

バッハ

Johann Sebastian Bach 1685-1750

平均律クラヴィーア曲集(全曲)

The Well-Tempered Clavier (Complete)

48の前奏曲とフーガ

48 Preludes and Fugues BWV846-893

第1巻

Book 1

DISC 1

第1番 ハ長調 BWV846

No.1 in C Major, BWV846

1	Prelude	2:23
2	Fugue	1:54

第2番 ハ短調 BWV847

No.2 in C minor, BWV847

3	Prelude	2:08
4	Fugue	1:35

第3番 嬰ハ長調 BWV848

No.3 in C-sharp Major, BWV848

5	Prelude	1:04
6	Fugue	2:02

第4番 嬰ハ短調 BWV849

No.4 in C-sharp minor, BWV849

7	Prelude	2:40
8	Fugue	3:04

第5番 二長調 BWV850

No.5 in D Major, BWV850

9	Prelude	1:06
10	Fugue	1:39

第6番 二短調 BWV851

No.6 in D minor, BWV851

11	Prelude	1:19
12	Fugue	1:41

第7番 変ホ長調 BWV852

No.7 in E-flat Major, BWV852

13	Prelude	4:12
14	Fugue	1:42

第8番 変ホ短調 BWV853

No.8 in E-flat minor, BWV853

15	Prelude	3:39
16	Fugue	5:11

第9番 ホ長調 BWV854

No.9 in E Major, BWV854

17	Prelude	1:34
18	Fugue	1:01

第10番 ホ短調 BWV855

No.10 in E minor, BWV855

19	Prelude	2:49
20	Fugue	0:58

第11番 ヘ長調 BWV856

No.11 in F Major, BWV856

21	Prelude	0:57
22	Fugue	1:16

第12番 ヘ短調 BWV857

No.12 in F minor, BWV857

23	Prelude	4:56
24	Fugue	3:27

Total Time 55:26

DISC 2

第13番 嬰ヘ長調 BWV858

No.13 in F-sharp Major, BWV858

1	Prelude	2:18
2	Fugue	2:15

第14番 嬰ヘ短調 BWV859

No.14 in F-sharp minor, BWV859

3	Prelude	1:01
4	Fugue	3:49

第15番 ト長調 BWV860

No.15 in G Major, BWV860

5	Prelude	0:42
6	Fugue	2:20

第16番 ト短調 BWV861

No.16 in G minor, BWV861

7	Prelude	2:30
8	Fugue	2:15

第17番 変イ長調 BWV862

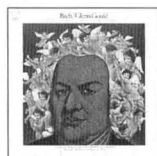
No.17 in A-flat Major, BWV862

9	Prelude	1:23
10	Fugue	1:28

第18番 嬰ト短調 BWV863

No.18 in G-sharp minor, BWV863

11	Prelude	1:22
12	Fugue	1:46



第2巻

Book 2

DISC 3

第1番 ハ長調 BWV870

No.1 in C Major, BWV870

1	Prelude	3:02
2	Fugue	1:49

第2番 ハ短調 BWV871

No.2 in C minor, BWV871

3	Prelude	1:25
4	Fugue	1:25

第3番 嬰ハ長調 BWV872

No.3 in C-sharp Major, BWV872

5	Prelude	1:40
6	Fugue	3:32

第4番 嬰ハ短調 BWV873

No.4 in C-sharp minor, BWV873

7	Prelude	3:09
8	Fugue	1:53

第5番 二長調 BWV874

No.5 in D Major, BWV874

9	Prelude	4:14
10	Fugue	2:45

第6番 二短調 BWV875

No.6 in D minor, BWV875

11	Prelude	1:56
12	Fugue	1:45

第7番 変ホ長調 BWV876

No.7 in E-flat Major, BWV876

13	Prelude	1:28
14	Fugue	1:39

第8番 嬰二短調 BWV877

No.8 in D-sharp minor, BWV877

15	Prelude	2:21
16	Fugue	2:17

第9番 ホ長調 BWV878

No.9 in E Major, BWV878

17	Prelude	2:17
18	Fugue	1:47

第10番 ホ短調 BWV879

No.10 in E minor, BWV879

19	Prelude	2:04
20	Fugue	2:44

第11番 ヘ長調 BWV880

No.11 in F Major, BWV880

21	Prelude	2:09
22	Fugue	1:31

第12番 ヘ短調 BWV881

No.12 in F minor, BWV881

23	Prelude	1:45
24	Fugue	1:33

Total Time 52:58

Total Time 53:08

DISC 4

第13番 嬰へ長調 BWV882

No.13 in F-sharp Major, BWV882

- | | |
|-------------|------|
| [1] Prelude | 2:14 |
| [2] Fugue | 1:47 |

第14番 嬰へ短調 BWV883

No.14 in F-sharp minor, BWV883

- | | |
|-------------|------|
| [3] Prelude | 3:22 |
| [4] Fugue | 2:46 |

第15番 ト長調 BWV884

No.15 in G Major, BWV884

- | | |
|-------------|------|
| [5] Prelude | 1:10 |
| [6] Fugue | 0:53 |

第16番 ト短調 BWV885

No.16 in G minor, BWV885

- | | |
|-------------|------|
| [7] Prelude | 3:09 |
| [8] Fugue | 2:25 |

第17番 変イ長調 BWV886

No.17 in A-flat Major, BWV886

- | | |
|-------------|------|
| [9] Prelude | 3:00 |
| [10] Fugue | 1:55 |

第18番 嬰ト短調 BWV887

No.18 in G-sharp minor, BWV887

- | | |
|--------------|------|
| [11] Prelude | 1:38 |
| [12] Fugue | 4:25 |

第19番 イ長調 BWV888

No.19 in A Major, BWV888

- | | |
|--------------|------|
| [13] Prelude | 1:22 |
| [14] Fugue | 1:04 |

第20番 イ短調 BWV889

No.20 in A minor, BWV889

- | | |
|--------------|------|
| [15] Prelude | 2:16 |
| [16] Fugue | 1:29 |

第21番 変ロ長調 BWV890

No.21 in B-flat Major, BWV890

- | | |
|--------------|------|
| [17] Prelude | 2:25 |
| [18] Fugue | 1:46 |

第22番 変ロ短調 BWV891

No.22 in B-flat minor, BWV891

- | | |
|--------------|------|
| [19] Prelude | 1:39 |
| [20] Fugue | 3:17 |

第23番 ロ長調 BWV892

No.23 in B Major, BWV892

- | | |
|--------------|------|
| [21] Prelude | 1:40 |
| [22] Fugue | 2:00 |

第24番 ロ短調 BWV893

No.24 in B minor, BWV893

- | | |
|--------------|------|
| [23] Prelude | 1:39 |
| [24] Fugue | 1:32 |

Total Time 51:53

グレン・グールド(ピアノ)

Glenn Gould, piano

[録音] 第1巻=1962年6月7日、8日、14日、9月20日、21日、1963年4月9日、6月18日~20日、8月29日、30日、1965年2月23日、3月5日、17日、31日、4月3日、23日、6月1日、8月9日、ニューヨーク、30丁目スタジオ

第2巻=1966年8月8日、1967年1月24日、2月20日、1969年9月11日、12日、12月3日、4日、7日、17日、18日、ニューヨーク、30丁目スタジオ/1971年1月10日、11日、24日、31日、トロント、イートン・オーデトリウム(アナログ・セッション・レコーディング)

[オリジナル・プロデューサー] ボール・マイヤーズ(第1巻、第1、3、4、5、7~24番)、ジョゼフ・ジャンニ(第1巻、第2、6番)、アンドルー・カズディン(第2巻)

[オリジナル・エンジニア] フレッド・ブラウト、レイモンド・ムーア(第2巻、第1~16番)、ケント・ウォーデン、レイモンド・ムーア(第2巻、第17~24番)

[オリジナル・マスター・トランスファー、DSDマスタリング] アンドレアス・K・マイヤー

Producers: Paul Myers (Book 1 Nos.1, 3, 4, 5, 7-24) / Joseph Scianni (Book 1 Nos.2, 6) / Andrew Kazdin (Book 2)

Engineers: Fred Praut, Raymond Moore (Book 2 Nos.1-16) / Kent Warden, Raymond Moore (Book 2 Nos.17-24)

Recording: Columbia 30th Street Studio, New York City

June 7 and September 21, 1962 (Book 1 No.1)

June 7, 1962 (Book 1 No.2)

June 8 and September 20, 1962 (Book 1 No.3)

June 14 and September 21, 1962 (Book 1 No.4)

September 20, 1962 (Book 1 Nos.5, 7, 8)

June 14, 1962 (Book 1 No.6)

April 9, 1963 (Book 1 Nos. 9, 11)

June 18-20 and September 18 & 25, 1963 (Book 1 No.10)

June 18, 1963 (Book 1 Nos. 12, 13)

August 29, 1963 (Book 1 No. 14)

August 29 & 30, 1963 (Book 1 No. 15)

June 18-20, August 30 and September 18 & 25, 1963 (Book 1 No.16)

February 23, March 5 and April 3, 1965 (Book 1 No.17)

March 31 and August 9, 1965 (Book 1 No.18)

March 17 & 31 and April 23, 1965 (Book 1 No.19)

March 17, 1965 (Book 1 No.20)

February 23 and March 5, 1965 (Book 1 No.21)

March 31 and April 23, 1965 (Book 1 No.22)

April 23, 1965 (Book 1 No.23)

June 1 and August 9, 1965 (Book 1 No.24)

August 8, 1966 & February 20, 1967 (Book 2 No.1, 2, 3)

January 24, 1967 (Book 2 No.4, 5)

August 8, 1966 (Book 2 No.6)

August 8, 1966 & January 24 and February 20, 1967 (Book 2 No.7)

February 20, 1967 (Book 2 No.8)

September 11 & 12 and December 3, 4 & 7, 1969 (Book 2 No.9)

December 18, 1969 (Book 2 No.10 & 11)

December 3 & 4, 1969 (Book 2 No.12, 13, 15)

September 11 & 12 and December 17 & 18, 1969 (Book 2 No.14)

December 17, 1969 (Book 2 No.16)

Eaton's Auditorium, Toronto, Canada

January 11 & 31, 1971 (Book 2 No.17)

January 11 & 24, 1971 (Book 2 No.18)

January 10 & 24, 1971 (Book 2 No.19)

January 10 & 11, 1971 (Book 2 No.20)

January 31, 1971 (Book 2 No.21, 22)

January 24, 1971 (Book 2 No.23)

January 24 & 31, 1971 (Book 2 No.24)

Original analog master transfer & DSD Mastering Engineer:

Andreas K. Meyer

Tape Research: Anthony Fountain (Sony Music Archive)

[アメリカ盤初出LP番号]

「第1集」第1巻第1番~第8番:

MS 6408 / ML 5808 (1963年1月14日発売)

「第2集」第1巻第9番~第16番:

MS 6538 / ML 5938 (1964年1月13日発売)

「第3集」第1巻第17番~第24番:

MS 6776 / ML 6176 (1965年10月18日発売)

「第4集」第2巻第1番~第8番:

MS 7099 (1968年3月18日発売)

「第5集」第2巻第9番~第16番:

MS 7409 (1970年3月30日発売)

「第6集」第2巻第17番~第24番:

M 30537 (1971年4月26日発売)

[日本盤初出LP番号]

第1巻:OS-620~1 (日本コロムビア) (1966年7月発売)

第2巻:SONC-10471~2 (1971年11月発売)

[使用アートワーク]

トレイカード表:1965年に既発売の3枚をまとめて第1巻全曲としてボックス化された時のアメリカ盤のジャケット・デザイン(D3S733)。日本盤には使われたことがない。

ブックレット表:1972年に既発売の3枚をまとめて第2巻全曲としてボックス化された時のアメリカ盤のジャケット・デザイン(D3M31525)。

デザイナーはヘンリエッタ・コンダック、絵はクリフォード・コンダック。これも日本盤には使われたことがない。

ブックレット裏:第1巻第1番~第8番を収めた「第1集」MS 6408 (1963年1月14日発売)のジャケット。第1巻のLP3枚は、すべてこの写真がジャケットに使われている。フォトグラファーはコロムビア・レコードの専属だったヘンリー・バーカー。

■《平均律クラヴィア曲集》について アルベルト・シュヴァイツァー

《平均律クラヴィア曲集》の第1巻と第2巻はかなりの長い時を隔てて作曲された。第1巻が完成したのはバッハ自身が自筆譜に入れた日付けからすると1722年で、第2巻は1744年にまとめられた。そうとわかるのは、ハンブルクのオルガン奏者シュヴェンケは1781年にエマヌエル・バッハが所有していた自筆譜（その後散失）の写譜を作ったのだが、そのタイトル・ページに1744年と記入されているからである。

1720年に作られた《ヴィルヘルム・フリーデマン・バッハのためのクラヴィア小曲集》には《平均律クラヴィア曲集》第1巻に含まれている11曲の前奏曲が収められている。そのうちの4曲（ハ長調、ハ短調、ニ短調、ホ短調）をバッハが改訂していることから、《平均律クラヴィア曲集》中の曲の多くは最初から一気に現在の完成形に到達したのではなく、バッハ自身が満足できる形になるまで、継続的に手が増えられたのではないかと推察される。

著作『歴史的・伝記的音楽事典』の中でエルンスト・ゲルバーは、バッハは、時間を持て余し何1つ使える楽器がないという状況で第1巻を作曲したと書いている。この中にはある程度の真実があるかもしれない。エルンストの父ハインリヒはライプツィヒ時代の初期にバッハに教わっていたから、ゲルバーの説はバッハ自身の言葉に基づいている可能性は

十分にあるのだ。ことに、当時ハインリヒ・ゲルバーは《平均律クラヴィア曲集》を学んでいて、バッハは彼に3度演奏して聴かせたことがあるのだからなおさら可能性は高まる。バッハがそのような状況に置かれたのは、例えばケーテンのレオポルト公との旅行——ケーテン宮廷の楽器リストに載っている小型で持ち運び可能なクラヴィアは置いて出かけたことだろう——の際だったに違いない。この推察が正しいとするなら、《平均律クラヴィア曲集》に含まれる曲の大半が比較的短期間のうちに書かれたという伝説も正しい。実際、このような作曲の仕方はバッハの特徴でもあった。第2巻の方はバッハがカンタータ書法と実質的に決別したあとに作曲された。

しかし、いくつかの前奏曲とフーガは、バッハが曲集としてまとめようと思いつくしばらく前から存在していた。このことは第1巻だけでなく第2巻にも当てはまる。第1巻にも第2巻にも、バッハのほとんど初期にまで遡る曲が存在しているのである。徹底的にバッハに親しめば、どの曲がこのカテゴリーに属するか、だんだんわかってくるはずだ。それと同時に、例えば第1巻の前奏曲のうち、ハ短調と変口長調のものは他の前奏曲ほどの成熟を示していないことにもすぐに気づくだろう。同じく第1巻のイ短調のフーガが若い頃の作であることは、主題のある種の締まりのなさや構想力の不足に表れているだけでなく、このフーガが明らかにペダルのあるチェンバロのために書かれていることからわかる。パ

スの最後の音は5小節にわたって延ばされるが、これは手だけで保持することはできず、初期作品でしばしばそうだったように、ペダルを必要とする。《平均律クラヴィア曲集》のその他の曲は、インヴェンションやシンフォニアと同じように、チェンバロではなくクラヴィコードを主に想定して書かれている。バッハ自身は、1744年にまとめた曲集を《平均律クラヴィア曲集》の「第2巻」とは呼んでいなかったようで、単に「24の新しい前奏曲とフーガ」と呼んでいた。

バッハが、ケーテンで完成したこの曲集に《平均律クラヴィア曲集》というタイトルを付けたのは、当時の音楽界にある種の満足感をもたらした1つの勝利を祝福するためだったが、その満足感を私たちは容易に理解することができる。昔の鍵盤楽器ではすべての調を弾くことは不可能だった。その理由は、5度と3度の音程が、自然に、すなわち弦を分割して得られる絶対的な音程に従って調律されていたためで、この調律法だと、1つの調だけはきれいな純正の響きを得ることができたけれども、他の調になると多かれ少なかれ調子はずれになり、最初の調の中ではきれいに響いていた3度と5度が不協和になってしまう。そこで、3度と5度を絶対的にではなく相対的に調律する方法を見つける必要性が生まれた。つまり、1つの調だけを見ればそれほどきれいな響きは得られなくとも、すべての調で何とか我慢できる程度の響きを得るために、3度と5度を「加減（調節）」しようというわけである。この問題の解

決が急務となったのは16世紀、クラヴィコードの1つ1つの音に専用の弦を1本だけ割り当てる新しい習慣が生まれた時だった。それまでは同じ1本の弦で複数の音を出すようになっており、鍵を押すと、その先に付けられたタンジェント（打弦用の金属片）が望む音高に適した長さに弦を分割する仕組みだった。もちろんオルガンにも「加減」された調律法が必須だった。

この問題にまず答えを出したのは、ともにイタリア人のジョゼッフェ・ツァルリーノ（1558年の『音楽論』）とピエトロ・アーロン（1529年の著書）だった。それからしばらくして、ドイツ、ハルバーシュタットのオルガン製作者アンドレアス・ヴェルクマイスター（1645-1706）が原理としては現在も有効な調律法を考案した。彼はオクターヴを12の等しい半音に分割したのである（このオクターヴの中ではどの音程も純正な音程からずれている）。ヴェルクマイスターの論文『音楽的平均律』は1691年に発表された。こうして問題は解決し、以来、作曲家たちはすべての調で書くことができるようになったのである。ただしそれまで避けられていた調のすべてが実際に使われるようになるまでには長い時間が必要だった。有名な音楽理論家ハイネンは、1728年——すなわちバッハが第1巻をまとめたから6年後——に出版された通奏低音に関する理論書にこう書いている。「口長調や変イ長調で作曲されることはほとんどなく、嬰ハ短調や嬰ハ長調となると皆無に等しい」。ハイネンはバッハの前奏曲とフー

ガを知らなかったようだ。

第1巻のバッハによる自筆譜には次のような表題が書いてある。

「平均律クラヴィーア曲集、あるいはすべての全音と半音を、長3度すなわちド・レ・ミと短3度すなわちレ・ミ・ファとともに用いた前奏曲とフーガ集。音楽を学ぼうと志す若い人々が役立てられるように、また、すでに音楽に熟達した人々がとりわけ気晴らしとして利用できるように、アンハルト=ケーテンのレオポルト大公の楽長にしてその室内楽団の監督であるヨハン・セバスティアン・バッハが計画し、書き上げたものである。1722年」。

《平均律クラヴィーア曲集》は、世代を経る間に芸術文化がどれほど進歩したかを判断することのできる、そんな作品の1つである。ドイツの音楽評論家ロッホリツが19世紀初めにこの前奏曲とフーガ集と出会った時、最初から本当の意味で彼の気に入ったのはほんの数曲だけだった。彼は気に入った曲に目印を付けていったが、自分で演奏することを目印の数が増えていくのに気づいて驚いたという。このバッハの最初の預言者の1人であるロッホリツに、もし誰かが、あと100年もしたら音楽に関心のあるあらゆる人がこの曲集のどの曲もとてもわかりやすい音楽だと考えているだろうと言ったとしても、彼には到底信じられなかったに違いない。

現在この作品が私たちの共有財産になっているという事実は、もう1つの事実に対して私たちに慰めてくれるかもしれない。それは、この作品を分析

することは、森の中に生えている木を数え上げたり、それらの外観を描写することによって森を語ろうとするのと同じように不可能に近いということである。私たちにできるのはただ何度も繰り返すことだけだ。繰り返し繰り返しこの作品を取り上げては演奏し、聴き、この世界に飛び込んでいくことだけだ。美学的な解説の類は、どんなものであろうとも表面的なものにしかなり得ない。この作品がこれほどまでに私たちを魅了する要因は、曲の形にあるのでも、構造にあるのでもない。そこから見える眺望、そこに映し出されている世界そのものにある。私たちはこの作品を楽しむというよりはむしろ啓発される。喜び、悲しみ、涙、嘆き、笑い。これらすべてにこの作品は声を与えるが、その声を聴きながら私たちは不安の世界から安らぎの世界に運ばれていき、現実を新しい眼で見るのである。まるで、山間の湖畔に腰を下ろし、穏やかに底知れない湖面に映った丘や森や雲をじっと見つめるかのように。

《平均律クラヴィーア曲集》ほど、バッハにとって芸術は宗教だったことを私たちが実感させられる作品はない。バッハは、ソナタでのベートーヴェンのように魂の自然な状態を描くのではなく、目標に向かっての努力や苦闘を描くのではない。そうではなく、自分が生をも超越していることを常に意識している1つの精神が感じ取った人生の現実を描くのである。その精神にあっては、どんなに矛盾し合う感情も、どんなに深い悲しみも、あふれんばかりの元気のよさも、魂が基本的に超越していることを示した諸相

に過ぎない。そしてそれこそが、第1巻の悲哀に満ちた変ホ短調の前奏曲にも、第2巻の屈託のない快活なト長調の前奏曲にも同じように神々しい雰囲気を与えているものだ。誰であろうとひとたびこのすばらしい穏やかさを感じ取った者は、自分が生について知っていることと感じたことのすべてを、音という不思議な言葉で表現した神秘的な精神を理解したことになる。そして、人間と生を和解させて人間

に安らぎをもたらすことのできる偉大な魂だけに私たちが捧げる感謝の気持ちを、バッハに捧げることだろう。

(『J.S. バッハ』より。英訳:アーネスト・ニューマン)

[訳:渡辺 正]

※この解説は《平均律クラヴィーア曲集》第1集(第1巻、第1番～第8番)の米国初出盤(ML5808/MS6408)掲載のライナーノーツを翻訳したものです。

ゲールドファンへの福音 バッハ平均律クラヴィーア曲集<第2巻>ついに完成!

多様な音色の織物

ゲールドのバッハ演奏を支える武器は、アクションをやや深く改造し、タッチに対して敏感なピアノを自由自在に使いこなすことのできる驚嘆すべき繊敏なタッチと、そこから生み出されるきわめて変化に富んだアーティキュレーションである。とくにスタッカートやポルタートごみのスタッカートの多用は、彼のバッハを全く固有のものにしている。

彼のバッハでは、それからのアーティキュレーションと、タッチとペダリングの微妙な配合によって生み出される多様な音色の織物なのである。アーティキュレーションと音色と、そして

馬場健

テンポとの実にヴァリエティに富んだ配合を発揮するに、《平均律》は絶妙の作品であり、かつての《第1巻》でも、そのよい例は随所にみられたけれども、作品そのものが、《第1巻》より変化の多い《第2巻》は、その意味でも、待望のレコードといつてよい。

ゲールドの演奏は、実にヴァリエティに富んでいて、しかもいつ聴いても新鮮さを失わない。凡庸な演奏で、《平均律》全曲をたて続けに聴くというのは、考えただけでもぞっとするほど忍耐力のいる仕事であるが、ゲールドのこの演奏は、次から次へと聴いてみたい欲求にかられる。(ライナー・ノートより)



ヘンリッヒ・グルック

《平均律クラヴィーア曲集第2巻》

前奏曲とフーガ第1巻～第24巻
グレン・ゲールド (ピアノ)
SONC-10471-2 212組4,000

「平均律」第2巻全曲・日本初出LPの広告
〈「レコード芸術」誌
1971年11月号〉

推薦盤「いまから5年前に第1巻が発売されて以来、ながらく待ち望まれていたレコードである。(…)深い思考と共感が従来のものとは違った次元を開きつつあるように思う。その意味で、ここにはグレン・ゲールドのすべてがある。」

■「ドイツ的な厳格さ」でも「非正統的な歓喜」でもなく

ミヒャエル・シュテゲマン

1932年9月25日、グレン・グールドが毛皮商の父ラッセル・ハーバート・グールドと母フローレンスとの間の一人息子としてトロントで生まれた時、フローレンス(すでに42歳だった)にとっては長年の夢の1つがやっと実現に一步近づいたという思いだったに違いない。音楽家になるような息子を持つことが少女時代からの彼女の夢だったのである。芸術家グールドの形成に、そしてとくにグールド個人の形成に母親のこの「イデー・フィクス」がどんな影響を及ぼしたのか一口には言えない。ただ確かなのは、グールドが絶対音感も含めた音楽的な能力をごく幼いころから示したことで、フローレンスがルイーゼ・ロビンのピアノ教則本『キーボード・タウン』を使ってグールドに日常的にレッスンを行うようになったのは、1935年の秋、グールド3歳の時だった。1943年まで、フローレンスはグールドの唯一の教師だったが、ピアノとオルガンを弾き、結婚までは声楽教師でもあった彼女には確かにその資格があったといえるだろう。「音楽を学ぶ子供を持つ母親は、時には社会的な活動を縮小してまでも、自分の時間を犠牲にし、惜しみなく差し出すことが求められるのです」と1951年11月に彼女は語っている。「グレンが昼の稽古をする時に私はつきっきりで、学校が終わって家に帰って稽古をする時にも私

はいつも家にいました」。

1943年秋、グールドがトロント音楽院に入学し、チリ出身の名ピアニスト、アルベルト・ゲレーロのクラスで学びはじめた時、『平均律クラヴィア曲集』第1巻など、バッハ作品の一部をグールドは母親とともにすでに学び終えていた。グールドがバッハに興味を持っていたという事実は、グールド自身が後に回想しているように、当時のピアニストの多くがバッハを忌み嫌っていたことを思えば、とくに注目値する。グールドの当時のバッハ演奏は「主に私がベグダルを全く使わないという理由から、不当にも前衛的なものと見なされていた」にもかかわらず、『平均律』第1巻からの前奏曲とフーガ変ロ短調BWV867によってグールドは1946年のキワニス音楽祭「ピアノ・トロフィー・コンペティション」で1等賞を得た。グールドが参加したコンクールはこれが最初で最後だった。

1940年代と50年代のグールドはリサイタルのプログラムに『平均律』第1巻および第2巻の曲を取り入れ、また、ペアとなる前奏曲ぬきでフーガのみ演奏することも珍しくなかった。1957年7月末から8月初めにかけて、コロンビア・レコードのための録音でバッハのバルティータ第5番と第6番に何を組み合わせるかという問題が持ち上がった時にも、グールドは『平均律』第2巻から2つのフーガを選んだ(第9番ホ長調BWV878と第14番嬰へ短調BWV883)。対位法的な音楽にしか興味がないと語っていたその通りに、グールドは『平均律』の前奏

曲よりフーガの方をはるかに好んだのである。グールドいわくバロックの鍵盤音楽の「最高傑作」である『平均律』、その第1巻の楽譜が1972年にアムスコ・ミュージック・カンパニーから刊行された際に序文を寄せたグールドは、前奏曲は「ただのつまらない前置きのようなもの」であると書いている。

1962年6月7日、グールドはニューヨーク30丁目のコロンビア・スタジオで『平均律』のレコーディングに取りかかった。同年1月、カナダ放送協会のテレビ番組『日曜日の音楽』シリーズのために『フーガの技法』からコントラプункトゥスを1曲と『カンタータ第54番「いざ罪に抗すべし」』、『ブランデンブルク協奏曲第5番』を収録した。この時の演奏と伴奏には「ハープシピアノ」——グールド自身によれば「自分をハープシコードだと思い込んでいる神経症」の楽器——が使われた。『平均律』もハープシピアノ(グールドの学友ジョン・ベックウィズによれば「あの不愉快な銀付きピアノ」)で録音したらどうかという提案が本気でなされたものかどうかは知るよしもないが、とにかく『平均律』の録音は“普通”のコンサート・グランドを使って行われた——歴史的な楽器による演奏にこだわる純粋主義者にとっては“異常”きわまりない事態かもしれないが。

『平均律』の録音は、1971年1月31日の全曲終了までの9年にわたり、35日という日数と24回のセッションを費やして行われた。そしてまず、それぞれ8つの前奏曲とフーガを含む全6枚のLPとして発売された。次にそれぞれLP3枚からなるセットとして第1

巻が1965年に、第2巻が1972年に発売された。

「グールドは並外れたキーボード・テクニクを持ち、それが彼の録音方法に決定的な影響を与えていた」と、このプロジェクトの第1巻のプロデューサーを務めたポール・マイヤーズは後に回想している(前奏曲とフーガ第2番ハ短調BWV847と第6番ニ短調BWV851の2曲のみ、ジョセフ・シャンニがプロデュースした)。「スタジオでのグールドは先入観抜きで作品にアプローチすることを好み、どのテイクも新しい解釈の実験だった。『平均律』の第1巻を録音した時は、1つの前奏曲やフーガについて10も15もテイクを録った。ほとんどのテイクもミスのない完璧なものでありながら、どれも全く違っていった。テンポやダイナミクスだけでなく、“レジストレーション”つまり旋律の鳴らし方、そして感情的な内容においても全く異なるものだった。グールドが次々に生み出す新しいヴァージョンを聴いていくのは素晴らしい体験だった」。

レコードに採用する最終的な1つの解釈を決定するにあたって、複数のテイクを組み合わせ、つなぎ合わせるというプロセス(『平均律』でも全く同じやり方が取られた)が可能だからこそ、グールドはコンサート・ホールを嫌い、レコーディング・スタジオを好んだのである。マイヤーズの言うようにほとんど全てのテイクにミスがなく完璧だったことは、こうしたレコーディングのやり方を人工的なものと非難する人々や、あるいはアンドルー・カズディンのように「屍の山からフランケンシュタイン的な怪物が組

み立てられる研究室の実験」のようなものだとする人々の自信を砕くものだった。ライブ・リサイタルといった枠組みの中でさえも常にグールドは、スタジオで何日も何週間もかけて録のと同じ「完璧」なヴァージョンを聴衆に提供することができた。グールドが興味を持っていたのは、自分の演奏の(究極的には表面的でしかない)完璧さではなく、自らの解釈だけだった。

「私が今考えている問題の1つとして、現在レコーディング中の《平均律》第1巻の前奏曲とフーガ48曲の中からヘ短調のフーガBWV857を例にあげれば、このフーガは、全く異なる、しかも完全に満足できる2つのやり方で演奏できます」とグールドは1963年に発売されたバッハの《パルティータ》全曲盤のジャケットに掲載された架空のインタビューの中でデイヴィッド・ジョンソンなる人物(グールドその人に他ならない)に語っている。「どちらの演奏を取るかを決めるには、このフーガがペアとなる前奏曲とともに、レコーディングという目的のために演奏されるという条件がある程度は役に立ちます。私が今回とりあえず録音したのは非常に遅いヴァージョンで、主題は、音符2つずつ、ウェーベルン風に点描的にフレーズを作っていく、最後の部分はそれぞれの音を“テヌート”や“マルカート”で弾きます。まるで区切りを入れるように。現状はそんな感じですが、それで完全に満足なわけではありません。この曲はもっと自由に流れるように、レガートの弾くこともでき、その場合、このフーガの性格は全く違ったもの

になります。この2つめの解釈を採用することにも十分すぎる理由があり、それはこのフーガが(……)、確かに傑作ではあるけれども、対位法という点で、つまり各声部の絡みという点で特別な教訓を含んだものではないことにあります(……)。それゆえに、このフーガを現代の人に聴いてもらうのに、対位法的に重要な問題をはらんだ作品として演奏する必要はありません。それが1つ。また、このフーガには、ヘ短調と明らかに近い関係にあり、やや陽気な調である変イ長調と変ニ長調がかなり使われています(……)。それがもう1つの理由です。ですからこのフーガにはディキシランド・ジャズのビートが驚くほどびったりはまるのですが、完全にそうだと信じきっているわけではありません。今度はもう少しだけ激しさを弱めたヴァージョンを弾くつもりです。今までののはたぶんちょっと遅すぎると思います。ここで1つ付け加えれば、上に語られている、グールドがヘ短調フーガを初めて録音した時の「ウェーベルン風」のフレーズは、最終的にレコードとして発売された演奏でもはっきり聴きとることができる。

以上は、2つの相反する解釈とはいわないまでも根本的に異なった2つの解釈の間でグールドが選択を迫られるというケースであるわけだが、それとは全く異なるプロセスによってマスター・テープが作られたのがイ短調フーガBWV865——「乗り越えるべき対位法的な障害として有名なバッハ作品の1つ」(グールド)——の場合である。そのプロセスについてグールドは1965年のエッセイ『レコーディ

ングの展望』で細かく述べている。「このフーガを録音する過程で私たちは8つのテイクを録った。プロデューサーの記録によれば、そのうちの2つは満足すべきものだった。その2つ、テイク6とテイク8はどんな断片も加える必要のない完全なものだったが、2分ちょっとしかないフーガのことであるから、大したことではない。ところがその数週間後、(……)そのテイク6と8を何度か交互に聴いてみたところ、どちらにもスタジオでは全然気付かなかった欠陥があることがわかった。両方とも単調なのである。(……)じっくりと検討した結果、テイク6のドイツ的な厳格さにも、テイク8の非正統的な欣喜にも、このフーガに対する私たちの最良の意見が反映されてはいないという結論に達した。この時点で1人が、2つのテイクは性格こそ大変に異なっているが、ほとんど同じテンポで演奏されていることに気が付いた。(……)その点を利用してテイク6と8を交互に取り入れた1つの演奏を作ることになったのである」。

グールドの性格、またグールドが自分を「最後の清教徒」と見なしていた事実がよく表れているのが、彼がスタジオでの自分の演奏を評価するのに、芸術的に許容できるか否かのみを基準としたのではなく、(恐らくはそれ以上に)モラル的な正当性を問うことも忘れなかったことである。まさにその点に関してグールドは『レコーディングの展望』のラジオ放送版の中で複数の証人にインタビューを行っている。そのインタビューはアメリカの『ハイ・フィデ

リティ』誌に掲載され、その中にはイ短調フーガについてのグールドの先のコメントに加え、RCAのレコーディング・プロデューサー、リチャード・モアの次の発言も含まれている。「コンサートやオペラハウスでの実演ではレコードほどの演奏を聴かせることのできないアーティストがたくさんいる以上、テープを継ぎはぎすることはモラル的に見てぎりぎりの行為です」。こうしたレコーディングはやはり「フランケンシュタイン的な怪物」にすぎないのだろうか？ 決してそうではない。モア自身、良心の呵責を追い払って次のように言う。「(スタジオで)絶対的に完璧なものが出来上がったとしても、それが全然つまらないという可能性がいつもあるわけです」。一方、コロムビア・マスターワークスのレコーディング・プロデューサーであるジョン・マックループは、テープ編集はモラルとは何の関係もないと声明し、それがモラルの問題でないのは「ステージの演奏では、裏方さんの数はモラルとは関係がないし、本が何回改訂されたかもモラルの問題でないのと同じです。重要なのは出来上がったものです。消費者の唯一の関心は、何を聴き、聴いたものにどう反応するかだけなのです」。

グールドの《平均律クラヴィア曲集》に人は何を聴きとるだろうか。その反応がどんなものであるにせよ、そこに聴こえるのがモラルの問題を超えたものであるのは間違いない。

【訳：渡辺 正】

初出：1993年発売のThe Glenn Gould Editionの「平均律」第1巻のライナーノーツ

■フーガの「ミューザック」的な性質について あるいは「よい聴き手」のために

ミハエル・シュテゲマン

第一にヨハン・セバスティアン・バッハであり、第二に《フーガの技法》以来の対位法鍵盤音楽の集大成といえる作品である。これだけの条件がそろえば、“コロンビア”が予定していた《平均律クラヴィア曲集》全曲のレコーディングは、まさにグールドにとってお手のものであり、彼がそれにふさわしい情熱を込めて仕事に打ち込むだろうと予想するのも当然だろう。だが1965年8月、第1巻の手直しのセッションが終了して間もなく書かれた手紙から感じられるのは陶酔感からは程遠いものである。「ありがたいことに今週、《平均律》の第1巻が終わった。次は、第2巻に進む以外の選択の余地はほとんどない」。たとえグールドが前奏曲の多くを「つまらない前置きのようなもの」（言い換えれば、演奏者が自由なフーガに移る前に通らなければならない強制的な練習）としか考えていなかったとしても、第2巻のレコーディングを前にしたグールドのあからさまなまでの情熱の欠如は、どう考えても意外である。

そして、やはりというべきか、グールドが《平均律》第2巻のセッションのためにスタジオに戻ったのはそれから1年も後の1966年8月8日のことだった。セッションはその後8回、全14日にわたって行われ、1971年1月31日に最後のフーガの録音が完了

した。グールドの情熱の欠如を示すもう1つのしるしは、“アーティスト・コントラクト・カード”によれば1966年8月8日に録音することになっていた5つの前奏曲とフーガ（第1、2、3、6、7番）のうち、録音が完了したのは第6番二短調BWV875のみで、残りの4曲は翌67年1月24日と2月20日に追加録音しなければならなかったという事実である。（補足的に付け加えれば、グールドは1966年11月29日、カナダ放送協会のためのラジオ・リサイタル・シリーズ『木曜日の夜』の第1回で、第2巻の第7番と2番、6番、1番のフーガを、この順番で、前奏曲ゆきで演奏した。）さらに、“タレント側支払い”の項目の8月9日と10日のところに追加支出として「スタインウェイ社、レンタル／調律料」と記録されており、セッションは当初8月の8、9、10の3日間の予定だったこと、それをグールドが早々と切り上げてしまったことを推察させる。1967年の2月6日と7日にも、コロンビアはスタインウェイに《平均律》録音のためと思われるセッションのキャンセル料を払わねばならなかった。《平均律》第1巻と同様、第2巻も、全24曲の前奏曲とフーガを8曲ずつ収録したLPが3枚、順次発売されたが、1枚めのレコードのための最後のテイク（1967年2月20日）と2枚めのレコードのための最後のテイク（1969年12月18日）を隔てているたっぷり2年半もの歳月は、これまた、《平均律》というレパートリーを得たにもかかわらず、グールドが期待されたほどの情熱をもってこのプロジェクトに当たらなかったことを示すものかもしれない。

もう1つ、今までの話全体に関連して注目に値するのは、レコーディング・セッションと前後して、グールドが《平均律》の第1巻ではなく第2巻に以前にもまして頻繁に立ち戻っていることである。第1巻とグールドとの関係は古く、1943年の秋にトロント音楽院でアルベルト・ゲレーロについて学ぶ以前から母親から教わって親しんでいたが、第1巻の演奏で残っている記録は、コロンビアのための全曲レコーディングを除けばただ1つ、BWV851の二短調フーガがあるだけである。このフーガは、1959年6月にカナダ国立映画制作所によって制作された2部構成のフィルム・ポートレート『オン・ザ・レコード／オフ・ザ・レコード』のためにバッハの《パルティータ第2番》と《イタリア協奏曲》とともに演奏されたものである。では第2巻の方かというと、すでに1954年2月28日にCBCのためのリサイタル番組『傑出したアーティスト』で3曲の前奏曲とフーガ（第14番、7番、22番）を弾いている。また1957年にはコロンビアで録音したパルティータ第5番、6番と組み合わせて第9番と14番のフーガのみを録音した。1963年1月25日には第7番と22番のフーガをCBCのテレビ番組『フーガの解剖』で演奏し、1966年には、先に記したようにCBCのラジオ『木曜日の夜』で4つのフーガを弾いた。1970年CBC放映のグールドのTV番組『よい聴き手』では第3番、9番、14番、22番が、一部ハーブシコード（第9番と14番の2曲）で演奏された。さらにブリューノ・モンサンジョンの映像三部作『グレン・グールド・ブ

レイズ・バッハ』（グールドの死後、1983年に初めて放映）では第3番、9番、19番、22番の4つのフーガを弾いている。結局グールドは、第2巻の全24曲のうち、コロンビアへの全曲録音を除けば、全部で9曲（しかもそのいくつかは複数回＝第3番は2回、第7番、9番、14番は各3回、22番は4回も）を演奏したことになる。

様々な演奏のヴァージョンを比較する試みの一例として第7番のフーガ変ホ長調BWV876を見てみると、テンポのようなごく基本的な要素でもかなり違っていることがわかる。3'19"（CBC 1963）に対して2'03"（CBC 1966）、そして1'38"（コロンビア 1967）といった具合である。第3番のフーガ嬰ハ長調BWV872でも同じで、最初のヴァージョン（コロンビア 1967）は3'30"と、2回めのヴァージョン（CBC 1970）が1'46"に切り詰めているのに対して倍近くかけている。第1巻のレコーディング・セッションについてポール・マイヤーズは「1つの前奏曲やフーガに10も15もテイクを録った」と述べているが、第2巻でも同じだったのかもしれない。

1970年2月18日、CBCは、NET（国営教育テレビ）の教養番組ディレクターであるカーティス・デイヴィスとグールドが対談したテレビ番組『平均律的な聴き手』を放送した。話題は当然のようにグールドがコロンビアのために録音した《平均律》のことに及んだ。「数週間前、私はすばらしい体験をしました」とグールドは話し始めた。「私はニューヨークのあるスタジオにいて、バッハの《平均律》第2巻

からフーガを、2、3選びました。(……)何度も弾いてきたフーガです。(……)私はフーガの4声部あるいは3声部、とにかくすべての声部を、最初から最後まで弾きました。それが終わると(それは2分半か3分くらい続きました)、ヘッドフォンを着け、録音したばかりのトラックを聴きました。(……)それから私はピアノに向かい、バス・パートを、さっき録音した音を聴きながら弾きました。その時まさに弾いている音は、ヘッドフォン越しに弱音器を付けたようにしか聴こえません。こうしてバス・パートを録り終えたと、同じようにしてテノール、アルト、ソプラノと続けました。驚いたのは、少なくとも20年前から知っているそれらの曲が、驚くほど新鮮なものに見え、聴こえたことです。それらのフーガの内声部をあんなにはっきりと感じたことはありませんでした。(……)」。

「私のその体験を録音という形を通して人々に示したいのです。(……)部屋^の四隅にスピーカーを1つずつ置いて4チャンネル方式にします。それは全く非現実的な演奏になり、ショーを見ているような、あるいは一段高い壇の上にいる人が演奏しているのを聴く感じとは全く違います。その時は聴く人がいわば問題の中心にいるのです。私はそれこそリスナーが試みるべきことであり、バッハを使った演奏実験もその方法で続けなければならないと考えています。(……)私はそれが、バッハとは何者か、バロックとは何だったのか、バロックの対位法という信じがたいほど複雑な体験は何を意味していたの

か、といったこと全体に関するリスナーの見方を変えるだろうと確信しています」。

同じように、バッハおよび《フーガの技法》に対するグールドの見方を変化させたのが、1969年11月12日に放送されたCBCラジオのための“ドキュドラマ”《孤独三部作》の第2作『遅く来た者たち』の仕事をした体験だった。(グールドの「対位法的ラジオ」という発想がフーガの対位法的書法と類似点を持つのは暗示的である。)^{「私は、音楽は(……)話し言葉と大いに関係があると考えています。話し言葉のリズムやパターン、抑揚、調子といったもの、そして人間の声と深い関係があるのです」}。さらには漫画のアニメーション映画とも関連している。「それ(バッハのフーガ)を構造という点から細かく見ると、音が1つ1つ、1つの音が決まったら次という具合に組み上げられていったような、それぞれの音が完璧に働き、完璧な場所にあるように組み立てられていったような印象を受けます。それはちょうどアニメーションが数多くのセル画から出来ていて、映写された時に動きが全く自然に流れるように見えるのと同じです。(……)演奏の技術的な面について言えば、部分ごとに非常にゆっくりと、丹念に組み立てていかなければなりません。そしてそれが表に出てはいけません」。

こうして、フーガを「組み立てられたもの」として、いわば「総合」として理解する(当然、彼のフーガ演奏もそこから発している)ところにまで達したグールドは、デイヴィッド・カーティスとの対談の中でさら

に奇怪な理論を展開する。すなわち、バッハの音楽が、スーパーマーケットやホテルのロビーやレストランでBGMとして流れる“ミュージック Muzak”と関連しているという説である。「フーガそれ自体の性質の中にミュージック的な意義があるのです。フーガに限らず、各声部が独自の生命を持っている音楽はすべてミュージック的なのです。なぜならフーガの第一の機能は、もともと終わりなどないのだという印象を体験させることにあるからです。音楽の体験の中にもっと簡単に出入りすることができればいいのと思います。エレベーターにひよいと乗って(マントヴァーニが流れている35秒ほどの間に)19階に着く、というように。(……)ある意味ではバッハとはそんなものなのです。なぜならバッハには明らかに、演奏形態とか調性とか、あらゆる形の互換性を受け入れる用意がありましたから」。

グールドによれば、成熟した「よい聴き手」^{ウェルテン・バード・リスナー}であれば、バッハ体験に自由に「出入りする」ことは可能なのだという。そうした聴き手は、《平均律》のレコードを聴いている時にいつでも「半ダースほど演奏したり、一度に24曲演奏したり、1曲だけ、あるいは曲の半分だけ演奏したり」できるのである。ここまで来れば、普通ならばかけているとしか思えない次のような結論に到達するまであとほんの少しである。すなわち、あらゆる聴き手は自宅に“ホーム・エンタテインメント・センター”を備える必要がある。そこにはハサミとセロテープとミキシング装置があって、「任意の数のフーガを選び出し、それらから少しず

つ取ってフーガの“盛り合わせ”を作る”ことができるのである。いわば“ハイパー・フーガ”あるいは“超フーガ”とでもいったものである。この同じアイデアが1974年のグールドによるグールド自身との有名な対談『グレン・グールド、グレン・グールドについてグレン・グールドと語る』の中にも出てくる。「では君は、自分のレコードがそんなふうに、どこの誰ともわからないリスナーによって勝手にいじられても構わないというのか?」と、啞然とした“グレン・グールド”が尋ねるとグレン・グールドはきっぱりと答える。「そうしてもらわなければ、私の目的が達成されなかったことになる」。

グールドは単にあえて挑発的であろうとしていただけなのか、それともメディアの未来について真面目な議論を展開しようとしていたのか、どちらでも大した問題ではない。グールド自身、自分の解釈・演奏を神聖にして不可侵のものとは思っていない。そして、グールド自身の中にいくつもの解釈の可能性があったのだとしたら、「よい聴き手」の方にも、作品に自分の解釈を与える資格があるはずである。それにもかかわらずグールドの《平均律》の録音を「いじる」聴き手がいないとすれば、それはグールドのこの解釈が他の全ての解釈の種を内包しているからに違いない。

【訳:渡辺 正】

初出:1993年発売のThe Glenn Gould Editionの「平均律」第2巻のライナーノート

■グールドをリマスターすること

アンドレアス・K・マイヤー

グレン・グールドがコロンビア・レコード(現ソニー・クラシカル)に残した録音はLPで換算して80点以上にのぼる膨大なものである。そして、個々のアルバム1点ごとに、それを制作するにあたって使われた何十本ものセッション・マスター、エディット・マスター(セッション・マスターを編集したもの)、プロダクション・マスター(マルチ・マスターからステレオにリミックスされたLPプレス用のマスター)、そして予備のマスターが存在する。グールドの録音をリマスターするにあたっては、この数多くの音素材を吟味し紐解いていかなければならない。幸運なことに、こうしたマスターは全て、ペンシルヴァニア州ボヤースのアイアン・マウンテンにあるソニーミュージックのテープ・アーカイヴに厳重な音質管理のもとに保管されており、カタログ化されているため、必要なものをすぐに検索して取り寄せることができるようになっている。もともとマスターに関するコロンビア・レコードの細かな記録管理はごく初期から義務付けられていて、「セッション・ノート」と呼ばれる履歴をたどると、どのようにして最終的なマスターが作られていったかを逐一再確認することができるのだ。

グールドは、デビュー盤となった1955年録音の「ゴールドベルク変奏曲」のための最初のセッションから、スタジオで水を得た魚のように振舞っていた。それは2002年になって公開されたこの時のアウトテイクを聴くとよくわかる。すでに2つ目のテイクから、プロデューサーのハワード・スコットになり代わって「第1変奏、テイク・ワン」と自分でテイク番号を告げながらセッションを進めていくのだ。グールドはこの時点ですでに、

テイクを重ね、それらを編集してレコードを作り上げていくというプロセスを完璧に理解していた。そしてテイク決めや編集プランの作成をプロデューサー任せにせず、そこに深く関わり、進歩する録音技術には常に注意を払っていた。この姿勢は、このデビュー録音以降、生涯最後まで貫かれ、数多くのテイクから細かな編集が行われたマスターが残されたのである。

グールドがデビュー盤を収録した時はモノラル録音であったが、1956年になるとコロンビア・レコードも1/4インチ幅・2トラックによるステレオ録音をようやく開始する。そしてその1年後の1957年には1/2インチ幅・3トラックによるマルチ録音が行われるようになった。グールドの現存する最も古いマルチ録音は、1957年7月29日から8月1日にかけて、グールドにとってコロンビア・レコードでの4度目のセッションからのものだ。このセッションで収録されたバッハのバルティータ第5番と第6番、それに平均律クラヴィア曲集第2巻からの2曲のフーガは翌年ML5186のカatalog番号でモノラルLPとして発売され、LP時代に疑似ステレオ化されることはあったものの、CD時代以降も基本的にモノラルとして発売されている。そしてこのうち、バルティータ2曲の冒頭と最後の曲の4曲のみ、ステレオ版が1993年になって初めて発売されている(SBMによるThe Glenn Gould Editionの一環)。この時リマスターを担当したアンドルー・カズディンが、未編集の3トラック・セッション・マスターから、モノラル・テイクの編集プランに沿って再編集・リミックスしたものだと思われる。この時期はモノラルと2トラック/3トラック収録が併存した移行期にあたり、実験として部分的にしかマルチ収録が行われなかったり、あるいはマルチ収録されたとしても、オリジナル・マスターが失われたケースもあ

る。例えば翌1958年1月7日～10日のハイドン(ソナタ第49番)とモーツァルト(ソナタ第10番、幻想曲とフーガ)のセッションは現在ではモノラル・マスターしか残されていないが、同年6月30日と7月1日に行われたベルク、クルシェネク、シェーンベルクのセッションでの録音は、やはりCD時代の1986年になって3トラックからリミックスされたステレオ版が発売されている。これに対して、その間の4月29日から5月1日にかけて録音されたベートーヴェンのピアノ協奏曲第1番とバッハのピアノ協奏曲第5番は、LP時代からすでにステレオ録音として発売されていた。

1959年以降はほぼ恒常的に3トラック・マルチ録音が行われるようになり、1960年代後半に至るまでのグールドの録音は、3M社製スコッチ・ブランドのテープを使ったこのフォーマットで残されることになった。この3トラックによるピアノ・ソロ録音は、左右のバースベクトゥィブに加えて3本目のマイクがセンター・チャンネルをカバーすることになる。だから、3トラックからステレオにリミックスするにあたっては、ステレオのイメージが左右に広がりすぎて「中抜け」しないように、また音像の焦点がセンターに寄りすぎてモノラル的にならないように、細心の注意を払って3つのトラックのバランスをとる必要があったのである。これは今回のSA-CDハイブリッド・シリーズのリミックスにあたって同じ原則である(前述の第5番と第6番を除くバルティータ4曲、平均律全曲、それに「インヴェンションとシンフォニア」が3トラック・マスターからのリミックスである)。

1960年代後半に4トラック録音が導入されると、グールドは早速その手法を取り入れ、ステレオ・マイクロフォン2本を一つのペアと考えると、そのマイクロフォン2本のペア2組を、少し距離を置いて配置するという

やり方を取り入れるようになる。ドルビー・システムのノイズ・リダクションの採用も早く、時には3M社ではなくAMPEX社製のテープを使うこともあった。そして1970年録音のスクリャーピンのピアノ・ソナタ第5番や1977年録音のシベリウスのピアノ曲集では、この手法をさらに進化させ、ペアの数が4組、つまりマイクロフォンを8本も駆使した8トラックによる収録方法を試みている。グールドはミキシングの過程で、これらのペアのバランスを楽想に応じて自在に変化させるという先進的な手法を取り入れたのである(この手法の詳細については、今年(2012年)発売された「グレン・グールド・プレイズ・スクリャーピン&シベリウス～2012年ニュー・リミックス&アコースティック・オーケストレーション版」[日本盤はSICC-20126～7]とその解説を参照されたい)。

そして1980年からはデジタル録音が開始される。手始めにハイドンのピアノ・ソナタ6曲をこの最新鋭のフォーマットで録音したグールドが次に手掛けたのは、因縁のバッハ「ゴールドベルク変奏曲」の再録音であった。

こうしたグールドの録音をリマスターするにあたっては、それぞれの録音を持つ歴史的な重要性を認識しながら、最もクオリティの高いサウンドを目指さなければならない。そのために私は、基本的に最も鮮度が高い編集済みのエディット・マスター(多くの場合マルチ・トラックである)を使うようにしている。グールドの録音のほとんどがそうであるようなアナログ録音の場合、エディット・マスターは、セッションで収録したマスターを文字通り切り貼りして編集したもので、そうした編集の際にテープを切り貼した接合部分が剥がれないか、接着剤が染み出していないか、など一つ一つ確認

し、必要ならば接合しなおして修復した形でマスターを再生する必要がある。また1970年代のいくつかのマスターは、製造メーカーによっては経年変化によってテープそのものの磁性体がべつについてしまい、再生時にテープヘッドに悪影響を及ぼすため、特殊な「^{ベイクオフ}窯」に一定時間入れてテープ表面を乾燥させてから再生することになる。そして時間が経つと再度べつについてしまうため、その前に作業を終わらせなければならない。もちろん再生するアナログ・デッキは最高のコンディションに保っておく必要がある。こうした点は、アナログ・マスターを扱う際には避けて通れない調整なのである。

グルードの録音につきものなのは、彼の歌声である。コロビアのエンジニアたちは、指向性の強いマイクを使うことで歌声が混入する割合を少なくしようとしたが、それでも完全に消し去ることはできなかったし、実際のところ「グルードの録音だからある程度はやむを得ない」とさじを投げていたふしもある。私もグルードのリマスタリングに深くかかわればかかわるほど、歌声があることが自然に思えてきていたので、2007年に発売されたZENPH社のテクノロジーによる「ゴールドベルク変奏曲」の、グルードの歌声のない「再演」を初めて聴いた時の違和感の大きさは今でも忘れることができない。今回のリマスタリングにあたっては、「インヴェンションとシンフォニア」のように、あるトラックに歌声がかなり大きな割合で入っている場合は、多少そのトラックのリミックス・バランスを弱めるということはやっているが、基本的に彼の歌声はそこにある。

グルードは約四半世紀にわたるコロビアへの録音では、オーケストラとの協奏曲録音のいくつかと最後の数枚を除いては基本的に2つの録音スタジオを使っただけである。一つはニューヨークのコロビアの30丁

目スタジオ、もう一つはトロントのイトン・オーディトリウムである。グルードは1971年1月の「平均律」第2巻第3集のセッションからトロントでの録音を開始しているが、特に初期のトロント録音は会場ノイズや機材の不調、供給電源の不足などの問題が多い。また音響も30丁目スタジオの方が心持ちより温かみのある響きがあるが、それでも特にソコ録音の場合、前述の8トラックの実験は別にして、ほぼ統一されたサウンド・イメージが保たれているのには驚かされる。

リマスターの際に重要なのは、まずは、最初にその録音が発売された時のサウンドを尊重することである。特にマルチ・マスターから2トラック・ステレオへのリミックスのバランスを決めるにあたっては、私はまずグルード自身が承認した（あるいは直接携わったケースもあるだろう）、初出時に使われた2トラックのプロダクション・マスターを参照するのを常としている。そしてもし最新のリマスタリング技術を使うことで、録音当時の技術的限界が補完され（あるいは克服され）、グルードやプロデューサーが志向した音づくりをよりクリアな形で再現することができるなら、そうするべきだと考えている。グルードの録音はCD時代のごく初期からこの新しいデジタル・メディアのために改めてリミックス、デジタル・リマスターされて発売されてきた。アンドルー・カズディンやサミュエル・H・カーターなど、実際にグルードのセッションにプロデューサーとしてかかわった人物が手掛けたリマスターも多い。彼らの仕事は尊重すべきものではあるが、概してLP時代のリミックスを踏襲しただけのものや、単に音量感を上げてダイナミック・レンジを広くするように思わせるだけのことに終わっている場合もある。だから、私はLPのプロダクション・マスターを参照し、そのバランスを尊重しつつ、オリジナルのマルチ・マ

スターからのリミックスのバランスの調整を綿密に行うことで、さらに改善された結果を引き出せると確信している。

実際のリマスターの過程では、前述の「セッション・ノート」を頼っても解決することのできない疑問にぶち当たることは少なくない。こうした瞬間には、虚心坦懐に音楽そのものに、そしてグルードの演奏自体に、耳を傾ける必要がある。あらゆる点で曖昧さを許すことなかったグルードだからこそ、彼の演奏を聴けば必ず答えが見つかるのである。

今回のSA-CDハイブリッド用のDSDマスタリングに当たっては、オリジナル・マスターに刻み込まれた情報を、SA-CDという大容量のメディアに漏れなく盛り込むことができるよう、アナログの再生からリミックスのバランスにいたるまで、あらゆる段階で細心の注意を払った。いずれも過去に一度は私がリマスターを手掛けたことのあるマテリアルであり、作業自体はスムーズに進めることができた（CD層も新たにリマスターを行っている）。今回のリマスターでは、おそらくLPも含めて過去のどの発売ソフトよりも、グルードのピアノの音

色を明瞭に、ダイレクトに再現できたと自負している。また特にSA-CD層では、演奏を包み込むスタジオの空気感をも耳で感じていただけるようになった（その結果、グルードの歌声や、椅子の軋みを始めとするさまざまなノイズといった、音楽以外の要素も鮮明に聞こえるようになった）。存分にお楽しみいただければ幸いである。

アンドレアス・K・マイヤーは、レコーディング・プロデューサー/レコーディングおよびリマスタリング・エンジニアで、現在はポスト・プロダクションとマスタリング、さらには新録音のCD発売も手掛ける「マイヤー・メディア」のオーナー。長年ソニー・ミュージック・スタジオのエンジニアとして、ジョシュア・ベル、ヨーヨー・マ、ニューヨーク・フィルなどのレコーディングに関わりつつ、SPから現代にいたるさまざまな録音の復刻に携わってきた。特にグレン・グルードの録音のリマスタリングには深く関わり、ゴールドベルク変奏曲の新旧両盤を収録した「A State of Wonder」、1955年のゴールドベルク変奏曲の録音50年を記念して発売された「Birth of a Legend」のほか、グルードの紙ジャケット・シリーズのDSDマスタリングを全面的に担当し、グルード録音については造詣が深い。
<http://www.meyer-media.com/>

【訳：廣島真琴】



「平均律」第1巻第3集（第17番～第24番）のオリジナル・マスター。
1/2インチ幅・3トラックのマスターである（3M社製のスコッチ・ブランド）。