

Ittzés Mihály

Egy zeneköltő az ezredfordulón

Vonások a hetvenesztendős

Kocsár Miklós zeneszerzői arcképéhez

A képiró szakmai becsülete azt kívánja, hogy a portré, amelyet meg akar rajzolni, mennél tárgyyszerűbb, mennél megbízhatóbb legyen, habár tudja, hogy a maga szubjektív nézőpontja és ismereteinek mennyisége, adott esetben korlátozott volta, így vagy úgy nyomot hagy a vonásról vonásra kialakuló arcképen, melyet végül a szemlélők, a közönség elé bocsát. A vállalkozás nehézségét és az eredmény valószínű felemásságát csak fokozza, hogy a szóban forgó arcképet szavakkal akarja megalkotni, ráadásul nem is közvetlenül a kiszemelt személyről, hanem – alkotóművészlől, zeneszerzőről lévén szó – elsősorban a művekben megnyilvánuló művészi-szellemi világának jellemzésével.

E sorok írója elismeri ismereteinek korlátozott voltát, vagyis, hogy nem rendelkezik a tetemes életmű valóban minden darabjára kiterjedő ismerettel. Mégis veszi magának a bátorságot, hogy a hangzó formában megismert, meg kottában tanulmányozott művek, továbbá a szerzővel folytatott régebbi és közelmúltbeli beszélgetések alapján benne kialakult képet másokkal megossza. Teszi ezt abban a tudatban, hogy Kocsár Miklós generációjának, a „harmincasok nemzedékének” egyik legjelentősebb, nemzetközi sikerekben is méltán gazdag zeneszerzői életművét hozta létre, s gyarapítja ma is.

Zenéről hangzó zenei bemutatás vagy legalább kottapéldák nélkül beszélni, írni szinte képtelenség. A lehetetlent mégis meg kell kísérelni, abban a reményben, hogy az itt olvashatók kedvet csinálnak a zenehallgatáshoz, s talán néhány észrevétellel, eligazító szóval meg is könnyítik a nem csekély szellemi kalandot jelentő ismerkedést a művekkel.

A főcímben *zeneköltő*nek neveztem Kocsárt, s nem a hetvenedik születésnap – 2003. december 21. – ünnepi hangulatának fényében jutott eszembe a 19. századi romantika korából eredeztethető, ma talán kissé fennköltnek tűnő kifejezés. Kocsár Miklós bármely műfajba tartozó kompozícióiból alapvetően egy lírikus hangját halljuk ki – ami persze egyáltalán nem jelent érzelmességet, elomló lágyságot. Sőt, sokszor belső feszültségektől terhes, indulatoss pillanatok színezik zenéjét. De talán nem véletlen, hogy a közel fél évszázados zeneszerzői termésben nem találunk operát. (A drámai műfajt színpadi és filmkísérőzenék képviselik szerzőnk esetében. Idevágó ismereteit az éves színházi karmesterséggel, zenei vezetői tevékenységgel alapozta meg.)

Ha műveit nem tartalmi-hangulati, tehát költői oldaláról, hanem a zeneírás mestersége szerint, vagyis mintegy technikai szempontok alapján akarnám jellemezni, akkor ki kellene emelni a művészet, a szinte kézművesekre jellemző gondosságot, mely alapvető vonása szerzőnk darabjainak. Ez azonban nem a lényege, hanem feltétele, segédeszköz Kocsár Miklós művészi kifejezésének, mint minden igaz alkotónál. Maga is úgy látja, hogy a kortárs zene útvesztéseinek, vagy legalább a közönség jelentős részétől való elszakadásának egyik oka az, hogy a zeneszerzők egy része az újat akarás hevében a technikára, a zenei nyelvi eszközök önmagukban való megújítására több gondot fordít, mint a

tartalomra: nem a gondolati, érzelmi mondanivalóból kiindulva keresi az újatmondás eszközeit, a kor kérdéseinek és válaszainak zenei megfogalmazását. Fontosabb lett a „polgárpukkasztás” és/vagy a zene intellektuális, konstrukciós meghatározottsága, mint a mai emberben is meglévő érzelmekkel összefüggő katarzis. Ez egyrészt a magasabb igényű zeneművészet bezárkózásához vezet, másrészt hozzájárulhat ahhoz is, hogy a többnyire értéktelen vagy csekély értékű popularitás oly nagyon – tulajdonképpen az őt megillető mértéken felül – szerephez jut a társadalom művészi igényeiben.

Zeneköltőnk azonban éppen költő voltát illetően sokszor szemérmes, sőt rejtőzködő. Számos esetben ezt mutatja hangszeres műveinek címadása. Kamaraművei vagy kisebb-nagyobb zenekari apparátusra írott darabjai többnyire tárgyilagos, mondhatni technicista címet viselnek, többnyire olasz kifejezésekkel, amelyek azonban csak ritkán hagyományosak (mint például szonáta), s csak kivételesen utalnak valamilyen hangulatra, költői tartalomra, de soha nem romantikus értelemben vett programokra. Mint Gerencsér Rita kismonográfiájában (Kocsár Miklós. Magyar zeneszerzők 13. Budapest: Mágus Kiadó, 2001) megállapította, ezek a címek – például *Varianti* (1976), *Metamorphoses* (1979), *Sequenze* (1980), *Formazioni* (1986) – a darabok formai koncepciójára utalnak. De az *Episodi* (oboára, angolkürtre és vonósokra, 1982) vagy az *Öt tétel* (klarinétra, vonószenekarra és csembalóra, 1976) sem beszédesebb cím. Meghallgatva azonban a darabokat a jobbára rövid, részben már a címül választott kifejezéssel is jelzetten variációként egymáshoz kapcsolódó tételek füzéréből kialakuló formába rejtve a költői hangulatoknak, a kifejező karaktereknek széles skáláját ismerjük fel. Persze, ha egy darabnak *Elégia* (fagott- szólóra és kamarazenekarra, 1985) a címe, akkor már gyanút fogunk, amint a hagyományos *Concerto* (kürtre és kamarazenekarra) címnél is, ha azt ekként toldja meg a zeneszerző: – *in memoriam ZH* (1983). Igen, gyászzene a Kocsár zenéjével készült Csontváry-film túl korán eltávozott rendezője, Huszárík Zoltán emlékére. Az említett kismonográfia lapjairól idézzük e művel kapcsolatban Breuer János kritikáját 1985-ből: „Kocsár Miklós aprólékos műgonddal kimunkált *Concertója* formálását és a formába zárt tartalmat tekintve inspiráltan személyes... Visszaadja, vagy inkább újra megteremti a dallamnak ősi jogát... Különösen a kürtszóló bővelkedik már-már versre, pontosabban versmondásra emlékeztető részletekben.” Ezt a hangszerre alkalmazott deklamáló jelleget, illetve dallamosságot más műveiben is megfigyelhetjük. A szóló fúvóshangszer melódiahordozó szerepét is már a korai (1957) *Kürtversenyben*.

„Dallam! – a dilettánsok csatakiáltása!” – írta némi megvetéssel a romantikus német dal és dallam nagy mestere, Robert Schumann. A fiataloknak szánt „Zenei házi- és élet-szabályok” egy másik pontjában viszont azt ajánlotta az ifjú muzsikuskoknak, zenetanulóknak, hogy hallgassák minden nép dalait a legnagyobb figyelemmel, mert a népzene a legszebb dallamok tárháza, és azokból ismerhető meg a népek lelke. Hallgassák (és énekeljék) tehát a *dallamokat!* Melyik hát az igazság?

Kocsár Miklós zeneszerzői hitvallása szerint kell a dallam, ez élteti, humanizálja a zenét. S ezt a gondolatot nemcsak szavakban fejt ki, hanem műveivel – legyen az hangszeres vagy énekes – bizonyítja. Azt tartja, hogy a kortárs zene, beleértve a korábbi évtizedek avantgárdját is, talán túl sokszor szorított az *effektusokra*, a rövid hatású eszközökre, s kevesebb helyet hagyott az *affektusnak*, a kifejezésnek. Erre persze esetünkben nem az a „dallam-hívő” zeneszerző válasza, hogy csakis népdalszerű, vagy éppen rögtön utána füttyülhető dallamokat kell írni, legyen akár énekről, akár hangszerre szánt darabról szó. Azt sem jelenti, hogy csak az a dallam, ami egymáshoz folyamatosan kapcsolódó, *legato* megszólaltatott hangokból áll. Lehet az a dallam széles ívű, nagy terjedelemben, nagy hangközökben mozgó; sima menetű vagy díszített, olykor szaggatott, töredezett (*Sequenze* – vonószenekarra, 1980, I. vagy a klarinétszólós *Öt tétel* II. *Energico* tétele

is); felépülhet apró elemekből nagyobb ívbe és járhat beszéd közeli szűk terjedelemben is (*Sequenze*, II–III.); lehet hagyományos, vagy éppen – mondjuk így – valamire emlékeztető (amint áttételesen bár, de Bartók *Csodálatos mandarinjának* csalogató klarinetszólója visszhangzik az *Öt tétel* némelyikében; s nem csak a hangszer révén érezhetjük a bartóki reminiscenciát, hisz a *Capricorn Concerto* [1978] fuvolaszólójából is kihallhatjuk); még távolabbi múltban, a reneszánsz dallamosságban gyökerezik némely kifejezetten régies Kocsár-motívum (mint nem egy *latin motettában*); aztán lehet nyilvánvaló, kiemelt, és lehet rejtőzködő (mint például a zongorára írt *Improvvisazioni* „passzázaiban”, 1972). Akár így, akár úgy, fontos, hogy legyen belső összetartó ereje, kohéziója az egymást követő hangoknak, aminek révén a hallgató is úgy érzi: dallamot hall. Szinte minden darabban találkozhatunk mindegyik fajtával, s tán még további típusokkal is. Azután már az előadók jó kottaolvasásán, ráérzésén, vagy tudatos formálásán múlik, hogy a zeneszerző szándéka megvalósuljon s a dallam-érzet a hallgatóban is kialakuljon.

Gyakori jellegzetessége a Kocsár-dallamoknak, egyáltalán a zenei folyamatok elindításának és kifejeztetésének, hogy egyetlen ismétlődő hangból vagy apró dallammagból bomlik ki, fejlődik tágassá a melódia vagy a hangzaskép. Ilyen például a *Formazioni* (1986) II. tételének vonósdallama, a *Capricorn Concerto* középrészének altfuvolaszólója mozgalmasabb szabad ritmikával, ahogy magához vonzza a vonósszólamokat is. Vokális példa lehet a *Lamenti* dalciklus (Lorca versei, az eredetire és magyar fordításaira egyszerre alkalmazva, 1965–67). Az ismétlődő alapelem – talán még motívumnak sem lehet nevezni – állandóan variálódik, új hangokkal, szélesedő gesztusokkal gazdagodik, s ha meg-megszakad is pillanatnyi időre, a folyamatosság képzetét kelti, olykor az önmagára torlódó indulat, érzelm kifejezésével. Az érett kórusművekben gyakori, hogy egy motívum szekvenciás, emelkedő ismétlésével tágítja a hangzást, ami együtt járhat a dallamelem imitációjával a különböző szólamokban. A központi dallammagból kibomló zenei építkezésnek egyik szép hangszeres példája a *Csellóverseny* (1994) kezdete. Az efféle felépített dallam, zenei folyamat csúcspontja érve átvezet más zenei anyaghoz, vagy lassan lebomlik, alkotóelemeire esik szét. A kiinduló gondolat-csíra gyakran szorong egészen szűk hangterjedelemben, lényegében kromatikus hangkészlettel, jóformán csak oda-vissza forduló kis és nagy másodhangközöket használva. Ismét csak a *Capricorn Concerto*t említhetjük, a vonósok első megszólalását. Nem ritkán a hangkészlet és a hangközhasználat, az úgynevezett diszsonáns hangközök, például szeptimek, szűkített kvintek, bővített kvartok, okozzák bizonyára, hogy szomorúságot, magányosságot, szorongást, önmagunkkal való belső küzdelmet hallunk ki e dallamokból. A ritmika is fokozhatja ezt az érzésünket némiképp ideges összerándulásaival, deklamáló szaggatottságával. Ezekhez járul a szinte minden darabban feltűnő energikus, olykor indulatos, scherzoszerűen mozgalmas tételek típusa. Összhatásuk azonban mégsem nyomasztó, euforikus finálék nélkül is sokkal inkább felszabadító, katartikus, ahogy azt a *Formazioni* variációsorozatának Epilógusában is tapasztalhatjuk. Más darabokban a befejezést-feloldást frappáns energikus zárógondolat, gesztus adja meg (*Sequenze*). Valódi fináléval teremti meg azonban a *Csellóverseny* pentaton motívumokat is használó meditatív monológjának és lélekharangos siratójának kontrasztját. Az egyes elemeiben, jellegében talán Sosztakovicstra és Bartókra is „hivatkozó” gyors tétel is azt mutatja, hogy Kocsárnak ez a műve zenetörténeti tanulságokkal és saját belső fejlődésével egyaránt számot vető, összefoglaló alkotás.

A szólóhangszerre, kisebb apparátusra írott művek, de olykor még nagyobb együttesre írott darabok egyes részleteiben is jellemző a szabad ritmika, mindenképp az ütemvonalakkal jelzett metrikus kötöttség mellőzése. Ilyen megoldásokat találunk a dalok közt: énekhang zongorával (*Három dal Petőfi Sándor verseire*, 1973), vagy néhány más hangszerrel (*Kassák-dalok szopránhangra, fuvolára és cimbalomra*, 1976); aztán például szó-

lőhangszer és zongora párosításában, mint a stílusfordulót jelentő 1965-ös fagott-zongora *Dialoghi* partitúrájában. A másik megoldás: a célszerűség, az együtt játszás megkönnyítése teszi nyilvánvalóan szükségessé, hogy a kórusművek és zenekari darabok zenei anyaga döntő többségében ütemekbe rendezve jelenik meg a kottában.

Kocsár Miklós azon kevesek közé tartozik, akik nemcsak kifejező, de határozottan szép hangzásokat tudnak létrehozni a legkülönbözőbb együttesekből a 20. század hatvanas éveitől jelentkező magyar avantgárdra nagyjából egységesen érvényes zenei nyelven is, még az egyébként szálkásabb hangzású tételekben is. Későbbi, letisztult és összegező, egyben némiképp visszatérést jelentő műveiben ez a vonás még erősebb. A szóló kürtre (1984), illetve két (1989), három (1997) és négy kürtre (1998) írott *Echos* című darabjai különösen jó példái ezen alkotói eszmény érvényesülésének. A kecskeméti fuvola-művészek, Berényi Bea és Dratsay Ákos felkérésére készült *Hang-szín-játékok* (1993) című duó-sorozat és az ugyancsak nekik, valamint Papp Rita csembalomművészek, Gerhát László karnagynak és együttesének írt *Concertino* (két fuvolára, csembalóra és vonószenekarra, 1999) is ezt a szinte konzervatív anyagkezelést és széphangzás-ideált képviseli.

Kocsár azonban nem zárkózik el az újszerű, extrémebb hangszertechnikai vagy más kompozíciós lehetőségek (például az ellenőrzött aleatória – egyes elemek szabad, improvizatív ismétlése –, vagy a clusterok – hangfürtök) alkalmazásától, ha azt mondanivalója úgy kívánja, mégis alapvetően és elsősorban a hagyományos hangszerkezésre, játékmódokra épít.

Még egy „külső” sajátosságát érdemes feljegyezni a Kocsár-műveknek: a szűkszavúságot. A fent már említett rövid tételes füzérforma is talán ennek következménye. Nem akarja minden mondanivalóját egy darabba belezsúfolni, inkább új meg új, de önálló kompozícióban közelíti meg, fejt ki ugyanazt, vagy legalább a hasonló tartalmat. Alig van műve, amely meghaladja a negyedórát. Talán a mai kor közönségigénye is befolyásolta e jellemző terjedelem kialakításában?

Személyes zenei gyakorlatában az ifjú muzikus hangszeresként kezdte pályafutását: debreceni diákévei alatt zongoristaként a dzsesszel, tánczenével kacérkodott, aztán harmonázní tanult, s csak később társult ehhez a zeneszerzés-tanulmány. Arra a kérdésre, hogyan lett mégis olyan fontos számára a vokális zene, a dal, és különösen a kórus muzika, amellyel legszelebb körü sikereit aratja, természetes magyarázatként említi a dalam iránti igényét. Milyen más zenei médium lenne ennek az igénynek a kielégítésére alkalmas, mint az emberi hang?

Ha megnézzük Kocsár Miklós zeneműveinek jegyzékét, meglepetve látjuk, hogy milyen nagy számban lettek darabjai a költészet társai. A dalok nagy többsége nem különálló kompozíció, hanem több költeményt egybefoglaló ciklus része. A ciklusokat is egynek számolva, a teljes életpályát átfogó daltermés máig mintegy húsz művet jelent (s ez több mint hatvan vers megzenésítése). E művekben egy igazi lírikus áll előttünk, akinek költői ihletét elsősorban az élet nagy kérdései, mindenekelőtt a mulandóság adja. Énlíra ez a javából, de mégis benne van a kor életérzése, melyből valahogy hiányzik az igazi, felszabadult derű; s az már valószínűleg szerzőnk alapvetően komoly lírikus alkatából következik, hogy az iróniának, a grotesznek vagy játékoságnak is alig ad helyet a dal műfajában. Ez utóbbi még leginkább a fiatalkori Weöres-ciklusban, a *Rongyszőnyegben* (1956) érvényesül szelíd, lírai formában.

Lássuk, kik azok a költők, akiknek dalnokául szegődött Kocsár Miklós: ő is, mint több kortársa, előbb a már említett Weöres Sándor mellett József Attilát (1955, 1956, majd 1970: *Magányos ének* – a szopránra kamaraegyüttes kíséretével elképzelt ciklust akár szólókanatátának is tekinthetjük), Radnótit (1956), Tóth Árpádot (*Fájva szeretni*, három dal, 1958) fogadta alkotótársnak. Feltűnő, hogy Kassák Lajos költészete is már korán, 1958-ban da-

lok komponálására ihlette szerzőnket (*Kései szelek* cikluscímmel öt tétel baritonra zongorakísérettel, amelyek a műjegyzék szerint azonban csak 1991-ben Berlinben kerültek közzség elé). Kassákhhoz is visszatért ihletért: *Kassák-dalok* (öt dal szopránra fuvola és cimbalom kamarazenei kísérettel, 1976) és *A félelem felhői* (hét dal, 1992). Petőfi-megzenésítésekre – mint már futólag utaltunk rá – az 1973-as emlékévként adott okot. Más pályatársaihoz hasonlóan Kocsár is az 1846 tél végén Szalkszentmártonban írott rövid versekből választott hármast, s fűzött ciklusba metrikus ütemkeretbe nem szorítva, de határozott prozódiai-ritmikai arcéllal, szófestésekben gazdagon. (Nemcsak a zene, de a költészet barátai is sajnálhatják, hogy a dalok jelentős része sem kottában, sem hanglemezen nem jelent még meg...)

A kortárs költőkhöz kórusműveiben korábban, dalaiban a kilencvenes években fordult Kocsár Miklós megzenésítésre való versekért. Mint mondja, általában nem keresi határozott céllal, bizonyos jellegre, mondanivalóra előre összpontosítva a zenévé formálódó verset, hanem hagyja, hogy a költemény „szólítsa meg”, dallamcsírává, hangzsképpé alakulva belső hallásában. A 2001-es műjegyzék szerint öt Kányádi-vers (köztük az epigrammának is rövid, gunyoros-keserű *Már alapozzák* és a szűkszavúságában is filozofikus borús hangvételű *Történelemóra*) nyert 1994-ben dalformát. Ezt Gyurkovics Tibor verseinek átültetése (1996, 1999), Ágh István nyomán az *Öt virágének* (1997), és Csukás István-dalok (2000) követték. Azt hiszem, nem tévedünk, ha a Magyar Művészeti Akadémia kínálta alkalmakban, a költőkkel való személyes kapcsolatban keressük e kis ciklusoknak, legalább egyik-másikának külső inspirációját, amint a zongorára írt aforisztikus *Hang-portrék* (1995–96) is e művészeti testület tagjainak zenei jellemzését adják.

Azt tartja magáról Kocsár Miklós, hogy meglehetősen gyorsan dolgozik, de mégis előfordul, hogy egy-egy mű az eszmei fogantatás pillanatától a megvalósításig csak hosszú, akár évekig tartó lassú belső érlelődés után jut el. A gondolatok kibontásához és egybe rendezéséhez, zenei megfogalmazásához aztán lehet, hogy egy felkérés, tehát külső ok ad indítást. Ilyen alkotásnak mondja az 1988-ban Pécssett bemutatott nagyszabású művét, *Az éjszaka képei* című oratóriumot, mely Juhász Ferenc azonos című versén alapul. Sok évvel korábban kérte a költőtől a hozzájárulást a zenei felhasználáshoz. A költőt megszemélyesítő baritonszólóhoz és a szoprán szólista Asszony szerepéhez a költemény közvetlenebbül adta a „librettó” megfelelő passzusait, míg a kórusrészek szövegét a zeneszerző válogatta s állította össze a vers különböző helyeiről. A mű dramaturgiája némiképp emlékeztet a Beethoventől némely romantikusokon (Liszt, Brahms) Bartókiig öröklődött gondolati-érzelmi felépítésre, melyben a küzdelemtől, a szenvedéstől vezet a zene a diadalig. Juhász Ferenc és Kocsár Miklós költői világában a valódi küzdelem helyét az éjszaka nyomasztó látomásai (az élet nyomasztó tényei?), a pusztulás képei foglalják el, a biztos győzelem tudatának helyét pedig „csak” (vagy legalább!) a remény. De amíg eljutunk oda: Bosch szörnyvilágát vagy Dali szürreális-riasztó jelenéseit idéző látomások, mert „Rettenet nyelve forgat engem”, „Magányt csírázik a föld”; az apokaliptikus pusztulás után „csupa torz, eddig nem volt skizofrén lény”, „csupa alvilági és létutáni hang”... s mindegyik van drámai ereje meg zenei – dallami, ritmikai, harmóniai, hangszínbeli – kifejezőeszköze a zeneszerzőnek.

Az oratórium eseménysorának és gondolati tartalmának a mélypontja „az ember nélküli béke” kietlen látomása. A dallamát vesztett baritonszóló prózai deklamálása a magasan lebegő hosszú hangok hideg világúrfénye alatt: tökéletes és szuggesztív megoldás. Csoda-e, ha így szólalnak meg a költők a XX. század atomháború és természetpusztítás által fenyegetett utolsó harmadában? Az északi fény derengésébe egyszer csak mégis mintha madárhangok vegyülnének. A világ romjain egy embercsoport tűnik fel, „vacognak deres rongyaikban”, „a megmaradt emberiség”, s bár nem tudják „mióta várnak és

mire várnak”, de várnak, mert „nem tudják abbahagyni az életet”. S itt jön a madáchi fordulat. Az Asszony, aki előbb csak korholta a Költőt („Mit látsz bolond?”), most az új élet reményiségével szólal meg, s biztatja a férfit: „Táltos csikó vagy, hozod a Napot s a Holdat...”, „kezd hát világmegváltó éneked!” Az ének azonban nemcsak a Költőé lesz, hanem a közösségé: a visszanyert, megszenvedett dallam, szinte csak szövege-nincs melizmákban bontakozik ki a humanista, reményteljes zárókórus, mint egy hatalmasan boltozódó Ámen, a zeneirodalom sok alkotása, köztük nem egy Kocsár-kórusmű végén.

Végül, de nem utolsósorban szólunk kell Kocsárról, a 20. századi nagy magyar kórushagyomány, Kodály, Bartók és Bárdos örökségének egyik legméltóbb folytatójáról. Itt is elmondhatjuk, hogy a hangszeres iskolázottságú ifjú zeneszerző milyen hamar rátalált a műfajra, s nyilván nem csak a zeneszerzés-tanulmányok kötelező penzumaként. Első stíluskorszakában népdalfeldolgozással (1955), Weöres Sándor-gyermekkarokkal, (1956, 1959), majd súlyosabb mondanivalóval, Juhász Gyula (többek között *Magyar nyár*, vegyes kar, 1958; *Új Kőműves Kelemen*, férfikar, 1960) és Sárközy György (*Szikla*, vegyes kar, 1959) megzenésítésekkel jelentkezett. Lírikus énje színesen és közvetlenül nyilvánul meg a Joyce Kamarazene-ciklusának magyar fordításából kölcsönzött versekre írott *Suhanj szerelmem* című zongorakíséretes kantátájában. A kórusvezetők hamar rájöttek, hogy anyagszerűségükkel, jól énekelhető szólamaikkal és színes, kifejező tematikájukkal a Kocsár-művek nemcsak az énekesek, hanem a hallgatóság körében is sikerre számíthatnak. Különösen a hetvenes évektől egyre több felkérést kapott Kocsár Miklós kis és nagy kórusoktól, gyermekkaroktól és vegyes karoktól, továbbá szülővárosa, Debrecen nemzetközi kórusfesztiváljától, majd más, köztük külföldi énekkari találkozók rendezőitől kíséret nélküli (a cappella) karművek írására. E műfaj, mondhatni, központivá vált az utóbbi évtizedek termésében, és igen sok sikert hozott nemcsak itthon, hanem külföldön, a tengeren túl is a zeneszerzőnek, különösen a vallásos latin nyelvű szövegekre írott darabok révén.

Mindaz a derű, humor, játékoság, amely a dalokból hiányzik, megjelenik – hol is másutt lehetne? – a gyermekkarokban. A korai és 1978-as *Csili-csali nóták* című Weöres-megzenésítések mellett a Csanádi Imre verseire írott négy kis szvit (*Gyermekkarok*, I–III., 1974 és IV., 1983) az újabb magyar gyermekkari irodalom okkal népszerű, kiemelkedő darabjai. Felkérés nyomán Kocsár Miklós még angol nyelvű gyermekverseket is zenébe foglalt 1978-ban. A nagy mesterek útján járva is hozott újat, friss színt Kocsár, s mintha a nagy kórusművek sajátos kompozíciós technikáját is részben itt kísérletezte volna ki: rövid, valóban gyermekdalszerű vagy népdalos pentaton motívumok különböző hangfokokon való ismétléséből alakul ki a nagyobb zenei ív. Ezeknek a szeretettől áthatott kis kompozícióknak a jellemzésére azt hiszem, teljes joggal idézhetjük Kodálynak a Bartók gyermekkarokat méltató szavait: „Ezt a nyelvet azonnal megérti, magáénak érzi a gyermek, különösen, ha a népi dallam levegője már átjárta akár úgy, hogy beleszületett, akár úgy, hogy belenevelték. Megérti, mert ahogy [...] a zeneszerző...] a gyermekhez fordul, abban nincs semmi a »pedagógus« fontoskodásából, vagy a magát gyermeknek álcázó felnőtt selypítéséből. Nem »száll le« a gyermekhez, úgy nézi, mint embertársát. [...] S amit a gyermeknek mond, azt mint felnőtt is vállalja, abból a felnőtt is érthet. Teljes értékű művészet ez, felnőttek számára is.”

Kocsár Miklós igazi kórusperiódusa egy korszakos jelentőségű ciklussal kezdődött 1967-ben. Az *Évszakok zenéje* nyolc Áprily-verset sorakoztat nyelvújító, de mélyen költői muzsikává transzformálva a női kar szólamain. Az 1969-es bemutató alkalmából Kárpáti János így írt e – ne kerteljünk kimondani – remekműről: „...szebbnél szebb impresszionisztikus képek, villogó, suhogó hangfoltok jelenítik meg a természet változásait. Kodály és Bartók kórusművei óta ez az első mű, amely alapvetően új, friss és korszerű hangot

képvisel a műfajban.” A kortárs hangszeres zenéből sikeresen adaptált elemek, effektusok, szerkesztésmódok rendkívüli igényeket támasztanak a kórus elé. A későbbi, letisztultabb – értsd: leegyszerűsödött eszköztárú, több hagyományos, konzónás elemet használó – kórusművek érthető módon, de sajnálatosan szorították ki az énekarok élő repertoárjából. Ennek a varázslatos természet-költészetnek még számos műben lelhetjük fel közvetlen vagy közvetett folytatását. Így például az írországi Cork 1982-es nemzetközi fesztiváljára, felkérésre írt hat angol nyelvű női karban, melyekhez az ihletet Carl Sandburg verseiből merítette a zeneszerző.

Nagy eredménye volt szerzőnknek a hetvenes években, hogy ráérezett Nagy László ősi elemekből táplálkozó modern költészetére. Szébbnél szebb kórusművek kerültek ki műhelyéből: a két varázslatos „tűz-vers”: *Tűz, te gyönyörű* (vegyes kar, 1971) és *Tűzciterák* (női kar, 1973, az 1974-es debreceni Bartók Béla Kórusverseny felkérésére). A *Három női kar* (1974) közül különösen a szoprán szóló madárénekével ékes *Ó, havas erdő némasága* természet-mágiája vált még az élvonalbeli gyermekkarok körében is népszerűvé. A Nagy László-megzenésítések közül is kiemelkedik koncentráltságával, mély értelmű kozmikus költészetével a *Csodafiú-szarvas* balladisztikus látomása (1979). Nemcsak a költészet, de a zene szempontjából is a legmélyebb hagyomány újraértékelése e mű. Itt érik be a zenei nyelvhasználatnak az a technikája, amelyet a gyermekkarokkal kapcsolatban már említettünk. S itt már tetten érhető a tonális biztonságnak és a hangnemek szabad használatának az az újfajta értelmezése, egyensúlya, amely a későbbi nagyszabású népi szövegű kórusokat is jellemzi. A zeneszerző maga meglepő, egymásnak látszólag ellentmondó fogalmakkal határozta meg ezt a kompozíciós elvet: „egyszerre jellemzi a tonális biztonság és a hangnemi bizonytalanság ezeket a műveket”. Ez utóbbi azért, mert a központi viszonyítási alaptól valamilyen rend szerint (például azonos hangközsíkokban), de a legváratlanabban és a legtávolabbi mozdulhatnak el a dallamotívumok.

A Kocsár-kórusok szövegszerzői között nem feledkezhetünk meg Kányádi Sándorról sem. Az ő ízes-míves, népköltészet gyökerű erdélyi és egyetemesen magyar versei vagy tíz kartétel komponálására ihlették. Különösen a *Téli alkony* című háromtétéles ciklus (1993) záró életképe, a derűs-ritmikus *Jó szánút, jó fejsze* lett közkedvelt a gyermekkarok körében.

Költői szövegek megzenésítéséről szólva nem hagyhatjuk említetlenül: 2004. január 22-én, a Magyar Kultúra Napja kecskeméti ünnepén, Kocsár Miklós szerzői estjén új kórusműve csendült fel Kecskeméten, mely Kölcsey Ferenc veretes szavain alapul.

A zeneszerző személyes beszámolójából tudhatjuk, hogy nem sokkal az archaikus népi imádságok *Hegyét hágék, lőtöt lépék* című kötetének 1976-os első megjelenése táján egy balatoni nyaralás alkalmával megkérte Erdélyi Zsuzsanna és figyelmébe ajánlotta a gyűjteményét lehetne ezekből valamit kórusra csinálni... Az első kísérletek vázlatban maradtak: az imádság-kórusok helyett előbb, a határidő szorításában, a *Csodafiú-szarvas* született meg az 1980-as debreceni kórusversenyre. Nyilvánvaló, az archaikus prózaszövegek zenei kívánalmainak és lehetőségeinek – dallami és ritmikai megoldásainak – megtalálása jelentette a hosszabb érlelődést kívánó „zeneszerzéstechnikai” problémát. Egy újabb alkalom, 1985-ben érdekes módon egy finnországi felkérés adott lökést ahhoz, hogy a hat imádság-kórus közül az énekarok körében talán legnépszerűbb, a *Mégis mondom Damion!* megszülessen. Aligha lehet kétséges, hogy Kocsár Miklósnak ezek a darabjai a magyar kórusirodalom utóbbi évtizedeinek csúcsteljesítményei közé tartoznak kiértelmezett egyéni zenei világukkal, az újnak és a nagyon réginek ötvözésével. A babonákon és a naiv mély hiten alapuló régies szövegek közül a *Keresztvetés* címen kórusná formált tétel 1993 tavaszán a Kecskeméti Pedagógus Énekkarnak szóló ajánlással készült. Ennek végén is megszólal a fennkölt Ámen-záradék.

Ezekben a művekben is, mint Kocsár számos más darabjában, úgy van jelen a népzene, ahogy azt Bartók, mint a kétféle zenei világ, a népzene és műzene találkozásának legmagasabb szintézisét megfogalmazta: a zeneszerző „[...] sem parasztdallamokat, sem parasztdallam-imitációkat nem dolgoz föl zenéjében, de zenéjéből mégis ugyanaz a levegő árad, mint a parasztszenéből. [...] zenei anyanyelvévé lett ez a paraszti kifejezési mód: oly szabadon használhatja és használja is, akárcsak a költő anyanyelvét.” Kocsár Miklós hosszú éveken keresztül igencsak közel élt a népzenehez. Nem mint népzenekeutató, de mint a népzenei értékek őrzője és népszerűsítője a Magyar Rádió népzenei rovatának vezetőjeként. Személyes vonzódásán, hagyománytisztelőtől túl talán ez az életrajzi-szakmai körülmény is hozzájárult ahhoz, hogy a népzenei-népköltészeti ihletést oly szuggesztíven közvetítse a legmagasabb rendű európai kóruskultúra emlőin is nevelkedett kórusművészetre.

Az európai kórusagyomány évszázadaiból Kocsár Miklós is a 16. századi reneszánsz kóruspolifóniát, Palestrina stílusát emeli ki, mint a legfontosabb mintát és forrást. Úgy véli, hogy ismereteinek, inspirációjának elmélyítéséhez a budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában végzett több évtizedes zeneszerzés-tanári munkája is hozzásegítette, hisz növendékeinek – s vannak számosan, köztük ma már a magyar zeneszerzők élvonalába tartozó komponisták – a technikát és a művek szellemiségét egyszerre kellett tanítania, s ez a maga látásmódját is mind tudatosabbá tette. Mind a szellemiség, mind pedig a technika az utóbbi másfél évtized latin nyelvű egyházi műveiben éreztette legnyilvánvalóbban hatását, anélkül, hogy pusztá másolása lenne a Palestrina-stílusnak. Azonban az bizonyára nem véletlen, hogy e művek „archaizáló” dallamaiban még közvetlen rokonságot is felfedezhetünk például Lassus egy-egy témájával. Ami pedig a szövegkezelést illeti, úgy érzi, szinte olyan otthonossággal és szabadsággal mozog bennük dallamaival, ritmusaival, mintha magyar szövegek zenei átültetését kellene megoldania. (Ellentétben az angol versek számára nehezebben átérezhető prózodiájával.)

A zeneszerző vallomása szerint egy furcsa véletlennek köszönhető, hogy „rákapott” a liturgikus és egyéb vallásos szövegekre. Egy ifjú szerző Glóriájának értékelésében kellett részt vennie egy alkalommal. A fiatal pályatárs zenei megoldásainak ügyetlensége készítette arra, hogy maga is zenébe foglalja az Istent dicsőítő misetétel szöveget. Már csak az alkalom kellett ahhoz, hogy a teljes misét, a reneszánsz szellemében, kíséret nélküli egynemű karra, női vagy gyermekhangokra kidolgozza. Ez lett első miséje, a *Missa in A* címen világhírűvé lett kompozíció. Egészében is, egyes tételeinek előadásával is világszerte az egyik legtöbbet énekelt alkotása. Az induláskor még nem tudta a szerző, hogy kik lesznek előadói, de a Kocsár-művek hiteles tolmácsolóiként is ismert és elismert nyíregyházi Cantemus kórus, sok-sok más darab mellett, ennek is fontos népszerűsítője lett. Felsorolni is sok lenne, hányféle himnusz, imádság klasszikus szövege formálódott zenévé műhelyében a *Salve Regina* (egynemű kar, 1995) és az *Ave Maria* (egynemű kar, 1997) nagy ívű lírai kitárulkozásától az *O vos omnes* (nőikar, 1998) vagy a *Libera me* (egynemű kar, 1999) valamelyest drámaibb kifejezésén át a *Jubilate Deo* orgonával vagy rézfúvós kísérettel ujjongó hangjait (1995). A japán felkérésre készült *Missa secunda* orgonakísérettel gyermek- vagy női hangokon foglalja zenébe a Credo nélküli mise-textust, míg a *Magnificat* vegyes karon és orgonával meg ütőhangszerekkel színezett vonószekerekön önti szépséges hangokba Mária biblikus imádságát. Mindez a mai felbolydult világban a csak ritkán volt letisztultságot, harmóniát és szépséget keresve. Ihletetten, a személyesség és a közösség hangjának hitelével szólal meg. Nem érezhetjük, érthetjük azonban ezeket az alkotásokat sem a mából múltba menekülés útjának. Olyan darabok, amelyek a közvetlen vallásos és az általános emberi mondanivalót ötvözve nem a „csak innen el” nosztalgiját juttatják érvényre művészi eszközeikkel, hanem egy emelkedettebb

emberség nevében kiegyensúlyozzák az életmű más műfajokban megnyilvánuló sötétebb színeit, és egy hőn óhajtott, de elveszett művészeti aranykort, s talán a Paradicsomot akarják elénk varázsolni.

Kocsár Miklós zeneszerzői pályafutása is nagyjából a nem ritkán tapasztalható három fázist mutatja: az ifjúkora idején érvényes nyelv elsajátítása, egyéniesített használata után nehéz műhelymunka, útkeresés eredményeként csatlakozott a hatvanas évek közepén – második felében az új törekvésekhez, melyeknek egyik fontos vonása volt a tonális zenétől, legalábbis annak kiüresedettnek vélt formáitól való elszakadás, a dallami és ritmikai sztereotípiák helyett új formulák érvényre juttatása. A nyolcvanas évek hozták meg aztán a harmadik, fentebb összegezőként, letisztulásként és visszatérésként jellemzett pályaszakaszt.

Azzal kezdtük: zeneköltőről szólnunk. Végezzük is hát ezzel a gondolattal, Kodály Zoltánnak Debussyről mondott szavait alkalmazva, mert találónak érezhetjük Kocsár Miklósról, gazdag, sokszínű, a költészethez sok szálon kapcsolódó zeneszerzői munkásságára vonatkozóan is: „[...] költő a maga világában, és ennél több senki sem lehet”.

