партнеру Милтону Лихтенштейну. Мне позволили рыться в старых подшивках для подборки выдержек и цитат. Я благодарен одному из самых знаменитых воспитанников больших оркестров Фрэнку Синатре, написавшему прелестное предисловие, и всем, кто поделился со мной и моими читателями своими мыслями и воспоминаниями, – всем тем выдающимся творческим людям, чей огромный музыкальный вклад не будет забыт никогда.

Джордж Саймон

Большие оркестры тогда



Как это было: Бенни Гудмен и его поклонники



Сцена

Помните ли вы, на что это было похоже? Может быть, помните. Более того, может быть, вы даже видели это. Может, вам довелось бывать в Нью-Йорке в последней трети 30-х годов, когда там играло много великих оркестров. Чтобы их услышать, можно было выбрать любое место, и таких мест было немало.



Madhattan Room отеля *Pensylvania*, где Бенни Гудмен играл со своим знаменитым биг-бэндом, в который входил Джин Круппа. Кварталом дальше – *Terrace Room* отеля *New Yorker*, где на сцене можно было увидеть оркестр Джимми Дорси с вокалистами Бобом Эберли и Хелен О’Коннелл, или *Blue Room* отеля *Lincoln*, где можно было послушать Арти Шоу и его бэнд с певицей Хелен Форрест или посмотреть на новый состав Леса Брауна в *Green Room* отеля *Edison*. При желании вы могли бы отправиться и в другие отели – например, в *Palm Room* в *Commodore* к Рэду Норво и Милдред Бэйли с их мягким, утонченным свингом... или же *Grill Room* в *Lexington* к Бобу Кросби и его диксилендовой группе *Bob Cats*, или в *Moonlit Terrace* в *Baltimore* к Хорасу Хейдту с его огромной группой вокалистов, или в *Roosevelt Grill* к Гаю Ломбардо и его *Royal Canadians* с их экстрасладким звучанием.

Кроме того, было еще множество танцевальных залов (так называемых *ballrooms*) – *Roseland* с Вуди Германом и *Savoy* с Чиком Уэббом, не говоря уже о ночных клубах – *Cotton Club* с

Дюком Эллингтоном или ресторан *Paradise*, где малоизвестный тогда оркестр создавал свое новое звучание, позже ставшее известным как «звучание Гленна Миллера».

Если вас не очень привлекали танцы и вы предпочитали слушать сидя, то вы могли бы пойти в театр *Paramount*, где выступал Томми Дорси со своим оркестром вместе с вокалистами Джеком Леонардом и Эдит Райт, или в *Strand*, чтобы услышать Ксевьера Кугата с его латиноамериканской музыкой, или в *Loew's State*, где звучал прекрасный свинг Джимми Лансфорда. А если у вас был автомобиль, то вы могли бы проехать несколько миль за город и попасть в Нью-Рошель, в *Glen Island Casino*, чтобы потанцевать под музыку Ларри Клинтон и пение Би Уэйн, или в *Meadowbrook* Фрэнка Дэйли около моста в Нью-Джерси, чтобы послушать знаменитый оркестр *Casa Loma* Глена Грэя с Пи-Ви Хантом и Кенни Сарджентом.

Ну, а уж если вы вообще не хотели никуда идти или ехать и даже если вы жили не в Нью-Йорке, то и это не могло стать препятствием. Можно было повернуть ручку радиоприемника и услышать звуки любых биг-бэндов, доносящиеся из любых мест – из танцзалов *Aragon* и *Trianon* в Чикаго, из *Palomar Ballroom* в Голливуде, *Raymor Ballroom* в Бостоне, *Blue Room* в новоорлеанском отеле *Roosevelt*, из отеля Марка Хопкинса в Сан-Франциско и из сотен других больших и малых «боллрумс», из отелей и ночных клубов по всей стране.

Музыка была исключительно разнообразной. Вы могли услышать все типы свинговых бэндов: жесткий и энергичный драйв Бенни Гудмена, расслабленный свинг Джимми Лансфорда, напористый диксиленд Боба Кросби, простой, наполненный риффами джаз Каунта Бэйси, изысканную музыку Дюка Эллингтона и слегка коммерческое звучание Гленна Миллера. Многие свинговые бэнды славились своими лидерами-солистами: слушатели узнавали кларнет Бенни Гудмена и Арти Шоу, трубу Гарри Джеймса и Банни Беригена, тромбон Джека Тигардена и Томми Дорси, тенор-саксы Чарли Барнета и Тони Пастора, фортепиано Эллингтона и Бэйси, барабаны Джина Крупы.

А еще были суит-бэнды, тоже разные по стилю и качеству. Одни обладали плотным красивым ансамблевым звучанием, как, например, *Casa Loma* Глена Грэя, оркестры Айшема

Джонса, Рэя Нобла и Гленна Миллера. Другие имели более интимное звучание, подобно бэндам Хэла Кемпа, Гая Ломбардо и Томми Дорси (особенно когда он солировал на своем «сентиментальном» тромбоне). Третьи играли в так называемой светской манере – Эдди Дучин со своим изящным роялем и Фредди Мартин с мягким саксофонным звуком. И, наконец, были экстрасладкие оркестры, среди которых первенство держал, конечно, Гай Ломбардо, а его главными последователями являлись Джен Гарбер и король вальса Уэйн Кинг.

Были и оркестры с «новшествами» (часто их причисляли к суит-бэндам) – Кэй Кайзер с его ужимками, Сэмми Кэй, который обычно пропевал названия песен, Блю Бэррон, подражавший Сэмми, и множество других, в свою очередь подражавших всем остальным – от Бэррона до Ломбардо. Было воистину великое множество оркестров, игравших самую разнообразную музыку – иногда хорошо, иногда удовлетворительно, а порой ужасно. У всех у них были поклонники и последователи. В конкурсе журнала *Metronome* на лучший оркестр читатели голосовали за своих любимцев в трех номинациях – свинг, суит-бэнды и просто любимые. Были названы сотни оркестров, и это повторялось четыре года – с 1937 по 1940-й. А ведь это были только те оркестры, которые нравились читателям больше других! В действительности они насчитывались многими сотнями по всей стране.

Почему же одни из них пользовались гораздо большим успехом, чем другие? Помимо чисто коммерческих причин, таких как финансовая поддержка, личные качества менеджеров, реклама, пластинки, радиопередачи и пресс-агенты, были, на мой взгляд, четыре фактора, имевших громадное значение.

Первое – и главное – стиль оркестра. Разумеется, бэнд Томми Дорси столь же отличался от оркестра Томми Такера, как Арти Шоу от Арта Кессела или Сэмми Кэй от Сэма Донахью. Каждый бэнд полагался на свой характерный стиль и на свое особое звучание, которое легко можно было определить на слух. Во многих отношениях это было похоже на конкурс стилей: если публика улавливала то, что вы ей хотели показать, у вас появлялся хороший шанс на успех. Если же она отвергала или не понимала вас, то вам лучше было бы забыть об этом

вообще. Стиль бэнда определял и устанавливал руководитель оркестра, то есть его аранжировщик или его лидер (а то и оба сразу). Он (или они) принимал решение, какого типа звучание должен иметь оркестр, каким образом оно может быть достигнуто и как представлено публике, а уж далее следовали попытки сделать все возможное для создания и воплощения этого звучания или стиля.

Во-вторых, важную роль играли музыканты оркестра, так называемые сайдмены*. Предложенные аранжировки еще надо было исполнить. В некоторых составах сайдмены вносили огромный вклад, особенно в свинговых бэндах, в которых предусматривались большие сольные эпизоды. Лидеры таких оркестров охотно прислушивались к предложениям своих сайдменов и часто принимали их инициативу (как, например, Дюк Эллингтон). Так что от музыкантов-сайдменов зависело очень многое, они могли создать бэнд, но они же могли и развалить его. Если они любили и уважали лидера, то могли работать до седьмого пота, чтобы помочь ему достигнуть определенной цели. Если же они его не уважали, то им было наплевать и на него, и на его музыку. Вообще говоря, чем более значительным и музыкальным был бэнд и его стиль, тем крепче и прочнее было содружество его музыкантов. Во всех отношениях – и в деловом, и в личном. Зарплата? Да, она тоже была важна, особенно в оркестрах, играть в которых не доставляло большого удовольствия. Но если бэнд был хорош и музыканты знали, что их лидер старается изо всех сил, но не может платить больше, то вопрос о деньгах зачастую становился второстепенным. На первом месте обычно были чувство собственного достоинства и, самое главное, уважение.

Третий фактор – это вокалисты. Они играли важную роль в создании имиджа оркестра, а в некоторых случаях даже превосходили популярность самого бэнда. Многое зависело от того, насколько лидер нуждался в вокалисте и как он хотел его представить. Большинство руководителей понимало,

* В современной джазовой литературе сайдменами принято называть оркестровых музыкантов, которые никогда не играют соло, в отличие от джазменов. Но в своей книге Саймон называет сайдменами всех музыкантов оркестра. – Здесь и далее, если не указано особо, примечания редактора.

что любое дополнение к их собственной организации может только способствовать укреплению репутации. И вокалисты были солидарны с лидерами. Даже после того, как многие из этих певцов постепенно становились самостоятельными звездами, прошлые связи с биг-бэндами придавали им некий романтический ореол и увеличивали их славу. Например, такие звезды, как Фрэнк Синатра и Джо Стаффорд, сразу вызывали в памяти имя Томми Дорси, Дорис Дэй напоминала о бэнде Леса Брауна, Элла Фитцджеральд – о Чике Уэббе, Пегги Ли – о Бенни Гудмене и так далее. Были и другие певцы, которые немало значили для своих лидеров – Боб Эберли и Хелен О'Коннелл с Джимми Дорси, Рэй Эберли и Мэрион Хаттон с Гленном Миллером, Дик Хаймс и Хелен Форрест с Гарри Джеймсом, Кенни Сарджент и Пи-Ви Хант с Гленом Грэем, Би Уэйн с Ларри Клинтонем, Айви Андерсон с Дюком Эплингтоном, Милдред Бэйли с Рэдом Норво, Анита О'Дэй с Джинном Крупой, Джун Кристи со Стэном Кентоном, Джинни Симс с Кэем Кайзером, Долли Доун с Джорджем Холлом, Бонни Дейкер с Оррином Такером, Эми Арнелл с Томми Такером, Джимми Рашинг с Каунтом Бэйси, Эл Боули с Рэем Ноблом, Эдди Хауард с Диком Юргенсом, Бон-Бон с Дженом Сэвиттом, Скинней Эннис с Хэлом Кемпом и, конечно, Кармен Ломбардо с оркестром своего брата.

Лес Браун и
Дорис Дэй



Но из всех этих факторов, определяющих успех бэнда (бизнес, музыкальный стиль, аранжировщики, сайдмены и вокалисты), ни один не мог сравниться по своей важности с той ролью, которую играли сами бэнд-лидеры. Ибо в каждом оркестре именно лидер брал на себя наибольшую ответственность. Вокруг него вращались музыка, музыканты, вокалисты, аранжировщики и все коммерческие дела, связанные с оркестром. Именно ему приходилось управлять сочетанием всех этих элементов, чтобы в итоге добиться успеха, стать посредственностью или потерпеть неудачу.



Томми Дорси и
Фрэнк Синатра



Вокалисты Джимми Дорси: Хелен О'Коннелл и
Боб Эберли

Лидеры



Некоторые из них полностью посвящали себя музыке, другие – деньгам, которые она им давала. Одни обладали большим музыкальным талантом, другие его не имели. Одни действительно любили людей, другие просто использовали их. Одни были чрезвычайно смелыми, другие очень консервативными. Одни руководствовались своими эмоциями, другие полагались на тонкий расчет. Для одних управление бэндом было искусством, а для других – наукой.

Бэнд-лидеры отличались друг от друга амбициями, идеалами, мотивами своих поступков, талантами. Это были очень разные личности с очень разными музыкальными и этическими стандартами. Каждый искал успеха в той или иной форме – в художественной или коммерческой. Их подход к делу менялся в зависимости от их таланта и вкуса. Некоторые, полностью посвятившие себя джазу и не лишенные честолюбия, вроде Бенни Гудмена, Гленна Миллера, Арти Шоу и Томми Дорси, относились к своей работе с редким сочетанием идеализма и реализма. Это были грамотные и опытные профессионалы – они знали, чего хотели, и знали, как этого достичь. Хорошо знакомые с миром коммерческой конкуренции, они неустанно совершенствовали собственное мастерство и упорно работали со своими музыкантами, понимая, что только достигнув совершенства, они могут добиться осуществления своих музыкальных и коммерческих целей. Другие, тоже стремившиеся к



Бенни Гудмен и Томмми Дорси на музыкальном вечере
журнала *Metronome*, 1939

высоким музыкальным стандартам, в меньшей степени прибежали к жесткому командованию, работали в более свободной манере. Такие лидеры, как Вуди Герман, Лес Браун, Дюк Эллингтон, Джин Крупа, Каунт Бэйси, Гарри Джеймс, Клод Торнхилл и Джимми Дорси, старались меньше «давить» на своих подчиненных. Они как бы говорили музыкантам: «Ребята, вы – профессионалы и пока вы делаете то, что надо, вам не о чем беспокоиться». Возможно, эти оркестры играли с меньшей точностью, но они легко свинговали и создавали хорошую музыку. И тоже имели коммерческий успех.

Были и лидеры, не слишком музыкально одаренные, да еще к тому же отнюдь не идеалисты, они расценивали свою работу в основном с деловой точки зрения. Для них музыка была в меньшей степени искусством, а главным образом продуктом, красочно упакованным и имеющим спрос. Наиболее удачливые из таких лидеров – Гай Ломбардо, Кэй Кайзер, Сэмми Кэй, Хорэс Хейдт, Шеп Филдс, Уэйн Кинг и Лоренс Уэлк – были мас-

терами создания характерных и индивидуальных, но едва ли выдающихся музыкальных стилей. Их уважали больше за коммерческие способности и деловую ловкость, чем за художественное творчество. Их могли обойти вниманием *Metronome* или *Down Beat*, но не *Fortune* или *The Wall Street Journal*.

На другом конце длинной шкалы бэнд-лидеров находились те, у кого не хватало ума или трезвого расчета понять, что они никогда не станут в первый эшелон, не станут великими. Среди них были достаточно талантливые музыканты, для которых джаз означал только музыку, но никак не бизнес. Они были в жизни крайне недисциплинированными людьми. Такими же становились их бэнды. Эти лидеры жили лишь настоящим, приносящим много удовольствия и немного общественного признания. Им хватало. Разумеется, лидерство почти всех из этой последней категории закончилось полным провалом (к сожалению). Видимо, они так и не поняли, что, независимо от того, чем они жили и во что они верили (или хотели верить), руководство бэндом было в определенной степени бизнесом – делом сложным и тонким, состоявшим из непрерывных контактов с большим количеством самых разных людей, от которых подчас зависел не только успех, но и само существование оркестра вообще, так же как и из многих компромиссов.

Лидеры должны были ежедневно иметь дело (и не только в музыкальном, но и в личном плане) со своими музыкантами, вокалистами и аранжировщиками, поддерживая у всех чувство ответственности за общее дело. Но это было еще не все. Существование оркестра во многом зависело также и от того, как лидеры ведут дела с разными людьми вне бэнда – с менеджерами и пресс-агентами, с представителями ночных клубов, танцзалов и отелей, с официантами и шоферами автобусов, с рабочими сцены и репортерами, с музыкальными издателями и разнообразным народом на радиостанциях и в компаниях записи пластинок. И, самое главное, во все времена и во всех местах – с вездесущей публикой. И неважно, устал ты или нет и какое у тебя настроение.

Неудивительно, что Арти Шоу сбежал в Мексику!



Лидеры приветствуют Уилла Брэдли и Рэя МакКинли на открытие *Famous Door*. Слева направо: Тедди Поуэлл, Арт Кэссел, Брэдли, Чарли Барнет, Элла Фитцджеральд, Боб Кросби, МакКинли, Лес Браун, Джин Крупа

Публика



Публика была хорошо осведомлена. Поклонники повсюду следовали за бэндами, зная не только лидеров, но и все мелодии, которые они исполняли. Разбирались в аранжировках и помнили, кто с кем играл, когда и где. Биг-бэнды напоминали большую лигу бейсбольных команд, и публика знала всех игроков даже без списков. Попросите их назвать ведущего кларнетиста в оркестре *Casa Loma*, и они скажут вам – Кларенс Хатченрайдер. Спросите, какой тромбонист играл джаз с Банни Беригеном, и в ответ вы услышите – Сонни Ли. Наоборот, спросите их, какой тромбонист в бэнде Бенни Гудмена никогда не играл джаз (то есть не импровизировал), и вам назовут имя – Рэд Балард. Спросите, кто пел и был ведущим альтистом у Каунта Бэйси, и вам скажут – Эрл Уоррен. Если вы захотите узнать, кто был ударником у Томми Дорси, то они сначала спросят вас, какую пластинку вы имеете в виду. Если вы назовете им, к примеру, *Song of India* или же *Opus One*, они вам ответят – Дэйв Таф или Бадди Рич.

Вообще по поводу пластинок, которые собирали очень многие любители джаза, они могли рассказать массу историй с интереснейшими подробностями. Они знали все, что было связано с записями. Они могли бы вам рассказать, что тему Коула Портера *Begin the Beguine* для Арти Шоу аранжировал Джерри Грэй, а Джек Дженни играл выдающееся соло на тромбоне в теме *Star Dust* у того же Шоу; что серию теноровых

пассажей в средней части знаменитой темы *In the Mood* в оркестре Гленна Миллера играли Тэкс Беннеке и Эл Клинк; что на записи *7.20 in the Books* Джена Сэвитта поет не кто иной, как Бон-Бон, а *Deep Purple* с Ларри Клинтонном исполняет певица Би Уэйн; что Билл Гэррис солирует на тромбоне в теме *Bijou* Вуди Германа; что Хэршел Эванс (а не Лестер Янг) играет саксофоновое соло в записи *Blue and Sentimental* и что Айрин Дэй, а не Анита О'Дэй, поет знаменитое *Drum Boogie* Джина Крупы.

Важным связующим звеном между бэндами и публикой были пластинки, но только три компании – *Columbia* (включая *Brunswick*), *Decca* и *Victor* (включая *Bluebird*) – записывали и выпускали почти весь биг-бэндный джаз. На радио тогда было гораздо меньше сведущих комментаторов (диск-жокеев), чем сегодня, однако радиостанции тоже помогали расширению джазовой аудитории, транслируя живые выступления оркестров непосредственно из тех мест, где они играли. Каждый вечер на той или иной волне можно было услышать музыку биг-бэндов. Кроме того, если у радиостанций бывало свободное время, рано утром или в середине дня, то они транслировали подобные передачи.

Благодаря пластинкам и радио любой человек, более или менее интересующийся в то время биг-бэндами, мог многое узнать о них самих и об их музыке. Дополнительные сведения любители получали от таких журналов, как, например, *Metronome* и *Down Beat*, которые посвящали ежемесячные выпуски новостям и обзорам сцены биг-бэндов. Иногда и другие крупные американские журналы помещали статьи о выдающихся лидерах, но в ежедневной прессе их упоминали крайне редко. За исключением, конечно, тех случаев, когда какой-нибудь блюстителю морали распространялся о том, сколь декадентской является свинговая музыка, или когда некий репортер ударялся в социологические измышления насчет влияния подобной музыки на подростков и их поведение перед играющим бэндом в каком-нибудь в нью-йоркском театре. Но когда газеты были не способны оценить свинговую музыку, то вы понимали, что одна хорошая биг-бэндная аранжировка или даже один яркий квадрат трубача стоили больше тысячи слов!



Публика внутри - слушает Гарри Джеймса

Конечно, пластинки, радио и рецензии в прессе не могли даже отдаленно сравниться с впечатлением от личного, «живого» прослушивания бэнда. А впечатление бывало еще то! Стоять у сцены прямо перед одним из ваших любимых свинговых бэндов и наблюдать, как его музыканты извлекают звуки, уже знакомые по пластинкам и радиопередачам, – огромное наслаждение! Вы стоите и слушаете их чистое, живое звучание, трубы и тромбоны пронзают воздух и направлены прямо на вас. Им помогают саксофоны, а ритм-секция дает волю живому и подвижному свинговому биту – все это становилось одним из самых сильных впечатлений в вашей жизни.

Сегодня с этим ничто не может сравниться. Разумеется, воюющие электрогитары и плоскозвучные электробасы 60-х годов обладают достаточной мощностью – они подавляют вас с непреодолимой силой, как паровой каток. Но слушать биг-бэнды живую – это совершенно другое дело. Они не сбивали вас с



Публика снаружи - ожидает услышать Лайнола Хэмптона

ног, не расплющивали и не делали беспомощной жертвой, отупевшей от нанесенного механического музыкального увечья. Напротив, они свинговали свободно, весело и легко, как бы поднимая вас в воздух и наполняя радостным чувством дружеского расположения. Вы присоединялись к музыкантам, как бы участвовали во всем, что они делали, были равными партнерами, находились в едином, счастливом порыве. Возникла удивительная взаимосвязь, которая едва ли устанавливалась в каких-либо других видах музыки.

Свободное и спонтанное общение биг-бэндов с публикой являлось кульминацией каждого выступления. Отношение музыкантов к публике было столь честным и непосредственным, что слушатели всегда инстинктивно ощущали – хочет ли бэнд на самом деле наладить контакт с ними или же он просто отработывает положенное время. Когда музыкант исполнял яркое соло, его всячески приветствовали, а когда оркестр в целом

достигал музыкальных и эмоциональных высот, его с энтузиазмом и искренностью награждали возгласами одобрения и громом оваций. Это служило признанием и оценкой хорошо выполненной музыкальной работы и не было похоже на истерический рев толпы вокруг косматых рокеров. Биг-бэнды, со своей стороны, всегда помнили о том, что публика хорошо знает их музыку и музыкантов. И если уж джазовый солист однажды записал, по мнению любителей, выдающееся соло (как Банни Бериген в *Marie* или Чарли Барнет в *Cherokee*), то джазфэны ожидали услышать именно это соло, когда бэнд приезжал в их город.

Джимми Дорси как-то рассказал мне, что после гастролей в одном городе на Среднем Западе его пригласили в местное джазовое заведение послушать группу музыкантов, которой руководил кларнетист, явный поклонник Джимми. Он сыграл все его сольные эпизоды, квадрат за квадратом, нота в ноту, как это было на записи. Но шок наступил тогда, когда местный бэнд начал исполнять номер, в котором Джимми однажды сыграл один квадрат не очень хорошо и потом стыдился этого. И вот Дорси услышал этот самый квадрат, который с тех пор никогда не играл! Но для местных музыкантов он был королем, у которого не могло быть ошибок.

Любители джаза также внимательно следили за всеми изменениями внутри бэндов. Конечно, они ожидали увидеть таких звезд, как Флип Филлипс, если приедет Вуди Герман, или Джонни Ходжес (если Эллингтон) или Рой Элдридж (если Джин Крупа). Но такая пронизательность и осведомленность не ограничивались лишь ведущими музыкантами, оркестрами и солистами. Если Нэппи Ламар не играл на гитаре с Бобом Кросби, если Алек Фила не играл первую трубу с Бобом Честером, если Гарри Террил не играл партию ведущего альта с Митчеллом Эйресом, то всегда находилось несколько джазфэнов, которые хотели знать: а почему? Рассказывают, что Эйрес сам однажды попал в переделку. Его пригласили играть по субботам в течение нескольких месяцев на танцах в ресторане, хотя в то время у него был постоянный контракт на работу в другом месте. В субботу менеджер не захотел отпустить оркестр, тогда Митч отправил музыкантов в ресторан, а

сам остался и руководил каким-то местным бэндом на открытой танцплощадке. Он полагал, никто не заметит, что играют другие музыканты. Однако публика оказалась недоверчивой, и два парня уселись в машину и включили радио. Тут же до всех донеслось знакомое звучание и последующий текст диктора: «Вы слушаете музыку Митчелла Эйреса и его оркестра из нью-йоркского ресторана *Murray*».

Подобные случаи (а они бывали и с другими оркестрами) никогда бы не происходили, если бы публика не была столь хорошо знакома с характерным звучанием, специальными аранжировками, музыкантами, вокалистами и общим стилем того или иного бэнда. И чем известнее становились биг-бэнды благодаря своему индивидуальному звучанию, тем больше появлялось новых групп, стремящихся найти свой собственный стиль. К 1940 году существовало около двух сотен оркестров, каждый из которых сведущий любитель мог узнать, прослушав лишь несколько тактов.

Ничего подобного раньше не было.

Музыканты



Однажды вечером 1937 года, когда мы ехали в автомобиле (как мне запомнилось, по 3-й авеню в Нью-Йорке), Гленн Миллер повернулся ко мне и сказал: «Ты бы все-таки решил наконец, кем ты хочешь быть – музыкантом или писателем?» Причина его вопроса была ясна. Я смывался со своей работы в *Metronome*, чтобы поиграть на ударных в его бэнде. И тем не менее мой ответ был определенным: «Благодарю за внимание, – сказал я, – но я лучше останусь писателем». Упустить шанс поиграть на ударных с Миллером? Но я это сделал. К тому времени я проработал в *Metronome* всего пару лет, но уже познал один важный факт – биг-бэнд может быть прекрасным местом работы для хорошего музыканта, а я им, к сожалению, не был. А шансы стать писателем, как я надеялся, у меня были.

Биг-бэнды осуществили мечту многих музыкантов, они принесли им славу и хорошие деньги (немногие из исполнителей танцевальной музыки считали это занятие скучным или даже явным кошмаром). Естественно, что признание и большие деньги приходили к тем, кто помимо совершенного владения инструментом умел общаться с публикой. Это касалось большинства ведущих солистов, придававших бэнду стиливую индивидуальность. В конце концов, многие из них, как, например Лайонел Хэмптон, Гарри Джеймс, Джин Крупа, Банни Бериген, Чарли Спивак, Билли Мэй, Рэй Энтони и Тони Пастор, сами

стали лидерами бэндов. Удел многих других – оставаться сайд-менами (как Зигги Элмен, Джонни Ходжес, Бад Фримен или Тэкс Бенеке), получая моральное удовлетворение от работы с выдающимися лидерами и признание своих верных поклонников.

У солистов-звезд была очень неплохая жизнь, как и у многих рядовых музыкантов, которые были частью оркестровых секций и становились ответственными за общее ансамблевое звучание. Эти музыканты пользовались глубоким уважением своих приятелей-сайдменов. Талантливый трубач всегда мог найти себе работу, а лучшие из них, как, например, Ральф Музилло, Энди Феретти или Джимми Кэмпбелл, имели даже возможность выбора среди самых успешных высокооплачиваемых оркестров. То же самое можно сказать и про саксофонистов вроде Хайни Шертцера, Тутса Монделло, Милта Янера, Сэма Маровица и про ведущих тромбонистов, таких как Бадди Морроу или Мюррей МакЭккерн. Все это были герои биг-бэндов, хотя они и не добились умопомрачительной славы.

Однажды Томми Дорси сравнил танцевальный бэнд с футбольной командой. В защиту он поставил солистов, явных звезд, а в нападение поместил своих ведущих людей, то есть первую трубу, первый сакс и первый тромбон наряду с четырьмя музыкантами ритм-секции (фортепиано, гитара, бас и ударные). Но в команду входило гораздо больше игроков. Это были те, кто играл в секциях и не имел шансов сыграть соло. Они были всего-навсего помощниками в создании общего звучания бэнда. В их жизни было гораздо меньше славы, блеска и признания. Но от них зависело очень многое.

Мораль музыкантов была обычно весьма высокой в тех бэндах, которые играли первоклассный джаз и управлялись лидерами, знающими хорошо не только свою музыку, но и то, как надо обращаться с людьми, которые ее играют. Одним из выдающихся лидеров такого типа был Лес Браун, другим – Вуди Герман, а также Дюк Эллингтон, Гарри Джеймс, Каунт Бэйси, Джимми Дорси, Джимми Лансфорд, Джин Крупа, Клод Торнхилл, Стэн Кентон и иногда Томми Дорси. Жизнь и работа в этих бэндах были сплошным удовольствием. В коллективах преобладали уважение к хорошей музыке и к мастерству музыкантов.



Они путешествовали на машине:

Дик Стабил и его жена-вокалистка Грейс Бэрри снаружи; музыканты Фрэнк Гибсон, Чарли Арлингтон, Хэнк Райнике и Пинки Сэвит внутри

В бэндах, которыми руководили люди, стремящиеся совершенству, вроде Гленна Миллера, Бенни Гудмена и Арти Шоу, жизнь была менее легкой, а атмосфера – более натянутой. Но любому музыканту работа с такими опытными лидерами всегда приносила высшее художественное наслаждение. Понятно, что меньше удовольствия сулила работа с лидером, который придавал протоколу и дисциплине гораздо большее значение, чем музыке. Кроме того, были оркестры, обожавшие эффекты, делавшие упор на всякие музыкальные фокусы. Такие фокусы тоже требовали музыкального мастерства, но они не добавляли оркестрам ни экспрессии, ни выразительности. Работа в таких чисто коммерческих группах подавляла творческие порывы музыкантов, имевших собственные убеждения. Я всегда удивлялся, сколько гордости, чувства собственного достоинства и радости от жизни удалось сохранить музыкантам, игравшим в 30-е годы в оркестрах Сэмми Кэя, Хораса Хейдта или Кэя Кайзера. Слишком часто к музыкантам этих коммерческих бэндов относились просто как к служащим. Скорее, как к винтикам, а не артистам.



Они путешествовали на автобусе:

Кларнетист Кларенс Хатченрайдер, саксофонист Дэн Д'Андреа, неопознанный тромбонист, бэнд-директор Гленн Грэй, трубач Гредди Уотс, гитарист Жак Бланшетт

Они иногда путешествовали самолетом:

Гай Ломбардо и его *Royal Canadians* рядом со специально заказанным самолетом. Братья Ломбардо Гай, Леберт и Кармен слева в переднем ряду



**Конец ознакомительного фрагмента.
Полную версию книги можно купить
на сайте издательства
www.skifiabook.ru**

Содержание

От редактора	6	
Вступление	9	
Большие оркестры, тогда	17	
Сцена	19	
Лидеры	26	
Публика	30	
Музыканты	36	
Расцвет, слава и закат больших оркестров	46	
Вокалисты	57	
Аранжировщики	66	
Бизнесмены	73	
Записи	78	
Радио	84	
Кинофильмы	96	
Пресса	101	
Большие оркестры изнутри	105	 
Чарли Барнет	107	Charlie B arnet
Каунт Бэйси	112	Count B asie
Банни Бериген	122	Bunny B erigan
Уилл Брэдли	127	Will B radley
Лес Браун	134	Les B rown
Бобби Бирн	143	Bobby B yrne
Кэб Кэллауэй	147	Cab C alloway
Фрэнки Карл	150	Frankie C arle
Бенни Картер	153	Benny K arter
Casa Loma	156	Casa L oma
Боб Честер	165	Bob C hester
Ларри Клинтон	168	Larry C linton
Боб Кросби	172	Bob C rosby
Ксевьер Кугат	180	Xavier C ugat
Братья Дорси	183	The D orsey Brothers
Джимми Дорси	188	Jimmy D orsey
Томми Дорси	201	Tommy D orsey
Эдди Дучин	220	Eddy D uchin

Сонни Данхэм	224	Sonny D unham
Билли Экстайн	227	Billy E ckstine
Дюк Эллингтон	231	Duke E llington
Шеп Филдс	242	Shep F ields
Диззи Гиллеспи	247	Dizzy G illespie
Бенни Гудмен	251	Benny G oodman
Джордж Холл	274	George H all
Мэл Холлет	276	Mal H allet
Лайонел Хэмптон	279	Lionel H ampton
Хорас Хейдт	286	Horace H eidt
Флетчер Хендерсон	291	Fletcher H enderson
Вуди Герман	294	Woody H erman
Эрл Хайнс	308	Earl H ines
Хадсон-ДеЛанж	311	H udson-DeLange
Айна Рэй Хаттон	314	Ina Ray H utton
Гарри Джеймс	317	Harry J ames
Айшем Джонс	331	Isham J ones
Дик Юргенс	334	Dick J urgens
Сэмми Кэй	336	Sammy K aye
Хэл Кемп	342	Hal K emp
Стэн Кентон	347	Stan K enton
Уэйн Кинг	356	Wayne K ing
Энди Кёрк	359	Andy K irk
Джин Крупа	363	Gene K rupa
Кэй Кайзер	372	Kay K yser
Эллиот Лоренс	379	Elliot L awrence
Гай Ломбардо	383	Guy L ombardo
Джонни Лонг	390	Johnny L ong
Джимми Лансфорд	347	Jimmie L unceford
Фредди Мартин	402	Freddy M artin
Хэл МакИнтайр	407	Hal M cIntyre
Рэй МакКинли	410	Ray M ckinley
Гленн Миллер	415	Glenn M iller
Вон Монро	446	Vaught M onroe
Расс Морган	450	Russ M organ
Оззи Нельсон	453	Ozzy N elson
Рэд Николз	456	Red N ichols
Рэй Нобл	461	Ray N oble

Рэд Норво	463	Red N orvo
Тони Пастор	470	Tony P astor
Тэдди Пауэлл	474	Teddy P owell
Бойд Рэйбёрн	479	Boyd R aeburn
Алвино Рэй	482	Alvino R ay
Бадди Рич	488	Buddy R ich
Джен Сэвитт	492	Jan S avvit
Рэймонд Скотт	496	Raymond S cott
Арти Шоу	500	Atrie S haw
Чарли Спивак	516	Charlie S pivak
Джек Тигарден	521	Jack T eagarden
Клод Торнхилл	525	Claude T hornhill
Чик Уэбб	533	Chick W ebb
Тэд Уимс	539	Ted W eems
Лоренс Уэлк	544	Lawrence W elk
Пол Уайтмен	548	Paul W hiteman
Большие оркестры, сейчас	553	
Каунт Бэйси	560	Count Basie
Бенни Гудмен	568	Benny Goodman
Вуди Герман	574	Woody Herman
Гарри Джеймс	580	Harry Jeams
Стэн Кентон	587	Stan Kenton
Гай Ломбардо	591	Guy Lombardo
Арти Шоу	595	Atrie Shaw
Послесловие	603	

Джордж Саймон

Большие оркестры эпохи свинга

Редактор *В. Фейертаг*

Литературный редактор *И. Знаешева*

Художник *В. Панкевич*

Оригинал-макет, верстка *П. Домбровский*

Корректор *Т. Брылева*

Главный редактор *И. Знаешев*

Издательство благодарит Г. Гольштейна, Н. Лейтеса, и джаз-клуб «Квадрат» за помощь при подготовке издания на русском языке.

Подписано в печать 10.01.2008. Формат 60X90/16

Печать офсетная.

Усл. печ. л. 38.5. Тираж 1000 экз.

Издательско-торговый дом «СКИФИЯ»

e-mail: info@piterbooks.ru

www.piterbooks.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов

в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие «Искусство России»
198099, Санкт-Петербург, ул. Промышленная, д. 38, корп. 2