

ヒップホップだとドラムをより大きく太くしようとするけど ラッパーにとって一番大切なものは何かを考えてごらん

カーク・ヤノ ◆インタビュー

日系三世であるカーク・ヤノは1990年代のヒップホップの重要作品を数多く手掛け、その後もマイルス・デイヴィスの遺作に携わるなど、豊富なキャリアを持ったエンジニアだ。近年はジャズ・ギタリスト、パット・マルティノの諸作などでもクオリティの高い創作活動を行い、ライムスターなどの日本人アーティストの作品でもその手腕をふるっている。最新ワークであるPE'Zの1stアルバムのリリースがきっかけで来日した彼をキャッチし、これまで到手掛けたプロダクションにまつわる話を聞いた。

interpretation: Mariko Kawahara photo: Takashi Yashima (P76)

1990年代初頭のヒップホップは
何のルールもなくトラック制作していた

●まずエンジニアになった経緯から聞かせてください。

○若いころはギタリストだったんだ。16歳のころには兄たちと一緒にFRENZというバンドをやっていた、レコード契約も交わした。シングル2枚と

デモを16トラックのレコーダーがあるスタジオで作ったけど、僕は自分のギター・サウンドに満足できたためしなかった。そんなものはミックスのときに直せばいいんだとエンジニアに言われたんだけど、レコーディングのときにその音を作れないのが不思議だったんだよね。いい音でプレイする方がパフォーマンスも良くなるじゃないか。しかも、ミックスされた音を聴くと僕のギターはす

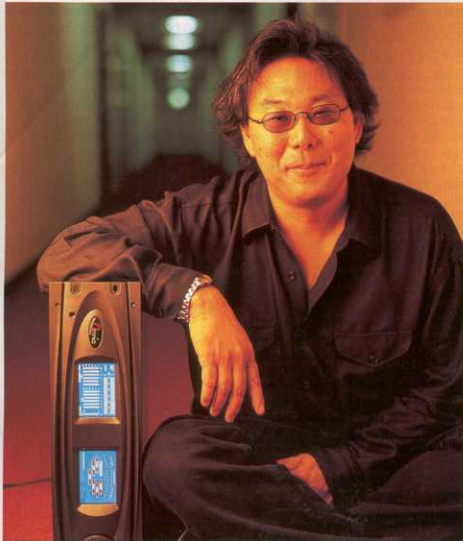
ごく小さかった。そこで、マイキング・テクニックを独学で習得したんだ。まずは、音がマイクに触れる前にいい音を出さなければいけないと思って、ルーム・アコースティックを利用して、部屋のいろんなところにマイクをセットしてそれで拾った音をミックスしていい音響効果を出したんだ。この経験がエンジニアを志した原点だろうね。その後は1970年代の後半から徐々にエンジニアとして作品を手掛けることが多くなって、アメリカ各地のスタジオでエンジニアとしての経験を積んでいった。そして1980年代の後半に30歳になったのを契機に次のステップへ上ろうと思って、ニューヨークへ引っ越したんだ。

●ニューヨークへ移ってからもヒップホップやR&Bを中心に実に多くの作品を手掛けているわけですが、当初の目標は？

○最初はまだ知人もいなかったから、レコーディングを学ぶ学校で講師をやったり、夜はブルース・バンドでプレイしていたんだけど、とあるスタジオの専属エンジニアになったことがきっかけで、バブリック・エネミーと出会ったんだ。当時、僕はプロデューサーのボム・スクワッドのエンジニアをやっていた、ヒップホップのトラックの作り方であるレコードからのサンプリングを覚えてたんだ。E-MU SPI200やAKAI PROFESSIONAL MPC60、S900といった機材を使って編集することをね。初期のラップのレコードでは、いろんなレコードからドラムとベースを取り出して、それをローパス・フィルターに通じて低音部だけにして、別のレコードからキーボードやギターを取り出して、それらをすべてまとめてイントロ、バース、コーラスといった形式にして曲に仕立て上げていた。当時は全く新しいテクノロジーだったし、何のルールもなく、自分たちで考えてやっていた。1990年代初頭のバブリック・エネミーの作品を今聴くとすごくシンプルに感じるかもしれないけど、実は40トラック分のサンプルを使っているものもあるんだよ。

●当時のレコーディング/ミックスについて、バブリック・エネミーの「FEAR OF A BLACK PLANET」を具体例に教えてください。

○バブリック・エネミーとのセッションはラッパーのチャック・Dから始まる。彼がレコードを4〜5枚持ってきて、「このレコードに入っているドラムとあ



のアルバムベース、この曲のギター、キーボード、ストリングスを使って、テンポはBPM95にして「くれ」といった感じのことを言っていたん帰ってしまふんだ(笑)。そうすると僕たちがSP1200やS900にレコードからサンプリングする。トリガーはYAMAHA DX7、シンクロナイザーにはROLAND SBX-80を使っていたね。最初は2インのAMEPEX 456を使ってSTUDER A800でアナログ録音する。そして、タイムコードとSBX-80を使ってクリップを入れて、それに合わせてドラム・サンプル録音していくんだ。その後はベースを入れて、上モノになるパートを入れてレコーディングが完了する。すべてのタイミングとチューニングがばっちり合っているものがね。その後はチャック・Dがラップを入れるんだ。フレイク・ライブという時計を知っているかな? 当時、パブリック・エネミーがしていた時計だけど、この時計にもマイクを立ててサンプリングしたこともあったね(笑)。そういえば、チャック・Dが愛用していたマイクが日本製のSANKENのものだった。そしてコンソールにAMEK APC-1000を使ってミックスだ。アウトボードでよく使っていたのは、LEXICON 480、PCM42、PULTECやTUBE-TECHのEQ、ボーカル用のMANLEY LA2、キックとスネア用にAPIのEQ、KEEPERのバス・ゲートなどだね。

自分がなぜエンジニアになったかを常に考えるようにしている

●ヒップホップを多く手掛けるようになったきっかけはパブリック・エネミーだったんですか? ユースもと言えるけど、ノーでもあるんだ。ニューヨークのレコーディング産業は、1950年代からR&Bやジャズなどのブラック・ミュージックが市場の7割を占めている。だから、僕が移り住んだ1980年代末にはヒップホップのブロードキャストもすごく増えていたんだ。それに続いて、ロック、ジャズ、クラシック……といった感じなんだけど、僕にとってはどれも音楽であることに変わりはないから、いい音楽で、よく作られていて、かかわるのいい人たちであれば、どんなタイプの音楽だって構わない。

●日本では、特にヒップホップのブロードキャストでニューヨークのスタジオへの関心が高いのですが、特にキー・ポイントになっているものは? ○機材よりもベーシングが大事なんだ。ちゃん

とサンプリングして、いいドラマ・サウンドにすることだよ。スネアやキックの音が良ければ、ミックス時にそれほど直す必要がない。ドラマ・サウンドをあまりにも加工してしまおうと、ドラム本来の音がなくなってしまう。ミキシングに対する僕の考えは“できるだけ手を加えない方がいい”というところだ。ラッパーにとって一番大切なものは何かを考えてみてごらん。ヒップホップのブロードキャストとドラムの音より大きく太くしようとする人が多いけど、そうするとラッパーの影が薄れてしまふんだよ。ヒップホップのアルバムにはもちろんドラマが必要だけど、素晴らしいボーカル・サウンドが必要なんだ。“ラップ=喋る”なんだからね。キックやスネアばかりやたらと強調した方がいいけど、マスタリングのときにボーカル・サウンドを良くしようと思ってもだめなんだ。ロック、ジャズ、ブルース、ヒップホップ、R&Bとジャンルを問わず、ジャンルではメイン・パスをやってボーカルを上げるのが大事なんだ。イコライザーやコンプをかけ過ぎると、音のフェイズの特性が変わってしまう。加工し過ぎると音がタイトじゃなくなるんだよ。最初のラフ・ミックスと最終ミックスやマスタリングしたものを聴き比べてみると、ラフ・ミックスの方がバチンが効いていることが多分あるのはそのためだ。ミキシングで考えすぎていり過ぎてしまふんだ。ミキシングはそんなに大掛かりにやる必要はない。月へ行くロケットを作っているんじゃないから(笑)。

●グラミーを受賞した作品を含め、これまで多くの重要作品を手掛けた点ですが、ご自身で分析してみたいポイントは?

○日本人であることだ(笑)。子供のころから母親に“イースになりなさい”と言われてきたからね。ニューヨークについても、日本人としてのアイデンティティは影響しているし、誇りに思っているよ。そして、自分がなぜエンジニアになったかを常に考えるようにしている。かつてミュージシャンだった僕は、スタジオで満足できたことがなかった。エンジニアが意見を聞いてくれないから。だから、僕がミュージシャンやプロデューサーとかかわるときは同じ相手と何度も仕事をする人が多い。そうすれば彼らといい関係を築くことができるけど、それはとても大事なことなんだ。アーティストには独自のビジョンがある。だから、テープに落とした音や出来上がった作品を聴いてもらったときに“これだよ!”と思ってもらいたい。僕は常にそれを目指しているんだ。

Selected Works



【FEAR OF A BLACK PLANET】

パブリック・エネミー
輸入盤 (1990年)
プロフェッサー・グリア監音直前の1990年にリリースされた傑作。大掛かりなレコーディング・ミックスを完成させた。チャック・DのラップはSANKENのマイクを使って録音された。E-MU SP1200 & AKAI PROFESSIONAL S900によるオールド・スクール名盤。



【ドゥー・バップ】

マイルス・デイヴィス
ワーナー・レコード (1992年)

ミュージック・ランドメントとサンプリング・ビート・ラップが織りなすマイルスの傑作。ビック・クック・グレイソンを手に掛けた本作のプロデューサーとして、1970年代後半のジャズ・ソングの強い影響が感じられるミックスを提出。



【キャン アイ・パロウ・ア・ダラー】

コモン
ソニー・BMG (1996年)

コモン(当時)はコモン・センスと名乗っていたの1stアルバムに収録された『Soul'd By The Pound』のレコーディング・ミックスを手掛けている。サンプルのクリアランス問題を解消するためにミュージシャンの演奏者に差し替わられた。



【ビートバップ】

ビートバップ
ソニー・BMG (1994年)

ほぼAKAI PROFESSIONAL MPC60のみでトラックが作られた1stビートバップの1stアルバムはレコーディング・ミックスともに非常に短期間で完成した。なお、デビューであり代表曲でもある『INTOXICATED DEMONS』もカックが手掛けている。



【トリップ】

パット・マッテオ・オールド・ポート
東宝EMI (2001年)

オクラホマのジューズバーで行われたライブをOTARI Radar IIで録音し、APIのコンソールでミックス。ギターはCENNYEMMAN 8510DとSHURE SM57、SM91、SHUREISER MD 421、AKG C451のクラウド・プレントリス、リバー・レグION LXP15を使用している。



【九月の空-KUGATSU NO SOLA-】

PEZ
東宝EMI (2002年)

リリースされたばかりのPEZの1stフルアルバムでSONY PCM-3348 9ch OTARI Radar IIに手を動かしミックスを手掛けている。カックが開発をサポートしたというサウンド・プロセッサー・OMNIA Omnia-8.5m(本誌7号の寄稿)が活躍した。

PLANET SOUND Studio
カーク・ヤノが経営に携わっているPLANET SOUND。5つのスタジオがあり、ヴェリゼッジ・ビーズバッド・マンダ、チャカ・カーンなどの作品がここから生まれた。



► 奥に向かって右後ろに置かれたアウトポート・トラック。左側のラックにはPULTEC MEQ-5、EQP-2、EQP-1A、TUBE-TECH PE2、AVALON DESIGN VT737SP、MEYER SOUND VX-1、DBX 1 60X×2、FOCUSRITE Red-5、JOEMEKK VC10H、中央のラックにはLEXICON PCM42×4、YAMAHA SPX900、SPX90、REV7、KLARK-TEKNIK D N780、EVENTIDE H910、H3000SE、UNIVERSAL AUDIO Teletronix LA-2A (ラック上のカセット・プルーサーはTASCAM 122)、右側のラックにはAKAI PROFESSIONAL S2800、UREI 1176LN×2、DBX 165、162、MOOG 3Band Parametric EQ 2などが見える

4AilのメインのコンソールはSSL SL4056G。ラジエーターはUREI 813BとTANNOYのフューラーを組み合わせたもので、ニアフィールド・モニタはMACKIE HR824とDYNAUDIO ACoustics BM6。最上にはOTARI Radar IIとLEXICON 224 XLのコントローラーが置かれている

