

題名	私の人生と音楽
Title	Life and Music
著者名	ヴィトルト・ルトスワフスキ
Author(s)	Witold Lutoslawski
言語 Language	日本語・英語 Japanese, English
書名	稲盛財団：京都賞と助成金
Book title	The Inamori Foundation: Kyoto Prizes & Inamori Grants
受賞回	9
受賞年度	1993
出版者	財団法人 稲盛財団
Publisher	The Inamori Foundation
発行日 Issue Date	7/3/1995
開始ページ Start page	148
終了ページ End page	168
ISBN	978-4-900663-09-3

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、庭からナレフ川の渓谷を見渡せる、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こ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、私は初めてカール・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

LIFE AND MUSIC

Witold Lutoslawski

From the correspondence I recieved from the Secretariat of The Inamori Foundation I understand that the wish of the Organizers of this meeting is that I speak about my life from childhood up to now. I don't mind, although I am not sure, whether such a topic of my lecture would be interesting enough to engage your attention for three quarters of an hour. So I will try to add to it here and there some thoughts that, as I hope are not quite common place.

I was born on 25 January 1913 in a family of landowners, whose estate was about 150 km. north from Warsaw. The place was beautiful, with a splendid view from the garden on the valley of the river Narew. It was not without influence on my character that I spent my early years in contact with the nature. Beautiful forests, fields, rivers, meadows, gardens are still in my memory, although the estate does not belong to my family since long ago.

One year after my birth the first world war began. Poland was then in a big part under the domination of the Russian empire. The German offensive against Russia began in 1915 and it was on the territory of Poland. So masses of Poles looked for shelter in Russia. My family joined them and that is why I spent 3 years in Moscow. This stay had a tragic end. My father was involved in some underground activity among emigrants, organizing Polish military troops to be used in a suitable moment to free Poland. After 1917 revolution in Russia the Bolsheviks arrested my father and in September 1918 executed him. Soon after Poland became free and we could return to our country. Our estate was ruined by the war and came never to its former well-being. I stayed there until I had to go to school in 1924 in Warsaw. A few years earlier I began to learn the piano playing. In fact I don't remember being indifferent to music. It has always fascinated me and I couldn't imagine myself having other profession than that of a musician and even a composer at that. Already at the age of six I improvised on the piano and the first "Preludes" for piano I wrote down correctly at the age of nine. At that time I frequently attended the concerts of the Warsaw Philharmonic. That was the most important source of musical experience. I owe the development of my musical taste and knowledge to that institution. Of course, what I was then listening to was mainly the standard repertoire of the concerts for the audiences of subscribers: Beethoven, Tchaikovsky, Grieg and the like.

The true revelation came a little later, when I was 11 years old. At a concert at the Warsaw Philharmonic I heard for the first time the 3rd Symphony "The Song of the Night" of Karol Szymanowski, certainly a great composer of his time. This music is fascinating by its harmony, sound-colors and emotional force of

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世紀音楽の解説を行った。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・クーレンカンブフ、プロニスワフ・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。ピ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

great originality. At that moment to hear the 3rd Symphony of Szymanowski was as if the door of a miraculous garden opened in front of me. I was in a state of excitement for weeks. I tried to recreate Szymanowski's harmonies on the keyboard. At that occasion I discovered the whole-notes scale, up to then unknown to me. The whole experience was a true initiation into the music of 20th century. Strangely enough however the music of Szymanowski had practically no influence on what I composed later. Then, being still a teenager I deciphered Ravel's and Debussy's music and whatever of 20th century music was available in our country. At twelve I interrupted the piano lessons and began to study violin, that I abandoned after 6 years to come back to piano, that I studied and graduated at the Warsaw Conservatory. But earlier, at the age of 14 I began studying privately composition with professor Witold Maliszewski, composer, pupil of Rimsky-Korsakoff and Glasunoff. Later I entered his class of composition at the Warsaw conservatory. I graduated in 1936 piano and 1937 composition. My last year of composition studies was somewhat peculiar. My professor was very conservative in his musical opinions and tastes. I thought, that the piece for orchestra which I began to compose then would probably be unacceptable for him. So, being afraid of a discouragement from his side, I stopped to attend his class and planned to come only after the end of the work on my "Symphonic Variations." But in the middle of it the professor called me and demanded to come to the class. I brought the half of the score. But his decision was a model of the honesty of a teacher. He said that if I follow writing such music he couldn't teach me any more, as he doesn't understand it. But to finish my studies I must write something that he could approve. I did it and received my diploma. The Symphonic Variations had to wait for its completion until I ended in 1938 my one-year military service.

During the years of my studies (2 years of mathematics, 5 years of composition and 4 years of piano, all of it between 1931 to 1937) I had the opportunity to attend concerts of some of the greatest musicians of our century. The pianists: Jozef Hofmann, Robert Csadesus, Walter Giesecking, Alfred Cortot, Wilhelm Backhaus, the violinists: Jozeph Szigeti, Georg Kulenkampf, Bronislaw Huberman, Pawel Kochanski, Jacques Thibaud, cellist Emanuel Feuerman, conductors: Brunq Walter, Ernest Ansermet, Georg Georgescu, Klemens Kraus. I heard great composers playing their works: Hindemith playing viola, Prokofieff playing his piano concertos I, II, III and V, and also a solo recital. I heard Ravel conducting his concerto with Marguerite Long as soloist, Szymanowski playing his Sinfonia concert. It is a list of historical names now. They enriched my whole life. Certain

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レー・パ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

performances remain still in my memory as e.g. the last sonatas of Beethoven by Jozepf Hofmann, Symphonic Variations of Franck by Casadesus. They were all the inspiration for my conducting of my works now. It was a great lesson to understand what the art of performances of music is.

In the autumn of 1939 I planned to go to Paris to go on studying composition. But the second world war broke out on 1st. September and instead of going to Paris I went to Krakow as commander of a military radio station by the Headquarter of the first Army. The war in Poland without help of any other country, when our country was attacked from both west by Germany and east by Soviet Union lasted no more than 6 weeks. After 8 days of being prisoner of war I escaped from the moving camp and went to Warsaw on foot (about 400 km.).

The period of German occupation of Poland from 1939 to 1945 was very peculiar in our country. Besides the more or less known atrocities like concentration camps, executions on the streets, arrests etc. There was also a situation that affected especially the culture of Poland. The Germans treated the Polish nation as one destined to be annihilated entirely in the future. That is why any cultural activity was forbidden. There was no universities, libraries, theaters, concerts etc. The whole musical life as modest as it was concentrated in cafés, where even the most important Polish musicians performed sometime quite serious music. With my fellow composer and colleague Andrzej Panufnik we formed a two pianos duet and played every day in cafés. We made over 200 transcriptions for 2 pianos of quite serious repertoire: from organ Toccatas of Bach to Bolero of Ravel. We made also some free paraphrases like Waltzes of Strauss harmonized à la Ravel and the like. One of them, made by myself was so to say a “private” version of the 24th Capriccio of Pagnini. It was the only piece from among our transcriptions that remained, as the rest (over 200 pieces) were burnt down during the uprising of the Polish underground army in Warsaw in 1944. The piece won after the war some popularity, as the number of the gramophone recordings by still new duets is over 20. During the period of the German occupation I tried to keep composing. I managed to complete the first movement of my first Symphony, some sketches of the other movements, 2 piano Studies, a Trio and quite a number of small pieces.

It was by chance that I didn't remain in Warsaw during the uprising. If I did, I couldn't probably speak to you now.

In January 1945 came so called “liberation.” In fact it was a great disappointment. It was not a true liberation, but rather a taking over. Although the state of

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

Poland was formally recreated, but it was not a free country as it is now, but almost a Russian colony. Nevertheless everybody in Poland felt the strong will to reconstruct the ruined country with the totally destroyed capital-Warsaw. My modest contribution to this work was connected with my profession. There was strong need of so called “functional” music: the repertoire for music schools, for small ensembles, for children (songs and easy pieces), etc. I have composed quite a number of these, using very often folk tunes as the raw material.

But at the same time I was working on my more important compositional work. I completed my 1st. Symphony whose first performance took place in 1948 in Katowice (Warsaw was then still in ruins, having no concert hall and a rather modest orchestra). The performers of my 1st. Symphony were the Radio Orchestra, conducted by Grzegorz Fitelberg. He was a very important conductor in Poland, a friend a promoter of the new music and particularly of the music of the young Polish composers.

In 1949 began the so called “stalinism” in Poland, the terribly gloomy period, during which the cultural policy-makers wanted to follow the Soviets and tried to impose upon the artists the principles of the so called “socialist realism” and eradicate what they called the “formalism.” Nobody knows up to now what the word “formalism” could mean and how the “realism” can be realized in music. The congress of composers and musicologists in a provincial castle “Lagow” was organized by the authorities to inaugurate a new period of music according to the lines mentioned above. The result was the state of depression that shared many of us. I thought then that only my so called “functional” music would be publicly performed, but the more important music of mine would remain in a drawer up to the end of my life. I tried to understand what was the purpose of this kind of policy, why should artists be deprived of their own style, their aesthetics, their artistic personality. The answer to these questions came later, when we began to understand the principles of a totalitarian regime. The authorities had to dominate absolutely the whole nation. Nobody beyond the leading group could have any kind of influence on the society. That is why the great artistic personalities as in music Shostakovich and Prokofieff were in the Soviet Union criticized most severely, even persecuted. The situation in this respect in Poland was not so serious as in the Soviet Union. I was one of the first victims. My 1st. Symphony performed at the inaugural concert of the Chopin competition in 1949 produced a true scandal and was declared “formalist.” For 10 years it was not performed. Up to now I don’t understand what it could mean. After the concert—as I was told—

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、シュスタコーヴィチの「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、ひどくキツェ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、パリのバ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

the vice-minister of culture, the man who realized the cultural policy in communist Poland declared, that a composer like Lutoslawski should be thrown under a street-car. Of course, I was very proud of it. Later the same man tried to convince me to compose something like the “Song of the Forests” of Shostakovich, a terrible kitsch, which this great composer was probably compelled to write. I simply refused, saying, that that didn’t interested me. There was no results. That proves, that the authorities didn’t really persecute the composers in Poland as seriously as in the Soviet Union. That period lasted much shorter in Poland than in the Soviet Union and in the other countries of the middle-eastern Europe. Already in 1955 the authorities ended being interested in what the composers did and what kind of music was performed. I guess that they got to understand, that music was not efficient enough for the purposes of the political propaganda and that they resigned from any influence on the composers.

In 1956 the international festival of contemporary music “Warsaw Autumn” was inaugurated. In the program beside the works of the classics of the 20th century and those of the living composers were also the most experimental works. The authorities interfered very little into the program made up by the composers and musicologists. The authorities assured a considerable budget for the festival in which besides the leading Polish orchestras and soloists some foreign ensembles performed: Orchestra National de la Radio-diffusion et Télévision of Paris, Wiener Symphoniker, State Orchestra of the USSR from Moscow, State Philharmonic from Bucharest, State Philharmonic from Brno, Tatrai Quartet from Budapest, Quartet Parrenin from Paris. The festival was a true sensation not only for Polish but also for East-European audiences. The music of our century had never been performed in these countries for nearly 30 years. Some important classic 20th century works were performed in Poland for the first time. They were received with enthusiasm by the audiences. Five pieces op.10 of Webern for example had to be encored in entirety. The festival had an enormous influence on the young generation of Polish composers. It was a true break through for the young Polish music. For my generation “Warsaw Autumn” had no such a great importance, as we could hear before losing contact with the rest of the world much of what was played at the festival.

For many years after the end of the war I earned my livings composing “functional” music: incidental music for theaters and radio-plays, children songs for the radio broadcasts etc. Our State Music Publications couldn’t do anything for our music to be performed in other countries, especially in the West. So until

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っ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、私はマサチューセッ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。

the age of over 50 I remained almost entirely unknown a composer outside Poland. To publish in a western country was strictly forbidden for years. My contract with my present publisher in England (Chester Music, London) was concluded in 1966 when I was 53. Since only then my music has been available for performances wherever wished. The copyright (royalties) enabled me to stop composing “functional” music, as my works began “to work” for me.

In 1962 I went for the first time to the United States. For 8 weeks in summer I was teaching composition in Tanglewood, Massachusetts. In that period I had the opportunity to attend regularly the concerts of the Boston Symphony Orchestra and some great conductors: Charles Munch, Pierre Monteux, William Steinburg, Erich Leinsdorf. After the stay in Tanglewood a one month trip across the country was offered to us by the International Institute of Education. During a short stay in New York I have had the opportunity to pay visit to Mr. and Mrs. Edgar Varèse.

In 1963 for the first time I publicly conducted my music. It was at the occasion of the first performance of my Three Poems of Henri Michaux at the Musical Biennale in Zagreb. The work is written for 20 parts chorus and an instrumental ensemble. 2 conductors are necessary. I was asked to conduct the instruments. As conductor I was not quit a beginner, as since my study years I have always conducted my “functional” music, i.e. incidental music for theaters, and radio-plays, children’s music for radio-broadcasts etc. The reason of my decision to begin conducting my concert-music were above all some entirely new problems connected with the introduction of the element of chance into my music. The so-called controlled aleatorism, about which I shall be talking another time, requires an entirely new kind of conducting. At the occasion of the first performance of my 2nd Symphony, that I conducted, I wanted to test myself: is this kind of music at all possible to play, is the result obtained precisely such as foreseen? etc. The result of this experiment turned out quite positive and since then I have been using this kind of technique of composition very often. It offers quite new, earlier unknown possibilities particularly in the domain of rhythm. Some conductors of the older generation treat rather mistrustfully such music, which is without metre and without bar-lines. On the other hand for the younger ones the technique of “controlled aleatorism” is something quite obvious.

Since the first performance of my 2nd Symphony which I conducted in Poland I began being engaged to conduct concerts of my music in other countries of Europe. Later also in the United States and Australia. I have chance to conduct

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、人々に愛されるシェ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。私が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年の交響楽変奏曲）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

concerts of my music with the best orchestras of the world as e.g. Berliner Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Orchestre de Paris, Orchestre Philharmonique de Paris de la Radio France, BBC Symphony, The Philharmonia Orchestra of London, Hallé Orchestra, Scottish National Orchestra (at present the Royal Scottish Orchestra) as well as the leading American orchestras, those of New York, Philadelphia, Boston, Cleveland, Los Angeles, San Francisco, Pittsburgh, Houston, Saint Louis, Louisville and some others. The contract with such elite-orchestras has been a priceless experience for me not only as conductor, but also as composer. To form the sound as one wants to hear, to discover all possible secrets of one's own works, to get in direct contact with various kinds of audience, all this is of supreme importance for a composer. Nowadays I give about 15 concerts of my music a year. I prefer to give concerts exclusively of my music, than to share a concert with someone else conducting a traditional program. I know then, that a big part of the audience came to hear their beloved symphony of Schubert and only wait for it during my part of the program. On the other hand, when the program is exclusively made up of my works, I can be sure, that those who came, did it to hear my music. The atmosphere in the hall is then particularly favorable for a better performance. I have been very lucky having the opportunity of collaborating with some of the best soloists of our time. The pianist Krystian Zimerman, the violinist Anne-Sophie Mutter, the cellist Mstislav Rostropovich, the singers Peter Pears, Dietrich Fischer-Dieskau, Solveig Kringelborn, the oboist Heinz Holliger and his wife, the harpist Ursula Holliger and many others. I owe to them all the moments of true inspiration in my compositional work. My programs contain sometimes some old pieces of mine as e.g. Symphonic Variations (1938). Reporters and listeners ask me pretty often what I feel when conducting my old music, which after all is so different from what I compose now. My answer is this: I try not to think of myself being a composer presenting his works to the audience, but rather a conductor, an interpreter performing works of his younger colleague, about whom he knows more than any other conductor. Of course, I have to accept the works I decide to perform myself. There are some, that I never conduct. It is not that I discard them entirely, I just don't like performing them. Some require too much time to prepare them, they are time consuming, even if quite performable. I think the orchestra music must be playable. It is very easy to compose music difficult to play. The true art is to be able to compose not very difficult music without artistic compromises.

Another question I am rather often asked concerns teaching. I am not a

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こと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、シュールレアリスティック、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

teacher and there are some young composers who would like to study composition with me and probably reproach me for my refusal. But to tell the truth, there are several reasons of such attitude of mine. Firstly I don't believe that teaching composition is really advisable to an active composer. The best one can do is to analyze as many kinds of music as possible. To do so the teacher himself must study a lot of works, which for an active composer might be damaging his own creative work. So I think I would be a rather bad teacher.

Still another question I am asked is why I have not composed an opera. It is true that I had been looking for a subject for an opera, that would be acceptable for me. It was rather difficult, bearing in mind, that I am pretty bad opera viewer. Some fragments of even the greatest master works, when seen in the theater make me laugh. An embracing couple singing instead of whispering, looking at the conductor instead of into the eyes of each other etc.etc. Of course, this kind of things concerns purely realistic theater. That is why a subject I was looking for would have to be non-realistic, e.g. fairy tale, dream, surrealist or fantastic play etc. In such a play singing instead of speaking would be a small detail of an accepted convention. One of model solutions could be "L'enfant et les sortilèges (the Child and the miracles)" of Ravel. A singing armchair is not more strange than a speaking one.

The big part of my work is composed for symphony orchestra, which is rather traditional means of expression. The instruments of it are constructed on the harmonic scale as the base. The majority of them are above all diatonic instruments and they were not meant to serve the sound ideas of the composers of our century. But we have up to now nothing to replace them. No instrument could compete with violin, oboe, horn and all others. The electronic and electro-acoustic music is a different kind of art and it is an error to see in them the successors of traditional instruments. Although I am not an enthusiastic listener of electronic music, I must admit, that there is some reason in considering it more in spirit of our time than the traditional instrumentation. However it is significant, that in spite of quite fantastic possibilities offered by some studios as e.g. Ircam in Paris or Stanford in the U.S.A., there is still no one true master-piece produced in them. It may be due to the fact, that the main preoccupation of a great number of composers are the means of expression rather, than the expression itself; the technique of composing rather, than the purpose it is meant to serve. Music is after all not only a composition of sounds, but also, or may be above all the composition of human reactions to it. The perception of the arts occurs in our

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を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、哲学者の中には、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

psyche, the senses are but an intermediary factor.

Now I come to a question (also often asked) which belongs to fundamental ones: for whom I compose music? My answer is apparently a highly controversial one and may even provoke indignation. But I will try to explain, that this attitude is the only one, that can be considered honest from the part of a creative artist. This answer in: I compose music for myself. I shouldn't be astonished, if the first reaction to such a statement were: what a disgusting egoism. I can understand such a reaction, but it is a terribly superficial one and I can easily retort it: Yes, I compose for myself, but I am sure there is a number of people to whom I am resembling; with whom I have similar taste and even possibly similar wishes, so they can find in my music something for themselves. As I said before, it is the only honest attitude of a creative artist. Why I say so? Suppose I should like to satisfy the taste and wishes of other people, to please them, to be appreciated. First of all I don't believe one can really know what the musical wishes of another man are like. Everybody hears music in a different way, so it is beyond my imagination to know how other people really hear my music. But there is a more important justification of my apparent egoism: If I composed music to satisfy someone else, I should have to deceive myself, to resign from following my own taste and wishes, my esthetics, to resign from saying what I believe in, in other words—to resign from saying the truth. It would be as if I offered others false money.

Some artists, writers, philosophers maintain, that the duty of a creative artist is to express the world in which we live. The great writer Joseph Conrad says even, that the duty of the artist is to do justice to the visible world. I am definitely against such a view. I think the visible world, the world in which we live has no difficulty in expressing itself without our help. We are not predestined to express the real world in the art. The ideal world, the world of our dreams, of our wishes, of our vision of perfection is the domain of the arts. The access to this ideal world is given the creative artists. Their duty is to enable the access to this world through their works to other people. This is one of the most important tasks of the artists. They must not forget about another very important fact: the talents are not the exclusive property of the artist. They are entrusted to him. He must not use them freely e.g. to get money or fame. The talents are not to be used, they are to be served. They require a lot of work, of thought, of consideration. In other words the talents are not just a gift, they lay a heavy responsibility on the artist. Perhaps all this makes his life difficult, requires patience, persistence, endurance, but on the other hand life offers the artist experiences and satisfactions, that can

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

not be compared with anything else.

Music fills in almost my whole day, but not entirely. I find time to read literature, although less and less fiction; to visit collections of painting, to go to theaters etc. For several years I have been sailing on the lakes and rivers in Poland.

As I said at the beginning of this lecture the topic of it, according to the wishes of its organizers, is the history of my life. From time to time I had to make reference to the political events, which inevitably interfered in my life and work. Major changes in my country began in 1980 at the moment when "Solidarity," a workers national movement came into being. The possibility of a little more freedom had already an enormous influence on my state of mind. The first free congress of culture, organized exclusively by scientists and artists took place in December 1981. In my speech I denounced the purposes of the cultural policy of the authorities. The allusion to what happened in this respect in the Soviet Union had as a result, that for 7 years my music was forbidden to be publicly played, there my name couldn't appear in their press.

The martial law weakened for some years the activity of the opposition circles, but soon a Citizen Committee was brought to being at the initiative of Lech Walesa. I had the privilege to join it. To demonstrate the protest against the martial law, the internment of the activists of the opposition and other annoyances many of us artists boycotted the media. We refused to appear in TV, to give interviews to the press etc. I refused to be decorated by the minister of culture and resigned from appearing publicly as conductor, didn't appear in TV etc. The situation was gradually changing in the favourable direction, the Soviet Union gradually withdrew its domination, the freedom of Poland was becoming a fact. This fundamental change has a tremendous significance for me, as it does for every honest Pole. There are certainly many problems, which make the situation of our country difficult and disquieting, but there is no price, that the majority of us wouldn't pay for one only fact: the resumption after several decades of the independence of our country.

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…。

稲盛財団1993——第9回京都賞と助成金

発 行 1995年7月3日

発 行 所 財団法人稲盛財団

京都市下京区四条通室町東入函谷鉦町87番地 〒600

電話〔075〕255-2688

製 作 (株)ウォーク

印刷・製本 大日本印刷株式会社

ISBN4-900663-09-3 C0000