

Windhager Ákos:

Kossuthtól Mengelbergig. Retorikai alakzatok Moór Emánuel szimfóniáiban¹

Bevezetés

Vajon kirajzolódik-e a megszólított portréja a nekiajánlott zeneműből? A vizsgálatra Moór Emánuel Kossuth Lajos emlékére írt (2.) *C-dúr szimfóniát* és Willem Mengelbergnek ajánlott (7.) *C-dúr szimfóniát* választottam, mert az ajánlások olyan lelki-alkotói környezetben születtek, amelyek azt feltételezik, hogy a mű és a megszólított közötti kapcsolat akár programzenei olvasásmódot is lehetővé tesz.² Mindkét alkotás első tételében annyira erőteljes, „beszédes” fő témát találunk, amely a két megszólított zenei arcképe is lehet.

Az alábbi szöveg három fő részre tagolódik, az első a szerző pályáját mutatja be, a második és a harmadik szakasz pedig a két szimfónia elemzése. Mivel Moór pályája és életműve kevésbé ismert jelenleg, az általános bevezető részletesen tér ki a szerző személyiségére, alkotói eszköztárára és az életmű fogadtatására. A programzenei olvasat verifikáláshoz összehasonlító elemzés retorikai tettek (elemek) szerepét vizsgálja, így a megszólítást (*salutatio*), a megnevezést (*definito*); valamint két trópuszt, az apoteózist és a szintézist.

A két C-dúr szimfónia, az életmű csúcspontjai, stiláris szempontból a magasabb szintű szerkesztettség révén emelkedik ki az életútból. A negyedik tételében mindkét szimfónia reflektál önmagára, a szerzőre és a megszólítottira; az viszont az alkotó világát tükrözi, hogy a két kitekintés metafizikailag eltér egymástól. A két mű emblematikus Moór életművében, mivel mindkettőben nemcsak a zene-szerkesztő, hanem a zene-szerző személyisége is hallhatóvá válik. A retorikai elemek feltárják a hangokon (szavakon) túli jelentéssíkokat, például, azt is, hogy Moór miként viszonyult az elhunyt államférfihez és az élő karmesterhez.

Moór Emánuel élete: fények és árnyak kettőssége

Moór Emánuel németnyelvű, polgári, zsidó családban született 1863-ban Kecskeméten. Ebenhardt Moór nagykereskedő, a szerző nagyapja *pater familiasként* irányította családját, ám a szerző édesapja, Moór Rafael, bohém művészként nevelte nyolc gyermekét.³ Az apa sikeres operaénekesi

¹ A tanulmány az MTA BTK Zenetudományi Intézetben 2013. december 5-én, a „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport által rendezett „Évfordulók nyomában” konferencián elhangzott előadás írott változata.

² Moór a szimfóniának nem adott sorszámot. A ma is használatos műjegyzéket Max Pirani állította fel a keletkezési időpontok és az opus számok alapján. A zárójelbe tett szimfónia-sorszám tehát Pirani sorrendjéből állapítható meg. Pirani, Max, Emanuel Moór, MacMillian Limited, London, 1959, 195–204.

³ Pirani (1959), 17.

kARRIER ELŐTT ÁLLT (Lembergben a *Lohengrin* címszerepét énekelte az ottani színházi ősbemutatón), ám a nagypapa hazarendelte Kecskemétre a hitközség kántorának.⁴ Ebben a légkörben az édesapja által csodagyereknek nevelt Moór elsajátította a zsidó liturgia zeneiségét, valamint a zeneelmélet, a zenetörténet és a zongorázás alapjait. Feltehetően a családi viszonyokból eredeztethető az, hogy Moór Emánuel a zsidó liturgikus zene számos elemét beépítette saját stílusába, így például jól hallhatóak zsidó zenei idiómái, ráismerhetünk a sófár kiemelt szerepére a kürtök dramatikus szerepeltetésében, vagy a kántorének szabadon koloráló improvizációs technikájára több műve szerkesztőelvében; de konkrét liturgikus művet nem alkotott (kortársaival szemben hiányzik például *Kol Nidre* feldolgozása).⁵

Csodagyerekként különböző legendákat jegyeztek fel róla, az egyik részben igazolható az, hogy Kismartonban hallotta Liszt Ferencet játszani és az idős zeneszerző fogadta is a fiatal zenészt. Moór tizenhárom éves korában hagyta el a családi otthont, s eleinte Prágában mélyítette orgonatudását, majd később, olykor párhuzamosan is Budapesten és Bécsben folytatta tanulmányait. Budapesten csupán az 1880/81-es tanévet végezte, amikor Robert Volkmann osztályában ellenpontot tanult. Bécsben viszont találkozott az életét meghatározó mesterrel, Anton Brucknerrel. Adataink hiányosak ezen a téren, az életműben végig kimutatható Bruckner-hatás ugyanakkor tudósít róla. Ugyancsak Bécsben fejlesztette zongoratudását Anton Door-nál. Tanulmányaiban nem figyelhető meg következetes program, így bár az akadémizmus gyanúja sem érinthette, a szerzői életmű során mégis hiányzik egy értő kritikus-mentor visszajelzése.

Párhuzamosan több városban folytatott tanulmányaival, 1881 és 1885 között még Szegeden is jelen volt, sőt zongoratanárként tevékenykedett a városi zeneiskolában. Emellett karmesterként, karnagyként és zongoraművészként is fellépett a városban. Hamarosan azonban az édesapját meghívták New Yorkba a zsinagóga kántori székébe és fia is vele tartott. Moór az amerikai emigráns Masaryk-család közvetítésével ismerkedett meg Anita Burke-kal, egy gazdag, ír kereskedő leányával, akit hamarosan feleségül vett. Moór boldog magánélete innen kezdve felső-középosztályi jóléttel párosult. A házasság kedvéért Moór áttért a katolikus hitre, ám számára ez formáság volt, nála nem találjuk ennek olyan tragikus következményét, mint amelyre Gustav Mahler esetében utalnak elemzők.⁶

Feleségével Angliába költözött, ahol néhány zongoraest után felhagyott a koncertezéssel. Ennek ellenére ő az első magyar zongoraművész, akinek játékát hangfelvétel rögzítette.⁷ George Henschel

⁴ Pirani (1959), 18.

⁵ [Az Emanuel und Heinrich Moor Stiftung online műjegyzéke](#)

⁶ Ken Russel (1974): *Mahler* című filmjének központi konfliktusa éppen a hitelhagyás kérdése. Moór az első világháború idején írt egy Stabat matert és egy Requiemet, de mindkettőt megrendelésre.

⁷ Thomas Alba Edison a fonográf népszerűsítése érdekében érdekes felvételeket kívánt összegyűjteni, ezért elküldte

karmester felfigyelt Moórra, és három zenekari művét, köztük az elemzésre kerülő *II. szimfóniát* is sikerre vitte.⁸ Henschel révén Moórnak lehetősége nyílt számos kamarakoncerten való közreműködésre, illetve kamarazenekarra írt műveinek vezényletére is.⁹ A sikert azonban tragédiák árnyékolták be, mert a Moór-házaspár két gyermeke elhunyt. A szerzőt a tragédiák mellett az is megviselte, hogy a bemutatók ellenére sem nyíltak meg előtte az angol zenei körök. Dühében Anglia kulturális életét provinciálisnak jellemezte ismerőseinek, s ez további ellenkezést váltott ki az angol zenei életben – bármennyire volt is az igaz, vagy sem.

Moór 1901-ben az (5.) *A-dúr szimfónia* bemutatására utazott Frankfurtba. A szerencsés előadás után a következő évben két operáját is bemutatták: a biedermeier-stílusjátékra épülő *La Pompadour*, és a tragikus késő-romantikus hangot használó *Andreas Hofer*, svájci szabadsághősről írt zenedrámát. A két opera felkeltette a közönség érdeklődését, ám a német operaigazgatókat a szerző németellenessége előbb-utóbb elidegenítette a további, mégoly értékes dalművektől. Így Moór számára Anglia után Németország is csalódást okozott, s Svájcban vásároltak házat a feleségével.

A helvét magányba 1905-ben lépett be a „szabadító”, Pablo Casals. Egy svájci koncertje alkalmával mutatták be neki Moórt, mint „helyi dilettánst” (sic!).¹⁰ Casals az őt párizsi lakásában felkereső zeneszerzőt zseninek nevezte, az alkotás folytatására biztatta és tőle telhetően mindent megtett a művek bemutatására. Ez a barátság Casals részéről nagyfokú türelmet igényelt, mert Moór viselkedése más művészeket elrettentett; sőt, esetenként a zenei körök még Casalsszal szemben is távolságtartóan viselkedtek Moór miatt.¹¹ Moór Casals estélyein találkozott Eugene Ysaye-jal, Henri Marteau-val, és feltehetően Willem Mengelberggel, akik a házigazda kellő unszolására elő is adták Moór műveit.¹² Casals támogatásának következtében az 1906 és 1912 közötti időszak az alkotói pálya csúcsa.¹³ Ugyanebben az időszakban a családi boldogság is

munkatársát, Theo Wangemannt 1889/90-ben Európába. [Wangemann e körútja során rögzítette Moór előadásában saját darabját, a *Változatok és fuga egy magyar témára című zongoraművét.*](#)

⁸ Sir Isidor George Henschel (1850-1934), zongoraművész, baritonénekes, karmester és zeneszerző a Porosz Királysághoz tartozó Boroszlóban született lengyel-zsidó szülőktől. Johannes Brahms közvetlen baráti köréhez tartozott, és jó kapcsolatot ápolt Edvard Grieggel és Nikisch Artúrral is. Sikeres énekesi pályafutása közben kérték fel, hogy az éppen megalapított Bostoni Szimfonikusok első karmestere legyen. 1886-tól Londonban szervezett szimfonikus esteket eredeti műsorválasztékkal. 1893-tól a Royal Scottish National Orchestra vezető karnagyává is kinevezték.

⁹ Noha Moór szemszögéből nézve Henschellel való kapcsolata jelentősnek tűnik, a karmester önéletrajzában egyetlen szót sem ejt a magyar zeneszerzőről. Henschel bőven beszámol a Moórral való lehetséges találkozás éveiből, Johannes Brahmsról, Pjotr Iljics Csajkovszkijról vagy éppen Hans von Bülowról. Az is igaz, hogy Henschel szarkasztikus stílusban ír a környezetéről és a legtöbb történet saját jelentőségét hangsúlyozza.

Henschel, George, Sir, Mus. Doc (1919): *Musing and Memories of a Musician*, New York, MacMillan.

¹⁰ Corredor, Josep Maria, *Conversations with Pablo Casals*, Dutton, 1957, 92.

¹¹ Corredor (1957): 93.

¹² Noha Moór nem épített ki kapcsolatokat a korabeli jelentős francia zeneszerzőkkel, egy nem ellenőrizhető forrás szerint Ravellel találkozott, sőt a francia szerző elismerően szólt Moór játékaról. Szerkesztői bejegyzés egy Moór-felvételhez: <http://www.youtube.com/watch?v=eBgtX6l2Xag>

¹³ Corredor (1957), 96. Ezt a helyzetet jól szemlélteti egy Svájcban lezajlott eset is. Thibaud, Cortot és Casals Lausanne-ban, egy Moór által kibérelt házban gyakorolták a nekik írt *Hármasversenyt* (op. 70), amelynek eredetiségét

megadatott Moórnak; elvesztett gyermekeik után Anita Burke unokaöccsét és unokahúgát örökbe fogadták.

Moór életében az 1913/14-es évad újabb fordulópontot jelent. Részben a világháború miatt, de magánéleti és alkotói válsága miatt is elapadt az ihlete. A korábban egy-egy év alatt operákat, szimfóniákat, versenyműveket alkotó szerző képtelen volt írni; küszködve fejezte be két év alatt a vonósnégyesre és zenekarra írt concertoját, majd megrendelésre egy requiemet és egy stabat matert. Az életmű 1913-ban lezárult, sőt a feljegyzések alapján úgy tűnik, hogy Moór tudatosan zárta le. A későbbi három művel csupán elkeseredett visszatérési kísérlet tett, amelyek azonban egyértelműen bizonyították, hogy a termékeny mesterre az elcsendesedés éveit várnak.

A világháború időszaka a zeneszerző számára a lelki fájdalmak sorát hozta. A szakma magára hagyta Moórt, zenészsímszerűsei szétszéledtek a háború hírére, Casals pedig 1914-ben vette feleségül amerikai szerelmét, s a háborút ifjú hitvese otthonában töltötte; így Moór művei lekerültek a műsorról. A háborúban elesett a Moór-házaspár örökbe fogadott fia; Anita Moórt pedig egy halálos betegség kezdte kínozni. Moór vidéki gazdává vált, a házát, műhelyét, kertjét gondozta. 1922-ben eltemette szeretett feleségét.

A világháború utáni Moór teljesen más ember lett. Ahogy 1890-re felhagyott a zongoraestekkel, 1913-ban lezárta a zeneszerzői életutat is. A világháború után a hangszerek tökéletesítésébe fogott, előbb húros hangszereket talált fel, majd pedig belefogott, hogy megépítse régi álmát, a kétmanuális zongorát. Noha annak sorozatgyártása nem indult meg, a Pleyel-cég hajlandó volt szerződni vele és hamarosan el is készültek az első darabok. Mivel Moór 1923-ban feleségül vette Winifred Christie zongoraművésznőt, újra felvette a kapcsolatot a külvilággal, s a dupla-zongorát népszerűsítő koncertkörútra indult. Moór e hangverseny-körút keretében lépett fel ismét Budapesten, 1929-ben. Jelentős sikere ellenére sem terjed el azonban a kettős-zongora. Moór Emánuel 1931-ben svájci házában hunyt el.

Moór stílusa zenekari művei tükrében

Moór Emánuel életművében egyértelműen a kamarazené az első hely, dalok és zongoradarabok sorozata mögött még a kisebb együttesekre írt alkotások bírnak jelentőséggel. A mai hangversenyéletben időnként feltűnő Moór-darabok is közülük kerülnek ki. A párizsi években ugyanakkor hozzávetőlegesen harminc szimfonikus versenymű születik, a hagyományos háromtételű koncertok mellett számos rapszódia, ballada és szvit is. Zenekar-kíséretes zongoraműből nyolc, cselló-műből hét és hegedűműből hat szerepel a szerző műjegyzékében, továbbá két

a három virtuóz sem vitatta. A próbafolyamat vége felé áthívták a szerzőt, hogy hallgassa meg. A nagyobb veszekedés nélkül lezajló próba közben kitört odakint a vihar. Casals felvetette, hogy Moór maradjon velük estére, de a másik két zenész oly mértékben irtózott Moór személyétől, hogy a zeneszerzőnek esőben is haza kellett mennie.

kettős- és egy hármaverseny is. Moór csellóversenyeit, ha nem is gyakran, de Casals kedvéért a legnagyobb együttesek is műsorukra tűzték, például a Bécsi Filharmonikusok a *cisz-moll csellóversenyt* 1910 novemberében. A többi versenyművét szintén konkrét előadóknak komponálta, akik addig, amíg jó kapcsolatot ápoltak Moórral, (vagy inkább Casalsszal) a darabokat előadták. Később már érdekességként tűntek fel művei egy-egy esetben, például a *Hármaverseny* utolsó két tételét 1954. február 20-án adták elő egy matiné hangversenyen a New York-i Filharmonikusok.

A szimfonikus együttesre írt alkotások száma húsz körüli; kilenc szimfóniáról, egy nyitányról, és további kilenc vegyes műfajú alkotásról van szó. Valójában azonban nyolc zenemű jutott el a dobogókra, és ezek közül is csak öt szólalt meg több esetben: a (2.) *C-dúr szimfónia*, a *Rögtönzések zenekarra*, a *Hangverseny-nyitány*, az *A-dúr rapszódia* és a (6.) *e-moll szimfónia*.

1. táblázat: Moór jelentősebb zenekari művei (Pirani életrajza alapján)

| ZENEKARI MŰVEK | AJÁNLÁSA | ÉV | KIADÁS | BEMUTATÓ (és előadásszám) |
|-------------------------------------|---|------|-------------|--|
| (1.) e-moll szimfónia | - | 1893 | - | 1894, Henschel, London |
| Hangverseny-nyitány | George Henschel | 1894 | Schott | 1894, London, Henschel (4 est) |
| (2.) C-dúr szimfónia | <i>In memoriam Kossuth Lajos</i> | 1895 | Simrock | 1895. (03.14.), London, Henschel (4/5 est) |
| (3.) D-dúr szimfónia | Anita Moór | 1895 | Rózsavölgyi | - |
| (4.) B-dúr szimfónia | - | 1898 | A. Schmid | - |
| (5.) A-dúr szimfónia | - | 1901 | - | 1901, Frankfurt-am-Main |
| Rögtönzések zenekarra | Siegmund von Hausegger | 1906 | Siegel | 1906, Mengelberg, Amszterdam (4 est) |
| (6.) e-moll szimfónia | Volkmar Andreae | 1906 | Siegel | 1906, Casals, Barcelona (3 est) |
| (7.) C-dúr szimfónia | <i>Willem Mengelberg és a Concertgebouw Zenekar</i> | 1906 | Siegel | 1907. (05.02.), Mengelberg, Amszterdam |
| Pensées Symphoniques pour Orchestre | - | 1908 | Mathot | - |
| A-dúr rapszódia | Willem Mengelberg | 1909 | Mathot | 1910, Mengelberg, Amszterdam (3 est) |
| Pièce Symphonique | - | 1909 | Mathot | - |
| (8.) A-dúr szimfónia | Anita Moór | 1910 | - | - |
| (9.) szimfónia, töredék | - | 1914 | - | - |

Az önkifejezés végső érvényű megfogalmazásaként komponált kilenc szimfóniából öt szólalt meg dobogón, és ezek közül is csupán a *második* és a *hatodik* került többször is előadásra. Pedig a kilenc nagyzenekari alkotás nemcsak hogy megfelel a szimfóniákkal szemben támasztott szerkezeti, nyelvi és dramaturgiai elvárásoknak, még kifejezetten jól érthető is. Bár, Moór nem ötvözi szimfóniáit programzenei elemekkel, nem használ sajátos nemzeti koloritot sem, s nem úttörő nyelvében, mégis korszerű. A jellegzetes kortársi átvételek mellett (pl. a Trisztán-fordulat) Moór dallamkészletének alapanyagában ki lehet mutatni a korabeli zsidóság – már említett – zenei idiómáit, poszt-wagneri zenei témákat és a korai művekben a *style hongrois*-elemeket is.

Moór egyike volt azoknak, akik oly erősen szenvedték el a Bruckner-recepciót, hogy az saját nyelvük meghatározó részévé vált. Brucknertől vette át a funkcionális zenei építkezéstől való eltávolodást, az üres zenekari kvintek és az ellenpont-technika tematikus használatát. Csajkovszkij dallamossága és szenvedélyes hangszerelési elvei is többször visszaköszönnek. A mai hallgató számára Mahler-recepciónak tűnik a ti-szeptimek használata, a szerkesztett tematikus heterogenitás (pl. a nemes dallam és közhely együttes megszólalása), továbbá a szimfóniák révén való önkifejezés. Mahler és Moór kapcsolatáról, főként esztétikai értelemben a jelenlegi kutatás azonban mégse tud. Feltehetően, a Mahler-recepció egy része valójában a korból jobban igazolható Richard Strauss-hatás. Az egyik jellegzetes átvétel a deus-ex-machinaként megjelenő rézfúvós akkordtömbök, vagy éppen a Strauss-flitter könnyed alkalmazása.

Stílusának további meghatározó eleme – főként zenekari műveiben – a nagyfokú játékosság és a könnyedség; s az, hogy zenéje csak ritka esetben válik tragikussá. A szép és a rút közötti egyensúlyozás során Moór előnyben részesítette a szépet, s ez esetenként hiányt ébreszthetett a hallgatókban. A műveit mégis összetartotta egy *nagyelbeszélés*, a szimfonikus narratíva, amely a pátosz és ironia jól szerkesztett egyensúlyából született. Édesapja kántori énekes hagyományából eredeztethető Moór legjellemzőbb zenei szerkesztőelve, a szabadon koloráló improvizációs technika, azaz a minden művét átható, szándékosan fenntartott, rögtönzés-jelleg, amellyel a nyitott mű érzetét alakította ki.

Moór Emánuel személyisége és életműve az utókor szemében

Moór ars poeticája kérdéses. Bruckner Istenhez küldött fohászai, Wagner művészetvallás általi világmegváltása, vagy Mahler szarkasztikus polgárpukkasztása egyaránt távol állt tőle. A zeneszerzés belső kényszer lehetett számára, hogy a benne megszületett dallamokat papírra vesse. Eleinte azt kereste, hogy miként lehetne megújítani a koncertrepertoárt, és zeneszerzése e megújításra tört. Később magára a hangok, hangszínek, hangszerek megújítására törekedett, ebből született a kétmanuálos zongora.

A Moór-művek elterjedését jelentősen visszafogta, hogy Debussy, R. Strauss és Sztravinszkij kortársaként rendkívül eredeti újítókkal kellett felvennie a versenyt a zenében konzervatív szerzőnek. Amíg Dvorak, vagy Sibelius Angliában be tudott futni, addig Moór Párizsban kívánt sikereket elérni. Anglia, amely az ünnepeket – R. Strauss-recepciót nyögő – Edgar Elgart (vagy R. Vaughan-Williamst, Gustav Holstot), leszámítva ekkoriban nem rendelkezik igazi zenei nagysággal, viszont óriási zenei fogyasztórétanggal bír, nagy lehetőséget jelentett egy-egy szerző karrierjében. Moór számára ideális terep lehetett volna, ha ott marad, márcsak stílusa, a „könnyed brucknerizmus” miatt is, amelyre német – és angol – zenei területeken találhatott volna értő hallgatóságot.

Noha Casals révén 1905-től megjelentek a koncertéletben, de a katalán csellóművész mellett kellett volna még további impresszárió, vagy legalább egy Gyagilevhez fogható megrendelő. Moórhoz hasonlítható a helyzete Frederick Deliusnak, aki Thomas Beecham karmester hosszú tevékenységének köszönhetően került bele a zenei vérkeringésbe, s kapott életműve összkiadást. Gustav Mahler nagyszabású szimfóniáit, noha Willem Mengelberg és Bruno Walter is kiállt mellettük, Leonard Bernstein és a New York-i Filharmonikusok emelte be véglegesen a kánonba. Moór eleinte jó kapcsolatot ápolt Henschellel és Mengelberggel is, de úgy tűnik, mindkét támogatóját elvesztette négy-öt év alatt. Ez esetben maradt volna még a művei népszerűsítésére az a lehetőség, hogy Moór ismét koncertezni indul és estjein saját műveit adja elő. Erre azonban sajnos csak kevés alkalommal került sor.

Brahms vagy Dvořák példáján azt látjuk, hogy a támogató karmester mellett egy jó kritikus sem árt a háttérben, de Moór viselkedése az újságíró-esztétákat tántorította el a leggyorsabban. Noha Moór számára a mindennapi megélhetés nem okozott gondot, de lehet, hogy ez az előny is a visszájára fordult. Csajkovszkijt Meck asszony támogatása kiemelte a napi robotból, és ez az orosz szerzőt megerősítette a pályáján. Menedelsohn példájával lehetne Moórt összehasonlítani, de a filozófus-unoka családi örökségként belenőtt a vagyonban és a zenekarba, ellentétben Moórral, aki a hozományként kapta. Említhetnénk Goldmark Károlyt, akihez stílusában is, zenei gondolkodásmódjában is közel állt Moór, ám az előbbi egész életében kenyérkeresetként szerzett zenét, igaz, a *Sába* sikere után már ő is anyagi biztonságban érezhette magát.

További tényező a művek fogadtatásában, hogy a közönség a magáénak érezze a szerzőt és a műveit. Moórt Londonban, Frankfurtban, Párizsban magyarnak, vagyis idegennek tartották. Magyarországon elismerték, és műveit bemutatták (volna), mint tették azt például Buttykay Ákos szimfóniáival, Farkas Ödön operáival, Demény Dezső miséivel is. Egy francia, német, vagy angol hangversenyrendező azonban nem kockáztat szívesen egy kevéssé ismert külföldivel koncertet, főként nagy léptékű szimfóniát.

Az összes esztétikai és marketing-szempontra felülírta azonban a szerző nagyon goromba viselkedése. Még a Moór iránt elfogult életrajzíró, Max Pirani is megjegyzi, hogy Casals minden erőfeszítése értelmét veszítette abban a pillanatban, ahogy a szerző személyesen is megjelent a helyszínen.¹⁴ Moór viselkedését menthetjük azzal, hogy otthontalannak érezte magát élete végéig. Sem Kecskeméten, sem New Yorkban, sem Angliában nem érezte otthon magát, majd, miután Svájcban, Lausanne-ban vásárolt házat, hónapokat töltött Párizsban. A letelepedést *időnként véglegesnek* tekintette, az viszont biztos, hogy 1901 után nem tervezte Magyarországra való visszatelepülést.¹⁵ Az igazi gondot azonban az okozta, hogy személyiségét nagyapja és apja temperamentumának kettőssége és rendszeres összeütközése meghatározta. Moór zaklatottságára további magyarázat, hogy a hagyományosan feloldást jelentő édesanyja (Neumann Júlia) hiányzik a szerző életéből válságos kamasz éveitől kezdve, mert a szerző hat későn született, kistestvérét gondozta. Ebből a korszakból eredhet Moór ismert depressziója, amely rendszerint gorombasággal, éles ítélkezéssel és gyermeki daccal párosult. Előbb-utóbb minden támogatóját elidegenítette maga mellől, s egy idő után eleve elzárt bármilyen új ismeretségeket közismert rosszhíre, amely holdudvarhatásként műveit is előre becsmérelte.

A „Kossuth-szimfónia” (1895)¹⁶

A kiegyezés korának zeneirodalmában mind a kuruc-romantika, mind a szabadságharc emlékezete időről-időre megjelent, de Kossuth Lajos (1802-1894) személye csak elvétve. Az első programzenei alkotás, amelyben valóban az egykori kormányzó-elnök idéződött meg Major J. Gyula II. (*Magyar*) *szimfóniája* (1890-93) volt.¹⁷ A pontosan megírt program alapján beazonosíthatjuk a cselekményt, a romantikus narratívába helyezett szabadságharcot. Ennek a műnek a bemutatójáról nem tudunk, ugyanakkor kottaformájában ismerték a kortársak. Kossuth Lajos másik zenei megidézésére Bartók Béla 1904-ben bemutatott *Kossuth-szimfóniai költeményében* került sor. A mű azonban eltűnt a hangversenyéletből; majd csak 1945 után találta meg azt zenekari szólamok alakjában Dennijs Dille.

Moór „magyar” korszaka

Moór Emánuel 1895-ben befejezett *C-dúr szimfóniája* (a jelenlegi számozása szerint a 2.), feltehetően a londoni bemutató előestéjén kaphatta Kossuthnak való ajánlását. A művet bátorító

¹⁴ Pirani (1959), 70.

¹⁵ Ezzel összhangban áll az is, hogy Moór ugyan találkozott magyar zenészekkel (pl. Flesch Károllyal, Szántó Tivadarral, Arányi Jellyvel), de életművében ekkor már a *style hongrois* emlékképként jelent meg.

¹⁶ A szimfónia megjelent: „*Symphonie (C dur) für großes Orchester*”, Simrock Kiadó, Berlin, 1895.

¹⁷ Sziklaváry (2007): 48. Major szimfóniája 1896-ban millenniumi pályadíjat nyert, 1901-ben pedig nyomtatásban is megjelent partitúrában, zongorakivonatban a programleírással együtt. Sziklaváry Károly: *Egy ifjúkori szimfónia: A Kossuth szimfóniai költemény*, In: Dombi Józsefné-Maczelka Noémi: Mozart-Liszt-Bartók tanulmánykötet, Szeged, 2007, SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszék

karmester, George Henschel immár Moór harmadik zenekari művét mutatta be a londoni Queen's Hall-ban egy év leforgása alatt. Az 1895. március 14-én tartott bemutató olyan jelentős elismerést hozott Moórnak, hogy a Budapesti Filharmóniai Társaság is meghívta. A szerző vezényletével előadott *Kossuth-szimfónia* idehaza is nagy visszhangot váltott ki – nem mellesleg a beleképzelt program miatt.

Moór 1894 és 1898 között foglalkozhatott Budapestre való áttelepüléssel, ahogy az az életmű rövid, „magyar” korszakából megállapítható. Négy *Magyar tánc*, továbbá egy *Magyar szerenád*, *Csárdás*, *Magyar rapszódia*, valamint a *Változatok és fuga egy magyar témára* című zongoradarab került ki ekkor tolla alól. Tudatosan szervezett „magyar” korszakának újabb jegye, hogy a korábban már megszólított Hubay Jenő után más magyarországi kötődésű művészek jelentek meg az ajánlásaiban: Popper Dávid, Thomán István, Pécskai Alajos, vagy az egyik mecénás leánya: Enyedy Ilona bárónő. Moór még a Simrock Kiadót is lecserélte három műve erejéig a Rózsavölgyire. Ám, feltehetően az a tény, hogy a *Kossuth* sikere dacára sem az 1896-ban, a millenniumra komponált (3.) *d-moll szimfóniát*, sem a Thománnak ajánlott *c-moll zongoraversenyt* nem mutatta be a Filharmóniai Társaság, Moórt oly mértékben elkeserítette, hogy lemondott Budapestről.

Az „*In memoriam Kossuth Lajos*” szimfónia azonban még a Budapesthez fűzött remények idején született meg. Sőt, nem kizárt, hogy a hazatérés hatásos belépőjének készült. Más kérdés, hogy a művön „magyar jelleg”, azaz a *style hongrois* sem idézetként, sem dallamként nem jelenik meg, amit már a korabeli kritika is hiányolt. Ez azért is feltűnő, mert a fentebb felsorolt „magyar” darabokban valóban merít a korabeli magyar koloritból.

A mottó-téma

Moór, a világpolgár, a legenda szerint találkozott az emigrációban élő, idős politikussal.¹⁸ Az életrajzíró azt is hozzáfűzi a szimfóniához, hogy a szerző nagyra becsülte, tisztelte és szerette Kossuthot, ami a zenekari műből is kihallik.

A négytétéles szimfónia első tételének alaphangneme – a klasszikus hagyományoknak megfelelően – C-dúr. A tétel (*Andante maestoso*) kezdetén (5–20. ütem) a c-moll a jellemző, de már a 21. ütemben, az *Allegro con brio* átlép C-dúrba. Az első tétel fő témája viszont (1–3. ütem), amely meghatározza a szimfónia többi témáját is, a tétel kezdetén és minden visszatérés esetén is a C-dúr zenekari környezet ellenére F-dúrban szólal meg. Noha egy 1895-ben írt szimfóniánál nem ildomos haydni hangnemi rendszert keresnünk, a hangnemiség látszólagosságára már ez a pár elem is fényt vet.

¹⁸ Pirani (1959), 32.

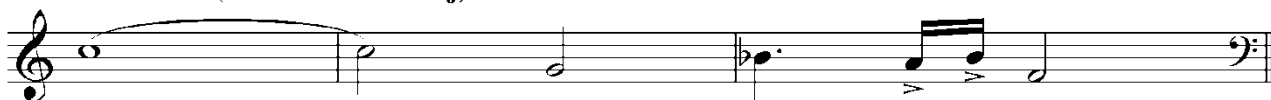
1. kottapélda. A 2. szimfónia 1. tételének témái

2. Szimfónia

1. tétel, Andante maestoso

Moór Emánuel

Mottó-téma (Főtéma - témafej)



1 - 3. ütem, 1. oboa

Főtéma (visszatérő teljes alak)



36-42. ütem, 1. harsona

Melléktéma



61 - 64. ütem, 1. klarinét (B)

A főtéma alapja egy hat hangból álló témafej, amely az újabb ismétlődések esetében más és más módon folytatódik. Szerkezetében és karakterében emlékeztet Rimszkij-Korszakov *Seherezáde* (1888) című szvitjének jellegzetes „Szultán”-témájára, amelyet Moór ismerhetett is angliai koncertélményei alapján. A témafej sokféle (elkeseredett, hősi, játékos) karaktere teszi, hogy ha nem is programzenei szinten, de az első tételnek van „története”, azaz felfejthető a szimfonikus narratíva a retorikai alakzatok révén. Ugyanakkor ez a „beszédese” témafej mégiscsak kérdéses minőséget képvisel a szimfónián belül, mert nincs elég „nemes” anyagból, csupán kiemelt funkciójú hangokból szövődött akkordvezetéses logikával.

A főtéma bemutatkozását elemezve derül ki, hogy az első két ütem zenekari unisono C-je, nem része a főtémának, ahogy a későbbi visszatérései esetén szünettel indul az ütem és csak a második negyeden indul a motívum. A hosszú kezdőhangra magyarázat, ha az a kapcsolatfelvétel gesztusa. A fortissimo megszólaló zenekari C, kellően hangsúlyos belépő, amely egyben tisztelgés is, ha Kossuth Lajos valóban címzettje a szimfóniának. Ezt az olvasatot támasztja alá az unisono megfogalmazás is, mert egyértelműen emlékeztet a sófár jom kippuri megszólalására, a *tkia gdolara*. A rituális ünnepélyességgel kitartott hosszú hang, a sófár-kürt első hangja, amely a népet hívja össze.

A szélesen és egyre hősiesebben hömpölygő főtémára a 61. ütemben immár a *Piu tranquillo*

melléktéma felel. Mint a mellékletben is látszik, a melléktéma zenei anyagát tekintve a főtéma rokona, ráadásul ugyanúgy befejezetlen dallam. Ha a főtéma a kérdés, akkor a melléktéma a lírai válasz. Moll zeneiségével és kvartugrásával éppannyira lelkesítő téma, mint amennyire el is érzékenyíti a hallgatót.

Definitio (az első tétel retorikai olvasata)

Az első tétel *Andante maestoso*ban indul C-dúrban, amelyet a főtéma újra és újra kitérít az F-dúr és az Esz-dúr fele. A négyütemes ódon hangzású, komor emelkedettséget sugárzó bevezető után 16 ütemnyi líra szólal meg oboán a főtéma dallamát variálva.

A 21. ütemben lépünk át az *Allegro con brio* területre, ahol a főtéma hamarosan elnyeri első kiteljesedését egy ünnepélyes, szónoki megnyilvánulásban (36-43.ütemek). C₁-orgonapont felett szólal meg a teljes mély-regiszterben a főtéma ünnepélyes, negyedmozgásos alakváltozata alapvetően F-dúrban. Ha az első négy ütemet tekintjük a köszöntésnek (salutatio), akkor a 36-43.ütemek a téma deifinitiója. Itt ölti fel a téma legteljesebb alakját, amely *maggiore* kezdőtételnek megfelelően komor karakterrel bír. Ugyanakkor a témafejt itt sem zárul le, itt sincs határozott végpontja, befejezetlenségét megtartja, ezáltal a definitio véglegesítése is elmarad. A tétel retorikai célja tehát a témafejt végső alakjának megtalálása, megragadása és véglegesítése.

A 61. ütemben (4. próbajel) kezdődik a melléktéma területe *Più tranuilló*ban.¹⁹ A 95. ütemig (5. próbajelig) tartó területen a lírai karakterű melléktéma csendül fel előbb klarinéton, majd hegedűkön, végül kürtökön. A melléktéma háromszori megszületésében mélyrezek akkordtömbjei és a kürtök Bruckner-kvintjei retorikai hatásszünetet keltenek. Az 5. és 12. próbajel közötti területet (95.ütemtől a 231. ütemig) a klasszikus formában a főtéma kidolgozási területének hívja. Moór ebben a szakaszban főtémát más és más karakterek szerinti variációban mutatja be. A staccatos témafejt játékossága csak négyütemnyi ráhangolódás a d-mollban történő tömbszerű megszólalásra. A tétel első zenekari csúcspontját a 123–124. ütemekben hallható, ahol a főtéma 36-37. ütemekben megismert negyedmozgásos változata zúg fel a teljes zenekar unisonójában. Ha a korábbi megszólalásokat a definíciós kísérletnek tekintettük, akkor ez itt az egyik leghatározottabb gesztus a mottó véglegesítésére és kinyilatkoztatásra. Moór zenekari írásmódjának egyik jellegzetes eszköze az unisonók viszonylag gyakori dramaturgiai használata. A kihangsúlyozás szándéka, a megfogalmazás abszolutizálására tett kísérlet, illetve a sófár liturgikus főszerepének megidézése ötvöződik a szerző unisonóiban. A szerzői ego itt kísérli meg, hogy eggyé váljék a mindenséggel, de legalábbis a közönséggel, a tömeggel.

¹⁹ Ebben a szimfóniában a próbajelek a szerzői belső tagolást mutatják, és gyakorlatilag az is felsejlik, hogy a szerző milyen mértékben tudatosan látta alkotását.

Olyan erővel tör fel a befejezetlen főtéma, mintha ezer gátláson keresztül kellett volna az alkotónak megszülnie ezt a megnyilatkozást. Az unisonót követően elszabaduló ellenpont-technika lendülete, Bruckner-kvintjei és megannyi harsány Mahler-szeptimjei sem tudják elfedni, hogy Moór a *stringendo molto crescendo* pár ütemében megidézze egyik legeltemetettebb zenei síkját, a *style hongrois* árnyát. A „magyar stílus” bevezetőben felvetett hiányát sajnos ez a négyütemnyi choriambus-ellenpont sem cáfolja lényegében, mégis fontos zenei elszólás, mert mintha megmozdult volna valami az elfeledett síkból. Moór a 130. ütemben azonban ismét visszatért a negyedmozgásos írásmódhoz.

A kidolgozási rész variációs területén feltűnik négy ütem erejéig egy komor karakterűvé vált melléktéma, de aztán a fúvósok kemény G-dúr akkordtömbje visszarántja a zenét a főtémához. A 9. és 10. próbajel közötti szakasz megint mintha régi emlékeket idézne, a 174. ütemben kezdődő fortissimo jelenetben Volkmann-művek (pl. *III. Richárd-nyitány*) hangszerelési elvei (kis ambitusú ellenmozgás jellegzetes basszusba való hangszerelése) jelennének meg. A főtéma szakasz pedig egy A-dúr hősi tablóban zárul le (208-217. ütem). Érdekessége ennek a tablónak, hogy az addig hiányos ütemképletet használó motívum itt kiteljesedik, a téma a 208. ütem első negyedén kezdődik el. A következő ütem viszont nyolcadszünettel kapcsolódik, amely retorikai értelemben a hangsúlyozás eszköze. Kiegyenlített ritmusban szólal meg a témafejtöbbi részlete is, végül a tétel elejéről ismert témaválasz itt kibővül egy ismét choriambus lüktetésű akkord-játékkal. A tabló említett négy utolsó üteme retorikai szempontból a taps helye, a nagy ívű szónoki hatás lecsillapodásának ideje. Ez a pár ütem az előtte való tételkimondás verifikálására szolgál. A C-dúr tétel valódi csúcspontja tehát a témafejt főtémává válásának A-dúr pillanata.

A főtéma kidolgozási terület utolsó 14 üteme átvezetés *Animato* előírásban immáron a melléktéma kidolgozási területére, amely a 12. és a 15. próbajel között található. A hangnem egyre szenvedélyesebbé válik, a melléktéma hősi indulóként (244-247. ütemek) b-mollba modulál. A melléktéma itt sokkal hagyományosabb szimfóniatémaként viselkedik, mint a mottószerű főtéma. Hajlítható, alakítható témafeje jól idomul mind a kürtrivalgáshoz, mind a szomorkás hegedűszóhoz. A lírai, polifon-szövésszerű, variációs sorozat közben Moór újra és újrjelzi, súlyos réztömbökkel (pl. 268. ütem), hogy immáron c-mollban járunk. Majd a 281. ütemtől orgonapont készíti elő a klasszikus rekapitulációt, amelyet a főtéma megdicsőülése vezet be.

A 15 és 20. próbajel közötti terület a visszatérés, amelyben egymás mellé sorolódik a főtéma több különböző alakja. A hosszú G₁-orgonapont után kirajzolódik a 36. ütemből ismert komor negyedmozgásos képlet előbb csak a fafúvósokon és a vonósokon, majd 311. ütemtől ismételten a C₁-orgonapont felett a rézfúvósok teljes hangerején is. Hosszú c-moll melléktéma-visszatérés után gyors fugato-területen kergetik egymást a fő- és melléktéma-részletek, hogy a fináléban (400-411.

ütem), felzúghasson ismét a C₁-orgonapont felett a hatalmas főtéma negyedmozgásos változata F-dúrban.

A részletes elemzés célja az volt, hogy a szimfónia mottószerű főtémájának karakterváltásait kontextusban érzékeltethessem. Kirajzolódik így három hatalmas csúcspont, amelyben a főtéma definíciós kísérlete lezajlott. A zenekari unisono kétségbeesett felkiáltása után az A-dúr hősi tabló válasznak tűnhet, amelyet azonban érvényteleníthet a kóda hiányos ütemmel induló változata. Azért is emelkedik ki a hősi tabló a tételből, mert egyedül ott ragadható meg egyértelműen a ritmus, a téma és a retorikai szerep. A témafej feltehetően háromnegyedes lüktetéshez jobban igazodna, mint a tételre kényszerített négynegyed. Az A-dúr hősi tabló „jelentés” elsődlegességét emeli ki az is, hogy a melléktéma is leginkább a lírai hősiességet sugározza főként a kidolgozási szakasz megdöbbentő erejű kürtfanfárjában.

A szimfónia célja: az apoteózis

A szimfónia második, *Andante sostenuto* tétele a klasszikus szimfóniarendet követve, lassú tétel. C-dúr szimfónia második tételként a párhuzamos hangnemeket használja, a-mollban kezdődik és A-dúrban végződik. A háromnegyedes ütemmutatójú, kifejezetten kamarahangzású tétel főtémájának első négy üteme meglepően emlékeztet a Trisztán-motívumra. A főtéma szintén négy ütemes második fele eltérő zenei anyagból származik, de lezáró funkciója jól érzékelhető.

A főtéma magja előbb a vonósokon, majd a fúvósokon szólal meg, de eközben a zenei mély regiszterben erőteljes ellenpont-technika bontakozik ki, hol akkordtömb bűg fel, hol orgonapont szólal meg. A lassan kibontakozó főtéma a 40. és 50. ütem között már a zenekar összes hangszerét használja, a tételre jellemző kamarahangzás azonban megmarad. A 63. ütemben jelenik meg a melléktéma, amely hegedű-kadenciára emlékeztet. A két téma innen kezdve váltakozva épül egymásra illetve ütközik össze. A tételt záró 12. próbajelnél *Maestoso* előírás hatására négy ütem erejéig még megjelenik a főtéma az első tétel hősi tablóhangzásában. Ezt követően azonban lassan lecseng a tétel. A két téma sajnos nem volt igazán alkalmas egy lassú tétel gondolatait hordozni, noha a puha kamarahangzás és a moll-akkordtömbök valóban érzékeny hangulatot teremtenek. Ha az *In memoriam Kossuth Lajos* szimfóniaajánlást komolyan vesszük, akkor az *Eroica* hagyományát követve a második tételben egy gyászindulónak kellett volna lennie. Gyászindulóra, gyászra azonban nem utalt sem téma, sem karakter, sem forma.

2. kottapéllda. A 2. szimfónia 2–4. tételeinek témái, témafejei

2. szimfónia

2-4. tételek témái, témafejei

Moór Emánuel

2. tétel (Andante sostenuto) főtéma



3. tétel, (Scherzo), főtéma



3. tétel, triótéma



4. tétel, Finale (Allegro poco maestoso), főtéma - témafej



4. tétel, melléktéma



A harmadik, *Scherzo* tétel triós formában íródott, s ezzel ismét igazodik a klasszikus szimfónia-rendhez. A tétel első részét az F-dúr és f-moll hangnem közötti állandó feszültség határozza meg. Az első négy ütemben F-dúrt ígérő, de azt be nem váltó, unisono F₁-c' üres kvinteket hallunk, az 5. ütemben pedig a meglehetősen frivol, szinte vásári f-moll főtémát. A klarinétra hangszerelt Scherzo-főtémáról ebben a zenei környezetben az olvasónak önkéntelenül is Mahler *II. (c-moll) szimfóniájából* a 2. *Andante moderato* tétel Ländler-es kezdete ugrik be. A hatás oly önkéntelen, hogy napjaink koncertjein akár felszisszenést is lehet hallani a közönség soraiból.²⁰

²⁰ A hasonlóságot közvetlen kapcsolat mégsem okozhatta. Mahler a *Kossuth-szimfónia* bemutatója előtt tíz nappal, 1895. március 4-én vezényelte el Berlinben a saját *II. (c-moll) szimfóniája* első három tételét; a kottakiadásra pedig

A korábbi fanyar hangzást a 177. ütemben (7. próbajel) kezdődő trió-részben egy markáns, harsány és hősies triótéma váltja fel. A triótéma a szimfónia talán legsikerültebb témája, noha ugyanazt a hármashangzatos gondolkodást alkalmazza, mint az összes többi téma, ugyanakkor nyersségével, megállíthatatlan lendületével és bravúros hangszerelésével magával ragadja a hallgatót. A melléktéma Bruckner *I. szimfónia 3. tételének* főtémáját idézi meg karakterével, mozgásával és intenzitásával. Pirani ezt a témát kifejezetten magyarosnak, a *style hongrois* egyik magas szintű szimfonikus megfogalmazásának hallja.²¹ Noha pontozott negyed és nyolcad mozgására épülő induló karaktere félreismerhetetlen, sem magyar skála, sem jellegzetes bokázó-ritmusok, sem ismert dallamfoszlány nem jelenik meg a sem a triótémában, sem a trió területén. A *style hongrois* oly mértékben stilizált ez esetben, hogy még a kortársak sem hallották ezt meg benne.

Bár az említett triótéma túl komollyá teszi a harmadik tételt, ugyanakkor valóban képes ellensúlyozni a korábbi vásári hangulatot. A 7. és a 11. próbajel közötti területen tehát f-moll, szenvedélyes tételrész láthatunk, amelyben újra- és újra felsejlenek az ezúttal halk akkordtömbök s az ellenpont-technika apró elemei. Az első rész visszatérése viszonylag hosszú (11-16. próbajel közötti terület), a kódában viszont a triótéma dicsőül meg a teljes zenekar fortissimo hangerején immáron F-dúrban.

A szimfónia legtalányosabb tétele az utolsó, a *Finale*, amely az első tételhez hasonlóan c-mollban kezdődik és C-dúrban végződik. Bár már eddig is jeleztem, hogy Moór témái inkább csak témafejek, a 4. tételben már csupán a témafejet lehet megragadni (1-2. ütem). További kutatásokat igényelne, hogy a táncos témafejnek van-e haszid gyökere, vagy csak karakterében emlékeztet arra a zeneiségre. Pirani viszont ezt a témafejet *style hongrois*-gyökerűnek hallja, ám indoklást nem fűz hozzá; feltehetően számára ez a tánc csárdás jellegűnek tűnik.²² Ezúttal végképp nem a témafej a szerkesztőelv (a kohézió alapja), hanem maga a végtelen dallam által összetartott zenei szöveg.

A Bruckner-kvintek ezúttal tematikus szerepet kapnak (pl. 18–22. ütem). A 41–44. ütemben láthatjuk először a melléktémát, amely logikailag az első tétel mottótémájával rokon. Amíg a negyedik tétel főtémája a maga táncos karakterével lendületet ad a tételnek, a melléktéma hősies karaktert biztosít. Az így kibontakozó zenekari szövet hangsúlyos ellenpont-technikája, kürt melléktémái és a hegedűk dallamátvételei viszont Csajkovszkij-szimfóniára emlékeztetnek.

A hosszú variációs sorok között a főtéma kidolgozási területen több esetben is akkordtömböket

1897-re került sor. A hasonlóság tehát korjelenségre vezethető vissza; a vásári hangulat immár elég izgalmasnak ítéltetett arra, hogy belekerüljön egy szimfóniába. Mahler mellett Franck éppen így emelt nem „nemes” zenei motívumokat be a *d-moll szimfóniába*, hogy Sztravinszkij *Petruskájának* vásári forgatagát ne is említsük.

²¹ Pirani (1959), 32.

²² Pirani (1959), 33.

helyezett el a szerző. A tétel egyik csúcspontja, a *Grandioso*-ban felzúgó (151-161.ütemek között) kánonszerű, B-dúr melléktéma-jelenet. Amiként az első tételben az A-dúr hősi tablóban a főtéma kinyilatkoztatása történt meg, addig a *Finale*-ban a melléktéma definiálása. A kidolgozási terület ezúttal hosszúnak tűnik, mert a virtuóz formakezelés ellenére (pl. a téma tükörfordításban tűnik fel a különböző magas szólamokban) is, a súlyos basszus-akkordtömbök felkiáltójelszerű alkalmazása után tér csak vissza a főtéma, ismét végtelen dallamra épülő szöveggént. A 12. próbajel szakaszában a textúra újraírásaként még egy fugató is elindul, amely a melléktéma alaphangnembeli kinyilatkoztatásához vezet. A következő két periódus teszi nyilvánvalóvá, hogy a negyedik tétel melléktémája és az első tétel főtémája mennyire rokon, hiszen éppen a melléktéma visszatéréséből nő ki a 15. próbajelnél az első tétel főtémájának apoteózis. Az első tételből ismert mottószerű főtéma negyedmozgásos, kimért, szónokias karakterével idéződik meg a szokásos C₁-orgonapont felett F-dúrban. Az apoteózis utáni 24 ütemben végül győz a C-dúr finálétechnika.

A mottótéma leleplezése

Beethovenól eredeztethető, de főként Moór mesterére, Anton Brucknerre jellemző szimfóniaépítkezési technika, hogy a *Finaléban* megidézi az első tétel főtémáját (pl. Bruckner 5. *szimfónia*, bemutató: 1894). Moór a mottó újra-felidezésével egybefűzi a hosszú szimfónia szövetét, ám egyben nyitva hagyja a negyedik tétel által éppen megválaszolendő kérdést. A mottó ismét hiányos ütemmel kezdődik, és ugyancsak idegen hangnemi színezetet hoz a szövegbe. A negyedik tétel hatalmas erőfeszítése – a végtelen dallam által generált szövegszerű téma, valamint a bombasztikus melléktéma egymás mellé kényszerítése – tehát nem hozta meg a feloldást. A mottó, vagyis Charles Ives nyomán a megválaszolatlan kérdés, megválaszolatlan maradt.

Ha összegezve mindezt, a témafejhez megfeleltetést keresünk, akkor az sokkal inkább illik a zeneszerzőhöz, mint Kossuth Lajoshoz. Kossuth személyéhez hiányzik bármi olyan kapcsolat, amely alapján a mottó és a személy között kapcsolatot lehetne találni. Sem *style hongrois*, sem idézet, sem gyászinduló, de még egy egyszerű programszerű utalás sincs a partitúrában. A mottó zenei anyaga összhangzattani gondolkodásra épül, inkább gesztus, frázis, átlépő mozdulat, mintsem titkot hordozó esszencia. Egy dallam, amely befejezhetetlen, egy motívum, amelynek nincs helye a rendszerben, egy téma, amely mindig tart valahova. Az első tételben feltűnik mottóként, lírai zsánerképként, kétségbeesett zenekari unisonóban, hősi tablóban és komor, kimért ünnepélyes szónoklatként, majd pedig megdicsőül a negyedik tételben. Ha lehetséges bármiféle személyes olvasata a szimfóniának, akkor abban a magányos, önmagát kereső, kétségbeesetten a külvilághoz üvöltő, saját magát kinyilatkoztató és feltámasztó zeneszerzőt találhatjuk meg. Ez magyarázza azt, hogy a gyászinduló helyén miért egy trisztáni idézettel találkozunk. Válasz ugyanakkor arra is,

hogy miért van szükség újra- és újra a retorikai szünetekre az akkordtömbök használatával.

A „Mengelberg”-szimfónia (1906)²³

Moór két zenekari művet ajánlott Willem Mengelbergnek, a *7. szimfóniát* és az *A-dúr rapszódiát*. E két alkotáson kívül Mengelberg még vezényelte a *Rögtönzések zenekarra* című művet, illetve a *6. szimfóniát*. A kérdés az, hogy ha az utóbbi hármát többször is eldirigálta, akkor az életmű zenekari csúcspontját jelentő *7. szimfóniával* miért nem volt elégedett? Mennyivel jobb a játékos *6. szimfónia*, vagy a szerkesztetlenség formai attitűdjét hangsúlyozó *Rapszódia* és *Rögtönzések*?

Mengelberg és Moór

A kéziratos partitúra címlapján a következő ajánlás szerepel: „Meinem Freunde Willem Mengelberg und seinem herrlichen Amsterdamer Concertgebouw Orchester gewidmet”. A „barátom” megszólítás nem jellemző Moór ajánlásaira, általában a művész nevét írta ki és a német vagy francia -nak/nek prepozíciót. Vajon mennyire volt udvariasság, protokolláris hódolat a megszólítás mögött, s mennyire volt őszinte? Ha összevetjük ezt azzal, hogy a Casalsnak ajánlott műveknél sosincs ott a „barátom” titulus, csupán a „-nak”, akkor látható, hogy Mengelberg személye kiemelten fontossá vált Moór életében. Utoljára 1930-ban találkoztak Frankfurtban, ekkor a zeneszerző egy hosszú levélben vall a karmesterhez fűződő barátságáról.²⁴

Willem Mengelberggel Moór feltehetően Pablo Casals révén találkozott, noha a német-holland karmester nem tartozott Casals közvetlen baráti köréhez. Mengelberg ismert Beethoven- és Wagner-ciklusán túl gyakorlatilag minden zenei stílusból vezényelt. Ma mégis abban látjuk karmesteri tevékenysége legjelentősebb tetteit, hogy támogatta korának születő zenéjét (pl. R. Strauss-, Mahler-, Röntgen-, Bartók- és Kodály-művet mutat be) a felvételek fényében. Mengelberg Moórral való találkozása időszakában vitte sikerre éppen Gustav Mahler szimfóniáit. Mint fentebb láttuk, Mahler-recepció kimutatható ugyan Moórnál, ám sem személyes találkozásról, sem koncertélményéről nem tudunk – ezért is fontos adat, hogy a két k.u.k monarchiából származó zeneszerző Mengelberg pódiuma révén találkozhatott egymás műveivel.

Ismert, hogy Mengelberg és Moór kapcsolata nem volt felhőtlen. Történt egyszer, hogy Mengelberg a Moór-mű előtt a zenekarral Liszt *Esz-dúr zongoraversenyét* próbálta. A finálé híres

²³ A partitúra 1906-ban megjelent nyomtatásban a Siegel Kiadónál, ám ebből a kiadásból jelenleg egyetlen példányt sem ismer a kutatás. A szimfónia eredeti példánya a Concertgebouw Orchester Archívumában található kéziratos formában. A jelen tanulmány alapjául szolgáló másolatot az Heinrich und Emanuel Moor Stiftung bocsátotta rendelkezésemre.

²⁴ Pirani (1959), 177.

indulószerű tutti kezdeténél Moór egy zsebkendőt kötött a sétapálcájára és mint győzelmi lobogót lengette, miközben komikusan menetelni kezdett a nézőtéren.²⁵ Bára zenekar nevetésben tör ki, Mengelberg nem értékelte e tréfát. Más zenészekkel való találkozások dokumentált eseteiből feltételezhetjük, hogy Moór Mengelbergnek is igen élesen fogalmazott bármely koncerttel és főként saját művei előadásával kapcsolatban. Az, hogy a karmester sokra tartotta Moór zenéjét, jól látszik abból a számos koncertből, amelyen a szerző alkotásait előadta, csellóversenyeit, zongoraversenyeit, dalait, zenekari műveit, sat. 1928-ban Moór levélben megkereste a holland karnagyot, hogy a felesége bemutatná-e a Concertgebouw Zenekarral a kettős zongorát, Mengelberg arra is azonnal igent mondott.²⁶

A 7. szimfónia partitúrájában is látható a két zenész konfliktusa és együttműködése. Moór szerzői és Mengelberg előadói beírásai között nagyfokú az eltérés. Esetenként látható, ahogy a karmester új karaktert (hangerő, előadásmód, hangsúly) adott néhány jelentnek, máshol pedig jól olvashatók önjavításai, ami arra enged következtetni, hogy nehezen talált fogást a zenei anyagon. Szintén kettejük együttműködésére utal, hogy a szimfónia végül megjelent a Siegelnél partitúrában.

Salutatio

Moór éppencsak befejezte 1906 telén a 2. cisz-moll csellóversenyt – az életmű legtökéletesebb concertóját – és a 6. szimfóniát, amikor belekezdett a hetedikbe.²⁷ Azt mesélte egyszer Casalsnak, hogy húsz-harminc éve folyamatosan születnek fejében a zenék, és az adott esetben csak kottázni kell a már elkészült művet, ezért tud rövid idő alatt bármilyen új művet megalkotni.²⁸ Az 1906 tavaszán lejegyzett szimfónia megnevezése: „*Symphonie (C dur), Op. 67. für großes Orchester*”. Valóban nagyzenekart igényel a szimfónia, háromszoros fafúvóskart, a romantika tizenegy rézfúvósát, valamint hárfát, harangjátékot, nagydobot, háromszöget és üstdobokat a vonóskaron túl.

(Folytatás a következő oldalon)

²⁵ Pirani (1959), 69.

²⁶ Pirani (1959), 161.

²⁷ Idézett műjegyzék: <http://emanuel-und-henrik-moor-stiftung.de/Emanuel/works.shtml>

²⁸ Corredor (1957), 130.

3. kottapelda. A 7. szimfónia 1. tételének témái.

7. szimfónia

1. tétel, Allegro moderato

Moór Emanuel

Főtéma - Indulótéma



1 - 6. ütem, 1. trombita (C)

1. melléktéma



103 - 108. ütem, 1. hegedű

2. melléktéma



157-160. ütem, 1. trombita (C)

Az első tétel ($\frac{3}{4}$, *Allegro moderato*, C-dúr) első tizennyolc üteme harsány induló. A téma orgonaregiszter-szerűen vált hangnemet minden ütemben (1-5.ütem: I-IV-I-II-V). A témafejt akkordfelbontásra épülő fanfár-motívum, amelyben forte-fortissimo hangerőn való felharsanása miatt kevésbé venni észre játékoságát, pedig azt mutatja be, hogy a „c” hang köré mennyi akkord építhető fel. A „c” hang a kezdet, amelyből újra és újra kiszakadnak a különböző hangok, akkordok, dallamok, majd visszatérnek bele. Ahogy egy gyűjtőlencse, mely összefogja a fénynyalábokat és fehér fényben egyesíti azokat, úgy gyűjti össze Moór témája a zene alapelemeit. Max Pirani azt emelte ki ennél a szimfóniánál, hogy Moór a végső nagy stiláris fordulatra készült ebben a művében, és a zsidó liturgikus hagyományt, a *style hongroist* és a klasszikus zenei rétegeket olvasztott össze.²⁹ Ezúttal egyet értek az életrajzíróval, mert az indulótéma hasonlóan a másik szimfónia kezdetéhez, megint csak a sófár-hagyományt is idézi, de ezúttal nemcsak a tkia-hangzás köszöntés jellege hallható ki, hanem a truá is, amely a riadót jelzi. Ugyanakkor a tételt indító és uraló fanfár-induló tematika felidézi a befogadóban Mahler V. (*cisz-moll*) szimfónia első tételét, de akár R. Strauss *Don Juan*jának kezdetét is.

Retorikai olvasatban a harsány fanfár és annak további tizenkét ütemen keresztül való

²⁹ Pirani (1959), 53.

kitejesedése a *Salutatio*, Mengelberg köszöntése lehet. Noha a fanfártéma gyorsan megszólal, valódi alakját, kísérőszólamoktól megszabadultan csak a tétel kétharmada után halljuk kürtök zengésében (351-356.ütem). Maga az üdvözlő téma sokadik hallásra sem kelti a befogadóban a „dallam” benyomását, sokkal inkább egy „dallamra való emlékezés” képzetét kelti. Bár a kottapéldában is látható alakja minden egyes felharsanásnál fanfárként hat, valójában csupán egy fanfár dekonstrukciója. Öt ütem alatt elfogy a fanfár anyaga, terchármasokból kvintté zsugorodik a hangkészlete. Végül pedig csak a fanfár ritmikája marad meg, egy indulólépés (e.xq) alakjában, amely előre is lépteti a zenét, de meg is akasztja ál-zárlatokat hozva létre. A fanfár és a „szövegkörnyezet” mintha az utóromantika modellje lenne: a megörökölt akkordok két periódus alatt elkopnak, az indulóból toporgás lesz.

A definito és laudatio (az első tétel retorikai olvasata)

A grandiózus köszöntés után nagyon lassan épül fel a tétel további szövege. A jelen szimfónia első tétele szakít a klasszikus szimfónia-rend belső szabályaival. Noha expozíció, kidolgozás és visszatérés elkülöníthető benne, a *Kossuth-szimfóniával* ellentétben egyáltalán nem egyértelmű a tématerületek határa. Az első tételben Brucknerhez hasonlóan három témával találkozunk, amelyből a főtémát és az első melléktémát a klasszikus formában nem nevezné témának. Igaz, hogy az első „téma” nem küzd olyan definíciós válsággal, mint az előzőekben elemzett mottó. A zene funkcionális regiszterei között Moór szabad átjárást biztosított azáltal, hogy a főtémát hármashangzatokból gyúrta. Gyakorlatilag a középszólamok sok esetben a főtéma terc- és kvinttenteit alkalmazzák és ritmizálják.

Az indulólépés lüktetése hosszú periódusokon keresztül segít a zene folyamatát fenntartani. Eközben búgnak fel először a Bruckner-kvintek kürtön, majd a későbbiekben a fafúvós-kóruson. A fanfár már az 57-60. ütemben újra felharsan, ezúttal a harsonaszólamban is. Ezen a ponton rajzolódik ki a fanfártéma szerepe, mert túl a köszöntésen, túl a közönség felé való nyitás gesztusán ez a motívum hordozza az akkordtömbök szerepét is. Amíg a 2. *szimfóniában* a hangnemek közötti eligazodást a felkiáltójel-szerűen elhelyezett akkordtömbök biztosították, addig a 7. *szimfóniában* Moórnak már nincs szüksége erre a megoldásra, magával a fanfárral jelöli ki a hangnemet. Az előző hasonlatot folytatva azt mondhatjuk, hogy ezúttal már a tipográfiai jel is tematizálódott, és az akkordtömb is dallami rangra emeltetett.

A kürtök 75. ütembeli főtéma-rivalgása viszont kiváltja végre a kellő hatást: megszületik az első valós válasz: kisszekundnyi ide-odalépések szabályos nyolcados zakatolásban. Klasszikus

értelemben vett melléktéma ugyan nem emelkedik ki, de a kis ambitusú mozgássorból a 103–108. ütemben megszületik egy érdemleges *Sostenuto tranquillo* témakezdemény. A harsány hármashangzatos főtémával szemben ez nemcsak szerény, csendes és lassú, de valódi zenei téma-lehetőség. A második tétel táncos főtémájának rokona. A lassan variálódó felszín alatt kürtök és fafúvósok kvintjei lendítik előre a zenét. A 157–160. ütemben aztán ez a szerény melléktéma is megdicsőül a rezek hatalmas tuttijában.

A hagyományosan kidolgozási résznek nevezhető területet (161–356.ütem) eleinte a piano indulólépés és a triolában mozgó kromatika uralja. A 193 és 199. ütemek között a teljes együttes unisono kromatikus tizenhatod futamban éri el a 199. ütem első negyedén felcsattanó „d” hangot. A Mahlernél és Straussnál gyakori unisono zenekari sistergésből nő ki a második melléktéma unisonóban. Ellen-szólamot csupán a mélyrezek játszanak főtémát idéző akkordfelbontásban. Az unisono melléktémára a harsány fanfártematika válaszol a rézfúvós karon.

A melléktéma újabb és újabb *sforzato* feltörése után ismét az indulólépés és a kromatikus unisono futamok teremtik meg a téma kinyilatkoztatásának atmoszféráját. A 351–356. ütemben a négy kürt unisonójában zendül fel a főtéma, ezúttal az F-dúr körbejárva. Ezzel kezdődik a visszatérési terület. A 382. ütemben visszatér az első melléktéma, és sajnos, innentől túlírttá válik a tétel. A hosszadalmas előkészület után csak a 442. ütemben harsan fel a főtéma eredeti hangnemében, ezúttal impozáns tablóként. Az 519. ütemig lassú variációs szakaszban szinte újakezdődik a tétel, de végül az utolsó 20 ütemben hatalmas erővel és lendülettel eljutunk egy ismerős, C-dúr zenekari környezetben a mélyrezeken felharsanó F-dúr alakig. A tétel harangjáték segítségével C-dúrban záródik.

A szimfónia lassú dekonstruálódása

A második és harmadik tételben Moór nem folytatja a fanfár által megnyitott retorikai utat, látszólag csupán szórakoztatni kíván. A két középső tételt a zene-szerző és a karmester egybefüggő zeneszövegnek tekintette, a két tételt egy egységként képzelte el – hasonlóan Mahler V. *szimfóniájához*, amely nemcsak tételekre, hanem részekre is tagolódik. Ezekben a tételekben válik nyilvánvalóvá, hogy Moór szakított a főtéma-melléktémák ütközésére épülő szimfóniamodellel. Retorikai hasonlattal élve, Moór a 7. *szimfóniában* elvetette a *sententia* kinyilatkoztatására épülő szónoklatot, viszont összefüggő szöveget hozott létre asszociációs háló alapján. Ahogy kortársai, ő is a melosz megújításával kísérletezett, s a Reihe radikalizmusához fogható megoldást választott: lecupaszította a felszínt, és a funkciókat egy (pseudo)-politonális mezőben kohéziós szerepre

kényszerítette. A partitúrában sorjázó témafejek nagy része nem teljedik ki még egy félperiódusnyi motívummá se, mégis ezek a retorikai értelemben vett gondolatcsírák alkotják az újszerű írásmódot.

A második tétel vidám (*Scherzo*) karaktere eltér a klasszikus szimfóniarendtől, noha már Beethoven is fordította meg a második és harmadik tétel karakterét (pl. *IX. szimfónia*), de élt ezzel a sorrenddel Bruckner (*VIII. szimfónia*) és Mahler (*I. szimfónia*) is. A 2/4-ben lekottázott E-dúr *Allegro* tétel táncdal karakterrel bír. Amíg az első téma hatütemes periódusra épül, és szerkezete egy dalt formál, addig a második téma csak nehezen kiragadható zenei mozgás. Pirani mindkettőt *style hongrois* eredetűnek tartja, a kottapéldában látható főtéma azonban cáfolja az életrajzíró állítását. Sem Bihari, sem Rózsavölgyi, sem Simonffy nem ismerne rá ebben a zenei szökellésben egy magyaros hegedűszólóra sem.³⁰

Ebben a tételben is a dallamosság feloldására látunk kísérletet a témakezelés kapcsán. A takarékos hangszerelésben írt, kamarahangzású tétel a szimfónia hangulati csúcspontja: néhány Beethoven előtti tisztelgés-ként kiírt *Quasi Adagiót* leszámítva, végig sebes pörgésű játékos zene. Ironikus hangvételt eredményez a főtéma „dallama”, vagy ahogy oldalakon keresztül koncertál a vonósok egy csoportja a fafúvósok csoportjával. Ismét feltűnik a hangszerelésben a sok unisono terület. A zenekari „egyszólamúság” izgalmas hangszínével némi ódon hangzást eredményez. *(Folytatás a következő oldalon)*

³⁰ Pirani (1959), 53-54.

4. kottapélda. A 7. szimfónia 2–4. tételeinek témái, témafejei

7. szimfónia

2-4. tétel témái, témafejei

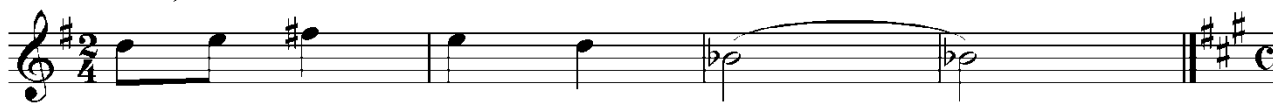
Moór Emánuel

2. tétel, Allegro, főtéma



1-6. ütem, 1. hegedű

2. tétel, "melléktéma"



99 -102.ütem, 1. hegedű

3. tétel, Adagio, főtéma - témafej



32 - 34. ütem, 1. hegedű

3. tétel, főtéma - leggyakoribb alak



43- 46. ütem, 1. klarinét(A)

4. tétel, Andante con moto, főtéma



7 - 11.ütem, 1. kürt(F)

A szimfónia lassú tétele a harmadik, az A-dúr C, majd $\frac{3}{4}$ lüktetésű *Adagio* tétele. A zene lassú hömpölygése, a témafejek evolúciója és a polifonikus szövés mód, mint a Bruckner-recepció elemi bizonyítéka. Ezúttal elmaradnak a harsány tételekre tartogatott kvintek és sejtelmesen induló orgonapontok, de még a kürtszólók is. Ennek a tételnek sincs klasszikus témája, csak témafejei. A kis ambitusú témafejek mind ellensúlyozzák az előző két tétel mozgalmasságát, és egyben meditatív jelleget biztosítanak. Moór ugyan áttemeli $\frac{3}{4}$ -be a zenét, de csak az agogika változik, a tempó és a zenei jelleg nem. A tétel csúcspontján a témafejek ki nem bontakozása ellenére is az az érzése támad a befogadónak, hogy az első tétel eddig nem hallott szövegvariánsára bukkant, megszólal a

hármashangzat-fanfár és annak különféle transzpozíciója, továbbá az indulólépés is hangsúlyos szerepet kap. A tétel az első témafejt bombasztikus zárlatában végződik egy szerény ellenpont felett.

Az utolsó tétel, *Andante con moto* indul el 3/4-lüktetéssel és C-dúrban, de az indulás pillanatától bőhármashangzattal. Ennek a tételnek az előzőekkel szemben van fő témája, egy markáns, valódi zenei anyag, amely a tétel során képes lesz visszatérni és nagyszámú variánsban előfordulni. A téma (e.xq.e|h.) szerkezetével indulót idéz, amely karakterében megfelel az első tétel fő témájának. Ez a téma ugyan végigkísér a tételen, de még sem ez fog megdicsőülni a grandiózus fináléban. A téma maga harsányan hangszerelt, pedig a motívum az ismétlések során leegyszerűsödik egy tétova (dó-ré-dó) alakra. A téma karakterében és szerkezetében is emlékeztet a sófár svarim hagyományára, amellyel a gyászolókat hívják. Jóllehet, időnként a témafejtől induló nő ki, de alapvetően tragikusan tépelődő, fájdalmasan elcsukló karakterrel bír. Mindez egybe vág a tétel zenei programjával: „*minden egész eltörött*”, a tételt záró megrendezett fináléban viszont nincs jelentős szerepe a fő témának.

A zárótétel kiemelkedik a szimfóniából, de a moóri életműből is őszintesége, ereje és teljesítménye révén. Amíg az összes korábbi tétel túlírt, értő húzással előnyére rövidülne, az utolsó tétel egységes, következetes és tudatosan szerkesztett. A tétel kezdete egy bruckneri első tételre jellemző hangközből kiszakadó hatalmas zenei tabló, a tétel vége már az egész moóri zenei univerzumot egyesítő végső szintézis (apoteózis?). A szimfónia minden jelentős zenei eleme egymásra rétegződik, új helyére kerül és nyer értelmet, még a dekonstruálódott fanfár is. Moór ebben a tételben végre lemond a keresett szépségről, a biedermeier csínről, a „tüchtig” bájról – végre nem akar mindenáron szépet írni. Az első három tétel kísérlete az amelodikus írásmódról itt végül célját éri: akkordok, futamok, funkciók halmozódnak fel és csak időnként szól közbe a szerző egy-egy motívikus *deus ex machinával*. Erre a tételre a súlya miatt Bruckner és Schönberg közötti lépcsőként tekinthetnénk. Nincsenek ugyan elomló hangfüzérek, de van politonalitás, önjáró zenekari technika és kiszabadulás az utóromantikus keretektől.

A tételnek Bruckner-reminiscenciák adják a keretét, illetve, az előzőek fényében, a Bruckner-elemek biztosítják a zenei atmoszférát a szintézishez. Kürtök lovagló ritmusú kvintugrásos motívumai jelölik a tételben a szakaszhatárokat; előkerülnek a felkiáltójelszerűen felharsanó akkordtömbök, és a tagadhatatlan kohéziós erőt jelentő kontrapunktika. A szintézisbe hívott témafejek általában a korábbi tételek melléktémái, illetve a melléktéma-területhez tartozó „szövegkörnyezet”. A *Finale* tétel végső soron a melléktémák apoteózisát hozza az életművet keretező Bruckner-recepció keretében. A csúcspont is ezt a felfordult világot hangsúlyozza: a fanfár-téma a 237–247. ütemekben jelenik meg tükörfordításban, de füllel is felismerhető alakban.

A szintézis

A dramaturgiai fordulat a 314. ütemtől látható: a nyelvileg dekonstruált, jelentésében felfordult világban Moór „rendet” rak. Az eddig felhalmozott anyagot, azaz témafejeket, szövegkörnyezethez tartozó zenei gesztusorokat, újraszövi. Miközben a zene-szerkesztő elveti az öncélú meloszt, aközben a zene-szerző hisz a nagyelbeszélésben. Ez, a minden korábbit új szinten szintetizáló – kettős ellenpontra épülő – szimfonikus narratíva indul el a 314. ütem kürtök által zengett felhívó-jelével. Mengelberg is hozzátette ehhez a részhez a magáét, a *più animato* tempókiíráshoz 96-os tempót választott, majd tizenöt ütemmel később már 108-as tempót, és a finálé végéig lassan még tovább emelkedett a sebesség (egészen 152-ig). A végső konklúzió (rekapituláció) a 367-410. ütemben zajlik, ahol az egymás fölé helyezett téma-töredékekből sodró lendületű zenei folyam nőtt ki, amelyet körbe ölel a sokszoros erővel visszatérő, tételt kezdő zeneköd. Az utolsó akkord egy cinikus magasságba transzponált C-dúr zenekari oszlop.

Összegzés

Moór Emánuel két szimfóniája kiemelkedik az életútból a művek színvonala, szerkezete és megszólítottjaik révén is. A „*Kossuth-szimfónia*” a saját korában igen jelentős sikereket ért el, a „*Mengelberg-szimfónia*” sikeréről nem tudunk. A „*Kossuth-szimfóniában*” a mottószerű főtéma megdicsőül egy táncos zárótételben, a „*Mengelberg-szimfónia*” viszont a melléktémák szintézisével zárul. Amíg a „*Kossuth-szimfónia*” mottójában gyakorlatilag a szerzőn kívül nincs kit beleolvasni, addig a „*Mengelberg-szimfónia*” fanfára klasszikus olvasásmódok szerint köszönheti a címzett karmestert. Kossuth vidám újjászületésével szemben Mengelberg körül Moór az egész zenei rendszert lebontja és újjáteremti. A *Kossuthot* a kortársak elfogadták és jólesően kötötték a címzethez, addig Mengelberg nem fogadta el a „róla” megalkotott képet. Pedig a 7. *szimfóniában* Moór egész életművét szintetizálta és azt Mengelberg kezére bízta...