

Мастер сведения

Американский продюсер Боб Клирмоунтейн (Bob Clearmountain) за время своей карьеры записал столько хитов, что только их названия легко займут целую газетную полосу. В истории популярной музыки вряд ли найдется еще один человек с таким огромным «послужным списком». Рассказ о карьере Боба Клирмоунтейна может стать хорошим дополнением к любой рок-энциклопедии. В середине семидесятых он начал как «мальчик на побегушках» в студии, затем занял место звукоинженера, а еще через некоторое время сменил его на кресло продюсера. Но продюсером он стал уже будучи очень известным специалистом в области записи и сведения (кстати, наш герой утверждает, что до сих пор от работы звукоинженера он получает гораздо больше удовольствия, чем от всего остального). За его плечами непрерывная цепочка хитов 80-х и 90-х годов. И было время когда казалось, что никто кроме «великого Боба» не может записывать альбомы разных музыкантов так, чтобы они становились международными бестселлерами. Я уверен, что у любого меломана в коллекции обязательно есть хотя бы один диск, записанный при участии Клирмоунтейна.

Но несмотря на известность его работ, Боб очень редко дает интервью и страшно не любит фотографироваться. До нашей встречи я предполагал, что это своего рода имидж – таинственный волшебник, прикоснувшийся к тайнам мироздания и строящий божественный звук при помощи нескольких десятков фейдеров. Но действительность меня несколько удивила: Клирмоунтейн говорит о своей работе спокойно и обезоруживающе откровенно. При этом о своем жизненном пути он упоминает лишь вскользь, а о достижениях предпочитает рассказывать весьма скромно.

Вообще, у меня создалось ощущение, что о работе Боб может говорить бесконечно. Он охотно рассказывает о своих подходах к записи и сведению, и прочих секретах ремесла. Его идеи порой неожиданны, но стоит на некоторое время о них задуматься, как перед вами возникают манящие перспективы – все это хочется немедленно попробовать на практике. Кстати, самый простой метод – "метод тысячи нажатий" – представляет собой не что иное, как способ быстрого микширования. «Не слушайте каждую партию отдельно слишком долго, сводите на небольшой громкости в маленьких мониторах, и время от времени делайте небольшие перерывы». Так Клирмоунтейн рассказывает об особенностях своего метода сведения (надо сказать, что он всегда очень сильно преуменьшает свою оригинальность). Но корни его мастерства, на самом деле, находятся немного в стороне от технологий – он обладает редкой способностью проникнуть внутрь текста и музыки песни, почувствовать артиста и потом донести до слушателя все свои впечатления. И мне кажется, что именно в этом заключается главный талант Боба.

У песни быстрое начало

Обычно из музыкантов не получается хороших звукоинженеров. Скорее наоборот – звукоинженеры больше склонны становиться хорошими музыкантами. А вот Боб Клирмоунтейн начал свою карьеру именно с исполнения рок-н-ролла. "Я был басистом. Мы были просто группой из бара и не делали никаких записей. Хотя, когда мне было 19 лет, мы все-таки сделали демо-запись в Нью-Йорке (это было в 1972 году). Но группа распалась - подружка вокалиста завела какие-то отношения с гитаристом, или что-то в этом роде. И тогда я понял, что не хочу зависеть от людей, которые просто не хотят по настоящему заниматься своим делом».

«Первое время, приходя в профессиональную студию, я думал: "Ух ты! Я мог бы здесь жить." - я всегда таскал с собой магнитофон, и записывал все, что слышал. Знаете ли, я обычно интересуюсь не только видимой и очевидной стороной разных вещей... У меня даже была небольшая самодельная студия в подвале дома моих родителей - всего лишь маленький двухдорожечный катушечный магнитофон, пара микрофонов и громкоговоритель. И после этой истории с подружкой вокалиста я начал околачиваться в студии, где мы делали свою демо-запись (на сегодняшний момент ее уже нет, а тогда она называлась Media Sound и находилась в Нью-Йорке

на 57-й улице). И старался сделать все возможное, чтобы меня приняли на работу. Я тогда твердил ребятам из студии: "Когда-нибудь я стану очень хорошим звукоинженером. Вы должны взять меня." - и после пары месяцев это случилось. Как я сейчас думаю, главным образом из-за того, что я им смертельно надоел (смеется). Они наняли меня как курьера, и я думал, что буду заниматься беготней как минимум год или два. Однако, как только я отлучился за какими-то посылками, работающие в студии люди сказали: "Где этот парень Клирмоунтейн? Он обязан быть на сессии. Эй! Мы везде искали тебя. Нам срочно нужен ассистент звукоинженера." И тогда я подумал: "Ничего себе! Так быстро! Прошло всего полтора часа!»

«Мне тогда сказали: "Ты будешь нужен в студии А." Я пришел в студию и попал на сессию Дюка Эллингтона. Мне было всего 19 лет, и я никогда до этого не встречал никаких знаменитостей – а тут работаю на сессии Дюка Эллингтона. После этого некоторое время я работал помощником, но очень скоро получил право записывать самостоятельно. Началось это с того, что я помогал во время сессии Kool and the Gang, но оказалось, что у звукоинженера есть проблемы с черными людьми, и он сказал: "Возможно ты должен сидеть за пультом". На самом деле, Рон Белл (Ron Bell), лидер группы, был очень классным парнем и потом мы с ним сделали не один альбом».

«В студии был 16-ти дорожечный магнитофон – огромный Ampex MM1000, – и пульт основанный на Spectrasonics и не особенно хорошо звучащий. Но в то время эти устройства были основой и вы могли только дополнять их. Вы не могли просто использовать пульт, как вы это делаете сегодня – раньше приходилось выполнять кучу дополнительных ритуалов. И первое, что я делал – поднимал на всех каналах 10 kHz частотную полосу, потому что у пульта был очень тусклый звук. Так что по утрам я собирал целую кучу эквалайзеров Pultec по другим помещениям (у пульта не было своих эквалайзеров) и складывал все это в своей комнате. Я должен был настроить звук всей аппаратуры, что сейчас сделать намного проще (а большинство оборудования вообще звучит хорошо само по себе). И мне надо было работать действительно очень быстро. Например, с утра я имел на пленке ударные и секцию духовых, и от начала сессии до записи первого дубля у меня было всего десять-пятнадцать минут. Кстати, тогда я успел поработать с самыми разными стилями музыки – тренировка была просто замечательная. В конце-концов я стал главным звукоинженером в студии The Power Station (она начала свою работу где-то в 77-ом или 78-ом году). Фактически я начал работу в ней с участия в проектировании помещения и настройке оборудования».

Начальник Станции

Давнее предпочтение Клирмоунтейна работать на пультах Solid State Logic хорошо известно. И пристрастие это уходит своими корнями к самым первым дням работы в новой студии. «Я много записывал группу под названием Chic. Наши сессии проходили в студии в Burbank, где находился пульт SSL серии В. Он сразу мне понравился. Я никогда раньше не слышал о Solid State Logic, но то что они делали было фантастикой. Пульт был намного проще в использовании, чем изделия других фирм. Было похоже, что его разрабатывали люди, которые действительно занимались сведением, а не просто созданием оборудования. Затем, когда вышла серия Е, я как раз занимался подбором оборудования для The Power Station. Я заказал первый в США пульт SSL серии Е, и сразу стал с ним работать. Это было устройство, которое позволяло делать намного больше, чем другие пульта. Но нужно было быть очень осторожным при работе с эквалайзерами – можно было очень легко испортить звук, если слишком много ими пользоваться. Кстати, мы до сих пор используем много внешних эквалайзеров - на The Power Station есть по 24 эквалайзера Pultec в каждой комнате. Но самый главный плюс SSL заключался в том, что у него присутствовала автоматика. Сейчас это все кажется смешным, но для того времени эти пульта были действительно продвинутыми».

«На The Power Station мы записывали много панк-групп из Нью-Йорка, таких как The Ramones и Talking Heads. Была одна нью-йоркская группа под названием Tuff Darts, которая никому не была известна, но они были друзьями с Яном Хантером (Ian Hunter) из Mott The Hoople. Ребята пришли в студию и что-то сделали для его альбома, который мы тогда записывали, и таким образом мы подружились. А Хантер делал тогда сольный альбом You're Never Alone With A Schizophrenic. На подпевках у него была группа E Street Band, которая работала с Брюсом Спрингстином (Bruce

Springsteen). Так я познакомился с этими людьми. А потом они вернулись к Брюсу и рассказали ему о студии. Он приехал, все посмотрел и сказал: "У вас очень хорошая студия. Это просто фантастика. Хорошая большая комната для барабанов, которая дает действительно живой звук - это прекрасное место для записи". Таким образом к нам попал Брюс и мы сделали The River (его альбом 1978 года). Мы начинали работать вместе, но довольно скоро мне пришлось заняться другим проектом. Но проведенное вместе время не пропало даром - вскоре я продолжил сотрудничество с ним как продюсер».

В то же время Клирмоунтейна пригласили для работы над синглом The Stones "Miss You". «Это произошло благодаря записям, которые я сделал вместе с Chic – они были весьма успешны для Atlantic Records. А Roxу Music и The Stones были в Atlantic – я думаю, что они хотели больше продвинуться на рынке танцевальной музыки. Меня отрекомендовали им, как человека работавшего с панк-группами, Спрингстином и прочей рок-музыкой – и как это ни странно, они захотели со мной поработать. В то же время я начал делать запись с A&M, и во время работы с ними познакомился с Брайаном Адамсом (Bryan Adams). Брайан пытался самостоятельно продюсировать одну свою запись, но сделал это не очень хорошо – песня имела очень небольшой успех в Канаде и больше ничего. Мы стали работать вместе. У него была песня "Lonely Nights", которая потом стала хитом в Штатах. Еще мы записали неплохой Cuts Like A Knife, a Reckless разошелся тиражом в 11 миллионов копий, так что ситуация вроде бы стала улучшаться. Для Roxу Music я сводил "Dance Away" с альбома Manifesto, затем Avalon и Flesh and Blood, и эти записи неплохо разошлись. Тогда я еще сделал много записей с The Stones и Спрингстином, а также был сопродюсером Simple Minds и The Pretenders».

Создание песни

Для некоторых продюсеров стадии записи и сведения почти неразделимы. Те решения, что были приняты во время записи, во многом определяют то, что будет сделано во время сведения. Клирмоунтейн видит некоторые недостатки такого метода. «Когда вы знаете каждую ноту и каждый нюанс песни, очень тяжело быть объективным. Когда вы помните, как гитарист записывал свое соло, или как вокалист пел свою партию, вам трудно потом посмотреть на все это со стороны. Так что во время сведения очень тяжело увидеть композицию в целом. Когда же я свожу то, что раньше не слышал, это как чистая школьная доска – на меня не влияет предыдущее впечатление. Кстати, я люблю работать в разных жанрах и направлениях музыки. Это позволяет сохранять свежесть мышления, потому что я постоянно должен придумывать новые подходы и пути решения разных задач. И я думаю, что я лучше работаю как специалист по сведению, а не как продюсер».

Клирмоунтейн использует в своей работе над сведением целостный, почти "холистический" подход. «Я обычно сразу стараюсь послушать все и сделать предварительное сведение, чтобы послушать что к чему. При работе над поп-музыкой я фокусирую свое внимание на текстах и вокале больше, чем над чем-либо другим (мне важно впечатление о самой песне). Это имеет большее значение, чем партии гитар и барабанов. Я начинаю работу с вокала, а потом добавляю гитарный и клавишный аккомпанемент. Я пробую найти правильные настройки панорамы, чтобы возникало впечатление звука идущего со сцены. После этого я выстраиваю основной звуковой баланс барабанов и на его основе продолжаю работу. Но определенного порядка у меня нет - все зависит от самой песни. Как только готово предварительное сведение, я снова прослушиваю все вместе и каждый трек по отдельности, пока не начинаю понимать, какова "роль" каждой партии. Я люблю думать об инструментах, как о характерах, оценивая их вклад и что каждый инструмент дает песне.

Пожалуй, одним из моих недостатков является отсутствие долгой работы над сольными партиями - время от времени там остается какой-нибудь плохой звук. В таких случаях мне обычно говорят: "Что это там за шум?". Конечно я всегда стараюсь избавляться от всякой фигни, но обычно я настолько погружаюсь в песню, что не могу сконцентрироваться на любой отдельной партии достаточно долго. Я не хочу сидеть и слушать партию большого барабана шесть раз подряд. Я только слушаю его немного, говорю: "Это замечательно", и затем начинаю заниматься какой-

нибудь другой партией. Если я чувствую, что что-то неправильно или все звучит как-то не так, то я могу попробовать обработать все парой разных компрессоров.

Я склоняюсь к использованию автоматике для того чтобы записать многочисленные движения фейдера на вокальной дорожке - мне нужна уверенность, что вокал будет всегда слышен. На мой взгляд это лучше, чем использовать компрессию. Я могу использовать компрессоры, но только для того, чтобы получить определенный вид эффекта, а не для поднятия уровня. У меня есть старые компрессоры UREI LA3A, которые были немного модифицированы, чтобы уменьшить шум. Иногда я использую UREI 1176. Также у меня есть блок дистрессора (Empirical Labs), который очень хорош для некоторых эффектов. Чаще я лишь немного компрессирую материал, но иногда пользуюсь компрессией на полную катушку. Все зависит от того что вам нужно - эти певцы они все такие разные. Также я использую BBS Dynamic Equaliser - иногда у вас могут быть некоторые резкие звуки в записи вокала, и с помощью BBS вы можете найти их и смягчить. Остальную же часть времени это устройство стоит без работы.

Как я уже говорил, работа обычно начинается с вокала. После того, как я записываю автоматизацию основной части, получается неплохое приблизительное сведение. А во время первого прогона песни на компьютере я вставляю некоторые бэки. Первый прогон является для меня критической вещью. В 70-е годы, когда мы работали в аналоге безо всякой автоматизации, мы сводили разные части и затем редактировали их все вместе. Теперь я понимаю, что значительно проще то же самое делать на компьютере: работа над каждой частью идет до тех пор, пока все вместе не начнет довольно хорошо звучать.

Как только сформирована основная часть песни, я иногда нахожу, что вокал больше не звучит правильно. Тогда я обычно повторяю все с самого начала, а не пытаюсь исправить вокальный трек. Я вообще стараюсь делать все настолько быстро, насколько это возможно. Хотя, время от времени я работаю с кем-нибудь типа Матта Ланге (Mutt Lange) - мы в паре делали два альбома Брайна Адамса (Waking Up The Neighbours и 18 'Till I Die), - который может целый день убить за запись только одного вокала. В конце для вы включаете моторы фейдеров (интересно, что Клирмоунтейн предпочитает делать всю работу по сведению с выключенными моторами) и кажется, что они вибрируют. Вообще Матт удивительно талантливый продюсер, но такая работа отнимает очень много энергии. Я обычно нахожусь между теми, кто все пускает на самотек, и Маттом!»

Божественные Беды

Если артист не определился с собственным видением песни, то Клирмоунтейн предпочитает делать сведение вне каких-либо концепций звучания. «Я люблю позволить миксу развиваться самому. Если получается то, что нравится окружающим людям, то это замечательно. Тем не менее, не всегда такой метод работает. Например, когда я сводил "Sowing The Seeds" для Роланда Орзабала (Roland Orzabal) из Tears For Fears, он послушал материал и сказал: "Это абсолютно не то, что я имел в виду!" Мне оставалось сказать только: "Хорошо, укажи мне направление, которого я должен придерживаться." Он объяснил мне ход своих мыслей, я работал над миксом еще пару часов, но затем он все равно сказал "нет". Так что мы оставили эту песню и стали заниматься другой.

На самом деле, я получаю удовольствие, когда другие люди включаются в процесс работы - их мнение очень часто бывает весьма полезно. Однажды я работал с австралийской группой The Divinyls. До этого я сводил "Avalon" для Roxу Music - это был замечательный альбом, где повсюду были дилэи и ревербераторы. Но австралийцы играли совсем другую музыку - что-то близкое к панк-року, с очень рваным и резким звуком. И одна из их песен вышла у меня звучащей широко, пышно, на уровне Hi-Fi. Когда мы стали делать второй вариант сведения, они отвели меня в сторону и сказали: "Слушай, ты должен это понять - мы не Roxу Music. Мы похожи на маленький шарик с шипами. Компактный, Острый и раздражающий." Я вернулся, заново прослушал микс и подумал: "Да, действительно, они такие и есть. Что, черт возьми, я сделал с музыкой?" И начал работу заново, с новым пониманием необходимого звука».

Основными мониторами Клирмоунтейна в его комнате для сведения являются Yamaha NS10: «Я знаю их настолько хорошо, что действительно могу быть уверен в конечном результате». Также у него стоят активные KRK E7: «Они позволяют мне услышать, что творится ниже 80Hz». Он также использует пару маленьких колонок от компьютера Apple. «А вот это мои любимцы! Я размещаю их рядом друг с другом в верхней части рэковой стойки. Я не люблю динамики, которые дают слишком качественный звук, потому что это расслабляет вас и не заставляет интенсивно работать - ваш микс не будет звучать правильно. Мне нужны мониторы, которые заставляют упорно трудиться. Также я люблю часто переключать колонки. Маленькие колонки, хотите верьте - хотите нет, действительно хороши для того, чтобы оценить уровень баса и большого барабана. Если я не слышу их на маленьких колонках от Apple, то значит надо что-то подправить эквалайзером или что-то поменять на самом треке. Они также очень хороши для установки уровня вокала. С ними не будет никакого обмана - они стоят настолько близко друг к другу, что звучат практически в моно, и я получаю действительно чистую перспективу того как все звучит. Конечно они не делают ничего больше. Как только все звучит нормально, я перестаю использовать их.

Также я все время переключаю уровни громкости мониторов, хотя большинство моей работы проходит на небольшом уровне. В этом случае я получаю лучшую перспективу и могу дольше работать. Если я могу получить ощущение энергии - эмоциональной или звуковой, - когда все звучит тихо, значит я получу тоже самое, когда увеличу громкость. Иногда я использую наушники. Также у меня есть линия AES, которая доходит до моей каморки, где стоит пара небольших динамиков Tannoy, и я могу подниматься туда и слушать все там. Эта уловка дает новую перспективу, а я люблю получать столько разных перспектив, сколько возможно».

Клирмоунтейн конечно не из тех, кто сильно мучается над сведением, стараясь все закончить в один день: «В большинстве случаев в такой ситуации я просто ухожу на ночь и прихожу рано утром, чтобы все закончить. Основной микс всегда будет там - баланс есть баланс - так что любые изменения на этой стадии будут касаться только таких вещей как эквалайзер или уровень эффектов. Достаточно ли мягкий звук? Может быть сделать помягче? Но когда я работаю над сведением в течение двух дней, то я действительно не могу сделать ничего больше. Я начинаю терять перспективу. Но обычно на это не требуется много времени - я частенько заканчиваю работу уже до обеда."

Сбор урожая

Мой вопрос о том, какую из своих работ Боб считает лучшей, на мгновение заставил его задуматься. «О, я думаю, что это первый сольный альбом Эйми Мэнн (Aimee Mann) "Whatever". Я не знаю слышал ли кто-нибудь его в Европе - в Штатах его точно почти никто не слышал. Он действительно необычно звучит и там великолепные песни. Эйми сильно недооценивают в бизнесе - я сейчас практически закончил работу над ее третьим сольным альбомом, и, когда я вернусь в Штаты, он должен стать ошеломляющим. Мне также нравятся записи Crowded House - я думаю Нейл Финн (Neil Finn) просто великолепен - там был альбом Squeeze, названный потом Play. Сведен он был на Real World, и я был полностью счастлив с ними. Ну и, конечно, "Avalon" Roxу Music. Он доставил мне много радости, но слушая его, я понимаю, что сейчас сделал бы все совсем по-другому. Я слишком много использовал ревербератор. Также я недавно свел запись для девятнадцатилетнего парня по имени Джесси Кэмп (Jesse Camp), который выиграл конкурс диджеев на MTV в Нью-Йорке. Это - хард-рок, очень грубый, в стиле панк-групп 70-х годов, но звучащий действительно здорово. Это альбом полностью без претензий на веселость поп-песен. Громкий и раздражающий!»

Воспоминание о делах прошедших

Клирмоунтейн, выросший на The Beatles, Motown и других английских рок-группах поздних 60-х, считает, что многие альбомы той эпохи легко выдерживают конкуренцию с лучшими современными записями. "Я не перестаю восхищаться старыми работами. Когда я слушаю их сейчас, то думаю: "Как они делали это в те дни?" Я стараюсь, чтобы у меня в студии было все

самое последнее оборудование - пульт SSL G Plus и много другого, но это все из-за того, что некоторые вещи проще и быстрее делать с цифровым ревербератором, чем уходить в специальную комнату, завешенную одеялами и там пытаться сделать тоже самое" (кстати, как ни странно, у Клирмоунтейна в студии есть пара таких комнат, которые он использует в качестве источников реверберации, так как они позволяют получить звук, который не найдешь ни в одном цифровом процессоре).

"Все современные устройства не делают музыку лучше. Они только делают процесс работы более простым. Это привело к тому, что производством музыки сейчас занимается много случайных людей. Это не идет на пользу музыкальному бизнесу. В прошлые годы записи делались музыкантами и певцами, которые умели играть и петь, и продюсировались теми людьми, которые знали как это делать. Сейчас же практически любой может сделать запись, используя набор лупов, написанных другими (людьми, которые действительно знают то, что они делают). Я вижу в этом большую проблему. Что происходит с записями, сделанными действительно знающими людьми? Талантливыми людьми, которым действительно есть, что сказать?"

Прежде, чем я попал в этот бизнес, я слушал много разной музыки и всегда убеждался, что она сделана людьми, которые проводят много времени в студии. Музыка звучала так, будто все происходит на самом деле, и мы находимся прямо рядом с исполнителями. Это было просто захватывающе. Из-за этого я и пошел работать в студию – мне хотелось быть там, где рождается музыка. А сейчас есть куча парней, которые берут лупы и семплы с компакт-дисков, а потом сидят где-нибудь с клавиатурой и программируют все это. Чувствуете ли вы тут волнение? У них может быть запоминающийся ритм и вы даже можете танцевать под такую музыку, но никогда вы не получите то чувство, которое можно услышать на старых записях. Идите и послушайте любую запись Motown, послушайте The Beatles, послушайте The Stones, и вы почувствуете их настроение во время записи. Нам нужно вернуться к этому – ведь результатом нашей работы должно быть не только зарабатывание денег."

Цифра против аналога

«Я не особенно интересуюсь тем, какой носитель используется для записи. Если звукоинженер и продюсер имеют понятие о том, что они хотят сделать, то песня будет звучать на любой технике. Фактически я более заинтересован в качестве музыкального материала. Если это великая песня, то мне все равно на чем она записана, пусть даже на простой кассете!»

Вообще, теплота, которую аналоговая запись может добавить ко многим записям, является большим преимуществом. Однако я часто расстраивался, когда пытался свести разные баллады, а они оказывались практически испорчены посторонним шумом ленты. Dolby SR может иногда помочь, но это добавляет беспорядок в самые нижние частоты, и я иногда могу слышать шумовую накачку под музыкой.

Сейчас я предпочитаю цифровую технику только потому, что она более удобна – проще заставить музыку звучать то перед динамиками, то за ними. Современная музыка имеет тенденцию звучать так, будто вы на концерте, а не в студии. Конечно, сказав это, нужно отметить, что все мои любимые записи были сделаны в аналоге.»

Клирмоунтейн на... 24/96

"Мне нравится сводить на DAT при помощи моего 20-битного конвертера Apogee AD1000, но когда я получил 24-битный, то он звучал лучше. Он звучал более гладко и реалистично, особенно в среднечастотном диапазоне, например у вокала. И я был очень сильно удивлен, когда услышал это в первый раз. Но как то раз у нас было бета-тестирование конвертера Apogee PSX100. Какие-то люди из этой компании пришли к нам и записали один и тот же материал в 96kHz через PSX100 и в 48kHz через AD8000, для того чтобы сравнить их. Разница была не очень большой, так что я не уверен, что частота дискретизации и разрядность оказывают такое уж сильное влияние. Однако, я сейчас тоже начну сводить в 96kHz - этого требует бизнес (Клирмоунтейн работает над новым

альбом американского рокера Эдвина Маккаина). Но я не думаю, что это действительно важный шаг - только в некоторых вещах будет заметен выигрыш."