

## 私の人生と音楽

ヴィトルト・ルトスワフスキ

稲盛財団事務局から、現在に至るまでの私の人生を話してほしいという講演会主催者のご希望をお聞きした。私はかまわないが、それだけでは、講演テーマとして45分もの間、興味を持って聴いていただけるか自信がないので、ところどころ、あまり一般的ではないと思う私見を挟みながら、話を進めていきたいと思う。

1913年1月25日、私は地主の一家に生まれた。そこは、ワルシャワの北約150kmほどにあり、庭からナレフ川の溪谷を見渡せる、素晴らしい眺望に恵まれた美しい場所だった。幼い頃を自然に触れて過ごしたことは、私の性格に影響を与えた。土地が私達家族のものでなくなってから久しいが、美しい森、草原、川、沼地、庭園、これらは皆、私の思い出の中にとどまっている。

私が生まれた翌年、第一次世界大戦が勃発した。当時、ポーランドの大部分が、ロシア帝国の支配下にあった。1915年、ロシアに対するドイツの攻撃が始まり、ポーランドがその戦場となった。そのため、大量のポーランド人がロシアに逃げ、私達家族もそれに従い、私はモスクワで3年を過ごした。この滞在は悲劇的な終わりを迎えた。父は、ポーランドを解放する適当な時期が来たときに備え、ポーランド軍の組織化を目指す移民の地下活動にかかわっていた。1917年のロシア革命の後、ボルシェヴィキ派が父を逮捕し、1918年9月処刑した。ポーランドの解放後すぐ私達は帰国した。一家の土地は戦争で荒れ果て、二度と元の美しさを取り戻すことはなかった。1924年にワルシャワの学校に通うまで、私はそこで暮らした。ワルシャワへ行く2、3年前には、ピアノを習い始めていた。実際、私は物心ついてからずっと音楽に興味があり、音楽は常に私の心をとらえてきた。私自身、音楽家であり、作曲家である以外の職業についている自分を想像することができない。すでに6歳のとき、即興でピアノを弾き、初めてピアノのためのプレリュードを正確に記譜したのは9歳のときだった。そのころよくワルシャワ交響楽団のコンサートを聴きにいていた。これは、私の音楽的経験の最も重要な源になっており、私の音楽的嗜好と知識の発達はあのオーケストラのおかげなのである。もちろん、当時、主に聴いて

いたのは、定期会員である聴衆のための、ベートーベン、チャイコフスキー、グリーグなど、スタンダードな作品のコンサートだった。

本当の意味での啓示はその少し後、私が 11 歳のときにやってきた。ワルシャワ交響楽団のコンサートで、私は初めてカロル・シマノフスキの第三交響曲「夜の歌」を聴いた。彼はたしかに当時の偉大な作曲家であった。この作品は、その素晴らしい独創性に満ちた、ハーモニーや音の表す色、情緒的な力ゆえに、人の心を魅了するものだった。シマノフスキの第三交響曲を聴いた瞬間、私は目の前に不思議の園の扉が開かれたように感じ、その興奮状態は何週間も続いた。私はシマノフスキのハーモニーを鍵盤の上で再現してみようとし、そのときそれまでは知らなかった全音階を発見した。この一連の経験は実に 20 世紀音楽との出会いだった。しかし、不思議なことに、実際は、シマノフスキの音楽は後の私の作品に影響を及ぼさなかった。当時まだティーンエイジャーだった私は、ラヴェルとドビュッシーの作品、それにポーランドで入手できたあらゆる 20 世紀音楽の解読を行った。12 歳のとき、ピアノの練習を中断してバイオリンを始めたが、6 年後にはこれを放棄してまたピアノに戻り、ワルシャワ音楽院ではピアノ専攻で卒業した。しかし、それ以前の 14 歳のとき、作曲家であり、リムスキー・コルサコフとグラスノフの弟子であるヴィトルト・マリシェフスキ教授に個人的に師事して、作曲の勉強を始めており、後に、ワルシャワ音楽院でも彼の作曲クラスに入った。私は 1936 年にピアノ科を、1937 年に作曲科を卒業した。作曲の勉強の最後の年は、やや変わったものだった。教授の音楽に関する考え方や嗜好は非常に保守的だったので、私はそのとき作曲し始めたオーケストラのための作品は、受け入れられないだろうと考えた。そこで、教授から意をくじくような反対をされることを恐れた私は、「交響変奏曲」ができあがるまで教授のクラスには出席しないでおこうと決めた。しかし、その計画の途中で教授は私を呼びつけ、出席するよう言った。私は半分でき上がった楽譜を持っていった。果たして、教授の判断は、教師としての誠実さの模範のようなものだった。教授は、「もし君がこのような音楽を書き続けるのであれば、私はもう君を教えられない、なぜなら私にはそれを理解できないからだ」と言った。しかし、卒業するためには教授が認めるものを書かねばならない。そして私はその通りにし、修了証書を得た。交響変奏曲の完成は、私が 1 年間の軍役を終えた 1938 年まで待たねばならなかった。

勉強（1931 年から 1937 年までの間に、数学を 2 年、作曲を 5 年、ピアノを 4

年学んだ)の間、私は今世紀最も偉大な音楽家たちの演奏を聴くことができた。ピアニストでは、Jozef・ホフマン、ロベール・カサドゥシュ、ヴァルター・ギーゼキング、アルフレド・コルトー、ヴィルヘルム・ハックハウス。バイオリニストでは、ヨーゼフ・シゲティ、ゲオルグ・クーレンカンプフ、ブロニスワフ・フーベルマン、Pawel・コハンスキ、ジャック・ティボー。チェロ奏者では、エマーヌエル・フォイアマン。指揮者では、ブルーノ・ヴァルター、エルネスト・アンセルメ、Georg Gborgescu、クレメンス・クラウスである。また、偉大な作曲者が自分の作品を演奏するのも聴いた。ビオラを演奏するヒンデミット、プロコーフィエフ自身によるピアノ協奏曲Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅴの演奏や、ソロリサイタル、マルグリット・ロンを独奏者に迎え、自作の協奏曲を指揮するラヴェル、自作の協奏交響曲を演奏するシマノフスキ。今となつては、歴史的な名前のリストである。彼らは私の人生すべてを豊かにしてくれた。いくつかの演奏は今でも私の記憶に残っている。例えばホフマンによるベートーベンの最後のいくつかのソナタ、カサデウスによるフランクの交響的変奏曲などである。こういったものはすべて、今私が自分の作品を指揮するときの発想の泉となっている。音楽を演奏するという芸術が何であるかを教えてくれた、素晴らしいレッスンだった。

1939年の秋、私は作曲の勉強を続けるためパリへ行こうと考えた。しかし、9月1日に第二次世界大戦が勃発し、パリに行く代わりに、第1陸軍の本部に所属する軍のラジオ曲の指揮官を務めるため、クラクフに行くことになった。西はドイツ、東はソ連から攻撃を受け、他のどの国からも援助を得られないポーランドの防衛戦は6週間しかもたなかった。捕虜となって8日後、私は移動収容所を脱走し、ワルシャワまで歩いて帰った(およそ400km)。

1939年から1945年までのドイツのポーランドの占領期間は、非常に特殊な期間だった。多かれ少なかれ知られていた収容所や街中での処刑、逮捕というような残虐行為のほかに、特にポーランドの文化に影響を与えた状況があった。ドイツ軍はポーランド国民を将来完全に絶滅すべき民族として扱ったため、いかなる文化活動も禁じられた。大学、図書館、劇場、コンサートなどは一つもなかった。すべての音楽はカフェに集中し、そこでは、最も重要なポーランド人音楽家が非常にシリアスな音楽を演奏することもあった。私は友人の、作曲家であるアンドーレイ・バヌーフニクと一緒に、カフェで2台のピアノによる連弾を来る日も来る日も演奏した。私達は、バッハのトッカータからラヴェ

ルのボレロに至るまで、かなりシリアスな曲を2台のピアノのために200曲以上も編曲した。また、シュトラウスのワルツをラヴェル風にハーモニーをつけるなど、自由に作り替えたりした。その一つに、パガニーニの24番目のカプリッチョの私なりの変奏曲がある。私達の変奏曲の中で残っているのはこれだけで、あとは(200曲以上あった)1944年ワルシャワでのポーランド地下軍のほう起の中、焼失してしまった。この作品は、戦後ある程度の人気を博し、二重奏者によるレコード録音は20回を超えている。ドイツ占領下でも、私は作曲を続けようとした。何とか私の最初の交響曲の第1楽章、そのほかの楽章のスケッチ、二つのピアノ練習曲、一つのトリオ、かなりの数の小品を作曲した。

ほう起のとき、私はたまたまワルシャワにいなかった。もしいたら、多分今こうして皆様の前で話をしていなかっただろう。

1945年1月、いわゆる「解放」がやってきた。実際には、それはまったくの失望だった。それは本当の解放ではなく、むしろ支配だった。ポーランドという国が形式的には再建されたが、今のように自由な国ではなく、ほとんどソ連の植民地だった。それでも、ポーランドの誰もが、首都ワルシャワを完全に破壊されたこの荒廃した国を再建しようという強い気持ちを感じていた。私は職業を通じ、微力ながらこの目的のために力を尽くした。当時、「機能的」音楽と呼ばれるものへの強いニーズがあった。音楽学校や、小さなアンサンブルのための曲や、子供たちのための作品(歌ややさしい曲など)である。この種の曲は、しばしば民謡の旋律を素材にして、かなりの数を作った。

しかし、同じ時期、もっと重要な作曲も行っていた。私は第一交響曲を完成させ、それは1948年カトヴィーツェで、初演された(ワルシャワは当時まだ焼け野原で、コンサートホールもなく、あるのは慎ましいオーケストラ一つだけだった)。演奏者は放送管弦楽団で、指揮はGrzegorz・フィテルベルクだった。彼はポーランドにおける非常に重要な指揮者であり、友人でありまた、新しい音楽、特に若いポーランド人作曲家の音楽の支援者でもあった。

1949年、ポーランドでいわゆる「スターリン主義」が始まった。恐ろしく暗い時代だった。この期間文化政策立案者達はソビエトに従うことを要求し、芸術家にいわゆる「社会主義的リアリズム」の原則を押しつけようとし、彼らが呼ぶところの「形式主義」を撲滅しようとした。未だに「形式主義」が一体何を指していたのか、「リアリズム」をどうやって音楽の中で実現しろというのか誰にも理解できない。地方のラゴフ城で、このような指導に沿った新しい音

楽の時代をもたらそうという作曲家・音楽学者会議が、当局によって開かれた。結果は、私達の多くが経験した失望の日々だった。当時私は、自分の作品のうち、いわゆる「機能的」音楽は公の場で演奏されるが、もっと重要な作品は私が死ぬまで引き出しの中にあるだろうと考えた。私は、このような政策の目的は何なのか、なぜ芸術家は自分独自のスタイルや美的感覚、芸術における個性を剥奪されなければならないのかを理解しようと努力した。このような問いに対する答えは後になってわかった—私達が全体主義的支配の原則を理解し始めたときに。当局は全国民を完全に支配しなければならなかった。支配グループ以外は誰も社会にいかなる影響も与えることは許されなかった。ソ連の音楽界における偉大な芸術的人物であるショスタコーヴィチやプロコフィエフが最も激しく批判され、迫害さえされたのはこのためだ。この点ではポーランドの事情はソ連ほどひどくなかった。私は最初の犠牲者の一人だった。1949年、ショパン・コンテストの開会コンサートで演奏された私の第一交響曲は一大スキャンダルを引き起こし、「形式主義的」という烙印を押され、その後10年間演奏されることはなかった。未だにそれが一体何を意味していたのかは私には不明である。コンサートの後で、文化省の次官—共産主義下のポーランドで文化政策の宣言を命じた男—が、ルトスワフスキのような作曲家は市街電車で轢き殺してしまうべきだ、と言ったことを聞いた。もちろん私はそれを聞いて、たいへん誇りに思ったものだ。後にこの男は、ショスタコーヴィチの「森の歌」のようなものを書くよう私を説得しようとした。多分この偉大な作曲家は、ひどくキツクであるこの曲を書くよう強要されたのだろう。私はそんなことには興味がないと言ってきっぱりと断った。その結果は、果たして何も起こらなかった。つまり、ポーランドにおける当局の作曲家に対する迫害は、ソ連ほど苛酷ではなかったということだ。また、ポーランドでのこのような期間はソ連や他の東欧諸国と比べてずっと短いものだった。すでに1955年には、当局は作曲家がすることや、どのような音楽が演奏されるかに関心を失った。私が思うに、彼らは政治的プロパガンダの達成には音楽は十分な力を持たないと認めざるをえなくなったので、作曲家に力を及ぼすことをやめたのだ。

1956年、国際現代音楽祭〈ワルシャワの秋〉が開催された。プログラムには20世紀のクラシック音楽や、現代作曲家の作品の他、非常に実験的な作品も含まれていた。作曲家と音楽学者の手によるこのプログラムに当局はまったくといっていいほど干渉しなかった。ポーランドの一流オーケストラやソロイスト

のほかに、外国からのアンサンブルが数組演奏したこの音楽祭に、当局は多額  
の予算を出した。海外からの演奏者は、パリのラジオ・ディフュージョン・エ・  
テレビジョン国立管弦楽団、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団、モスクワ  
のソビエト連邦国立管弦楽団、ブカレストの国立フィルハーモニー管弦楽団、  
ブルノの国立フィルハーモニー管弦楽団、ブダペストのタートライ弦楽四重奏  
団、パリのパルナン弦楽四重奏団などがあった。音楽祭は、ポーランドだけで  
なく東欧すべての聴衆にとって、今世紀の音楽が30年近くも演奏されることが  
なかった、本当にセンセーショナルなものだった。20世紀に作られた重要なク  
ラシック作品数曲がポーランドで初めて演奏され、聴衆に熱狂的に歓迎された。  
例えば、ヴェーベルンの「オーケストラのための5つの小品」(op. 10)は、全  
曲がアンコールで演奏された。音楽祭はポーランドの若い世代の作曲家に多大  
な影響を与え、彼らの音楽にとっては、まったく画期的なものだった。私の世  
代には〈ワルシャワの秋〉はそれほどの影響はなかった。というのは、私達は  
世界との接触が失われる前、音楽祭で演奏されたものの大部分を聴くことがで  
きたからだ。

戦後長い間、私は「機能的」音楽の作曲で生計を立てた。劇場やラジオドラ  
マのための付随的な音楽、ラジオ放送のための子供の歌などだ。ポーランドの  
国営音楽出版社は、ポーランドの音楽が他国で、特に西側諸国で、演奏される  
ための手助けをすることができなかった。それで、50歳を超えるまで、私は国  
外ではまったくといていいほど知られていない作曲家だった。西側諸国での  
出版は長年厳しく禁じられていた。イギリスの現在の私の出版社(ロンドンの  
チェスター・ミュージック)とは、1966年、私が53歳のとき、契約を結んだ。  
著作権料(印税)のおかげで私は「機能的」音楽の作曲をしなくてもよいよう  
になった。私の作品が私の代わりに「稼いで」くれるようになったのだ。

1962年私は初めてアメリカに渡った。夏の間8週間、私はマサチューセツ  
州ダングルウッドで作曲を教えた。その期間中、私は定期的にボストン・シン  
フォニー管弦楽団とシャルル・ミュンヒ、ピエール・モントゥー、ヴィルヘル  
ム・シュタインベルグ、エーリヒ・ラインスドルフなど偉大な指揮者のコンサ  
ートを聴きにいった。ダングルウッドでの滞在の後、私達は国際教育所から1  
か月間のアメリカ全土旅行を贈られ、ニューヨークでの短い滞在期間中は、エ  
ドガー・ヴァレーズ夫妻を訪れる機会に恵まれた。

1963年、私は初めて公の場で自分の作品の指揮をした。それは、ザグレブの

音楽ビエンナーレで「アンリ・ミショーの三つの詩」という私の作品の初演コンサートでのことだった。作品は20のパートの合唱と、一つの器楽アンサンブルのためのもので、指揮者は二人必要だった。私は器楽の指揮を頼まれた。私は指揮に関しては決して初心者ではなかった。学生の頃から自分の「機能的」音楽（劇場やラジオ劇の付随音楽やラジオ放送用の子供向け音楽）をいつも指揮していたからだ。自分のコンサート音楽の指揮を始めようと決心した理由は、何よりも自分の作品に偶然性を導入したことに付随していくつかのまったく新しい問題が生じたからだ。いわゆる「コントロールド・エーリアトリズム（コントロールされた偶然性の音楽）」—これについては、また別のところで説明したい—には、まったく新しいタイプの指揮が必要だった。私が指揮をした第2交響曲の初演で、私は自分を試してみたいと思っていた。この種の音楽は本当に演奏が可能なのか、予期していた通りの結果になるのか…。実験の結果は非常に良いもので、それ以来私はこの作曲手法を非常に多く使っている。この手法は、特にリズムの領域における、それ以前は未知だったまったく新しい可能性を提供する。古い世代の指揮者の中には、拍節も小節線もないこのような音楽にかなり不信感を示す人もいるが、他方、若い世代にはコントロールド・エーリアトリズムの手法は、きわめて明快なものである。

ポーランドでの第2交響曲の初演以来、他のヨーロッパ諸国でも、後にアメリカやオーストラリアでも、自分の作品のコンサートで指揮をするようになった。私は、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団、パリ管弦楽団、ラジオ・フランス・パリ・フィルハーモニー管弦楽団、BBC交響楽団、ロンドン・フィルハーモニー管弦楽団、ハレ管弦楽団、スコットランド国立管弦楽団（現ロイヤル・スコットランド管弦楽団）、また、ニューヨーク、フィラデルフィア、ボストン、クリーブランド、ロサンゼルス、サンフランシスコ、ピッツバーグ、ヒューストン、セントルイス、ルイヴィルなどのアメリカのトップ・オーケストラなど世界の一流オーケストラで、自分の作品を指揮する機会に恵まれた。このようなよりすぐりのオーケストラとの接触は、指揮者としてだけでなく、作曲家としての私にとって貴重な体験になった。自分が聴いてみたいと思う音を実際に作る、自分の作品の秘められた可能性のすべてを発見する、様々な聴衆にじかに接する…、これらすべてのことが作曲家にとってこのうえなく重要なことである。最近、年に15回ほど自分の作品のコンサートを行っている。私は、他の人による伝統的なプログラムと

一緒にやるよりも、自分の作品のみのコンサートのほうを好む。前者の場合、人々に愛されるシューベルトの交響曲を聴きにきた聴衆が大部分を占め、私の作品が演奏される間、ずっとそれを待っているとわかっているからである。他方、プログラムが私の作品だけで構成されている場合、そこに来た人は私の音楽を聴きにきたということが確かだ。ホールは、より優れた演奏が生まれやすい雰囲気になる。私か特に幸運だったと思うのは、現代の最も秀でたソロイストの数人と共演する機会を持てたからで、その中には、ピアノのクリスチャン・ジメルマン、バイオリンのアン-ソフィー・ムター (Anne-Sophie Mutter)、チェロのムスティスラフ・ロストロボヴィチ、歌手のピーター・ピアーズ、ディートリヒ・フィッシャー-ディースカウ、Solveig Kringelborn、オーボエのハインツ・ホリガー、その妻でハープ奏者のウルスラ・ホリガー、その他多数がいる。私の作曲活動における真のインスピレーションを受ける瞬間は、彼らに負うものである。コンサートのプログラムは、時に私の古い作品（例えば 1938 年の交響樂的変奏曲）を含む。ジャーナリストや聴衆から、今作曲するものとあまりに違う古い作品を指揮するとき、何を感じているかとよく尋ねられる。私の答えはこうだ。私は、自分を、自分の作品を聴衆に発表する作曲家ではなく、若い同志の作品を演奏する、他のどの指揮者よりもその作曲家をよく知っている解釈者と考えている。もちろん私自身が、自分で指揮すると決めた作品を受け入れていなければならない。絶対に指揮をしない作品もいくつかあるが、それらをまったく否定しているわけではなく、単にそれらを演奏するのが好きではないのだ。作品によっては、準備にとっても暇がかかるものもある。演奏自体は実際可能であっても、時間を食う。私は、オーケストラ音楽は演奏が可能なものでなければならないと思っている。弾くのが難しい音楽を作曲するのは簡単なのだ。本当の芸術とは、芸術面で妥協することなしに、あまり難しくない音楽が作れるということである。

もう一つ、私がしばしば尋ねられる質問は教育に関するものだ。私は教師ではないのだが、若い作曲家の中には私のもとで作曲を学びたいと思い、また私がそれを拒否することを非難するであろう人もいる。しかし、実を言えば、そのような態度をとるにはいくつかの理由がある。まず、私は、実際に作曲活動を活発に行う人には、作曲を教えることは、あまり薦められることではないと思う。作曲を勉強するときいちばん良いのは、できるだけ多くの種類の音楽の分析ぐらいしかない。そうすると、教師自身、多くの作品を研究せねばな

らず、これは現在作曲活動を行っている者の創造的な作業にダメージを与えかねない。というわけで、私は教師としては不向きであるほうを選んでいるのだ。

今一つ、私によく向けられる質問は、なぜオペラを作曲したことがないかということである。自分が受け入れられるようなオペラの題材を私が探してきたのは本当だ。私は、オペラ鑑賞家としては誠に不向きであることから考えても、これはかなり困難だった。大傑作においてさえ、実際の上演を見ると、笑ってしまう部分があるのだ。抱き合う二人が囁く代わりに歌っているとか、互いの目を見つめ合う代わりに指揮者のほうを向いている等々…。もちろん、この種のことは純粋にリアリスティックな演劇の場合であって、それゆえ私が探しているテーマはリアルでないもの、例えば、おとぎ話、夢、シュールリアリスティック、ファンタジー劇などでなければならない。そのような劇であれば、話す代わりに歌うことなどは許される、決まり事の小さなディテールにすぎない。模範となる解決法の一つに、ラヴェルの「子供と呪文」がある。歌うひじ掛け椅子も話すひじ掛け椅子も、奇妙であることに変わりない。

私の作品の大部分はオーケストラのためのものだ。オーケストラとは非常に伝統的な表現方法で、その楽器は調性をベースとして作られており、何よりほとんどが全音階的な楽器で、今世紀の作曲家の音楽のアイデアのために作られたものではない。しかし、私達は、今までのところ、その代替物を見つけていない。バイオリン、オーボエ、ホルンその他すべてに勝る楽器はないのだ。電子音楽、電子-アコースティック音楽はまったく異なる芸術で、これを伝統的な楽器の継承者と見るのは間違いである。私自身は電子音楽の熱心なリスナーではないが、それを従来の楽器とは違う今日的な精神で考慮しなければいけないことは認める。しかし、それが重要ではあっても、また、実際、パリのイルカムやアメリカのスタンフォードなどいくつかのスタジオによって非常に素晴らしい可能性が示されていても、まだ電子音楽で作られた本当の傑作は生まれていない。もしかするとその理由は、非常に多くの作曲家が表現自体よりも表現方法に、作曲の目的よりも手法に、気をとられているからかもしれない。音楽はつまるところ音の構成だけではなく、何よりもそれに対する人間の反応の構成なのだ。芸術を私達が感知するとき、それは私達の精神において生じ、知覚はあくまで媒体要素でしかない。

さてここで、私がよく聞かれるもう一つの質問の話をしよう。これは根本的な質問である。つまり「誰のために作曲するのか」である。私の答えが議論の

的になるのは明らかで、憤慨されるかもしれない。しかし、私は、この姿勢が創造的な芸術家として素直であると考えられる唯一の姿勢であるということの説明してみようと思う。その答えとは「私は私自身のために作曲する」ということである。このような発言に対する最初の反応が、「なんて胸の悪くなるようなエゴイズムだろう」というようなものであっても、私は驚かない。このような反応は私も理解できる。しかし、またこれは非常に表面的なものであって、簡単に反駁ができる。「そうだ。私は私自身のために作曲するのだ。しかし、私と同じような人も必ずいるはずだ。同じような嗜好、そして同じような願いさえ持っている人が。だから、その人達も私の音楽の中に彼らにあったものを見つけられる」と。先に述べた通り、これが唯一あるべき創造的な芸術家の素直な態度なのだ。なぜそうなのか。例えば私が他の人々の嗜好や願いを満たしたい、彼らを喜ばせたい、評価されたいと思ったとしよう。まず第一に、私は他人の音楽的希望を本当に知ることは不可能だと思う。誰も音楽を違ったふうに聴く。私の音楽をどのように他人が聴いているかは、私の想像力を超えたことだ。しかし、私の一見エゴイズムに見える態度にはもっと重要な理由がある。私がもし誰か別の人を満足させるために作曲したら、私は自分を欺かねばならなくなる。私自身の嗜好や希望、私の美的感覚を放棄し、私が信じるものを言明することを——つまり、本当のことを言うのを諦めねばならなくなる。他人に偽金を差し出すのと同じことになるのだ。

芸術家、作家、哲學家の中には、創造的な芸術家の義務は私達が生きる世界を表現することであるという人もいる。偉大な作家であるジョセフ・コンラッドは、芸術家の義務は目に見える世界を公平に評することであるとさえ語っている。私はこのような見方には断固として反対する。目に見える世界、私達が生きているこの世界は、私達の助けなしでもそれ自体を難なく表現していると思う。私達は、芸術で現実の世界を表現するように運命づけられてはいない。理想の世界、私達の夢の世界、希望の世界、私達が想像する完全な世界が芸術の領域なのだ。この理想の世界へ近づく道が創造的芸術家には与えられている。彼らの義務は作品を通して他の人々にもこの世界へ近づく道を与えることだ。これが芸術家の最も重要な仕事の一つである。彼らはまた、もう一つの非常に重要な事実も忘れてはならない。才能とは芸術家だけの所有物ではないということ。それは彼らに託されているのだ。彼らはそれを自分勝手に、つまりお金や名誉を得るために使ってはならない。才能は使われるものではなく、その

ために仕えるものだ。才能は多くの努力、思考、配慮を必要とする。つまり、才能とは単に天から与えられたものではなく、それ自体が芸術家に重い責任を科すものなのだ。多分こういったことすべてにより、芸術家の人生は困難になり、忍耐、持続性、我慢が必要となるだろう。しかし他方で、人生は芸術家に何事にもかえがたい経験や満足を与えるのだ。

音楽が私の一日のほとんどすべてを占めているが、すべてではない。私は暇を見つけて、文学—フィクションを読むことは減っているが—に親しみ、絵画のコレクションを見にいたり、劇場へ足を運んだりする。ここ数年は、ポーランドの湖や川でヨットを楽しんでいる。

この講演の冒頭に述べた通り、主催者の方々の希望に従い、きょうの話のトピックは私の人生であった。時折、私の人生や作品を必然的に妨げた政治的な出来事に言及しなければならなかった。私の国の大きな変化は、労働者の全国的な運動である「連帯」が生まれた1980年に起こった。ほんの少しでも自由が増すかもしれないという可能性は、すでに私の心の状態に多大な影響を与えていた。1981年12月、科学者と芸術家だけの主催により第1回文化自由大会が開かれた。私はそこでのスピーチで、当局の文化政策の目的を非難した。この面においてソ連で起こったことへの間接的な言及をした結果、7年間私の作品は公に演奏されることを禁じられ、私の名前は当局の印刷物に載ることがなかった。

数年間、戒厳令は反対勢力の団体の活動を弱めたが、すぐにワレサ氏の指導のもと市民委員会が結成され、私は幸運にもそれに参加することができた。戒厳令、反対勢力の活動家の抑留、その他の不快な出来事への反対を訴えるため、私達芸術家の多くがマスコミのボイコットを行った。私達はテレビ出演、記者によるインタビューを拒否した。私は文化大臣からの勲章授与を拒否し、指揮者として人前に立つことを断り、テレビには出演しないなどの方法でボイコットを行った。状況は徐々に好転していった。ソ連は少しずつその支配を弱め、ポーランドの解放は現実になりつつあった。この根本的な変化は誠実なすべてのポーランド人にとってそうであるように、私にとって非常に重要な意味を持っている。たしかに多くの問題が山積しており、そのことがわが国の状況を難しく、不穏にしている。しかし、ただ一つの事実のために、私達の大多数はいかなる代償も厭わず払うだろう。何十年ぶりに私達の国が自立を回復したという事実のために…。