

サウンド・プロフェッショナルズのための総合音響技術専門誌 1997年2月25日発行(奇数月18日発売)第14巻第1号通巻第77号

PROSOUND

for SOUND & RECORDING ENGINEER/PRODUCER

『ウェイヴレングス(魂の叫び声)』から『デイズ・ライク・デイス』まで
14作にも及ぶヴァン・モリソンのアルバムを手がけている
イギリスのベテラン・エンジニア/プロデューサー

ミック・グロソップ

1997

2

Vol.77



Inter BEE '96レポート

コンサートSRレポート

JAYWALK at サンパール荒川

Our Guest Engineer

ジョージ・マッセンバーグ氏の愛弟子 ネイザニエル・カンケル氏が語る レコーディング・フィロソフィー

インタビュー：ポール・ジョンソン
(IPG)

Interview by Paul Johnson (IPG)

撮影：林 誠良

Photo by Seiryō Hayashi

取材協力：陣山俊一 (ジーズ)

須井隆行 (ジーズ、IPG)

ザ・コンプレックス

Special Thanks to Syunichi Jinyama (Z's)

Takayuki Sui (Z's, IPG)

The Complex

アメリカ西海岸を代表するセッション・ドラム・プレイヤー、ラス・カンケルを父に持つネイザニエル・カンケル氏は、幼い頃から恵まれた音楽環境の中で育ち、ジョージ・マッセンバーグ氏の愛弟子としてエンジニアの教育を受けた。アシスタント見習いの時代より彼直伝のサウンド・テクニクを叩き込まれた彼は、その後ジョージ・マッセンバーグ氏の片腕として活躍。ジェイムス・テイラーの『ライヴ?』、リトル・フィートの『レプリゼンティング・ザ・マンボ』、『ライヴ・フロム・ネオン・パーク』、リンダ・ロンシュタットの『マス・カンシオーネス』、『情熱』、『フィールズ・ライク・ホーム』、『愛の贈りもの』などで録音を担当しているが、そのサウンドにはジョージ・マッセンバーグ氏の影響が色濃く伺え、今後の活躍が最も期待される若手のエンジニアとして注目されている。今回は、LAの『ザ・コンプレックス』で工作中的の彼を訪れて様々なお話をお伺いした。



プロフィール

プロサウンド あなたが録音に興味を持つようになった最初のきっかけについてお話をください。

ネイザニエル・カンケル(以下、N.カンケル) 私の父はラス・カンケル、母はリア・カンケルです。両親共に音楽の仕事に携わっている関係で、幼少の頃から母に連れられてドラムを演奏する父のセッションをよく見に行きました。8才か9才の頃には父と一緒にツアーに同行するようになり、最初に興味を持ったのがステージの照明でした。

しかし、その後、ジョージ・マッセンバークとの出会いによって、私の興味は照明から音の世界へと変わりました。ジョージに初めて会ったのは「ザ・コンプレックス」のスタジオBで、私が12才のときです。ジョージは私の父とビル・ペインの3人で映画音楽の録音を行っていたのですが、私はジョージが椅子に座ってイコライザーを操作するのを見て、その仕事に魅せられてしまったのです。

そして高校に入学するとオーディオに対する私の情熱はさらに高まり、テイル・スモール・パラメーターを学んで自作のスピーカー・エンクロージャーを製作したりもしました。そして高校1年の夏、ジョージがグレッグ・ラダーニと共に「ザ・コンプレックス」を買い取ったのをきっかけに、そこでアルバイトをするようになりました。私はランナー(アシスタント見習い)として半田付けを学んだりケーブルの片付けなどをしましたが、そのアルバイトは私が高校を卒業するまで毎夏続きました。

プロサウンド あなたが、「ザ・コン

プレックス」でランナーとして働いた期間、ジョージ・マッセンバークからどのような教えを受けたのですか。

N.カンケル 毎朝、彼とスタジオに行ってケーブルの片付けをするのが私の仕事でしたが、何よりも楽しかったのは夜遅く誰もいなくなったスタジオで彼と二人きりで過ごせたことです。

ある晩、ジョージがスタジオBでミキシングをしていると、突然、私のところへやってきて「コンソール・オートメーションの具合が悪いからアナライザーを取りに行ってくる。その間、ここでミックスしていなさい。でも、イコライザーには絶対に触っちゃいかんよ」と言いました。

ジョージ・マッセンバークのミックスに触れるというのは私にとって最高の喜びでした。その上、彼は修理をしながら私のミックスを聞いて「今のは悪くないな」、「それは良くないな」と助言まで与えてくれたのです。私にとって彼から直接教えを受けたことは何よりも勉強になりましたし、彼からは言葉では言い尽くせないほどの恩を受けました。

プロサウンド エンジニアとして仕事をした最初の作品は何ですか。

N.カンケル 私が初めて一人で録音とミックスを手がけたのは、ライル・ラヴェットの『アイ・ラヴ・エヴリバディ』(94年)というアルバムです。でも、前作の『ジョシュア・ジャッジス・ルース』(93年)でもジョージに代わって途中から録音を手がけました。最初はジョージのアシスタントとして付いたのですが、スケジュールの都合で彼が途中で抜けることになり、プロデューサーのライル・ラヴェットとビリー・ウィ

リアムスからジョージの代わりを務めるように頼まれたのです。ですから、私が手がけた最初の作品としてはこちらのアルバムを挙げたほうがいいでしょう。

私にとって大切なアルバムがもう1枚あります。私が友人のアンソニー・コンヴァースとノア・レビンソンとで組んだバンドの録音です。あのアルバムは、私たちが自分たちの手で作った小さなスタジオで録音しました。1年かけて友人たちと遊びながらアルバムを制作したので、私にとっては大切な作品です。

プロサウンド バンドを組んだということは、何か楽器を演奏なさるのですか。

N.カンケル ドラムを演奏します。

プロサウンド やっぱり!

N.カンケル 私が4才のときにドラムを演奏する父を見てせがんだのがきっかけでドラムを習い始めました。正規の音楽教育は受けていませんが、それ以来ドラムを演奏しています。

プロサウンド ライル・ラヴェットの最新作のミックスも、あなたが手がけていますね。

N.カンケル 私がミックスしたのは『ロード・トゥ・エンシナダ』というアルバムですが、これはもうリリースされているはずですよ。

プロサウンド 最近手がけられた作品としては、他にどのようなものがありますか。

N.カンケル リトル・フィートのライブ・アルバム『ライブ・フロム・ネオン・パーク』(96年)や映画『ボカホンタス』(96年)のシングルを録音しました。また、リンダ・ロンシュタットの『フィールズ・ライク・ホーム』(95年)と最新作『愛の贈りもの』(96年)でも録音を手



がけましたが、いずれもジョージがプロデュースを担当しています。

プロサウンド これまでにストリングスを録音した経験はありますか。

N.カンケル もちろんあります。リンダ・ロンシュタットの一連のアルバムでジョージと一緒に仕事をしましたからね。私がエンジニアとして最初にジョージと仕事したのはリトル・フィートの「レプリゼンティング・ザ・マンボ」(90年)で、それ以来、数多くのアルバムと一緒に手がけています。その中のひとつがリンダ・ロンシュタットが歌ったアニメ映画「アメリカ物語2」(91年)のテーマ曲「ドリームス・トゥ・ドリーム」ですが、その曲にはオーケストラが大きくフィーチャーされています。

また、私が録音を手がけたリンダの「マス・カンシオーネス」(91年)や「情熱」(92年)にもストリングスが使われていました。ジョージは、それらのプロジェクトと並行してランディ・ニューマンなど、他のアーティストのためにもストリングスの録音を手がけま

したが、どのプロジェクトでもジョージの片腕として働きましたからストリ

ングスの録音に関しては十分な経験を持っています。

サウンド・ポリシー

プロサウンド エンジニアとして成功する上では、どのような資質が大切だと思いますか。

N.カンケル “耳こそがすべて”です。ジョージは、いつもそのことを強調していました。彼がコントロール・ルームに入ってきて私のミックスを聞くと「これは間違っている」とか、「これは正しい」としか言いませんでした。どこが間違っているのかと尋ねても、「よく聞いてみなさい。そうすれば分かるはずです」と答えるだけでした。それは、レベルとかイコライジングの量に関するのではなく、たとえマイク・プリアンプのレベルを上げすぎて歪んでしまっても、それが求める音であれば間違いではないのです。

私が彼から教わったのは、「よく聴いて自分の直観を信じること。過去にうまくいったイコライザーのセッティングに固執しないこと。自分の感性

を信じて仕事をする。そうすれば、自分にしかできない最高の仕事ができる」ということでした。

つまり、どのようなプロジェクトであっても自分の感性を傾けて最高の仕事をするのがエンジニアとしての評価につながり、その結果として、多くの仕事を依頼されるようになるのです。自分の感性を認められて依頼された仕事というのは、最もやり甲斐のある仕事だと思います。ですから最も大切なのは、よく聴いて自分の耳を信じることです。

プロサウンド あなたの録音に対する基本姿勢は何ですか。

N.カンケル スタジオで演奏されている音と同じものをテープに録音することです。プロデューサーからとくに指示がない限り、楽器から出ている音を忠実に録音するようにしています。ミキシングでフェーダーを上げ



たときにトラック・シートに書かれている楽器通りの音が聴こえてくれば、最高に幸せです。

プロサウンド ライル・ラヴェットの『ロード・トゥ・エンシナダ』は、スタジオ・ライブによる同時録音だそうですが、これもあなたが大切にされているポリシーのひとつですか。

N.カンケル 『ロード・トゥ・エンシナダ』ではドラム、ベース、エレクトリック・ギター、ピアノに加え、ライルのセカンド・ギターとヴォーカルをライブで同時録音しましたが、そのほうが間違いなく躍動感のある演奏が録音できます。

私は幸運にもジョージが手がけた「シェフィールド・ラボ」の2トラック・ダイレクト・トゥ・ディスク・レコーディングに何度か立ち会ったことがあります。ミュージシャンが同時に演奏するライブ録音ほど素晴らしいものはありません。スタジオの中で60人の奏者が演奏するストリングスの音を聞けば、録音に対する考えが全く変わってしまうでしょう。私もそうでしたか

らね。それをスタジオで初めて聞いたとき、同じものをモニター・スピーカーで忠実に再現することの難しさを痛感させられました。

この話を、マスタリング・エンジニアのダグ・サックスにしたら彼はこう言いました。「どんなマイキング・テクニックを用いたとしても、モニター・スピーカーで再生したアコースティック・ギターの音は、実際の生音よりも大きな音像になってしまう。モニター・スピーカーと実際のギターとでは、振動する物理的な空気量が異なるから、それは当然のことなんだ。オーケストラの演奏も同様に、どんなテクニックを駆使したとしても実際の演奏と同じものをモニター・スピーカーから再生することはできない」プロサウンド 『ロード・トゥ・エンシナダ』のCDを聴くと、広がりのある音像が印象的ですが、どのようにしたらあのような立体感のあるミックスを作り出せるのですか。

N.カンケル それは私にも分かりません(笑)。あなたのおっしゃる意味

はよく分かりますし、私もそう感じますが、奥行き感と広がり感に限って言えば位相が統一されていることに関係していると思います。私が使用する「GML8300」のマイク・プリアンプは20kHzまで位相が揃っていませんからね。そのおかげで、録音されたギターやピアノなどの位相は、高域の倍音成分に至るまで統一されています。

それともうひとつ、私はかなり極端にパンニングするほうなので、そのことにも関係しているかもしれません。リトル・フィートの最新アルバムでも2本のギターを完全に左右に振り分けています。キック、スネア、ベース、ヴォーカルなど、センターに定位する楽器が多いのでできる限り左右に振り分けるようにしているのです。ですから極端なパンニングと位相の統一に注意を払っている点が、奥行き感と広がり感のあるミックスに関係しているのでしょう。

また、ドラムのオーバーヘッドやルーム・マイクなど、ステレオ・ペアで使

用する2本のマイクの音質を揃える点にも注意しています。それと、私が好んで使用するMS方式のステレオ・マイクも明瞭なセンター定位と左

右の広がりを与えてくれます。以上のようなことが要因として考えられますが、良いミックスの鍵は“よく聴く”ことです。

マイキング・テクニク

プロサウンド 技術的なことについて少しお話ししましょう。まず最初にヴォーカルのマイキングについてお聞か

ていますか。
N.カンケル 「GML8300」を気に入っています。20kHzまで位相が整っ



ご主人様のお手伝いをする愛犬ロキシー

てください。

N.カンケル 歌手の歌声を傍で聞いて明るさに欠けると感じた場合は、最初に「AKG・C12」を試してみます。あるいは、十分に明るい声質であれば「ノイマンU67」を使ってみます。ヴォーカルに関しては、大型ダイアフラムを使用した管球式の「C12」や「U67」のような近接効果の高いマイクを気に入っています。最初にそれらのマイクを試してみてもうまいかなければ、様々なマイクを試してみますが、ときには「エレクトロボイスRE20」のようなマイクを使うこともあります。プロサウンド マイク・プリアンプについては、どのような機種を気に入っ

た「GML」のマイク・プリアンプは私にとって最高の機材です。とくにライルのようにギターを弾きながら歌う場合、ヴォーカル・マイクとギター・マイクをミックスしたときの高域の位相特性には注意が必要です。その他には、「マスタリング・ラボ」の管球式マイク・プリアンプも素晴らしいと思います。これは、ライルの『ロード・トゥ・エンシナダ』の録音で彼のヴォーカルに使いました。

スタジオに置いてあれば、まず最初に試すのが「GML」マイク・プリアンプですが、ときには「GML」の音質が合わないこともあります。ライルのヴォーカルがそうでした。いくつかの機種

を試した上で最終的に選んだのが「マスタリング・ラボ」のマイク・プリアンプでした。また、ライン・レベル出力のマイクもよく使います。「マスタリング・ラボ」ではライン・レベル出力に改造した「C12」を出しているのですが、普段はそちらのほうをよく使います。プロサウンド ライン・レベル出力の「C12」は、どのような楽器に使うのですか。

N.カンケル ドラムのオーバーヘッド、パーカッション、アコースティック・ギターなどです。ヴォーカルに関しては、ジャクソン・ブラウンのセッションで一度だけ使ったことがあります。とても素晴らしかったです。「マスタリング・ラボ」の「C12」は数が少ないので、もっと手に入りやすくなれば、ヴォーカルに使う機会も増えるでしょう。プロサウンド ドラム・マイキングについてお話いただけますか。

N.カンケル オーバーヘッドにはライン・レベル出力の「C12」を使います。キック・ドラム用のマイクで今一番気に入っているのが「AKG・D112」です。スネア・ドラムには「ゼンハイザーMD431」か「シュアーSM57」を使います。ボトム・スネア・マイクは使いません。

プロサウンド キック・ドラムのマイクは、どのあたりに置きますか。

N.カンケル キック・ドラムのヘッドから8~10cmほど離して、ピーターから8~10cmほど横に逸れた位置に置きます。また、スネア・マイクの位置は、スネア・リムと同じ高さでスネアに対して並行にセットします。ヘッドだけでなくシェルの響きも十分に拾えるようにするためです。大抵の人は、ヘッドの真上にマイクを置きますが、マイクを多少離してシェルの響き

製品で、非常にノイズが低く、現在エンジニアの間で注目を集めています。

「GML」の新しい「モデル8900シリーズⅢ」というコンプレッサーも気に入っています。これまでに私が使用した中では最も透明感のある製品で反応も非常に早いです。コンプレッサーの音質を利用したい場合は「LA-2A」や「1176」を使いますが、私の知る限り35～40dBのゲイン・リダクションを瞬時に行なえるリミッターは「GMLモデル8900シリーズⅢ」だけです。私は、ヴォーカル録音の際にかなりのコンプレッションをかけるのですが、他のコンプレッサーだと反応が遅すぎるのです。



テープレコーダーの選択

プロサウンド マルチレコーダーに関してはいかがですか。

N.カンケル 「ソニーPCM-3348」が好きです。世界で最高のマルチレコーダーです。デジタル・マルチの音質に関しては様々な意見がありますが、レコード制作の見地からすると「PCM-3348」は間違いなく最高のマルチレコーダーでしょう。操作性、機能性の点で「PCM-3348」に並ぶ機種はありません。スタジオで窮地に陥ったときに何度となく「PCM-3348」に救われましたからね。本当に感謝しています。

プロサウンド アナログ・テープレコーダーは使わないのですか。

N.カンケル アナログの音質は確かに素晴らしいです。2トラックのライブ録音で1時間後にマスタリングを行なうというプロジェクトであれば、迷わずアナログ・ハーフインチを選ぶでしょう。でも、マルチトラック録音で、しかも編集を行なう必要がある場合

は、デジタル・マルチを選択します。音質的な暖かみもありますし、テープに録音した後も音質は半永久的に変わりません。アナログの場合は25分後にはもう音質が変化してしまいます。テープに録音した後で音質が変わってしまうことほど嫌なことはありませんからね。

私にとってデジタルの音質は気になりません。というのは、どんな音でも私の意図した通りに作れるからです。それよりも、アナログの音質劣化のほうが大きな問題になります。

プロサウンド ハーフインチを使う場合は、どのようなフォーマットで録音しますか。

N.カンケル ノン・ドルビー、+5dBで録音しますが、マスターレコーダーには20ビットのデジタル・レコーダーもよく使っています。ハーフインチは

私が作ったミックスに暖かみを与えてくれるので、その効果を得たい場合には最適ですが、私がコンソールで作った音を忠実にテープに記録したいときには必ずデジタル・レコーダーを使います。

プロサウンド ハーフインチ・レコーダーに関してはどのような機種が好みですか。

N.カンケル 「アンペックスATR-102」です。「GML」アンプを搭載した「ATR-102」があるので、できればそれを使いたいと思います。それは、スタンダードの「ATR-102」よりもヘッドルームに余裕があるので、より多くのインプット・レベルを扱うことができます。「アンペックス」の「ATR-124」、「ATR-102」、「ATR-104」はどれも素晴らしいアナログ・レコーダーです。信頼性や機能性の点ではいろいろとありますが、音質という点に限って言えば最高のテープレコーダーです。

モニター・スピーカーの選択

プロサウンド モニター・スピーカー に関してはいかがですか。

N.カンケル 「マスタリング・ラボ」製の「タンノイ」を使っています。私は個人的に「ジェネレック1032A」を所有していますが、通常、メインで使用するのは「マスタリング・ラボ」の「タンノイ」です。

「1032A」は2年前に購入して、ライル・ラヴェットの『ジョシュア・ジャッジス・ルース』の録音でも使いましたが、モニター用としては音が綺麗すぎます。マイクを立ててフェーダーを上げただけで素晴らしい音になってしまうこともありますからね(笑)。

「ジェネレック」は主にスタジオで作った音を家で聴くときのリファレンスとして使っています。スタジオでは「マスタリング・ラボ」の「タンノイ」を「サックス・サーモニック」社のモノブロック管球式パワーアンプでドライブしています。これは、ダグ・サックスの弟のシャード・サックスが製作したパワーアンプです。「マスタリング・ラボ」の機材は基本的に彼が設計しているので、「マスタリング・ラボ」の「タンノイ」はそのパワーアンプの使用を前提として開

発されているのです。

プロサウンド では、ラージ・モニターに関してはいかがですか。

N.カンケル ラージ・モニターはほとんど使いません。これまで私が気に入るようなラージ・モニターに出会

ったことがないのです。私には音が大きすぎますし、低域も多すぎます。たまにプロデューサーが大音量で聴くとき以外は使用しません。通常、ミックスでは比較的小さな音量でモニターしています。

さいごに

プロサウンド これまでに日本を訪れたことはありますか。

N.カンケル 1984年に一度訪れました。広島のパース・コンサートのお手伝いをするために私の父と一緒に日本に行きました。J.D.サウザーの他に何人かいましたが、私は彼のギターのチューニングや、楽器機材のセッティングを手伝ったり、またツアーの添乗員のようなこともしましたが、とても楽しい旅でした。広島の本爆ドームにも訪れましたが、すべての人類があそこを訪れるべきだと思います。日本には2週間滞在しましたが、私の人生観を変える旅になりました。

プロサウンド 日本のアーティストと仕事をしたことはありますか。

N.カンケル 杏里と一緒に仕事をしたことがあります。アルバム『オーパス21』の中の1曲を手がけたのですが、映画『ボカホンタス』のサントラ盤を手がけたプロデューサーのロビー・ビュキャノンと一緒に仕事をしました。

私が手がけたのは「ユー・アー・ノット・アローン」という曲です。録音とミックスを担当しましたが、唄入れは他のエンジニアとプロデューサーが担当しました。今のところ日本のアーティストと仕事したのは杏里だけです。彼女の曲はとても素晴らしかったですね。

プロサウンド 将来は、どのような方向に進みたいと思いますか。

N.カンケル プロデューサーになりたいですね。才能あるアーティストやソングライターを発掘して、私が見出した彼らの個性をレコードにして他の人にも楽しんでもらいたいです。

プロサウンド どうもありがとうございました。

N.カンケル どういたしまして。

