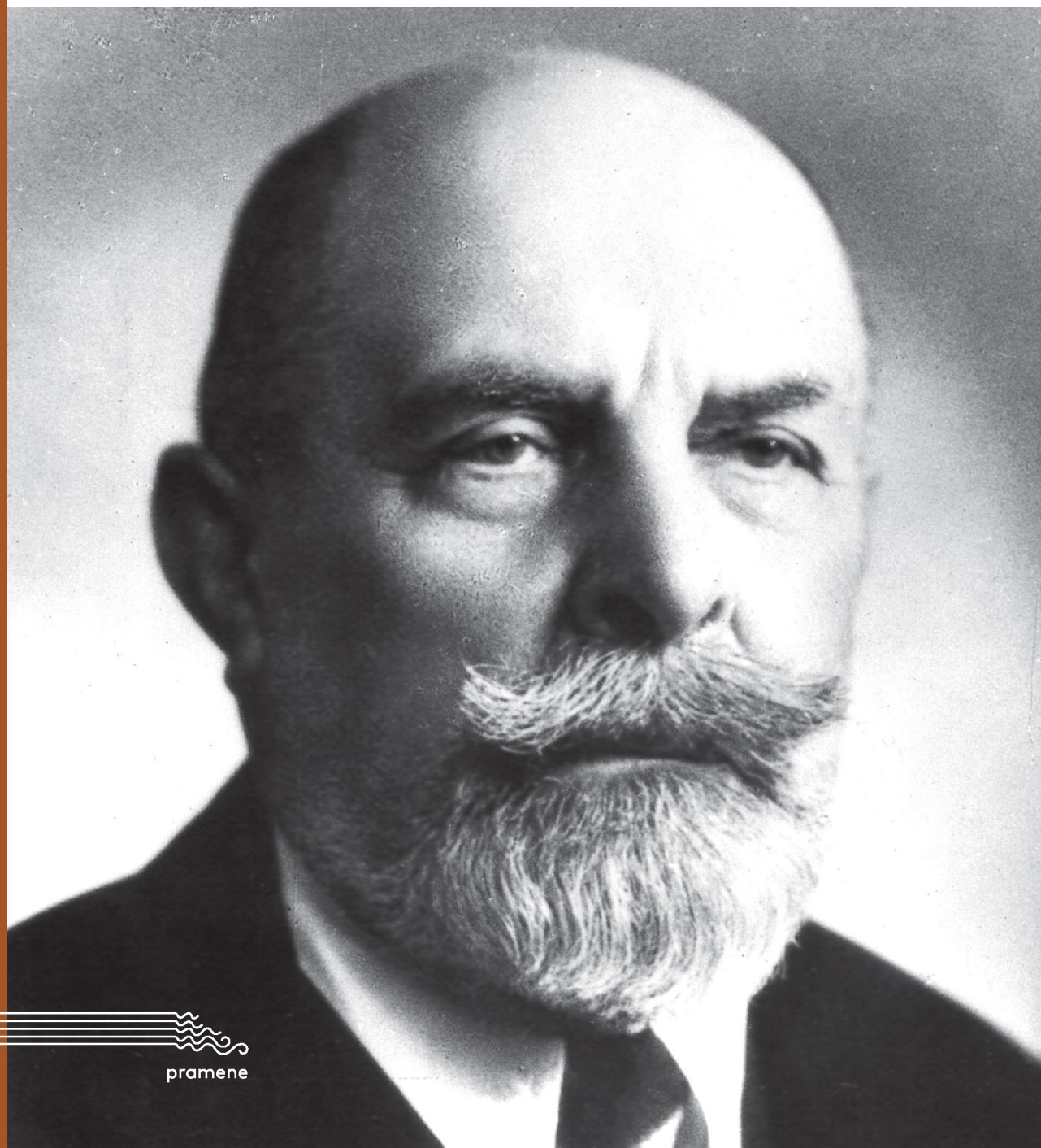


*Mikuláš Moyzes
v úvahách
a premenách času*





Mikuláš Moyzes v úvahách a premenách času



*Mikuláš Moyzes
v úvahách
a premenách času*

VLADIMÍR GODÁR
editor

HUDOBNÉ
CENTRUM
2022

MIKULÁŠ MOYZES V ÚVAHÁCH A PREMENÁCH ČASU

Vladimír Godár – editor

© Emanuel Muntág – dediči, Zdenka Bokesová – dediči, Jozef Kresánek – dediči, Ladislav Burlas, Ivan Hrušovský – dediči, Lubomír Chalupka – dediči, Juraj Potúček – dediči, František Matúš, Karol Medňanský, Renáta Kočišová, Slávka Kopčáková, Vladimír Godár

Vydalo Hudobné centrum v roku 2022 ako svoju 221. publikáciu. 1. vydanie.

Edícia: Pramene

Redakcia: Vladimír Godár

Jazyková redakcia, korektúry: Katarína Godárová

Sadzba nôt: Peter Hanzel

Grafická úprava a tlač: AEPRESS, s. r. o.

ISBN 978-80-89427-85-7 (print)

ISBN 978-80-89427-86-4 (PDF)

www.hc.sk

Obsah

Emanuel Muntág: Priekopníci slovenskej národnej hudby – Mikuláš Moyzes	11
Jozef Kresánek: Mikuláš Moyzes mysliteľ	15
Zdenka Bokesová: Mikuláš Moyzes – klasik slovenskej hudby	21
Úvod	21
Život	22
Estetické úvahy o hudbe	70
Rozbor diela	83
Úpravy Alexandra Moyzesa	137
Zoznam skladieb Mikuláša Moyzesa	149
Zdenka Bokesová: Mikuláš Moyzes (1872 – 1944)	160
Ivan Hrušovský: Mikuláš Moyzes	175
<i>Čtibor</i> , balada pre tenor so sprievodom orchestra (úprava Alexandra Moyzesa)	178
Sláčikové kvarteto č. 4 G dur	180
Malá vrchovská symfónia	182
Zoznam ostatných diel Mikuláša Moyzesa, nahraných na gramofónové platne značky Supraphon	186
Lubomír Chalupka: Mikuláš Moyzes: <i>Missa in d minor</i> pre sóla, zbor a orchester	188
Lubomír Chalupka: Mikuláš Moyzes: <i>Sláčikové kvarteto č. 2 a mol.</i>	194
Ladislav Burlas: Alexander Moyzes a kompozičný odkaz Mikuláša Moyzesa	200
5. symfónia Alexandra Moyzesa (1947 – 1948) a <i>Malá vrchovská symfónia</i> Mikuláša Moyzesa (1937)	201
Úpravy a inštrumentácie skladieb Mikuláša Moyzesa	206

Juraj Potúček: Mikuláš Moyzes (1872 – 1944)	207
Mikuláš Moyzes: Život a hudba	208
Mikuláš Moyzes: Krásy slovenskej ľudovej piesne	210
Laco Bachinger: Životné dielo Mikuláša Moyzesa. Rozhovor so skladateľom	213
Rozvoj slovenskej hudby: Rozhovor redaktora STK v Prešove s nestorom slovenských skladateľov profesorom Mikulášom Moyzesom	216
Zdenka Bokesová-Hanáková: Mikuláš Moyzes [Heslo.]	219
Milan Lichard: Slovenské národné piesne pre miešaný zbor so sprievodom veľkého orchestra. Usporiadal a vypracoval Vladimír Sokolov (= Mikuláš Moyzes)	223
Ivan Ballo: Mikuláš a Alexander Moyzes	226
Gustáv Koričánsky: Hovoríme o slovenskej hudbe	228
Mikuláš Strausz: Skladateľ Mikuláš Moyzes 60-ročný	229
Ján Valaský (= Ján Valaštan): Mikuláš Moyzes (šesťdesiatpäťročný)	231
Mikuláš Schneider-Trnavský: Drahý Batko Mikuláš, premilený Bača náš!	234
Symfonický koncert na počesť Moyzesových narodenín	236
Slovenský národ Mikulášovi Moyzesovi	237
Zdenka Bokesová: Pamiatke Mikuláša Moyzesa	239
Ladislav Stanček: Za Mikulášom Moyzesom	241
Vladimír Čížik: Spomienka	243
Alexander Moyzes: Mikuláš Moyzes: Našej mládeži	245
Alexander Moyzes: Mikuláš Moyzes: Sonatina pre klavír	247
František Matúš: Mikuláš Moyzes – myšlienky a skutky	249
Úvod	249
Mikuláš Moyzes a slovenská historiografia (stav bádania)	250
Vlastný životopis Mikuláša Moyzesa	255
Štyridsaťšesť rokov Mikuláša Moyzesa v uhorskom kontexte	259
Vstup Mikuláša Moyzesa do slovenskej hudobnej kultúry	266
Liturgická hudba – východiskový bod Moyzesovej tvorby	273
Záver	275
Moyzesova cesta k slovenskej ľudovej piesni	275
Úvahy o živote a umení	281
Otec a syn	295

Mikuláš Strausz: Hudobný interview	298
Mikuláš Moyzes a dnešok	305
František Matúš: Mikuláš Moyzes: Malá škola spevu	309
Mikuláš Moyzes – učiteľ	309
Mikuláš Moyzes – profesor spevu a hudby	311
Moyzesove aktivity na poli metodiky spevu a vyučovania hudby pre ľudové školy	314
Karol Medňanský: Komorná tvorba Mikuláša Moyzesa	320
Predhovor	320
Skratky	322
Úvod	323
1 Komorná tvorba v kontexte diela Mikuláša Moyzesa	328
2 Sláčikové kvartetá v tvorbe Mikuláša Moyzesa	348
3 Komorné skladby pre dychové nástroje v kontexte tvorby Mikuláša Moyzesa	406
4 Dychové kvinteto Mikuláša Moyzesa a jeho spracovanie synom Alexandrom	463
Záver	471
Renáta Kočišová: Organové školy Mikuláša Moyzesa z pohľadu európskej tradície organového umenia	479
Renáta Kočišová: Mikuláš Moyzes – autor všeobecných a hudobných učebníc	490
Renáta Kočišová: Melodrámy Mikuláša Moyzesa – nové druhy skladateľského vyjadrenia	504
Zrod melodrámy ako hudobnodramatického druhu	505
Melodráma v tvorbe skladateľov na Slovensku a jeho území v klasicizme	506
Melodráma na území Slovenska v romantizme	508
Melodráma ako forma Moyzesovho skladateľského vyjadrenia.	509
Renáta Kočišová: Estetické názory a umelecké smerovanie Mikuláša Moyzesa	518
Estetické vzory Mikuláša Moyzesa	521
Renáta Kočišová: Mária Moyzesová, interpretka romantických piesní a árií.	530
Renáta Kočišová: Štylizácie slovenských ľudových piesní v Moyzesovej a Vilecovej <i>Klavírnej škole hry pre začiatočníkov</i>	543
Slávka Kopčáková: Hudobné školstvo v Prešove v čase života a pôsobenia Mikuláša Moyzesa.	554
Hudobné vzdelávanie a spolkové aktivity v 2. polovici 19. storočia	554

Hudobné vzdelávanie mládeže v začiatkoch Moyzesovho pôsobenia v Prešove (1908 – 1918)	558
Zlomové momenty Moyzesovho života – hudobný život a hudobné školenie v Prešove po roku 1918	559
Hudobná škola v Prešove po roku 1945 ako dedičstvo umeleckého a pedagogického odkazu Mikuláša Moyzesa	576
Vladimír Godár: Marginálie k skladateľskému profilu Mikuláša Moyzesa . . .	582
A) Tri omše Mikuláša Moyzesa a jeho ďalšie duchovné kompozície	582
B) Matičné <i>Slovenské spevy</i> ako jadro národnej kultúry i osobného štýlu autora	595
C) Teória a prax	614
D) Mikuláš Moyzes a organ	619
E) Dielo – originály a revízie	624
Zdenka Bokesová – Juraj Potúček – Vladimír Godár: Mikuláš Moyzes (1872 – 1944): Zoznamy	633
Príloha	660
Vladimír Godár: Mikuláš Moyzes v úvahách a premenách času	665
Mikuláš Moyzes – Menný register	670

Emanuel Muntág

Priekopníci slovenskej národnej hudby – Mikuláš Moyzes

V zložitých štátnopolitických podmienkach Rakúsko-uhorskej monarchie sa u nás v 19. storočí rozvíjalo národné hnutie za konštituovanie samostatného slovenského národa a jeho národnej kultúry. Spolu s týmto hnutím postupne vzrastali požiadavky na umenie a začínala sa presadzovať aj potreba samostatného hudobného umenia. Idea národnej hudby sa u nás začala kryštalizovať v období, keď k nám prenikalo európske umenie pestované šľachtou a duchovenstvom a keď boli prijímané výsledky hudobného romantizmu, ktorého sa chopila formujúca sa buržoázia. Nepriaznivé politické, hospodárske a kultúrne podmienky v mnohonárodnostnej monarchii brzdili vývoj i rozvoj vlastnej hudobnej tvorby, avšak s ideou národnej hudby sa postupne vykryštalizoval aj vzťah k ľudovej hudobnej kultúre, čím sa slovenská ľudová pieseň dostala do centra pozornosti a záujmu. Pieseň ako vzácny produkt kultúry ľudu, vo svojom jadre nositeľ národného charakteru umenia a realizmu, sa stala inšpiračným zdrojom pre tvorcov národnej hudby, pred ktorými stála neľahká a zložitá úloha: spojiť európsky rozhľad a výsledky vyspelej romantickej hudby s hodnotami domáceho hudobného umenia. Túto úlohu začali realizovať skladatelia, ktorí preklenuli most od ujarmenosti, diletantizmu a provincionalizmu k samostatnosti, profesionalizmu a k svetovosti. Boli to Ján Levoslav Bella, Viliam Figuš-Bystrý, Mikuláš Moyzes a Mikuláš Schneider-Trnavský. Oni, predchodcovia národnej moderny, priniesli prvé plody národného umenia v slovenskej hudbe.

Mikuláš Moyzes sa narodil 6. decembra 1872 vo Zvolenskej Slatine, kde jeho otec František Moyzes bol učiteľom a kantorom. Keď mal Mikuláš tri roky, presťahovali sa jeho rodičia do obce Divín (pri Lučenci), kde jeho otec zastával svoje pôvodné povolanie až do svojej smrti. Moyzes už vo svojom útlom detstve prejavil hudobné nadanie a prvé dotyky s výučbou hry na klavíri a organe boli pod vedením otca a učiteľského pomocníka, otcovho priateľa, Teofila Frimmela. Základnú školu vychodil v Divíne a roku 1883 pokračoval v štúdiu na gymnáziu

v Banskej Bystrici, v Revúcej, odkiaľ na jeseň 1889 prešiel na Učiteľský ústav v Kláštore pod Znievom, kde roku 1893 aj zmaturoval. Tu Moyzes pod vedením profesora hudby Alberta Štepanka nadobudol hudobné vzdelanie a súčasne s absolvovaním učiteľského ústavu zložil aj kantorskú skúšku. Rozhodol sa, že bude hudobníkom.

Po dvoch rokoch učiteľskej práce v Berehove a v Szentesi prijal roku 1895 miesto organistu v minoritskom kláštore v Jágri. Jednoročný pobyt v Jágri bol v živote Moyzesa rozhodujúcim. Poznal tam maďarského skladateľa Ernő Lányiho. Pod jeho vedením sa rozvilo Moyzesovo hudobné nadanie natoľko, že na základe verejného konkurzu bolo mu pridelené miesto katedrálného organistu vo Veľkom Varadíne a neskôr aj profesora hudby na učiteľskom ústave. V tom čase Moyzes externe navštevoval prednášky na Hudobnej akadémii v Budapešti, aby zložil štátnu skúšku z hudby a spevu.

Počas štvorročného pobytu a skvelého účinkovania vo Veľkom Varadíne sa Moyzes vypracoval na popredného hudobníka – organistu, pedagóga i hudobného skladateľa, a získal významné postavenie v uhorskom hudobnom živote. Roku 1901 bol preložený do maďarskej dedinky Čurgov, kde bol odpútaný od uhorského a ešte viac od slovenského kultúrneho života, ale roku 1904 sa vrátil na Slovensko ako štátny profesor hudby na Učiteľský ústav v Kláštore pod Znievom. Tu sa však nemohol zapojiť do slovenského kultúrneho života, a preto s nádejou na lepšie podmienky pre rozvinutie umeleckého hudobného života a tvorivej práce prijal miesto profesora hudby na Učiteľskom ústave a organistu v Prešove.

Moyzes sa zapojil do hudobného života mesta. Čoskoro vynikol ako tvorivý umelec, organizátor, účinkoval na koncertoch i so svojou manželkou, koncertnou speváčkou. Rozvinul bohatú pedagogickú činnosť. Roku 1909 sa zúčastnil na založení maďarského hudobného spolku, z ktorého sa zrodila aj prešovská hudobná škola. Intenzita Moyzesovej skladateľskej, organizátorskej a pedagogickej činnosti neobyčajne vzrástla po roku 1918, keď sa do verejného života, do služieb československého štátu zapojil ako uvedomelý Slovák. Žil plným slovenským národným životom a svoju lásku k slovenskému ľudu najmarkantnejšie prejavil cez svoju pedagogickú činnosť. Vznik slobodného štátu Čechov a Slovákov mu bol impulzom i nádejou pre plné uplatnenie umeleckých cieľov, ktoré vo svojej tvorbe dosiahol na základe hlbokého poznania života východoslovenského ľudu a jeho piesní.

Opúšťa tvorbu maďarských piesní a chrámovej hudby a po roku 1918 zaznieva v Moyzesovej hudbe východoslovenský (šarišský), jemu tak osobitý národný tón. K tomuto výsledku sa vo svojej tvorbe Moyzes dopracoval hlbokou analýzou ľudovej piesne, podobne ako jeho rovesník Viliam Figuš-Bystrý, ba ešte dôslednejšie, s vyššou kompozičnou technikou a racionálnym využívaním melodickosti a baladickosti ľudovej piesne v toku svojich invencií. Takto vytvoril v slovenskej hudbe vtedy novú baladickú piesňovú lyriku naplnenú realistickými, sociálne motivovanými obrazmi.

Do hudobnej tvorby Mikuláša Moyzesa najľahšie vnikneme cez jeho úpravy ľudových piesní pre sólový spev so sprievodom, pre zbor a montáže, ako aj cez samotnú vokálnu tvorbu. Pre sólový hlas so sprievodom klavíra upravil *Ludové piesne z južného Slovenska*, *Dve ľudové piesne*, *Päť šarišských ľudových piesní* pre soprán, alt, tenor a bas so sprievodom malého orchestra. V zborovej tvorbe a cappella, ktorá je u Moyzesa najrozsiahlejšia, spracoval slovenskú ľudovú pieseň v zbierkach: *Tridsať slovenských ľudových piesní* pre ženský trojhlas, *Deväť šarišských ľudových piesní* pre mužský zbor a *Zmes juhoslovenských ľudových piesní* s barytónovým sólom v tom istom žánri; *Národné spievanky* a zbierku *Zo slovenských ľudových piesní* pre miešaný zbor.

Zbory so sprievodom klavíra sú zastúpené skladbami na maďarské texty. So slovenským textom sú to zbory *Veniec slovenských národných piesní* pre miešaný zbor s barytónovým sólom a klavirom pre štyri ruky a *Päť šarišských slovenských ľudových piesní* pre miešaný zbor so sprievodom klavíra. K najlepším vokálno-inštrumentálnym dielam Mikuláša Moyzesa patrí montáž *Veniec slovenských národných piesní* pre miešaný zbor s barytónovým sólom a so sprievodom orchestra.

V umelej piesňovej tvorbe okrem niekoľkých piesní na maďarské texty skomponoval Moyzes piesne: *Spev* na slová Emila Boleslava Lukáča a *Na stráží*, baladu *Ctibor* na slová Jána Botta. Melodramaticky so sprievodom klavíra, ako prvý v slovenskej hudbe, spracoval balady: *Siroty* na text Izidora Žiaka Somolického, *Lesná panna* na text Ľudmily Podjavorinskej a *Čertova rieka* na text Antona Prídavka. K týmto spracoval aj orchestrálny sprievod. Zborovú literatúru pre deti obohatil zbormi napríklad *Zvolali k nám Tatry*, *Žiačikova pieseň*; mužskými zbormi *Solitudo* (Ivan Krasko), *To mŕtve more* a *Spomienka* (E. B. Lukáč), *Sloha (Sloka)* (Svetozár Hurban Vajanský). Najväčším Moyzesovým dielom je dvojzbor *Canossa* na text E. B. Lukáča. Pre miešané zbory skomponoval samostatné skladby ako *Sokol* (Samo Chalupka), *Korunovanie* (E. B. Lukáč), *Nádej* (Vajanský). K zborom so sprievodom orchestra patria *Tri ženské zbory* v úprave Alexandra Moyzesa (*Chryzantémy*, *Moteto*, *Večerná pieseň*), *Zmes kuruckých piesní*. Najlepším dielom v žánri miešaných zborov s orchestrálnym sprievodom je montáž *Veniec slovenských národných piesní* s barytónovým sólom. Mikuláš Moyzes vyjadril svoj vrelý vzťah k slovenskej ľudovej hudbe v ľudovej hre *Vianočná koleda*, v ktorej zhudobnil vianočné obyčaje z detvianskeho kraja pre sóla, zbor a atypický orchester.

Popri malých klavírných skladbách, ktoré sú vlastne malými prednesovými formami (*Predohra*, *Mazurek*, *Polonaise*, *Arabeska* a iné) najznámejšími sólistickými inštrumentálnymi skladbami sú *Sonatína* pre klavír a 12 klavírných skladieb *Našej mládeži*. Pre organ Moyzes skomponoval 11 samostatných skladieb, z ktorých niektoré použil vo svojej *Organovej škole* (známej v celom Uhorsku) a niektoré spracoval v orchestrálnych a komorných skladbách. Svojou komornou hudbou sa uviedol ako jeden zo zakladateľov slovenskej komornej hudby. Skomponoval štyri sláčikové kvartetá (D dur, a mol, fis mol a G dur),

Dychové sexteto As dur a *Dychové kvinteto F dur*. Nie menej významná je jeho orchestrálna tvorba. Z nej vyniká 1. *suita pre veľký orchester*, 2. *suita pre malý orchester*, slávnostná predohra *Slovensko* a štvorčasťová symfónia, skladateľovo najväčšie dielo: *Malá vrchovská symfónia*. (Posledné dve diela boli upravené jeho synom Alexandrom Moyzesom.) Symfónia je Moyzesovou reminiscenciou na rodný kraj, na svoju mladosť a ako tematický materiál použil v nej rovnako vrchárske piesne.

Mikuláš Moyzes vynikal svojimi mysliteľskými schopnosťami. Je známy aj ako estét a svojimi filozofickými a estetickými článkami vytváral podmienky na kryštalizáciu estetiky slovenskej národnej hudby. V úzkom kontakte s estetickými názormi Moyzes rozvíjal na základe svojich pedagogických skúseností aj hudobno-pedagogickú a inštruktívnu prácu, čím dal základ slovenskej hudobno-pedagogickej literatúre. Sú to: *Škola na organ*, *Hudobnoteoretický notový zošit*, *Malá škola spevu* pre ľudové školy, dodatok k Beyerovej škole hry na klavíri a *Klavírna škola* v spoluautorstve s Michalom Vilecom. Ďalším prínosom do pedagogickej literatúry sú Moyzesove nehudobné učebnice.

Spoluzakladateľ slovenskej národnej hudby – skladateľ, organista a pedagóg Mikuláš Moyzes zomrel 2. apríla 1944 v Prešove. Zapísal sa do dejín slovenskej národnej kultúry svojím významným podielom na formovaní národného realistického smeru v slovenskej hudbe. Pričinil sa o to svojou tvorbou, ktorá síce nadväzovala na snahy národoobrodeneckej generácie staroromantikov a folkloristov, ale vymaniac sa spod týchto vplyvov stala sa vývojovým článkom pre nástup mladej skladateľskej generácie v období medzi dvoma vojnami.

(MUNTÁG, Emanuel: *Priekopníci slovenskej národnej hudby*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1977.)

Jozef Kresánek

Mikuláš Moyzes mysliteľ

Človek by nebol človekom, keby neuvažoval o svojom konaní. Najmä v časoch takého umeleckého prerodu, aký prežívame dnes, sú umelci priam nútení vytvárať si celú myšlienkovú sústavu o tvorbe a umení. Nie však každý umelec si vie preložiť svoju umelecky intuitívnu reč do reči slovnej, teoretizujúcej. Často sa stáva, že teoretické úvahy a umelecké výtvory sa rozchádzajú. A preto, uvažujúc už vopred o kritériu, musíme si uvedomiť, že rozhodujúce je vždy umelecké dielo. V diele sa umelec (ak je naozaj umelcom) esteticky nemôže mylíť, veľmi sa však môže mylíť v teoretickom prejave.

Najviac sa s teoretizovaním stretáme u mladých umelcov. Oni, hľadajúc sami seba, veľa uvažujú. Keď však neskôr vniknú do svojej tvorby a vidia, ako často sa veľmi mylili a ako sú umelecké teórie vôbec plné omylov, začnú sa vyháňať všetkým výrokom o umení, ba sú známe prípady, že sa im teoretizovanie aj sprotiví. U starých umelcov býva teoretizovanie dosť zriedkavé, ale tým vzácnejšie. U nich sa v ňom prejavuje akoby životná múdrosť bojovníka; každý výrok, každé slovo predstavuje tu terén nadobudnutý ťažkými bojmi, a nie terén, po ktorom sa prechádza bezstarostný turista.

Tento posledný prípad patriarchálnej múdrosti nám predstavuje aj náš nestor slovenských skladateľov prof. **Mikuláš Moyzes**. U neho niet zvláštniejšieho rozkolu medzi úvahami a umeleckou tvorbou, zato však, keď chceme mať jeho myšlienky ucelené, treba vychádzať aj z jeho tvorby a doplniť takto úvahy.

Moyzes, vychádzajúc z umeleckej intuície (a či intuície vôbec?), došiel podobnou cestou k tomu istému presvedčeniu ako Talian Benedetto Croce, že totiž okrem činnosti ducha niet inej reality. Umelecká realita je jedinou skutočnou realitou, lebo je intuitívna. Sám to niekoľko ráz celkom jasne vyslovil, keď napísal: „Život, skutočnosť, realitu vždycky len v duševnom hľadám, pretože v hmote nič nenájdem ako klam, negatívum a smrť. Hmota je hrobom všetkého, čo je duševné,

ako je život, pozitívum a skutočnosť.“ Alebo na inom mieste: „Ako vo všetkom, tak aj v hudbe pokladám to duševné za obživujúce.“ Priorita a nadradenosť ducha ho vedie pri riešení všetkých nadčasových i časových otázok, týkajúcich sa umenia, predovšetkým hudby.

„A duch, jadro vždy bude stáť nad kostkou, nad šupinou, nad rúchom,“ toto je kľúč ku všetkým jeho náhľadom na podstatu hudby. Nezavrhuje existenciu rytmu, melódie, tonality a ostatnej matérie, s ktorou hudobník musí narábať. Uznáva aj dôležitosť týchto prvkov, „sú ako fundament, steny a strecha domu,“ ale nakoniec ony sú iba škrupinou a rúchom. Zo všetkých elementov si najvyššie cení melodiku, v nej sa mu duchovné jadro prejavuje najviac: „Bezmelodickosť je toľko ako nehudobnosť.“

Tento nadčasový postoj k pomeru ducha a matérie je mu jasným svetlom majáka v celej záplave moderných smerov, pri riešení častých otázok, umelcov sa vždy dotýkajúcich.

Flaubert tvrdil, že čím ďalej sa pôjde, tým bude umenie vedeckejšie, umenie a veda že sa stretnú na vrchole, keď sa boli spočiatku rozlúčili. A naozaj, vývoj v druhej polovici predošlého a začiatkom nášho storočia tak pokračoval. Hľadala sa estetika, ktorá by pozitivistickým spôsobom vysvetlila umenie a umelecká činnosť sa tiež menila viac-menej na činnosť laboratórne vedeckú.

Veď už tie nevinné začiatky skúmania pomeru prvkov vo formalistickej estetike nie sú v podstate nič iné ako relativizmus nášho zmyslového vnímania vôbec; teda estetika, vychádzajúca z matérie, už nie z ducha, ale zo zmyslov. Estetika empiricko-experimentálna, ktorá za ňou nasledovala v hudbe so všetkými tými skúmaniami konsonancií, tonality, prirodzenosti durového a molového rodu, charakteristiky tónin a so všetkým tým rozleptávaním hudobných prvkov až po atómy, je úplný obrat estetiky od ducha ku zmyslom a hmote.

Paralelné hudobné prúdy, vyostrované romantickým individualizmom na tvorbu nových diel, ale aj nových smerov, zašli do l'art pour l'artizmu a úplného scientizmu. Umenie budúcnosti je už vlastne l'art pour l'artizmom, pretože romantická viera v budúcných nadľuď, ktorí to vraj pochopia, môže byť len rúškom na zakrytie očí (či tomu aspoň sami autori verili?). A scientizmus? Vynachádzajú sa nové harmónie, nové stupnice, nové nástroje, farebné kombinácie. Skladatelia skúmajú fyziku, akustiku, harmóniu (nejeden skladateľ je tvorcom novej náuky o harmónii). Všetko toto sa potom kombinuje bez vnútornej umeleckej potreby, bez umeleckého posvätenia. Zo skladieb sa stávajú hlavolamy a padá život.

Je pochopiteľná reakcia Leva Nikolajeviča Tolstého už na konci predošlého storočia, ktorý bol odhodlaný radšej odvrhnúť všetko umenie, ako pokračovať v onom rozvratnom umení, aké máme dnes. Spomenuté vyzdvihnutie ducha na vedúce postavenie od Benedetto Croceho pochádza tiež z týchto rokov.

Moyzes, pod vplyvom rozbujseného scientizmu, veľa uvažuje o pomere rozumu a intuície, hľadá rozhranie a rozsah ich pôsobnosti. Ako umelec dochádza, pravdaže, k prioritě intuície:

„Veda a hudba! – Prameň vedy je mozgový rozum a zdrojom spevu a hudby je intuícia. Rozum pochádza z toho ľudského, krehkého, márneho a časného, intuícia z toho podvedomého, transcendentálneho, večného. Preto sú tieto dve veci v ustavičnom zápase medzi sebou ako Ormuzd a Ahriman. Zbraň, teda stroj, ktorým bojuje, je slovo. (Teda: slovo a nie Slovo.) Spôsob zmyselného vyjadrovania toho vnútorného človeka – v našom prípade je: spev a hudba. Spev a slovo! Sú to dva svety, vnútorný a vonkajší človek, ktorí sú predsa viazaní jeden k druhému a takto musia spolu nažívať. Ten vnútorný nemôže byť bez toho vonkajšieho, lebo by – ako orná zem – utratil oráča, ktorý by túto zem obrábal, naplnil životom. Toto je tá zlatá niť, ktorá nás vedie pravým smerom v boji slova s tónom.“

Senzualistickej a psychologickéj estetike adresuje:

„Len čo z ducha pochádza, môže sa navrátiť k nemu nazad, môže mať naň vplyv. Tí, ktorí len materiálным tónom pracujú, dôjdu akýmsi vonkajším formálnym frapantným prekvapovaním len k telesnému orgánu ucha, vychádzajú z hmoty a k hmote sa prinavrátia, ale do tých hlbín duševných nevedia siahnuť nikdy.“

Scientistický strach z prekonania diela, odôvodnený vo svete vedy, preniesol sa aj do sveta umenia, hoci tu nič podobného nemôže jestvovať. V umení sa prekonávajú len smery, izmy, ale diela ako jedinečné, ako citové spojenie prítomnosti, minulosti aj budúcnosti zostávajú zubom času skoro neporušené.

Moyzes pri kritike moderných smerov k tomuto skoro ako výsmech uvádza: „Vývinie sa impresionizmus, expresionizmus, atonalita, atónia a to vždy v kratších a kratších periódach natoľko, že Josef Suk raz pri predvedení jednej svojej skladby pýtal si za odpustenie, že túto skladbu komponoval už pred siedmimi rokmi.“

Kritika minulosti a prítomnosti je pre nás východiskom pre budúcnosť. Zatiaľ čo pokrok v empiricko-experimentálnej estetike spočíva hlavne vo vynachádzaní nových prostriedkov a nových úloh, Moyzes o pokroku v umení súdi: „Dajme pozor! Či ja v duchu robím ten pokrok v modernom smere a či len v rúchu tohoto duševného jadra v materiálnom tóne?“

Podľa Moyzesa

„pokrok nie je iné, ako rotácia vesmíru, aj tak to povieme: božie mlyny. Z toho rotačného procesu nemôže sa vymaniť ani hudba. Ide len o to, či držíme správny krok s touto rotáciou, a či ju hádam nechceme násilne predbehnúť, alebo jej dať opačný, reakcionársky smer. – Skladateľ musí podľa svojej individuality a ničím neovplyvnenej invencie nakomponovať hudbu čím najkrajšiu, typickú a podľa vnútorného obsahu a formálne čím najdokonalejšiu.“

To, pravda, hovorí predovšetkým Moyzesova reakcia na zveličené pokrokárstvo, ale proti takto zveličovanej reakcii svedčilo jeho hudobné dielo. Fakt je, že ani jednému skladateľovi-umelcovi nestačila ani len polovičná invencia, a nie

že by mu dovolila jeho umelecká etika a priori lipnúť na šablóne nepokroku. Moyzesovo dielo v znamení stáleho vzostupu to vyvracia.

Z posledného citátu je zaujímavá posledná veta, kde Moyzes svojším spôsobom osciluje medzi orientáciou klasickou a romantickou. Romantizmu nezáleží na tom, aby skladba bola krásna, aby jej motívy, jej forma nás naplňala uspokojením, ak v nej nie sú zachytené hlboké otrasy, ktoré sú vlastné umeniu ako životu.

V klasicizme naopak (Mozartov výrok), hudba ani pri zobrazení najmrzkejšieho nesmie byť mrzká, musí byť vždy vyrovnaná krásna. Moyzes podľa spomenutého výroku volí skôr túto druhú cestu. Hudba čo najkrajšia je mu ideálom, hoci ani na slová „typickú a podľa vnútorného obsahu“ nezabudol. Je zaujímavé, hoci vyšiel z rovnakého základu ako Benedetto Croce, že nedošiel teoreticky k jeho umeleckému výrazu ako korelátu intuície. To však len teoreticky, jeho dielo na priliehavý výraz nezabúda.

Až s posmeškom sa stavia Moyzes proti realistickým snahám v hudbe. Tu, pretože hudobný materiál nemá ináč obdoby v prírode, nemohli sa realistické snahy prejaviť navonok ináč ako v snahe napodobniť slovo, v snahe sformovať melodiku v nápevky, vystihujúce slovnú intonáciu. Proti tým Moyzes hovorí: „Napodobniť slovo – *imitare parole* – to slovo, ktorého význam ani zákonník nevie presne určiť, preto sa dohadujú nad ním právnici.“

Moyzesov kritizujúci postoj k štylizácii je pravou ukážkou toho, ako je od kosti umelcom, celý preniknutý zákonitosťami umenia. Neomylnosť umeleckej intuície aplikuje nielen na všetky disciplíny ducha, ale aj na život a skutočnosť vôbec. Moyzes sa podľa tohto, pravdaže, pozastavuje nad tým, ako môže niekto pokladať celú skutočnosť v opere za štylizovanú, nezodpovedajúcu skutočnému životu; ako sa môže niekomu zdať nezodpovedajúcim skutočnému životu to, že v opere sa nehovorí, ale spieva, že reč je štylizovaná v spev; ako sa môže niekomu zdať nezodpovedajúcim skutočnému životu všetky gestá a pohyby v opere len preto, lebo sú zachvátené a usmernené rytmom hudby. Pre Moyzesa opera je život, absolútna skutočnosť. Pochopíme to hneď, keď pouvažujeme nad týmito niekoľkými vetami, ktoré napísal o štylizácii:

„Vezmime napríklad ružu. Svojimi piatimi zmyslami ustálím, že táto ruža jestvuje. Rozumovo je to ale zo stanoviska skutočnosti ešte nie dostatočné. Rozum analyzuje tú ružu a dôjde k čudným plátkam, vlákienkam, nevkusným mliadzgám, ďalej rozdrobí to na molekuly, atómy, ktoré sa tiež vraj dajú rozdrviť a približuje sa k materiálnemu ničomu. Na takúto hanbu prišla krásna ruža mudrovaním pyšného rozumu. No ale nič to nevadí, lebo je tu obživujúca sila, ktorá to všetko spojí nazad v pôvabnú ružu.“

Táto sila – či veríme, či neveríme, je v nás. Stojí teda pravidlo: nie preto vidím matériu, lebo ona jestvuje, ale preto jestvuje matéria, že ju vidím. Skutočnosťou som ja, ktorý tvorím (vidím?) okolo seba všetko. Nuž tá báseň o Jánošíkovi, alebo balada o Matúšovi Čákoví Trenčianskom obsahuje skutočnosť? Aj my radi počúvame

básne a čítame romány a decko držíme za hlúpe, že rado počúva rozprávky o Je-
žibabe, zakliatej princezne a o bačovi, šarkanovi, teda múdre povedané o tom, čo
je štylizované.“

Tu netreba ďalšieho komentára.

Moyzes má vrozený umelecký zmysel pre štýl, jeho diela zo stránky sloho-
vosti prevýšia diela nielen staršej, ale zavše aj mladšej skladateľskej generácie,
a preto asi tak málo potreboval uvažovať o štýle. Nehľadiac na týchto niekoľ-
ko spomenutých problémov, súvisiacich so štýlom, dotkol sa tejto otázky len
v súvislosti so spracovaním slovenskej ľudovej piesne. Roku 1932 napísal na
adresu vtedy ešte len Čechov – dnes už by to mohlo byť aj na adresu niekto-
rých Slovákov: „Dajte ale pozor, Česi, aby tento váš odev dobre stál tomuto
slovenskému individu.“

Zo slovenskej hudobnej minulosti si veľmi vysoko cení Moyzes ľudovú pie-
seň. Tu asi odvodil spomenuté prioritné postavenie melodiky medzi hudobnými
elementmi, keď došiel k tomu, že „čo je ľudové, má byť duchom, jadrom hudby,
a čo je umelé, má byť rúchom – povedzme – ľudovej piesne. Ako slovenskú hud-
bu poznali sme dosiaľ len slovenskú ľudovú pieseň, tento výplod hlboko cítiacej
slovenskej duše bez formálneho, hudobného odevu.“

Ináč nenašiel pre seba nijakej slovenskej tradície ako svojho vzoru a výcho-
diska. Na Bellu nevedel nadviazať:

„O slovenskosti skladieb Bellu by sa ale dalo veľa hovoriť. Jeho *Hermania*, *Osud*
a ideál, *Kováč Wieland* sú skladby čisto nemecké. Tiež jeho menšie skladby hrané
aj pod slovenským názvom, sú nemeckým duchom naplnené. V jeho skladbách
písaných už pozdejšie na text slovenský, je len tento text slovenský. Jeho uznanie
sú ešte pozostatky informácií dr. Dobroslava Orla.“

Po tomto hodnotení, hoci povrchnom a úryvkovitom, ani nie všetkých Moy-
zesových postojov k súčasným i večným otázkam z hudobnej estetiky, prichá-
dza nám zhodnotiť celistvosť v jeho systéme. Nesmieme totiž zabúdať na to, že
sme zhrnuli Moyzesove sentencie takto v akýsi estetický systém, ale Moyzes je
priam odporcom podobnej logiky. Moyzes je intuicionista, ktorý intuíciou došiel
k intuícii. Tým viac to musíme obdivovať.

Moyzes je samorastlý intuicionista. Spojitosť jeho myšlienok s myšlienkami
B. Crocheho a L. N. Tolstého možno hľadať len v podobnej povahe mysliteľov, ale
vôbec nie v preberaní. Moyzes zostáva samorastle slovenský. Aj jeho klasicizu-
júce tendencie, hoci dnes vo vzduchu visia aj inde, vyplývajú z jeho povahy a sú
mu vlastné.

Nechceme vyhľadávať nejaké symbolické spojenie pokolení, obracať sa na
mladých, nechceme stavať Moyzesa za vzor. Každý umelec musí mať vlastnú
intuíciu a musí k nej hľadať svoj výraz, ináč nie je umelcom. Nemožno však všet-
ko, čo sme tu povedali, pokladať len za prejav povinnej úcty, vzdanej pánu prof.

Mikulášovi Moyzesovi z príležitosti jeho sedemdesiatky. Oceňujúc slovenskú samorastlosť Moyzesovej hudobnej estetiky, pokladáme za potrebné premyslieť z nej tieto vzácne sentencie; zaiste budú pobádavé pre každého. Pobádavé aj pre ďalší rozvoj tejto vedy v celom našom národnom kolektíve. Vymaňme sa preto z područia rúcha (hmoty) a uvažujme viac o prioritě ducha.¹

(KRESÁNEK, Jozef: Mikuláš Moyzes mysliteľ. In: *Slovenské pohľady*, roč. 58, 1942, č. 8/9, s. 557-562.)

¹ Citáty a myšlienky pre túto štúdiu sú vybrané:

1. Z kritiky Prehľadu dejín hudby dr. Jozefa Kresánka (v tlači), kde Moyzes zaujal kritický postoj k mnohým faktom z dejín hudby [tu na s. 289-292].
2. Z interview Mikuláša Strausza (týždeňík *Šariš*, roč. 3, 1932, č. 1) s prof. M. Moyzesom a jeho synom Alexandrom [tu na s. 298-302].

Zdenka Bokesová

Mikuláš Moyzes – klasik slovenskej hudby

Úvod

„Prajem Vám to dobré, čo mol' nezožerie
a zlodeji nepodkopú, to dobré, čo je už
vymazané spod ziskového despotizmu, čo nás,
otrokov mamonu, robí slobodnými, aby sme
boli povznesení na vyššiu úroveň práce,
v ktorej sa už toľko nenarieka a ktorá už nie je
tak krvou kropená, ako je žiaľ'bohu dnešná.“

(Z listu Mikuláša Moyzesa, 6. decembra 1940)

Skladby Mikuláša Moyzesa upútali moju pozornosť ešte pred viac ako desiatimi rokmi, v dobách, keď o tvorbu Mikuláša Moyzesa nebol veľký záujem a keď sa mu ani nepripisovala zvláštna dôležitosť vo vývoji slovenskej hudby.

Túto monografiu bolo možno napísať preto, že som historické udalosti zo života Mikuláša Moyzesa preberala ešte priamo so skladateľom, ktorý ma zasvätil do vecí, ktoré vtedy nikomu neboli známe. Priamo úmorná bola práca so zostavovaním Moyzesovho hudobného diela. Keď som po prvý raz pricestovala do Prešova k Mikulášovi Moyzesovi, aby som ho poznala a požiadala ho o spoluprácu pri zbieraní materiálov o jeho živote a diele, vtedy sa jeho skladby ešte nehrali, pravda, okrem ojedinelých výnimiek. Celé dlhé dni a noci sme sedávali so skladateľom pri haldách popísaného notového papiera a po listoch sme skladali jeho dielo. Vtedy sme našli aj baladu *Ctibor* a tri ženské zbory s prekrásnou *Večernou piesňou*, ktorých sa neskôr ujal Alexander Moyzes. Pravda, každý skladateľov údaj bolo treba overiť a preskúmať, no prevažná väčšina uvedených dát je celkom správna, lebo ich bolo

možno skontrolovať. Cez vojnu bol celý materiál v Československom rozhlase a teraz je v Slovenskej akadémii vied. A práve tak to bolo aj s údajmi životopisnými. Prirodzene, že skladateľovu činnosť v tých mestách z obdobia rakúsko-uhorskej monarchie, ktoré neležia na území nášho štátu, nemohla som štúdiom na mieste preskúmať, a preto treba v budúcnosti ešte moje zistenie doplniť, najmä tam, kde Mikuláš Moyzes hral dôležitú úlohu v kultúrnom živote, ako napríklad vo Veľkom Varadíne.

Prácu som dokončila v dňoch desiateho výročia smrti Mikuláša Moyzesa. Venujem ju jeho pamiatke.

Zdenka Bokesová

Život

Mikuláš Moyzes, ktorý sa narodil v druhej polovici minulého storočia a vstúpil do verejného života koncom storočia, rozvinul svoju skladateľskú činnosť prevažne v prvých rokoch štvrtého desaťročia 20. storočia. Bol to jeden z najťažších úsekov histórie slovenského národa, v ktorom prišlo k vyvrcholeniu a prípravám pádu imperializmu.

Slovensko sa už po celé 19. storočie nachádzalo v zlom postavení. Rakúsko-uhorská monarchia postavila Uhorsko do hospodárskej závislosti od Rakúska, a tak na Slovensku jestvoval vlastne dvojité útlak.

Maďarská buržoázia, hoci bola silnejšia, musela používať štátnu moc, keď chcela potlačiť vzrástajúcu sa národnú buržoáziu. A toto potieranie národnej buržoázie sa rozvíjalo tak na poli hospodárskom, ako aj na poli politickom, a tým väčšmi na poli kultúrnom. Je samozrejmé, že slovenská buržoázia si to uvedomovala a vyvíjala snahy o spevnenie síl. Tak po zatvorení Matice slovenskej, keď sa politický tlak zo strany Maďarov na slovenskú oblasť zintenzívnil a smeroval vždy viac a viac k pomadžarovaniu slovenského obyvateľstva, vyvinula slovenská buržoázia veľkú starostlivosť o založenie niekoľkých priemyselných účastinárskych spoločností, ktoré sa stali základom slovenského kapitalizmu, ale ktoré v čase svojho zrodu boli významnými strediskami pre udržanie slovenského národného povedomia a slovenského kultúrneho života.

Medzitým sa boj slovenského a maďarského kapitálu priostroval, čo sa odzrkadľovalo v stupňovanom národnostnom útlaku slovenského národa vládnucou maďarskou triedou.

Slovenská buržoázia v snahe ďalej čeliť rozmachu maďarského a rakúskeho kapitálu na Slovensku sa oprela aj o pomoc českého kapitálu.

Významnú úlohu pri vytváraní československej vzájomnosti mala mladá slovenská buržoázia, študenti zoskupení okolo časopisu *Hlas*, ktorej členovia sa podľa tohto časopisu volali hlasistami. Väčšina týchto študentov myslela skutočne na oslobodenie svojho ľudu a ich zábery boli poctivé. Hlasisti boli predovšetkým v Prahe, kde v predvojnových rokoch, ale aj za prvej svetovej vojny slovenská

mládež hojne študovala. Odtiaľ rozvíjali svoju činnosť na Slovensku, najmä na západnom, kde boli najväčšie možnosti na vyhľadávanie moravsko-slovenských pohraničných stykov, lebo slovenská buržoázia bola práve tam tak hospodársky zabezpečená ako v Martine.

Vypuknutie prvej svetovej vojny vyostriло medzi uhorskými politickými skupinami napätie a okrem toho sa pod vplyvom Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie dostalo u nás do pohybu slovenské robotníctvo. Tak ľudové vrstvy v posledných rokoch vojny prejavili nespokojnosť s politikou, ktorá sa vtedy viedla, a keď sa slovenskí politickí činitelia zišli 30. októbra 1918 na zhromaždenie do Martina, aby zvolili dvadsaťčlenný výkonný výbor Slovenskej národnej rady, museli súčasne schváliť na popud živého ľudového hnutia aj deklaráciu o budúcom živote slovenského ľudu.

Československá republika vznikla pod vplyvom Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie, ktorá otriasla základmi starého sveta. Avšak sociálna demokracia, ktorá bola na počiatku prvej Československej republiky vedúcou stranou robotníckej triedy, sa podriaďovala politike buržoázie, a tým umožnila, aby sa buržoázia chopila v štáte moci a zneškodnila možnosť vážne zasiahnuť proti kapitalizmu.

Pracujúci ľud sa dostával do obdobia nového utrpenia a biedy. S priemyselnou krízou zasiahla svet aj kríza poľnohospodárska, ktorá sa v našej vlasti prejavila zvlášť znateľne, lebo hospodársky stav nášho malého roľníctva, ktorý už i tak bol v Rakúsko-Uhorsku biedny, sa ešte väčšmi zhoršil.

Táto spoločensko-hospodárska situácia tvorila rámec života Mikuláša Moyzesa, formovala jeho charakter a dielo.

1. Mladosť

V polovici 19. storočia má v slovenskom živote veľký význam banskobystrický katolícky kňaz Štefan Moyzes (1797 – 1869), jeden z popredných bojovníkov v slovenskom národnom hnutí. Roku 1863, t. j. šesť rokov pred jeho smrťou, zvolili Štefana Moyzesa za predsedu Matice slovenskej. Štefan Moyzes mal veľký vplyv na slovenský život. Bol nielen vynikajúcim pracovníkom, ale aj starostlivým pomocníkom a obľúbeným človekom.¹ Napríklad vieme o ňom, že svojím vplyvom zasiahol aj do výchovy mladého študenta teológa Jána Levoslava Bellu, ktorého – keďže ňuho poznal pozoruhodné hudobné nadanie – poslal na štúdiá do Viedne, aby mal možnosť sa oveľa hlbšie hudobne vzdelávať ako v Banskej Bystrici, kde predtým študoval.

Osobnosť biskupa Moyzesa sa stala známa predovšetkým v banskobystrickom kraji. V každej slovenskej rodine z pokolenia na pokolenie sa o ňom rozprávalo ako o príkladnom národnom pracovníkovi. Tak sa stal vzorom aj pre Františka Mojžiša, kantora vo Zvolenskej Slatine a neskoršie v Divíne, ktorý si aj svoje pôvodné rodové meno Mojžiš premenil podľa biskupa Moyzesa na meno Moyzes;

¹ *Storočná pamiatka narodenia Štefana Moyzesa*. Turčiansky Sv. Martin : Kníhkupecko-nakladateľský spolok, 1897.

pravda, urobil to vtedy, keď ho maďarské úrady ako štátneho učiteľa vyzvali, aby si svoje slovenské meno pomad'arčil.²

Rodina Moyzesovcov, z ktorej pochádzajú hudobní skladatelia Mikuláš a Alexander, otec so synom, patrí do rodiny kantora Františka Mojžiša-Moyzesa. Bol to Mikulášov otec.³ Je nesporne zaujímavé všimnúť si túto rodinu, veď z nej pochádzajú dvaja naši poprední hudobní skladatelia. Vravieva sa, že rodina Mikuláša a Alexandra Moyzesa je spríbuznená so Štefanom Moyzesom, bansko-bystrickým županom. No nie je to pravda. Rodina biskupa Moyzesa pochádza z Nitrianskeho kraja a rodina skladateľov je od Zvolena.⁴ Moyzesovci teda pochádzajú z najrýdzejšieho slovenského kraja, najbohatšieho na ľudové umenie, v ktorom nám ešte aj dnes vyrastá najviac ľudových umelcov.

Moyzes sa narodil a rástol v prostredí vskutku podnetnom pre vznik národného cítienia.

Podľa zistených matričných zápisov Mojžišovci žili v tomto kraji oddávna. Pôvodne boli roľníci. Tí, ktorým pôda nestačila dať obživiť, si našli iné zamestnanie. Začiatkom 19. storočia žili v obci Podzámčok a potom v Lieskovci. Starý otec Mikuláša Moyzesa Ján Mojžiš opustil gazdovský pluh,⁵ zamenil ho za krajčírske remeslo. Bol krajčírom v Očovej. Jeho syn František sa stal kantorom-učiteľom. Po niekoľkoročnom pôsobení vo Zvolenskej Slatine sa usadil v obci Divín. Občania Divína ho mali radi, lebo chránil svojich spoluobčanov pred útlakom uhorskej vlády. Napríklad na znamenie protestu sa nenaučil za celé učiteľovanie po maďarsky, hoci to bolo jeho povinnosťou. Naproti tomu sa vzdelával zo slovenských časopisov a kníh. Svojich spoluobčanov poučoval o všetkom, čo sa dialo v slovenskom živote. V jeho knižnici boli slovenské knihy, kalendáre a časopisy, z ktorých najradšej čítal *Tatranu*, *Nevädzu* a *Sokola*.

Tri roky pred zatvorením Matice slovenskej, 6. decembra 1872, sa Františkovi Moyzesovi, kantorovi-učiteľovi vo Zvolenskej Slatine, a jeho žene Paulíne narodil syn Mikuláš. Bolo to prvé dieťa Moyzesovcov. František Moyzes mal dvadsaťtri rokov a jeho žena Paulína, rodená Slobodníková z Kokavy nad Rimavicou, mala devätnásť rokov.⁶ Rodina sa presťahovala do Divína, pôvabnej a rázovitej dediny, keď mal malý Mikuláš tri roky. V Divíne prežíval Mikuláš Moyzes prevažnú časť

² V testamente Moyzesovho prastarého otca z roku 1825 je zapísaný ako *Štefan Mojzsiss*. Jeho syn, skladateľov starý otec, má svoje meno napísané na vandrovnjej knižke z roku 1829 ako *Joannes Mogzsiss*. Skladateľov otec sa písal *František Mojžiš* a neskôr *František Moyzes*.

³ Narodil sa 27. októbra 1849 v Očovej, zomrel 15. marca 1907 v Divíne.

⁴ Štefan Moyzes, biskup v Banskej Bystrici, sa narodil vo Veselom v Nitrianskej župe 24. septembra 1797. Je synom roľníka Štefana Mojžiša (Stephanus Moyzsis) Krajča a jeho manželky Anny, rodenej Masarovičovej. Naproti tomu jeden z predkov skladateľa Moyzesa, ktorý sa tiež volá Štefan Mojžiš a ktorého prvá žena sa volala Anna Krajcsí, bol roľníkom v Lieskovci, kde aj roku 1825 zomrel. Bol najmladším synom Ondreja Mojžiša z Podzámčeka zo Zvolenskej župy.

⁵ Narodil sa roku 1813 v Lieskovci, zomrel roku 1907 v Očovej.

⁶ Paulína Slobodníková, prvá manželka Františka Moyzesa, sa narodila 22. januára 1853 v Kokave nad Rimavicou. Zomrela 7. marca 1877 v Divíne.

svojho detstva, v ktorom ako umelecky veľmi vnímavé dieťa bol vychovávaný krásami ľudového umenia.

Vyrastal v prostredí bohatom na mocné umelecké zážitky, keďže v Divíne bolo ľudové umenie začlenené do života všetkými svojimi prejavmi. Celá dedina sa zúčastňovala na spoločnom umeleckom dianí. Koľko prekrásnych piesní počúval a naučil sa malý Mikuláš vo svojom najútľejšom detstve, keď sa večerami rozliehali po dedine, keď ich spievali dievky pri práci alebo ženy na priadkach! Ako hlboko zasiahli citovo založeného malého chlapca, prejavujúceho hudobné nadanie od útleho detstva! Niet sa čo čudovať, že piesne, ktoré sa Mikuláš Moyzes naučil v detstve od Divínčanov, nezabudol po celý život a že mu boli posilou aj v najťažších chvíľach života. Pripomínali mu teplo domova a krásne detstvo, pripomínali vlastť.

Nebolo to však len ľudové umenie, ktoré formovalo malého Mikuláša v ranom detstve. Otec sa zaoberal hudbou a doma hrával na klavíri. Každú nedeľu, keď chodil hrať do kostola na organe, ho sprevádzal na tejto ceste aj malý Mikuláš, ktorý nič krajšieho nepoznal, ako načúvať v kostole otcovej hre. Vzťah medzi otcom a synom bol veľmi vrúcny, najmä keď malý Mikuláš stratil v piatom roku matku. Zostal po nej sám. František Moyzes sa zanedlho znova oženil s Antóniou Kleinovou, aby malý Mikuláš mal matku. Antónia Kleinová, hoci bola jeho druhou matkou, vychovávala ho k svornosti s ďalšími štyrmi súrodencami. Aj keď malý Mikuláš pocítil jej lásku, predsa len sa medzi ním a otcom vyvinul ešte krajší a teplejší vzťah, ktorý bol založený na spoločnom vzťahu k umeniu. Preto tak hlboko priľnul aj k mladému učiteľskému pomocníkovi v Divíne Teofilovi Frimmelovi, ktorý bol otcovým priateľom. Teofil Frimmel bol dobrý hudobník a ako Mikuláš Moyzes ešte za staroby spomínal, „vedel krásne rozozvučať malý domáci schubertovský klavír“. Teofil Frimmel si prvý všimol, že Mikuláš Moyzes má pozoruhodné hudobné nadanie, keď ho počul pohotovo sprevádzať duchovné piesne na organe. Mikuláš Moyzes mal vtedy len osem rokov. Pozornosť vzbudil aj jeho hudobný sluch a výborná hudobná pamäť. Preto sa ho ujal učiť hre na klavíri a naozaj sa stal aj jeho prvým učiteľom. Venoval sa mu tak dlho, kým Mikuláš neodišiel na štúdiá do väčšieho mesta.

Keď jedenásťročný Moyzes roku 1883 opúšťal domov, aby pokračoval vo svojom vzdelávaní na strednej škole v Banskej Bystrici, vedel už dobre hrať na klavíri a na organe. Na banskobystrickom gymnáziu ako najlepší žiak slovenčiny, ktorá bola nepovinným predmetom, dostal podľa určenia Tvrdého nadácie štipendium 60 zlatých ročne. Z týchto peňazí sa Mikuláš udržiaval na štúdiách. Hoci to bol malý obnos, radšej sa čo najviac uskomnil, aby časť štipendia mohol ponechať na úhradu hudobného školenia. Hudba mu tak prirástla k srdcu, že už v chlapčenskom veku sa rozhodol venovať sa jej. A tak po celý čas pobytu v Banskej Bystrici študoval Mikuláš Moyzes hru na klavíri a jeho učiteľkou sa stala obľúbená banskobystrická učiteľka klavírnej hry Mária Martinkovičová.

Po dokončení banskobystrických štúdií a po absolvovaní piatej triedy školy v Revúcej, ktorú musel Mikuláš Moyzes navštevovať len preto, že pre štúdium

na učiteľskom ústave nemal ešte predpísaný počet rokov, prijali ho konečne v školskom roku 1889/1890 do učiteľského ústavu v Kláštore pod Znievom. Tak sa stal Mikuláš Moyzes v osemnástom roku svojho života poslucháčom učiteľského ústavu.⁷ Vyučovací jazyk bol na tomto ústave maďarský. To však nebránilo, aby sa slovenskí študenti medzi sebou neschádzali a nehovorili o vývine slovenského národného hnutia. Moyzesovým spolužiakom bol aj Jozef Gregor Tajovský, neskôr významný spisovateľ, ktorého však čoskoro z ústavu pre slovenské presvedčenie vylúčili. Toto vylúčenie malo byť pre študentov odstrašujúcim príkladom a vlastenecké počínanie Tajovského bolo vysvetľované ako ľudsky nedôstojný čin. Bol to čas tvrdej maďarizácie, ktorá sa prejavila, prirodzene, predovšetkým na školách, a najmä na takých ústavoch, aký bol v Kláštore pod Znievom. Uhorská vláda potrebovala, aby si z učiteľov vychovala oddaných pomocníkov pre svoje ciele. Mikuláš Moyzes však nesledoval dostatočne tieto problémy, ktoré sa mu vtedy ešte problémami nejavili. V tomto čase bol celkom zaujatý hudbou. Dostal sa pod vplyv učiteľa hudobných predmetov Alberta Štepanka, výborného pedagóga a výkonného hudobníka. Keď Štepanko zistil priebornosť Moyzesovho hudobného nadania, poznajúc súčasne jeho neutešené hmotné pomery, zaradil ho medzi svojich súkromných žiakov a venoval sa jeho hudobnej výchove celkom zadarmo. V dobe, keď Mikuláš Moyzes študoval, venoval sa Štepanko dvom študentom: Mikulášovi Moyzesovi a Štefanovi Nevoralovi, ktorý sa podobne ako Mikuláš Moyzes venoval po skončení učiteľských štúdií hudbe. Nevoral bol regenschorim vo Veľkom Varadíne, kam prišiel po odchode Mikuláša Moyzesa. Obidvaja žiaci, Moyzes aj Nevoral, patrili nielen k najlepším, ale aj k najagilnejším žiakom ústavu v hudbe. Profesor Štepanko ich učil hudobnú teóriu a začiatky hudobnej skladby. V škole mali potom príležitosť rozvinúť svoje schopnosti ako dirigenti v praxi. Tým sa natoľko rozšíril obzor Mikuláša Moyzesa v hudobnom umení, že už za študijných čias začal vyvíjať pozoruhodnú reprodukčnú činnosť a súčasne sa pokúšal aj o komponovanie. Keď vo štvrtom roku Moyzesovho štúdia v Kláštore pod Znievom preložili profesora Alberta Štepanka na iné pôsobisko a keď sa na učiteľský ústav dostal Jenő Kutnyánszky, syn žilinského regenschoriho, ktorý už nerozvíjal takú mnohostrannú hudobnú činnosť ako Štepanko, mohol Mikuláš Moyzes v mnohom profesora Štepanka zastať. Stal sa miestnym organistom, zúčastňoval sa nácvikovej práce v miestnom spevokole a dirigoval študentský spevokol a orchester. Najradšej zo všetkého však pestoval s niektorými hudobne vyspelými spolužiakmi komornú hru a pracoval s orchestrom. To bola jeho prvá škola, v ktorej sa dostával do styku so živým znením partitúr. Zoznamoval sa tak s dielami Josepha Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta a Christophu Willibalda Glucka. Takto ukončil Mikuláš Moyzes roku 1893 svoje

⁷ Po zrušení patronátneho vyššieho gymnázia v Revúcej bola zriadená maďarská obecná a meštianska škola, ktorá mala šesť tried a bola podporovaná štátom. Moyzes túto školu navštevoval jeden rok, aby sa dostal na učiteľský ústav. Ďalšie údaje sú z triedneho katalógu učiteľskej preparandie v Kláštore pod Znievom z roku 1889/1890, ktorý je uložený v archíve Učiteľskej akadémie v Štubnianskych Tepliciach.

učiteľské štúdiá a už vtedy si uvedomoval, že učiteľská dráha sa nemôže stať jeho trvalým povoláním. Jeho cieľom bolo stať sa hudobníkom.⁸

Preto aj dva roky učiteľského pôsobenia, ktoré absolvoval po dokončení učiteľských štúdií, chápal ako nevyhnutnú potrebu. Bol s týmto povolaním veľmi nespokojný, pretože mu prideliť také školy, kde nemal príležitosť pestovať hudbu prakticky a umelecky rást. Uhorská vláda nemala záujem na vyzrievaní, prípadne na ďalšom školení mladého talentovaného hudobníka. Tak prvá škola v Berehove, ako aj druhá v Szentesi boli preňho miestom, na ktorom si definitívne uvedomoval, že učiteľské povolanie musí opustiť. Najprv sa snažil umiestiť sa na niektorej škole v blízkosti Budapešti, kde sa chcel pôvodne ďalej školiť na Maďarskej kráľovskej hudobnej akadémii, no keď sa mu to nedarilo a úradné miesta neprejavili záujem, aby sa ďalej odborne školiť v hudbe, rozhodol sa opustiť učiteľské povolanie a nájsť si miesto ako hudobník. Keď sa roku 1895 uvoľnilo miesto organistu minoritského kláštora v Jágri, bez rozmýšľania sa oň uchádzal a miesto aj získal. Tak sa roku 1895 raz navždy rozlúčil s učiteľským povolaním a k učiteľskej činnosti sa vrátil neskôr už len ako odborný učiteľ hudby.

2. Do roku 1918

Roku 1895 žil Mikuláš Moyzes v Jágri. Je to významný rok v jeho živote. Mal možnosť sústredene pracovať a odborne sa školiť v hudobnej skladbe. Bola to preňho v celom jeho živote jediná príležitosť, že sa mohol školiť v kompozícii u hudobného skladateľa, ktorý bol od neho vzdelanejší. Nikdy sa už na svojom pracovisku nestretol s takým skladateľom ako v Jágri, pravda, pokým sa nestal hudobným skladateľom aj jeho syn Alexander. Nikdy a nikde už nezískal toľko vedomostí. Okrem toho z Jágra si Mikuláš Moyzes mohol už aj častejšie zacesťovať do Budapešti a mohol sa zúčastňovať na koncertoch a divadelných predstaveniach. Túžba stať sa poslucháčom Maďarskej kráľovskej hudobnej akadémie zostala však aj nateraz nesplnená, keďže ani v Jágri nemal toľko finančných prostriedkov, aby mohol toto významné hudobné učilište navštevovať pravidelne. Svoje cesty do Budapešti využil na to, aby si bral súkromné hodiny u dr. Jozefa Harracha, profesora hudobnej pedagogiky, estetiky a hudobných dejín na Maďarskej kráľovskej hudobnej akadémii, ktorý ho pripravoval na štátnu skúšku z hudby, ktorou chcel získať možnosť vyučovať hudbu na učiteľských ústavoch.⁹

⁸ Z toho dôvodu Moyzes ešte na učiteľskom ústave v Kláštore pod Znievom roku 1893 zložil skúšku z hry na organe, ktorá ho oprávňovala k povolaniu organistu. Skúšal ho prof. Jenő Kutnyánszky. Skúšobnými predmetmi bol cirkevný spev a hra na organe.

⁹ Dr. József Harrach (1848 – 1899), maďarský hudobný pedagóg a spisovateľ, bol na Maďarskej kráľovskej hudobnej akadémii v Budapešti profesorom poetiky, hudobnej pedagogiky, dejín hudby a hudobnej estetiky. Bol tajomníkom akadémie. Roku 1888 vypracoval návrh, aby sa v Uhorsku hudobná výchova poštátnila a aby sa zriadili štátne hudobné stredné školy. Napísal *Schopenhauer a Wagner*, do maďarčiny preložil Tainovu štúdiu *Idea v umení* a redigoval mnohé vydania zbierok maďarských zborových skladieb.

V doterajších opisoch života Mikuláša Moyzesa sa niekedy uvádza, že študoval hudbu na Maďarskej kráľovskej hudobnej akadémii v Budapešti ako riadny poslucháč. Tieto údaje nie sú pravdivé. Moyzes bol síce až dva razy zapísaný na uvedenom ústave, ale len ako externista. Zápis bol len formalitou, lebo Mikuláš Moyzes sa ani len raz nezúčastnil vyučovacích hodín na tomto významnom budapeštianskom hudobnom učilišti. Školské uhorské zákony totiž predpisovali, že kandidáti štátnych skúšok z hudby a spevu na stredné školy a učiteľské ústavy musia byť na predpísaný čas zapísaní do zoznamu poslucháčov Maďarskej hudobnej akadémie v Budapešti. Toto musel absolvovať Mikuláš Moyzes, a preto využil svoj pobyt v Jágri a dal sa do tohto zoznamu zapísať. Druhý raz bol zapísaný do zoznamu poslucháčov peštianskej akadémie, keď sa skutočne už na štátnu skúšku pripravoval.

Pre Moyzesov pobyt v Jágri je dôležité, že sa školil v hre na klavíri a v hudobnej skladbe u maďarského skladateľa Ernő Lányiho, ktorý žil práve v tomto čase v Jágri.¹⁰ Za tento jediný rok nadobudol Mikuláš Moyzes u Lányiho toľko hodnotných hudobných vedomostí, že sa roku 1897 mohol nielen podrobiť úspešnej skúške pre vyučovanie spevu na stredných školách, ale mohol sa aj zapojiť do hudobného života v Uhorsku ako dobrý hudobný pedagóg, úspešný organista a pozoruhodne sa rozvíjajúci skladateľ.

Skladateľ Ernő Lányi mal na Mikuláša Moyzesa veľký vplyv. Imponoval mu nielen svojimi vedomosťami, ale mu bol veľmi blízky aj ľudsky, aj svojím umeleckým založením. Ernő Lányi bol výborný znalec kontrapunktu a obľúbený pedagóg. Bol odchovancom mníchovského konzervatória, žiakom Josefa Gabriela Rheinbergera, profesora hudobnej teórie a skladby, ale predovšetkým svetoznámeho odborníka v kontrapunkte, ktorý bol jedným z najúspešnejších renovátorov Bachových organových skladieb. Lányi si uňho osvojil dobrú znalosť klasicistickej formy a spôsob bachovského vedenia hlasov, takže Mikuláš Moyzes mal u Lányiho dobrú školu kontrapunktu a okrem toho sa naučil rozumieť dielu Johanna Sebastiana Bacha, ktoré aj po celý svoj život neprestával obdivovať. Okrem toho si Lányi odniesol z nemeckého prostredia ešte aj vypestovaný postreh pre krásu a pravdivosť piesňovej melodiky, ktorú predovšetkým študoval na piesňovej tvorbe Roberta Schumanna. Lányi bol síce druhoradý skladateľ, ale onen jemný pomer k piesňovej tvorbe ho priviedol od piesní Roberta Schumanna až k uplatňovaniu ľudovej melodiky vo vlastnej piesňovej tvorbe. Bol dobre orientovaný v súčasných hudobných smeroch a vedel využiť všetko, čo robilo hudbu zaujímavou. Dobré si tiež uvedomoval, akým smerom sa vyvíja u jednotlivých národov národná hudba, a preto aj on – podobne ako Erkel – vnášal do skladieb

¹⁰ Ernő Lányi (1861 – 1923), maďarský hudobný skladateľ, ktorý sa hudobne vzdelával pod Rheinebergerovým a Wülnerovým vedením na mníchovskom konzervatóriu. Od roku 1878 pôsobil na uhorskom vidieku, roky 1892 – 1901 v Jágri, roky 1901 – 1907 v Miškovci a od roku 1907 v Subotici, kde bol riaditeľom hudobnej školy. Hlavné skladby písal pre klavír a zbory. Do svojej hudby vkladal maďarské ľudové piesne. Patrí medzi najvýznamnejších skladateľov maďarskej piesňovej tvorby.

maďarský kolorit. Neuvedomoval si však, že u veľkých tvorcov národnej hudby, ako napríklad u Chopina alebo Čajkovského, Smetanu alebo Erkelu, vyplýva národnosť z tesného spojenia skladateľa so životom ľudu, najmä s jeho oslobodzovacím hnutím. Pozeral sa na tento veľmi zložitý tvorivý problém jednoducho a povrchno. Uspokojoval sa len s prenášaním ľudovej melodiky do svojich skladieb. Aj tak si v maďarskej hudbe získal úspech.

Keď bol roku 1895 Lányi v Jágri Moyzesovým učiteľom, nebol ešte známy v maďarskej hudbe, ale vo svojich tridsiatich piatich rokoch mal už celkom jasnú cestu pre svoju skladateľskú činnosť do budúcnosti. Štúdium u Lányiho bolo preto pre Moyzesa základom, z ktorého ako skladateľ vychádzal aj pri svojej tvorbe, pravda, potiaľ, pokiaľ nepoznal prostredníctvom svojho syna bohatstvo českej hudby a kým nenašiel poučenie u svojho syna. Na Lányim upútali Moyzesa kontrapunktické vedomosti a potom onen ľudový maďarský ráz jeho hudby. A tento národný ráz, ktorý ho udivoval nielen v Lányiho hudbe, ale aj v hudbe Erkelovej, chcel preniesť do tvorby slovenskej národnej hudby. Také bolo jeho prvé stretnutie s otázkou slovenskej národnej hudby.

Moyzes mal dvadsaťtri rokov, keď študoval u Ernő Lányiho. A hoci bol v tomto mladom veku celkom odtrhnutý od slovenského života, od domova, predsa len vo svojom vnútri bol s domovom spojený. Keď videl, ako jeho učiteľ Lányi komponuje maďarsky znejúcu hudbu a ako vkladá do svojej hudby ľudové maďarské piesne, zatúžil aj on tvoriť slovenskú hudbu. Tu sa však dostal po prvý raz vo svojom živote do rozporov medzi svojimi predstavami a prežívanou skutočnosťou. S tvorbou slovenskej národnej hudby sa síce vážne zapodieval, ba uvedomil si aj to, že k tvorbe národnej hudby nepostačí len obohatiť skladateľskú reč ľudovou melodikou, ako to robil Lányi, ale že bude treba hudbou vyspievať krásy svojej domoviny a svojho ľudu. Avšak skutočný život mu diktoval zaujať k tvorbe národnej hudby iné stanovisko.

Slovenský ľud sa dostával v tomto období totiž do svojho najväčšieho poníženia a vykorisťovania zo strany maďarskej buržoázie a feudálov, ktorí vyvíjali taký odnárodňovací nátlak ako nikdy predtým. Mohol v tom čase mladý skladateľ žijúci v prostredí tých, ktorí tento útlak robili, myslieť na tvorbu národnej hudby porobeného národa? Mohol písať slovenskú národnú hudbu, keď sa Slovákovi zakazovalo priznať slovenskú národnosť? Mnoho na tieto problémy Moyzes myslel, ba chcel pracovať pre svoj národ, ale bol pre svoj pôvod stratený v cudzom prostredí a aj doterajšie životné skúsenosti mu hovorili o inom. Hoci teda stál len na začiatku svojej umeleckej cesty, bolo mu jasné, že vo svojom umeleckom rozlete budú ho utláčať. Veď pre svoj pôvod, pre svoju národnosť nemohol si ani prispôbiť životné podmienky tak, aby sa dostal do blízkosti Budapešti, kde sa chcel odborne školiť v kompozícii. Bolo mu celkom jasné, že je existenčne závislý od ľubovôle maďarských úradov, ktoré sa stavali k talentom z radov porobeného ľudu zásadne odmietavo. Preto sa ani nikto nijako nepozastavil nad výbornou kvalifikáciou, ktorú dal Mikulášovi Moyzesovi skladateľ Lányi, keď sa roku 1897 hlásil na štátnu skúšku zo spevu pre učiteľské

ústavy. Preto sa ho nesnažil nikto získať pre vážnejšiu umeleckú prácu. „Zvlášť treba vyzdvihnúť jeho vkus, pozbavený všetkej triviálnosti, ktorý, ak príde do zodpovedných rúk, na najkrajšie nádeje oprávňuje,“ napísal skúšobnej komisii Ernő Lányi, upozorňujúc tak na Moyzesovo nadanie.¹¹ A výsledok? Ešte na jeseň toho istého roku si Moyzes hľadal nové miesto a hľadal si ho zase sám.

Za takýchto podmienok sa Mikuláš Moyzes sťahoval na jeseň 1897 do Veľkého Varadína, kde na základe verejného konkurzu získal miesto katedrálneho organistu. Okrem toho sa tam neskôr stal aj učiteľom hudby na kráľovskom učiteľskom ústave. Vo Veľkom Varadíne žil Mikuláš Moyzes štyri roky a za toto obdobie sa významne umiestil v tamojšom hudobnom živote. Vypracoval sa na obľúbeného skladateľa a stal sa vyhľadávaným aj ako výkonný umelec, predovšetkým ako organista a klavirista; aj ako pedagóg mal úspechy. Učil hrať na klavíri, pracoval s miestnym spevokolom ako zbormajster a spoločne s miestnou vojenskou hudbou uskutočňoval vokálno-symfonické koncerty. V čase pobytu vo Veľkom Varadíne sa intenzívne zaoberal hudobnou teóriou. Písal do hudobných časopisov odborné teoretické články a stal sa hudobným referentom denníka *Tiszántúl*, do ktorého okrem iného prispieval článkami o hudobnom živote vo Veľkom Varadíne.¹²

Vo Veľkom Varadíne sa Mikuláš Moyzes 14. novembra 1899 aj oženil. Jeho ženou sa stala Mária Anna Witteková, Nemka, pôvodom z Vršaca, ktorá sa vtedy vo Veľkom Varadíne vzdelávala na ústave pre výchovu opatrovkýň.¹³ Mária Anna Witteková bola súčasne veľmi dobrá speváčka a na miestnych koncertoch spievala sóla. Bola sopranistka. Pod vedením svojho muža sa v hudbe ďalej vzdelávala a vypracovala sa na obľúbenú speváčku. Prejavila pozoruhodnú koncertnú činnosť. Spievala ešte dlhé roky aj v Prešove, odkiaľ chodila účinkovať aj do Košíc. Bola prvou a po dlhé roky jedinou interpretkou piesní Mikuláša Moyzesa.

Mikuláš Moyzes sa v skladbe rozvíjal na základe vedomostí nadobudnutých v Jágri u Ernő Lányiho. Prevažnú časť jeho tvorby tvorili síce skladby cirkevné, ale z toho nemožno vyvodzovať, že by Mikuláš Moyzes bol výlučne len cirkevným skladateľom. Zamestnanie katedrálneho organistu ho, pravda, priviedlo k tomu, že najviac komponoval cirkevnú hudbu. Písal pre potreby dómu, v ktorom

¹¹ List je písaný 12. augusta 1896. Ďalej sa v liste píše: „Týmto svedčím, že Mikuláš Moyzes, diplomovaný učiteľ, v prítomnom čase zamestnaný ako pomocný kantor jagerského dómu, zúčastnil sa u mňa jeden rok hudobného vyučovania, a dosiahol tak na teoretickom, ako aj na praktickom poli pozoruhodný úspech. Za svojho tunajšieho pobytu ako učiteľ hry na klavíri a ako člen mnou vedeného jagerského spevokolu vyhovel bezchybne svojim povinnostiam, čo uznávam za zvláštnu zásluhu.“

¹² Redaktorom denníka *Tiszántúl* vo Veľkom Varadíne bol v tom čase Moyzesov nevlastný brat Emil, ktorý pravidelne dodával Mikulášovi *Národné noviny*; preto Mikuláš Moyzes bol v čase svojho pobytu vo Veľkom Varadíne dostatočne informovaný o tom, čo sa na Slovensku robí.

¹³ Mária Anna Witteková sa narodila 28. novembra 1877 vo Vršaci. Po skladateľovej smrti sa presťahovala z Prešova do Bratislavy, kde žije pri dcére Irene Frišovej. Otec Alexander Wittek, matka Mária, rod. Greinerová. [Zomrela roku 1969 – pozn. ed.]

organoval. Okrem toho komponoval cirkevnú hudbu aj preto, že v nej zabúdala na vlastnú umeleckú problematiku, na tvorbu slovenskej národnej hudby, ktorá ho tak živo zaujímala už od zoznámenia sa so skladateľom Lányim. Ani tu nemohol písať tak, ako si predstavoval. Ani tu sa nemohol priznať k svojmu slovenskému cíteniu. Nemal na to dostatočnú oporu v prostredí, v ktorom žil. A keď teda nemohol hovoriť hudbou pravdu, keď nemohol hľadať svoj osobný štýl, ktorý by bol vychádzal z jeho lásky k domovine a z umenia slovenského ľudu, ako si ho pamätal z domova, radšej sa utiahol k cirkevnej tvorbe. V cirkevnej hudbe sa naproti tomu mohol do sýtosti pokochať krásami Bachovej hudby. Na jeho veľkom diele sa mohol mnoho naučiť. Bachova hudba bola preňho studnicou nevyčerpatelných zážitkov.

Bachovo dielo bolo mu odmenou za všetky túžby, ktorých sa musel vzdať. Už u Lányiho považoval za najkrajšie tie hodiny, v ktorých analyzoval Bachove diela a v ktorých sa učil poznávať Bachov kontrapunkt. Lányi však išiel vo výchove Moyzesa tak ďaleko, že ho sám staval pred kontrapunktické problémy a dával mu ich riešiť. Znova si všetko vo Varadíne opakoval a z tohto študijného materiálu, v ktorom vychádzal z analýz Bachových diel, spracoval najkrajšie a najvydarenejšie kontrapunktické štúdie do samostatného diela, ktoré pomenoval *Canons et fugues*. Toto dielo vyšlo aj tlačou.

Moyzes vtedy písal prevažne pre zbor. Orchesterálny sprievod používal v cirkevných skladbách zriedkavejšie. A keď ho použil, uspokojoval sa s orchesterálnym zdvojením spevných hlasov, ktorým podopieral zbor. Nástrojové obsadenie pri týchto skladbách určovali miestne orchesterálne možnosti, pričom pravidelne ako jadro orchestra bol zastúpený súbor sláčikových nástrojov, klarinety, lesné rohy a tympany. Mnohé z cirkevných skladieb tohto obdobia, najmä tie, ktoré písal vo Veľkom Varadíne, sa stratili. Možno by sa mnohé aj našli v archíve miestneho chrámu, ktorý nebol preskúmaný. V skladateľovom majetku zostali len tri skladby, a to *Inveni David*, *Veritas mea* a *Da mihi Jesus*.

Za štyri roky svojho pôsobenia vo Veľkom Varadíne sa vypracoval Mikuláš Moyzes na známeho a uznávaného odborníka v oblasti cirkevnej hudby. A túto povesť si zachoval aj vtedy, keď odišiel z Varadína. Ešte roku 1901 sa naňho obrátil veľkovaradínsky regenschori katedrálneho chrámu Antal Belezny (1857 – 1915), keď vydával spevník pre školské potreby, so žiadosťou, aby do tohto spevníka ako uznávaný cirkevný skladateľ prispel vlastnými skladbami, ako aj úpravami cirkevných piesní pre detský trojhlas.

Obraz o jeho význame v cirkevnej hudbe však najvýraznejšie dokresľuje korešpondencia, ktorú udržiaval s poprednými maďarskými cirkevnými skladateľmi a organistami hlavných uhorských katedrál. Túto korešpondenciu začal udržiavať, keď ešte pôsobil vo Veľkom Varadíne. Vtedy prebiehalo v celom Uhorsku veľké cirkevné hnutie, takzvané ceciliánske, ktoré sa usilovalo o renesanciu cirkevnej hudby. Moyzes sa ho zúčastnil a uviedol sa ako ctiteľ Bachovho umenia. Tak si získal nielen dobrú povesť medzi účastníkmi tohto hnutia, ale nadviazal v dôsledku svojho názoru osobné priateľstvá s poprednými uhorskými cirkevnohudobnými

odborníkmi. Dlhé roky napríklad udržiaval korešpondenciu s riaditeľom chóru rábskeho dómu Gáborom Franekom, s riaditeľom chóru ostrihomskej katedrály Ferenczom Kerschom a s riaditeľom chóru korunovačného chrámu v Budapešti Mórom Vavrinczom.¹⁴ Ferencz Kersch vo svojej cirkevnej hudbe nadväzoval na tradície gregoriánskeho chorálu a klasickej vokálnej polyfónie. Znáмым sa stal predovšetkým preto, že sa mu podarilo presadiť, aby sa v cirkevnej hudbe, za ktorú považoval všetku hudbu písanú pre bohoslužobné potreby, zachoval prísny štýl a aby sa obsah skladby prísne zviazal s liturgickou predlohou. Zasa Mór Vavrincz, ktorý si obzvlášť vážil Mikuláša Moyzesa a cítil voči nemu priateľský vzťah, bol známy ako skladateľ oratórií, kantát, symfónií, ba aj opier. Bol odchovancom nemecky orientovaného skladateľa Roberta Volkmana (1815 – 1883), ktorý bol profesorom kompozičných predmetov na Maďarskej kráľovskej hudobnej akadémii v Budapešti. Vavrinczove skladby s úspechom hrali aj za hranicami Uhorska, najmä v Nemecku. Mór Vavrincz nielenže bol Moyzesovým priateľom, ale veľmi živo sa zaujímal o jeho tvorbu a zaraďoval ju do programov hlavného chrámu v Budapešti, kde sa výber hraných skladieb robil s veľkou umeleckou zodpovednosťou. S Vavrinczom si Mikuláš Moyzes veľmi dlho dopisoval a ešte počas jeho pôsobenia v Kláštore pod Znievom sa Vavrincz vyjadril o ňom v jednom liste ako o skladateľovi, ktorého skladby sú naozaj „veľmi vážne, keďže majú plno imitačného a kontrapunktického umenia a majú pekne vybavené melódie a obsažne mužný sprievod“.¹⁵

Kompozične však nebol v Moyzesovej tvorbe rozdiel medzi hudbou cirkevnou a hudbou svetskou. V oboch prípadoch kompozične vychádzal totiž zo spoločného základu, zo znalosti Bachovej hudby. Rozdiel bol len v obsahu, v jeho citovej náplni a vo vzťahu k textu. Preto rad cirkevných zborov z tohto obdobia plnil úlohu zborov svetských, ako napríklad *Fohász (Modlitba)* so sprievodom klavíra na slová Ákosa Garu, ktorý pre svoj vážny obsah i bohaté polyfonické spracovanie bol v Maďarsku veľmi obľúbený. Známy vydavateľ vokálnej polyfónie Károly Rozsnyai v Budapešti vydal tento trojhlas aj tlačou.¹⁶

¹⁴ Gábor Franek (1859 – 1930), zbormajster dómu v Rábe v rokoch 1868 – 1894 a cirkevný skladateľ. Do rábskeho dómu uviedol Moyzesovu skladbu *Benedicta est*. Ferencz Kersch (1853 – 1910) do roku 1886 pôsobil ako regenschori katedrály vo Veľkom Varadíne, od roku 1897 bol regenschorim katedrály v Ostrihome. Bol známym cirkevným skladateľom a významným reformátorom cirkevnej hudby v Maďarsku. S Moyzesom udržiaval až do smrti písomný styk. Mór Vavrincz (1858 – 1913) bol regenschori korunovačného chrámu v Pešti, vyštudoval hudbu na peštianskej hudobnej akadémii. Písal omše, rekviem, oratóriá, predohry, kantáty, symfónie a opery. Z kantát bola známa kantáta *Mítve jazero*, z opier *Rosamunda*. Jeho druhú operu *Ratcliff* uviedli roku 1895 v Prahe. Vavrincz Mór uvádzal s úspechom skladby Mikuláša Moyzesa v korunovačnom chráme v Pešti.

¹⁵ List je z roku 1906 a mimo iného sa v ňom píše: „Do riadneho ročného programu korunovačného chrámu boli zaradené skladby profesora hudby učiteľského ústavu Mikuláša Moyzesa *Timete, Veritas, Inveni* atď., ktoré pri každej príležitosti sa v našom chráme predvádzajú.“

¹⁶ Moyzes, M.: *Fohász (Slová)*. Gara Ákos. Partitúra. Budapest : Rozsnyai Károly, 1910[?], 4°. 7 s. R. K. 775.

Z tohto obdobia sa zachovalo aj viacero sólových piesní pre soprán so sprievodom klavíra, ktoré písal pre svoju manželku, ako pieseň *Boldog voltam* (*Bol som šťastný*) na báseň Kálmána Tótha, ktorá patrí k jeho najlepším piesňam vôbec, alebo pieseň *Du bist wie eine Blume* (*Tak krásna ako kvieťa*) na báseň Heinricha Heineho, ktorá má aj v hudobnom riešení, v melodike charakter schumannovskej piesne, alebo konečne pieseň *Ha csókollak* (*Keď ťa bozkávam*) na báseň Fruziny Szalayovej, ktorá vyšla aj tlačou roku 1902 ako príloha časopisu *Zenelap*. [Fruzina Szalay 10. 9. 1864 – 10. 7. 1926, maďarská poetka a prekladateľka. – pozn. ed.] Sú to lúboštné piesne. Moyzesovi išlo v nich aj o vyjadrenie vlastných lúboštných citov.

Z Bachovej hudby a z hudby nemeckého romantizmu, teda z tej orientácie, ktorú Moyzes nadobudol u Ernő Lányiho, nevychádzal len vo vokálnej tvorbe. Tie isté základy má aj jeho hudba inštrumentálna, v ktorej sa v prvých skladbách obracia k malým formám a k tvorbe predovšetkým pre organ a klavír, teda pre nástroje, s ktorými prichádzal najviac do styku. Klavírných skladieb napísal Mikuláš Moyzes vo Veľkom Varadíne pomerne dosť, podobne ako cirkevných zborov. Všetky sa veľmi používali, no mnohé z nich sa stratili. Zachovali sa dve klavírne skladby *Előjáték* (*Predohra*) a *Impromptu*. Obidve vyšli tlačou roku 1902 v osobitných hudobných časopisoch. Hoci majú inštruktívny charakter, sú napriek tomu napísané s vybraným umeleckým vkusom. Zo skladby *Impromptu* sa zachovala skica z roku 1900. Mikuláš Moyzes si zo všetkých klavírných skladieb, ktoré vznikli vo Veľkom Varadíne, najviac vážil skladbu *Prelúdium a fúga*, ktorú v Maďarsku často hrali aj na koncertoch. Žiaľ, stratila sa s mnohými ostatnými Moyzesovými skladbami z týchto čias.

Vo Veľkom Varadíne sa Mikuláš Moyzes pokúsil po prvý raz komponovať slovenskú hudbu. Z toho vidieť, že mal naďalej na mysli tvorbu slovenskej národnej hudby. Problém, ktorý si položil u Lányiho, nedal mu pokoj. Spôsob Lányiho riešenia ho však neuspokojoval. Zdalo sa mu to primálo, aby na tvorbu národnej hudby stačilo použiť ľudovú pieseň. Sám cítil, že hudba sa stáva majetkom celého národa len vtedy, keď vyjadruje ducha národa, keď vyúsťuje zo života ľudu a zachycuje sa o emócie, ktorými pulzuje život všetkého ľudu. No napriek tomu, že pojem národnosti si vysvetľoval správne, predsa len v prvých svojich pokusoch o slovenskú národnú hudbu vychádzal z poznatkov, ktoré získal u Lányiho. Vybral si pre svoj zámer dve zidealizované tanečné formy, mazúrku a polonézu.¹⁷ Chcel teda robiť čosi podobné, čo robil v poľskej národnej hudbe Fryderyk Chopin. A chyba bola v tom, že sa k problému postavil zrazu len formálne.

Spomenula som, že nebolo úmyslom vládnucej maďarskej buržoázie, aby podporila rast umelca slovenského pôvodu, ktorý nestrácal záujem o život slovenského ľudu a hoci aj teraz ako skladateľ obdivuhodne vyspieval a hoci predstieral, že

¹⁷ Pre mazúrku používa Mikuláš Moyzes pomenovanie mazurek. V origináli skice k *Mazúrke* je pri vedľajšej myšlienke vpísaná skladateľova poznámka: „Hej, lepšie na doline... prerýmaná slovenská národná pieseň.“

chce pracovať pre maďarskú kultúru, predsa mu len úradné miesta nedôverovali. A tak po štyroch rokoch pôsobenia vo Veľkom Varadíne odchádza roku 1901 na ďalšie pôsobisko a do iného prostredia, na Štátny učiteľský ústav v Čurgove.

Znova prichádza do celkom neznámeho prostredia, tentoraz na juhozápadné hranice uhorského štátu, za Dunaj, do malého mestečka v Šomodskej (Somogy) župe, ďaleko od Veľkého Varadína, ďaleko od Budapešti a najďalej, pravda, od rodnej zeme. Okrem písomných stykov s maďarskými skladateľmi, odborníkmi v cirkevnej hudbe, stráca každé spojenie s kultúrnym životom. O domovine sa v týchto končinách už vôbec nič nedozvedel. Avšak Moyzes nezúfal. Aj tu, kde sa predtým v oblasti umenia nepodnikalo, organizoval hudobný život. Bola to práca tvrdá a ťažká, lebo aj organizačne musel začínať od samého začiatku. Napriek tomu však v krátkom čase rozprúdil činnosť žiackeho spevokolu na učiteľskom ústave, založil školské komorné združenie a po čase s pomocou miestneho vojenského orchestra pristúpil aj k štúdiu náročnejších orchestrálnych diel.¹⁸ A tak sa Moyzesovou zásluhou v Čurgove rozprúdil hudobný život. Keď roku 1904 z Čurgova odchádzal, boli v mestečku už zaužívané pravidelné symfonické koncerty. V Čurgove zintenzívnili Mikuláš Moyzes aj činnosť pedagogickú. Medzi žiakmi v hre na klavíri mal niekoľko nadaných detí, ktorým sa zvlášť systematicky venoval. Jednou z jeho žiakov v hre na klavíri bola aj Zuzana Morvayová, ktorá sa neskoršie vypracovala na vynikajúcu maďarskú klaviristku.

V Čurgove venoval Moyzes voľný čas štúdiu hudobnej teórie a hudobnej pedagogiky. Obidve disciplíny ho veľmi zaujímali a napísal aj niekoľko štúdií toho druhu, ktoré uverejňoval alebo v odbornom profesorskom časopise *Magyar Tanítóképző*, pre ktorý pracoval ako recenzent odbornej literatúry, alebo v hudobnom časopise *Zenevilág*.¹⁹ Najviac sa venoval kontrapunktu a akustike. O kontrapunkte v tom čase veľmi podrobne študoval učebnicu kontrapunktu *Die Lehre vom Kontrapunkt, dem Canon und der Fuge* od vynikajúceho nemeckého hudobného teoretika Siegfrieda Wilhelma Dehna, ktorá vyšla roku 1893 v maďarskom preklade.²⁰ Zapodieval sa akustickými problémami, študoval viaceré štúdiá nemeckých odborníkov, najmä Helmholtza a Huga Riemanna.

V kompozičnej práci v Čurgove neskôr zastal. Za štyri roky pôsobenia v tomto mestečku napísal len niekoľko menších diel. Je potrebné všimnúť si to najmä preto, že na predchádzajúcom pôsobisku vo Veľkom Varadíne vzbudil Mikuláš Moyzes všestrannú pozornosť svojou skladateľskou činnosťou, ktorú hudobní odborníci povzbudivo hodnotili. Čo sa stalo, že Mikuláš Moyzes, ktorý ešte pred niekoľkými rokmi bol by všetko obetoval len preto, aby sa dostal do blízkosti Budapešti a aby mohol študovať hudobnú skladbu, bol zrazu k nej nevšímavý? Začínal byť znechutený celým svojím životom, ktorý ho vodil po iných cestách,

¹⁸ KOLTAL, István: *A csurgói m. kir. Áll tanítóképzőintézet története*, s. 137.

¹⁹ Z nich je pozoruhodná štúdia Konszonáns – vagy pedig diszszonáns-e a negyedhangköz? In: *Zenevilág*, roč. 2, 1901, č. 14, s. 115-118.

²⁰ Prvé nemecké vydanie: Berlín 1859 – [pozn. ed.]

ako si to za mladi predstavoval a určite aj žiadal. V prostrediach, do ktorých bol posielaný za svojím zamestnaním, nenachádzal uspokojenie. Túžil po vyspelejšom umeleckom prostredí. Túžil po domovine. Vysvetľuje to aj ten fakt, že od odchodu z Veľkého Varadína, kde sa jeho skladateľská činnosť začala slubne a aj úspešne rozvíjať, utiahol sa od kompozičnej práce a zostal ako skladateľ takmer pasívny, pokým sa neskončila prvá svetová vojna. Keď potom roku 1918 vstúpil tak neočakávane do hudobného života v Československej republike, prekvapuje bohatou znalosťou slovenskej ľudovej piesne a slovenskej reči, ako aj veľkým pracovným zápalom, ktorý sa uňho od čias pôsobenia vo Veľkom Varadíne už neobjavil. To je najpresvedčivejší dôkaz jeho ľudskej a umeleckej krízy, ktorú prežíval v tomto čase.

V Čurgove obohatil Mikuláš Moyzes svoju tvorbu skladbou *Timete – Graduale für Allenheiligen* (*Timete – Graduale na Všetechsvätých*), ktorú si obľúbil zvlášť riaditeľ budapeštianskej katedrály Vavrinecz. Jeho zásluhou veľmi často hrávali túto skladbu v budapeštianskej katedrále. Hodnota diela je vo veľmi citlivom vyvážení obsahu s kompozičným riešením vokálnej časti diela. Všetky hlasy sú veľmi spevné, a preto aj speváci toto dielo radi spievali. Cez spevnosť hlasov dopracoval sa Moyzes postupom času k úplne presvedčujúcej pravdivosti svojej hudby. Tu už začala v jeho tvorbe cesta k realistickému prejavu. V skladbe *Timete* je zaujímavý aj orchestrálny sprievod, ktorý nie je už obvyklým zmnožením spievajúcich hlasov, ale po prvý raz spracováva jednotlivé myšlienky hlbšie, samostatne a dotvára nimi náladu vytvorenú v zborovej časti.

Spomedzi ďalších cirkevných skladieb z čurgovského obdobia treba spomenúť ešte dva mužské zbory, a to *Sötét a sár éjszakája* (*Je temná noc hrobu*), príležitostný smútočný zbor, a *Pálnapkor* (*Na deň sv. Pavla*) na slová básnika Petőfiho. Ďalej zostala ešte skica k skladbe *Benedicta est*, ktorá bola asi tak kompozične zameraná a orientovaná ako *Timete – Graduale*. Ďalšia skladba z čurgovského obdobia má ľudový charakter, a je teda pokračovaním tvorby, ktorú začal skladbami *Mazurek* a *Polonaise*. Tentoraz sa však Moyzes obrátil k spracovaniu maďarských ľudových piesní. Sú to *Kurucz dalegyveleg* (*Zmes kuruckých piesní*) pre mužský zbor so sprievodom orchestra. Túto skladbu písal pre koncertné potreby v Čurgove. Preto aj jeho kompozičný prejav bol taký bezprostredne ľudový. Melódie kuruckých piesní pozbierali profesori čurgovského učiteľského ústavu. Moyzesovo spracovanie piesní bolo síce jednoduché, lebo malo vyjsť v ústrety technickým možnostiam čurgovských hudobníkov, no skladba je zaujímavá aj napriek tejto jednoduchosti. Moyzesovi sa totiž podarilo do orchestra vniesť ľudový kolorit. Tak prišiel Moyzes v tejto skladbe s celkom novým nápadom, ako stvárňovať a prehodnocovať ľudovú inštrumentálnu hudbu. Robí to tým spôsobom, že v prvých husliach vykoloroval vedúcu melódiu a ostatné nástroje, najmä flautu a klarinet, prispôbil ľudovému zneniu. Jednoducho to, po čom túžil v slovenskej hudbe, sa pokúsil rozviesť pri maďarských ľudových piesňach. Úprava kuruckých piesní mala veľký úspech. Dosvedčuje to najlepšie niekoľkoraká úprava sprievodu k týmto piesňam, a to pre malý orchester, sláčikový

orchester, dychový orchester a klavír alebo pre štvorročné harmónium. Partitúra pre malý orchester a úprava pre zbor a klavír vyšli aj tlačou v nakladateľstve Gyulu Klöknera v Budapešti.

V ľudovom, viac-menej salónnom tóne je písaný ešte valčík, ktorý sa uvádzal do programu ako *Keringő*. Zachoval sa síce len vo zvyšku pôvodného rukopisu, no vie sa, že bol v Uhorsku obľúbený práve tak ako *Zmes kuruckých piesní*. Tento valčík mal tiež viacero úprav, obzvlášť bol obľúbený v úprave pre husle a klavír a v úprave pre salónny orchester. Slohove je valčík doplnkom mazúrky a polonézy. Úspech tejto skladby spočíval jednak v jej spevnosti, jednak v tom, že sa mu podarilo ihravým spôsobom postaviť proti melódii ornamentujúci protihlas, ktorý dáva valčíkovej melódii veľkú zaujímavosť.

Do rámca týchto skladieb spadá ešte skica ku klavírnej sonatíne. Na sonatíne začal Moyzes pracovať v Čurgove, ale nedokončil ju. Je zaujímavá tým, že v obidvoch myšlienkach, v hlavnej i vedľajšej, nájdeme nápady odvodené zo slovenských ľudových piesní; v hlavnej myšlienke len prvky, kým vedľajšiu myšlienku mal vytvoriť citát ľudovej piesne.²¹ V skici nie je dokončená ani len prvá časť sonatíny. Napriek tomu je to vzácny doklad Moyzesovej tvorby, lebo znova ukazuje, ako intenzívne sa zaoberal možnosťou tvorby slovenskej národnej hudby a ako sa o takúto tvorbu vždy znova a znova pokúšal. Prirodzene ohlas na túto tvorbu nebol žiaden, lebo tieto skladby so slovenskou tematikou nerobil Mikuláš Moyzes pre potreby hudobného života, ale sám pre seba, pre svoje uspokojenie. Žiadnu z týchto skladieb nebolo možné uviesť na koncerte, lebo sa znova a znova obával, aby ho neupodozrievali z protimaďarskej činnosti. *Sonatínu* spracoval podľa pôvodnej skice po skladateľovej smrti Alexander Moyzes.²² Z roku 1903 pochádzal ešte ženský trojspev *Női hármass*, ktorý sa tiež stratil.²³

Roku 1904 sa Mikuláš Moyzes rozlúčil s Čurgovom a odišiel zase na ďalšie pôsobisko. Za desať rokov to bolo už piate miesto. Tentoraz bola jeho rozlúčka s pôsobiskom radostnejšia. Odchádzal na Slovensko, kde mu prideliť miesto na učiteľskom ústave v Kláštore pod Znievom, na tom ústave, na ktorom pred desiatimi rokmi dokončieval svoje učiteľské štúdiá, kde dostal prvú obsiahlejšiu hudobnú výchovu od profesora Štepanka. Prebral to isté miesto, ktoré kedysi zastával jeho obľúbený učiteľ Albert Štepanko.

Bola by to však klamná predstava myslieť si, že sa vracal domov, medzi svojich, lebo maďarizačný proces vykonal na Slovensku za desať rokov veľké dielo. Spôsob života sa všade, aj v Kláštore pod Znievom, celkom pozmenil. Okrem toho prichádzali práve roky, v ktorých uhorská vláda pripravovala povestné školské zákony, ktoré po vstupe do platnosti roku 1907 razom prikazovali používať pri vyučovacích hodinách maďarskú reč na celom území Uhorska. Okrem

²¹ Hlavná myšlienka je z piesne *Bodaj by vás*, vedľajšia z piesne *Od Oravy dážd ide*.

²² Roku 1948. [MOYZES, Mikuláš: *Sonatína pre klavír*. Bratislava : Slovenské hudobné vydavateľstvo, 1948 – pozn. ed.]

²³ Zaradený bol na program koncertu v Čurgove 28. marca 1903 (podľa programu).

toho za úspešné dokončenie maďarizácie urobili zodpovedným práve nemaďarské učiteľstvo. Mikuláš Moyzes si neskoro uvedomil, z akých príčin sa mohol vrátiť do svojej rodnej krajiny. Životný údol bol veľmi trpký. Musel vychovávať slovenských chlapcov po maďarsky. Skrytá túžba stať sa slovenským skladateľom, spievať melódiami ľudu a písať hudbu pre slovenské kultúrne potreby, boli v ňom odteraz nadobro podlomené. Štyri roky žil Mikuláš Moyzes v Kláštore pod Znievom, ale po celé štyri roky takmer nekomponoval. Viac ako kedykoľvek predtým si uvedomoval dôsledky maďarizačného procesu. Vo svojom vnútri sa búril proti utláčaniu jazykových práv slovenského ľudu, proti zatváraní škôl a proti zásadnému obmedzovaniu slobodného prejavu. Nosil v sebe veľkú lásku k slovenskému ľudu, k jeho umeniu, uvedomoval si jeho poníženie a biedny život. Miloval Divín, ktorý bol teraz taký blízky a predsa taký vzdialený. Miloval ľudí v tejto dedine a nádherné ľudové umenie a prekrásny kraj. Túžil všetko toto ospievať hudbou. Nemohol, nesmel, lebo mu hrozilo nebezpečenstvo, že stratí svoje miesto a zostane bez zamestnania. Návrat do rodnej krajiny bol teda spojený s chvíľami veľkého vnútorného zápasu a výsledok tohto zápasu sa prejavil tak, že sa síce prispôbil tlaku, ale prestal komponovať.

Za štyri roky pobytu v Kláštore pod Znievom napísal len dve diela. Jedna skladba je úprava slovenských ľudových piesní pre zbor a orchester, ktorú sa pokúsil anonymne uviesť v slovenskom kultúrnom živote, druhá je *Missa solemnis C dur*, ktorou oslávil narodenie svojho prvorodeného syna Alexandra.²⁴

V tomto čase bol už slovenský živel natoľko umlčovaný, že na rozvinutie skoncentrovaného hudobného diania sa vôbec nemohlo myslieť. Zásluhou obrodeneckých pracovníkov sa dostala do popredia všeobecného záujmu ľudová pieseň, ktorú nielenže spievali v speváckych zboroch, ale ju tiež začali vydávať tlačou a diskutovať o nej. Roku 1905 vydal Mikuláš Schneider-Trnavský nákladom spolku slovenských študentov Detvan v Prahe prvý zôšit *Zbierky slovenských národných piesní* pre jeden hlas so sprievodom klavíra. Bola to napriek všetkému veľká udalosť v slovenskom kultúrnom živote, lebo predtým, ba od čias Levoslava Bellu, sa taká hodnotná skladba nedostala na knižný trh. Schneiderovým úpravám sa vo všetkých časopisoch venovala pozornosť. Milan Lichard, známy hudobný referent a odborník pre ľudovú pieseň, napísal o tejto zbierke osobitný článok do *Slovenských pohľadov*, v ktorom vyzdvihol, že Mikuláš Schneider-Trnavský je pre slovenskú hudbu veľkou nádejou.²⁵ Lichardov článok bol uverejnený v júnovom čísle *Slovenských pohľadov*²⁶ roku 1905, práve v čase, keď Mikuláš Moyzes dokončieval svoju úpravu slovenských ľudových piesní, ktorú pomenoval *Veniec slovenských národných piesní* pre miešaný zbor so sprievodom veľkého orchestra. Nepísal túto skladbu s akýmsi presným zámerom,

²⁴ [Autorský názov skladby na titulnom liste znie *Missa in C Major* – pozn. ed.]

²⁵ Milan Lichard (1853 – 1935), skladateľ a teoretik slovenskej ľudovej piesne, známy novinár, upozornil na seba za čias Rakúsko-uhorskej monarchie článkami o slovenskom hudobnom živote, ktoré uverejňoval jednak v *Slovenských pohľadoch*, jednak v *Národných novinách*.

²⁶ *Slovenské pohľady*, roč. 25, 1905, č. 6, s. 386-388.

s konkrétnou predstavou nejakého zboru alebo orchestra. Túžil jednoducho vytvoriť po návrate domov slovenskú skladbu. Lákali ho piesne ľudu, ktoré od detstva obdivoval a sám spieval. Lichardov článok o skladbe Mikuláša Schneidra-Trnavského ho vyprovokoval k tomu, aby sa aj on prihlásil ako slovenský skladateľ. Chcel o sebe povedať, že jestvuje, chcel prispieť do skromnej pokladnice slovenskej hudby svojím príspevkom, chcel si vari aj porovnať svoje schopnosti s Mikulášom Schneidrom-Trnavským a iste bol aj zvedavý, ako by jeho skladbu posúdil Milan Lichard. Na základe všetkých týchto pohnútok sa rozhodol poslať partitúru *Venca slovenských národných piesní* Milanovi Lichardovi. Aj ju poslal, a to do redakcie *Národných novín* v Budapešti, lebo Lichard písal do tohto časopisu. Poslal ju však pod pseudonymom Vladimír Sokolov, lebo ako štátny profesor na maďarskom učiteľskom ústave sa nemohol predstaviť ako nadšený slovenský skladateľ. Milan Lichard skladbu dostal a do *Národných novín* napísal o nej referát. Článok uverejnil 22. júla.²⁷

Referát bol kladný a Mikuláš Moyzes sa z neho naozaj tiež dozvedel, že v slovenskom hudobnom živote by mal dôležitú úlohu. Lichard tu prináša podrobnú analýzu tohto diela a hodnotí ho. Hovorí o nedostatkoch aj o kladoch. Pre poznanie situácie, v ktorej sa vtedy slovenský hudobný život nachádzal, je rozhodne veľmi poučná tá časť referátu, v ktorej Lichard vysvetľuje ako nedostatok Moyzesovej skladby to, že je písaná pre veľký symfonický orchester a spevácky zbor, a že teda veľmi ťažko môže byť naštudovaná a prednesená.²⁸ Ináč ho víta ako zrelého skladateľa, aj keď skladbe vyčíta nedostatočné rozvinutie myšlienok.²⁹ Úvodom svojho posudku hovorí však o kvalitách tohto diela aj o kvalitách samého skladateľa veľmi priaznivo.

„Z priateľskej ruky dostala sa nám písaná partitúra tohto diela do rúk a máme z neho veľké potešenie, lebo vidíme, že namiesto doterajšieho, viac-menej umeleckého diletantizmu seriózna hudba u nás sa už zjavuje, hudba taká, ktorá vyžaduje dlhého a trudného štúdia, až zjavila sa v takej forme ako toto dielo.“

²⁷ Roku 1905.

²⁸ Píše: „Sprievod obstaráva skutočne veľký orchester a povieme úprimne, že práve pre tento sprievod dielo toto ostane neprístupným nielen našským, ale i pobratimským čo i s nedostatkom orchestrálnej hudby tak nebojácim sa spolkom ako naše. Taký plný orchester s toľkými obligátnymi nástrojmi, ako je v partitúre napísané (2 flauty, oboe, anglický roh, 2 klarinety do B, 2 fagoty, 4 rohy v 3 ladeniach, 2 trúby, 3 pozauny, bastrúba, harfa, trojaké bubny, činely, triaंगा a úplný šmidcový kvintet, dľa obsadenia fúkacej harmónie prinajmenej 10 prvých husiel, 8 druhých husiel, 8 bráč, 6 čelov a 6 kontrabasov) vyžadoval by sa zbor najmenej 120 – 150 hláv silný, aký majú iba veľké mestá v svojich operách; orchestre tieto sú však príliš drahé, než aby sa spevácky spolok mohol pustiť do študovania tejto alebo podobnej skladby.“

²⁹ Píše: „Tu, kde mal zbor až skoro vyše práv a odpočinku, mohol sa mu aj väčší úkol nadeľiť a dielo primerane rozťahnuť; alebo mal autor na zbor jednoducho rezignovať a vypracovať celok ako rapsódiu, kde by bol mohol potom s motívmi svobodnejšie narábať a celému dielu dať väčší, primeranejší rozmer. Má k tomu nepopierateľné schopnosti.“

Na porovnanie je dobre si všimnúť, akými slovami prijíma Lichard *Zbierku národných piesní* Mikuláša Schneidra-Trnavského, ktorá je dnes veľmi známa. V Schneidrovi vidí „záruku, že keď sa lepšie vhlbi do nevyčerpatelného zdroja našej piesne, mohutne prispeje k vývinu slovenskej hudby, koreniť majúcej práve v tom, čo vzal v tejto práci za podnet, to je v ľudovej piesni slovenskej.“

Moyzesov *Veniec Slovenských národných piesní* pre miešaný zbor so sprievodom veľkého orchestra, ktorý Lichard hodnotil vyššie ako Schneidrovu *Zbierku ľudových piesní* pre spev a klavír, sa žiaľ nezachoval. Poznáme túto skladbu iba z útržkov rukopisu, ktoré boli uložené v skladateľovej knižnici a potom z podrobného opisu v Lichardovom referáte v *Národných novinách*. V skladbe spracoval Moyzes štyri slovenské ľudové piesne. Ako úvodná bola pieseň *Na tichom Dunaji*, za ňou nasledovala pomalá *Poniže Braniska*, potom útočná zbojnícka *Hej, hore háj, dolu háj*, ktorá bola čiastočne exponovaná aj sólisticky, a na záver sa potom rozospieval zbor aj orchester piesňou *Anička mlynárova*. Tieto štyri piesne patria medzi skladateľove najobľúbenejšie ľudové piesne a objavujú sa v jeho skladbách častejšie. Moyzes totiž vždy znova a znova hľadal možnosť viacerým spôsobom o teže veci vyjadriť sa. Jeho cieľom bolo hudbou vyjadriť obsah a z týchto dôvodov, hľadajúc najvernejšie vyjadrenie obsahu, aj upravoval často tú istú ľudovú pieseň viac ráz. Vo *Venci* zoskupil piesne tak, aby skladbe pomohli vo výstavbe lyrickej formy, lebo nálada každej jednotlivé piesne zodpovedá svojím charakterom nálade jednotlivých častí v cyklickej skladbe.³⁰

Už len číry náčrt tohto diela svedčí o tom, že to bola naozaj škoda, keď Mikuláš Moyzes žil tak izolovane od slovenského života a keď v sebe tajil ozajstné umelecké presvedčenie. Pobyt v Kláštore pod Znievom bol však preňho tvrdý a zanechal v ňom otriasajúce poznatky. Rozhodol o jeho ďalšom živote aj umeleckej práci na celých desať rokov. Až do skončenia prvej svetovej vojny sa Moyzes jednoducho prispôbil daným pomerom.

Bolo mu tridsaťštyri rokov. Mnohého zo svojich pôvodných predstáv sa musel už vzdať. Štúdium v Budapešti a možnosť stať sa vzdelaným skladateľom zamenil za roky putovania po malých učiteľských a organistických staniaciach, chodiac z miesta na miesto. Nikde sa nemohol na dlhší čas usadiť a nikde nemohol rozvinúť umeleckú prácu do hĺbky. Vždy znova a znova musel začínať od začiatku. Dômyselné boli spôsoby, ako sa vládnuca trieda zbavovala nepohodlných ľudí. Moyzesove putovania boli čosi podobné ako jeho túžba za vzdelaním. V jednom aj druhom zostával neuspokojený. Ako postupne strácal elán, odumieral a strácal sa z verejného života človek, ktorý na počiatku svojej činnosti prejavoval toľko nadšených schopností a ambícií.

³⁰ [Prameňom Moyzesom vybraných piesní boli zrejme *Slovenské spevy: Na tichom Dunaji, Poniže Braniska, Hej, hore háj, dolu háj, Anička mlynárova*; piesne s týmito incipitmi sa vyskytujú vo vydaných zväzkoch, nemožno ich však spoľahlivo identifikovať vzhľadom na nezachované zhudobnenie. pozn. ed.]

Táto jeho vnútorná premena nebola ľahká a vôbec už nie prirodzená. V tvorbe sa prejavila najcitelnejšie. Až do skončenia prvej svetovej vojny, teda až do príchodu slobodnejších čias, sa viac venoval pedagogickej práci a reprodukčnému umeniu ako tvorbe. *Veniec slovenských ľudových piesní*, skladba, ktorú poslal Lichardovi, bola poslednou skladbou so slovenskou tematikou. Neprikročil k nej viac, pokiaľ sa nepriblížil rozpad Rakúsko-uhorskej monarchie a pokiaľ sa nečrtali nové možnosti pre riešenie jeho života, ako aj života všetkého slovenského ľudu.

V Kláštore pod Znievom, kde prežíval túto veľkú krízu svojho života, sprvoti nielenže nekomponoval, ale ani neorganizoval hudobný život, ako to robil na všetkých svojich dovtedajších pôsobiskách. A tak po tvorbe slovenských národných piesní pre zbor a orchester sa sústredil jedine na jar roku 1906 na tvorbu omše *Missa solemnis* v C dur pre miešaný zbor a orchester. Príčina vzniku tejto skladby bola celkom osobná. Venoval ju narodeniu svojho prvého dieťaťa, ktorým bol syn Alexander.³¹

Missa solemnis nie je omša písaná v duchu reformy ceciliánskeho hnutia, ale je to prejav skladateľovej vnútornej sebadisciplíny, ktorá našla svoj odraz vo vonkajšej strohosti a prísnosti, ale zato tým presvedčajúcejšej vnútornej oduševnenosti a vrúcnosti. Tak sa stáva *Missa solemnis* jedným z najvýznamnejších diel Mikuláša Moyzesa.

Roku 1907 sa už Moyzes dostával z krízy, čo sa prejavilo najmä tým, že začínal organizovať školský orchester a spevácky zbor. V Kláštore pod Znievom aj v najbližšom okolí začínal s nimi koncertovať. Avšak s ešte väčšou radosťou prijal svoje ďalšie preloženie do Prešova. Prestáhoval sa roku 1908. A bol veru rád, že opustil Kláštor pod Znievom. Tu si veľmi jasne uvedomoval roky svojej mladosti, roky túžob a sklamaní, ktoré ho sprevádzali z miesta na miesto. V Kláštore pod Znievom príliš živelné pociťoval blízkosť svojho rodného kraja a ľudu, ako aj jeho nádherného umenia, pre ktorých bol vlastne stratený. A tak sa presťahovaním do Prešova skončila jeho životná kríza.

Prešov bol novým prostredím. Našiel tam okrem toho pomerne čulý kultúrny život, v ktorom sa slubne rozvíjal aj hudobný život. Robili sa koncerty, spolupracovalo sa s hudobnými pracovníkmi v Košiciach, pristupovalo k vzájomným výmenným koncertom a okrem toho prichádzali do Prešova koncertovať aj budapeštianski umelci. Do tohto života sa zapojil Mikuláš Moyzes aj so svojou ženou. Bolo to však ozaj len zdanie, lebo po prvej svetovej vojne stál Mikuláš Moyzes medzi prvými pracovníkmi, ktorí sa prihlásili pomôcť slovenskej veci.

Mikuláš Moyzes prežil v Prešove plných tridsaťšesť rokov – od roku 1908 až do svojej smrti roku 1944. Počas pobytu v Prešove do 1. januára 1932 pôsobil na dievčenskom učiteľskom ústave ako profesor hudby. V januári roku 1932 odišiel do penzie. V Prešove prežil prvú svetovú vojnu a prípravu druhej svetovej vojny. V Prešove prežil veľkú vieru v rozmach slovenského národného umenia a sklamanie zo svojich prvých neúspechov, keď sa československá buržoázia po prvej

³¹ Podľa ústneho oznámenia skladateľa Mikuláša Moyzesa.

svetovej vojne postavila k nemu odmietavo. Toto odmietavé stanovisko vyplynulo pravdepodobne z toho, že mu nedôverovala, lebo si uvedomovala, že svojou tvorbou sa zúčastnil na maďarskom hudobnom dianí. V Prešove prežil Moyzes svoje umelecké znovuzrodenie, v ktorom sa mu stal silnou oporou syn Alexander.

Keď Moyzes prišiel do Prešova, bol tu už hudobný život pomerne rozvinutý, takže po dlhých rokoch, odkedy opustil Veľký Varadín, sa mohol zúčastňovať na ňom s pocitom uspokojenia. Mesto Prešov malo dokonca aj tradíciu v hudobnom živote. Už roku 1859 založili prešovskí Nemci hudobný spolok Eperieser Musikverein, ktorý sa už vtedy staral o zriadenie hudobnej školy. Zriadenie hudobnej školy sa uskutočnilo síce až roku 1909, ale boli tu už od dávnejších čias vytvorené naň predpoklady. O zriadenie hudobnej školy roku 1909 sa zaslúžil maďarský spolok Széchenyi kör, ktorého členom sa Mikuláš Moyzes stal po príchode do Prešova. A hoci v Prešove nebol oboznámený, od počiatku sa na činnosti spolku čulo zúčastňoval, takže priamo pomáhal pri zakladaní školy.³²

Okrem toho sa Moyzes veľmi aktívne zapojil do hudobného života v Prešove ako organizátor a výkonný umelec. Pomáhal pri organizovaní koncertov, spolupracoval na koncertných zájazdoch Budapeštianskeho filharmonického zboru do Prešova a prispieval do programov koncertov ako klavirista, skladateľ a člen Prešovského komorného združenia. Na koncertoch účinkoval takmer pravidelne so svojou ženou speváčkou Máriou Moyzesovou. Ďalej spolupracoval s redakciou týždenníka *Eperjesi Lapok* (*Prešovské listy*) ako hudobný referent pre hudobný život v Prešove. Nadovšetko však mal v oblube hru na organe, v ktorej vynikal nielen ako interpret, ale aj ako improvizátor a pedagóg. Jeho *Orgonaiskola* (*Škola hry na organe*), ktorú napísal roku 1911 a vydal roku 1913 v nakladateľstve Kálmána Náдора v Budapešti, sa stala najobľúbenejšou a najužívanejšou školou hry na organe v celom Uhorsku.³³ Túto prvú a už naozaj aj pozoruhodnú Moyzesovu pedagogickú prácu schválilo Ministerstvo školstva a kultúry v Budapešti ako učebnicu pre učiteľské ústavy v Uhorsku. A tak mu táto *Škola hry na organe* získala takú povest' pozoruhodného hudobného pedagóga, ako keď mu pred časom vo Veľkom Varadíne zadovážili cirkevné skladby povest' nadaného skladateľa.

Mikuláš Moyzes sa ďalej s láskou zaoberal hudobnopedagogickou činnosťou, vyplňujúcou vlastne veľkú časť jeho života, ktorá ho však plne zamestnala až v Prešove. Nebol len učiteľom, ale aj pedagogickým teoretikom. Sústredil sa aj na spracovanie učebníc. Jeho prvou hudobnopedagogickou prácou bola *Škola hry na organe*, ktorá nielenže bola odporúčaná ako učebnica pre učiteľské ústavy, ale na týchto ústavoch ju aj úspešne používali. Moyzes v nej detailne a názorne rozviedol základné potreby hry na organe a upravil pomerne náročnú látku do takého premysleného postupu, že hru na organe urobil prístupnou a zvládnutelnou aj

³² Údaje sú z prednášky prof. Júliusa Žilku *O dejinách Mestskej hudobnej školy v Prešove*, ktorú predniesol pri príležitosti slávnosti výročia dvadsiateho roku založenia tejto školy roku 1929.

³³ Skladateľ roku 1940 prácu preložil do slovenčiny a skorigoval ju na popud Matice slovenskej, ktorá ju roku 1941 aj nanovo vydala.

technicky málo pripraveným študentom učiteľských ústavov. Druhou hudobno-pedagogickou prácou bola *Zeneelméleti hangjegyzőzet* (Hudobnoteoretický notový zošit), ktorú už roku 1912 vydal prešovský nakladateľ Kálmán Földes. Táto učebnica, ktorá obsahovala výklad najelementárnejších hudobnoteoretických základov pre deti, plne splnila svoje poslanie až po prevrate, keď roku 1921 vyšla v slovenskom preklade a na dlhší čas bola jedinou hudobnoteoretickou príručkou pre mládež.

Skladateľská činnosť vyplývala u Mikuláša Moyzesa vždy z potreby. Preto po dlhoročných putovaniach po uhorských učiteľských staniciach rozvinul skladateľskú činnosť vždy až vtedy, keď prostredie, do ktorého prišiel, ho uspokojilo a našiel v ňom predpoklady na to, aby zasiahol do hudobného diania aj ako skladateľ. Takým podnetným prostredím bol Prešov od tých čias, ako tam začal pôsobiť.

Práca na *Škole hry na organe* zapríčinila, že sa na čas hlbšie zaoberal tak metodikou hry, ako aj tvorbou pre organ. Súčasne s pedagogickým dielom písal aj skladby pre organ, z ktorých niektoré si síce ponechali ráz vyslovene inštruktívnych skladieb, niektoré sú však písané s tolkým umeleckým vkusom, s takým citom pre poeticky cítenú melodiku a farbisté využitie technických možností organa, že majú umeleckú hodnotu. Písal ich skladateľ, ktorý bol práve tak muzikálne citlivý, ako aj dobre rozumel nástroju a vedel ho náležite využiť. Okrem skladieb pre organ, ktoré uverejnil v *Škole hry na organe*, napísal Moyzes v tomto čase pre organ tri fúgy e mol, E dur a h mol, z ktorých *Fúgu e mol* neskôršie aj prepracoval pre orchester. Ďalej napísal *Prelúdium C dur*, ktoré spracúva tému chorálu *Enclara* a ktorého slávnostný ráz vyzdvihol Alexander Moyzes o mnoho rokov neskôr, keď prepracúval toto prelúdium na slávnostnú predohru *Naše Slovensko*.³⁴ K týmto skladbám sa potom pripájajú ešte tri menšie náladové skladby *Intermezzo*, *Elégia* a *Rozpomienka*, ktoré si získali úspech pre presvedčujúcu spevnosť vedúcej myšlienky.

Mikuláš Moyzes si obzvlášť šťastne počínal v tomto období v zborovej tvorbe. Vždy prejavoval veľkú schopnosť pre vybrané vedenie hlasov v skladbách pre spevácky zbor, ale aj polyfonické vedenie hlasov v zborových skladbách bolo vždy zaujímavé, ale skladby, ktoré vytvoril v prvých rokoch pobytu v Prešove, patria nielen k jeho najkrajším zborovým skladbám, ale aj k jeho najkrajším dielam vôbec. Sú to tri mužské zbory a cappella *Út az égbe* (*Cesta do neba*) na slová maďarskej poetky Fruziny Szalayovej (1864 – 1926), *Lant és kard* (*Lutna a meč*) na slová Sándora Petőfiho (1823 – 1849) a *A költő* (*Básnik*) na slová Mihály Tompu (1817 – 1868). K nim sa priradujú dva ženské zbory so sprievodom, a to *Abendlied* (*Večerná pieseň*) na slová Mathiasa Uhlarika pre ženský trojhlas s klavírnym sprievodom a *Női-kar zenekar-kisérettel* (*Chryzantémy, ženský zbor so sprievodom orchestra*) na slová neznámeho básnika. Všetky tieto zbory sú umelecky veľmi hodnotné; vychádzajú z takej textovej predlohy, ktorá je v nich hudobne prebásnená do poeticky primeraného obrazu, ktorý účinnosť obsahu básne ešte len vystupňuje. Obsah týchto skladieb je lyrický a Moyzesovi

³⁴ Roku 1938.

sa podarilo rozviesť túto lyrickosť s hlbokou a presvedčivou citovosťou. Všetko v týchto zboroch, aj melodická línia, aj harmónia a mierne polyfonické pletivo sa zameriava na obsah, na krehkosť ospievaných citov a nálad. Predovšetkým však melodická línia jednotlivých hlasov je modelovaná básnickým zámerom. Tak sa dostal Mikuláš Moyzes až na pozície romantizmu, kam ho priviedli básne, ktoré zhudobňoval, ale aj túžba po precítenom, pôsobivom a pravdivom spôsobe hudobného prebásnenia týchto básní. Napríklad *Večerná pieseň* s jej lúboštnou náladou v letnej, voňavou prírodou roznežnenej noci už tým, že ju zveril trom ženským hlasom, medzi ktorými dominuje temné zafarbenie altu, dostáva vyhranenú krehkú náladu. A práve do tejto skladby vložil Moyzes toľko poézie a pôvabu, že sa prejavil ako veľký umelec. Preto je celkom logické, že za všetky tieto skladby získal Moyzes v maďarskej hudbe úspech a že všetky – podobne ako jeho organové skladby a *Škola hry na organe* – si získali popularitu. To všetko sa stalo roku 1910. Známy budapeštiansky nakladateľ Károly Rozsnyai, ktorý Moyzesove zborové skladby vydával ešte vtedy, keď pôsobil vo Veľkom Varadíne a ktorý si dobre uvedomoval, že jeho skladby mali vtedy ohlas a verejnosť ich úspešne prijala, nanovo nadviazal s Mikulášom Moyzesom styky a po mnohých rokoch ho znova uviedol do hudobného života. Roku 1910 vydal všetky tri Moyzesove mužské zbory. Roku 1911 vyšla tlačou *Škola hry na organe*, 1912 *Hudobnoteoretický zôšit* a roku 1913 vydal Béla Móry v Budapešti skladbu pre ženský zbor a klavír s názvom *Večerná pieseň*.

Tak po trinástich rokoch znova sa dostáva Mikuláš Moyzes, teraz už tridsaťosemročný skladateľ, do takého prostredia, v ktorom sa môže umelecky rozvíjať podľa svojich predstáv a schopností. Tento nový nástup, toto jeho nové zapojenie sa do hudobného života v Uhorsku netrvalo však dlho. Čím viac sa približovala svetová vojna a čím viac sa stávala situácia v Rakúsko-Uhorsku komplikovanejšou a nejasnejšou, tým viac si uvedomoval, že jeho miesto je inde ako v maďarskej hudbe. Veľmi pozorne sledoval vývoj politických udalostí a čoraz väčšmi sa odťahoval od verejnej práce aj od komponovania, až sa nakoniec celkom odmlčal. Díval sa na život a zaujímal sa o vývoj politickej situácie. Predpokladal rozpad Rakúsko-Uhorska a zámerne sa pripravoval na zmeny, ktoré život prinesie po týchto udalostiach.

Najvypuklejšie sa to prejavilo na tom, že desať rokov po vykonaní prvej časti štátnej skúšky z hudby na učiteľské ústavy, keď získal iba aprobáciu učiteľa na stredných školách, prihlasuje sa zrazu na vykonanie druhej časti tejto skúšky. Uhorské skúšobné predpisy ustanovovali, že kandidátom tejto druhej časti skúšky môže byť, čiže aprobáciu pre vyučovanie hudby a spevu na učiteľských ústavoch môže dostať iba taký uchádzač, ktorý má už za sebou päťročnú učiteľskú prax. Mikuláš Moyzes robil prvú časť skúšky už roku 1897 a odvtedy stále vyučoval na učiteľských ústavoch. Keď sa roku 1916 začal pripravovať na túto druhú skúšku, mal za sebou už takmer dvadsaťročnú učiteľskú prax.³⁵

³⁵ Táto druhá časť skúšky sa skladala z dvoch skúšok, z prvej pre vyučovanie I. a II. triedy učiteľských ústavov, ktorú robil roku 1917, a z druhej pre vyučovanie III. a IV. triedy

Predpisy o štátnych skúškach určovali, že kandidát musí priniesť na skúšku vlastné kompozície.³⁶ V akom svete to zrazu Mikuláš Moyzes žije, najlepšie badať na charakteere dvoch skladieb, ktoré pripravoval pre štátnu skúšku. Tieto skladby nesúvisia s jeho predchádzajúcou tvorbou. Je to *Scherzo pre orchester* a prvá časť *Sláčikového kvarteta D dur*. Na obidvoch skladbách pracoval roku 1916, skúšku robil v jeseni roku 1917. Po prvý raz pracoval samostatne s orchestrom a po prvý raz aj písal hudbu pre komorný súbor, a napriek tomu zostávajú obidve skladby dokladom prekypujúcej hudobnosti, ktorá však nebola dostatočne rozvinutá. V prvej časti sláčikového kvarteta si postavil problém zvládnuť sonátovú formu. Podarilo sa mu to a okrem toho vytvoril celkom jednoduchými vyjadrovacími prostriedkami takú pútavú atmosféru okolo komornej súhry štyroch sláčikových nástrojov, ako keby bol mal v tejto tvorbe už predchádzajúce skúsenosti. Aj v orchestrálnom *Scherze* sa oprel o jednoduchú formu, až akoby haydnovsky čistú; ďalej sa sústredil na nájdenie žartovného scherzového charakteru. Dokonca v triu *Scherza* sa ozýva aj ľudový slovenský nápev. Je to veľmi zaujímavý zjav a znamená, že Moyzes sa pod vplyvom vojnových udalostí vracia ako skladateľ k svojmu národu a tým aj k tvorivým zámerom, ktoré ho tak plne zaujímali hneď v počiatočných rokoch jeho kompozičnej činnosti. Obidve skladby predložil Moyzes na skúšku a obidve boli aj prijaté. Bolo to roku 1917. Po prvý raz sa teda odvážil Mikuláš Moyzes takmer v predvečer krachu Rakúsko-uhorskej monarchie verejne hudbou povedať, čo a ako cíti. Pravda je aj to, že skúšobným komisárom bol Zoltán Kodály, ktorý bol ďaleko vzdialený od toho, aby sa k ľuďom staval z maďarskej buržoázno-šovinistickej pozície. Skúšku Moyzes zložil, a tak sa pripravil na budúcnosť, od ktorej zrazu mnoho očakával.

Ešte si treba všimnúť jeden znak charakteristický pre Moyzesov pobyt v Prešove, pretože sa treba zamyslieť nad tým, ako sa Moyzes po skončení prvej svetovej vojny zrazu vynoril ako vynikajúci znalec stredoslovenskej a východoslovenskej piesne. Stredoslovenskú ľudovú pieseň poznal z mladých rokov a východoslovenskú sa naučil v Prešove. Šarišské piesne sú krásne svojou živelnosťou, rytmickou útočnosťou, ale aj svojím celkom zvláštnym, vzrušujúcim melodickým koloritom. Už v detstve prišiel Mikuláš Moyzes do styku s toľkými krásami ľudového umenia! Prešovské krčmy, do ktorých prichádzali roľníci z okolitých dedín, keď boli v Prešove, sa stali miestom, kde ľudové piesne neustále zaznievali. Pre Moyzesa boli tieto miesta najkrajším pracoviskom, miestom najvzácnejších umeleckých zážitkov, kde sa zoznamoval s umením Šarišanov a kde vnikal aj do problematiky ich života. A hoci sa prešovská malomestská spoločnosť dívala na tieto Moyzesove umelecké sklony s nepochopením, ba často aj s opovrhnutím,

učiteľských ústavov, ktorú robil v októbri 1918. Skúšku vykonal na Maďarskej kráľovskej hudobnej akadémii v Pešti. Skúšajúcimi hlavných predmetov boli: Zoltán Kodály (1882 – 1967, hudobná skladba) a Dezső Antalffy-Zsiross (1885 – 1945, hra na organe). Výsledky skúšky: metodika 2, kompozícia 1, organ 1, spev 1, klavír 2, husle 3.

³⁶ K prvej skúške predložil prvú časť *Sláčikového kvarteta D dur* a *Scherzo pre orchester*, k druhej skúške predložil *Missu solemnis in C dur*.

keďže tomuto záujmu o spevy slovenskej roľníckej chudoby nemohla rozumieť, Moyzes si pri styku s dedinským ľudom čoraz väčšmi uvedomoval, že v ľude a jeho umeleckom prejave je taká sila, ktorá musí viesť k slobodnému životu tohto ľudu. Tak postupne sa dostával Moyzes v Prešove cez lásku k ľudovej piesni a cez spomienky na život ľudu v jeho rodisku na stranu ľudového hnutia za slobodu a pripravoval sa na demokratickú revolúciu.

V rokoch prvej svetovej vojny sa svetové udalosti rútili nezadržitelným tempom vpred.

Keďže robotníctvo čoraz väčšmi preberalo vedúcu úlohu v národnooslobodzovacom boji a keďže sa pod vplyvom udalostí vo východnej Európe hnutie pracujúceho ľudu rozrastalo, slovenská buržoázia si uvedomila, že jej pozícia nebude otrávená jedine vtedy, keď sa zmocní tak hospodárskeho života, ako aj národnooslobodzovacieho hnutia. Preto sa oprela aj o československú vzájomnosť.

Aj Mikuláš Moyzes veľmi intenzívne prežíval tento národnooslobodzovací boj. Tiež sa postavil na stranu československej vzájomnosti, avšak česká aj slovenská buržoázia mu začala nedôverovať a svoju nedôveru mu dala aj najavo. Keď mu však začala vyčítať odnárodnenie za Rakúsko-Uhorska a na tomto podklade si tvorila svoj zamietavý pomer voči nemu, utiahol sa Mikuláš Moyzes nanovo do úzadia a znova prežíval životné sklamanie, tentoraz omnoho bolestnejšie, lebo bol odmietaný svojimi a uvedomoval si, že jeho život je nepochopený.

3. Po roku 1918

Prevrat zastihol Mikuláša Moyzesa v Prešove. Ako uvedomelý slovenský vlastenec okamžite sa hlásil do československých služieb. Urobil tak jediný zo všetkých pedagogických pracovníkov v Prešove. Poverili ho správou dievčenského učiteľského ústavu, na ktorom dovtedy učil.³⁷ V kronike tohto ústavu je zaznamenané o tejto historickej udalosti: „Tento ústav z maďarskej správy prevzal a dočasnou správou bol poverený Slovák Mikuláš Moyzes.“³⁸ Prevrat neprebíhal vo všetkých krajoch rovnako, a preto si ľud sám v jednotlivých mestách vytváral národné výbory a súčasne odstraňoval staré policajnobyrokratické orgány. Aj v Prešove sa takýto národný výbor vytvoril a za predsedu zvolili Mikuláša Moyzesa. Od uhorských úradov prebral do svojich rúk župnú, mestskú a finančnú správu mesta. Už tým, že sa tak samozrejme a s pocitom tolkej zodpovednosti postavil na čelo národnooslobodzovacieho hnutia v Prešove v prvých chvíľach organizovania Československej republiky, keď ešte nebolo jasné, ako sa tento vývoj ustáli, Moyzes raz navždy dokázal, že nosil v sebe úprimnú a hlbokú lásku k slovenskému ľudu, že túžil po jeho slobode, aj keď národné povedomie bolo v ňom v minulosti tlmené a vedome utláčané. Konečne ešte roku 1919 prevzal do slovenskej správy Hudobnú školu v Prešove, na zriadení ktorej sa pred desiatimi rokmi

³⁷ Poverovací dekrét vystavil 3. marca 1919 dr. Anton Štefánek, vládny referent školstva na Slovensku.

³⁸ V zázname sa súčasne oznamuje, že dočasným riaditeľom bol do 31. marca 1920.

zúčastňoval. Vypracoval pre ňu slovenské stanovy a ako predseda kuratória sa staral o jej finančné zabezpečenie. Roku 1921 prešla Hudobná škola do majetku Matice slovenskej a Moyzes sa stal vtedy členom jej učiteľského zboru.³⁹ Do roku 1925 bol aj správcom tejto školy. Vyučoval spev, hru na organe a hru na husliach.

Podobne ako v Čechách aj na Slovensku sprevádzalo tieto premeny života revolučné hnutie pracujúceho ľudu, ktoré na Slovensku úzko súviselo s vytváraním a bojom Maďarskej republiky rád, utvorenej v marci roku 1919. Tým, že maďarská sovietska republika pomohla odraziť blokádu proti sovietskemu Rusku, chystali sa imperialisti k intervencii proti Maďarskej komúne. Do tejto intervencie bolo zapojené aj Československo, ktorého armáda, chystajúc sa na boj proti Maďarskej komúne, prekročila aj československo-maďarské hranice. Červená armáda organizovaná na maďarskej pôde prešla do protiútok a dostala sa až do Prešova a Košíc. 19. júna 1919 bola v Prešove vyhlásená Slovenská sovietska republika, ktorá po troch týždňoch zanikla, lebo na ultimátum mierovej konferencie v Paríži Červená armáda dobrovoľne ustúpila za československo-maďarskú demarkačnú čiaru. Moyzes na tento čas opustil Prešov a uchýlil sa s celou rodinou k bratovi Františkovi do Divína. Odchod do Divína neznamenal útek pred pracujúcim ľudom, pred revolučnou robotníckou triedou. Moyzes mal v Prešove plno nepriateľov, ktorí boli v zajatí rôznych šovinistických maďarských záujmov a nevedeli mu odpustiť, že sa postavil na čelo slovenského národnooslobodzovacieho hnutia, a tým dal v dňoch prevratu jasný smer vývoju udalostí v Prešove a na východnom Slovensku. Jeho odchod do Divína neznamená, že neveril vo vytvorenie sovietsku, ale obával sa, že nepokoje vyvolané okolo bojov môžu byť príležitosťou, aby sa s ním maďarskí meštici, ktorí zostali v Prešove, vyrovnali. Keď sa po odchode revolučnej armády z Prešova a po upokojení pomerov vrátil nazad, nezúčastnil sa už na verejnej činnosti.

Najkrajším dokladom Moyzesovho pomeru k človeku je bohatá pedagogická činnosť, ktorú v týchto rokoch rozvinul ako autor mnohých učebníc pre mládež. On skladateľ, ktorý sa tak tešil a pripravoval na chvíľu, keď bude môcť začať tvoriť hudbu podľa svojich predstáv a najrýdzejšieho umeleckého zamerania, každú chvíľku svojho voľného času namiesto komponovania venoval písaniu školských učebníc.⁴⁰ Za tri roky zverejnil deväť školských učebníc pre najmenšiu mládež. Boli to učebnice najrôznejšieho zamerania, tvorbe ktorých by sa za iných okolností sotva bol venoval. Boli medzi nimi učebnice spevu a hudobných teoretických základov, v ktorých prekvapila najmä bohatá znalosť takých slovenských ľudových piesní, ktoré sa naozaj len medzi ľudom spievajú. Boli však medzi nimi aj učebnice pre predmety všeobecnej výchovy, v ktorých používa

³⁹ V tomto roku sa stal Mikuláš Moyzes aj členom Matice slovenskej, kde pracoval mnoho rokov v hudobnom odbore. Členom hudobného odboru Matice slovenskej zostal až do smrti.

⁴⁰ Učebnice Mikuláša Moyzesa sú uložené v Univerzitnej knižnici v Bratislave pod číslom XX F 2968 (*Školský spevníček*), S G 1099 (*Hudobnoteoretický zošit*), S E 114 (*Fonometrický šlabikár a čítanka*), A G 1568 (*Malá škola spevu*), S F 543 (*Počtovnica*) a S D 50 (*Cvičebnica slovenského jazyka pre maďarské školy*).

krásnu slovenčinu a zámerne vedie pozornosť detí k láske k domovine. Zvlášť pozoruhodné a pre Moyzesa príznačné je však aj to, že v týchto prvých rokoch existencie Československej republiky, keď sa všeobecne vytváral odmietavý vzťah k maďarskej národnosti, vydal učebnicu slovenského jazyka pre maďarskú mládež. Tak veľmi mu záležalo na tom, aby ľudia dvoch národností žili v priateľstve a nie v umele vytvorenom napätom pomere. Chcel pomáhať, aby toto priateľské ovzdušie medzi slovenskou a maďarskou mládežou vzniklo, a preto bol presvedčený, že cesta k dorozumeniu obidvoch národností vedie cez vzájomné rešpektovanie práv na vlastný jazyk.

Prvú školskú učebnicu vydal Moyzes už roku 1919. Je to *Školský spevníček pre ľudové školy*, ktorý vyšiel v Holešove na Morave. Moyzesovým spolupracovníkom na tomto spevníčku bol Pavol Gallo, škôldozorca v Prešove, ktorý sa ešte aj neskôr staral o prepracovanie tohto spevníčka, ale nepodarilo sa mu oň získať záujem medzi školskými úradnými kruhmi.⁴¹ Súčasne s prácou na *Školskom spevníčku*, pre tvorbu ktorého mal konečne Moyzes aj pedagogické skúsenosti z minulých rokov, písal s prešovským učiteľom Karolom Petzom *Zemepis Župy šarišskej*, ktorý *Slovenský denník* pri vydávaní v máji roku 1920 komentoval pochvalnými poznámkami, že knihu písal dobrý znalec Šariša.⁴² Roku 1920 napísal a vydal v Prešove učebnicu pre najmenších školákov *Fonimický šlabikár a prvá čítanka*. Reč, ktorú používal v čítanke, je veľmi krásna a poetická. Obsahuje citáty slovenských básnikov a príslovia slovenského ľudu, čo všetko predpokladalo dobrú znalosť slovenčiny, a predovšetkým dokonalú znalosť slovenského ľudu. Je to učebnica, ktorá je celá naplnená láskou k životu pracujúceho slovenského človeka. Z ďalších učebníc treba spomenúť dve počtovnice, a to *Počtovnicu pre III. triedu slovenských ľudových škôl*, ktorú vypracoval na podklade príspevkov učiteľov Karola Petza a Jána Detricha, a *Počtovnicu pre IV. triedu slovenských ľudových škôl*, na ktorej pracoval jedine s Karolom Petzom. Obidve počtovnice vydali roku 1921 v Prešove a slúžili na výchovu žiakov ľudových škôl na celom východnom Slovensku. Nasledujúci rok pripravil v Prešove a vydal spoločne s maďarským učiteľom Ľudevítom Remeníkom *Cvičebnicu slovenského jazyka pre žiakov II. – IV. triedy maďarských ľudových škôl*, ktorá mu vyniesla upodostňovanie z nadržovania Maďarom. Ministerstvo školstva a osvetu sa veľmi nestaralo o vydávanie slovenských učebníc, a keď sa aj v Prešove slovenské učebnice písali a vydávali, nedostali sa ďalej než do svojho najbližšieho okolia.

⁴¹ Pavol Gallo sa narodil 20. januára 1884 v Liptovskom Mikuláši. Študoval na gymnáziu v Banskej Bystrici a Kežmarku, na učiteľskom ústave v Prešove a Šoproni. Bol učiteľom v Nemeckej Polánke, Novom Sade a Liptovskom Mikuláši (od roku 1906). Roku 1919 sa stal školským inšpektorom v Prešove. Teraz žije v Martine. [Umrel roku 1964 v Bratislave, pozn. ed.] Za Rakúsko-Uhorska bol v čase svojho pôsobenia v Mikuláši zbormajstrom spevokolu Tatran. K 50. výročiu založenia Tatranu vydal zbierku slovenských zborov a sólových spevov. S Mikulášom Moyzesom vydal *Školský spevníček pre ľudové školy*, ktorý roku 1924 vyšiel v rozšírenejšej forme ako *Malá škola spevu*.

⁴² *Slovenský denník*, z 21. mája 1920.

Ba ani špeciálny *Hudobnoteoretický* zošit nedostal od Ministerstva školstva a osvety v Prahe povolenie na rozšírenie, hoci takýchto učebníc vôbec nebolo ani v češtine. Roku 1923 vydal Moyzes u nakladateľa Eugena Molnára v Prešove slovenský preklad pôvodne maďarsky písaného *Hudobnoteoretického notového zošita*. Táto učebnica sa mu stala vzorom pre vypracovanie inej hudobnoteoretickej príručky pre národné a stredné školy, ktorá mala názov *Úvod do hudobnej náuky*. Táto príručka nevyšla však tlačou, lebo pri recenzii na Ministerstve školstva a osvety ju neschválili, lebo vraj „prináša ďaleko väčší počet postrehov negatívnych ako kladných“. ⁴³ Taký teda bol vzťah k hudobnopedagogickej práci Mikuláša Moyzesa, ktorého *Škola hry na organe* sa ešte vždy, aj v poprevratových rokoch, používala na školách v Maďarsku. Obidve hudobnoteoretické učebnice, či *Hudobnoteoretický notový zošit*, či *Úvod do hudobnej náuky*, majú historický význam v tom, že po prvý raz v nich bola formulovaná slovenská hudobná terminológia, ktorú si Mikuláš Moyzes vytvoril celkom sám.

Mikuláš Moyzes bol v prvých rokoch jestvovania Československej republiky celkom v službách národnej veci a zo všetkých svojich síl pomáhal, aby sa v Prešove a na celom Šariši upevnil a rozvinul slovenský kultúrny život. Okrem toho, že viedol dievčenský učiteľský ústav a Hudobnú školu v Prešove, okrem toho, že písal potrebné slovenské učebnice pre školskú mládež, a to z hociktorého odboru, a okrem toho, že sa zúčastňoval na organizovaní nového slovenského kultúrneho života v Prešove, našiel si čas na komponovanie. Prvé, čo urobil, boli úpravy slovenských ľudových piesní, a to predovšetkým úpravy pre ženský trojhlas. Vychovával nimi svoje žiačky, učil ich cez ľudovú pieseň poznávať kultúru slovenského ľudu. Okrem toho si štúdiom týchto piesní vytváral repertoár pre koncertné potreby v Prešove. Bolo dosť príležitostí, aby sa aj kultúrne pracovníci v Bratislave dozvedeli o významnej Moyzesovej práci v Prešove. Bolo dosť príležitostí, aby poznali a uvedomili si jeho skladateľské schopnosti a nadanie, najmä keď pristúpil aj k inej tvorbe, ako boli úpravy ľudových piesní pre ženský trojhlas, napríklad k tvorbe miešaného slávnostného zboru *Sokol* na slová Sama Chalupku. V Bratislave si to nevšímli, takže až dnes si uvedomujeme, že Moyzes patril medzi prvých organizátorov slovenského hudobného života po skončení prvej svetovej vojny.

Skutočnosť však bola vtedy iná. Keď sa roku 1920 organizovala v Bratislave hudobná škola, o ktorej sa už v počiatočnom období organizovania predvídalo, že sa z nej raz vytvorí popredný hudobnovýchovný ústav na Slovensku, nikomu neprišlo ani na um, aby sa k tejto organizačnej a umelecky významnej práci prizval z Prešova Mikuláš Moyzes, skladateľ, výkonný umelec, osvedčený pedagóg. Ba ešte v novembri roku 1919 na valnom zhromaždení Hudobnej školy v Bratislave, kde dr. Alois Kolísek, ktorý bol s dr. Dobroslavom Orlom významným činiteľom v novo sa utvárajúcom kultúrnom živote v Bratislave, kde referoval o možnosti angažovať do učiteľského zboru tejto školy slovenských odborníkov,

⁴³ Citované z posudku.

oznámil, že keď „nemožno počítať s Ančou Zochovou a so Schneidrom-Trnavským, predbežne zostáva táto škola bez slovenských profesorských síl.“⁴⁴

Prečo bol tento odstup voči Mikulášovi Moyzesovi? Nepoznali ho? Poznali, ale nedôverovali mu. Okrem toho česká buržoázia zastupovaná v rodiacom sa hudobnom živote na Slovensku dr. Kolískom a dr. Orlom mala predovšetkým záujem na tej časti slovenskej kultúry, ktorá sa tak v minulosti, ako aj v prítomnosti rozvíjala v úzkom súvisi s českou kultúrou. U Mikuláša Moyzesa takéhoto spojiva v minulosti nebolo. Kto jeho život nepochopil, alebo dokonca nechcel pochopiť, veľmi ľahko ho mohol upodozrievať z odrodilstva. Nebolo však súčasne nič nezodpovednejšie. Nikto totiž nepoznal život a dielo Mikuláša Moyzesa z dôb Rakúsko-uhorskej monarchie. Ešte aj tí Slováci, ktorí boli aktívne zapojení do zriadenia Hudobnej školy v Bratislave, Miloš Ruppeldt a Frico Kafenda, prišli po prevrate do Bratislavy z cudziny, nepoznali Moyzesovu hudobnícku minulosť, tým menej, pravda, jeho osobné rozpory a krízy, do ktorých sa tak často vo svojom živote vplyvom vonkajších udalostí dostával.⁴⁵ Závažné však je to, že ani úžasná znalosť slovenskej ľudovej piesne, akú Mikuláš Moyzes hneď v prvých poprevratových časoch prejavil, keď alebo upravoval tieto piesne do zborových úprav, alebo zverejňoval v hudobnopedagogických prácach, nestačila, aby si vedúci pracovníci v Bratislave všimli Moyzesovu umeleckú osobnosť. Úpravy týchto ľudových piesní, ktoré spieval ľud na dedinách a ktoré neboli známe medzi meštiackou spoločnosťou, sa totiž považovali skôr za prejav skladateľovho provincionalizmu. Tak sa stalo, že na organizovanie hudobného života do Bratislavy nezískali ani Mikuláša Schneidra-Trnavského, ani Mikuláša Moyzesa, skladateľov, ktorí nielenže pre túto úlohu mali predpoklady, ale ktorí aj svojou dovtedajšou tvorbou ukázali, že majú byť na organizovaní nového hudobného života na Slovensku priamo zúčastnení.

Dňa 20. marca 1920 usporiadal Spolok slovenských umelcov spoločne s pražským speváckym spolkom Hlahol pod protektorátom Ministerstva školstva a národnej osvety v Prahe v Smetanovej sieni Obecného domu veľký slovenský koncert. O koncert, ktorý mal pre slovenskú hudbu veľký význam a ktorý slovenskú hudbu po prvý raz uviedol v Prahe, zaslúžil sa predovšetkým dr. Alois Kolísek, ktorý bol jeho hlavným organizátorom.⁴⁶ Program koncertu zostavili z diel tých slovenských skladateľov, ktorých tvorba bola už známa a o ktorých

⁴⁴ BURLAS, Ladislav: Ku dvom jubileám nášho hudobného školstva. In: *Hudební rozhledy*, roč. 6, 1953, č. 20, s. 945-950.

⁴⁵ Miloš Ruppeldt sa vrátil na Slovensko roku 1919 a roku 1920 zakladal v Bratislave hudobnú školu. Frico Kafenda žil pred vojnou v Nemecku. Na Slovensko sa vrátil z ruského zajatia roku 1920 a 24. júna 1922 ho zvolili za správcu Hudobnej školy v Bratislave.

⁴⁶ Dr. Alois Kolísek sa narodil roku 1868 v Protivanove na Morave, zomrel roku 1931 v Brne. Bol katolíckym kňazom, v rokoch vojny profesorom na reálke v Hodoníne, kde organizoval česko-slovenské styky. Roku 1919 prišiel do Bratislavy ako profesor teologickej fakulty a stal sa jedným z hlavných organizátorov kultúrneho života. Roku 1922 napísal brožúru *Terajší stav slovenskej hudby*.

činnosti bola informovaná aj hudobná bratislavská verejnosť. Mikuláš Moyzes bol do tohto koncertu zapojený jedným zo svojich diel, a to *Scherzom pre orchester*.

Program tohto historického koncertu je výstižným dokladom celého slovenského hudobného života v týchto počiatočných rokoch jeho jestvovania. Iste bol zostavený z diel, ktoré sa považovali za najhodnotnejšie a o ktorých sa predpokladalo, že slovenskú hudobnú tvorbu budú čo najlepšie reprezentovať. Úvodom zaspieval spevokol Hlahol *Slovenské ľudové piesne* v úprave Milana Licharda. Potom z piesňovej tvorby Mikuláša Schneidra-Trnavského zaspievala koncertná speváčka Mária Kuchynková a tenorista Národného divadla v Prahe Vladimír Vuršer viaceré ukážky zo zbierok *Slovenské národné piesne*, *Drobné kvety* a *Slzy a úsmevy*. Klavírnú skladbu *Fantázia na slovenskú ľudovú pieseň „Dobrá noc“* od Miloša Francisciho hrala Anna Kafendová-Zochová. Na záver prvej časti koncertu spojené spevokoly Hlahol a Typografia predniesli zbor *Tu es Petrus* od Jána Levoslava Bellu. Druhá časť koncertu sa začala *Scherzom* od Mikuláša Moyzesa, po ňom nasledovali *Dva slovenské tance pre orchester* od Dezidera Lauka. Koncert sa ukončil kantátou *Slovenská pieseň pre sóla, zbor a orchester* na slová Pavla Országha Hviezdoslava od Viliama Figuša-Bystrého. V druhej časti koncertovala Česká filharmónia. Koncert dirigoval Jaroslav Kříčka, Václav Kálík a Václav Talich.

Pri hodnotení slovenskej hudby v prvých rokoch po skončení prvej svetovej vojny vždy sa budeme musieť zastaviť pri slovenskom koncerte v Prahe roku 1920. Je to prvá prehliadka slovenskej hudobnej tvorby, prehliadka na samom začiatku utvárania sa slovenského hudobného života. Preto medzi československými hudobníkmi sa tomuto koncertu venovala veľká pozornosť, a najmä na Slovensku boli zvedaví, ako obstoje slovenská hudba v Prahe, v meste Smetanovej a Dvořákovej hudobnej tradície. A už vtedy český skladateľ Emil Axman, ktorý o tomto koncerte informoval slovenskú verejnosť v slovenskej tlači, napísal, že „z koncertu bolo možné vyčítať snahu slovenských skladateľov po tvorbe slovenskej národnej hudby, po tom ideáli, ktorý Čechom v ideálnych výtvoroch splnil Bedřich Smetana“. „Na terajšej generácii – zdôrazňuje na inom mieste tohto článku Emil Axman – spočíva dôležitá úloha pripravovať vrcholnú periódu slovenskej hudby.“⁴⁷ Dôležitosť tohto koncertu bola napokon zvýraznená aj tým, že sa ho zúčastnili slovenskí skladatelia, autori skladieb, ktoré sa na koncerte hrali. Z tohto dôvodu je slovenský koncert v Prahe roku 1920 aj historickou udalosťou. Po prvý raz sa slovenskí skladatelia medzi sebou stretli, pravda, okrem Jána Levoslava Bellu, ktorý v tom čase žil ešte v cudzine, vo Viedni, a mnohí sa medzi sebou ešte ani nepoznali, ba niektorí o sebe navzájom ani nič nevedeli.

Na tento historický koncert pricestoval do Prahy aj Mikuláš Moyzes. Pobyt v Prahe, slovenský koncert a vôbec celé to umelecké prostredie, ktoré mal možnosť v Prahe poznať, zanechali v ňom hlboké stopy. Po návrate domov podnikli

⁴⁷ *Slovenský denník*, 24. marca 1920.

ho k intenzívnejšej skladateľskej činnosti. Mikuláš Moyzes využil svoj pobyt v Prahe predovšetkým na to, aby lepšie poznal českú hudbu. Usilovne chodil na koncerty, mal možnosť zaobstarať si české hudobniny, ba sa zoznámil aj s mnohými predstaviteľmi pražského hudobného života. A to všetko, najmä však samotná Praha s mnohými pamätnými miestami, ktoré sú úzko spojené so životom českého ľudu, s jeho národným bojom a budovaním českej národnej kultúry, zanechalo v ňom mocný dojem. Domov sa vrátil s novým pracovným zápalom a s túžbou viac pomôcť slovenskej hudbe pri budovaní národného umenia. Jeho dávne túžby nanovo ožili. S myšlienkou národnej hudby začal sa celkom vážne zapodievať. Mal však už štyridsaťosem rokov. Žil v Prešove, v prostredí, ktoré mu k umeleckému rastu nemohlo pomáhať tak, ako by mu bola pomohla Bratislava, alebo ako by mu napríklad pomohol aj krátky pobyt v Prahe. Za krátky čas, ktorý strávil v Prahe, si totiž Mikuláš Moyzes veľmi jasne uvedomil, že pre tvorbu slovenskej národnej hudby má hudobná tvorba českých národných klasikov dôležitý význam a z nej preňho najmä vokálna a vokálno-inštrumentálna tvorba. Na Smetanových a Dvořákových dielach už v Prahe, a najmä potom pri štúdiu doma si overoval, že skladateľ sa dostáva hlbšie k podstate myšlienky, ktorú chce vyjadriť, vtedy, keď zhudobňuje a hudbou prebásňuje obsah textu. Na tvorbe týchto skladateľov a na zážitkoch, ktoré si z prednesu ich diel doniesol domov, zisťoval Moyzes ďalej, že je to práve zhudobnené slovo, ktorým skladateľ môže hovoriť k ľudu oveľa účinnejšie ako inštrumentálnou hudbou. A najvýznamnejšie bolo to, že na tvorbe týchto skladateľov si ako skladateľ, ktorý chce tvoriť národnú hudbu, uvedomil, že musí hudbou vytvárať obrazy zo života ľudu, lebo národná hudba nevzniká z citovania ľudovej piesne alebo jej harmonizovania, ale z prežitia života ľudu. Takto si súčasne tiež overoval správnosť svojich dávnych názorov na umenie.

Touto cestou sa Mikuláš Moyzes vracal k svojim prvotným umeleckým záujmom, k tvorbe slovenskej národnej hudby. Tentoraz sa púšťal do práce nie pod vplyvom epigónskeho maďarského skladateľa Ernő Lányiho, ktorý sa díval na otázky národnej hudby cez možnosti využívania ľudových piesní, ale pod vplyvom veľkých géniov českej národnej hudby Smetanu a Dvořáka. Keď si poznatky získané z poznania ich tvorby Moyzes aplikoval na slovenské potreby, správne pobadal, že vývoj slovenskej národnej hudby sa nemôže uberať inou cestou ako cestou spojenia technickej skladateľovej vyspelosti s domácimi umeleckými tradíciami, teda predovšetkým s ľudovým umením, ktoré je u nás výslednicou nahromadených národných tradícií a vyjadrením slovenského národného charakteru. Preto v najbližšej budúcnosti nielen vychádzal vo svojej tvorbe z nápevu ľudovej piesne, ako to robil doteraz, keď sa zaoberal tvorbou slovenskej národnej hudby, ale sa usiloval vytvoriť hudbu, ktorá každým svojím záchvevom a celým svojím hudobným zámerom a myšlienkovým obsahom hovorí o slovenskom človekovi a je vyjadrením jeho charakteru, života, vôle, citov aj myšlienok. A tak sa po návrate z Prahy ešte intenzívnejšie ako predtým započúval do umenia ľudu, do jeho nádherných piesní a jeho krásnej poézie a dokorán otvoril pre toto

všetko svoje srdce. Stal sa tlmočníkom dávnych túžob ľudu, stal sa básnikom jeho života, jeho umeleckého cítenia a poetickej predstavivosti.

Od návštevy Prahy možno rozdeliť Moyzesovu tvorbu do troch období. Všetky tieto tri obdobia súvisia s jeho postupným vrastaním do slovenského hudobného života. Prvým z nich je obdobie od slovenského koncertu v Prahe po odchod syna Alexandra na hudobné štúdiá do Prahy, od roku 1920 do roku 1925; druhé obdobie vyplňajú roky od počiatku Alexandrových štúdií v Prahe do uverejnenia článku v *Slovenskom denníku* z pera Alexandra Moyzesa o tvorbe Mikuláša Moyzesa, od roku 1925 do roku 1928, a tretie obdobie tvoria všetky ďalšie roky jeho života, v ktorých je už známy ako skladateľ a odkedy je už každému jasné, že v umení vykonal kus záslužnej práce.

V prvom období, teda v rokoch 1920 – 1925, sa Moyzes sústredil popri zborových úpravách slovenských ľudových piesní na tvorbu vokálno-inštrumentálnu, ktorá invenčne vyúsťovala z hudobného a slovenského umenia ľudu a ktorá vytvárala obrazy zo života slovenského človeka v minulosti a prítomnosti. Charakteristické sú preňho v tomto období dva druhy hudobnej tvorby – piesne a melodrámy.

Moyzes sa totiž dal do komponovania, len čo sa vrátil z Prahy. Na zhudobnenie si našiel prekrásnu baladickú báseň *Ctibor*, napísanú básnikom Jánom Bottom na podklade ľudovej poézie. Základom Bottovej básne je ľudová povesť o polovačkách pána na Beckove, ktorý bol takým vášnivým poľovníkom, že pre krásnu laň vedel obetovať, a dokonca aj stratiť svoj život. Práca sa mu páčila a tiež darila, a preto, keď ju skončil, ujal sa zhudobnenia ďalšej balady, ktorou sa tentoraz stala báseň *Na stráži* od Ignáca Grebáča-Orlova. Námet básne je vzatý zo súčasného života slovenského ľudu a dotýka sa ešte čerstvých spomienok na vojnu. Rozpráva o vojakovi, ktorý stojac na fronte stráži, spomína na ženu a na domov, zabudne na ostražitosť a nepriateľ ho zastrelí práve vo chvíli, keď číta z domova list.

Obidve tieto balady, balada *Ctibor* a balada *Na stráži*, ktoré napísal Moyzes pre sólový hlas so sprievodom klavíra, sú ohlasom novej životnej skutočnosti, v ktorej sa skladateľ ocitol po skončení prvej svetovej vojny.⁴⁸ Už sa nebolo treba pretvarovať, už sa nemusel skrývať so svojimi citmi, vzťahmi a umeleckým problémom národnej hudby, ktorý si kládol už od počiatku svojej skladateľskej činnosti. Preto je tvorba obidvoch balád taká dôležitá. Dosvedčila, že po roku 1919 sa zrazu zjavuje Moyzes ako hotová umelecká osobnosť. V obidvoch baladách totiž celkom jasne povedal, že nová náplň jeho hudby nevyplýva z akéhosi umeleckého prerodu, ale z novej životnej skutočnosti, ktorá ho zrazu spojila so záujmami a životom ním milovaného ľudu.

V balade *Ctibor* nadviazal Moyzes na ľudovú tradíciu, pričom hudobným prebásnením textovej predlohy mal na mysli hudbou vyjadriť jej obsah. Baladou

⁴⁸ Baladu *Ctibor* preinštrumentoval Alexander Moyzes aj Dezider Nágel pre sólový spev a orchester, a to Dezider Nágel roku 1932 a Alexander Moyzes roku 1944. Hráva sa v úprave A. Moyzesa.

Na stráži zase ukázal, že ľudová tradícia nie je mu cieľom v umeleckej práci, ale podnetom k takej novej tvorbe, ktorá síce nadväzuje na ľudové tradície, ale ktorá vzniká súčasne aj na základe poznania súčasného života. Tak obidve balady, tvoriac ideový celok, sú síce výsledkom doterajších Moyzesových umeleckých snažení, ale práve tak sú aj počiatkom novej tvorby, ku ktorej našiel Moyzes veľký vzor v českej národnej hudbe, v českom hudobnom realizme. V balade *Ctibor*, v ktorej sa oprel o ľudový námet, zašiel si síce po baladickosť až niekde do Schumannových balád, najmä čo sa týka dramatickej výstavby piesne, ale už lyrické partie bezprostredne vyúsťujú z melodiky ľudovej. Balada *Na stráži*, ktorá je ideovým pokračovaním balady *Ctibor* a v ktorej sa približuje vo výstavbe skladby bližšie k českej piesňovej tvorbe ako v balade *Ctibor*, má mnohé spoločné znaky aj s tvorbou Mikuláša Schneidra-Trnavského, s niektorými piesňami cyklu *Slzy a úsmevy*, ktoré počul Moyzes na koncerte v Prahe a ktoré v ňom vtedy vyvolali presvedčenie, že Schneider Trnavský našiel spôsob na vyjadrenie slovenského charakteru.

To boli tie nové podnety, ktoré zrazu viedli Mikuláša Moyzesa intenzívnejšie a pravdivejšie na cestu slovenskej národnej hudby ako predtým, keď komponoval *Mazúrku* alebo orchestrálne *Scherzo*. Obidve balady síce napísal, a dokonca balada *Na stráži* vyšla roku 1923 aj tlačou, ale nikto o ne nemal záujem.⁴⁹ Jedine Mária Moyzesová si ich zaradila do svojich koncertných vystúpení na východnom Slovensku, kým napríklad v Bratislave ako prvú z nich predviedli baladu *Ctibor* až roku 1933.⁵⁰ Takto teda nastúpil Mikuláš Moyzes vytúženú cestu za národnosťou v praxi. A rozhodovať o správnosti nastúpenej cesty musel si sám. Dlhو necítil na svoju tvorbu ohlas a ešte dlhšie trvalo, kým sa k jeho práci vyjadřili hudobní odborníci.

S tvorbou týchto dvoch balád, ako aj s novým obsahom jeho vyjadrovacej reči nesúcej v sebe slovenský charakter súvisia ďalšie skladby z tohto obdobia: *Vianočná koleda* pre mužské sóla, mužský zbor a orchester z roku 1921, melodráma *Siroty* na báseň Izidora Žiaka Somolického z roku 1921, ktorú písal pri príležitosti otvorenia slávnosti vianočného stromčeka v Prešove, a melodráma *Lesná panna* z roku 1922 na text Ľudmily Podjavorinskej, ktorá spracúva známy námet slavianskej ľudovej poézie o lesnej panne, ktorá očarila mladého muža a na smrť ho utancovala.

Zrazu akoby sa Moyzesovi otvorili nové svety. Akoby len teraz našiel pôdu pre svoju hudbu, postać, ktorá je mu blízka, na ktorej vie rozvíjať svoju umeleckú predstavivosť a obohacovať myšlienky, znamenajúce tvorenie a vedúce k novým výbojom. Už keď písal baladu *Ctibor*, bolo mu jasné, že jeho úlohou bude opierať sa o ľudové tradície, pravda, pri predpoklade, že na nich nezotrvá. Nič mu

⁴⁹ Vydal Tranoscus v Liptovskom Mikuláši.

⁵⁰ Bolo to na V. abonentnom koncerte Bratislavského symfonického orchestra 7. februára 1933. Program: Ladislav Vycpálek, *Kantáta o posledných veciach života*, Mikuláš Moyzes, *Ctibor* a Alexander Moyzes, *Demontáž*. Dirigoval Karel Nedbal. V balade *Ctibor* spieval sólový tenorový hlas dr. Janko Blaho.

nebolo také blízke ako ľudové tradície. Preto okrem ľudových piesní, z ktorých si v tomto čase robil zásobu pre miešaný zbor a pre ženský trojhlas, ktoré spievali tak jeho žiaci v jeho škole, ako aj spevokol Prešovan a neskôr Spevácky zbor slovenských učiteľov, zaoberal sa ľudovou tvorbou oveľa podrobnejšie. Rozhodne je zaujímavé, že sa nezaoberal len samou piesňou, prípadne jej hudobnou hodnotou, ale že skúmal funkciu jednotlivých piesní v spoločenskom živote na dedine. Preto harmonizácie ľudových piesní nikdy nie sú u Mikuláša Moyzesa mechanické, ale vždy vychádzajú z obsahu piesne a z jej spoločenskej funkcie.

Po balade *Ctibor* sa dal do komponovania vianočných spevov. *Vianočná koleda* je krátka ľudová scéna. Je to spracovanie ľudového chodenia s betlehemom, tak ako sa to robilo na strednom Slovensku v dobách Moyzesovej mladosti a ako sa to ešte aj teraz robí. Toto chodenie s betlehemom nielenže spracoval do hudobnej scény, ale ponechal v nej aj ľudové dialógy a piesne, ktoré sa pri tejto príležitosti spievajú. Všetko len zjednotil dvoma pastorálami. Skladba nemá dajaký ďalekosiahly umelecký význam pre ďalšiu Moyzesovu tvorbu, lebo je viac-menej iba folklórnym spracovaním ľudového námetu o betlehemcoch, ale predsa len ju treba spomenúť jednak preto, že je dokladom, ako Moyzes dobre poznal dedinu a jej obyčaje, jednak preto, že tak akosi nepriamo pripamätáva *Zmes kuruckých piesní*, ktorú Moyzes vytvoril v Čurgove a ktorá sa stala obľúbená práve pre niečo podobné, pre ľudový ráz orchestrálneho spracovania. Skladbu *Vianočná koleda* napísal Mikuláš Moyzes už roku 1921, ale na predvedenie do Československého rozhlasu v Bratislave ju zadal až roku 1927. Dovtedy nemal istotu, či bude prijatá tak, ako bola myslená, keď ju robil, totiž ako úprava ľudovej vianočnej scény s ponechaním jej ľudového koloritu.

Zvláštnu pozornosť si však zaslúžila melodráma *Siroty* z roku 1921 a melodráma *Lesná panna* z roku 1922, ktoré sú priamym pokračovaním dvoch predchádzajúcich balád, balady *Ctibor* a balady *Na stráži*. Majú spoločný baladický ráz, spoločný spôsob nadviazania na ľudové tradície, ako aj spoločný vzťah k obsahu a jeho spracovaniu. *Ctibor* a *Na stráži* sú piesne, *Siroty* a *Lesná panna* sú melodrámy. Zdá sa, že Moyzes nemal ešte dostatočnú oporu v spevnej dikcii slovenského slova a vo výrazovej sile dramatických možností melodickej línie, a preto uprednostnil spôsob melodramatického spracovania pred piesňovým spracovaním. Nebolo to ostatne jediný raz, čo uprednostnil formu melodrámy pred piesňovým spracovaním. Ešte v neskorších rokoch napísal ďalšiu melodrámu *Čertova rieka* a aj tá mala podobne ako melodrámy *Siroty* a *Lesná panna* baladický ráz a nadväzovala nielen obsahom básne, ale aj hudobným spracovaním na hlbokú ľudovú baladickosť.⁵¹ Tento sklon k baladickosti, ktorý je typickým rysom v celej tvorbe Mikuláša Moyzesa, bezprostredne súvisí s ľudovou baladickosťou ako s jedným z typických znakov vtedajšieho slovenského ľudového umenia, ktoré bolo aj v tom čase umením porobeného ľudu.

⁵¹ Melodráma *Čertova rieka* je z roku 1940.

Rozhodne si treba všimnúť, že v tomto období sa Moyzes začína orientovať aj na inštrumentálnu hudbu, a to na tvorbu komornej hudby, ktorá je pre neho v ďalších rokoch príznačná. Doteraz sa Moyzes s inštrumentálnou hudbou zapodieval veľmi málo a k tvorbe komornej hudby pristúpil len v prípade povinnej skladby pre štátnu skúšku z hudby. Komorná hudba je nová cesta, na ktorú nastupuje a po ktorej kráča za nájdením svojej národnej hudobnej reči. Roku 1920 sa pokúsil len celkom skromne o tvorbu komornej hudby a zdá sa, že vtedy ešte nenašiel a vôbec nemal ujasnený spôsob, ako sa tejto svojej novej reči zmocní. Preto vari roku 1920 napísal len *Gavottu* pre sláčikové kvarteto, ktorú pripojil neskôr ako tretiu časť k *Sláčikovému kvartetu D dur*. *Gavottu* písal teraz s úmyslom doplniť prvú časť *Sláčikového kvarteta D dur*, ktoré písal na štátnu skúšku. Skladbu však nedokončil a odložil ju. Pracoval potom na nej až o šesť rokov neskôr, keď problém slovenskej inštrumentálnej hudby mal už aspoň teoreticky vyriešený. Na dokreslenie Moyzesovej tvorby v tomto prvom období po skončení prvej svetovej vojny treba spomenúť aj vokálne skladby a cappella, ktoré síce písal hneď po prevrate, ale ktoré prichádzali do repertoáru našich spevokolov, najmä Speváckeho zboru slovenských učiteľov, až omnoho rokov neskôr. Najznámejší z nich sa stal mužský zbor *Solitudo* na slová Ivana Kraska, ktorý napísal roku 1924 spoločne s iným mužským zborom *To mŕtve more* na slová Emila Boleslava Lukáča. Z miešaných zborov sa stal obľúbený zbor *V svätej noci* na slová Martina Braxatorisa a rôzne úpravy ľudových piesní. K týmto skladbám treba prirátat osobitné zmesi šarišských ľudových piesní, ktoré mali zvlášť veľký ohlas v Prešove a ktoré z tohto dôvodu bol Moyzes nútený spracúvať v tých najrôznejších úpravách a pre všetky typy vtedajších súborov pôsobiach v Prešove – od ženského zboru až po salónny orchester. Zo ženských zborov je pozoruhodný ešte zbor *Pýcha Tatier*, z malých inštrumentálnych skladieb je pozoruhodná *Ranná modlitba* pre violončelo a klavír.

Takmer vo všetkých vtedajších Moyzesových skladbách badať, ako sa cez poznávanie života ľudu, cez lásku k nemu a cez znalosť ľudovej piesne dostáva k ľudovému charakteru svojej hudby. Osvojiť si ľudovosť a vytvoriť diela, ktoré by mali takú širokú pôsobnosť ako pieseň ľudu, to bolo cieľom a túžbou Mikuláša Moyzesa. Preto ho nijako neuspokojovala doterajšia tvorba z rakúsko-uhorského obdobia, ktorá mala preňho svoj význam v minulosti, ale ktorá pre život, ktorý teraz žil, sa mu zdala byť obsahovo cudzia. Niektoré skladby síce dal preložiť, ale nikdy nikoho na ne neupozorňoval.⁵² Akoby sa rokom 1918 začínal preňho nový život, život nového človeka, život slobodne cítiaceho a slobodne sa vyjadrujúceho umelca.

Mikuláš Moyzes si čím ďalej tým jasnejšie uvedomoval, že cesta k národnej hudbe je cesta realistického umenia, ktorá vedie cez lásku k ľudu a vlasti.

⁵² Prvé preklady Moyzesových zborov a piesní do slovenčiny robil prešovský literát Béla Klein Tesnoskalský. Sú to piesne *Si krásna ako kvietka*, *Keď ťa bozkám* a zbory *Cesta do neba*, *Vzdych* a *Večerná pieseň*. Pieseň *Bol som šťastný* preložil Vlado Sirán a zbor *Básnik* Pavol Gallo.

Problematiku národnej hudby neriešil však len prakticky. Hľadal aj spôsob, ako by si ju zdôvodnil teoreticky, ba v teoretickom zdôvodnení videl opodstatnenie pre jej praktické kompozičné riešenie. Preto sa Mikuláš Moyzes súčasne s tvorbou národnej hudby zaoberal aj jej estetickým skúmaním. Vytváral si základné poučky pre vývojovú líniu slovenskej národnej hudby, a tak kráčal za svojím cieľom s pocitom istoty, hoci sa napríklad veľmi citelne dostával do rozporov so snahami súčasného umenia. Aj usilovná snaha po ľudovosti, aj ustavičné zdôrazňovanie melodickej, obsahovej a nadväzovania na ľudové tradície nie sú v Moyzesovej hudbe náhodné, ale sú dôsledkom jeho zrejých úvah o národnej hudbe a funkcii hudby v živote národa. Tieto úvahy Moyzes síce neskoršie zverejňoval, ale dôležité je uvedomiť si, že sa nimi zapodieval a ujasňoval si ich práve v tých časoch, keď prakticky pristúpil k tvorbe národnej hudby a keď sa začínal intenzívne zaoberať otázkou slovenskosti hudobného umenia.

Preto Mikuláš Moyzes nikdy nesúhlasil a ani nemohol súhlasiť so súčasnou európskou hudbou orientovanou kozmopoliticky. Bojoval v hudbe proti bezmyšlienkovitým, formalistickým tendenciám, ktoré sa snažili na čas odvieť aj mladých slovenských skladateľov od povinnosti k národu. Tieto snahy súčasných smerov buržoázneho umenia sa dotkli aj Moyzesovho syna Alexandra v rokoch jeho štúdií v Prahe. A bol to práve Mikuláš Moyzes, ktorý v tomto období pomáhal synovi čím skôr sa vymaniť zo zajatia nezdravých, cudzích vplyvov. Mohol to urobiť len ten, komu boli jasné cesty vývoja realistickej národnej hudby.

Ideál realistickej majstrovej národnej tvorby v slovenskej hudbe nesledoval len Mikuláš Moyzes. Tento cieľ pre slovenskú hudbu si kládol aj Ján Levoslav Bella, aj Mikuláš Schneider-Trnavský. Bella už dávno predtým naznačil, že pre slovenskú hudbu jedine takýto vývoj je správny. No s takýmto názorom neobstáli títo skladatelia v novo sa formujúcom slovenskom hudobnom živote, vytváranom a usmerňovanom v Bratislave pre potreby „estetizujúcich kruhov“. Hudobná Bratislava sa dívala na tieto názory skladateľov odchovaných Rakúsko-uhorskou monarchiou ako na názory spiatočnice alebo ako na názory ustupujúcej skladateľskej generácie. Dielo aj estetické názory Mikuláša Moyzesa sa nikdy vážne nebrali do úvahy, podobne ako dielo Mikuláša Schneidra-Trnavského. Aj význam Jána Levoslava Bellu vyzdvihli v Bratislave tak vysoko oproti nim len preto, že bolo možné postarať sa o Bellov návrat do vlasti a tým poukázať na to, ako sa buržoázny štát stará o slovenské umenie. Veď napríklad roku 1928 sa v slovenskej tlači písalo o Bellovom názore na súčasné umenie toto: „Dnešná moderná hudba je mu odporná. Nedivte sa. On využil svoju dobu do dna, z nej vyrástol, k nej sa pripútal tisícmi a tisícmi vzťahmi a dožíva v nej svoj život.“⁵³

Skutočnosť bola iná. Už v prvých poprevratových rokoch, ešte pred Bellovým návratom do vlasti, sa v slovenskom hudobnom živote črtali kontúry veľkého zápasu o zachovanie zdravých realistických základov národnej hudby. V tomto zápase Mikuláš Moyzes zohral dôležitú úlohu, hoci žil izolovane od slovenského

⁵³ *Slovenský denník*, 21. marca 1928.

hudobného strediska a hoci sa aj dlhé roky o ňom a o jeho tvorbe v tomto slovenskom umeleckom stredisku takmer nič nevedelo. Pracoval v Prešove, komponoval a vychovával svojho syna Alexandra, ktorému ukazoval cesty k podstate národnej hudby a realistickej tvorivej metóde, takže skladby Mikuláša Moyzesa sa stali Alexandrovi Moyzesovi ideovým vzorom, keď sa dal na skladateľské štúdiá a keď sa, ovládajúc technické kompozičné majstrovstvo, postavil ako prvý z nastupujúcej mladej slovenskej skladateľskej generácie pred úlohu tvoriť slovenskú národnú hudbu. A tak Mikuláš Moyzes vplýval cez tvorbu svojho syna na vývoj slovenskej hudby vôbec.

Je preto samozrejmé, že Mikuláša Moyzesa, ktorý si vždy celkom správne objasňoval svoj význam pre slovenskú národnú hudbu a ktorý bol presvedčený aj o správnosti svojho názoru na národnosť v hudbe, muselo rmútiť, keď nikto nemal oňho záujem, hoci sa aktívne zapájal do činnosti a bola možnosť presvedčiť sa o jeho schopnostiach a jeho hodnote. Tým väčšmi sa ho muselo dotknúť, že práve v tom istom čase, keď sa on cítil a skutočne aj bol celkom opustený, sa slovenská verejnosť pripravovala na návrat Jána Levoslava Bellu do vlasti a keď pri príležitosti Bellových osemdesiatych narodenín univerzitný profesor hudobnej vedy v Bratislave dr. Dobroslav Orel vydával o Bellovi obsiahlu publikáciu.⁵⁴

Najviac sa ho však dotklo, že nemohol v Československej republike preraziť ani ako pedagóg a že sa nemohol dopracovať ani takého uznania, akého sa dopracoval v Uhorsku v dobe najväčšej maďarizácie. Školský inšpektor v Prešove Pavol Gallo, s ktorým vydával po prevrate prvé hudobné učebnice, sa znova pokúsil o vydanie Moyzesom vypracovanej *Malej školy spevu*, určenej pre hudobnú výchovu žiakov ľudových škôl. A hoci učebnica bola postavená na pokrokových pedagogických zásadách, vychádzajúc v hudobnej výchove detí z ľudovej piesne a vytvárajúc si všetky zásadné poučky na príkladoch ľudovej piesne, predsa len práca, do ktorej vložil Moyzes všetku svoju lásku k deťom a všetok svoj obdiv k slovenskej ľudovej piesni, neobstála a nedostala sa do škôl. Nebola jednoducho schválená. To boli trpké zážitky a neboli jediné. Hoci Mikuláš Moyzes o nich nikdy nehovoril, nemohol na ne zabudnúť.⁵⁵

V tomto duševnom rozpoležení povoľuje svojmu osemnásťročnému synovi, ktorý roku 1925 dokončil v Prešove strednú školu, aby išiel študovať hudobnú skladbu. Posiela ho však na štúdiá do Prahy a nie do Bratislavy. Chce, aby načerpal skúsenosti v tom prostredí, po ktorom aj on sám tak nesmierne túžil a ktorého sa musel celý život odriekať. A okrem toho k Bratislave, ktorá sa k nemu tak macošsky chovala, necítil dostatočnú dôveru.

⁵⁴ OREL, Dobroslav: Ján Levoslav Bella. K 80. narodeninám seniora slovenskej hudby. In: *Zborník Filozofickej fakulty Komenského univerzity v Bratislave II*, č. 25, 1924.

⁵⁵ Inou takouto udalosťou z neskorších čias je napríklad aj vstup Mikuláša Moyzesa do Ochraného združenia autorov, ktorého členom sa nemohol stať ešte ani roku 1930. Dňa 23. júna 1930 píše o tom Moyzes prof. Orlovi: „Ja som sa do Združenia autorov už pred 3 rokmi hlásil, ale žiadnej kategorickej, priamej odpovede som sa nedočkal, okrem nejakých vyháňavých pripisov.“

Keď sa Alexander Moyzes v septembri roku 1925 stal poslucháčom Štátneho konzervatória v Prahe, aj v živote Mikuláša Moyzesa sa začalo nové obdobie.⁵⁶ Vôbec život Mikuláša Moyzesa dostáva vtedy zrazu nový zmysel. Cez svojho syna sa dostal do kontaktu s hudobným životom Prahy, spoznal ešte lepšie súčasnú hudbu než ju poznal doteraz, a tak sa učil od syna a dopĺňal si svoje vedomosti. Pritom však priam úzkostlivo sledoval vývoj slovenskej hudby a rokoval o ňom so synom.

Rok 1925 bol pre Mikuláša Moyzesa ešte aj ináč dôležitý. V tomto roku začala československá hudobná verejnosť poznávať jeho dielo a po prvý raz sa s ním oboznamovať. Je nesmierne príznačné pre vtedajší hudobný život v Bratislave, že Mikuláša Moyzesa najprv prijal hudobný svet v Prahe, kde najprv odznegli Moyzesove skladby na koncertoch, a len potom sa o ne začali zaujímať aj umelci v Bratislave.

Toto uplatnenie skladieb Mikuláša Moyzesa v Prahe nešlo, prirodzene, bez synovej pomoci. Alexander Moyzes bol totiž uvedomelým propagátorom otcovej hudby, lebo si ju vážil a uvedomoval si jej hodnoty a význam pre slovenskú hudbu. Toto jeho vedomie posilnil v ňom jeden z jeho učiteľov na pražskom konzervatóriu, významný český organista Bedřich Wiedermann,⁵⁷ ktorý prejavil záujem o Mikuláša Moyzesa a jeho tvorbu pre organ hneď, keď sa Alexander stal jeho žiakom v hre na organe, keďže ešte za Rakúsko-Uhorska počul o Mikulášovi Moyzesovi, že je výborný organista a poznal aj jeho maďarskú *Školu hry na organe*. Skladby Mikuláša Moyzesa, ktoré dal Wiedermannovi k dispozícii Alexander Moyzes, vzbudili taký ohlas u slávneho českého organistu, že ich okamžite zaradil do programov svojich koncertov. Alexander Moyzes zoznámil svojho otca s Bedřichom Wiedermannom pri najbližšej príležitosti, a tak sa medzi oboma organistami vyvinul zrazu srdečný, priateľský vzťah. Mikuláš Moyzes napísal pre Wiedermannu aj ďalšie nové skladby pre organ, ako *Capriccio*, *Scherzoso* a *Tri bagately pre lesný roh a organ*, ktoré sa všade hrali s úspechom, pretože Moyzes v nich dokonale využil techniku i nálady organovej hry. Priateľstvo medzi Bedřichom Wiedermannom a Mikulášom Moyzesom bolo natoľko úprimné a srdečné, že v lete roku 1926 pricestoval Bedřich Wiedermann aj k Mikulášovi Moyzesovi do Prešova na návštevu. V tom istom roku však Mikuláš Moyzes privítal vo svojom prešovskom byte aj Václava Talicha, ktorý v Prešove dirigoval zájazdový koncert Českej filharmónie.

V Prahe predniesli roku 1927 Moyzesovu *Missa solemnis in C dur*.⁵⁸ Jej nastudovania sa ujal Vladimír Němec, regenschori baziliky sv. Václava. Pri prvom

⁵⁶ Učiteľmi Alexandra Moyzesa na Štátnom konzervatóriu v Prahe boli Rudolf Karel a Otakar Šín (hudobná skladba), Otakar Ostrčil (dirigovanie) a Bedřich Wiedermann (hra na organe).

⁵⁷ Bedřich Wiedermann (1883 – 1951), vynikajúci český organista, sa narodil roku 1883 v Ivanoviciach na Hanej. Študoval hru na organe u Josefa Klička. Od roku 1920 až do svojej smrti pôsobil ako profesor hry na organe na Štátnom konzervatóriu v Prahe.

⁵⁸ [Pravdepodobne pri tejto príležitosti došlo k zmene názvu omše z pôvodného *Missa in C maior* na *Missa solemnis C dur*. Pri ďalších bratislavských uvedeniach v rámci Cirkevného

predvedení mala skladba taký úspech, že ju v tomto chráme ešte viac ráz predniesli a potom ju zaradili do stáleho chrámového repertoáru. Ba dokonca ju zaradili aj do programu pražskej rozhlasovej stanice.⁵⁹ Úspešné predvedenie *Missy solemniss* v Prahe posmelilo skladateľa, aby napísal novú omšu. Bola ňou *Missa in d minor*, ktorá sa však už celkovým svojím riešením zásadne odlišovala od *Missy solemniss*. Vznikala za úplne iných okolností, keď sa už skladateľ nezaoberal riešením problémov ceciliánskej reformy, ale vedome sa sústredil na tvorbu národnej hudby a keď zdrojom jeho invencie mohla už byť obľúbená ľudová pieseň. Preto by sa *Missa in d minor* mohla oprávnene menovať „ľudovou“. Jej témy, ako aj celý spôsob jej spracovania úzko súvisia s melodickou predstavivosťou nášho ľudu a majú ľudový ráz. Omšu *d mol* začal Moyzes písať po úspešnom predvedení *Missy solemniss* v Prahe a dokončil ju roku 1929.

Celé toto obdobie, v ktorom Mikuláš Moyzes nadväzoval hudobné styky s Prahou prostredníctvom svojho syna, možno charakterizovať ako obdobie zvýšenej tvorivej aktivity. Sústreďuje sa na tvorbu komorných diel, dokončuje najprv *Sláčikové kvarteto D dur* a hneď za ním píše ďalšie dve sláčikové kvartetá, *Sláčikové kvarteto a mol* a *Sláčikové kvarteto fis mol*, a upravuje alebo vytvára menšie inštrumentálne skladbičky, ako je *Valčík* a *Tango pre husle a klavír*. Zvlášť šťastlivo sa mu darí v tvorbe vokálnej, v ktorej sa práve v tomto období vypracováva k svojim vrcholným skladbám, zhudobňujúc básne Emila Boleslava Lukáča. Roku 1924 napísal miešaný zbor *Korunovanie* a roku 1927 mužský dvojzbor *Canossa*. V oboch zboroch vychádza Moyzes z vokálnej polyfónie, ku ktorej sa dopracoval vo svojich starších skladbách, písaných ešte za rakúsko-uhorskej éry, ale rozdiel je v tom, že teraz si vytvára a hľadá vlastný spôsob deklamácie slova, pre ktorý nachádza vzor a poučenie v umelecky vzácnej českej vokálnej tvorbe, dokonca až v diele skladateľa Josefa Bohuslava Foerstra. V mužskom dvojzboře *Canossa* sa mu podarilo všetky tri zložky, ktoré sú typické pre jeho vokálnu tvorbu – kompozičnú techniku, obsahovosť a správnu deklamáciu – tak dokonale stmelil a s tolkou presvedčivosťou vygradovať a podoprieť účinnou výstavbou, že toto dielo patrí k najvýznamnejším prejavom slovenskej zborovej tvorby vôbec.

Ďalší rozhodujúci medzník v živote Mikuláša Moyzesa bol rok 1928. Vtedy na jar usporiadal spolok slovenských umelcov v Bratislave Umelecká beseda slovenská popularizačný cyklus prednášok o umení na Slovensku. Jedna z týchto prednášok bola určená vývoju slovenskej hudobnej tvorby a jej spracovaním a prednesením poverili bratislavského hudobného kritika Antonína Hořejša,⁶⁰ ktorý

hudobného spolku (18-krát po roku 1930) sa nazývala *Missa solemniss*, v Budapešti bola naďalej *Missa in C maior* – pozn. ed.]

⁵⁹ Bolo to 13. novembra 1927.

⁶⁰ Dr. Antonín Hořejš, český hudobný spisovateľ, sa narodil roku 1901. Za buržoáznej ČSR žil v Bratislave, kde študoval aj hudobnú vedu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského. V rokoch 1924 – 1931 bol hudobným referentom *Slovenského denníka* a dlhoročným dopisovateľom *Lidových novín*. Štúdiu *O slovenskej hudobnej tvorbe*, ktorú predniesol v cykle prednášok *Umenie na Slovensku po prevrate* v Umeleckej besede slovenskej v Bratislave

podal vo svojej prednáške stručný náčrt vývoja slovenskej hudby. Obsažnejšie sa potom rozhovoril o súčasnom stave v slovenskej hudobnej tvorbe. Správne videl, že v slovenskej hudobnej tvorbe sa javila pred verejnosťou akási stagnácia, avšak neskúmal už príčiny a prípadnú opodstatnenosť tohto javu. Hořejšovi stačilo, keď videl, že na programy koncertov sa nezaradujú skladby žijúcej skladateľskej generácie, od ktorej sa očakávalo, že sa aktívne prejaví a že sa nezjavovali ešte noví slovenskí skladatelia, hoci už uplynulo desať rokov od vytvorenia Česko-slovenskej republiky, aby vysvetlil tento jav tým najjednoduchším spôsobom, a to tvorivou pasivitou slovenských skladateľov. Jedine tak mohol v tejto svojej prednáške vraviť, že „jedno je možno konštatovať, a to je, že slovenská hudobná tvorba je na holičkách a že sa dnes takrečeno netvorí“ alebo „slovenskí skladatelia v mužných rokoch prenechali túto prácu svojmu najstaršiemu kolegovi Jánovi Levoslavovi Bellovi, ktorý jedine pracuje a tvorí.“⁶¹ To bola nesprávna informácia, založená na neznalosti skutočnej situácie. Hořejš sa pozeral na stav hudobnej tvorby a na celkový hudobný život na Slovensku spod zorného uhla toho stavu, ktorý vytvorili v Bratislave predstavitelia kultúrneho života vládnucej triedy.

Ďalším nedostatkom a akýmsi demobilizujúcim prvkom Hořejšovej prednášky bolo, že sa vôbec nesnažil nájsť dajaké klady v slovenskej hudobnej tvorbe alebo dajaké oporné body, o ktoré by sa mohli skladatelia oprieť v ďalšej práci ako o kladné výsledky svojich, iste poctivých a dobre myslených umeleckých snažení. Videl len nedostatky, ktoré zoširoka rozvádzať. Pri opise skladateľov sa dôkladnejšie zastavil pri takých javoch, ktorých význam pre vývoj slovenskej hudby sa ukázal po dlhšom časovom odstupe celkom druhoradý. Hodnoty, ktoré sa v slovenskej hudbe nachodili a ktoré bolo treba vyzdvihnúť ako vzor, nepoznal, lebo jedine tak sa mohlo stať, že napríklad o Mikulášovi Moyzesovi a o Schneidrovi-Trnavskom hovorí len veľmi málo a nijako ich nevyzdvihuje oproti ostatným súčasným skladateľom.

K Mikulášovi Moyzesovi zaujal Hořejš v tomto článku zvlášť obozretné stanovisko. Významove ho začleňuje do osobitnej skupiny s Deziderom Laukom a Viliamom Figušom-Bystrým a charakterizuje ho slovami, že „napísal mnoho cirkevnej hudby, robil pokusy s hudbou inštrumentálnou (*Scherzo*), pracoval poctivo, ale pred očami mu stáli staré vzory.“⁶²

To znamená, že Antonín Hořejš nepoznal hudobnú tvorbu Mikuláša Moyzeša ani z rokov pred 1918, ani z dôb po prvej svetovej vojne a že zložitú cestu jeho

13. februára 1928, postupne uverejňoval aj *Slovenský denník*, a to v číslach z 9. marca 1928, 15. marca 1928, 21. marca 1928 a 5. apríla 1928. Vyšla aj ako samostatný odtlačok. Hořejš žije od roku 1938 v Prahe. Je tvorivým tajomníkom SČS. [Antonín (Jaroslav) Hořejš sa narodil 9. 4. 1901 v Prahe, zomrel 18. 7. 1967 v Prahe. Spolu s Konštantínom Hudcom, Františkom Zagibom a Zdenkou Bokesovou patril k prvým absolventom Hudobnovedeckého seminára prof. Dobroslava Orla na bratislavskej Filozofickej fakulte Univerzity Komenského. – pozn. ed.]

⁶¹ *Slovenský denník*, 5. apríla 1928.

⁶² *Slovenský denník*, 5. apríla 1928.

vývoja mu boli rovnako celkom neznáme. Tento stav nebol nebezpečný len preto, že vytvoril pohľad na skladateľa podľa vtedajšej mienky bratislavskej hudobnej verejnosti, ale pretože pripravoval hlbokú roztržku medzi starou skladateľskou generáciou a generáciou novonastupujúcou.

Alexander Moyzes, ktorý študoval v Prahe, po prečítaní Hořejšovej prednášky, uverejňovanej postupne v *Slovenskom denníku*, považoval za potrebné reagovať na ňu, aby zoznámil slovenskú verejnosť s otcovým dielom, jeho rozsahom a významom a aby jednoducho jasnými slovami poukázal na význam Mikuláša Moyzesa pre slovenskú hudbu. Hořejšov výklad považoval za celkom nesprávny. Posledná časť Hořejšovej prednášky bola uverejnená 5. apríla 1928 a už 21. apríla priniesol *Slovenský denník* odpoveď od Alexandra Moyzesa. Bola to odpoveď smelá, ale presvedčajúca a účinná.⁶³ Podal hodnotiaci opis otcovej tvorby, upozornil na zdravé jadro jeho slovenskej hudobnej reči, na jeho vzťah k životu slovenského človeka, na hlbokú pravdivosť jeho myšlienok a v závere svojej odpovede ho zaradil týmito slovami do slovenského hudobného života:

„Keď už dakto obohatil našu malú tvorbu, teda medzi prvými je to Moyzes starší. A jeho hudba je slovenská, vezmite si len partitúru *Scherzo*, *Mazurek*, *Kvarteto*, *Missa d minor* alebo ktorúkoľvek skladbu, na každej strane vidíte, ako úzko je spojené jeho vnútro so slovenským životom. Lebo darmo je: patrí medzi tých skladateľov umelcov, ktorí dobrú a tú opravdivú slovenskú hudbu robia.“

Nebolo to jediný raz, čo Alexander Moyzes zaujal v otázkach hudobnej tvorby takéto otvorené stanovisko proti tendenciám súčasnej odbornej hudobnej mienky, ktorá bola v područí meštiaskej kultúry. Vtedy sa totiž postavil ako umelec na stanovisko pokrokového umenia. Jeho publicistická činnosť z tých čias je ostrou kritikou vtedajšieho hudobného života na Slovensku. Jeho stanovisko bolo vtedy nekompromisné a otvorené a také zostalo aj pri hodnotení hudobného diela jeho otca a pri jeho zaradení do slovenskej hudby. Dovtedy sa o Alexandrovi Moyzesovi vedelo v Bratislave len ako o nádejnom skladateľovi. Touto odpoveďou sa Alexander Moyzes v podstate uviedol do slovenského hudobného života a hneď pri tejto prvej príležitosti dal najavo, že v ňom príde do Bratislavy vyhranená umelecká osobnosť, ktorá bude viesť podstatne zasiahnuť do vývoja slovenskej hudby. Avšak tým, ako oceňoval význam tvorby Mikuláša Moyzesa, povedal súčasne Alexander Moyzes, že aj v ňom je mnoho lásky k slovenskému ľudu a že aj jeho vnútro je spojené so životom slovenského pracujúceho ľudu. To je ten bohatý fundament, ktorý si Alexander Moyzes odniesol z otcovského domu

⁶³ Alexander Moyzes píše: „Nik nebude uspokojený s odstavcom o Moyzesovi ‚staršom‘, kto osobu a jeho dielo pozná. Že tým, povedal by som, krivdil jednému z našich najväčších skladateľov, stalo sa asi preto, že nepozná ani osobu, ani skladby jeho tak, ako by mal, keď už jeho meno spomenie! Nediť sa ale p. Hořejšovi, na Moyzesa staršieho teraz dákosi zabudli, i diela jeho nie sú na repertoároch, a týmto samozrejme nepočul ešte mnoho z jeho vecí.“

a ktorý dal vývojový smer jeho tvorbe a tvorbe jeho žiakov. Jedine preto, že bol presvedčený o správnosti otcovej koncepcie, vedel sa ho tak otvorene zastať aj proti verejnej mienke, hoci očakával, že jeho vystúpenie nebude prijaté kladne a prinesie mu mnoho nepríjemností.

Avšak napriek tomu, že článok Alexandra Moyzesa spôsobil rozruch, mal aj úspech, a to medzi mladými hudobníkmi, študujúcimi v Bratislave, ktorí sa zaslúžili, aby sa tvorba Mikuláša Moyzesa dostala na koncertné pódium v Bratislave. Keby však nebolo bývalo rázneho kroku Alexandra Moyzesa a jeho presvedčivých slov, nebola by sa Bratislava v tom roku zoznámila s dielom Mikuláša Moyzesa.⁶⁴ Zatiaľ 20. novembra 1928 usporiadal hudobný odbor Umeleckej besedy slovenskej spoločne s kruhom sólistov Slovenského národného divadla v Bratislave koncertný večer a na jeho programe boli len diela Mikuláša a Alexandra Moyzesa. Od Mikuláša Moyzesa sa hralo *Sláčikové kvarteto D dur*, balada *Ctibor* a ženské trojhlasý *Moteto a Večerná pieseň*, od Alexandra Moyzesa boli zaradené skladby, ktoré vznikali pod vplyvom pražského hudobného života: *Adagio pre klavír*, cyklus piesní *Farby na palette* a *Vest pocket suite* pre husle a klavír. Bol to zaujímavý večer a slovenská denná tlač hovorila o ňom, že „prekonal všetky očakávania“ a že bol „cenným objavom“, „lebo v obidvoch Moyzesovcoch, otcovi i synovi, poznali pozoruhodné umelecké zjavy“.⁶⁵

Treba sa nad týmto koncertom pozastaviť a zamyslieť sa aj nad jeho usku-
tčnením, aj nad jeho programom.

Je iste nanajvýš zaujímavé a pre poznanie vtedajších pomerov v buržoáznej kultúre príznačné, že Mikuláš Moyzes, ktorý predsa žil na Slovensku od roku 1918, súč aktívne zapojený do budovania hudobného života, ktorý sa skladateľsky častejšie prejavil a ktorého skladby dokonca boli aj v Prahe prednesené, v Bratislave bol objavený až po desiatich rokoch. Bolo to osem rokov od tej udalosti, keď jeho skladbu hrali s ostatnými slovenskými skladbami na slovenskom koncerte v Prahe, ktorý mal znamenať počiatok nového hudobného umenia. Moyzes mal teda päťdesiatšesť rokov, keď sa dožil toho, po čom celý život túžil. Zhodou okolností to bolo v roku, keď bol Ján Levoslav Bella vyznamenaný za svoje skladateľské dielo hodnosťou čestného doktora. Keby však nebolo zásahu Alexandra Moyzesa, možnože by bolo ešte dlho trvalo, kým by boli v Bratislave prišli na to, že „Mikuláš Moyzes je nesporne pozoruhodný skladateľ a hodno ho povzbudzovať k ďalšej tvorbe.“⁶⁶

Ivan Ballo,⁶⁷ najpozoruhodnejší slovenský hudobný kritik týchto čias, ktorý veľmi správne poukazoval na potrebu národných tradícií v slovenskej hudbe,

⁶⁴ Účinkovali: Rajtrovo kvarteto (Viliam Rajtr, J. Simon, J. Gross, E. Mysliveček), Vlasta Posel-
tová, Helena Bartošová a Mária Řezníčková (spev), členky SND v Bratislave, prof. Norbert
Kubát (husle) a Mária Ráztokay (klavír). Úvodné slovo mal Antonín Hořejš.

⁶⁵ *Slovenská politika*, 23. novembra 1928.

⁶⁶ *Slovenská politika*, 23. novembra 1928.

⁶⁷ Ivan Ballo, slovenský hudobný kritik, sa narodil 7. apríla 1909 v Dolnom Kubíne. Hudobnú
vedu študoval u Dobroslava Orla v Bratislave a Vladimíra Helferta v Brne. Bol dlhoročným

v obsiahlom referáte, ktorý venoval tomuto koncertu na stránkach *Slovenských pohľadov*, postavil sa v názore na diela Mikuláša Moyzesa celkom na stranu Alexandrovu.

„V Mikulášovi Moyzesovi – píše Ballo – poznali sme skladateľa veľmi inteligentného, majúceho srdečný vzťah k hudbe a spievajúceho hudobnou rečou prostou, neafektovanou, úprimnou, od srdca k srdcu.“ V rozboroch jednotlivých skladieb konštatuje, že skladby Mikuláša Moyzesa svojou srdečnosťou, precíznosťou a umeleckou poctivosťou zaujali a vzbudili túžbu zoznámiť sa s inými skladbami, ktoré by sa mali dávať na koncertoch a ktoré sa nemohli oceniť, keďže ich nikto nehral. A svoj príspevok končí Ballo vetou: „Aký by to bol býval vývoj skladateľov, keby sa bol dostal do popredia ozaj hudobného a nemusel žiť v mestečkách slovenského vidieka?“⁶⁸

Tak ako bol pre slovenskú hudbu dôležitý slovenský koncert v Prahe roku 1920, kde sa slovenskí skladatelia spoznali a na ktorom si overili po prvý raz po svetovej vojne stav slovenskej hudobnej tvorby, podobne sa stal koncert dvoch Moyzesovcov v Bratislave roku 1928 dôležitým podujatím, lebo ukázal, kam dospel vývoj slovenskej hudby od roku 1920. Prvý raz sa tu nastoľuje rozpor, ktorý vznikol v slovenskej hudbe medzi dvoma skladateľskými generáciami, a súčasne sa tu po prvý raz ukazuje, že skutočne hodnotná slovenská národná hudba, taká, ktorá sa stane majetkom národa a nadšeným tlmočníkom života ľudu a jeho duchovných potrieb, musí svojím emocionálnym obsahom vychádzať z národných koreňov a musí byť v umeleckej náročnosti majstrovská.

Diela obidvoch Moyzesovcov, tak ako boli na koncerte uvedené, boli svojím obsahom celkom protipólné. Otec sa ukázal byť zakorenený v živote svojho ľudu a syn zase očarený výsledkami modernistického umenia. A predsa v hĺbke srdca si obidvaja rozumeli, lebo výchova, ktorú dal Mikuláš Moyzes synovi, bola silnejšia ako dočasný vplyv pražského života, ktorý sa prejavil v prvých Alexandrových skladbách. Nebyť tohto hlbokého otcovho vplyvu, nebol by sa vedel Alexander Moyzes tak presvedčivo zastať svojho otca proti hudobníckej mienke v Bratislave a nebol by býval ani tak skoro pobadal, že sám kráča po mylných cestách. Tento koncert nielenže objavil Bratislave skladateľa Mikuláša Moyzesa a predstavil skladateľa Alexandra Moyzesa, ale prehĺbil vnútorné vzťahy medzi obidvoma skladateľmi a upozornil Alexandra Moyzesa na to, aby sa zamyslel nad svojou tvorbou a nad svojím poslaním v slovenskej hudbe. Úspech je pre každého skladateľa najlepšou odmenou za vyčerpávajúcu tvorivú prácu a dodáva mu chuť do ďalšej tvorby, a tak aj u Mikuláša Moyzesa možno badať, ako úspech jeho doterajšej tvorby prinášal zvýšenie tvorivej aktivity, kým každý životný neúspech sprevádzala umelecká pasivita. Je prirodzené, že úspech v Bratislave

referentom *Slovenského denníka*, *Slovenských pohľadov*, *Tempa* a *Listov Hudobnej matice*. Významne zasiahol do slovenského hudobného života v tridsiatych a štyridsiatych rokoch tohto storočia. Za okupácie bol zatvorený. Po vojne žije v Prahe. [Tu zomrel 23. 4. 1977 – pozn. ed.]

⁶⁸ Mikuláš a Alexander Moyzes. In: *Slovenské pohľady*, roč. 44, 1928, s. 816-818.

bol pre neho tým najkrajším a najvzácnejším úspechom. A preto aj po tomto koncerte sa jeho tvorba rozrastá do takej šírky, ako nikdy predtým v jeho živote. Píše nové skladby a robí revíziu vo svojej doterajšej tvorbe. Staršie skladby upravuje a zdokonaľuje, ba niektoré, ktoré mali predpoklady na orchestrálne spracovanie, inštrumentuje. Definitívnu úpravu dáva aj zborovým úpravám ľudových piesní, ktoré si mnohoročnou praxou nazhromaždil, ba prehľbuje aj niektoré svoje pedagogické práce.

Najviac sa mu zažiadalo písať pre orchester. Nikdy vo svojom živote nemal možnosť písať pre symfonický orchester. Nikdy nežil v prostredí, ktoré by dávalo možnosti na vytvorenie symfonického diela. Až teraz. Dáva sa preto do komponovania dvoch súit, lebo malé formy mu boli vždy najbližšie. *I. suitu pre veľký orchester* napísal roku 1931. V nasledujúcom roku napísal *II. suitu pre malý orchester*. Každá z nich má päť častí.

I. suita má vyslovene tanečný charakter a je spracovaná prevažne na podklade starých skladieb. Predohru tvorí *Fúga h mol*, ktorú Moyzes uverejnil ako skladbu pre organ v maďarskom vydaní *Školy hry na organe*. Druhú časť tvorí *Mazúrka*, ktorú zase napísal vo veľkovaradínskom období ako klavírnú skladbu a pre ktorú je charakteristická melodika vychádzajúca zo slovenskej ľudovej piesne. Podobný ráz má aj štvrtá časť *Polonaise*, ktorú tiež napísal vo Veľkom Varadíne. Medzi druhú a štvrtú časť vložil *Scherzo* z roku 1916 a na záver prikomponoval novú časť *Pochod*. Jednotlivé časti, aj keď každú z nich komponoval v inom čase, zjednotila náladová prostota, tanečnosť a ľudový charakter.

II. suita nemá už taký jednotný ráz a netvorí taký zliaty celok ako *I. suita*. Prvou časťou je *Capriccio*, ktoré vzniklo z rovnomennej bravúrnej organovej skladby napísanej roku 1926 pre Bedřicha Wiedermanna. Po ňom nasleduje idealizovaný spoločenský tanec *Tango*, pôvodne skladba pre klavír. *Rozprávka* je novokomponovaná časť a tvorí rýchly prechod k *Slovenskej zbojníckej*, ktorou je spracovanie piesne *Hej, keď som išliu na zboj*. Záver potom tvorí *Arabeska*, pôvodne skladba pre klavír, ktorú napísal roku 1925. Je zameraná na efektné zakončenie. Obidve suity boli prvý raz prednesené pri príležitosti skladateľových šesťdesiatych narodenín, a to *I. suita* 10. marca 1932 na koncerte Bratislavského symfonického orchestra v Prešove pod taktovkou Alexandra Moyzesa, ktorý pri tejto príležitosti výnimočne dirigoval. *II. suita* mala premiéru 3. apríla 1932 na koncerte v Bratislave, tiež v podaní Bratislavského symfonického orchestra, tentoraz však pod taktovkou Karla Nedbala.

Roku 1932, v roku svojich šesťdesiatych narodenín, odišiel Mikuláš Moyzes na penziu, lebo chorľavel.⁶⁹ Avšak naďalej zostal v Prešove a naďalej sa zaoberal komponovaním. Možno hovoriť o tom, že teraz po prvých konkrétnych úspechoch dostáva chuť do práce. Komponoval, pokračoval v revízii svojich starších

⁶⁹ Od 1. septembra 1929 do 31. decembra 1930 mal zdravotnú dovolenku. Po návrate do školy mal znížený úväzok na 14 hodín týždenne. Od 1. septembra 1931 do 31. decembra 1931 mal znova zdravotnú dovolenku a po nej hneď 1. januára 1932 odišiel do výslužby.

prác, najmä pedagogických prác a úprav ľudových piesní. Venoval sa aj estetickým úvahám o umení. Najväčšiu pozornosť však venoval sledovaniu vývoja českej a slovenskej hudby a ako v predchádzajúcich rokoch diskutoval so synom o jej úrovni. Diskusie boli pre neho súčasne školou, lebo z počiatkovej výmeny názorov sa postupom času vytvorila konkrétna pomoc syna otcovi a otca synovi. Najviac sa prejavila synova pomoc ako rada pri riešení kompozičnotechnických problémov, ale postupom času sa vykryštalizovali tieto odborné posudky diel v ich kompozičné dotvorenie, prípadne reinštrumentovanie alebo zinštrumentovanie.

Pre prvé obdobie, ktoré prežíval Mikuláš Moyzes vo výslužbe, bolo charakteristické, že v ňom upravoval svoje doterajšie práce a pripravoval ich do tlače. Veľká láska k ľudovej piesni usmernila jeho prácu aj tentoraz, lebo prvé, čo robil, bola revízia zborových úprav ľudových piesní. Ako keby sa vracal do svojej minulosti a tešil sa v nej z toho, čo mu bolo vždy najbližšie a najmilšie. Už roku 1928 spracoval pre tlač *Deväť šarišských piesní pre mužský zbor*, ktoré o rok neskôr vydal Miloš Ruppeldt vo svojej zbierke zborov.⁷⁰ Keďže tieto zbory mali úspech, Moyzes sa dal do ďalšej práce s väčšou radosťou a spracoval roku 1931 *Ludové piesne z južného Slovenska* pre sólový hlas so sprievodom klavíra a roku 1933 *Päť šarišských piesní* pre miešaný zbor so sprievodom klavíra, ktoré o päť rokov neskôr prepracoval Alexander Moyzes pre sólové hlasy so sprievodom orchestra. Konečne okrem týchto zbierok pripravoval Mikuláš Moyzes v tomto čase predovšetkým *Tridsať slovenských ľudových piesní pre ženský trojhlas*, ktoré roku 1938 vydala Matica slovenská, a *Národné spievanky pre miešaný zbor*, najobsiahlejšiu jeho zbierku úprav ľudových piesní, ktorá vyšla roku 1939 v edícii *Spevom huče doliny*.

Na novej tvorbe, ktorou sa v tomto čase Mikuláš Moyzes zapodieval, vidno už vplyv Alexandrov. Stalo sa totiž, že obidvaja mali rovnaké skladateľské záujmy a že ich riešili v rovnakom období. Alexander Moyzes našiel u otca mnohé poučenie, ako sa harmonizuje a pre zbor upravuje slovenská ľudová pieseň. Pre túto prácu mal totiž Mikuláš Moyzes dlhoročnú skúsenosť so zborovou tvorbou a vytríbený zmysel pre melodické vedenie hlasov okrem osobitnej záľuby a vzťahu k slovenskej ľudovej piesni. V inštrumentálnej hudbe to bolo opačne. Tu sa dal otec častejšie viesť synom, lebo v tejto tvorbe mal syn väčšie skúsenosti ako otec. A tak sa zo vzájomných diskusií vyvinul nielen spoločný záujem na určitom druhu tvorby, ale aj obidvaja v rovnakom čase na rovnakej úlohe pracovali.

Tak v období, keď Mikuláš Moyzes dokončieval suity, zaoberal sa podobne ako syn Alexander myšlienkou na komponovanie komornej hudby pre dychové nástroje. Obidvaja skladatelia sa totiž v tom čase zoznámili s členmi Pražského dychového kvinteta a obidvaja mali možnosť dobre poznať vysokú reprodukčnú úroveň tohto súboru, ktorého umeleckým vedúcim bol Václav Smetáček, známy

⁷⁰ RUPPELDT, Miloš (ed.): *Zbierka slovenských mužských zborov IV*. Bratislava, 1929.

pražský dirigent.⁷¹ Majstrovstvo tohto komorného združenia Mikuláša Moyzesa natoľko upútalo, že roku 1934, bezprostredne po dojme z ich hry, napísal *Dychové sexteto As dur* pre flautu, klarinet, hoboje, dva lesné rohy a fagot. Práca na tomto diele ho natoľko zaujala, že v krátkom čase sa dal do komponovania iného podobného diela, *Dychového kvinteta F dur*. V tom samom čase komponoval aj Alexander Moyzes svoje *Dychové kvinteto*, takže obidvaja skladatelia dokončili tieto skladby rovnako roku 1935.⁷² Zo spoločného záujmu vznikli však dve celkom odlišné skladby, rozdielne základným vzťahom skladateľov k umeniu, hudobnej skladbe a k otázke jej kompozičného riešenia. Mikuláš Moyzes zostal verný jednoduchej klasickej forme a jednoduchej hudobnej reči podobne ako vo svojich predchádzajúcich skladbách. Iba pozornosť ešte väčšmi sústredil na spevnosť a na ľahučko medzi sebou rozložené dialógy nástrojov, ako aj na uplatnenie ich prednesových a technicky efektných nuansí. Alexander Moyzes, ktorý svoje *Dychové kvinteto* priamo chystal pre súbor Pražské dychové kvinteto a neskôr na jar roku 1942 mu ho v novom prepracovanom znení aj venoval, sústredil sa na celkom nové, formálne a obsahové riešenie hudby pre dychový súbor a hľadal v ňom nové možnosti tak technické, ako aj harmonické, a predovšetkým inštrumentačné, pričom zdôrazňoval virtuózne uplatnenie jednotlivých nástrojov. Mikuláš Moyzes sa so záujmom pozeral na synovu prácu, avšak vo svojej práci sa nedal zviazať Alexandrovou skladbou a riešil si všetky umelecké problémy sám a podľa svojho umeleckého presvedčenia.

Spolupráca medzi otcom a synom, hoci nepriama, bola aj pri kompozícii *Malej vrchovskej symfónie*, ktorá je najvýznamnejším dielom Mikuláša Moyzesa vôbec.⁷³ Moyzes začal na *Malej vrchovskej symfónii* pracovať roku 1934 po dokončení *Dychového kvinteta*. Jej vývoj bol dosť zložitý. Pôvodne mal v úmysle spracovať iba prvú časť symfónie ako slávnostnú predohru, ktorú si od neho vyžiadala rozhlasová stanica v Košiciach. Predohru aj skomponoval, ale keď už bola hotová, nepozdávala sa mu, vraj nemala dostatočne vyhovujúci charakter predohry. Zdalo sa mu, že aj formulácia myšlienok aj spôsob ich spracovania sú bližšie k symfónii ako k predohre. Nezdala sa mu byť táto skladba akosi úplná, a preto ju nakoniec tiež pochopil ako prvú časť symfónie. A tak ju aj postupne dokončil na riadne postavenú štvorčasťovú symfóniu. K úvodnej časti, charakteristickej svojím ľudovým obsahom, prikomponoval doširoka spievajúcu, vrúcnu andantovú časť, za ňou postavil radostné veselé *Scherzo* a symfóniu uzavrel

⁷¹ Václav Smetáček, narodený 30. septembra 1906 v Brne. V súbore hral na hoboje. Prvý koncert Pražského dychového kvinteta bol 27. marca 1929 v Prahe [členovia: Rudolf Hertl – flauta, Václav Smetáček – hoboje, Vladimír Říha – klarinet, Otakar Procházka – lesný roh, Karel Bidlo – fagot – pozn. ed.].

⁷² *Dychové kvinteto*, dielo 17 od Alexandra Moyzesa hrali na XIII. Festivale Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu v Prahe roku 1935.

⁷³ Mikuláš Moyzes pomenoval symfóniu *Vrchovská symfónia*. *Malou vrchovskou symfóniou* ju označil so súhlasom skladateľovým Alexander Moyzes, keď pred premiérou diela robil na ňom malé revízie.

Rondom, ktoré práve tak ako prvá časť symfónie vyrastá z ľudovej tematiky a zo znalostí symfonickej tvorby českého národného skladateľa Antonína Dvořáka. Keďže v tejto symfónii rástla Moyzesova hudobná reč priamo z konkrétnych zážitkov, ktoré mu priniesol v najrôznejších obmenách sám život poznaním slovenských vrchov a života vo vrchárskych dedinách, pomenoval Moyzes toto dielo aj *Vrchovskou symfóniou*.

Podobne ako v prípade komornej tvorby pre dychové nástroje aj teraz pracovali obidvaja skladatelia na spoločnom námete. Aj syn aj otec robili zároveň na symfónii. Tentoraz však prišiel s námetom prvý Alexander, ktorý roku 1929 dokončil svoju 1. *symfóniu*, z ktorej prvá časť bola absolventskou prácou na štúdiách.⁷⁴ Skoro po jej dokončení si autor uvedomil všetky jej nedostatky a prikročil k jej prepracovaniu. A toto nové znenie 1. *symfónie* dokončil roku 1936, teda v roku, keď Mikuláš Moyzes tiež písal symfóniu.⁷⁵

Alexander Moyzes nevedel však o tom, že aj otec komponuje symfonické dielo. Mikuláš Moyzes si túto prácu nechával sám pre seba, lebo chcel vytvoriť hudbu národnú, pravdivú. Tvorba symfónie bola preňho vyjadrením hlbokých citov, ktorým vtedy jeho syn, očarený dobovými hudobnými vplyvmi, nemohol porozumieť. Preto aj Alexander Moyzes nemohol do kompozície diela skôr zasiahnuť, až tesne pred premiérou roku 1937, keď sa s touto skladbou zoznámil.⁷⁶ V *Malej vrchovskej symfónii* sa Mikuláš Moyzes presvedčivo rozhovoril o tom, že síce ľudová pieseň je najbohatším prameňom národného slohu, ale zďaleka nie jediným. Podarilo sa mu ukázať totiž v tomto diele, že slovenskosť hudby nie je citácia ľudovej piesne, ale spôsob vyjadrenia, ktorým prejaví skladateľ duchovný sloh slovenského človeka. Preto je *Malá vrchovská symfónia* práve tak významný umelecký čin v slovenskej hudbe, ako aj pozoruhodný pokrokový prejav vo vlastnom skladateľovom hudobnom diele. V tvorbe Mikuláša Moyzesa má taký význam, aký má v tvorbe Jána Levoslava Bellu kantáta *Svadba Jánošíkova*.

Pravda, Mikuláš Moyzes nebol jediný, ktorý sa v tomto čase takouto otázkou zapodieval. O čosi podobné sa pokúšal v 1. *symfónii* aj Alexander Moyzes. Podobnými problémami sa zapodievali mladí hudobní skladatelia vychovaní v Bratislave, spomedzi ktorých sa Eugenovi Suchoňovi podarilo najvýstižnejšie hudbou povedať to isté, najmä v kantáte pre miešaný zbor, sólový tenor a orchester *Žalm zeme podkarpatskej*, ktorú napísal roku 1938. Na Slovensku sa stáva jasné, že hudobné dielo je hlboko národné nie svojou technikou, ale svojím obsahom. A na tomto vyzrievaní slovenskej národnej hudby sa Mikuláš Moyzes napriek svojej starobe plne zúčastňoval.

⁷⁴ Alexander Moyzes: 1. *symfónia D dur, dielo 4 pre veľký orchester*.

⁷⁵ Nové znenie 1. *symfónie* A. Moyzesa označil skladateľ ako *Dielo 4/31*.

⁷⁶ *Malú vrchovskú symfóniu* upravil Alexander Moyzes 9. marca 1937 a jej premiéra bola 19. marca 1937 v Slovenskom národnom divadle v Bratislave v naštudovaní Bratislavského symfonického orchestra pod taktovkou Jozefa Vincourka.