

A True Story of Yonin Bayashi

メンバー、スタッフ、関係者インタビューから解明された 四人囃子の真実。

四人囃子にはいつも驚かされる。ライブを重ねることに変幻する演奏と磨き上げられてゆく楽曲。

アルバムのために予想を超えて展開される音宇宙。

35年近く前も、そして今なお、次は何をやるんだろうという「わくわく感」に満ち溢れている。

でもなぜ？なんで？そのような音楽活動ができるのはどうして？

どのようにして四人囃子の音世界はできあがったのだろう？

そもそも四人囃子って・・・なに？

CDボックス・セット第2弾をリリースする機会に、この謎の解明に挑戦してみよう。

謎を解くカギはどこにあるのか。やはり当事者の心中のみにひっそりと隠されているのではないだろうか。

そこで今回は、四人囃子のメンバー、スタッフ、関係者からの証言に基づいて謎解きに挑戦してみよう。

謎解きの対象とするのは、この『From the Vaults 2』に収録されているのが四人囃子の結成から

TAMレーベル（東宝レコード）在籍時までなので、この期間に限定しよう。

そこで次の方々からヒアリングすることにした。

すなわち、メンバー5人（岡井大二、佐久間正英、坂下秀実、中村真一、森園勝敏）とマネージャーだった岡井嗣明、スタッフとして活動をサポートしていた佐藤光生と坂本優、バンド専属ミキサーとしてライブを支えていた河合雄一、そして『一触即発』等のレコーディング・エンジニアである大友洋二の各氏である。

文・構成 青木宗明

四人囃子の活動と特徴

謎解きを始める前に、この時期の四人囃子の活動と特徴を簡単にまとめておくのがよいだろう。なお四人囃子のトータルな活動や作品については、ボックス・セット第1弾『From the Vaults』のブックレットを参照していただきたい。

四人囃子の特徴の1つは、音楽について非常に早熟なことである。まずバンドの基礎が固まったのは高校1～2年の時期である。はじめに音楽友達になったのは岡井と森園だが、そこに音楽誌のメンバー募集を通じて中村が、また森園に誘われて坂下に加わるのに時間はかからなかった。メンバーは1953年～54年生まれだが、1970年が終わるまでには、すでに四人囃子が誕生していたのである。

早熟というのは、その後の活動を追ってみても明白だろう。詳しい活動履歴は、このブックレットの「四人囃子 LIVE & RECORDING DATA」を参照していただきたいが、いまだ高校生である71年からプロのバンドとともにステージに立っている。開演前は高校生バンドか・・・とみられたが、演奏が始まると聴衆は演奏に聴き入り、最後には盛大な拍手を送ったのである。

このライブ活動は、翌72年以降、加速度的に飛躍してゆく。年齢的にはなお18～19歳にすぎないが、赤坂の娯楽人（しゃべりん）、新宿のGO GO ACB（ゴー・ゴー・アシ

ペ）、渋谷のジャン・ジャン等で連日のように盛大な喝采を浴びた（このうち渋谷ジャン・ジャンでの演奏は、この『From the Vaults 2』に6曲が収録されている）。そして73年からは、大規模なコンサート・ホールへと活動の軸足を移すことになる。各地の公会堂や野外音楽堂のライブを通して四人囃子への評価は高まり続けたが、それを決定的にしたのは、今や伝説と呼ばれる7月のワンマン・コンサート「ミラージュ・オブ四人囃子」（杉並公会堂）である。会場に詰めかけた観衆は、音楽評論家の方々も含めて、若いバンドの音楽性、演奏力に絶賛の声を送ったのである。ちなみに岡井がドラム・ソロを披露したのは、このコンサートが生まれて初めてであり、その歴史的な演奏は、この『From the Vaults 2』に収録されている。

このような高評価の上に、本CD BOXに収録の音源がレコーディングされることになる。すなわち『ある青春～二十歳の原点』（73年10月リリース）、『一触即発』（74年6月リリース）、シングル『空飛ぶ円盤に弟が乗ったよ／プエンディア』（75年9月リリース）、『73 四人囃子』（73年8月収録、リリースは78年）である。そして周知のように、これらの作品によって四人囃子サウンドが広く全国で聴かれるようになり、名実ともに日本ロック界のトップ・バンドに位置づけられるようになった。

ただし、ここでいまだ一度メンバーの年齢を想起してみてほ



しい。『二十歳の原点』と『73 四人囃子』が録音されたのは、メンバーが成人式を終えるか終えないかである。そして『一触即発』のリリースは、森園が20才と4ヶ月の時だったのである。

四人囃子のいま1つの特徴は、メンバーのすべてが同じエリアで生まれ育ち、四人囃子の活動に至るまでの生活環境と音楽体験の同質性が高いことである。オリジナル・メンバーの4人は、杉並区、中野区という、いわゆる東京の山の手で育った。また76年5月から中村に代わって参加した佐久間も、中学は岡井と同じ学校である。さらに短期間だがシングル『円盤／ブエンディア』の録音で重要な役割を務めた茂木由多加も、やはり同エリアの出身なのである。

さらにいま1つ、最後の特徴は、四人囃子の音楽の斬新さと洗練度の高さである。当時の日本ロック界は、いわゆる洋楽のブルース・ロックやハード・ロックを愛好し、それらの楽曲をストレートに演奏するバンドが多かった。ほぼすべてがそうだったといってよいかもしれない。その中で唯一、誰の耳にも明らかに違ったのが四人囃子だった。もちろん四人囃子も、他のバンドと同様にストレートなロックから大きく影響を受けている。ところが四人囃子は、それだけにとどまらない非常に幅広い音を奏でていたのである。

実際、30年来的四人囃子ファンは、LP『一触即発』を初めて聴いたときの衝撃を記憶しているだろう。ロックとして

の熱気やグルーヴ感に満ち溢れつつも、同時に静謐かつ繊細な音が織り込まれ、静と動が巧みに構成されていたからである。そこには涙腺を刺激する哀愁感や、別の時空にいるかのごとき情景描写感と浮遊感、さらには伝統的な「和」の静寂感までもが含まれている。

当時わが国のロック作品は、洋楽とはまだレベルが違うとされていたが、『一触即発』は、音質・音圧がロックとして見事に成立していたことも手伝って、まるで洋楽アルバムを聴いているかのように受け止められたのである。

四人囃子の音楽性と ライブ演奏

斬新なサウンド

それでは、いよいよヒアリングに基づく謎の解明に進もう。まずは四人囃子の音楽性について、なぜ斬新なのかをメンバーに聞いてみることにしよう。ところが、最初の質問から予想外の肩すかしを食らうことになった。というのは、メンバーは口を揃えて、目新しさを意図したことはないといった切ったからである。

坂下はすばりいう。「あえて違いを意識してやってたということではなくて、結果としてそうなったという感じだね」。岡



井も他のバンドとの違いは認めつつも、同じことを語る。「結果として斬新だったっていうもらえるのはありがたいんだけど、斬新だったかどうかは人前でやり始める前は分からないじゃない。同じような音楽をやったバンドがないっていうのも知らなかったし。この時代のロック少年としては、学校の友達も知り合いのミュージシャンも、同じような音楽を聴いて影響を受けてる。だから似たようなバンドがいるだろうと思ってたんだけど、やっぱり人それぞれ興味の持ち方が違うんだって……後で分かったことだけだね。結成当時は、斬新さとか、人との違いを訴えるためにとかいう意識ではやってないよ。興味を持って、こうやると楽しいなってことをやろうっていただけなんだ」。

ここで岡井は興味という表現を使っているが、中村は解釈ないし特性として語る。「音に対するそれぞれの解釈の違いだと思うんだよね。これを聴けば誰でもこう思うだろうなっていう解釈があるじゃない。それとは違うアプローチがそれぞれのバンドにあったということじゃないかな。それぞれ今までいろんなジャンルの音楽を聴いて、引き出しをそれぞれ

持ってて、バツと音を出した時にその解釈の仕方が、四人囃子は普通じゃなかったっていうと変だけど（笑）。そういう特性を四人囃子はみんなが持ってたんだろうね。例えば ACB（アシベ）で演奏していた頃、オリジナル曲をやってもしょうがないからカバーの曲をやるんだけど、選曲にそれが現れるんだよ。具体的には、サンタナなら普通だったら「Black Magic Woman」を選ぶじゃない。みんな知ってるし、みんな踊れるし。でも四人囃子はそういうのは絶対に選ばないんだ（笑）」。

最後に森園も、振り返っての感想を含めつつ同様にいう。「普通はこうするけど僕らはこうするみたいなのは、たしかにあるよね。何でもかんでもそうするわけじゃないけど。普通じゃないっていつちやうと違うけど、これじゃあんまり芸がないよね、という価値基準は常にあったね。四人囃子のようなバンドが当時日本にいなかったけど、それは隙間商品というかな……（笑）。当時やられていない方法はいくつもあったわけで、そのうちの大きなところを一個潰したなっていうのは、今は感じるよね。ただし、そういう方向性みたいなものは、当時



は・・・今もだけど、そんなに考えてないっていうか、その時にやりたいことをやれていればいいっていう感じだよな。

このように四人囃子の斬新さは意図して狙ったものではなかった。メンバーに共通するのは、演奏したい音楽をやっていただけということである。それでは、当時の四人囃子はどうような音楽を目指していたのだろうか。

音楽嗜好とバンドの志向

まず中村があっさりという。「あんまり考えてなかったかな(笑)。僕はわりと好きなものは好きっていう方だから。ただ、それを四人囃子でやっていかどうか、それは交通整理する人がいればいいわけでしょ。だからバンドのキャラクターに合わない音楽もいっぱい聴いてたよ」。「当時は、こういう音楽を目指そうとか、例えばピンク・フロイドとかプロコル・ハルムとか、そういうタイプのオリジナルをやろうみたいな話はまったくなかったんだ。プログレが流行っていた時代といわれているけど、それはあまり関係がなくて、4人でやったらあいう風になっただけだよ。たまたまそういう時代だったから、四人囃子もそう呼ばれたっていうだけじゃないの。そういうたぐいの音楽は、僕なんかぜんぜん聴かなかったから。フロイドだって大二(岡井)が持ってきて初めて聴いたんだよ。プロコルも「青い影」しか知らないしさ(笑)。僕はポップス・ファンだったから。全体のキャラクターやクオリティの出し方については、大二の役割が大きかったといっているんじゃないかな。

坂下も、同じく4人の相互反応という自然の流れでバンドの方向が決まったと語るが、ビートルズの影響も示唆する。「最初の頃、ACBとかに出演してたから、何でも演奏してたんだよ。そういう中でバンドの方向性というか、カヴァーについてはピンク・フロイドとプロコル・ハルムに絞られて行ったんだね。それが全員で一致した部分ということになるんだけど、ビートルズの影響というのもメンバー全員に共通してあるよね」。

この点は森園も語る。「ビートルズがみんな好きだったっていうのは大きいんじゃないかな。メンバーそれぞれに好きなバンドがあっても、ビートルズで落ち着くっていうか、そこでは全員意見が一致する。個人的にはジョージ・ハリスンが一番好きだけど、ビートルズというバンドのありようがしびれるっていうか、感服するっていうか。ただ、コンセプトアルバムに影響っていうのはあんまりないね」。「他のメンバーの好みは本当にさまざまだったよね。中村くんが一番硬派っていうか、他のメンバーが最も聴かないようなものを聴いていたね。ボコとかチャイ・ライツとか。何かのインタビューで、フィラデルフィア・ソウルが好きです・・・なんてみんなの前でいった時にはたまげたもん、なんじゃそりゃって(笑)」。

では四人囃子のコンセプトはどこから来たのだろうか、当時の四人囃子は森園のワンマン・バンドのようにみられていたのではないだろうか。この問いを森園は即座に否定した。

「僕は曲を作って歌ってギターも弾いて前に立ってたから、そうみられることもあったけど、そこはとてども悩んだよね。でも、いちいちそうじゃないんだっていうのも面倒くさいね。僕は新しいものを聴くとすぐ飛びつく方で、例えばファンクを初めて聴けば、すぐそういうのを演奏できたらなあと思うんだよ。その中でいくつかのアイディアが四人囃子で採用されたって感じじゃないかな」。

「コンセプトアルバムなどについては、ひとえに大二の「こだわり」によるところが大きいと思う。いわれて気づいてっていうのはあるけど、僕の中からそういうのが出たとはあんまり思えないからね。もちろんフロイドとか、そういうのも好きだったけど、同時にザ・バンドとかオールマン・ブラザーズ・バンドとかも好きだったから、僕としては演奏できればうれしかったんだよ。自分の好きなスタイルはブルース基調だけど、それがバンドに貢献できているうちは大丈夫だろうと感覚的に思っていた。逆にそれが外れると何をやっていいんだか分からなくなっちゃうこともあって、その意味では決してフリー・ジャズのような自由はなかったね。だから他のメンバーからの影響というか、相互作用が大きかったといっているのかもしれない。例えば「ライト・ハウス」(ザ・サンニンで演奏していた頃の最初のオリジナル・ソング)はプリティッシュ系のブルース・ロック・テイストの曲だけど、別にそれを目指していたわけじゃなくて、結果としてそのメンバーで一番まとまる場所はそこだったんだよ。それが4人になってフロイド的な世界観へと変わってゆくわけだけど、「Echoes」より前のフロイドを聴かされても、どういふにギターを弾けばいいんだっていうアイディアはあんまり浮かばなかったんだ。フロイドっていうバンド自体は面白くても、あまりピンとこなかったんだ。フロイドは「Echoes」でようやくつかめたっていう感じがな。もちろん「Ummagumm」とかも面白いけど、あえて演奏したいものでもなかったし」。

この点で四人囃子がプログレッシヴ・ロックに区分されていたことを尋ねると、「なんでそう呼ばれたんだろう(笑)。プログレといえば、ロギンス & メッシーナの『Mother Lode』というアルバム、あれなんかは本当にプログレだと思うよ、アフローチがね。イディオムは全部カントリーとかブルースだけど、曲の構成から何からプログレッシヴだよ。その前の『Full Sail』っていうアルバムもそうだけど、マイケル・オマーシャンがすごんだよ。ジム・メッシーナのソロも良くてね、いわゆる前衛的っていうか」。

ここまでの話から明らかになったように、四人囃子の音楽志向は、最終的にはメンバー4人が自然な形で相互反応した結果であり、そこにフロイド的な音楽を持ち込んだのは岡井のようである。そこで岡井に尋ねてみよう。「こだわり」については後に聞くことにして、まずは四人囃子とフロイド的な音楽である。「僕と森園の出会った頃だと、ロック好きの少年、特にドラムとギターが100%こなすべきロック、例えばクリームだったりするわけだけど、それは当然のこのように

やった、時代背景として。だけど中学の頃から、ある意味でプログレッシブ志向だったので、自分が興味を持ってるレコードはこういって森園に聴かせていたわけ。そんな時に、時代からするとこれからはキーボードだろ、キーボードが入ってるバンドってかっこいいよねって話になったんだ。これは何も僕がいったからということじゃなくて、森園としてもキーボードが入ったら音が広がるという感覚があったんだろうね。そこで、まだキーボードが少なくて探しにくい時代だったんだけど、坂下を見つけることができた」。

「ただ、そこからなぜディープ・パープルに行かずフロイドやプロコルに行ったのかだよ。僕と森園の関係だと、フロイド方向に引っ張ったのは僕だと思っはいるけど、実は大きかったのは見つけたキーボードだったんだ。キーボードが「ジョン・ロード命」だったらプロコルはできなかった。ところが入った人間は、ハード・ロックが大嫌いだったわけ。これは非常に大きかったと思う。僕はハード・ロック嫌いじゃないけど、このバンドでハード・ロックをやろうなんて思ってなかったから、ちょうどいいっていったら失礼だけど（笑）、非常に相性がよかったんだよ」。

「その後フロイドの来日公演をみんなで聴きに行って、サウンドのすごさに感激して「Echoes」とかコピーするようになった。あれだけの大作をコピーするなんて大バカモノだよ（笑）。大バカモノなんだけど、僕らはフロイドの演奏の雰囲気とか空気感とか、ここでパッと来るこのフレーズのかっこ良さ・・・やりてえなあ！って。だから大作をコピーして自慢するっていうのではなくて（笑）、音楽と曲に惚れ込んで、本当にかっこいいあってコピーしてたんだ」。

「もう1つそもそもの話をするとね、子供の頃から大げさな世界観のある音楽（笑）が好きだったんだ。音楽を突き詰めていったのに、なぜジャズやクラシックじゃなかったかっていったら、俺はやっぱり壮大なスペース感のある音楽の方が好きだったから。ちょっと照れくさい表現だけど、それはフロイドにもプロコルにも通じるものがあるよね。イエスなんてそんなに夢中になって聴けなかったけど、「And You And I」だけ、ああいう大げさなフレーズは好きだった（笑）。プロコルはいきなりダイナミクスが広がるとか、ああいうところがいいよね。子供の頃からシンフォニックなものが好きだったのが、俗にいうプログレ系に進む1つの要因だったんじゃないかな」。

ただし、ここで再確認しておくが、岡井の音楽嗜好は決してフロイド一辺倒、プログレ信奉者というわけではない。岡井がビーチ・ボーイズやデヴィ・クラーク・ファイヴが大好きなことは有名な話である。それでは、なぜ岡井はフロイド的な要素を四人囃子に持ち込んだのだろう。どうやらそこには、森園のいう「こだわり」があり、それが洗練されたサウンドという四人囃子に対する評価の根本原因になったように思われる。そこでストレートに、この点を岡井に尋ねてみよう。

こだわりと洗練

「個人的に言えば、中学校の音楽の先生に、音楽やってるそうだけど、というのが好きなんだと聞かれて、「Atom Heart Mother」などを聴かせた。先生はそれを評価しつつも、こういうのがやりたいの？というので、僕はクラシックではなくてビートルズみたいなのをやりたい。[Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band] というアルバムがあって、それは1枚のアルバムとしてコンセプトがあって、アルバム全体で作品になる。ロックといっても、ちゃんと音楽として主張ができる、そういう音楽がやりたいって答えたんだ」。

でも、なぜコンセプト・アルバムが好きだったのだろう。それがかっこいいという感じだったのだろうか。岡井は答える。「かっこいいっていうのは大して考えなかったけど、知的な感じっていうのはあったかもしれない。ティーンエイジャーだから、どんなレコードを抱えているかが、いわばファッションじゃない。俺が抱えているのは君たちとはちょっと違うんだっていう意識があったと思う。それが他のロック少年よりは強かったんじゃないかな。中学でバンドを組んでいた先輩はストレートにポップスが好きで、その先輩にこの話をしたら、おまえ変わったこと考えてるなあ（笑）。それが「こだわり」の部分の出发点といえなくもない」。

かっこいいというよりも知的な感じ・・・それはいったい？岡井は続けた。「正直にいうと、知的な雰囲気の方が人に差をつけられるっていう意識はあったんだろうね。勉強はできない方じゃなかったけど優等生でもなかったから、ティーンエイジャーとしては何か違うもので自己主張したいじゃない。そうすると、こういう音楽の嗜好性を持っている自分が、クラスメートに対して自慢だったかも知れないね（笑）」。

ただし、それは「こだわり」とはまた違うのだという。そこで再度尋ねてみる。岡井にとって「こだわり」とは何なのだろうか。「今でも変わらずに思っているのは、自分は演奏者であるわけだけど、それ以上に基本的に音楽ファンでいたいということなんだ。音楽ファンという立場では、惚れてやまない作品とか、アーティストに対する尊敬の念とかあるよね。その上で、今度は音楽ファンである演奏者という立場でいうと、自分が音楽をやる以上、惚れている作品やアーティストになんとか追いつきたいとか、尊敬している人に聴いてもらった時に、君はいい音楽やってるじゃないか、なかなかだね・・・といってもらえるレヴェル・・・。観念的なことなので形ではないんだけど、そのレヴェルを絶対に目指さないといけないと思っている。これが「こだわり」なんだと思う。作品性とか、ファッションがどうか、レコーディングする以上は何かはとか・・・具体的に説明するためのこだわりなんかではなくて、ある種のエロスっていうか、いつも音楽ファンとしての理想型があって、そこを必ず目指すという。自分が好きなアーティストは絶対にそこを目指していると、今でも信じてるんだよ（笑）。頭で目指している人もいれば、身体だけで目指している人もいるけど、自分が影響や刺激を受けた海外の名作は、とにかくレヴェルが

違っていた。そのレヴェル値に達する音楽家になれちゃったら俺ってすごくないか、いや、なれちゃったりしたら俺ってすごくなれるのになぁ・・・っていう。目標はそれなんだ。」

そのレヴェル値を目指すという「こだわり」が洗練という評価につながった？しばらく沈黙の後、岡井は答えた。「で上がりがり洋楽に近いものは、残念ながら日本では、洗練されて聴こえるに決まっている時代だったんだよ。僕だけじゃなくて、メンバー全員が目標にしているのが洋楽しかなかったから、今いった「こだわり」の意識で作品を作っていたら、それは結果として洗練されるだろうね。ただし、それはあくまでも結果にすぎないよ。洗練されてるイメージが欲しいなんて思ってる音楽をやったことはまったくないからね。しかも、当時はこうすれば良いというのをまったく知らなかった。これはこうなるもんだとか、こうするもんだという意識は一切なくて、少なくとも『一触即発』のレコーディング時にメンバー間でそういう会話はなかった。だって知らなかったし、先輩達も誰も教えてくれなかったから。海外のレコードを聴いて、こうでもしない限り絶対にこうならないだろうって考えながら作っただけなんだ。これは演奏や音づくりだけではなくて、例えばアルバムのジャケットなんかもそうだね。当時の LP レコードの内袋は薄いビニールだったでしょ。ところが『一触即発』の内袋は紙製。なぜかっていえば、洋楽の輸入アルバムがそうになってたから。そうなるのが当然と思っていたんだよ。後で業界の人に聞いたら、紙製というのはレコードには「優しくなかった」そうなんだけどね（笑）。

「話を少し本題に戻そうか」と岡井は続けた。音楽上の洗練という点では、感覚的な話になってしまうのだが、さらに2つほど洗練につながる要素があるように思うというのだ。1つの要素が家庭環境、特に父親の影響だそうだ。「うちの親父は、ベースは優等生だけど非常に不良な人だったんだ。不良と優良を左右に兼ね備えたような、ちょっと名物の親父でね。守るものと人に迷惑をかけちゃいけない、気を遣わなきゃいけないっていうものと・・・だけ人間、不良なところがなくて男として面白くもなんともないっていうところ。その部分で自分のロック観と家庭環境とのマッチングがとてよかったと思うんだ」。ロックという当時は「不良」扱いをされた音楽を演奏しつつも、そこにいわば優等生の要因を加えた結果が、洗練という評価につながったのではないかというのである。

もう1つの要素は、生まれ育った地域性ではないかという。「僕らは同じ地域で育ってるでしょ。それも高級住宅地でもなく、非常に苦労する家庭状況にある人が住む地域でもないっていう地域。『財産なしの坊ちゃん育ち』って当時からよく聞いてたんだけど、そこで育ったメンバーの息の合い方っていうのかな、これは良い方向にも悪い方向にも出るんだけど、肩の力が抜けた・・・人に自慢するとか、人の目を気にするとか、そういうためじゃなくて、音楽を面白くやるためにしかエネルギーや興味が湧かないっていうメンバーが揃っていたんだよ。それがおそらく、ある意味で洗練されたっていつてもらえる結

果につながったんじゃないかな。いまだに四人囃子をやっても楽しいのは、メンバーが集まると、そういう育った地域の雰囲気が出ることなんだ。後にいろんな人と知り合って刺激を受けながらも、何か居心地が違うなあと感じた理由は、そこにあるんじゃないかなと思ってるんだけどね」。

この最後の発言、地域性という要素を聞いてびっくりした。実は中村も、表現こそ違うものの同じ発言をしていたからである。中村は語っていた。「洗練さっていうと、当時の他のバンドに比べて暑苦しくないってことじゃないの。『一触即発』でも、すごくエモーショナルなパートがあるけど、そういう部分があったとしてもぜんぜん泥臭くないところ。汗臭くないし、泥臭くない。別に気取ってるわけじゃないけど、泥臭いのが好きなのはなにに気取ってんだってことになるんだろうけどね（笑）。でも、それが僕らの自然体だからしょうがないよね。そして泥臭くないのは、やっぱり杉並育ちってことだからじゃないかな。地域性はあると思うよ。例えばウェスト・コースト・サウンドは、ウェスト・コーストの風土の上に成り立って、ああいう音ができるわけじゃない。その杉並版みたいな感じだと思うけどね。育って来た環境は大きいと思う」。

ちなみに「暑苦しくない」「泥臭くない」という発言には、後日、再び驚かされることになった。というのは、当時のマネージャーだった岡井綱明もまったく同じことを語ったからである。「四人囃子は汗の匂いがしないんだよ」。

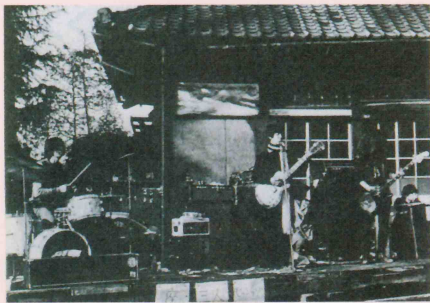
ところで、「汗の匂い」という表現を聞くと、通常はライブの情景が連想されるだろう。その匂いがしないとなると、四人囃子のライブ演奏やバンド・アンサンブルはいったいどうだったのだろうか。この疑問は、四人囃子の作品を語る上でもぜひ明らかにしなければならない要点である。なぜならば、当時は幾多のライブやリハーサルで楽曲が練り上げられ、それがレコーディングされるというプロセスだったからである。

演奏とアンサンブル

当時のライブ演奏は、前回の『From the Vaults』とこの『From the Vaults 2』に収録された音源を聴いても分かるように、いわゆるインプロヴィゼーション的な色彩が濃い。楽曲の構成と「キメ」のフレーズは決まっているものの、演奏はきわめて自由である。森園のリード・ギターはもちろん、中村のベースも坂下のキーボードも、同じ曲なのにステージのたびにまったく違うフレーズを奏でていたのである。

この点はメンバー自身も素直に認めている。例えば坂下がいる。「インプロヴィゼーションというか、そういう部分がライブだと特に大きかったよね。ただしアンサンブルとしては、自然な形で流れて行くような、そういう演奏が意識せずにできてんじゃないかな。お互いにこうやればこうなってるのが上手く噛み合っていたと思う。言葉ではいい表しにくいけど。あいつならこうやるだろうという感じで」。

岡井はさらに踏み込んで、即興性は昔からのことで、そもそもインプロヴィゼーションがバンドの特徴だと語る。「森園、



中村と一緒にザ・サンニンと名のついていた高校生の頃、クリームのライブ・ヴァージョンをコピーして演奏するのではなく、クリームの「ライブ・ヴァージョン的」なことをやっていたんだ。つまり決まったフレーズをコピーするんじゃなくて、その場でサウンドを作るみたいな演奏をしていた。その後キーボードに坂下が入って、その売り物である即興演奏的なところができるのかなと思っていたら、見事に演奏が成り立っちゃったんだよ。先の展開が読めない演奏をガキのうちからやるバンドが四人囃子。四人囃子とは何かと聞かれたら、アンサンブルもベーシックもインプロヴィゼーションにあると、僕はいまだに思っているよ。

それでは、どのようなインプロヴィゼーションを行っていたのだろうか。まず岡井が当時を振り返っていう。「十数分もインプロヴィゼーションを続けていたよ。今だったらお客さんは寝ちゃうと思うんだけど、当時は演奏が終わった時にお客さんが興奮してくれているわけ。だからホント～？とか思いつつも、手応えは感じた。僕らの演奏そんなに悪くないんじゃない（笑）とかね。」「演奏に関するメンバー間の違和感は、当時はまったく感じなかった。メンバー同士のタメとか、こういうふうにきて欲しいとか、それが合っていないと十数分も続かないもの。音楽性といえるかどうか分からないけど、妙な相性っていうのかな、それがあって。例えば変拍子っていうのはただ変拍子が続くんじゃなくて、流れがないとおかしいとか僕が発言すると、森園が意外にそういう意見をちゃんと聞いてくれたりね。また逆の方向の、でもやはり相性になると思うんだけど、坂下とか森園とか、ここでこういう風に行っちゃうのぉとか、真（中村）が飄々といきなり面白いことをやって違う方に持って行っちゃうとか、あっ面白え～、それありだなあと思ったね。だからぜんぜん違和感がなかったんだよ。こういうところにも地域性が影響してるんじゃないかな」。

岡井のいう「面白相性」は、中村も同様に指摘した。「インプロヴィゼーションっていっても、攻めたり押ししたり、煽って、煽ってっていうのではなかった。クスッと笑っちゃうような感じだね。フフン、この野郎、みたいなコミュニケーションかな。「一触即発」なんかも、部分的な仕掛けってあるじゃない、変拍子になったりとか。ああいうのも遊び心でさ、リハやってる時に何かくだらないことやったりとか、その延長上なんだよね。そういうシャレみたいなものが4人ともよく分かるっていうか、あうんの呼吸だよ。何やってんだこいつ、みたいな（笑）」。

このようなインプロヴィゼーションにおいて、バンドのアンサンブルはどうだったのだろうか。この点はメンバーごとに多少の差異はあるものの、おそらく中村の発言が共通した見解であろう。「客席からステージをみると森園とか大二とかがクローズ・アップされると思うんだけど、実際ステージ上で演奏している中で考えると、4人が1/4ずつ均等の役割を持って、そういう微妙なバランスの上で成り立ってたと思うよ。メロディー楽器とか、ヴォーカルとか、大胆なドラミングとかが入るとお客さんはそこをフッと見ると思うんだけど、演奏している方では、均等なバランスで音楽を作っているみたいに感じてたね。演奏って4人のいろんな要素がミックスされていって1つになるわけじゃない。それがけっこう上手くいっていったってことなんじゃないかな」。

そしてこの点は、1975年4月からバンドに加わった佐久間も、当時は外側から見て感じていたことと前置きしつつ、同様に語った。「四人囃子が他のバンドと決定的に違ったのは、4人ともすごかったっていうことだよ。メンバーのうちの1人や2人がよくて、他のメンバーもそこそこよくて、歌がいいから売れるとかいうのではなくて、最初から4人ともとんでもなく秀でていて、しかもバンドとしての各人の機能のしかたが無駄に重なり合わずに見事に役割分担されている。それで1つのバンドとしてまとめることができたっていうのは奇跡的じゃないかな」。

そして4人のバランスが取れた理由は、岡井の「特殊性」にあるのではないかと佐久間は分析した。「あの時代にドラマーがあれだけ意志をもっていた音楽ってなかったんじゃないかな。バンドの中でドラムっていうのは一番取っ替えがきくというか、今ていえばGLAYみたいにメンバーにドラマーがいなくても成立できちゃう。だけど四人囃子のあのドラムだけは取っ替えようがない。もちろんどのメンバーも取っ替えようがないんだけど、岡井大2のドラムだけは、それが欠けたら成立できないというのは、バンドのあり方として日本では特殊かなと思う。それは演奏のグルーヴとかテクニックとかではなくて・・・変ないい方だけど、たぶんドラマーにしては珍しいぐらいに初心者なんじゃないかと思うのね。普通は、そういうドラマーだとバンドはすぐ成立しづらい。でも、四人囃子はなぜかドラマーが初心なのにな上手いって、まねなバンドだね。小心であるがゆえに、すべてのバランスが取れたとっていいと思う。それが端的に現れているのが「おまつり」のイントロのシンバル。あれほど繊細で初心者なドラムから始まるイントロっていうのもありえないと思うよ」。

佐久間は、このように初期の四人囃子を解析したのち、参加してから感じた演奏中に聴こえる「謎の音」を語りはじめた。「四人囃子は、全員で音を出した瞬間に謎だらけになるんだ。それはいまだに感じることもないんだけど、1人ひとりがやっていることを分析はできるんだけど、それと関係ない音がいつも鳴ってるんだよ。なんだか分からないんだけど、そ

れは（笑）。海外のバンドも含めて、あまりしたことがない経験だね。言葉にしちゃうと、演奏しているメンバーの間に飛び交うものが音として出ているということなんだけども・・・そういっちゃうとジャズのインプロヴィゼーションみたいに聞こえちゃうけど、それとはまた違う。その謎の音はなんなんだろう？」

「僕からみると、謎の音の原因は地域性と音楽環境とかという感じでもない気がするんだけどなあ。もっと特殊な能力っていうか。大二がよくいうところの遊びの精神がすごくいい方向に向いてたんだろうね、四人囃子は。だから、セッションといってもジャムっぽくなっちゃったり、3コードになっちゃったりしないで、ああいう演奏になったんだと思う。その謎の部分について、自分が演奏してる立場でいうと、これはいまだにそうなんだけど、1ステージのうち、あるいくつかの瞬間で何が起きてるのか分からなくなる・・・自分が演奏していながね。なんかすごいことになってるぞっていう（笑）。分析できるはずなのに分からなくなる。後から聴き返してみても、やっぱり分析するのは難しいんだけどね」。はたして謎の音とは何なのだろう・・・。四人囃子を説明する試みは、この点についてはまさに永遠の謎にぶつかってしまったのかもしれない。

さて、四人囃子の音楽性を考える最後に、短期間ではあるが重要な作品や演奏を残した茂木由多加について、さらには各メンバーの使用楽器について聞いておくことにしよう。

四人囃子と茂木由多加

茂木については、四人囃子への参加・脱退（1975年4月頃に参加し、同10月頃に脱退）がどのような経緯だったのか、茂木由多加とはいかなるミュージシャンだったのかを聞いてみよう。参加と脱退の経緯について、まず岡井が思い出しながら語った。「参加したきっかけは、『一触即発』のリリース前だったけど、プロコル・ハルムをライブで演奏するために、準メンバー的な形で加わってもらったことだね。その時は正式メンバーではなかった。『一触即発』の後は、しばらくはプロコルをやらなかったで、茂木くんに頼むような状態ではなかったんだけど、何かの機会にもう一度頼むことになった。あまり思い出せないんだけど、プロコルの『In Held 'Twas In I』をやるとかね。それをきっかけにツイン・キーボードになったような気がする、今度は正式に。それは佐久間の加入よりも前だったね。ところが、茂木としては参加してみたらそんなに面白くなかったのかもしれない。名古屋や豊橋にツアーで行ったけど、プロコルの曲はやらなかったから」。

坂下の記憶もほぼ同様である。「茂木を入れようと思った理由はプロコルじゃないかな。あの鍵盤は1人じゃできないからね。例えば『In Held 'Twas In I』を演奏する時は、茂木にピアノをやってもらって、俺がオルガンっていう風にした。レコーディングだと、エレピっぽいのを茂木がやってたよ。『ブエンディア』も茂木がエレピ弾いてるよね。なんですくに

辞めちゃったかは、よく分かんないなあ。もう一緒にやりたくなくなったんだろうけど、みんな練習しないし・・・とか（笑）。茂木は練習の鬼だったから、四人囃子のいい加減さが我慢できなかったのかもしれない（笑）。練習の鬼じゃないとできないよ、茂木が得意としていたキース・エマーソンは」。

「そもそも鍵盤が2人必要だったかどうかは、よく分からない。「ブエンディア」は特殊な曲だからね。大二は四人囃子のために作った曲じゃないっていったしね。茂木を必要としていたのは、やはりプロコルのカヴァーをやる時だけど、『カーニバルがやってくるぞ』を演奏したかったというのもあったね。あの曲は Myth Touch（茂木、佐久間にドラムスを加えたキーボード・トリオ・バンド）がやってたのを、四人囃子でもやらせてっていったんだったと思う」。

ちなみに「カーニバルがやってくるぞ」については、どうやら森園が望んでいたようである。「茂木くんには、『一触即発』の後にプロコルをやる時に入ってもらったんだ。それと僕はその頃『カーニバル』って曲が好きで、こんなのもできたらいいなと思ってた。エレピとハモンドがいるといいじゃない、とか思ってた。その時期にはキーボードが多様化してって、曲によっては1人じゃ大変だっていうのもあったんじゃないかな。まあ1つのチャレンジだね。それでまた触発されれば面白いと思ったし。茂木くんがアコーディオンを弾いた『羊飼いの唄』とか面白かったからね（1974年9月21日杉野講堂での四人囃子ワンマン・コンサート）。それはそれで、1つあるかもなとは思った」。

それでは、茂木というミュージシャンはメンバーからみてどうだったのだろうか。岡井は少し考えながらいった。「茂木は、きっとテクノとかコンピューター・ミュージックとかと相性がよかったんじゃないかな。すごく頭のいい人だったんで、何かをカヴァーする時に元の音への交じり方とか、手法とかがすぐに分析できるみたいだった。僕らと一緒に演奏することについても、ここではこういうことをやる、例えばプロコルをやる、そのことに興味があるから、それはそれで面白いということだったんじゃないかな。茂木自身の音楽性は、分かるような、ちょっと分かんないようなミュージシャンだったね（笑）。グルーヴっていうのも分かってんだが、いまだに謎なんだけど・・・正直にいうとそういう印象がある。あとはね、気が早くてせっかちだったから、どっしり空気を作るっ





が ACE TONE のハモンド、あとはアンプだね。

これらの楽器の詳細について、各メンバーは次のように語っている。まず森田は、「ギターは最初は '69 年の白いストラト。その後には '65 年のストラト、色はナチュラルのに変えた。ワンステップの時に使用した黒のストラトは借り物だよ。TAM 時代はずっとアンプはヤマハで、エフェクターは、当時は今と違ってそんなに種類がなかったで、主に使っていたのはワウとビッグ・マフとエルクのエコー・チェンバーといったところかな」。

岡井は、「この時期のドラムはプレミア。僕の使っていた 60 年代もののプレミアのドラムっていうのは、ヘッドの大きさがインターナショナル・サイズじゃないんだよ。プレミア独自の大きさに、エヴァーブレイっていうプレミア用のヘッドしかサイズが合わなかったんだ。20 インチのバスドラと 12 インチのタムと 16 インチのフロアタムっていうセットだったんだけど、12 インチはインターナショナル・サイズよりも小さくて、16 インチはインターナショナル・サイズよりも大きかった。そういうドラム・セットだったね。後にワ

ンステップの頃には、ファイブスも使ったよ」。

次に坂下は、「みんなで楽器を買った時、キーボードは高かったから ACE TONE になった。ただし、そこにはハモンドって書いてあるの、僕らが書いたわけじゃなくてね (笑)。そのトラジスターのを買って、上にエコー・チェンバーを置いていた。レスリー (・スピーカー) も大きいのが買えないから、黒くて小さいの。それとヤマハのもあったけど。出力がないから音がよく歪んだよね。初期はこれしなくて、ずっとこのオルガン。後になってローズを買って使ったけど。メロトロンとミニ・ムーフは全部借り物。メロトロンは難しい楽器だからテックさんがついて世話してくれて。でも中のテープが切れちゃったりとかして大変だった。音色を変える時に全部テープを入れ替えなきゃならなし。それも 6 秒とか 8 秒しか音が鳴らないから、それを頭に置いてフレーズを考えなきゃならなしわけ。鍵盤を押し直したり、指を置き換えたりして (笑)。鍵盤から指を離してる間にテープが巻き戻るっていう仕組みで (笑)、もう出たとこ勝負。それが当時の最先端だったんだからね」。





中村はベース・ギターの話から始めて、みずからの奏法や影響を受けたベース・プレイヤーを自己分析してくれた。「プレジジョン・ベースは'72か'73年製だと思う。シリアル・ナンバーからすると、たぶん'72年。新品で買ったはずだよ。その前はファーストマンのSG型のベースを使っていた。ブルー・コメッツが使ってたブランドだ。さらにその前はグレコのヴァイオリン・ベースだけだね。エフェクターはぜんぜん使ってないよ。アンプはいろんな使ったけど、レコーディングの時はアコースティックかヤマハだね」。

「演奏する時にはトーンは甘くしたりとか、硬くしたりとかよく変えたよ。あとピッキングの場所。ネック寄りとか、真ん中とか、ブリッジ寄りとか、その場面によってけっこう変えたな。本当は甘めの音でピックの「ガリッ」っていう音がするのが好きなんだけど、その「ガリッ」が入らなかったんだよ。今思えば、録音に関してまったく無知だったよ。ベースの音色についてどうこうしてくれる人もいなかったし。あの頃は低音出ればOKっていうのもあったしね。基本はピック弾きだけど、録音は指で弾いてるのもいっぱいあるよ。僕のベース・ラインは誰から影響受けたんだろうって考えると、ジャック・ブルースもあるし、ピーター・セテラっていうものもあるし、フェリックス・パツパラルディっていうものもあるし、その辺のラインだろうね。きっと（笑）。もしも1枚だけ影響を受けたアルバムを挙げるとしたら、『Chicago Transit Authority』というダブル・アルバムかな。まだシカゴじゃなかった頃の1枚目。あれにはすごく影響された、ピーター・セテラ。だからブレベにアコースティックのアンプであいう音を出したいって、つねに思ってたんだよね。あとはマウンテンのアルバム『Nantucket Sleighride』のパツパラルディのベースもフレーズ的にすごい好き。でもフレーズは頭の中で考えてるわけじゃなくて自然だよ。いきなりパツとはできないから構築はするけど、あとはその場に出て自然という感じだよ」。

最後に佐久間であるが、周知のように佐久間はみずからギター工房を設立したほど楽器に詳しいが、当時の使用楽器はシンプルだったようである。「ベースはフェンダーのジャズ・ベース。アンプはツアーとかその時期によってかなあ。でも、アンペグよりもアコースティックの方が多かったかな。僕は低音派だったよ」。

TAMレーベル時代の各作品

ここでは各アルバムごとに、当時の状況やメンバーが考えていたことなどを聞いてゆくことにしよう。

アルバム『ある青春～二十歳の原点』

『二十歳の原点』は、岡井のいう「洋楽なみのレヴェル」で『一触即発』を作るために、四人囃子にとっては避けられない仕事だった。レコード各社の中で、最も自由にレコーディングできるとメンバーが判断したのは、逆説的にもロック音楽をあまり手がけていない東宝レコードだったが、同社で独自のアルバムを作るには、『二十歳の原点』を引き受けることが条件になっていたからである。実際、岡井は次のようにいった。「きっぱりいうと、僕らの意識の上ではデビュー・アルバムではないよ。デビュー・アルバムはあくまでも『一触即発』だと思っている」。さらに笑いながら次のように続けた。「正直にいうとね、音楽ファンとして客観的に聴いても、また聴きたくなくて楽しむっていうレコードじゃないんじゃない（笑）。僕だって今や曲名と曲が一致しないくらいだもん（笑）。試写会で映画は観たけど、1、2曲だけ使われてたなあとしか覚えてない」。

この岡井の発言からも分かるように、『二十歳の原点』は、通常いわれるようなサウンドトラックではない。高野悦子著『二十歳の原点』（『二十歳』の音読みは「にじゅっさい」）を音楽とナレーション（角ゆり子）によってサウンド・ドラマ化した作品といえるだろう。森園が思い出しながら説明する。「原作本のイメージ化っていったような気がする。何回いわれてもその意味がぜんぜん分かんなかったけど。サウンドトラックは別の人が書いてるんだよね。俺らの曲で使われたのは「学園闘争」と「キー、キキ」みたいなものだけ。映画で使うんで、こういうのを録ってくれていわれたのを覚えてるから・・・それが「映画用BGM」かな」。

坂下も回顧する。「こういうシナリオでこういう曲を作ってた欲いっていうのは、たぶんあったんだと思う。それに合わせて歌詞を発注して、そういう感じだったと思う。コンフィデンス（THE ALFEEの前身となるグループ）に歌詞を発注してたのは後で分かったことだから、当時のディレクターか

らでしょうね。普通は頼まないよね、19歳がそこのバンドに、こんなプロフェッショナルな仕事（笑）。

それでは、作曲やレコーディングはどうだったのだろうか。このアルバムで一番仕事をしたのは森園だとメンバー全員が口を揃える。まずはその森園から。「原作もいちおう斜め読みはしたけど、学園紛争とかに興味がなかったので、可哀想になあ、そんな一生懸命やっちゃって、とか思ったりした記憶はあるけど。シナリオに関係なく曲は曲で考えたよ。フォークっぽい曲は、もはやよく覚えてないんだけど、アルバムに入れる曲を、レコーディングの1週間前ぐらいに、坂下も一緒だったけど、友達の家に行って作った記憶がある。ああ、これでいいじゃんって・・・その場では何にも書き留めなかったけどね（笑）。「レコーディングはポリドールのスタジオでは2日間。宇宙の絵が描いてある地下のスタジオ。後にプリズムの録音でそこに行った時、ああ、俺、最初ここで録ったんだって思ったよ（笑）。それに加えて、俺だけ虎ノ門の何とかっていうスタジオでヴォーカルをダビングしたね。」「時間がないから、スタジオでいきなりいわれて、仕方なくやるしかなかったんだよね。バンドで演奏してるのは前もって準備したはずだよ。リハーサルもしたのかな。ギターは借り物のSGジュニアなんだよね、どういうわけだか。あとはヤマハのアンブと普段ライブで使ってたフウとビッグ・マフとエルクのエコーチェンバー。初めてのスタジオ・レコーディングだしね、毎日大変だったのは覚えてるけど（笑）。それと、ああ、こういうベラベラな音になっちゃうんだなあ・・・って思った。録音はまだ8チャンネルだったもんね」。

岡井も記憶は断片的だがと断りつつ語った。「使用したのはプレミアのドラム。シナリオに沿って、ここのパートでこういう曲っていう説明はたしかにあった。ただ、説明をまともにも聞いて一生懸命に悩んでたのは森園だけじゃないのかな（笑）。「バンドでやってる曲の半分以上は、曲作りや練習である程度時間があつた。御スタ（御苑スタジオ）でリハしたよ。森園の弾き語りっぽいのは、曲数が足りないからやむをえずで、森園1人が時間もあって、その場で作ってたね。インストゥルメンタルはスタジオで適当に。「学園闘争」などもその場の即興。スタジオという慣れない場所でもやって、1人が何かやると、じゃあこんなの付けちゃったりしてっていうのが適当にできちゃったね、まだガキなのにね。そんな感じのわりには、今聴くとよくできてるよね」。「もう1曲よく覚えているのは「夜Ⅱ」（現在の名称は「煙草」）。自分のドラムは減所に好きになれないんだけど、この曲のドラムは意外と好きなんだ。プレイの発想はパースの「5D（Fifth Dimension）」という曲。こういうドラム、どこかでできなかって思ってたのを、この曲でやっちゃおうって感じだった」。

この「夜Ⅱ」は、坂下も思い出深いようである。「コード進行はできていて、森園が歌いやすいようにメロディーをつけたんだよ。これはもう、プロコル・ハルムじゃないですか（笑）。

レコーディングではハモンド B3 と ACE TONE のオルガンを使い分けて、ピアノも入れたよ。歌の間に入ってる裏メロみたいなフレーズが ACE TONE だね」。「アルバム全体については、アコースティック系の曲が多いのは時間がなかったっていうのが一番大きいよ。そういう意味ではやつだけだね。終わった時には、これで『一触即発』に行けるぞっていう感じだったね」。

さらに中村も「夜Ⅱ」について「こういう曲で一音づつこういう風に進むベースっていうのはいいアイディアだよ」と述べつつ、「四人囃子から高野悦子さん江」における坂下の演奏も高く評価した。「坂下のハモンドのクラシックからのアプローチはすごくいいよね。クラシックからのアプローチをオリジナルに組み込んで行く中で、坂下のセンスってピカイチなんだよ。普通クラシックの要素をロックの中に持ってくる、もろクラシックになっちゃったりするんだけど、そうならない。曲の中に自然に馴染んで行くんだけど、何かクラシックっぽい要素が入ってるなみたいな、微妙なそういうセンスっていうのかな、それが坂下はピカイチなんだよ」。

そして「二十歳の原点」の録音については、とても良い経験になったと述懐した。「何しろ本も読んでないし、映画も観てないからイメージも分らないしさ。ただ何か曲作って録音しなきゃいけないっていう、やつつけ仕事みたいな感じでやった思い出しかない（笑）。でも『一触即発』を録る前に1回やっていてよかったなと、それは本当に思う。録音っていうのはこういうもんだなってよく分かったよね。しかも「一触即発」とか「おまつり」みたいな大きな曲じゃなくて、2、3分で終われる軽曲、そういうのも作れるんだっていうのを発見したしね。ソウルっぽいのがあったり、フォーキッシュなのがあったり、プロコルっぽいのがあったりとか、そういう自分の引き出しが出せたって感じだね（笑）。

アルバム『一触即発』

『一触即発』の制作についてメンバーの話を総合すると、アルバムのコンセプトや録音手法について最も「こだわりの」を持っていたのは岡井で、録音された音にこだわっていたのが森園である。そこで曲ごとの分析に先だって、まずはこの2人にアルバム全体のことを尋ねてみよう。

岡井は、まずアルバムの構成について語った。「『おまつり』と『一触即発』を入れることは決まっていたんだ。そうすると「泳ぐなネッシー」は時間的に入らない。だから「ネッシー」は2枚目のメインにしようということになっていた。そこで短いオリジナル曲が必要だったんだけど、当時それがなかったんだ。収録時間からすると、何を加えるかということになって、「ピンポン玉の嘆き」と「空と雲」をアルバムの構成も考えながら作ったんだ。とにかく自分たちが聴いてきていたレコードみたいに、ちゃんと完成したものになるべきだと思っていた。だから全体としての流れは意識してたよね」。

また録音手法として、1つの曲を複数に分けて録音したこ

とについては、「パートを分けて録るというのは確信犯だよ。フロイドの『The Dark Side Of The Moon』などを聴いて、これはここまで録って後でテープで繋げてるとか推測して考えていた。だとすると「一触即発」の場合はこのパートまで録ってとかやってたね。だから、どこで切ろうとか、どこまで録ろうとか、短いパートでもここで切った方が音が急に変わるから良いとか、そういうのはかなり計画的にやってた」。

さらにレコーディング環境については、当時の録音技術やエンジニアとの確執も含め、次のように回想した。「『一触即発』は東京スタジオセンター（TSC）で録音したんだけど、最初はモリススタジオだった。まず「おまつり」を録り始めたんだけど、どうもしっくりこなくて、音がデッド過ぎてね。スタジオで話してたのは「シラケ虫が飛んでる」（当時の流行語）ってことぐらい。だからスタジオを変えて、もう 1 回最初から録り始めたんだ。スタジオは古かったけど、録音は 16 チャンネルで、「ゴールデン・ピクニクス」を録った六本木のソニー・スタジオに似ていたかな」。

「機材のアイディアについては、機材に詳しくて興味があったのは森園だけだったから、具体的に出てくる音に関しては森園がやっていた。これはあれ通しちゃおうとか、もっと洋楽みたいにリミッターかけようとか。僕は全体のトラック分けのこととか、曲をどこで分けて録っちゃおうとか、そういう方を一生懸命考えてたよ。結果として曲の繋がりとかは抜群だよな。テープ・クロスで繋げて行くんだから。みんなでもうちょっと早い方がいい、遅い方がいいっていいながら全部やったよね。最終的に、でき上がった時は自慢げに人に聴かせられたね。プロデューサーもいなかったし、こういう音楽を録るエンジニアもいない時代だったからね」。

「そんな時代だから、エンジニアの友大さんには、彼が戸惑うようなことばかり要求した、経験のない僕らが。友大さんはすごく疑問に思ってたみたい。特に音圧っていうことで、最初にリミッターがどうだこうだっていったのは森園。音の質感の問題としてのリミッターね。今はあたり前だけど、その頃まだ日本にはそんな感覚があまりなかったから、友大さんは、えっ、こんなにかけちゃっていいのって感じだった」。

「あの頃はエンジニアがまったくいないってわけじゃないけど、ほとんどはレコード会社のハウス・エンジニアだった。東宝レコードの前にビクター、コロムビア、ポリドール、フィリップスでデモ・テープを録ってるんだけど、たいていのエンジニアと意見が合わなかったんだ（このうちコロムビア・スタジオのデモ・テープは、その一部がこの『From the Vaults 2』に収録されている）。こちらがやりたいことをやらしてくれる発想がないっていう。まず十数分の曲をパートごとに録って繋げたいんだっていうと、ああ、そういうことはしない方がいいんだよねって（笑）。もうそこで話が終わっちゃうとかね。あるいはドラムでいうと、エンジニアさんがアメリカに 1、2 週間見学に行行って持ってくるのは、ちょ

ど 70 年代、マルチ（録音）に合わせてドラムのリア・ヘッドを外して下からマイキングするという方法。それを日本でやるべきだっていうことになっちゃう。でも、僕が聴いているレコードはリア・ヘッドがちゃんとついた音しかないので、こうやって録った方が良い音がするとかってエンジニアにいわれると、それでふてくされちゃう。まずバンドがやりたい音を聴けよ、バカヤローって思っちゃうんだよ」。

これを引き継いで森園は、録音機材から話しを始めた。「スタジオの機材で覚えているのはラージ・モニターが JBL の 4331 だった。卓はクォードエイトだったかな。いやクォードエイトは音響ハウスだったかな。トラック・ダウンで使ったのがタムラの卓だったのは覚えてる。地下のトラック・ダウン・ルームだった。どうこういえるほどの経験もなかったけど、スタジオとしては普通だったという印象だね。アオイスタジオとか、あの辺と同じでオーケストラも録れる。サントラとかをよく録ってたんじゃないかな。スタジオはいくつかあったと思うけど、僕は大きなところで使わなかったね」。

「パートごとに分けて録るっていうのは、スタジオに入る前からそういえばそんなことをいってたなとは思ってたけど、なんかボーッと聞いてたんだろね、だからビックリした。トラック分けはそれほど難しくもなく、パッパッパとやったと思うよ。アルバム全体で上手く 4 曲がリレーションしてるとするのは、「ピンボン玉」のアルベジオと「空と雲」のアルベジオとだったりとか、「空と雲」のコード進行と「おまつり」がちよっと似てたりとか、うまくリンクしてるんだよね。トータル・コンセプトって意味でもよく構成できたアルバムだよな」。

「何よりも音がベラベラじゃなかったからよかったなって思うよ。1 個の塊になってるでしょ。当時としてはよくできてる、大友さん偉いなぁって。あれだけ音圧感のあるアルバムはあまりなかったでしょ。しょぼかったんだよ、ロックとはいわれながらも、どのアルバムも。ロックのアルバムって、音圧がすごく重要じゃない。それが出せたから、たぶん聴いた人も手応えがあったんじゃないかな」。

それでは、次に曲ごとにメンバーの記憶を掘り起こしてゆくが、各メンバーの発言はそれぞれにとっても興味深い。そこで話題の重複や発言の食い違いには目をつぶり、ここではできるだけ忠実に発言をお届けすることにしよう。

① hamæbe θ（ハマベス）

岡井「俺は今思うと失敗だったと思ってるんだけど。嫌いな、個人的には（笑）。その時はアルバムをかけた途端に始まる音を何にするかで・・・けっこうでっ上げだよね。「泳ぐなネッシー」のイントロを使っちゃおうぜっていうのは、別に誰からということじゃなくて、みんなで決めた。それでいいじゃないって話になって。終わりに出てくるシンセは、森園が 1 人でやったような気がする。その光景は覚えてるんだけど、

内容まではまったく記憶がないなあ。「ハマベス」の「マ」と「ス」の音を表現するには、タイトルは発音記号じゃなきゃいけないかったんだよね（笑）。俺の記憶では、森園と坂下の2人が猫の顔をさすことを「ハマベス」っていうんだとかいって、2人で大笑いしてた。俺にはまったくおかしくないんだけど、ああ、そうなんだって（笑）。

坂下「もともとは「泳ぐなネッシー」の冒頭の部分で、ただそれをやってみただけだね。ミニ・ムーグをみんなで遊んで入れてみて、そうしたらああいうのになっちゃった。曲名は森園と僕の発案ってことになってるらしいけど、そうかも知らないし、よく分らない（笑）。使っている楽器は、ミニ・ムーグとハモンド B3 だよ」。

中村「全然覚えてない。なんなのこれっていう（笑）」。

森園「アルバムのプロローグみたいに聴こえるよね。コンセプト・アルバムっぽい始まりなんだよ。その頃「泳ぐなネッシー」は、このイントロで始まってたんだ。この曲は別になくてもよかったかもしれないけど（笑）。「ウルトラ Q」みたいだよ（笑）。エンディングのシンセはもうちょっと考えた方がよかったかな。ヘドロ（公害によって河川や海に沈殿した汚泥）みたいな音してたよ（笑）。普通は NG が出てもしような音なんだけど、珍しく岡井くんから NG が出なかったよね。」「ハマベス」っていう意味は、猫の顔の下をこうやってよく可愛がるじゃん、それをそう呼ぶってことにしちゃったんだよね。実際にはそんな言葉は使っていないんだけど、それは何だって聞かれたから、とっさにそう答えたただけだよ（笑）。まあ、往々にしてそういうのは無意味なものです（笑）。意味のない符号があちこちに・・・（笑）。「エフェクターはビッグマフとエコー・チェンバー。エコー・チェンバーは坂下のを借りたんだ。坂下のエコー・チェンバーの方が俺のよりハイファイだったんだよ。高音がチャキチャキいうんだよね、テープも新しかったから。俺のは掃除したこともなければ、消磁したこともなかったから（笑）」。

② 空と雲

岡井「中村がリフと構成、コード進行を持ってきたんだけど、ドラムはこっちにお任せだった。ギターがすごいよね、今聴くと。やばいよね。あれ 20 歳のガキは弾かないよ。普通の人々が影響されたとか、コピーするっていうのとちょっと違うんだよね。ドラムについては、「おまつり」もそうだけど、シンバルをダビングで録音したね」。

坂下「これはスタジオにあったローズとメロトロンを使ってるかな。トレモロで音を揺らしたり、ローズじゃなきゃ出せない世界があるからね。この曲はピアノでもオルガンでもないし。あのスタジオのローズはけっこういい音してたよね。ソロはダビングだね。最後の方に出てくるフレーズも別に録ってると思う。サビの部分でメロトロンも使ってるよね」。

中村「イントロのリフはギターで作ったんだけど、知らないうちにエレビになった。たしかロギンス & メッシーナであ

んな感じの曲があったんだよ、ちょっとブルージーな感じで。そういうのが四人囃子にはなかったから、こういうのもいいんじゃないかなと思って作った。歌メロとかは僕はぜんぜん考えてなかったから、リフとコード進行だけ作って、それに末松（康生）さんの詞と森園の歌が重なってでき上がった曲だね。ああいうリフを印象づけるにはベースもシンプルに弾くしかないから、特にベースで狙ったところはないよ（笑）。「曲順については、僕はまったく意見出していないんだけど、アコースティックっていうか、そういう雰囲気のをやりたかったっていうことじゃないかな。歌のバックがソウルっぽく聴こえるとしたら、自分で作ったリフ以外に大ニのアプローチが大きい。最初に「カツカツ」って刻むとか、リズムが変わるとか、それはすべて大ニ。その結果がああなったってことだよ、ベースの弾き方も（笑）。あそこはギターも「ジャラーン」って弾いてただけだからね。」「最終的に、イメージしてたのとはだいぶ変わったよ。リフは坂下になったわけだし、歌メロがない時点で作ったから、メロが入れば印象もぜんぜん変わってくるよね」。

森園「この曲はリズムからリフから、アレンジも全部中村くんだね。途中サビのところでスライドを入れたのは、僕のアイデアだったかもしれないけど。コードが先にあって、メロディーは僕がつけた。でも、これ「天国への階段」のサビと同じじゃねえ（笑）。レコーディングに入る前には曲があったから、四ツ谷スタジオあたりでリハーサルしたんだと思う。」「歌詞のイメージで非常に日本的に捉えられるかもしれないけど、オケだけ聴けば洋楽っぽいよ。俺はアニマルズの「White Houses」から影響されてたんだと思う。すごく似てるの、ギターが。中村くんはソウル系好きだから、ベースも黒っぽいよね。」「ヴォーカルをオクターブで重ねて録音してるのは、先になぜかキーが A マイナーって決まっちゃってたから。そのキーだからあのメロディー・ラインにしたんだけど、歌がすごく低くなっちゃったから、オクターブ上を足したんだよ。オクターブ上がないとモコモコになっちゃうんだよ、A メロが。だから、この曲はライブであんまりやらなかったんだよね。」「ギターのエフェクターは全部同じ。だって、それしかないんだもん。ギターもストラト 1 本だけ。ただ、アンプは途中とエンディングだけツイーン・リヴァーブを使ってる。ギター・ソロのかけ合いみたいないところ。あそこのリード・ギターとサイド・ギターの片側のペナペナの音はツイーン・リヴァーブ、それとエンディングの「ワカチコワカチコ」っていうところもそうだね」。

③ おまつり

岡井「イントロのフレーズは、森園が曲を持ってきた時、それぞれメンバーが、じゃあこうだって出した音がベーシックだと思う。エンディングは、正直いうと嫌いだったね。ライブで演奏している最初の頃からね。」「ダガダガダーツツタツタツタ」のところ。それからトシのパーカッションって、

なんで入れることになったんだっけかな。コンガが欲しい……じゃあトシかってことかな。今思うとすごいコンガが入ってんだよね。妙に本物のラテンじゃなくていい(笑)。「ドラムの音は最悪だよ。このアルバムが一番最初に録音したので、まだトラック・バウンスとか慣れてなくて、音のまとめ方がぜんぜん分かってなかったから、あんなにモコモコになって。取り返しがつかなくなるとは思わなかった。使っていたのはプレミアのドラムだよ」。「パーツに分けての録音は、まずは頭とお尻の部分を先に録るの。歌が入ってる同じ演奏形態のところ。それで A の部分を録った後に、A の部分をモニターで聴いて、一通り流れが削がれないようにした上で、ライブのように「ジャージャツ」って演奏するんだよね。必ず前のパートを聴いて、その後引き続きって感じて演奏してる」。「テイク的には少なかったんじゃないかな。あまり多く録る時代でもなかったし、ライブでずいぶんと演奏し続けていた曲だしね」。

坂下「これは B3 と ACE TONE を使ってる。エフェクトを使ったオルガンは ACE TONE。B3 はレズリー直(レズリーに直結)でベーシックな音を出す感じで、使い分けてた」。「ライブで演奏する時は、アレンジが色々変わったよね。トシのパーカッションが入るパートをなくしちゃったり、コードが下りて行くパートを大二が嫌がって取っちゃったり。今さら嫌がったってしょうがないと思うんだけどね(笑)。俺は取っちゃまずい、必要だと思うけど(笑)」。「エンディングは森園が大二が考えたんだろうね。パーカッションが延々とやって、それだけじゃつまんないってところじゃない、そんな軽い感じかと(笑)」。

中村「この曲は四人囃子の中で一番好きな曲。その頃に僕たちがやっていたそのままのバンドのイメージがあって、なおかつ日本語が上手く乗ってる初めての曲だからさ。感慨深い曲だよ。それと森園のギターもすごくいいしさ。オリジナルはそれまでもちょこちょこあったんだけど、初めて自信を持って四人囃子ですって発表できた曲だよ」。「真ん中のうるさいパートが終わって、また戻るじゃない。そこでテープをカットして繋いでるんだけどさ、最初と最後でベースの音がぜんぜん違うんだよね。音量も違うし、音質も違うし。何テイクも録って、あそこで繋げるんだ」。「エンディングをどうするかについては迷ったよね。今でも、はたしてあれでいいのかどうかっていうのはあるね。ライブみたいに普通に終わってもいいかなっていう気がしないでもない。最初からトシを入れる気でそういうふうにしたのかどうか、森園の意向かな、よく覚えてないけど(笑)」。「イントロのベースのフレーズは最初からだね。初めて曲が来たときにみんなで「セーの」でやった時からのフレーズ。理屈とかではなくて、イメージとか、そういうので行っちゃう方だからさ」。

森園「エンディングについては、LP のようなフェイド・アウトはライブではできないというのは分かっていた。ラテンみたいになる部分をライブですっかり削除しちゃった時もある

たよね。僕は別にどっちでもよかったっていうか、嫌だっていわれりゃ、じゃあやめようっていうしかない。嫌なものを無理矢理やらせるほど強い意志はなかったってことだよ。でも僕としては、ああいう賑やかな音で終わっていくとおまつりの寂しさが出るかなと思った。海猫の鳴き声も同じ意味で使ってるんだよ。非常に説明的な演出だったけど、それを入れておいたら辻褄が合うかなど」。「タイトルについては、「やっぱりおまつりのある街へ行ったら泣いてしまった」がオリジナル。「おまつり」というのは省略だよ。末松さんからももらったのにそう書いてあったかどうかは覚えてないけど、多分そうだったと思う。詞の原型はもっと違ってたね。1 コーラスつつ分かれてたわけじゃなかったから。末松さんからももらった詞の使えるところを使って、適当に俺が構成して曲にしたんだよ。「裸電球目に染みて」とか(笑)「なんだかおふくろ泣いていた」とか、そういう詞もあったかもしれない(笑)」。「イントロのベースは、中村くんが最初から「The Ghetto」(ダニー・ハザウェイ)のフレーズにしてたんで(笑)。1 度マイナー、4 度セブンっていうのは、サンタナが得意だから。サンタナとかダニー・ハザウェイとか。ベースのラインを指定したこと、僕はほとんどないから、あれは中村くんがやったの」。「パーカッションのパートは、やっぱりラテンだったらコンガ入れなきゃって。それでトシぐらしいしかなかったんだ。でもあれがいいんだ」。「録音については、A、B、C って順番に録って行ったんだよ。テイク的には 3、4 テイクじゃないかな。フレーズをダブルにしたりなんかは、その場の思いつきでやった。エアー・シンバルも入ってるでしょ。「ショーワ」っていうのがそうだよ、マレット(ドラム・スティックの 1 種類)とかでダビングして」。

④ 一触即発

岡井「あの「バーン !!」って音が何か……正解は板だよ。普通の板だった。何か板はないかっていったら、エンジンニアの犬友さんがこれなんかどうだって持ってきてくれたんじゃないかな。エコー・ルームとして使っていたスタジオの階段までキュー・ボックスを持って行って、板の端を靴で踏んでやったの。あれやったの俺だから間違いない(笑)。そこに行くまでに、何がいかメンバーがそれぞれに、これ叩いてとかやったよね。スリッパで壁叩いたりとか。そういうのにけっこう時間がかかるバンドなんだ」。「フレーズのアレンジは、スタジオに入る時にはもう決まってたね。ライブでもやってたし。あとはレコーディングならではのアイディアだったんじゃないかな。ああ、ベダル・ベースを入れようっていうアイディアは森園が出したんだ。真(中村)が手で弾いたの(笑)。低音の出方が普通のベースだといまっ面白くなかったんだと思う。温かみや厚みが欲しかったのかな」。「歌とかは 80% ぐらい森園が作ってきたから、バンド的に工夫したのは繋ぎの部分だよ。『ロンド』への繋ぎのところとかは御スタでああこうだやってた記憶があるんだ。何拍子だとい

んだ、一拍増やしてみようとかさ。」「ダラダラダダ」のところは、多分に「In Held 'Twas In I」の影響があるよね。あれは坂下が考えたんだ。半分冗談で、笑いながら作ってたよ。

坂下「イントロの印象的なフレーズは森園が考えたんだって。俺が考えたのはエンディングの左の方から聴こえるオルガン。ACE TONE にディレイをかけて、ミニ・ムーンも使ったね。」「「ロンド」に入る前に「バーン !!」っていう音があるでしょ、あれは大二が木の板を床に打ちつけて OK テイクが録れたんだ。スリッパとか色々試したんだけどね。あと同じ部分で、ベースをハモンドの足鍵盤で真が弾いたんだよ。オルガンの下にかがんで手で弾いた。俺もユニゾンで弾いてると思うけどね。」「イントロのオルガンのフレーズは、ライブではディレイを使ってただけど、アナログだからなかなかタイミングが合わないんだよ。ツマミを廻しながらだから、もともと無理があるんだよな（笑）。」「「ロンド」のときのキーボードは、他に何も無いんでしょうがないから、ライブでは色々弾いたよね、たくさんやりすぎてあんまり覚えてないけど（笑）。」

中村「思い出としては「ロンド」のところでハモンドのペダル・ベースを入れたことだね。録音してる時に何かのアイデアを出すというのはこういうことなんだなって思った。ベースはベースで弾いたんだけど、まさに「ロンド」みたいな感じにしたかったんだろうね。」「静かな、歌の入るところって、すごくフロイドのイメージがあってさ、ベースはね。」「イントロは森園がフレーズを弾いて、大二が合わせて行った。イントロでベースを3連で弾いているのはドラムに合わせたんだ。ライブですでにそうしてたと思う。あの辺はフレーズも全部でき上がってたよね。コーラスを入れるのもライブでやってたからね。録音の時にもっとコーラスをオンにしておけばよかったな。ただ作品全体としては、ライブと同じようなグルーヴ感が出るから、けっこう気に入ってるよ。」

森園「手前味噌だけど「ジャン、ガンゴゴガンゴガン」っていうところだけピアノを使ったのは、あれながらよくやったと思う（笑）。あれは効いたんだよね。ペダル・ベースのアイデアも俺だけど、やっぱりやるのはベシストでしょう（笑）。」「ロンド」のリフだよな、あれは。テープの逆回しも使ってるよね。」「もう何回も話していることだけど、オールマン・ブラザーズの「Whipping Post」のイントロからできたんだよ、「ダンダダガダ」は。だから、コード進行がかなり「Whipping Post」に似てるんだよな。それと「Train Kept A-Rollin'」（ジェフ・バック時代のヤードバース）を混ぜたの。「Whipping Post」のリフを「Train Kept A-Rollin'」みたいに弾いたわけ（笑）。」「Train Kept A-Rollin'」がものすごくやりたかったんだよな、俺は（笑）。」「イントロが最初にてきたんだけど、静かなパートは、弟がギターで遊んでた時に、おお、それいいじゃん、って聞いたら、E マイナーとC だって。だから、その後にただ単にくっつけちゃっただけ（笑）。」「F シャープから E マイナーっていうのは、ひどい転調だよな

（笑）。まあ「スチャーンズチャーンズチャーン」のC シャープのシャープ・ナインスがEの音だから、かろうじて繋がってるけどな（笑）。俺は後から聴いて、その「段差」が気になり始めてちゃってさ。」「イントロが終わった後の歌の部分があるじゃない。あそこはあのまんまじゃ終われないんだよな。何かもう一つない駄目で、それでそういうパートを作って。でもよく覚えてないなあ、なんであんなったのか、大きなパートがあったわけじゃなかったもんね。結局、リハやりながら決めてったんだろうね。あとは繋ぎの部分を一生懸命考えてたんだな。ジャン・ジャンかどこかでリハをしてた時にできた記憶があるんだけど、大二は御スタのイメージが強いっていつてるけど。まあ、リハーサルでできていったことに間違いはないね。1人で作ったものじゃないね。」「いずれにしても、よく構成されてるよ、全体のバランスとか、何から何まで。だって、今さらどこか変えたいとか思わないもん。さっきいった最初のパートのエンディングとEマイナーの繋がりは、違和感を持った時もあるけど、今は大丈夫かなと思ってる。」「歌詞については、僕が勝手に変えたんだ。ライブで歌ってた「アーニー・ボールが」という歌詞、ちょっと唐突だなあと。思ってた。末松さんから来た歌詞がそうだったんだけど、彼にしてみればアーニー・ボールの弦とかそんなのは知ったこっちゃねえよって書いてきただけなんだ（笑）。」「ミラー・ボールが」って歌った後に「アーニー・ボールが」って顔を踏めるから、ただくつつけただけだよな。けっこうアナーキーな感じがして。あれはあれで尖ってたんだけど、あまりにも前の部分と僕の中で繋がらないから変えたんだ。歌ってる本人の中で意味が繋がってないと、忘れちゃうんだよな、歌詞を（笑）。思い出せないんだよな、ストーリーがないと。」「エフェクターは、この当時はミラノのエキサイティング・ファズというのも使っていたけど、この曲ではマエストロのフェイス・シフターを使ってる。ギターはレスリーを通して、ツイーン・リヴァーブの方にフェイスをかけてた。キャプテン・ビヨンドみたいにしたくてね。フロイドはまったく意識してない。E マイナー、C のところですら意識してない。どっちかっていうと、キャプテン・ビヨンドなんだ。彼らの「Starglow Energy」っていう曲が僕はその頃非常に好きで、ギターの音もあれを目指してるんだよな。あのフェイスはよく似てると思うよ。」「とにかく、サウンドのダイナミズムみたいな、しょぼくしたくないなあって思っていて。だからって何か工夫したわけではないけど、結果的にはけっこうダイナミックな感じに録れているのはよかったよね。それは大友さんの功績がものすごくでかいと思うな。」「

⑤ ピンボン玉の嘆き

岡井「ゆっくりした変拍子の曲なんだけど、他の難しい変拍子の曲よりも、妙に森園が苦労してたね。なんかしっくり来なかったみたい。」「こういう曲を作りたいと思ったのは、ピーチ・ボーイズの「Let's Go Away For A While」。

「Pet Sounds」にも入ってるんだけど、僕は「Good Vibrations」のシングル盤のB面として好きだったんだよ、中学生の時。「リフを含めてベーシックの世界観を作ったのはたしかに自分なんだけど、あの曲がなんであいう完成形になったかっていえば、ひとえに坂下秀美だよ。ピアノからオルガンから何から、とにかく絶妙なんだよ。これは指定したわけでも何でもなくて。他の3人については、だいたい決まったベーシックがあったので、自由にできたのは坂下のパートだけ、「カーン」という音の部分は別にしてね。特に真ん中のオルガンとストリングスの部分と、エンディングにかけてのピアノのソロは、いまだに聴いてやばいなと思う。オルガンのフレーズはほぼ即興で弾いてるしね。「ベースはラインじゃなくて、余計なことしないってことでやってもらった。前半のマイナーから後半のメジャーへの展開は、まさにそうしたくてね。王道の転調だよ。でき上がりもメジャーになった途端の広がりがたまらない(笑)。「最後の「鐘の音」は、スタジオにあったチューブラベルを僕が叩いた。あの頃、マイク・オールドフィールドの「Tublar Bells」も流行ってたしね。だから入れたかったんだと思う。エンディングの坂下のピアノの、あんなに気持ち良くて眠くなるようなフレーズは、名だたる海外の作品と比べてもなかなかないと思う。実際の演奏があそこまでカッコいいものになるとは思わなかった。むちゃくちゃ気に入っている」。

坂下「この曲は大二がフレーズも全部作ってきて、その通りやった感じ。サビの部分はコード進行しなかったかもしれないけど、リフとかは全部あった。「カーン」という音も最初から指定されていたので、ローズで弾いた。鍵盤を叩く感じかな。「タイトルも含めて大二の頭の中にイメージがあったんだと思うよ。森園は実父子がちょっと弱かったから難しかったかもね(笑)。ストリングスはメロトロンで弾いた。メロトロンを扱ってる会社が好意的に貸してくれてね。高くて買えなかったから。「サビの部分は色々重ねて作った。上がって行くようなオルガンはACE TONEだよ」。

中村「この曲については、大二にはこういう曲を作る才能があるんだと初めて分かったというのがまず1つ。それと真ん中のパートがあるじゃない。あのパートのベースは自分でもすごく気に入ってるんだ。ベースの音がモコモコ、もうちょっとははっきり録音されていれなあと思うけど、すごくいいメロディーで、坂下と上手く噛み合ってる、すごい自分としては気に入ってる。ちょっとクラシックの要素というかオリエンタルっぽいというか、中近東というか、何か物悲しいような感じから、終わりに向かって明るくなるみたいな。それをどう弾いて行かかっていうイメージでやったけど。非常にいい曲だと思う。初めてのインストゥルメンタルだったし、こういうインストゥルメンタルもありだなんてことで「なすのちゃわんやき」にも繋がってる。別に歌がなくてもいいんだって。「エフェクトとかについては、僕は当時そういうのに興味がなかったんで、お任せだよ。そういうの好きな人

間だからさ、大二は(笑)」。森園「演奏はそんなに難しくなかったけど、坂下の「カーン」って入るタイミングが俺は最後まで分かんなかったんだよ(笑)。でも、あれはシブいよね。マイナーからメジャーへの展開が不自然じゃないとしたら、それは巧みな演奏の賜物ですよ(笑)」。

シングル『空飛ぶ円盤に弟が乗ったよ』 ／ブエンディア

『一触即発』に大絶賛が送られてから1年3ヶ月後、このシングルがリリースされた。でも、なぜシングルの作品が作られたのだろうか。岡井が説明を始めた。「あれはパートナーだったんだよ。レーベルを移籍するビジネス的な条件として・・・」。その説明を坂下が引き取って続けた。「本当は、移籍とともに次のアルバムの制作に入っている予定の時期だったんだけど、ことのほか運びがそういう風になって、でも1年も空けるわけにもいかなかったね」。

このあたりの心の葛藤を岡井が素直に語った。「正直いって、すごく悩んだ。東宝(レコード)の人には申し訳ないけど、もったいなくて。もしも『ゴールデン・ピクニックス』に「円盤」(空飛ぶ円盤に弟が乗ったよ)と「泳ぐなネッシー」が入ってたら、アルバムの手応えがぜんぜん違ってたんだけど。ひよっとしたら、あらためてアルバム・ヴァージョンをやってもよかったのかもしれないね」。

それでは、レコーディングについてはどうだったのだろうか。やはりメンバーの発言を列挙することにしよう。まずはシングルA面の「円盤」から。

岡井「変なことを覚えてるのは、メロトロンの女性コーラスが「空から…」のどこから入ってくるんだけど、そのレベルを1コーラス目では低くして、次を大きくするって妙に主張したこと(笑)。後から聴いたら、最初から大きくてよかったんだけど(笑)。そんな記憶とか、シンセの「ビッビッビ」はあの拍の方が、いやこの拍の方がとか、そういう作業は記憶があるんだけど・・・。音とかはもう別段そんなにね。録音はけっこう短いよ」。

坂下「オルガンはB3を使ったかな。ライブで必ず入っていたドラム・ソロが入ってないのはねえ、シングル盤だから(笑)。普通の曲になっちゃった感じはあるけど、曲としての評価が高いのは、分かりやすく収まっているからじゃない(笑)」。

佐久間「僕はその当時まだトラ(代役の演奏者)だったから、というか僕は『ゴールデン・ピクニックス』が出た後もまだトラだと思ってたからね(笑)。「演奏については、かなり弾きまくってるんじゃないですかね。この曲は唯一、中村くんがどう演奏していたのかわからない曲だったの。音源も残ってなかったし。中村くんだったらきっとこうは弾かないだろうなど意図的にやったような気がする。大二のドラムのアクセントに合わせてフレーズを弾いたり、ギター・ソロのバックでは曲自体が盛り上がるように考えたりね」「エフェクター

は、MXRのフェイザーを使ってるかな。基本的にベースにエフェクトっていうのは好きじゃないんだけどね。けっこう難しいフレーズを弾いたから、その後の自信にはなかったかな・・・そうだ、今思い出したけど、ベーシストとして初めてのレコーディングだったんだ。Myth Touchはレコーディングしてないから。「この曲で一番印象に残ってるのは、僕が初めてトラで四人囃子に入った荻窪ロフトのライブの時。一通り演奏した後にアンコールがきて、そこでいきなり「円盤」を演奏することになった。僕は聴いたことがないから坂下にキーは？って聞いたら、Eっていったの。それで始まっていきなり・・・Eじゃねえだろ！って。しかも歌はAだし（笑）。なんとか合わせて弾いたけど・・・」。

森園「ライブではいろんなアレンジでやってたけど、実像は短い曲だからどうにでもなっちゃうんだよね。色々と変えたのは、そうじゃなきゃ駄目だってセクションでもないから。「評判はよかったけど、曲自体がそんなにいいできたとは思ってなかった。まず歌詞がちゃんとほまらないからさあ（笑）」。「あのツイン・リードのソロのところは苦労したな。家でずっと考えてた（笑）。すごい嫌なポジションなんだよ、あれ。その部分でライブになると「Close To The Edge」（イエス）を弾いちゃうのはシャレだよね。だって、もともとあのフレーズをシャレで弾いててできたような感じだもん」。「マリンバとか入れたのは大正解。結果的にはよかったんじゃない」。

次にB面の「ブエンディア」について。

岡井「円盤」を出さざるをえなくて、さらにもう一曲なんてなかったんだよ。特にシングルのB面じゃない。シングルのB面って、やっぱりシングルのB面なんだよ、なんとなくね。曲がなくて、もうぶっちゃけていうと、僕はあの頃に四人囃子を辞めようと思ってたんだ（笑）。それでまったく違う雰囲気のアメリカンな音楽に興味が行ってる時期で、四人囃子とは関係なく作った曲だったんだ。そのうちに辞めるの忘れちゃったんだけどね（笑）」。「メロディーは僕が1コーラス分書いて、2コーラス目からは「遊び」になって行くんだけど、そこは茂木くんが考えた。彼は何回弾いてもあのフレーズになるってくらいに作り込んでたね」。「イントロの元ネタはドナルド・バードで、聴いてて気持ちいいなあっていう感じで、その雰囲気をやりたくてね。ベースがキープで上がこう動くっていう。それとエレビのメロと。ラムゼイ・ルイスの「Sun Goddess」とかデオードとかも聴いてた頃だよ。茂木はデオード好きだったから、喜んでやってたね」。「あの曲は四人囃子の曲じゃないよ（笑）。だからいまだに演奏するのが嫌い（笑）。ディープ・パープルの前座を名古屋でやった時（1975年12月8日、名古屋市公会堂）、この曲をやることになって、なぜ「ブエンディア」をやんなきゃいけないんだって俺は頑固にいい張ったけど、どういうわけか他の3人は、いいじゃん、いいじゃんって。パープルの前座でなんとこの曲をやって、いまだに絶対やりたくなかったって思ってる（笑）」。「録音したのはTSCじゃないかな。えらくバカでかいスタジオで

坂下のオルガンとソリーナ、俺がコンガをスティックで叩いてダビングした記憶があるんだけど」。「まあ、色々あったけど、結果的には好きだよ、僕は。1枚のヴィニールとしては面白い（笑）」。

坂下「僕はイントロやバックিংでオルガンを弾いてる。メロディーは茂木がローズで弾いてたね。彼のキャラクターとけっこう合ってたような気がする。大二がその頃フュージョン・バンドをやってて、そのバンド用に作ったんじゃないかな、この曲は」。

佐久間「こちらは、けっこう手堅く演奏したと思う。あの時代のフュージョンとしてはそんなに動かない感じてね。正直いうと、演奏してる時の記憶がありません。森園のギター・ダビングと茂木のピアノはよく覚えてるけど、自分に関してはよく覚えてない。「円盤」のレコーディングでは、茂木が一番細かくこだわってたんじゃないかな（笑）。いずれにしても、雰囲気としてはあまり気乗りがしてなかったけど、僕が初めて参加したライブもちょっとフュージョンっぽい方向に傾いていたから、ああ、こういうのもやるの

ね、つまらない曲ね（笑）って思った。でも茂木のピアノが聴けるから懐かしくて、今になってみるとそういう青春の感じがするけどね」。

森園「メロディーは大二が書いてきたんだよ。2コーラス目からはアドリブっていうか、ほとんどクロスオーヴァーだよな。まあ、そういうのが往々にしてシングルのB面になるじゃないですか。それで、どうにかロック魂を保つためにイントロの「ダツツダツツタ」っていう、一個のリフでコードが動いていくみたいなのをやったね。あれはいいチェンジだよな」。

アルバム『'73 四人囃子』

『'73 四人囃子』は、タイトル通り1973年8月に録音されたが、リリースされたのは5年の歳月をおいた78年である。この作品は、「Early Days」や「From the Vaults」がリリースされるまで、70年代前半のライブ音源を楽しめる唯一のアルバムだった。また収録されている四人囃子の演奏も、ライブならではのインプロヴィゼーション感に溢れていて、まさに好盤といえるだろう。特に中村のリード・ベースとも呼べるほどメロディアスなフレーズは、スタジオ制作のLPしか聴いたことのないファンには、非常に新鮮で衝撃的でさえあったろう。ところが、このアルバムに対するメンバーの反応はきわめて微妙である。

岡井が笑いながらいった。「これが出るって知った時は、一時ショックだったよ」。それはなぜなのだろうか。岡井は続けた。「どうしてかっていうと、これは編成会議用のもので、あとはFMとかのラジオ・オンエアで使うということだった。そのテープが、僕らの移籍後に発売されたものだから・・・。当時のスタッフと東宝レコードの間で決めたことで、メンバーは知らなかったんだ。当時は、発売するほどのときは思ってたかったからね」。

それでは、今あらためて振り返ってどのように作品を感じられるのだろうか。録音時の状況を含めて聞いてみよう。帰ってきたコメントは、メンバーごとに微妙な差があるので、ここでも列挙してゆくことにしよう。

岡井「今聴けば、20歳にしちゃ上手いと思う（笑）。録音時のエピソードでいえば、リハーサルの時にエンジニアの友友さんがしっかりバランスをとってミキサー卓の調整をしたんだけど、本番前に会場にいた誰かがいたずらしてフェーダーを全部下ろしちゃったの。友友さんは当然カリカリして、マジかよってすごい憤慨してた。どのくらい大変なことが分かんないけど、俺は大丈夫なのかなあ、大変だなあと思ってたね」。

坂下「楽器はACE TONEとエコー・チェンバーのみだよ。この演奏はちょっと駄目でしょう……。でも普段からこんな感じだった気もするけど。やっぱり今聴いても、大ニがこたわるような意味での作品としては、これは出して欲しくなかったなって感じかな」。

中村「俳優座についてはぜんぜん覚えてない。ライブで覚えているっていうのはあんまりないんだよね。このアルバムを聴いた時には、ひでえなと思った。何でこんなのが出るんだって。演奏的にはいつもやってた感じだとは思んだけど、音的に気に入らないから聴かないっていうだけだけど。どんな音楽でもそうだけど、最初はやっぱりいい音がどうかっていうのがあるじゃない。それで聴いてゆくうちに色々入るんだけどさ。バツと聴いた段階で音がひどいと、それで聴かなくなっちゃうよね」。「当時はね、自分のライブ音源とか1回も聴いたことないからさ、これはちゃんとブックレットに書いておいてよ、1回もないからね。自分の演奏してるのがどういう状況だったかっていうのがないんだよ（笑）。録ってくれる人もいないしさ。それを聴いてどうのこうのって作業をしたことはまるでないね、本当に。だから、反省しようもないよ、全然分かんないんだもん。当時はみんな振り返ってないからさ」。

森園「アルバムを出すっていうつもりでは演奏してないから、そういう意味では非常に生っぽいよね。ライン音源っていうか、一応ミックスはしてあるんだけどね、2ミックスは。FMで流してるんだから」。「MCは別にいいよ、もう（笑）。喋ったことだから仕方ないでしょう（笑）。もう喋ることなんか直前まで考えてないからね。全部その場の思いつき。それはいつでもそうだよ。『お前も一緒に歌えよな』（笑）（1974年8月のワンステップ・フェスティバルでの森園の有名なMC）」。『俳優座はやりやすいとかなんとかより、とにかく暑かったのを覚えている。だってエコー・チェンバーのテープがくっついてちゃったんだもん。へばりついたテープをいきなり動かした音が録音されてるでしょ。『ウユユヘン』って」。

スタッフ・関係者が語る 四人囃子の真実

当時の録音環境と『一触即発』／大友洋二

さて、ここからはスタッフ・関係者へのヒアリングである。まずはTAMレーベル作品のほぼすべてに関わったエンジニアの大友洋二氏である。大友氏は当時、東宝レコードに所属しており、「フエンディア」以外はすべて手がけたそうである。ただし今回は、『一触即発』を中心に聞いてゆくことにしよう。

『一触即発』のレコーディングはどうやって行われたのか。この問いに大友氏は、岡井も語っていたスタジオ変更の話から始めた。「当初はモウリススタジオでした。そこで録音を始めたんですが、機材的にも音質的にも合わないので東京スタジオセンター（TSC）に変えたんです。四人囃子と仕事するにあたって、自分としてテーマを持っていて、ピンク・フロイドとかサントナとか、ああいうサウンドの透明感を出したいなというこだわりがあったんです。モウリで録音が始まった時に、それが醸し出せなかった。モウリでは8チャンネルの機材を押さえたんですが、四人囃子の場合、1つ1つの音をクリアにしたいという以上、8チャンではとてもじゃないけど足りない。16でも足りないですけれどね。人数的には4人なので8でできなくもないのですが、四人囃子はすべて「かぶせかぶせ」でやるので8チャンでは補い切れなない。モウリにも16はあったんですが、スタジオの鳴りも含めて、あまり好きな音が録れなかった。イコライザーでも補正しようがなかったので、プロデューサー（ひのきしんじ）に相談して、急遽TSCに変えてしまったんです。私は東宝レコードに入る前TSCにいたので、そこの機材は熟知してましたから、TSCなら間違いがないということになったわけです」。「TSCで使った機材は、マルチ・レコーダーはスチューダーの16チャンネルで、マイクロフォンはノイマンのU87が多かったですね。エコーについては、ルーム・エコーとか、自然の音の残響を自分たちで作ったりしました。ミキサーは、クォードイトだったかもしれません」。

ではトラック・ダウンはどこで行ったのだろうか。森園はタムラの卓、地下のルームだったと語っているが、「トラック・ダウンは、赤坂ミュージック・スタジオだと思います。TSCの地下でもミックス・ダウンはできたけど、私が東宝レコードに在籍中録った音はほとんど赤坂ミュージック・スタジオでしたから」。「タムラの卓は、東宝レコードの編集スタジオです。そこではダブラせたり、繋いだりする編集しかできな



かった。東宝レコードの編集スタジオは4チャンネルまでだったので、マルチのミックスはできませんでした。マルチの録音を6ミリのテープにトラック・ダウンして2チャンネルにまとめ、それを東宝レコードの編集室に持ってきて繋ぎ合わせたんですね。その後でブリッジにSE(サウンド・エフェクト)素材を入れたり、繋ぐタイミングを決めたりしてオリジナル・マスターの完成。そのマスターからカッティング・マスターというのをもう一本作るんです」。

ここで大友に、この『From the Vaults 2』に収録した音源が、東宝の編集スタジオに入る前の音源であることを伝え、編集スタジオで行った作業を説明してくれた。「そこではエコーをかけたり、リミッターをかけたりできたので、繋ぎの時に違和感がないように、エコーで前の音を引っ張って繋ぐというのをやりました。今ならコンピューターに取り込んでデジタルでできるけど、当時はそんなものはありませんから。全部6ミリで繋いで、繋ぎのおかしいところはエコーで飛ばさなきゃいけない。デルマ(マーキング用の白鉛筆)とハサミでね。もう今やできる人はなかなかいないでしょうね(笑)。音楽ですから、テンポがありますから、例えば3秒あるから2秒半にしてくれていわれても、必ずしも繋がらないですよ。上手く切って繋げればいいのですが、やや違和感がある時はレベルを上げたり下げたり、あるいはエコーで違和感をなくするという作業をしました。この繋ぎとか、特にこだわったのは岡井くんだと思います。森園くんもそうだったけど、やはり岡井くんがメインだったように思います」。

それでは、録音の技術面や作業過程はどうだったのだろうか。「録音は、テストなしでいきなり本番でした。機材も含めて、試行錯誤の中でいろいろ音作りに励みました。まずヴォーカルのマイクに関しては、いわゆるフォーカスをきっちと録りたかったので2本使ったんです。たぶん日本で最初だと思います。ノイマンのU87を、普通に立てたのと、横に向けたのと並べて。森園くんの顔が多少横に振れても録れるみたいだね。この音の立体感、例えばドラムがキットで見えてくるような音作りにはこだわりました。森園くんのギターにしてもステレオで出してるわけですから、やっぱりステレオで表現したい。両サイドにLRで分けて流れを作りたい。ドラムもフィルを回してるんだったら、録音された音も回したい。当初から、音の定位については、音色も含めてこだわりを持ってました」。

「マルチ録音は以前からやってたので違和感はなかったんで

すけど、果てしなく、どこまでトラック数を使うのかになって思いました(笑)。曲をパートごとに録ってゆくやり方も正直いって驚きました。1つの曲としてこれだけのものをやるのかという、当時はおっ・・・と思ったことは事実です。パートごとにどんどんダビングしていくし、パートで録って後で一本に繋ぐ、その繋ぎ方にも彼らのこだわりがありましたし」。

「録音は毎日、午前2時、3時までやってたかもしれせん。四人囃子の場合、スタジオ押さえて時間取ったからといって、決められた時間で演奏するわけじゃないので、彼らがよしとするまでとてあえずやろうという感じてしたね。だから、夜の空いてるスケジュールまで含めて長時間押さえたので、総レコーディング時間は短くはなかったです。録音だけでおそらく30とか40時間は回っているんじゃないでしょうか。テイク数も録ったから、かなりのマルチテープを回したと思いますよ(笑)。ピンボン録音(録音された複数のトラックを同一レコーダーの空きトラックにまとめること)もしましたね。そうしないとトラック数が足りなかったから。例えば、森園くんのギターは常に2チャンで録ってますから。それを2回、3回かぶせて、それだけで6や8回いっちゃいますから」。

「彼らの出す原音を大切にしたいなあという気持ちでした。通常はトラックが足りなかったらモノラルでいいねっていっちゃうんですけど、それはなかったはず。彼らの頭の中で構成ができてる部分は生かしたいなと思ってました。こちらから、これしなきゃいけない、こうじゃなきゃ駄目だよっていうことは極力いわないようにして、自分の技術を提供できればいいかなという・・・」。

ここで失礼を顧みずに聞いてみた。四人囃子は、日本初となる録音方法を希望し、したがって既存手法に頼るエンジニアに失望していたのだが、その点でメンバーとの衝突はなかったのかと。「正直いっていっぱい喧嘩しました(笑)。もういい加減にしてよという気持ちも、その時はありましたね。あまりに繋ぐと音色やバランスも変わってきますしね。まあ、僕も血気盛んな頃だったのね(笑)。もうできないよって話をしたこともあるし、メンバーから大友さんそれはしないでしょっていわれたこともあるんです。でも後から考えると、彼らの考え方はすごく斬新だったなと思います。僕には思いつかなかったことをね。やっぱりアーティストっていう感じですね」。「この点でもう1つ重要なのは、プロデューサーに理解があったことでしょう。当時の慣習からすれば、とんでもないという録音方法でしたから、普通のサラリーマン・プロデューサーだったら、もういい加減にしろよとなつたでしょうね。その点で「ひのきしんじ」という人は音に関しても非常に理解を示してくれていましたね」。

それでは、いわゆるSEなどについてはどうだったのだろうか。「試行錯誤の中であししよう、こうしようっていうのが続きましたね。例えば「一触即発」の一番最初はテープの逆回しをしてるはず。イントロのリフのところまで」。「板を倒してみたり、あれは今考えるともう少しエコーをかけれ

ばよかったかなって感じはするんですけど、エコー・ルームのエコーじゃなくて、自然なエコーを使おうとなったんです。TSCのミキシング・ルームの側にあった非常階段に板を持って行って、マイクを下につけて反響音を録ったんです。他にも色々やりました。ピンポン玉を買ってきて、どういう風にしたらいいか、いやこれじゃつまんないなとかって、ずいぶんやりました。ピンポン玉を落とした残響をこっち側に振ろうとかね。「そういう実験的な要素が随所にあるんですよ、このアルバムには。パートを繋ぐにしても、ただ繋ぐじゃなくて、SEをきっかけにして「ダダダ」って繋いでいこうとか、それをブリッジにしようとか。そういえばマイクロフォンを回して変な音を作れないかなというのもやりました。結局は駄目だったんですけど、マイクを紐に括りつけて振り回す、ちょうどハモンド・オルガンのロータリー・スピーカーみたいな感じで録音できないかなあとかね。いろんなことを試しましたね。」「彼らのサウンド作りに関しては、あたり前のことじゃ駄目だな、何か特徴を作りたいなと考えていました。彼らの頭の中では計算できてたんだと思いますが、私は初めてですから分からないわけです。でも彼らの熱意は感じたので、じゃあ、こうしてみようか、ああしてみようか、ってアイデアをいくつか出したんだと思います。」

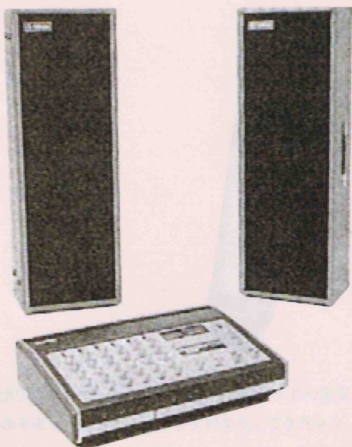
「彼らの録音がすべて終わった後、全く接点がなくなったのは自分自身も寂しかったですね。喧嘩をしながらも、ディスカッションして、アイデアを出していろんな音作りしたというのは、自分自身の力にもなってますし。もっともっと彼らといろんな作品を作って行きたいなと思ってましたね。」

四人囃子のライブ音響／河合雄一

前項でレコーディングの実態が明らかになったので、今度はライブの音響がどうだったか探ってみよう。話を聞きすぎるのは河合雄一氏である（以下、敬称略）。河合は、バンド結成期からTAMレーベル時代を通して、四人囃子のライブを音の面で支えていた。当時、専属のミキサーがいたバンドはおそらくないので、河合は、わが国ロック史上初のバンド専属ミキサーといえるだろう。この点は、逆にいえば四人囃子はライブでも音に「こだわりの」を持っていたのである。

河合と四人囃子の関係は、岡井のいう「地域性」がまたもあてはまる。「最初の出会いは杉並、中野あたりのアマチュア・バンドのイベントだったね。僕もバンドをやってたんだけど、電気に詳しいので機材の調達とかやってるうちに森園や大二と仲良くなった。みんな同い年だよ。荻窪に住んでたから、大二や森園の家には自転車で行ける距離だったし、大二はうちの親父の弟の教え子なんだよ、小学校の（笑）。だから友達つながりみたいな感じだよ。最初に四人囃子の音響をやったのは高校生の時で、たしか日本青年館のライブだったかな。」

「その頃は御スタに行って、ヴォーカル・アンプの調整とか、ここでどんなディレイをかけるとか、ここはエコー深くするとか、メンバーと相談しながらやってた。音に関するこだわ



りは最初からあったね。こだわってたのは森園と大二と僕だった。楽器の音に負けない音質、音量の出るスピーカーが欲しい、そのためにはスピーカーの置き方をどうしようとか、色々やったね。」

「森園と鷺宮高校の非常階段にSEを録音しに行ったこともあったな。今考えると不法侵入だよ（笑）。足音とか、鉄の扉を「バーン」と閉める音とか、ピンク・フロイドの曲に使うんだけど、そんなことをやってる人はいなかったよ、たぶん（笑）。ピンポン玉のSEも、最初は牛乳瓶にピンポン玉を入れてね（笑）大二の家で録った。ああ、レコーディングの（ネスカフェの瓶）は、レコーディング用に録り直してるんだよ。」

それでは当時のライブ会場、ライブの音響はどんな感じだったのだろうか。「ライブでまず苦労したのは会場の電源。今みたいに音響用電源とかはないから、けっこう落ちた。飛んだこともあるよ、ブレーカーが落ちて。そういうのは日常茶飯事だったんだ。走り回って電源の取り口変えたりしたね。そんなに長時間ではないけど、大学祭では特によくあって、その時は大二がドラム・ソロで繋ぐとかだったね（笑）。」

「もう1つ苦労したのが機材の調達。いろんなところから色々なスピーカー集めてきて、とりえあず音が出るように……だから音質は二の次で、とにかく聴こえるようにしようという状況だよな。」「ムーンとカメロトロンとか使い始めた頃も、ムーンってすごく電圧にシビアな楽器なので、ちゃんと音程が合ってた試しはほとんどないんじゃない（笑）。マイクも、今みたいに種類がなかったの、同じマイクでドラム拾ったり、ギター拾ったり、ヴォーカル拾ったり、そんな状況だった。」「モニターもなかったしね。基本的にヴォーカル・アンプだけで、ころがしのモニターは1973、74年になってようやく出てきたってとこでしょ。モニターはないものだと思って育てたので、出てきた時はやりやすかった。それまでは演奏者は中でバランスをとるしかなくて、生音だから反対側のギターの音が聴こえないとかしょっちゅうだったな。」

「逆にライブで面白かったのは、「一触即発」でテープ・ディレイを延々かけたりとかだね。アナログだから聴きながら徐々

に合わせていく。だいたいどの辺の目盛りっていうのは覚えているので、あとは微調整。これは専属でないといけないからでしょう。有名な「だって」の「どこ」も同じ。あれはもう偶然の産物で、延々とディレイかけてるんだけど、あそこだけ目立つのね、「だって」の「だっ」だけ残る感じで。あそこだけ歯切れがよくなるじゃない。今振り返ってみると、緻密なことをやりたかったんだと思う。彼らは。だから、よく大二の家に集まってはミーティングしてたよね」。

四人囃子に話題が移ったので、ここで四人囃子の機材や各ライブの環境について尋ねてみた。「四人囃子が持ってた機材は、基本的にエルクのヴォーカル・アンプ、それからエルクのテープ・エコー。薄っぺらでスピードのコントロールができるやつ。あとは坂下のエコー・チェンバーとか、そんな程度だよな」。「当時の機材はそんなに大したものではなかった。アンプもヤマハだし。それでもやれちゃってたし、やるしかなかったという感じだよ、とりあえずあるものだね」。

「四人囃子でコンソール（操作卓）を初めて使ったのは、杉並公会堂だったかな。フロイドの「Echoes」を完コピしたんだよ。生ピアノにマイク仕込んで、それにレスリーにかけて頭の「キーン」というのを出して。コンソールっていうのも、知り合いの方が自作されたものだったけど。杉並公会堂は6チャンネルだった。普通のL、Rのスタックと前後、左右。画期的だったと思うよ。4チャンネルのテーブルレコーダーとか使ってSEを出して。SEとエフェクト。1チャンネルだけセレクトして、ギターの音だけワットと回すとかね」。

「中野公会堂やワンステップ・フェスティバル、「一触即発」発売後のツアーも一緒に行った。でもレコードを聴いてどうこうではなくて、レコードとは関係なく、ライブはライブだからというのがみんなの考えだったね」。「ジャン・ジャンもやったけど、あそこはやりにくかった。その当時はみんなで勉強しながらやってたって感じかな。試行錯誤だよな。ACBもやったけど、勉強の面ではすごくプラスになったと思う。色々試していたから」。

「吉祥寺のOZは、音響にとって苦しいっていうか、2階だったので機材を持ち上げるのが大変だった。狭かったし、音響を調整する余地はなかったね。とりあえず歌が聴こえるようになって感じだった。銀座のスリーポイントも、狭いというか、こんなところでやっていいの、みたいな。銀座のど真ん中の2階でガラス張り、喫茶店みたいだったなあ」。

「俳優座も行ったけど、森園のテープ・エコーの中のテープがへたっちゃって、走行が安定しない。だから音がぐにぐによんだ。聴くと分かると思うけど（笑）。テープの速度が一定しないので、録音された時とスピードが変わって、音程も変わっちゃったんだよ。ヴォーカルについては、ミキサー卓で違うエコーをかけてただけだね」。

「杉並公会堂とか杉野講堂とか、当時の会場はロックを演奏することを考えて作られていたわけじゃなかったけど、音響的にはいい感じでデッドだったね。わりと木が主体で、今

みたいに石とか合板で化粧板とかそういうのじゃないから、けっこういい感じにできたと思う。変な反響もなくて。逆にやりにくかったのは体育館だね、学園祭で使う。体育館って真四角でしょ。だから、出音が直接跳ね返ってくるんだ。日比谷の野音も何回か出たけど、けっこう音が飛んで行くよね。それはそれでやりやすいんだけど、蟬がうるさいんだよな（笑）。ちょっと蟬、ミュートしてくんない、みたいな（笑）」。

「ステージ上では、やっぱり声が一番拾いにくいね。歌詞が日本語だから、言葉が聴こえないと話にならなかったんで、とりあえず声のパワーに合わせるみたいな。森園、ギターでけよとか、そういう話だよな（笑）。ドラムはそんなに苦労した覚えはないな。大二のドラムは、当時は音デカイ方だったね。コーラスは、中村もだけど大二も歌ってたでしょ。ドラムのコーラスは特に拾いにくいんだよ。マイクに入ってくるのが、ドラムの音の方がでかいから。よっぽど叫び系の人でないと難しいよね（笑）」。

ここでレコーディングの話題に触れると、実は録音にも関係したという。そこで録音現場の状況を尋ねてみると、TAMレーベルではなく、「ゴールデン・ビクニックス」からだけだと断った上で、次のように語った。「いろんな馬鹿なことやってたなあ。スピーカーをバスドラの前に置いて、それをマイクで拾うとか（笑）。馬鹿なことを考えるのは僕が森園だったね」。

「なすのちやわんやき」は、たしか大二だったと思うけど、どうしたら絶対にコピーのできない楽曲ができるだろうって（笑）、最初と最後に音程が違ったら面白いよねって誰かがいい出したんだ。それで録る時は普通にやったんだけど、それを最初と最後に半音違うようにするの。スタジオのアシスタントの子がウツて、トラック・ダウンの時にマルチのビッチをすこしずつ下げてってね。トラック・ダウンなんて、今みたいにリコール卓（設定を記憶できる卓）じゃないから、誰がどのパートをやるとか、みんなて手を出して分担してやった。ソロの時はフェーダーをここまで上げるんだよ、みたいだね。今から考えると、当時のスタジオなんて、よくこんなもの使ってたと思う。当時からまだ残ってるすごく良いものもあるんだけど」。

「そういえば、デビュー前のデモ・テープに立ちあったな。ビクターの録音、コピー曲だったけど」。「ミキサーの技術は急激に変化したと思う、特にここ10年ぐらい。当時の音響と比べたら今や大学サークルの方がいい機材使ってるんじゃないかな。マーシャルは持ってるし、ベース・アンプはアンペグ持ってたとか。今の恵まれた状態とその頃とを比べてみると、音楽的には昔の方が味が濃かった気がする。今はいかようにも処理できるから、今の人たちは選択肢が多すぎると思うんだよ。昔はそんなのはなかったから、目の前のできる工夫でやっていくしかなかったからね。これって、こういうことに使えないかな、みたいなことをとりあえずやってみようっていう時代だったからね。本田宗一郎さんじゃないけど「走る実験室」みたいな感じかな（笑）」。

ライブの裏側／佐藤光生／坂本優

河合のインタビューの最後に、ライブの際のエピソードなどを聞いてみた。すると「とにかく移動が大変だったね、メンバーも一緒だったけど。悪さはそんなにしなかった。それどころじゃなくて、とりえず寝るみたいなね（笑）。彼らは大人しかたっていうか、やんちゃ小僧たちだったよね。ちなみに女の子が寄ってきたりとか、そういうのはなかったよ」と語った。そこで今度は、このあたりの事情をすべて知るであろう当時のスタッフに聞いてみよう。佐藤光生と坂本優の両氏である（以下、敬称略）。

この2人は、四人囃子の活動という面からいえば、楽器・機材の運搬をしていた。またそれだけではなく、例えば坂下のACE TONE にアルミのフレームを自作して貼り付けたのは佐藤である。「よくぶつかるから保護した方がいいんじゃないっていったんだ。でも結局はボロボロになっちゃったけどね（笑）。ただし2人とも、やはり「地域性」を同じくする高校以来の友達、家族ぐるみの付き合いだったので、いわゆる仕事をしているということではない。坂本はきっぱりといった。「もしも僕と佐藤がローディーだっていわれたら、たぶん2人ともすぐやめちゃったよね。車への積み込みはメンバーも一緒にやってたし、僕たちはメンバーから手伝ってていわれてやってただけだよ。友達だから、四人囃子をみんなで一緒に盛り上げようっていう感覚だよ」。

それでは、楽器・機材をどのように運んでいたのだろうか。まず佐藤が回想した。「最初の頃は、大2の家の近所にある八百屋のトラックを借りて御スタに楽器を運んでた。普通のトラックだと、幌もないし。それを運転して、神宮の絵画館前のフリーバル・コンサート（1972年6月10日）にも行ったね。仲間うちで車を運転できるのは僕と坂本が引き継いだ。「そうこうしているうちに車を買わざるをえないだろうってことになって、軍用車みたいなカーキ色のトヨエースを買ったんだ。なんでこんな色のにしたのかと思ったけど、それが一番安かったらしいだね。僕の家近所に駐車場を借りて、そこに置きっ放しにした。それでいつでもどこでって連絡があると、運転して行った。楽器はずっと積みっ放しだったね（笑）。ベースもギターも、ライブで使うものは全部車に積んじゃったら最後、次のライブまで入れっぱなしだったよ」。

地方へのツアーの時はどうしていたのだろうか。トヨエースで行ったのだろうか。再び佐藤。「地方にもよく行ったよ。トヨエースってそんなに乗れないから、僕たちはメンバーとは別の移動だった。九州、金沢、郡山のワンステップも何往復したね。地方へ行く時は坂本と2人で交代だったね。大変だったけど、面白かったからやめる気にはならなかった」。

ここで坂本が積み込みの技を教えてくれた。「窓がなくて割れる心配がないから、そういう意味では積みやすかったけど、ずいぶん工夫したよ。積み込む順番は、最初はアンプ、それ



と一番邪魔くさかったロータリー・スピーカー。一番奥にこれらを積んで、次にオルガン、その手前に入れてた大2のドラムも邪魔くさかったね（笑）。それでその上にギターを乗せるんだ。オルガンはケースがなかったから、鍵盤の上に毛布を敷いたりしてたね。積み込んじゃうと重いけど、ハイエースよりは楽だったね。あの頃、ハイエースが流行ってたんだよ。バンドやってる連中の間では。ちなみにトヨエースにはカセットはなかったけど、エアコンはついてたよ」。

それでは、ライブ会場に到着してからはどうだったのだろうか。ステージのセッティングなどは誰がやっていたのか。まず佐藤がいった。「セッティングはメンバーがやってたよ。僕はセッティングの前にステージに楽器と機材を上げるだけ。当時のステージは、カーペットを敷いたりテープでマーキングしたりはなかったし、モニターもない。ヴォーカル・アンプだけだよ。僕はコンサートを客席で観てた覚えはないなあ。ステージ脇が客席の後ろの方から観ていたね。坂本も同様にいった。「セッティングは、音に関することは僕はいじらない。ステージに運んで行って繋ぐだけ。音はみんなこだわがあるし、僕がいじっても分からないからね」。「メンバーは音にこだわってたね。森園はギター弦やエフェクターのこととか、大2は変なドラムをいっぱい作っちゃうし、ステージ出るとチューニングは長いしね。あっさりしてたのは中村ぐらいかな。こんなもんだろ、みたいな、まあ、ベースだしね」。「楽屋にいる時は雑談ばかりだったよ。音楽のことだけじゃなくて、くだらない話をしたよね。他のバンドと比べて、四人囃子はごく普通だったような気がする。他のバンドには、いかにも俺はミュージシャンだ！ってというような連中がゴロゴロいてさ。ぜんぜん話が合わねえなって思ったり、なんか気後れを感じたよ」。

ではライブそのものについてはどうだろうか。お客の反応も含めて、メンバーのそばにいたスタッフとして何を見聞きしたのだろうか。まず佐藤である。「学習院だったと思うけど、クリエイションとかはちみつはいとかと一緒にいたんだけど（1971年11月2日の大学祭）、自分たちより年上のバンドばかりのところにいきなり高校生バンドが八百屋のトラックで乗りつけてさ。セッティングしてる時は、ガキのバンド観に来たんじゃねえよ、とか野次が飛んでたんだけど、演奏し始めたらシーンとしちゃってね。最後にはすごいウケてたよ。音は重いわけじゃないんだよ、四人囃子は。大人の



バンドはけっこう重い音がするなって感じたけど、四人囃子は感覚的に異質な感じがして、これはけっこう行けるぞって思ったね。まあ、そんなことは練習でもう分かってたんだけど、明らかに異質な感じだったよね。

「新宿のスバルビルのピア・ガーデンとか後楽園のプールとかで演奏したり、まさに下積み時代のことだけど、誰も聴いてないの。プールでバンド演奏なんて誰も聴かないからさ(笑)。ペンチャーズやれ、とか身内から声がかかって、森園がやり始めるんだけど、途中で終わっちゃうんだよ、おちゃらけだよ。ACBとかでも観てたけど、お客さんがノッてくると、わざとノらないようにテンポずらして踊らせないの。テンポを途中で変えるっていうのは、あの頃が始まりなんじゃないの(笑)。ノッてきて踊るやつがいると、森園が苦笑しちゃって、そこでテンポ変えたり一拍増やしたり、あれでよく踊れるよなとか(笑)。でも打ち合わせもしないで、みんなよくその場でできるなぁと思ったね。

この「踊らせない」という点は、坂本も演奏曲から説明した。「ACBの頃、よくこれで仕事になっているなって思った。だってあそこは踊る場所なのに、普通に踊れる曲をろくにやらないんだ(笑)。それでも無理矢理に踊っちゃうやつらもいたけど。踊れる曲をまったくやらなかったわけじゃないけど、ビートルズとか、「Simon Says」(1910 フルーツ・ゲーム・カンパニー)、「Proud Mary」(CCR) ぐらい。むしろフロイドの「Fat Old Sun」をやったりして、ありえないことをやってたね(笑)。よくこういうバンドを雇ってやるよなって、僕はそっちの方が不思議だったんだ(笑)」(ちなみに「Fat Old Sun」は、この From the Vaults 2 に 1972 年 12 月 21 日中野公会堂での演奏が収録されており、そこでヴォーカルをとっているのは中村真一である)。

続けて坂本は、当時の四人囃子ファンに言及した。「ライブにくるお客さんとはあんまり話はしなかった。けっこうウケてたからファンもついてたけど。分かってる人はいた、みたいな感じがな。お客さんは普通のディスクに通ってる女の子っていうか、20 代前半ぐらいだよ。四人囃子のメンバーはモテてなかった(笑)。サインくださいぐらいはいうけど、

追っかけみたいなおねえちゃんはいなかったね。それは杉並公会堂とか大きなところでやるようになってもね。ファンはいたんだけど、楽屋まで押しかけてくるとか、そういったたぐいのおねえちゃんは見たことがない。音楽はちゃんと聴いてるけど、それ以上の接触は求めてなかったんじゃないかな。周りにくっついてるのは男の方が多かったね、どっちかっていうと」。

さらに坂本は、スタッフがみたレコーディングの現場を次のように述べた。「僕はレコーディングの時も楽器を運んでいたよ。だから「触即発」の録音はほとんど一緒にいたね。音の作り方が繊細だから長いんだ、こたわるからさあ。ザツと作ってくれりゃいいものを(笑)。ぜんぜん終わらなくて、夜の 2 時、3 時までやってた。テイク 16 とか、わけ分かんないことやってんだもん。ライブでは演奏し慣れた曲だけど、音にこたわるから 1 回や 2 回では終わらないんだよ。一番簡単なのだって 4、5 回録ってたよ。長くなると、テイク 9 とか、わけ分かんない(笑)。最初の方はどんなふうに登録してるか、音を確認するためだと思うんだけど、こっちはずっと同じのを聴いているわけだからね。何回もやって何回も聴くでしょ。それで、そこは違うとか、そこだけこっちを硬くしてくれとか、そういうのを延々とやってるんだよ」。

四人囃子のマネージメント／岡井嗣明

最後に話を聞くのは、当時のマネージメントを行っていた岡井嗣明氏(以下、岡井)である。名字からも分かるように、岡井大二(以下、大二)の実兄であり、大二がロック・ミュージシャンになったのは、そもそものは岡井の影響が大きいかもしれない。というのは、岡井は小学校高学年から中学の頃にポピュラー・ソングのファンになり、音源をコレクションしたり、「ドラム・キットとまでいかないけど、スネアとかをよく部屋で叩いてた」りした。「その後大阪に行って、ちょうど丸 3 年経って戻って見たら、大二がすごく上手くなってた(笑)。センスも含めて僕なんかとてもじゃないけど太刀打ちできない程にね」。岡井が実家に残っていたレコード・コレクションやスネア・ドラムが、いまだ小学生だった大二の音

楽生活の出発点になったようなのである。

さて、まずはじめに当時のロック業界やマネージメントの状況を聞いてみよう。「ロックを取り巻く環境といっても、当時はまだグループ・サウンズ末期みたいな時代だったね。「マネージャーがいたバンドは、例えばブルース・クリエイションとか他にもあったけど、そもそもロック・バンドとして形になっていたバンドは 10 あるかないかという状況だった。その後、いきなり増えるんだだけね」。「僕自身についていえば、マネージャーとして正式にやり始めたのは 71 年だったかな、学習院のコンサートからだったと思う」。

「マネージャーをやるとなっても、特に何か考えていたわけではなかったなあ（笑）。好きなロックででんとかなるんだったらいいかなぐらいの気持ちかな。四人囃子に関して多少恵まれてたのは、メンバーはそれぞれ実家にいたので、生活費を稼ぐというよりは、偉そうにいつてしまうと、四人囃子らしさを発揮できる場所を物色できる余裕があったことだね。一番大切にしていたのがサウンドで勝負することだったので、音響や機材が最優先、あとは出演の順番。トリだとかそういうのにはまったくこだわらなかったんだけど、夕暮れ以降の時間にはこだわった。要するに照明が使えなければだめってこと。四人囃子を表現する効果が昼間だと半減するから、彼らの魅力をより一層出すには必須条件だったんだよ。そういう条件を出すバンド、特にマネージャーは他にいなかったと思うよ」。

この「出演順、夕暮れ以降」という「こだわり」を象徴するのが、ワールド・ロック・フェスティバル東京公演（1975 年 8 月 7 日、後楽園球場）で起きた「大二雪隠詰め事件」である。岡井は、四人囃子の出演を夕暮れ以降の時間にするために、あらかじめ公演の企画側に参加していた。「四人囃子の番は日本のバンドの一番最後、17 時半の予定になったんだけど、その順番を確保するためにスタッフとして制作側に入り込んでたんだよ。ちょうど日が暮れて照明が入る頃、その時間に出られるんだったら他の会場の順番なんかこだわらないから、後楽園だけは照明を使いたいって裕也さん（内田裕也）たちに交渉して、とにかくそこだけは何が何でもって」。

ところがフェスティバル当日、四人囃子より前に出るバンドがすべて「巻いて」しまった（予定時間よりも短く切り上げ）。いつも「押す」（予定時間より延びる）バンドが全部ね（笑）。普通ありえないことだよ。だからあくまでも憶測にすぎないけど、たぶんね、ワンステップ（・フェスティバル）などで四人囃子が注目を浴びてたから、妬まれちゃったのかもしれないね。「それで、予定の 17 時半まで 40 分 50 分も時間が開いちゃった。そこで大二にトイレに行ってそこから出るな、おなか痛いといって絶対に出てくるなといってね（笑）。スタッフにも、絶対出さな、制作側にはメンバーがいないからちょっと待っててっいてえ、といって延々と引っ張ったんだ。ウドーの製作本部長はインカムで怒鳴ってたけどね（笑）」。「終了後にはいろんなプレッシャーを受けたけど、



その時はもう誰が何をいおうが、とにかく予定の 17 時半にステージに出すことしか考えてなかった。その後については、制作スタッフの一員でもあったんで何となく収まって大丈夫だったけどね（笑）。

それでは、ライブやラジオ出演などのブッキングはどうしていたのだろうか。「杉並公会堂や杉野講堂みたいな単独ライブの時期や場所に関しては、ほとんど僕が考えてた。非常に露出頻度の少ないバンドだったんで、例えば半年のスパンでとか、こころ辺で何か起こさないと忘れられちゃうみたい（笑）。あとは、まだ音楽で食えるような時代じゃなかったんで、メンバーを集めて練習させる口実にもなるわけ。目標があるとりはするからね（笑）。ライブの収支はほとんど合っていないんだけど、バンドを続けていくためには、そういうタムでやらざるをえないって感じだよ。黒字のロック・コンサートって、四人囃子に限らず、ほとんどない時代だったからね」。

「単独ライブ以外の、いわゆる呼んでもらって出演するようなコンサートについては、事前の打ち合わせというか、主催者側との交渉がとて大変だったね。うちは面倒くさいよって伝えることがまず最初。四人囃子を呼んでくれるのはありがたいけど、面倒くさいよ、それでもいいのっていう。今でもそうかもしれないけどね（笑）」。

「ラジオの公開録音とかに関しては、ほとんど局側から持ちかけられたものだった。こっちから売り込んだ記憶はないよ。出演を引き受けると、メンバーには嫌がられたね。基本的に彼らはそういうところで働いてるエンジニアを信用してないから。そのせいで余計に露出が少なくなちゃったけどね。番組とか雑誌の取材で喋ることについても、メンバーはあまり面白いことはいわなかったよね。ただ僕も含めて、それが四

人囃子という気持ちがあったから、もうちょっと喋れよとは思わなかった。メンバーはみんな、とにかく音を聴けば分かるよ、音聴いてくれ、それしかないから、って突っ張りの気持ちを持ってたんだよね」。

さて、ここまでの話でマネージメントの努力と工夫が理解できただろうが、ライブの内容やステージ上のことについてはどうだったのだろうか。照明や音響、セット・リストなどは誰が企画していたのだろうか。「照明と音響については、リハール前の打ち合わせから徹底的にこだわっていたね。照明の方たちは、本当に四人囃子を大好きになってくれた人たちだったので、岡井くん、こういうのがあるんだよとかいってくれて、じゃあ、それ使おうって感じだった。そこら辺については、メンバーは何も知らなかった。ステージに立つ側は見え方までは分からないからね。映像を撮って後でみたわけでもないし」。

「照明も音も、とにかく最初と中程と終わりにどうインパクトを与えるかを常に考えていた。曲順については、最初の頃はぜんぶ僕が組んだこともあった。例えばメンバーたちが飽きちゃってる曲があったとしても、四人囃子の一番のファンとしてはこういうセット・リストが聴きたいという形で、彼らに、今日はこれっ、て手渡してました（笑）。初期の頃は、最初のオリジナルである「ライト・ハウス」がトリになることが多かったと思う。フロイドの「Echoes」やプロコル・ハルムの「In Held 'Twas In I」をやってる時は、それらが最後だったね。ちょっと劇的に終わらせるみたいにな」。

「PAが専属だったというのも、自然な流れであたり前のようにそうなったって感じだったね。誰かを呼んできたというわけではないよ。四人囃子という存在自体がマニアックな存在でしかないわけだけど、コアな仲間が周りに常にいてくれた。何かやる時に必ず必要とされる人がいたんだよ。さらに、その人が知り合いを連れてきたりとかね。だから、色々あたって苦労して見つけたとかそういうのじゃないんだよ」。

それでは次に、TAMレーベルの各作品が作られた経緯や宣伝の状況などを、マネージメントの立場から聞いてみよう。

「まず『二十歳の原点』については、レコーディングの経緯はメンバーからも聞いたと思うけど、これをやっておかないと交渉が上手く行かなかったということだね。会社のものとか、担当ディレクターの立場だとかが、いろんなところの駆け引きがあったから。オリジナル・アルバムを作る時に100%こっちの意向を聞かっていくてくれたので、だったらそっちの提示も飲もうかっていうことだった。アルバムの企画や構成に関しては、ディレクターの指示だね。われわれの中ではデビュー・アルバムっていう意識があんまりなかったから、ファンにも一切アピールしなかった。ほんとど宣伝はなかったと思うよ。これと『一触即発』がカップリングされて赤いジャケットになって出直された（『TRIPLE MIRROR OF YONINBAYASHI』）のは、もうかなり後、われわれがソニーに移った後だね。あれには関与してないよ」。

「『一触即発』については、残念だと思ってるのは、当時の力では、原盤権を持つことができなかったこと。自分の知識がなかったことも含めて、それは本当に悔やんでるけどね。セールスや宣伝に関しては、この時期は色々やったと記憶している。雑誌で好意的に取り上げられたりしたけど、それについては僕の方からの働きかけはしてないね。取材の話はだいたい受けてた。喋らなくて苦労したというのはあるけど。まあ、聞き手にもよるんだけど。だからなるべく取材に同席するようにしてた。せっかくの露出の場なのに、身のある話をするかどうか信用できなかったから（笑）。たまに喋るとデモリットになることまで平気でいっちゃうところがあるでしょ（笑）。レコードのセールスに関しては、業界自体もわれわれも、それ程の知識がなかった時期なので、自然に売っていくという感じだったけどね。仕掛けるっていうのは、あくまでもナマケモノのポスターを作って、なるべく多くいろんなところにツアーに出かけることくらいかな。一生懸命にやってたのは」。

さて最後に、当時の岡井は四人囃子の音楽をどのように感じていたのか、そして今振り返って四人囃子のマネージャーはどうだったのかを聞いてみることにしよう。「四人囃子って、食べ物に例えるとミックス・ビザかな（笑）。当時のロック・ミュージックの世界ってブレン系が多かったよね。だから他に類をみない存在だったと思う。ビザは美味しかったかって？とっても美味しかったよ。美味しいから商売忘れちゃったんだね、きっと（笑）」。

ビジネス面でのマネージャーとして僕はかなり失格者だと思うけど、四人囃子をアピールするための一員としての役割は十分に果たしたかなと思う。個人的な感想になっちゃうけど、後楽園球場で2万人が四人囃子にスタンディング・オベーションした時は満足の極地だったね。客席から観るってメンバーにはできないでしょ。僕しか味わえないことを味わわせてもらっていたよ」。

探求の旅は続く・・・

さて、四人囃子の謎を解明する試み、四人囃子の真実を求める挑戦、いかがだったであろうか。できる限りの努力を傾注したつもりだが、まだまだまだまだ・・・まだ不十分であろう。解明すべき謎はなお多いし、そもそも数学と違って1+1が2にならない音楽と人間がテーマである。さらなる探求の旅に出なくては・・・。

と、ここまで書いていたら、神の啓示か、映画に出て円盤に乗った弟の忠告か、はたまた丸い可愛い目をしたネッシーのつぶやきか、正論にすぎないご意見が耳に聞こえてきた。「そんな難解なこと考えてないで、音楽を聴こうよ、サウンドを楽しもうよ、音がすべてだよ」。まさにおっしゃるとおり。それでは失礼して私も、みなさまと一緒に『From the Vaults 2』を聴きながら、四人囃子の音宇宙で悦楽をむさぼることにいたします。