

## FENOMÉN VZNIKU HUDBNÉHO DIELA V SÚČASNOSTI

ANNA JUHAŠČIKOVÁ

**Stupeň, forma, ročník štúdia:** PhD., denná, 1.

**Študijný program:** estetika

**Konzultantka:** doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, PhD.

**Kľúčové slová:** hudobné dielo, objednávka diela, skladateľská profesia

*„Možnosti slovenskej hudby sú veľké a neváham povedať, že významné. Ved' ako pomohlo myšlienke, aby sa už raz vo svete aj so Slovenskou hudbou počítalo, keby niektorý z nás prenikol do cudziny: Ale aby prenikol, musí sa preukázať takým dielom, ktoré znamená niečo veľkého a nového...“*  
Alexander Moyzes (Burlas, 1983, s. 122)

Obsah citátu Alexandra Moyzesa, naznačuje podstatu problematiky autentickej tvorby slovenských skladateľov, ktorá by mala vďaka uplatneniu novátorského prístupu uspieť nielen v domacom priestore, ale zaujať aj v medzinárodnom kontexte. Mohol by tak stáť na čele úvahy a reflexie o podstate a uplatnení umeleckej tvorby. Skutočnosť, že ho vyslovil popredný predstaviteľ generácie slovenskej hudobnej moderny, ktorého skutočný prístup k novátorstvu bol zdržanlivý až odmietavý z pozície lídra konzervatívneho krídla slovenskej hudby. Tá síce pramenila v dôslednej remeselnej prepracovanosti, avšak bez tenzie k pokrokovosti a novátorskej originalite. Moyzes bránil svojim žiakom a mladším kolegom uplatniť slobodne také kritériá na umeleckú tvorbu, čo by boli odrazom ich slobodného ducha, čím však význam vyslovených slov v citáte relativizuje. Naznačený paradox vyslovených slov a reálne prezentovaného úsilia smeruje do ohniska problému, ktorému sa čiastočne venujeme v rámci dizertačnej práce. Zaujíma nás problematika skutočného dosahu tvorby slovenských skladateľov na širší kontext európskeho umenia. Pátrame po odhalení a pomenovaní komplikácií a tlakov z domáceho prostredia, ktoré zapríčinili odchod skladateľov do zahraničia a možnosti ich následnej umeleckej činnosti v novom prostredí a v inej kultúre. Zaujímajú nás však aj iné ako politické dôvody odchodu a pôsobenia slovenských skladateľov v zahraničí, konflikt alebo symbióza ich konfrontácie s európskym či svetovým umeleckým dianím za podmienky uplatňovania vlastných kritérií na umeleckú tvorbu. Ako prvý poznatok o danej problematike prinášame konštatovanie, že postoj domáceho slovenského prostredia voči úspešnému pôsobeniu slovenských umelcov v zahraničí bol vždy problematický. Či už v období 70. a 80. rokov, keď sa kontakt s umelcami vedome a zámerne prerušil, tak v súčasnosti, keď je o slovenských umelcov pôsobiacich v zahraničí prejavovaný len minimálny záujem.

Táto téma v sebe zahŕňa niekoľko čiastkových výskumných oblastí, ktoré je potrebné postupne odkrývať. Jednou z nich je bližšie poznanie skutočností, ako diela našich umelcov v zahraničí vznikajú, kto dáva podnet k ich skomponovaniu – či umelec sám alebo inštitúcia. Samostatnou oblasťou skúmania je vzťah umelca k inštitúciám krajiny, v ktorej žije a pôsobí či iným zahraničným inštitúciám. V centre estetických úvah tak stojí problematika umelca a jeho tvorivej slobody či nesloboda v optike zaistenia ekonomického zabezpečenia pre vlastnú skladateľskú profesiu. V príspevku prinášame náhľad do tejto problematiky prostredníctvom bližšieho poznania situácie vybraných hudobných skladateľov, ktorými sme sa doteraz bližšie zaoberali.

Vznik hudobného diela môžu podmieňovať rôzne faktory či okolnosti. Domnievame sa, že základným motivačným prvkom pre vznik diela je buď samotný autor, ktorý vytvára dielo ako prejav svojej skladateľskej osobnosti, či ako reakciu na pre neho silný podnet, alebo nejaká konkrétna

inštitúcia, na podnet (najčastejšie formulovaný ako objednávku) ktorej hudobné dielo vzniká (napríklad pre nejakú konkrétnu udalosť). Nakoľko naše doterajšie štúdium dospelo k poznatku, že emigrácia zo sebou v každom prípade prináša aj riešenie existenčnej otázky, musíme sa zaoberať témou vzniku diel skladateľov žijúcich v zahraničí a vymedziť ich buď ako slobodný prejav ich skladateľského ducha alebo ako ponuku na akúsi objednávku, ktorá im má zabezpečiť finančnú odmenu, či možnosti priameho uvedenia diela. Vo vzťahu k sledovanej téme je nutné zadefinovať, ako je možné ponímať slobodnú umeleckú tvorbu. Ako podnetné sa pre naše uvažovanie ukazujú myšlienky Immanuela Kanta, prezentované v jeho diele *Kritika súdnosti*. Ich estetický kontext, ktorý sa ukazuje ako aktuálny aj pre súčasnú tvorbu prezentoval vo svojej štúdií *Status peňazí v Kantovej teórii umení* (2013) Štefan Haško.

V snahe zostručniť myšlienky Immanuela Kanta by sme mohli konštatovať, že podľa jeho koncepcie génia je genialita prírodný dar a vrodená duševná vloha, čomu sa nedá priučiť, ani ju odovzdať. Krásne umenie je podľa neho jedine to, čo je slobodne, originálne a exemplárne vytvorené takto definovaným géniom. Pritom sloboda, ktorá je atribútom génia, znamená nezávislosť od akýchkoľvek umeleckých pravidiel, ktoré sa „vznášali pred očami génia a nespýtali jeho duševné sily“ (Haško, 2013, s. 36). Diela krásneho (slobodného) umenia Kant prirovnáva k dielam prírody, ktoré tiež vznikajú podobne – samy od seba.

Kant taktiež jasne odlišuje krásne umenie od remesla, t.j. umenia pre zárobok. Zásadná odlišnosť medzi tvorbou génia a remeselnou tvorbou tkvie v skutočnosti, že tvorba génia je nielen slobodná, ale i „nezainterosovaná, teda nesledujúca žiadne iné ciele, než oznámenie estetickej idey, prístupujúca k umeniu ako k cieľu, nie ako k prostriedku.“ (Haško, 2013, s. 37) „Dôvodom k tvorbe Kantom koncipovaného génia ostáva výlučne a zakaždým manifestácia geniality a s ňou súvisiaci vznik estetickej idey. Finančná podpora, uznanie a sláva, ale taktiež – nezájum publika, dokonca zákaz umeleckej tvorby a podobne, je voči umeleckej tvorbe takéhoto génia niečím celkom indiferentným.“ (Haško, 2013, s. 39-40)

Ak si položíme otázku, či je možné, aby „Kantov génius“ vytvoril dielo na objednávku, je potrebné zastaviť sa pri Kantovom spomínanom pojme *nezainterosovanosti* tvorby génia. Uvažujúc o tomto pojme, musíme sa potom skôr pýtať, či je možné, aby génius tvoril v súlade s požiadavkami objednávateľa bez toho, aby na nich bol zainteresovaný. Haško (2013, s. 42) vyjadruje myšlienku, že „snaha uplatniť, resp. vyhovieť požiadavkám objednávky takým spôsobom, aby si tvorba zachovala status *nezainterosovanosti*, je už predsa samo o sebe púhou zainteresovanosťou.“ Napokon, ak by sme mali pripustiť možnosť tvorby Kantovho génia na objednávku, musela by v objednávke úplne absentovať požiadavka časového obmedzenia (začatie tvorby rovnako ako tzv. deadline), rovnako ako aj tematická, obsahová stránka. Citujúc Kanta (1975, s. 126): „žádný Homér, nebo Wieland nedovede ukázat, jak jeho ideje, plné fantazie a zároveň plné myšlenek, v jeho hlavě vznikají a se shromažďují, protože to sám neví a nemůže to proto naučit nikoho jiného.“

Snáď najjednoduchším prípadom umeleckej objednávky, ktorá neprotirečí Kantovej koncepcii tvorby génia, je kúpa spontánne vytvoreného diela. Túto myšlienku vyjadril Josef Bartoš v jeho práci *Problém zakázky v umění* (1925). Kantova estetická teória nikde nevyklučuje možnosť, žeby génius dostal za svoju prácu mzdu, ale vylučuje možnosť, aby tomuto účelu podriadil svoju tvorbu.

Kantov postoj je v istom zmysle radikálny. Ako otvorenou pre nás zostáva otázka, ako prebieha proces objednávanie hudobného diela v súčasnej dobe, nakoľko sa požiadavka objednávateľa (inštitúcie či interpreta) dotýka obsahovej stránky diela a ako je podmienená otázka finančného krytia (jedná sa o zabezpečenie uvedenia diela, jeho zaradenia do prehliadky tvorby, honorár pre autora a pod.). V kontexte týchto postojov sa pokúsime odhaliť motiváciu a prístup nami sledovaných skladateľov, pôsobiacich v zahraničí, k aktu tvorby.

Ladislav Kupkovič je osobnosť, ktorá v sebe skrýva veľa kontrastov, osobitostí a tajomstiev, ktoré sú v istom zmysle súčasťou života každého umelca.

Tento, dnes už 80 ročný<sup>1</sup> pán začínal svoju hudobnú kariéru štúdiom hry na husle najskôr na konzervatóriu v Bratislave u Albína Vrteľa a neskôr na VŠMU u Mikuláša Jelínka. Hudobnú kompozíciu ako takú nikdy neštudoval, v tomto odbore bol teda autodidaktom. Na Slovensku sa stal

<sup>1</sup> V čase editácie štúdie prišla správa o jeho smrti (15. 6. 2016).

ako hudobný skladateľ známym vďaka svojej radikálne avantgardnej tvorbe. S odstupom času skladateľ komentoval toto svoje obdobie ako „obrovský výbuch intermediálnej kreativity“ (Stadtrucker, 2013, s. 9)

V lete roku 1969 Kupkovič vytyčil blížiaci sa tlak v rámci spoločensko-politických pomerov na Slovensku, ktorý zároveň začal spochybňovať výsledky jeho aktivity i avantgardné motivácie generačných druhov a rozhodol sa pre emigráciu do vtedajšieho západného Nemecka. Následne sa jeho meno ako avantgardistu a emigranta muselo vytratiť z domácej koncertnej dramaturgie. Po emigrácii sa skladateľ ocitol v úplne nových podmienkach a hudobnom prostredí. Ešte krátko pokračoval v pôvodných tendenciách (napríklad pri organizovaní experimentálneho projektu v Bonne), avšak onedlho sa jeho kompozičné myslenie transformovalo do protirečivej podoby, viazanej na tradičnú kompozíciu, uprednostňujúcu klasicistické postupy. Tak ako v roku 1965 pri obhajobe Novej hudby presvedčivo vylúčil možnosť návratu k tradičnému komponovaniu, tak od 70 rokov až do svojej smrti presvedčivo pestoval písanie tonálnych skladieb (Chalupka, 2011).

Z ekonomickej a tvorivej stránky komentuje Kupkovič čas bezprostredne po emigrácii nasledovne: „Nasledoval pomerne veľmi príjemný rok. Moje pobytové štipendium bolo veľkorysé. Dostával som celkom pekný mesačný plat, 90 % nájomného, zdravotné poistenie pre celú rodinu, príplatok na jazykové kurzy v Goethe-Institut (to bolo ozaj za potreby, ja som vedel po nemecky slabô, manželka vôbec nič) a zadarmo lístky do divadiel. Za to všetko som nemusel nič iné robiť, ako žiť a bývať v Berlíne. Cestovať som samozrejme mohol a to som aj potreboval, lebo som každú chvíľu niekde za dobré peniaze dirigoval.“<sup>2</sup> Vďaka štipendiu teda nebol Kupkovič v ranej fáze pobytu v zahraničí nútený prijímať objednávky na svoje kompozície. Po tom, ako sa štipendijný rok skončil, musel vážne rozmyšľať ako uživiť seba aj rodinu. Keďže v Berlíne sa mu žiadne zárobky nerysovali, rozhodol sa presťahovať do Kolína nad Rýnom, ktorý bol „pre avantgardistov vtedy Mekkou“. Pre skladateľa boli – podľa jeho spomienok – nasledujúce 3 roky z celej emigrácie tie najťažšie. Počas tohto obdobia bola zamestnaná len jeho žena a on v tejto situácii stagnoval aj v komponovaní. Po rokoch „sucha“ prišla ponuka učiť na vysokej škole, ktorú Kupkovič využil a získal tak trvalý príjem a zároveň čas pre svoju tvorbu. Vďaka prázdninám, ktoré vysokoškolskí učitelia majú, mohol cestovať, bádať a komponovať bez akéhokoľvek tlaku či nutnosti. Počas jeho učiteľskej praxe nastal v jeho tvorbe zaujímavý zvrät. Postupne prestával veriť v atonálnu hudbu až natrvalo zakotvil v tonalite. Táto zmena so sebou priniesla niekoľko významných skúseností. Keďže dovtedy bol Kupkovič integrovaný do Novej hudby (ktorej vznik bol v tom čase v zahraničí finančne značne podporovaný), bez nej sa odrazu stal „samotný ako kôl v plote.“<sup>3</sup> Starí priatelia z avantgardného hnutia ho považovali „alebo za zradcu, alebo za blázna.“<sup>4</sup> Dokonca života musel vysvetľovať, že nie je spiatočník, ale práve teraz skutočný avantgardista. Ešte jedna podstatná zmena poznačila Kupkovičovú umeleckú činnosť. Pri zmene kompozičného štýlu zostal bez akýchkoľvek objednávok, ktoré bežne umelci dostávajú. To ho nútilo prehodnocovať svoje rozhodnutie a vnútorný popud odkloniť sa od atonálnej hudby. Akokoľvek sa však snažil racionálne si uvedomiť fakt, že ak prestane komponovať atonálne, príde o príjmy, vždy došiel napokon k názoru a istote, ktorú vyjadruje nasledovným vyhlásením: „návrat k atonalite si neviem predstaviť, ja som stratil vieru v toto umenie a bez vnútorného presvedčenia sa hudba skladať nedá.“<sup>5</sup> Toto vyjadrenie jasne definovalo jeho následný postoj k inštitúciám a objednávkam. Aj keď sa v minulosti niekoľkokrát nechal „zlákať“ nejakou inštitúciou a jej objednávkou (Akadémia umení; autorská organizácia GEMA), od tohto zlomu v jeho tvorbe by sme mohli konštatovať, že naplno začal vyznávať Kantovu koncepciu génia s jeho slobodou

---

<sup>2</sup> Súkromná korešpondencia medzi Ladislavom Kupkovičom a autorkou, 12. 11. 2015. Súkromný mailový archív autorky.

<sup>3</sup> Súkromná korešpondencia medzi Ladislavom Kupkovičom a autorkou, 12. 11. 2015. Súkromný mailový archív autorky.

<sup>4</sup> Súkromná korešpondencia medzi Ladislavom Kupkovičom a autorkou, 12. 11. 2015. Súkromný mailový archív autorky.

<sup>5</sup> Súkromná korešpondencia medzi Ladislavom Kupkovičom a autorkou, 12. 11. 2015. Súkromný mailový archív autorky.

a nezainteresovanosťou v tvorbe. Samozrejme, nemožno tvrdiť, žeby už nikdy nezískal finančnú odmenu za nejaké dielo, ktoré vytvoril. Nikdy však cieľu vyhovieť predstave objednávateľa nepodrobil svoju tvorbu. Skôr by sme mohli hovoriť o predaji hotového, spontánne vytvoreného diela ako ho charakterizoval Josef Bartoš v zhode s Kantovou koncepciou. Ako príklad môže slúžiť skladba *Suvenir*, ktorá patrí medzi jednu z najpopulárnejších a najpredvážanejších diel skladateľa. Túto skladbu skladateľ vytvoril spontánne ako náznak prichádzajúcej zmeny v jeho tvorbe. Dielo bolo premiérovane v roku 1971, no slávnym sa stalo až pár rokov po jeho vzniku vďaka známemu, vtedy sovietskemu, huslistovi Gidonovi Kremerovi. Umelec hral túto skladbu ako prídavok na svojom turné v zahraničí (hral ju aj v Bratislave, v čase Kupkovičej emigrácie, a teda aj nemožnosti, aby jeho hudba v domácej krajine znela). Ako sa k interpretácii skladba dostala je doteraz jej skladateľovi neznáme.

Iný uhol pohľadu na vzťah k inštitúciám môžeme nájsť v umeleckej praxi „prvej ženy slovenskej kompozície“, Iris Szeghy.

Ide o slovenskú hudobnú skladateľku narodenú v Prešove, v súčasnosti žijúcu v Zürichu. Po skončení štúdia kompozície na VŠMU u Andreja Očenáša a doktorandského štúdia u Ivana Hrušovského absolvovala niekoľko študijných a štipendijných pobytov v zahraničí (Budapešť, Varšava, Stuttgart, San Diego, New York, Amsterdam, Hamburg, Brémy, Paríž atď.). Jej tvorba bola doteraz prezentovaná na rôznych festivaloch v Európe, Ázii, Amerike. V jej hudbe sú zastúpené dva hlavné motívy: „tradícia európskej hudby posledných troch storočí a proti tejto tradícii namierené avantgardné smery posledných päťdesiatich rokov.“ (Zagar, 1998, s. 274) „Snaží sa integrovať 'nové' i 'staré' do syntetizujúceho tvaru, v nŕmž dochádza na obou stranách k posunŕm, typickŕm pro její hudební jazyk“ (Šťastný, 2008, online).

Dôvod odchodu z rodného Slovenska bol u Szeghy rozdielny než u Kupkoviča. Neodchádzala pre politické dôvody, ale preto, že po otvorení hraníc sa uchádzala o niekoľko štipendií, teda finančných príspevkov najskôr na štúdium, potom na tvorbu, v zahraničí. Skladateľka komentuje svoj odchod nasledujúcim spôsobom: „štipendia ma osviežovali, naberala som na nich nové podnety, nadväzovala kontakty, otvárali sa mi profesionálne možnosti. Od revolúcie som si zvykla žiť „na cestách“. Začalo to štipendiom Slovenského hudobného fondu, ktoré mi udelili tri roky po skončení štúdia kompozície na Vysokej škole múzických umení (1984). V roku 1990, keď to bolo už i právne možné, som sa rozhodla pre slobodné povolanie. To si však vyžadovalo riešiť mnohé existenčné otázky. Začala som sa uchádzať o štipendijné pobyty pre skladateľov v zahraničí“ (Ursínyová, 2016).

Čo sa týka skladateľkinho postoja k tvorbe a slobode v tvorbe, hudbu vníma Szeghy v kontinuálnom prepojení s okolitým svetom a zároveň s obrazmi duše, s vlastným vnútrom. „Inšpiráciu k tvorbe nachádza často mimo hudby – vo výtvarnom umení, literatúre a zároveň v hudbe starých majstrov.“ Komponovanie je pre skladateľku nie iba racionálnou činnosťou. „Hovorí, že to podstatné prichádza až za remeslom. Štýlovo chápe svoju hudbu ako pokračovanie, nie popieranie tradície a nevie a ani nechce ju zaradiť do konkrétnej školy. Hovorí o priestore „medzi“.“ (Pirníková, 2013) „Hudba je pre mňa niečo veľmi osobné, je spôsobom, ako viem vyjadriť svoje postoje, videnie a cítenie sveta a vecí. Áno, pramení z pretlaku, z pocitu, že musím o niečom hovoriť – a možno mám i čo povedať. Hudba vychádza u mňa z prežitého, z očarenia i z bolesti. Za mojou prvou skladbou stála smrť mne veľmi blízkeho človeka. Smrť, odchod, lúčenie a z nich prameniáci smútok sú akoby „mojimi“ témami podnes. V poslednom desaťročí, od presídlenia do Švajčiarska, píšem fakticky už len na objednávky. Ale prijímam len také, ktoré ma vnútorne oslovujú a mám pri nich slobodu pri výbere témy. Ináč by som pravdepodobne nedokázala napísať ani notu“ (Ursínyová, 2016).

Postoj Iris Szeghy by sme mohli nazvať čiastočným stotožnením sa s Kantom v zmysle postoja umelca, ktorý si chce ponechávať motiváciu k slobodnej tvorbe aj napriek tomu, že reaguje na objednávku. Szeghy sa napriek tomu, že prijíma objednávky, nechce tejto slobody vzdať a vďaka množstvu ponúk sa usiluje stále tvoriť slobodne a nezainteresovane a potom si len vybrať, ktorá objednávka korešponduje s jej tvorbou, nie naopak. Potvrďuje to aj konštatovanie nemeckých hudobných kritikov, ktorí pri hodnotení jej diel uznávajú, že napriek všetkým vplyvom zahraničia by takéto skladby v jej štýle sotva napísal skladateľ v Nemecku, lebo skutočný skladateľ sa nemôže od svojej podstaty odpútať (Meyer, 2016).

Olga Kroupová, hudobná skladateľka pochádzajúca z Bratislavy, žije dlhodobo v nemeckom mestečku Detmold. Študovala na VŠMU v Bratislave kompozíciu u Ivana Hrušovského a Miroslava

Bázlika. Neskôr v štúdiu pokračovala na Liszt Academy v Budapešti a venovala sa aj štúdiu elektroakustickej hudby pod vedením Zoltána Pongrácza. Napokon absolvovala postgraduálne štúdium kompozície v nemeckom Detmolve, kde sa spolu s manželom – profesionálnym klaviristom a skladateľom - usadili a Kroupová sa stala skladateľkou v slobodnom povolání. V súčasnosti zároveň pôsobí ako externá redaktorka spolupracujúca s viacerými vydavateľstvami v Nemecku. Jej hudba bola prezentovaná v rôznych krajinách od Európy po Chile, vrátane USA a Južnej Kórey.

Pokiaľ ide o postoj Olgy Kroupovej k objednávkam, hovorí, že objednávkam sa teší, lebo garantujú predvedenie skladby. Na základe tejto skúsenosti je možné uvažovať sústredenejšie o téme podmienosti skladateľskej práce od možnosti reálneho znenia diela. Špecifikom umeleckej tvorby tohto typu je skutočnosť, že je do určitej miery závislá od predvedenia, keďže skladateľské umelecké dielo je istým spôsobom neúplné, pokiaľ je len napísané (je v podobe partitúry), avšak nikdy neodznelo (nie je známa jeho zvuková podoba). Kroupová dokonca priznáva, že ak nepíše dielo na objednávku konkrétneho ansámbľu, skladbu nikdy nevypracuje do posledných detailov, pretože tie sú vždy závislé od obsadenia orchestra alebo zoskupenia. Kroupovej skladateľská vízia - o ktorej je možné uvažovať ako o univerzálnej voči všetkým skladateľom - je, aby jej dielo bolo predvedené. Konštatuje, že skladateľ je v nevýhodnej situácii, lebo sa musí uspokojiť už so samotnou skutočnosťou, že sa dielo vôbec bude hrať. O nejakom adekvátnom finančnom ohodnotení vo vzťahu k vykonanej práci sa hovoriť ani nedá. Honorár vo väčšine prípadov nekryje celé skladateľské úsilie a výdavky spojené s podmienkami vydavateľa – odovzdať partitúru v jasne čitateľnej podobe. Ako príklad uvádza svoje štipendium v opere, kedy dostala necelých 10 000 mariek (približne 5000 eur). Samotnú operu písala rok a kým operu odovzdala vo výslednej podobe, finančne sa dostala do mínusu. Kroupová je preto presvedčená, že byť skladateľom nie je zamestnanie, lež povolanie, je to akýsi vnútorný hlas nútiaci skladateľa písať bez ohľadu na to, či a ako je to zaplatené. I keď je takéto presvedčenie podľa skladateľky v dnešnej dobe nepohodlné, pretože dnes záleží viac na kontaktoch a financiách než na vnútornom hlase, ona to ako osobný problém nevníma, pretože našla podporu vo svojom okolí a na život si zarába vedením vydavateľstva, písaním korektúr a podobne, preto skladateľskú činnosť nevidí ako oblasť, z ktorej by potrebovala alebo dokázala vyťažiť čo najviac financií. Tento jej postoj napomáha k tvorivej slobode a nezainteresovanosti od komerčných kritérií v tvorbe<sup>6</sup>.

Obmedzenia vyplývajúce z tvorby na objednávku vníma Kroupová ako otázku dohody. To, čo ju v tvorbe limituje, nie je ani tak priamo samotná objednávka, pretože podľa jej skúseností je bežným javom, že objednávateľ (inštitúcia alebo interpret) často ani nevie, čo presne chce. Dostala napríklad objednávku, ktorej zadanie bolo, že to má byť „niečo ako Brahms“. Skutočnosť, že z danej požiadavky vytušila, akú poslucháčsku skúsenosť má objednávateľ na mysli, jej otvorila priestor, aby sa so zadáním „pohrala“ a nasmerovala ho bez zásahov vlastnému tvorivému procesu. Výsledkom bolo presvedčivé obhájenie si výsledku pred objednávateľom. Na základe viacerých podobných skúseností Kroupová tvrdí, že priestor pre dohodu medzi realizáciou predstavy skladateľa a požiadavkou objednávateľa býva dostatočne veľký. I keď sú dané isté podmienky, ona si tam vždy vie nájsť to svoje. Podmienky vidí ako „suroviny, ktoré má kuchár k dispozícii keď ide variť“. To ako a či ich využije, je len na jeho osobitom prístupe. Ako skladateľku ju tešia také objednávky, v ktorých vidí zo strany objednávateľa úplnú dôveru v jej cítenie a schopnosti a zadanie znie ako v prípade keď písala pre huslistu Milana Paľu: „napíš, čo chceš a ja to zahrám!“<sup>7</sup>

Čo ju však skutočne obmedzuje, je obsadenie orchestra a inštrumentácia ako taká. Pretože toto už nie je vecou dohody, ale vecou financií a v tejto oblasti je ľad vždy tenký. Dnes sa prihliada hlavne na výdavky a preto „harfa nemôže odznieť v skladbe iba raz, lebo sa aj tak musí zaplatiť na celú skladbu“. Pre jej osobný skladateľský štýl je charakteristické písanie skladieb pre širšie obsadenie orchestra a táto podmienka sa s finančných dôvodov často nestretáva s pochopením objednávateľa.

<sup>6</sup> Osobné názory a postoje skladateľky sme získali z osobného rozhovoru s Olgy Kroupovou, 08.09.2015.

<sup>7</sup> Osobné názory a postoje skladateľky sme získali z osobného rozhovoru s Olgy Kroupovou, 08.09.2015.

V takejto situácii musí mať skladateľ dobrú skúsenosť v inštrumentácii, aby dosiahol očakávaný efekt s menším obsadením.

Tému slobody a nezávislosti skladateľskej tvorby od objednávky uzatvára skladateľka konštatovaním, že skutočné obmedzenia tvorby neprichádzajú zvonka – od objednávateľa či okolia – ale zvnútra, z osobného cítenia. Uvedomuje si, že čím je ako skladateľka staršia, tým viac obmedzení prichádza z jej vlastnej predstavy o výslednej podobe diela, z jej dôrazu na precíznejšiu kompozíciu a vycibrený štýl.

Z postoja a skúseností skladateľky je možné odvodiť poznanie, že podmienenosť vzniku diela záujmu objednávateľa nemusí predstavovať obmedzenie priestoru pre uplatnenie slobodnej kompozičnej činnosti. Práve naopak, môže predstavovať výzvu, ktorá vygeneruje nový spôsob kompozičného prístupu.

V úvode spomínaný fakt, že fenomén emigrácie so sebou vždy prináša riešenie existenčných problémov nastoľuje otázku, či sú potom diela vytvorené po emigrácii umelca naozaj slobodným prejavom umeleckej osobnosti a nie sú len snahou vyhovieť objednávke a „zarobiť si“. Na základe Kantovej teórie sme stanovili ako je možné chápať umelecké dielo – ako slobodný prejav umelcagénia. Uvažujeme analyticky o nastolenej predstave ďalej. Nakoľko je možné ju v rámci súčasnej hudobnej produkcie dodržať a v čom dochádza v kontexte k zaužívanej umeleckej praxi k posunom a korekciám. Príklady dvoch skladateľov v emigrácii ukazujú vnímanie samotných umelcov, ktorí napriek prirodzenej snahe o ekonomické zabezpečenie, nepovažujú svoju tvorbu za cieľ ako ho dosiahnuť a preto sa neprispôbujú komerčným, či inak prezentačným požiadavkám, ale trvajú na zachovaní svojej umeleckej slobody. Považujeme za adekvátne prirovnáť ich postoj k predstave Kanta o nezainteresovanosti, ak sa prvotne jedná o „prácu ducha“.

#### Literatúra:

- BURLAS, Ladislav. (1983). *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor, 1983. 200 s.
- HÁŠKO, Štefan. (2013). Status peňazí v Kantovej teórii umenia. In: *10. kantovský vedecký zborník*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2013. s. 35-48, ISBN 978-80-555-0835-1
- CHALUPKA, Ľubomír. (2011). *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2011. 672 s. ISBN 80-223-3115-9
- KANT, Immanuel. (1975). *Kritika súdnosti*. Praha : Odeon.
- MEYER, Thomas: *Dass uns etwas aufginge. Ein Porträt der Komponistin Iris Szeghy*. [Cit. 2016-08-02.] Dostupné na internete: <<http://operaplus.cz/umeni-bylo-a-zustane-katarzi-duse-iris-szeghy/>>
- PIRNÍKOVÁ, Tatiana. (2013). Dramaturgia, ktorú vytvára život sám... In: *Espes*, roč. II, č. 1. 2013. Dostupné na internete <<http://casopisespes.sk/index.php/archiv-cisel/rocnik-2-cislo-i/135-dramaturgia-ktoruvytvara-zivot-sam>>
- STADTRUCKER, Ivan. (2003). Prísť na svoj koncert. Hovoríme s hudobným skladateľom Ladislavom Kupkovičom. In: *Literárny týždenník*, 2003, roč. 16, č. 13, s.9. ISSN:0862-5999
- ŠŤASTNÝ, Jaroslav. (2008). Slovakia on my mind. In: online periodikum *His voice*. 2008. Dostupné na internete: <[http://www.hisvoice.cz/clanek\\_131\\_slovakia-on-my-mind.html](http://www.hisvoice.cz/clanek_131_slovakia-on-my-mind.html)>.
- URSÍNYOVÁ, Terézia: *Umění bylo a zůstane katarzí duše – Iris Szeghy*. [Cit. 2016-08-02.] Dostupné na internete: <<http://www.szeghy.ch/45.0.0.1.0.0.phtml>>
- ZAGAR, Peter. (1998). *Iris Szeghy*. In: *100 slovenských skladateľov*. Ed. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 274.