

Radnai Dániel Szabolcs

Kísérletek az ifjúsági kultúra meghaladására

Az első magyarországi koncepcióalbumok (1971–1973)

Absztrakt: Dolgozatomban a koncepcióalbum mint sajátos mediális konstrukció jellegzetességeivel, fogalmi kérdéseivel és a Kádár-kori magyar popzenében betöltött szerepével, funkcióival foglalkozom. Elsőként a koncepcióalbumok definiálásának nehézségeit vázoló, kiemelve azokat a kulcsfogalmakat, amelyek révén megragadhatók e mediális forma legfontosabb történeti sajátosságai. A tanulmány második részében három igen korai magyar koncepcióalbum-kísérletet – Illés-együttes: *Human Rights* (1971); Omega együttes: *Szvit* (1973); Bergendy-együttes: *Hétfő / Hét Fő* (1973) – mutatok be részletesen, majd az effajta pop-rock zenei lemezek hazai recepcióját a *divat*, az *occidentalizmus* és az *esztétizálás* képzetkörei mentén értelmezem.

Kulcsszavak: Kádár-rendszer, koncepcióalbum, popzene, Omega, Illés, Bergendy

Bevezetés

Dolgozatomban¹ egy sajátos mediális konstrukció, a *konceptióalbum* jelenségével, valamint az 1970-es évek magyar populáris zenéjében betöltött szerepével, funkcióival és esztétikájával foglalkozom. Érdeklődésem elsősorban a konceptióalbumok belső struktúrájára és poétikájára irányul, ugyanakkor a Kádár-rendszer populáris zenéjének általános összefüggésrendszerében igyekszem elhelyezni a témát, annak tágabb kulturális vonatkozásait is figyelembe véve. A dolgozat első részében vázolom a konceptióalbumok pontos definiálásával kapcsolatos nehézségeket, összegyűjtve azokat a fogódzókat is, amelyek segítségével megragadhatók azok legfőbb sajátosságai. További célom a konceptióalbumok zenei kísérletek értelmezése a Kádár-kori Magyarország társadalmi-kulturális sajátosságainak és a populáris zenei színtér intézményi és esztétikai viszonyainak függvényében. A tanulmány második felében három nagylemez (Illés: *Illés*, 1971; Omega: *Omega 5*, 1973; Bergendy: *Hétfő / Hét Fő*, 1973) elemzését követően azt mutatom be, hogy a konceptióalbumoknak milyen megjelenési formái, szerepei és lehetőségei voltak a korszak pop-rock zenéjében, a *divat*, az *occidentalizmus*, valamint az *esztétizálás* képzetköreit emelve ki.

Műfaj, irányzat, formátum: közelítések a konceptióalbumok meghatározásához

A konceptióalbumok mibenlétének pontos meghatározása több szempontból is problematikus. Nem véletlenül használtam a bevezetésben a „mediális konstrukció” kifejezést. A meghatározás igen tág és valamelyest homályos is, de megfoghatóvá tesz két nagyon fontos jellegzetességet a konceptióalbumokkal kapcsolatban. Egyfelől hangsúlyozza az effajta hanglemezek *mediatizáltságát*, vagyis a zeneként fogyasztott tartalom hordozóhoz fűződő viszonyát (s az ehhez kapcsolódó kulturális gyakorlatokat); másfelől kifejezi, hogy a kézben fogható, meghallgatható és szemrevételezhető produktum *tudatos szerkesztés* eredménye. S mint ilyen, több tényező átgondolt összeegyeztetése és megkomponálása mellett tudatosítja a befogadóban önnön megalkotottságát. A fejezet végén – a problematikussághoz való közelítés vázolására, valamint a konceptióalbumok történetének rövid bemutatása után – visszatérek ennek az átfogó (kevésbé normatív)² hipotézisnek a relevanciájához.

Ha a konceptióalbumra olyan műformaként tekintünk, amelyet (töbnyire) popzenészek szereznek és vesznek lemezre, de terjedelmében és szerkezetében is eltér az átlagosan igen rövid („háromperces”) slágerdalokétól, kézenfekvő, hogy az efféle kompozíciókat *műfajként* értelmezzük. Hiszen nem csupán a hetvenes évek rockzenéjének lelkes rajongói hivatkoznak gyakran műfajként a konceptióalbumokra, de még ismeretterjesztő cikkek is használják ezt a meghatározást (*The Concept Album As a Performative Genre*, lásd: Cucchiara 2014). Martina Elicker, egy interdiszciplináris (a zene és a szöveg kapcsolatát vizsgáló) tanulmánykötet egyik szerzője hosszasan foglalkozik a definiálás nehézségeivel: irodalmi analógiát követve részben műfajként, a *dalciklus* (*song cycles*) populáris zenei megvalósulásaként értelmezi a

1 A dolgozat a Pécsi Tudományegyetem Krisznbacher Ildikó Tehetséggondozó Ösztöndíjának (2018–19) támogatásával készült. Témavezető: Havasréti József. Köszönettel tartozom Havas Ádámnak, Wagner Sárának és Ignác Ádámnak a témával kapcsolatos értékes javaslataiért, tanácsaikért.

2 Másutt a konceptióalbumok jellegzetességeit – a magyarországi pop-rock zene kontextusára korlátozva – valamivel normatívabban foglaltam össze: Radnai (2020a).

konceptióalbumok jelenségét és ennek mentén elemzi Paul Simon *Graceland* (1986) című lemezét (Elicker 2001). Bár nem nevezi kifejezetten műfajnak, hasonlóan közelíti meg a fogalmat az 1987-es *Könnyűzenei lexikon* „Koncept” [!] szócikke is, hiszen meghatározza a konceptióalbumok legfontosabb jellegzetességeit (pl. tartalmi vagy zenei egység; tematikus építkezés), bemutatja „ős-műveit” és az alkotókat (pl. Frank Zappa, The Beatles), illetve felvázolja a legjellegzetesebb típusokat, többek között a dalciklust, rock-szvitet és a rockoperát (Sebők és Szabó 1987: 296).

A konceptióalbum műfajként való meghatározása azonban azért tűnik problematikusnak, mert a klasszikus zene műfaji kategóriáit és az ezeket felépítő ismertetőjegyeket (terjedelem, műforma stb.) vetíti rá a populáris zene világára, ahol a műfajiságnak egészen más szerepe van (lásd: Brackett 2002; Holt 2007). Ignác Ádám úgy fogalmaz, „ha a zenetudomány terminológiája felől nézzük, a jazzt, a rockot, a popot stb. stílusnak kellene tekintenünk, amelyeknek a dal vagy a »szám« a legjellemzőbb műfaja. A *popular music studies* viszont a jazzre, a rockra és a popra jellemzően műfajként (*genre*) tekint” (Ignác 2020: 45). A populáris zenében a műfajt nem műformaként, hanem sokkal tágabb kategóriaként értelmezik, így egészen más funkciók kötődnek hozzá. A szubkultúra-kutatás legújabb trendjeit mérlegelve Tófalvy Tamás úgy véli, hogy éppen a műfaj az az integratív tényező, amely leginkább meghatározza egy-egy populáris zenei színtér létrejöttét és dinamikáját (Tófalvy 2017: 39–54). Egyszerűbben fogalmazva: míg a *deathcore*-nak, a fúziós jazznek vagy éppen a *house* zenének vannak rajongói, addig a konceptióalbumoknak nincsenek. Vagy ha vannak is, olyan megszállott gyűjtők, akik kifejezetten konceptióalbumokat keresnek, valószínűleg nem kizárólag a „műformának”, hanem a progresszív rock valamely irányzatának, neves vagy kevésbé ismert zenekarának is rajongóiként.

A definiálási kísérletek második kulcsfogalma: az átfogóbb populáris zenei műfajok (jazz – rock – pop) aleseteként értelmezhető speciális irányzat vagy alműfaj. A nemzetközi és magyar rocktörténet alapján tudható, hogy a konceptióalbumok megjelenése a progresszív rock irányzatához, annak is leginkább a pszichedelikus hangzásvilág, az elektronika és a szimfonikus rock irányába fejlődő ágaihoz kapcsolódik (Rose 2015: 7–10). Egy olyan globális pop-rock zenei hullámhoz, amely az 1960-as évek második felében erősödött meg, majd a hetvenes évek elején élte virágkorát (Macan 1997; Holm-Hudson 2002; Bernáth 2007; Jávorszky és Sebők 2019: 168–197, 268–331). Ugyanakkor ez a fajta „halmazelvű” meghatározás (progresszív rock = nagy halmaz, konceptióalbum = kisebb halmaz) is csalóka: ha megnyitjuk az angol nyelvű Wikipédia „List of concept albums” oldalát, ahol több mint hatszáz konceptióalbum címe és előadójának neve olvasható, hamar kiderül, hogy nem csupán progresszív rockzenei lemezek teszik ki ezt a nagy számot. Található közöttük jóval 1970 előtti tematikus countrydalgyűjtemény (*Gunfighter Ballads and Trail Songs*, 1959), számos raplemez (Kanye West, Danny!, Tyler, the Creator), valamint Frank Sinatra, Johnny Cash és Donna Summer több albuma is.

A progresszív rock mint orientáló tényező elvetése mégis elhamarkodott lenne: igenis fontos e stílári és műfaji kategória szerepe a konceptióalbumok létrejöttében, méghozzá azok történetisége miatt. Jól látható, hogy szinte a témával foglalkozó összes tanulmány kitér a konceptióalbum lehetséges „előzményeire” (Elicker 2001; Bennett és Blom 2013; Decker 2013; Klein 2019) – így például Franz Schubert *Téli utazás* (1828) című dalciklusának rögzített verzióira, vagy a különböző ötvenes évekbeli tematikus dalválogatásokra. Ugyanakkor maga a mediális forma és vele együtt a popzenei újságírók által kreált fogalom

(*concept album*) csupán a hatvanas évek második felében, a Beatles zenekar *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) című nagy sikerű albuma révén született meg majd terjedt el az új évtized elejére. Ahogy a Beatles hazai propagandistája, Ungvári Tamás fogalmaz 1976-os *Rock... rock... rock* című könyvében: „A conceptalbumok tüstént divattá váltak a Beatles nyomán” (Ungvári 1976: 306).³ Az, hogy valóban ez az 1967-es album az első ilyen jellegű próbálkozás, inkább csak kanonikus konvenció, nem állítható biztosan.⁴ De ha figyelmesen áttekintjük az angol nyelvű Wikipédia már említett listáját, abban bizonyosan igazat adhatunk Ungvárinak, hogy a Beatles révén jött igazán divatba. A nagyjából hatszáz felsorolt koncepcióalbum jelentős része a „brit invázió” korszakában (tehát a hatvanas évek közepén/második felében) alakult számtalan angolszász banda nevéhez fűződik, persze sok-sok nem angol nyelvterületről származó darabot is fellelhetünk közöttük. A koncepcióalbumok ekkori (leginkább a hetvenes évek közepéig tetőző) divatját mi sem mutatja jobban, mint az, hogy már 1972-ben (csupán két évvel a Beatles feloszlása után) készült olyan lemez – a brit Jethro Tull zenekar *Thick as a Brick* című LP-je –, amely ennek az alkotásmódnak a paródiaként is értelmezhető.

Visszaulva a mediális konstrukció lehetséges „előzményeire”, a progresszív rock műfajának történetisége megmutatja, hogy maga a megnevezés a hatvanas évek végének és a hetvenes évek legelejének terméke. Mindazonáltal onnantól, hogy a kifejezés és a hozzá tartozó képzetek (ciklusszerűség, tartalmi/zenei egység, terjedelmesebb szerzemények stb.) megfogantak, a fogalom alkalmazhatóvá vált korábbi, ebbe az irányba mutató populáris zenei produktumokra is. Ezért tűnhet retrospektív módon e megszámlálhatatlan, ekkoriban megjelent progresszív rockzenei lemez hipotetikus elődjének akár Frank Sinatra egy némely LP-je (például: *In The Wee Small Hours*, 1955), akár egy-egy ötvenes évekbeli jazz- vagy countryválogatás. Ahogy persze a fogalom a jelen felé is nyitott: a koncepcióalbum kifejezés a progresszív rock aranykora után is használatos maradt a pop-rock zenei színtéren belül, sőt esetenként kortárs zenei kontextusban is alkalmazható (lásd: Bennett és Blom 2013).

Az utolsó kulcsfogalom, amelyről érdemes beszélni a koncepcióalbumok lehetséges meghatározása esetében, az a formátum kérdése. Számos kortárs tudományos szakmunka hangsúlyozza a technológia fejlődésének, illetve a hordozó/lejátszó eszközök mediális sajátosságainak jelentékeny hatását a populáris zene termelésének, fogyasztásának és megosztásának változásaira (Taylor 2001; Braun 2002; Katz 2004; Devine 2019; Tófalvy és Barna 2020). Fontos azonban megjegyezni, ahogy Tófalvy Tamás is hangsúlyozza, a technológia változása – a közhiedelemmel ellentétben – nem egy az egyben determinálja a zene társadalmi használatát. E viszonyban sokkal jelentősebbnek bizonyulnak az egyes technológiákhoz (formátumokhoz, lejátszóeszközökhöz, szolgáltatókhoz) kapcsolódó kulturális gyakorlatok (Tófalvy 2017: 63–80). E fontos kitétellet egyetértésben én is a technológiák és a hozzájuk

3 A fent idézett 1976-os kötet „A concept” című fejezete ekképp kezdődik: „Szóltunk már egy-két olyan nagyobb zenei szerkezetéről, melyet rockzenészek építettek fel hosszabb, szimfonikus jellegű szerzeménnyé. *Hosszabb és rövidebb* persze mindössze terjedelmileg méri a zeneszámot, és nem határozza meg műfajilag. Ezért vezette be a szak-sajtó a hetvenes években az úgynevezett »conceptalbum« kifejezést” (Ungvári 1976: 306, kiemelés az eredetiben). A *conceptalbum* kifejezés hazai elterjedésének lassú folyamatát jól jellemzi, hogy Ungvári 1969-es *Beatles-bibliája* és 1974-es *A rock mesterei* című könyve, valamint Tardos Péter 1971-es *Beat kislexikonja* még nem használja a szót. (Ungvári a Beatles *Sgt. Pepper...* albumát „mágikus utazás”-ként emlegeti, a Who *Tommy* című lemezére pedig mind Ungvári, mind Tardos beat- vagy popoperaként utal.)

4 A legelső, a Beatleséhez hasonló koncepcióalbumokként szokták emlegetni még Frank Zappa és zenekara debütáló *Freak Out!* című albumát és a Who együttes *The Who Sell Out* című lemezét 1967-ből, valamint Bob Dylan *Blonde on Blonde* című LP-jét 1966-ból.

fűződő kulturális mintázatok kölcsönhatására⁵ kívánom felhívni a figyelmet a koncepcióalbumok vonatkozásában.

A koncepcióalbum mint tudatos, koncepciózus alkotásmódból következő konstrukció létrejötte szorosan kapcsolódik a mikrobarázdás vinyl nagylemez („long play” = LP) formátumához és a hozzá kapcsolt korabeli funkciókhoz, használatokhoz, illetve azok változásához. Ugyanis ennek a formátumnak a mediális sajátosságai (A és B lemezoldal, nagyjából kétszer 22–25 percnyi felvétel) voltak azok a keretek, amelyek meghatározták a párperces daloknál hosszabb zenei egységek megalkotását és rögzítését, egészen a CD (compact disc) formátum elterjedéséig. A nagylemezformátum, amely általánossá tette a tizenkét dalt tartalmazó stúdióalbumokat, nyugaton nagyjából az ötvenes években, nálunk valamivel később, a hatvanas években vált a zene tárolásának és otthoni fogyasztásának legfontosabb médiumává (Simon 2008: 73–97). S míg idővel a csupán néhány dal rögzítésére alkalmas kislemez (SP) inkább a promóció funkcióját kezdte betölteni, a nagylemezformátumra – a tudatosan megtervezett dizájn révén is – idejekorán a szerzői/előadói autoritáshoz kötődő *hitelesség, autentikusság, egyediség* képzetkörei rakódtak, kiegészülve a lemezgyűjtés közösségi ethoszával (Vályi 2007; Tófalvy 2017: 73–74).

Mindez persze nem szavatolta azonnal a koncepcióalbumok megjelenését, pusztán annak keretfeltételei valósultak meg általa. A hatvanas évek közepéig a szerkesztési gyakorlat szempontjából a tudatosság különböző fokán álló előadók és producereik még leginkább új vagy régi dalok hatásos és persze eladható *gyűjteményeként* tekintettek egy-egy új nagylemezre. A döntő fordulat akkor következhetett be, amikor ez a formátum találkozott a klasszikus zenével versenyre kelő (Ignác 2015: 124–128), hosszabb, komplexebb zenei produkciókkal kísérletező progresszív rockzenével. E műfaj, amely a rock and roll *rövidséghez, spontán kreativitáshoz, közérthetőséghez* és a zene *élő élményéhez* kötődő aurájával szemben épphogy *bonyolultsága, megtervezettsége, lezárttsága, koncepciózusan megkomponált jellege* révén hatott, termékenyen kapcsolódott össze a nagylemez műtárgyszerűségével és a rajta található muzsika autonóm képződmény mivoltával.⁶ S bár nyilvánvaló, hogy a progresszív rockzenét játszó zenekarok kénytelenek voltak élőben is előadni lemezeiken tökéletesre csiszolt (esenként koncerten alig-alig reprodukálható) szerzeményeiket, a spontaneitás helyett/mellett e hangversenyeken a produkció megtervezett, előre kigondolt teatralitása is hozzájárult a befogadói élményhez.

A koncepcióalbum mint konstrukció persze „túlélte” a vinylkorszakot: a fizikai-digitális (CD) és az anyagtalán digitális hordozók, formátumok korában is készülnek effajta alkotások – a fent többször citált hatszáz listában számos ’90-es és 2000-es évekbeli ilyen lemezt találunk, főképp angolszász metál- és alternatív rockzenei előadóktól. Mindazonáltal e sajátos mediális forma és alkotásmód magán őrzi létrejötté elsődleges kontextusát, mind *zenei-műfaji*, mind *technikatörténeti* értelemben.

Összefoglalva: a koncepcióalbumok mediális konstrukcióként történő, tartalmi-formai, technológiai és történeti szempontokat is figyelembe vevő értelmezésére azért volt szükség, mert maga a forma is többféle (esztétikai-ideológiai és metasztintú) tényező sajátos együttállásaként ragadható meg. Elfogadhatók persze az olyan, közös jellemzőkből levezetett kategorizáló meghatározások is, miszerint a koncepcióalbumokat „egy téma szervezi

5 Technológiai fejlődés és társadalmi elvárásrendszer kölcsönhatásairól tágabb, médiatörténeti perspektívában lásd Brian Winston *Media Technology and Society* című híres könyvét (Winston 1998).

6 A műalkotás képződményjellegéhez lásd: Gadamer (1984: 93–100).

egységbe, amely lehet instrumentális, kompozíciós, narratív vagy lírai” (idézi: Bennett és Blom 2013: 129), de az effajta definíciók esetében le kell mondanunk a mediális forma *történetiségéről*, amely sok szempontból kulcsa is a megértésnek. A következőkben három korai magyarországi koncepcióalbum-kísérletet mutatok be röviden, kitérve a lemezek szerkezetére, témáira, valamint korabeli fogadtatásukra. E sajátos mediális forma hazai karrierjét, lehetőségeit, funkcióit pedig a három lemez összevetése mentén kívánom röviden bemutatni a tanulmány legvégén.

Ész és lelkiismeret Illés-együttes: *Human Rights* 1–6. (Illés, 1971)

Az 1970–71-es popévad és vele együtt a most elemezni kívánt *Illés* (1971) című album összességében negatív momentumként épült be a korai magyar beatzene legsikeresebb zenekarának, az Illés-együttesnek a legendáriumába – egy rosszul sikerült évet követő sikertelen visszatérési kísérletként. Az együttes tagjai az 1970 tavaszán tett rövid angliai tartózkodásuk, illetőleg egy ott készült BBC-interjú⁷ miatt belügyminisztériumi utasításra egy éven keresztül nem léphettek fel Budapesten, csak vidéken, továbbá nem készíthettek nagylemezt, így a pop-rock zenei nyilvánosságban⁸ való szereplésük igencsak korlátozottá vált. Az egyéves hallgatást követően megjelent cím nélküli, legtöbbször a rajta szereplő háttételes oratórium címe alapján *Human Rights*ként – vagy az egyszínű fehér borítója miatt „Fehér Album”-ként – hivatkozott lemez nem váltott ki érdemi kritikai visszhangot, és a rajongók körében sem vált népszerűvé. Ugyanakkor az együttes zenei fejlődése és szövegvilága vonatkozásában jelentős, visszafordíthatatlan változásokat hozott, melyek a későbbiekben is meghatározták a Szörényi–Bródy szerzőpár munkásságát.

Az Illés-együttest a korszak beategyütteseivel képest a korábbiakban is jelentős zenei és arculati tudatosság⁹ jellemezte, s ez lemezeiken is meglátszott. Jóllehet mindkét korábbi albumuk meglehetősen sok, egymástól stílusosan és hangulatilag is eltérő szerzeményt tartalmaz, bizonyos fokú koncepciózusság megfigyelhető őket hallgatva. Az 1968-ban készült és 1969-ben kiadott *Nehéz az út* dalait Keresztes Tibor (Cintula) rádiós műsorvezető és az együttes tagjainak kommentárjai fűzik egybe, az ugyancsak 1969-es *Illések és pofonok* számaikat pedig – annak ellenére, hogy a dalok között nincs zeneimotívum-ismétlődés – különböző

7 A BBC-interjú felvétele, melyen Bródy János kritikus megjegyzést tesz a hosszú hajviselet hazai megítélésére és az itthoni viszonyokra, néhány évvel ezelőtt felkerült a világhálóra is (BBC 1970). Az interjúról és az azt követő egyéves eltiltásról részletesen lásd: Koltay (1980: 169–190); Kocsis L. (1999: 426–440); Gréczy és Retkes (2003: 22–25); Stumpf (2015: 95–107).

8 Többek között a BBC-ügyből adódó eltiltás miatt nem lehetett szavazni az Illés-együttes tagjaira az IM – később nagy pop történeti jelentőségre szert tevő – „Szuper-együttes” szavazásán 1970-ben, ahol elsőként kerültek egy platformra a későbbi Locomotiv GT tagjai: Presser Gábor, Laux József, Frenreisz Károly és Barta Tamás ([sz. n.] 1970: 31–33). Emellett az eltiltás következményeként az Illés végül nem szerepelhetett Mészáros Márta *Szép leányok, ne sírjatok!* című készülő filmjében, ami eredetileg egy „Illés road movie” lett volna (Stumpf 2015: 101).

9 Szörényi Levente és Bródy János állítólag már 1965-ben, a nógrádverőcei táborban eltervezték, hogy ők lesznek a „magyar Lennon–McCartney” (Stumpf 2015: 66). Emellett 1968–69-ben, a *Nehéz az út* album dalai kapcsán kezdték el a zenekar tagjai az „ex-music” megjelölést használni az általuk képviselt irányzatra, kiváltva a közvélemény enyhe nemtetszését (Koltay 1980: 107).

hangeffektek (zajok, beszéd-töredékek, zenei effektek) kötik össze. Az 1971-es *Illés* azonban az első olyan lemezük, amelyen hangsúlyozottan külön kompozícióként hivatkoznak az album egyik egységére, a lemez A oldalát teljes egészében elfoglaló hat szerzeményre.¹⁰

Ha az album egészét nézzük, azt egyszerre jellemzi az egységességre törekvés és a teljes eklekticizmus. Egyszínű fehér borítóval jelent meg, amelyen csak a zenekar neve szerepel a jobb alsó sarokban,¹¹ s a lemez mind a két oldalán, szimmetrikus módon hat-hat szerzemény található. Ugyanakkor tartalmi szempontból hatalmas távolság választja el az album A és B oldalának dalait: míg az A oldalon a Szörényi–Bródy szerzőpáros nevével mint „márkajelzéssel” megjelölt, oratóriumként feltüntetett hattételes kompozíció található, a B oldal hat dala között semmilyen szöveges összefüggés nem tapasztalható. Zenei értelemben azonban a stílári heterogenitás mind a két lemezoldalt meghatározza – mi több, az A oldalon található oratórium zenei építkezésének épp ez az egyik legfontosabb kompozíciós jegye. A következőkben a *Human Rights* című oratóriummal foglalkozom részletesen.

Miként a belső borítón olvasható is, a hattételes oratóriumot az ENSZ 1948-ban kiadott *Az emberi jogok egyetemes nyilatkozata* című dokumentuma, pontosabban annak első öt pontja ihlette (*Human Rights* 1948). A különböző hangulatokat és élethelyzeteket megjelenítő szerzeményekben a dokumentum szövegrészei – Mensáros László színművész előadásában – és a zenei motívumok amolyan tétel-bizonyítás szerkezetben jelennek meg, az oratórium 17. században kialakult műfajának a szólóének és a kórus/zenekar felelgetésére épülő struktúráját idézve (lásd: Gombosi 1965: 32–37). Valamennyi tétel úgy épül fel, hogy a fokozatosan fölhangosodó zenei főmotívum alatt Mensáros László, némileg rövidítve-sűrítve, felolvassa a nyilatkozat vonatkozó pontjának szövegét. Ezt követően hangzik fel az Illés-zenekar teljes fegyverzetében, kibontva mintegy a tételt. A prózabetét, az instrumentális zene, valamint az ének együttes jelenléte és variálódása pedig „összművészeti” jelleget kölcsönöz a kompozíciónak.

Egy rövid, akusztikus gitáron feljátszott, diszsonáns akkordfelbontás után a teljes kompozíció hangzásvilágát meghatározó, többször visszatérő orgonaszólam indítja útjára a „Bevezetés”-t,

¹⁰ A nagylemez tartalma a következő (LPX 17410):
A oldal – 24' 23"

Szörényi Levente – Bródy János:

HUMAN RIGHTS

(Oratórium Az Emberi Jogok Egyetemes Deklarációjából)

1. Bevezetés – 3:25

2. Ész és lelkiismeret – 3:24

3. Te kit választanál – 4:29

4. Elinduló – 4:05

5. Virágok tengere – 4:09

6. Inkvizíció – 4:54

B oldal – 21' 48"

7. Kégli-dal – 3:35 (Szörényi L. – Bródy J.)

8. Approximáció – 3:51 (Szörényi L. – Bródy J.)

9. Légy egy napra a kedvesem – 3:47 (Szörényi L. – Bródy J.)

10. Színes ceruzák – 4:17 (Szörényi L. – Bródy J.)

11. A legjobb dobos a világon (Pásztor Zoltán) – 2:30

12. A Kati jött – 3:36

11. Egyértelműen a Beatles 1968-as *The Beatles* albumára utalva, mely szintén tiszta fehér borítóval jelent meg.

melyben elhangzik a nyilatkozat bevezető részének egy rövid, némileg átalakított részlete.¹² A *Bevezetés*ben hallható orgonaszólam teremti meg a folytonosságot a kompozíció egyes tételei között: az elsőként felhangzó variációs rész megelőlegezi több későbbi dal főmotívumát – az „Ész és lelkiismeret” szólórészét és az „Inkvizíció” riffjét –, illetve valamennyi tételben szerepel mint a kíséret alapeleme. Még a *Bevezetés* legvégén, de már újra a kételyeket keltő gitáros akkordfelbontások alatt hangzik el az első cikkely részlete,¹³ amely a következő dal, az „Ész és lelkiismeret” eszmei témája. Az akkordfelbontás hangnemileg előkészíti a rákövetkező szerzeményt, de egyúttal izgalmat és feszültséget teremt a „Bevezetés” halkuló, lágyuló vége és az „Ész és lelkiismeret” kemény, torzított gitárral és basszussal megalapozott kezdése közti hajszálvékony határ. Az „Ész és lelkiismeret” az Illés egyik legprogresszívebb hangzású dala, amelynek szövege explicit módon a nyilatkozat szövegére utal: „Szabad embernek születtem / Édesanyám nevelt engem / Jogaimat nem ismertem még.” Ugyanakkor a dal kétszer ismételt második versszaka jelzi a születés adta jogok és a valóság közti diszkrpanciát: „Lelkiismeretes voltam / A törvényeket megtanultam / Testvéreim nem találtam meg.” A szerzemény végén egy lassabb orgonaszólam hallható, amely a moll hangnemet vidámabb, kivilágosodó dúr akkorddal zárja le, előkészítve a következő cikkelyhez kötődő Mensáros-monológ aláfestését, ami után a „Te kit választanál?” című dal következik. Az afroamerikai gospeldalokat idéző, kissé bluesos stílusú szerzemény egészen új hangulatot hoz a kompozícióba, ugyanakkor tartalmilag kevésbé tud kapcsolódni a nyilatkozat vonatkozó cikkelyéhez.¹⁴ A választás nehézségéről szóló szöveg leginkább az akaratszabadság és a döntéshelyzetek etikai vonatkozásai kapcsán kötődik a főtémához.¹⁵ A következő tétel („Elinduló”) esetében Mensáros monológja már az egyre erősödő, monoton gitárriff alatt hangzik el.¹⁶ A feszültséggel teli, gépies főtéma és a rituális hatású kórus („Menj, indulj el őserdőkön át / Állj fel, állj fel, emberré váltál”)¹⁷ az öntudatra ébredés mindent elsöprő erejét jeleníti meg, ugyanakkor – a zene hangulatának megfelelően – a kétely, a menekülés is felsejlik („Várj, gondolkozz, tegnap mit tettél”). A második versszak és a *steel* gitáros szólórész után rövid cezúra következik, illetve megismétlődik a „Bevezetés” orgonaszólama, miután újra visszatér a monoton főtéma, amely rövidesen elhalkul és előkészíti Mensáros újabb monológját. A Szörényi Levente lágy, üveges gitárhajlításai alatt elhangzó cikkelyszöveg¹⁸ a „Virágok tengere” című dalban a kilátástalansággal és az eufóriával vegyes tehetetlenséggel kapcsolódik össze:

Óh, virágok tengere
 Ringasd el hajóm
 Félelmetes sziklák vesznek körül
 Sodródok az áramlatokkal.

12 „Az ENSZ közgyűlése 1948. december 10-én elfogadta az Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozatát, mint azt a közös eszményt, amelynek elérésére minden népnek és minden nemzetnek törekednie kell” (Human Rights 1948: 1).

13 „Minden emberi lény szabadon születik és egyenlő méltósága és joga van. Az emberek, ésszel és lelkiismerettel bírván, egymással szemben testvéri szellemben kell hogy viseltessenek” (Human Rights 1948: 2).

14 „Mindenki, bármely megkülönböztetésre [...] való tekintet nélkül hivatkozhat a jelen Nyilatkozatban kinyilvánított összes jogokra és szabadságokra” (Human Rights 1948: 2).

15 Nem is csoda, hogy a dal – minden változtatás nélkül – sokkal jobban megtalálta a helyét a konkrétabb etikai szituációt megjelenítő, narratív keretbe helyezett *István, a király* (1983) prologójaként, „Oly nehéz a választás” címen.

16 „Minden személynek joga van az élethez, a szabadsághoz és a személyi biztonsághoz” (Human Rights 1948: 2).

17 Az „Elinduló” fődallama Szörényi Levente későbbi, keleti zenei hatásokat mutató, főként történeti tematikájú dalait idézi (például: *A jelenkor ítéllete*, 1984; *Új világ*, 1990).

18 „Senkit sem lehet rabszolgaságban vagy szolgaságban tartani, a rabszolgaság és a rabszolga-kereskedés minden alakja tilos” (Human Rights 1948: 2).

A dalszöveg kételyeit eleinte elfeledteti a verze kimódolt, bluesos kísérete – amely a néhány évvel későbbi Szörényi-szerzeményre, az „Éjszaka» című Koncz Zsuzsa-dalra (1975) emlékeztetheti a hallgatót –, azonban a refrén megváltoztatja a dal befogadói interpretációját. A rövid zenei cezúra után hallható, feszültséget teremtő, mollosharmónia-összetételű, meglepően lényegre törő refrén szövege („A hatalom szeretete nem a szeretet hatalma”) utóbb retrospektív módon az elnyomás elleni küzdelem egyik szállóigéjévé lett Bródy János szóhasználatában. A kompozíciót záró darabnak, az „Inkvizíció”-nak ugyancsak a monotonitás a legfőbb hatáseleme. Mensáros monológja a dal sokszor ismétlődő riffje, a kényszermunka folyamatosságát idéző, lépcsőzetes nagy szekundmenet felhangosodása alatt hangzik el, az elnyomó hatalmat személyesen megszólító lírai beszélő pedig a tettek korlátozottságát, saját tehetetlenségét nyilvánítja ki, ugyanakkor hirdeti a gondolat szabadságát:

Miért kínoz jó uram
Értelme nincs
Hiszen már
Mindent megtagadtam.
Nem láthatom, már nem
Nem hallhatom, már nem
Nem mondhatom, már nem
Csak gondolhatom, igen.

A monoton főtéma lassan úszik csak el: először elhalkul, majd rövid időre újra felerősödik, s csak ekkor ér véget a lemez A oldala, vele együtt pedig az Illés *Human Rights* című oratóriuma.

Az Illés-együttes első koncepciózus próbálkozása több szempontból sem lehetett sikeres vállalkozás. Jóllehet Szörényi Levente és Bródy János több ízben is megjegyezték, hogy ekkoriban két nagyobb lélegzetű zenei téma terve is körvonalazódott bennük, a leendő *István, a király* kezdetleges változata, valamint a *Human Rights*, amelyek közül végül utóbbi valósult meg elsőként (lásd: Stumpf 2015: 105–107). Azzal, hogy egy kifejezetten homályosan meghatározható műfajt és egy nehezen feldolgozható eszmei anyagot választottak, nem könnyítették meg rajongóik dolgát. Az egyéves hallgatás (és a fővárosi koncerttilalom) után új lemezzel előálló Illést némileg idegenkedve fogadta a közönség,¹⁹ amihez hozzátartozott a Fehér Albumon lévő oratórium hatalmi interpretációja is. Mint ismeretes, a lemez Erdős Péter MHV-s popmenedzser javallata alapján csak akkor jelenhetett meg, ha az együttes az azon szereplő oratóriumot Angela Davisnek, az akkortájt épp börtönben lévő afroamerikai baloldali aktivistának ajánlja. Noha az együttes tagjai ezzel kevésbé tudtak egyetérteni (Gréczy és Retkes 2003: 25–26), a kompromisszum megszületett, így a lemezborító tartalmazott egy nagy alakú fekete-fehér fényképet Angela Davisről, amint épp bilincsbe verve kísérik, illetve a dalok listájánál a *Human Rights* cím alatt vastagon szedett betűkkel, aláhúzáva ott szerepel, hogy „ANGELA DAVISNEK AJÁNLIJUK”. Ezzel a gesztussal Szörényiéknek a szabadságjogok egyetemességét hirdető oratóriuma, amely – vélhetőleg az eredeti alkotói szándék szerint – az együttes mozgásterének korlátozottságát és szuverenitásigényét volt

19 Ettől függetlenül jó, ha tudjuk, hogy az Illés még ekkor, 1971-ben is minden slágerlistán tarolt az épp soron következő albumával. Sőt Koncz Zsuzsa mellett 1972-ben megnyerték az MHV Pepita Oroszlán-díját (hegedős 1972: 14; D. I. 1972: 13). A korszak többi zenekarához képest tapasztalható „aránytalan” népszerűségük csak ezt követően, a Locomotiv GT második lemeze, az új Omega első albuma, valamint a Bergendy-együttes felfutása után kezdett csökkenni.

hivatott kifejezni, visszaíródott a korszak konvencionális antifasiszta diskurzusába. Utóbbi beszédmód, amely leegyszerűsítette és a szocialista világnézetbe illesztette a kényesebb történelmi események és korszakok (pl. holokauszt, 1945, 1956) művészeti ábrázolásának értelmezését (lásd: Szirák 2003: 9–45), jelentősen csökkenthette a *Human Rights* közönségre gyakorolt hatását is.

Kissé előretételezve a zenekar és a Szörényi–Bródy szerzőpár karrierjében, egészen hasonló dolog történt a *Petőfi '73* című Kardos Ferenc rendezte film betétdalával, az akkor lemezre nem került „Európa csendes”-sel és általában Szörényi Leventének és Bródy Jánosnak a nemzeti költészet popularizálására irányuló kísérletével. A film végén elhangzó Petőfi-vers dezillúziós hangulatú feldolgozásából persze kiolvashatók az 1950-es évek sikertelen kelet-európai forradalmaira utaló „sorok közötti” üzenetek, és az 1973-as Petőfi-év kontextusában vizsgálva az Illés-együttes feldolgozása (Koncz Zsuzsa későbbi számos verslemeze pedig még inkább) belesimult a kádári kultúrpolitika nemzeti irodalomról alkotott víziójába (Radnai 2020b). S bár a *Human Rightsszal* és a *Petőfi '73* című filmmel szemben az *István, a király* már valóban kitörő kereskedelmi és közönségsikert aratott, befogadástörténete is jól megmutatja, miképp lehetett a nemzeti történelem, azon belül is a kereszténység felvételét színre vivő problematikus alkotás elfogadható az MSZMP számára is (Tóth G. 2003; Havasréti 2006: 146). Többek között e pop-rock zenei produkciók egykori *beszédfeltételei* és a valamikori heterogén közönség értelmezői tevékenysége révén létrejött *alternatív interpretációk* állnak annak háttérében, hogy a magyar beatzene első számú zenekarának a történetében a kommunizmussal szembeni ellenállással, hányattatásokkal (betiltás, Bródy bírósági pere stb.) kapcsolatos mitológémak mellett nemritkán a megalkuvás, a „rendszerhez döngölözés” és köpönyegforgatás motívumai is feltűnnek.²⁰

A lemez sikertelensége²¹ persze nem pusztán e sajátos kontextusnak köszönhető; ahogy Szörényi Levente egyik nyilatkozatában utal rá, a „magyar Beatles”-ként aposztrófált Illés-együttes közönsége meglehetősen idegenkedett a korai Pink Floyd elvont hangzásvilágát adaptáló albumtól.²² Ennek ellenre a *Human Rights* fontos momentum az 1970-es évek első pop-rock zenei koncepciózus kísérletezéseinek Magyarországon. Szörényiek egy programszöveg (az 1948-as nyilatkozat) mentén alakították ki első összefüggő kompozíciójukat, amelynek tételeit tartalmi jegyek és zenei hatáselemek is folytonossá teszik. A zeneanyag egyben fordulópont az Illés-együttes zenei fejlődésében is: a klasszikus felállású Illés ezt követően soha többet nem készített összefüggő alkotást, utolsó két lemezüket (*Add a kezed,*

20 Szörényi Leventét és Bródy Jánost már sokkal korábban, a kilencvenes években (legelső nyíltabb politikai állásfoglalásaik idején) is számos kritika érte, de egy frissebb példára is hivatkozhatunk. Épp a kézirat véglegesítésének időszakában futott szét a magyar médiában egy hír, miszerint egy 1970-es állambiztonsági jelentésben a „Farsangi” fedőnevű ügynök kérdésére Radics Béla (a Sakk-Matt, a Tűzkerék, majd a Taurus kultikussá lett gitáros) lekommunizálta és „kirakatzenésznek” nevezte az Illés- és az Omega együttes tagjait (Szántó 2020).

21 „Kiábrándultság, ön- és külvilágvizsgálat, a korábbinál jóval sötétebb szemüvegen keresztül. A lemez, amely vitathatatlan jópontjai ellenére e leszálló ág kezdete, Human Rights néven vonult be a köztudatba, és máig is a legféltebb kincs az Illés-gyűjtők polcán – nem elsősorban zenei értékei miatt. Az oratórium megjelenésével a lemezgyár régi mulasztását pótolja” – írja Herskovits István az albumról az első öt Illés-nagylemezének 1986-os új gyűjteményes kiadása kapcsán (Herskovits 1986: 34). Az Egyetemi Színpadon megrendezett 1971-es lemez-bemutatót követően az együttes hamar levette a programról az oratóriumot, illetve későbbi igen számos búcsú- és emlékkoncertjeiken (1981, 1990, 1996, 2001, 2005, 2015) sem adták elő soha újra. A lemez B oldalának dalai közül egyedül a „Kégli”-dal lett állandó koncertdarab.

22 Az említett interjúban Szörényi nemzetközi zenei mintaképpen a Pink Floyd *Atom heart mother* című 1970-ben megjelent albumát említi (Illés 2007).

1972; *Ne sírjatok, lányok!*, 1973) zenei értelemben semmilyen koncepciózusság nem jellemzi.²³ Később Szörényi Levente és Bródy János vélhetően a Presser Gábor által megzenésített és a Locomotiv GT közreműködésével készült – zeneileg sokkal kevésbé összefüggő, azonban számos akkor újszerűen ható slágert tartalmazó – *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* 1973-as sikerét látván érzékelhette a színpadi művekben rejlő lehetőségeket. Mindazonáltal a Szörényi–Bródy szerzőpáros útja innen még nem vezetett egyenesen a színpadi alkotásokhoz. Közös esztétikai programjuk ekkori 1971-es epizódját követően több közbülső lépcsőn keresztül vezetett történetük az 1983-as *István, a király*hoz (lásd: Radnai 2020a).

„Megszokás szabja léptemet...” Omega: Szvit 1–6. (Omega 5, 1973)

Az 1971-ben Presser Gábor és Laux József kiválásával első számú dalszerzőjét, billentyűsét és dobosát, egyben menedzserét (illetve vele együtt Adamis Anna szövegíró) is elvesztő Omega viszonylag gyorsan alkalmazkodott a helyzethez. A Debreczeni Ferenc dobossal öttagúvá lett új Omega első, 1972-ben felvett koncertlemeze, az Élő Omega – noha számos akadály nehezítette megjelenését²⁴ – nagy siker lett. Egyfelől annak ellenére, hogy az újonnan alakult Locomotiv GT-t sokkal látványosabban támogatta a hanglemezgyár,²⁵ az új Omega-lemeznek mind a hazai változata, mind pedig a Csehszlovákiában és az NDK-ban forgalmazott licenckiadása nagy példányszámban kelt el (Szakács 2009: 15; Molnár 2013: 11).²⁶ Másfelől az együttes egyszersmind sikeresen lebonyolított egy komplett stílusváltást is, megmaradt tagjaiból új, ígéretes dalszerzők váltak (Mihály Tamás, Molnár György, Benkő László), illetve új szövegíró is talált Sülyi Péter személyében. Az Illéshez hasonlóan eklektikus hangzásvilágú, ugyanakkor a konzervatóriumot végzett Presser Gábor dalszerzői tehetsége révén több sikeres *hard rock* bandák (Deep Purple, Led Zeppelin, Uriah Heep, Black Sabbath) stílusához igyekezett felzárkózni.²⁷ Az együttes tagjai ezt követően sokkal demokratikusabban tudták kibontakoztatni szerzői és hangszeres ambícióikat – erre ékes példa Benkő László billentyűjátékának előtérbe kerülése. Zenéjük kifinomultabbá, sokoldalúbbá és kidolgozottabbá vált, és Adamis Anna a korban elismert, nagy népszerűségnek örvendő dalszövegeit tökéletesen pótolta számukra Sülyi Péter testhezállóbb, spirituálisabb témavilága. E kezdeti

23 Az Illés-együttes klasszikus felállásának hanglemezeit részletesen, zenei szempontból elemző Majnik László egyenesen a zenekar legkimunkáltabb alkotásának tartja az oratóriumot (Majnik 2017: 109–110).

24 Az Omega-legendárium szerint az albumot azért kellett koncertfelvételekből összevágni, mivel az MHV nem tudott stúdióidőt biztosítani. A zenekar tagjai ezért magnetofonokkal rögzítették az 1972-es országos turné anyagát. Miután saját maguk megvágták a nyers felvételeket, a lemezgyár elfogadta az albumot, de a megjelenés újfent csúszott, ezúttal papírhány miatt. Ekkor a zenekar – Molnár György gitáros révén – szert tett nagy mennyiségű alumíniumlemezre, mely alkalmas volt albumborítónak. Így végül az Élő Omega nagy sokára 1972 végén jelenhetett meg, alumíniumtokban, rajta az együttes tagjait ábrázoló fényképpel, négyféle színben. Az album sikere következtében hamar elkészült az újranyomott papírtokos változat is.

25 A Locomotiv GT-nek már megalakulása évében lehetett stúdióalbuma, míg az Omega – noha 1971-ben már készen volt új zeneanyagával – csak 1972-ben jutott újra nagylemezhez.

26 Egy 1978-as MHV-s sikerlista szerint az *Élő Omega* magyar változatából 1972 és 1978 között 209 566 példányt adtak el (Jávorszky és Sebők 2019: 340).

27 Velük egy időben, 1971–72-ben a Radics Bélával, Brunner Győzővel, Som Lajossal és a fiatal Balázs Fecóval főállású rövid életű, utóbb kultikussá lett Taurus Ex-T:25-75-82 zenekar is a hard rock irányában tájékozódott.

időszaknak – az új Omega nagy közép-európai sikerkorszakát megelőző néhány évnek – a termése az *Omega 5* című lemez, amelynek teljes B oldalát a *Szvit* című (és egyben műfaj-megjelölésű) kompozíció tölti ki, s ez képezi a következő rövid elemzés tárgyát is.²⁸

A háttételes kompozíció zeneszerzője az Omega basszusgitárosa, Mihály Tamás, a szövegeket Kóbor János és Sülyi Péter jegyzik. A cselló szakosként konzervatóriumot végzett Mihály Tamás klasszikus zenei műveltsége az együttes korábbi lemezein is feltűnt itt-ott,²⁹ de dalszerzői és hangszerelői ambícióit ekkortól tudta igazán kibontakoztatni. Az ő szerepéhez köthető, hogy 1973-ban az Omega lehetőséget kapott arra, hogy a felvételen az Állami Hangversenyzenekar is közreműködjön. Egy vele készült *oral history* interjú szerint a *Szvit* hangszerelésében Wolf Péter (Mihály Tamás egykori konzervatóriumi iskolatársa) segédkezett, a hangversenyzenekart pedig a lemezgyár kérte föl a kíséretre (Mihály 2013: 26–27).³⁰

Míg Magyarországon a korai beat korszakában az esztrádhagyományhoz kötődő „táncdalosoktól” elhatárolódó új együttesek számára az esetleges nagyzenekari kíséret inkább erőltetett konvenció volt, s a táncdalfesztiválokon gyakran a zenekarok belső dinamikájának szétzilálását is eredményezte (Kappanyos 2017: 59), 1973-ban a szimfonikus apparátus bevonása már tudatos, a pop-rock zenészek által ambicionált esztétizáló törekvés. Olyan aktus, amely nemcsak a zeneanyag stílárís, hangzásvilágbéli sokszínűségét, illetve a külföldi irányzatokhoz való szinkronizációját hivatott erősíteni, hanem kísérletet tesz a komolyzenei intézményrendszerrel való kooperációra, közelítve egymáshoz az elit- és populáris kultúra színtereit, szereplőit. A korszak hasonló, szimfonikus hangszerelésű produkciókkal próbálkozó előadóihoz – Emerson Lake and Palmer (*Pictures at an exhibition, Tarkus*), John Lord (*Concerto*), Uriah Heep (*Salisbury*) – hasonlítva az Omega *Szvitjének* nagy erénye, hogy benne a szimfonikus kíséret szerepe nem csupán az elektronikus hangszerek által szolgáltatott főtéma funkciótlan kíséréte, egy amolyan reflektálatlan „erősítő” hatáselem, hanem szerves

28 A nagylemez tartalma a következő (SLPX 17457):

A oldal – 21'05"

1. Hazug lány (Mihály T. – Kóbor J. – Sülyi P.)
2. A madár (Molnár Gy. – Kóbor J. – Sülyi P.)
3. Én elmegyek (Molnár Gy. – Kóbor J. – Sülyi P.)
4. A jövődömondó (Mihály T. – Kóbor J. – Sülyi P.)
5. Járt itt egy boldog ember (Mihály T. – Kóbor J. – Sülyi P.)
6. Búcsúztató (Molnár Gy. – Kóbor J. – Sülyi P.)

B oldal – 20'30"

Szvit

(Mihály Tamás – Kóbor János – Sülyi Péter)

1. Ébredés
2. A malomban
3. Hazafelé
4. A hetedik napon
5. Délutáni szerelem
6. Van, aki nyugtalan

29 Például az Éjszakai országút (1970) lemez *Vészkijárat* című albumzáró számában, ahol Presser Gábor zongora- és Mihály Tamás csellójátéka nyomán idéződik fel a *Ha én szél lehetnék* (1968) című szerzemény dallama.

30 Az interjúban nem kerül említésre, de feltételezhető, hogy a fúzió megvalósulását Mihály Tamás apjának személye is biztosíthatta. Mihály András (1917–1993), Kossuth-, Liszt-, és négyszeres Erkel-díjas karmester-gordonkaművész, zeneszerző ekkortájt egyebek mellett a Zeneakadémia egyetemi tanára és a Magyar Rádió zenei lektora volt.

része a kompozíció zenei szövetének.³¹ A *hard rock* irányzat legtöbb képviselőjével szemben Mihály Tamás dalszerzői kreativitása itt roppant arányérzékkel párosul: a szimfonikus zenekar hangszerei – elsősorban a fúvós és vonós szekció – csak akkor kapnak szerepet, ha az adott rész dramaturgiája megkívánja. Ennek ékes példája a *Szvit* első tétele, az „Ébredés», melynek első strófája alatt csak a hajnal egyre terjedő fényeit idéző, lassú orgonaszólam képezi a kíséretet, a nagyzenekar csak a második versszak („Nézd az ébredőt: visszatér”) alatt lép be a torzított gitárral, a dobbal és a basszussal együtt, majd a téma variációjánál („A könnyű pókfonal...” kezdetű rész) több önálló szólamra bomlik az egység. A kísérő torzított gitár mellé felzárkózik egy improvizatív szólógitárszólam, a harmóniamenet szimfonikus aláfestése mellett pedig megjelenik önálló szólamként a vonós szekció, amely a verssorokat követően, mintegy arra felelgetve épül be a tételbe.

Mindez a *Szvit* mind a hat tételéről elmondható, amelyek között a folytonosság illúziója a konvencionális zenei cezurák elhagyásával valósul meg. A dalok nem rendelkeznek valódi befejezéssel, csak afféle álzáratokkal, amelyek a következő részt készítik elő – ez alól persze kivétel a „Van, aki nyugtalan” című tétel, amely a kompozíció záródarabja. A mű egyes tetelei – a táncok sorozatából kifejlődő szvit műfajának megfelelően – „ritmusukban és jellegükben” eltérnek, egységüket a közös hangnem, illetve az ismétlődő zenei témák hordozzák (H. F. 1965: 475–476). Mindez az Omega *Szvit*jéről is elmondható; az egymást követő dalok stílusukban, zenei hatáselemeikben, de főként ritmikai szerkezetükben igen változatosak. A lassú, meditatív „Ébredés”-t a kemény hangzású, ám szaggatott ritmusú „A malomban” követi, ezután pedig újra lágyabb dallamok következnek („Hazafelé”). A gyors tempójú, *hard rockos* „A hetedik napon” és a tőle csak szövegében különböző (zeneileg tökéletesen azonos) „Van, aki nyugtalan” között igen hatásos betoldás a „Délutáni szerelem” című lassú tétel.

Miképp a dalok számából is látható, a kompozíció két nagyobb, három-három tételből álló egységre tagolódik: az első egység az „Ébredés”, „A malomban” és a „Hazafelé” című dalokat foglalja magában, a második pedig „A hetedik napon”, a „Délutáni szerelem” és a „Van, aki nyugtalan” című számokat. Az első egységben az „Ébredés” C- és G-dúros harmónia-összeállítással indul, ezt követően „A malomban” című dalban a basszus eggyel följebb modulál, A-dúrba (pontosan egy A-s üres kvintre), majd annak zárata újra visszatéríti a témát C-dúrba, így a „Hazafelé” az eredeti hangnemben zárja a lemeznék ezt az egységét. A folytonosság a zenei motívumok vonatkozásában is alapvető: az „Ébredés” kezdőtémája – kiszélesedve, teljes nagyzenekari kíséretben – a „Hazafelé” végén is elhangzik, mint ennek az egységnek a fő témája. Ugyanez mondható el a második egység teteleiről is. Az üres kvintekkel operáló „A hetedik napon”, után a beékelődő rövid epizód, a „Délutáni szerelem” megtartja az a-moll–C-dúros harmóniavilágot, majd a „Van, aki nyugtalan” végén, a verze utáni ismétlődő kromatikus akkordmenetből álló részben – a teljes szimfonikus zenekar kíséretében – A-dúrba, úgynevezett pikárdiai tercse világosodik ki a tétel, lezárva a teljes kompozíciót.³²

31 A velük készült 2013-as oral history interjúban Benkő László, Debreczeni Ferenc és Mihály Tamás kisebb részben a Beatles (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967) és a Who (*Tommy*, 1969), illetve egybehangzóan az Emerson, Lake and Palmer (*Pictures at an exhibition*, 1971) hatását említi, Kóbor János szerint viszont a Pink Floyd 1973-as *Dark Side of the Moon*-ja volt a meghatározóbb minta (Benkő 2013: 22; Debreczeni 2013: 17; Mihály 2013: 28; Kóbor 2013: 25–27).

32 Másképp fogalmazva, a *Szvit* mind a két három-három tételes egységére egy amolyan tézis-antitézis-szintézis szerkezet jellemző.

Ha egy szóval össze akarnánk foglalni a *Szvit* szövegvilágát, azt mondhatnánk, valamennyi dal témája az *idő*. Mindebből adódóan a kompozíció mind a két fent ismertetett egységének van egyfajta folyamatossága. Az első három tétel dalszövegei a mindennapi időtapasztalat egyik legegységibb egységét, a *napot* tematizálják. Az „Ébredés” a panellakások ablakán besurranó napfényre ébredő ember ébredése; „A malomban” című dal a folyamatosan ismétlődő, el nem fogyó és legyőzhetetlen monoton munka világát jeleníti meg metaforikusan; a „Haza felé” pedig a hazaigyekvő város lakó alkonyi eufóriáját. A második egység dalai szintén a mindennapi időtapasztalathoz kapcsolódnak, ugyanakkor valamivel tágabban: itt egy egész hét a szövegek témája. „A hetedik napon” és a „Van, aki nyugtalan” a hét utolsó napját, a gondtalanság-tétlenség paradox nyugtalanságát jelenítik meg – bevonva az értelmezésbe a világ teremtésének hét napjára utaló bibliai narratívát is –, ugyanakkor a közük ékelődött epizód, a „Délutáni szerelem” újfent egy másik szubjektív időtapasztalatra szűkíti le a perspektívát:

Szólt a lány hozzám bújva:
Késő van már kedvesem,
Holnap újra vár a munka,
Mennem kell most azt hiszem
Szóltam én is átkarolva:
Olyan jó, ha itt vagy kedvesem,
Nem számít se nap, se óra,
Csak a percet élvezem, (...)
(Kiemelés tőlem – R. D. Sz.)

Sülyi Péter szövegvilágában, mely a mindennapiságot és a realiztikum mögött rejlő spiritualitást együttesen hangsúlyozza, a kreatív témaválasztás meglepő – a popzenei szövegekre kevésbé jellemző – nézőpontváltásokkal és szimultaneitással párosul. Az „Ébredés” első strófájában például maga a tetetlen, mindent átszövő idő szólal meg:

Én a fény vagyok és az út,
És a végtelen mélyű kút,
És a hangok tengere,
És az ébredés kezdete.³³

A következő versszak már kívülről, mintegy megfigyelői perspektívából irányítja a figyelmet az ébredő emberre:

Nézd az ébredőt: visszatér,
Ringó csónakán partot ér,
Lassan minden összeáll,
S egyre vékonyabb lesz a szál.

A mindentudó nézőpontot fenntartó harmadik versszakot követően pedig maga az ébredő egyén sajátos perspektívája jelenik meg, s mindez a tétel végéig már nem is változik:

33 Sülyi szövege – ahogy Majnik László megjegyzi – bekapcsolja az értelmezésbe Thomas Mann *József és testvérei* (1933–43) című regényfolyamának első sorát („Mélységes mély a múltnak kútja” – Sárközi György és Káldor György fordítása), valamint János evangéliumát is: „Én vagyok az út, az igazság és az élet” (Jn 14.6). Lásd: Majnik (2019: 121).

Most, hogy csónakom itt hagyott,
Nézem álmosan, hol vagyok.
Ott egy szék az ágy előtt,
Túl az ablakon háztetők.

Szánt a napsugár arcomon,
Szól egy rádió, hallgatom,
Aztán mégis felkelek,
Megszokás szabja léptemet.

Tovább lépkedek,
Már ott kinn megyek.
Álom, ég veled!
Jó reggelt emberek!

Hív, vár a fény,
És új remény.
Hajt az, hogy győzhetek,
Hát jó reggelt, emberek!

Az *Omega 5* és a rajta szereplő *Szvit* megjelenésekor egyáltalán nem váltott ki sem szakmai, sem közönségsikert.³⁴ A velük készült *oral history* interjúban – leginkább a nagyzenekari kíséret technikai megvalósításának korabeli nehézségeire hivatkozva – Kóbor János, Molnár György és Debreczeni Ferenc is sikertelennek minősíti a produkciót. Mi több, Debreczeni szerint az első, 1973-as „E” klubbeli bemutató „borzasztó”, az 1999-es népstadioni előadás pedig „siralmas” volt (idézet: Debreczeni 2013: 18; Molnár 2013: 18; Kóbor 2013: 25–26). Ugyanakkor meglepő, hogy az Omega-tagok utólagos narratíváinak köszönhetően az együttes korábbi korszaka az 1970-es évek második felének, végének nagy nemzetközi Omega-sikerei fényében elevenedik meg és értékelődik újra. Az Omega-legendárium főként az „elsősegeket” tartja meghatározó motívumnak az együttes pályafutásában: az első nagylemez itthon és külföldön (1968), első kinyitható lemezborító (*Tízezer lépés*, 1969), első önálló tévéshow (1969). Az Omega jutott ki elsőként az Egyesült Királyságba 1968-ban, ők készítettek elsőként animációs videóklipet (1986), övék az első magyarországi CD (1988) és DVD (2000) – és még sorolhatnánk.³⁵ Ennek megfelelően az *Omega 5* leginkább értékelendő és kanonikus mozzanata az, hogy rajta *elsőként* játszott együtt magyar rockegyüttes a Magyar Állami Hangversenyzenekarral, illetve hogy ezen az albumon használtak *elsőként* szintetizátort („A madár” című számban). Zenei-kompozíciós, illetve tematikus szempontból viszont sokkal inkább az tűnik fel, hogy mennyi minden eltűnt az Omega zenéjéből már rövidesen az 1973-as *Omega 5*-öt követően.

34 Az albumról főként az A oldal néhány dala („Én elmegyek”, „A madár”) lett sikeres és visszatérő koncertdarab, a hattételes *Szvit* – szemben például a P. Mobil későbbi, ugyancsak *szvit* műfajmegjelölésű *Honfoglalásával* (1978) – egyáltalán nem: sem az egész, sem annak egyes tételei. Az album Nyugat-Németországban megjelent angol nyelvű változatán, mely *200 Years after the Last War* címmel látott napvilágot 1974-ben, a kompozíció szimfonikus kíséret nélkül hallható. Utóbbi albumról ugyancsak nem a *Szvit* vált ismertté a nemzetközi piacon, a külföldi popsajtó leginkább a „Help to Find Me”-t (a „Nem tudom a neved” című dal angol változatát) tüntette ki figyelmével.

35 A korántsem kimerítő felsorolás a *Wikipédia.hu* szócikkéből származik, lásd: Omega [é. n.].

Az Omega későbbi, részben Várszegi Gábor nevén megjelent, manapság már konszenzuálisan Bródy Jánosnak tulajdonított szövegei (Hegedűs 2009: 30–31), illetve Sülyi Péter későbbi *space* tematikájú darabjai sokkal sematikusabbak, ami a témaválasztást és annak dramaturgiai megvalósítását illeti. 1976-ra például végleg eltűnik Sülyi szövegvilágából az epikumra, a narratív történetmesélésre való hajlam, amely – persze Bródy mellett – bizonyos értelemben kivételessé tette dalszövegeit a magyar pop-rockzenei színtéren. Azoknak a narratív jellegű – énelbeszélő („Emlék – csenddé vált szerelem”, „Egy nehéz év után”, „Hűtlen barátok”, „Huszadik századi városlakó”) vagy éppen balladisztikus („Szomorú történet”, „200 évvel az utolsó háború után”, „Varázslatos fehér kő”) – szövegtípusoknak, amelyek az 1971 utáni új Omega első dalait jellemezték, már nyoma sincs 1976–77-ben, a nemzetközi sikert arató „Időrabló” korszakában. Ugyanígy eltűnik a szövegekből a mindennapiság és a spiritualitás vegyes, ugyanakkor termékeny jelenléte: a „200 évvel az utolsó háború után” (1971) vagy „Az égben lebegők csarnoka” (1975) merész és részletgazdag fantasztikumához képest a *space rock* lemezek egymáshoz simított, elvágyódást kifejező szövegeiből szinte teljesen hiányzik a konkrétság, emberképüket a teljes elidegenedés jellemzi.

A szövegvilággal párhuzamosan megfigyelhető az Omega hangzásvilágának gyors metamorfózisa is. A hard rockörület lecsengésével Benkő László a Hammond orgona helyett egyre inkább a zongorát, de legfőképp a szintetizátort kezdi preferálni, így a vaskos orgonakíséret 1975-ben az *Omega 6: Nem tudom a neved* albumon már nem is kap szerepet. A torzított gitár mérséklődésével együtt ugyanígy távozik lassacskán az Omega zenéjéből az akusztikus gitár mint kísérőhangszer. A hangszerelés átalakulása mellett az együttes zenevilága is változik, leginkább *stílusú szűkülésként* írható le. Az effajta zenei váltásokat az Omega tagjai (és persze a későbbi gyűjteményes lemezkiadások is) három lemezenként történő „stílusváltásként” (*beat / hard rock / space rock / új hullám*) kommunikálják (Rozsonits 2009: 4–9). Az 1975 és 1976 között lezajló átalakulás következtében az Omega zenéjéből fokozatosan eltűntek az addig sem túlreprezentált, de időnként fel-feltűnő bluesos³⁶ és folk rockos jegyek;³⁷ e stílusváltás az évtized második felére egy nagyon tudatos és professzionális hangzásvilágot eredményezett, amely azonban rövidesen sematikusá, a nyitottságot és stílusgazdagságot mellőzővé is vált. (Emellett az Omega zenéjével kapcsolatban megfogalmazott kritikákban igen hamar megjelent az angolszász progresszív rockzenét, különösen a Pink Floydot „szolgáiban” másoló zenekar motívuma is.)

Jóllehet a *Szvit* valóban nem ért el kiugró sikert sem a korábbi Élő Omega-albumhoz, sem az 1975-ös *Nem tudom a neved*hez képest, fontos momentuma az Omega zenei fejlődésének és döntő jelentőségű a magyar popzenében megjelenő koncepciózus kísérletezések kapcsán. Ez volt az első alkalom, amikor az Omega – megfelelő nemzetközi mintákkal szinkronban – hosszabb, bonyolultabb kompozíció kialakításába fogott, s ez a későbbi lemezeik megformálására is hatást gyakorolt. Az album megvalósításával és élő előadásával kapcsolatos fentebb idézett nehézségekből kiindulva a *Szvit* egyszerre tartható fejlődésnek és törésnek. Zenei-kompozíciós szempontból újdonság, előrelépés, amely folytonosságot mutat az 1976 és 1979 között megjelent, sokkal sikeresebb lemezhármassal, de törés is, hiszen az Omega zenéje

36 Például: „Blues”, „Eltakart világ” (1971), „Hazafelé” (1973).

37 Például: „Szomorú történet”, „200 évvel az utolsó háború után” (1971), „Az égben lebegők csarnoka” (1975).

(technikai, ízlésbeli és persze alkati okokból is) e részben negatív tapasztalat birtokában nem a szimfonikus rock, hanem a szintetizátorközpontú, impresszionista hatáselemekkel operáló, elvontabb progresszív rock irányába fejlődött tovább.

„Bár veled éppoly könnyen megtörténhetett...”

Bergendy-együttes: *Hétfő / Hét Fő* (1973)

Eddig két olyan koncepcióalbum elemzésére tettem kísérletet, amelyek rendelkeztek valamilyen konkretizáló, a klasszikus zene műfaji rendjéhez való kapcsolódást hangsúlyozó paratextuális jelzéssel (oratórium és szvit), ugyanakkor legalább ilyen izgalmasak a korszak műfajmegjelölés nélküli kísérletei. Mindezek között előkelő helyet foglal el a Bergendy-együttes 1973-as *Hétfő / Hét Fő* című albuma, amely az első dupla LP is Magyarországon.

Az 1950-es évek végétől működő, Bergendy István (szaxofon, ének) és Bergendy Péter (szaxofon, fuvola) által alapított, gyakran változó felállású zenekar első időszakát a külföldi jazz-klasszikusok feldolgozása és a folyamatos szórakoztatóipari koncertezés kötötte le. Elsőként 1969–70-ben, Latzin Norbert billentyűs dalszerzőnek és a néhány rövid életű underground együttes (Dogs, Liversing, Meteor stb.) énekes-basszusgitárosaként ismertté vált Demjén Ferencnek a csatlakozásával került a zenekar a magyar könnyűzene élvonalába. „Mindig ugyanúgy” című számukkal, amely 1970 szilveszterén az ünnepi tévéműsorban is elhangzott, igen gyorsan országos ismertségre tettek szert; 1972-es második, már saját szerzeményeket tartalmazó albumuk, a *Bergendy I.* aranylemezzé lett (Hegedős 1973a: 14), az 1973-as miskolci rockfesztiválon való szereplésük pedig valóságos korszakhatárként vonult be a magyar pop történet nagybeszélésébe.³⁸ A héttagú, komplett fúvós szekcióval (szaxofon, harmonika, trombita, fuvola) rendelkező jazzrockot játszó Bergendy-együttes Demjén Ferenc és Latzin Norbert nevével fémjelzett rövid periódusa (1970–75) unikális jelenség volt a korszak könnyűzenéjében: egyszerre volt populáris és célozta meg a stílusgazdagságra vágyó „vájtt fülű”, igényesebb zenei megformálásra, hangszerelésre érzékeny hallgatóságot (Jávorszky és Sebők 2019: 225–227).³⁹

E stílári és műfaji heterogenitás, eklekticizmus érződik harmadik stúdióalbumukon, a *Hétfőn* (1973) is. A cím szójáték: egyszerre utal a dupla album dalait összekapcsoló közös témára, a hétfői nap eseményeire, valamint magának az együttesnek a hét tagjára.⁴⁰ A témaválasztással jól összecseng az albumborító vizuális kialakítása is. A zenekar tagjai egy zsúfolt lépcsőn (talán metróaluljáróban) állnak, sok-sok munkába igyekvő ember között.

38 A diósgyőri DVTK-stadion labdarúgópályáján 1973. június 10-én megrendezett, „magyar Woodstock”-ként is emlegetett fesztivál volt többek között a Tolcsvayék és a Triót, Koncz Zsuzsát és az Illést kollektívizáló formáció, a KITT Egylet egyik utolsó fellépése, melyen az Illés-együttest – Szörényi Levente a Rocklexikon című műsorban elhangzott visszaemlékezése szerint – a Bergendy „lesöpörte” a színpadról. A vonatkozó részlet elérhető a youtube.com-on is, lásd: Szörényi (2007).

39 Meglátásom szerint hasonló piaci rést igyekezett betölteni a korszakban az Apostol, a Corvina és a korai Generál is.

40 A Bergendy-zenekar tagjai ekkoriban (1970 és 1975 között): Bergendy István, Bergendy Péter, Latzin Norbert, Demjén Ferenc, Debreczeni Csaba, Oroszlán György, Hajdú Sándor.

Míg a háttér és az utca emberei fekete-fehérek, elmosódottak, illetve tekintetük elkalandozik, ügyet sem vetnek a felvevőgépre, a zenekar tagjai színesben láthatók, s a külső szemlélőt szuggerálják. Egyszerre tartoznak a hétköznapi világához, de mint arra reflektáló, a mindennapok eseményeit narráló egyének, ki is szakadnak az időből, idegenként állnak a dolguk után szaladó emberek között.⁴¹

A Bergendy-együttes e korszakának valamennyi lemezére jellemző, hogy egy képben összesűrűsödik a zenekar ízlés- és témavilágának lényege: *a mindennapok esztétizálása*. Ez a direkt módon populáris, ám a korszak hasonló előadóihoz képest korántsem banális tartalmú, helyenként igen reflexív, kimunkált koncepció fogalmazódik meg az együttes egyik slágerében. „Ha másnak el nem mondom, elmesélem neked, / bár veled éppoly könnyen megtörténhetett” [kiemelés tőlem – R. D. Sz.] – éneklő Demjén Ferenc a „Te is jársz néha tilosban” (1972) című dalban. A „velem is megtörtént már” élménye képezi az alapját Demjén Ferenc számos ekkori és későbbi jól sikerült dalszövegének, amelyek nagy erénye, hogy a legtöbb korabeli magyar előadó szövegvilágához képest többé-kevésbé sikeresen kerülnek el a korábbi esztrád- és táncdahlagyomány szentimentális sematizmusát, ahogy az évtized közepétől be-robbanó „őszinte kemény rock” jelszavakba sűrített didaxisát is.

A *Hétfő* a két korábban elemzett koncepcióalbumhoz képest zenei-kompozíciós értelemben sokkal kevésbé mutat egységességet: a dalok közötti folytonosságot nem a zenei építkezés, hanem egy átfogó gondolati ív (az idő haladása) és az ezzel összekapcsolódó különböző narrációs elemek (a dalszövegek mellett gyakran hanghatások, zajok) teremtik meg. Ha a fenti két album részben zenei-dramaturgiai, részben pedig (a *Szvit* esetében) harmóniai

41 A lemez tartalma a következő (SLPX 17453/54):

A oldal – 24'37"

1. Hétfő hajnalán (Latzin N. – Demjén F.)
2. Ház áll a sötétben (Demjén F.)
3. Ébredj, napsugár! (Hajdu S. – Demjén F.)
4. Jobb, ha kinyitod a szemed (Demjén F.)
5. 6.20-as (Hajdu S. – Demjén F.)
6. Vén hobó (Demjén F.)

B oldal – 21'40"

1. Munkadal (Demjén F.)
2. Iskolatáska (Hajdu S. – Demjén F.)
3. Úthenger (Latzin N. – Demjén F.)
4. Hadd főzzek ma magamnak (Latzin N. – Demjén F.)
5. Megszólal a nagyharang (Latzin N. – Demjén F.)

C oldal – 25'05"

1. Álmos hétfő délután (Demjén F.)
2. Ebből éppen elég (Demjén F.)
3. Messze még (Latzin N. – Demjén F.)
4. Viharban (Latzin N. – Demjén F.)
5. Egy tisztességes család (Latzin N. – Demjén F.)
6. Öreg zongora (Latzin N. – S. Nagy I.)

D oldal – 21'47"

1. Juliska (Latzin N. – Demjén F.)
2. Bordal (Latzin N. – Demjén F.)
3. Ott leszek (Hajdu S. – Demjén F.)
4. Altatódal (Latzin N. – Demjén F.)
5. Valamikor látlak-e még? (Latzin N. – Demjén F.)
6. Hétfő éjszakán (Latzin N. – Demjén F.)
7. Epilógus (Hajdu S.)

megszerkesztettségéhez hasonlítjuk a *Hétfő* koncepcióját, a zenei anyagot kevésbé találjuk folytonosnak. Az alábbi táblázat szemlélteti, hogy a Bergendy-album esetében a hangnemi illeszkedés és építkezés nem tűnik a lemez egésze szempontjából motiválnak (1. ábra).

1. ábra. A *Hétfő* című album hangnemei

| | A oldal | B oldal | C oldal | D oldal |
|----|------------------------------------------|---------------------------------------|------------------------------------|-------------------------------------|
| 1. | Hétfő hajnalán – A-dúr | Munkadal – A-dúr | Álmos hétfő délután – F-dúr | Juliska – A-dúr |
| 2. | Ház áll a sötétben – d-moll | Iskolatáska – C-dúr / a-moll | Ebből éppen elég – f-moll | Bordal – Esz-dúr |
| 3. | Ébredj, napsugár! – e-moll | Úthenger – Esz-dúr | Messze még – D-dúr | Ott leszek – C-dúr |
| 4. | Jobb, ha kinyitod a szemed – G-dúr | Hadd főzzek ma magamnak – G-dúr | Viharban – C-dúr | Altatódal – f-moll |
| 5. | 6.20-as – g-moll | Megszólal a nagyharang – C-dúr | Egy tisztességes család – A-dúr | Valamikor látlak-e még? – e-moll |
| 6. | Vén hobó – C-dúr | | Öreg zongora – G-dúr | Hétfő éjszakán – A-dúr |
| 7. | | | | Epilógus – e-moll |

S e táblázat még csak nem is fejezi ki a zenei anyag stílárís-műfaji, hangulati, ritmikái stb. heterogenitását. Az album dalai között éppúgy található lírai ballada („Ébredj, napsugár!”, „Valamikor látlak-e még?”), jazzes/bluesos progresszív rock („6.20-as”, „Munkadal”, „Jobb, ha kinyitod a szemed”), dallamosabb popzene („Vén hobó”, „Iskolatáska”, „Ott leszek”) és rockosított szving („Hadd főzzek ma magamnak”). A *Hétfő* dalai az Illés és az Omega ismeretett kompozícióival szemben nem alkotnak egységes zenei szövetet, inkább az album mint mediális keret szervezi őket egybe egy központi gondolati ív mentén.

A négy lemezoldalnyi zeneanyag huszonnégy dalból áll, utalva a nap huszonnégy órájára. Sorrendben az első szerzemény, a „Hétfő hajnalán” a nap kezdetét jelzi, s ez a dal hangzik el reprízként, valamelyest más hangszerelésben és szöveggel a második lemez legvégén (D oldal), utolsó előttiként „Hétfő éjszakán” címmel. A Beatles „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”-jéhez és az Illés-együttes „Újra itt van» című indulójához hasonlóan ebben a dalban a zenekar tagjai egyfajta narrátorként beszélnek, a dalszöveg többes szám első személyben fogalmazódik meg:

Gondolj ránk minden hétfő hajnalán,
Ha átléptél egy új hét ajtaján!

Az ünnep gyorsan elszalad,
Csak a szürke hétköznapi marad.
Hét ember énekel neked,
És akkor lesz elégedett,
Ha éneküktől színesebb lesz hétfőd ezután.

A keretes szerkezeten túl leginkább maguk a dalszövegek hordozzák a narratív folytonosságot: a progresszív hangvételű „Ébredj, napsugár!” a felkelő napot szólítja; a rockosabb „Munkadal” a munkaidő kezdetét jeleníti meg, hasonlóképp a lemez legnagyobb slágeréhez, a szimfonikus hangszerelésű „Iskolatáska”-hoz, amely az iskolába igyekvő kisdíákok szemzőgén keresztül mutatja be a mindennapi kötelességek monotonitását és szelíd poézisét. A szintén slágerre lett „Hadd főzzek ma magamnak” az ebéd közeledtét jelzi, amit aztán a „Meggzólal a nagyharang” erősít meg. A lemez képzeletbeli „közepé” pontosan déli tizenkét óra. Az idő múlása a második albumon is nyomon követhető: „Álmos hétfő délután”, „Messze még”, „Altatódal” stb. Jóllehet a folytonosság főként tematikus síkon, a szövegvilágban valósul meg, a zenei motívumok kapcsán is megjelenik bizonyos mértékű reflexivitás. Például a dupla lemez több dalának zenei főtémája is visszacseng az utolsó, „Epilógus” című szimfonikus kísérettel felvett instrumentális szerzeményben, amelynek végén a zenekar tagjainak halk szuszogása, horkolása hallható, jelezvén az álomra szenderülés lassú folyamatát.

A Hétfő azonban nem csak stílári szemponból és zenei megszerkesztettségét illetően különbözik az Illés és az Omega fent bemutatott lemezeitől. Bergendyk esetében a koncepciózus alkotásmód nem találkozott a progresszív rockzene legtöbb ágára jellemző *gondolati absztraktsággal*, miképp ez az Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozata által ihletett Bródy-dalok valamint lét és idő spiritualitásáról értekező Sülyi Péter-szövegek esetében érzékelhető. A koncepcióalbum mint keret ez esetben nem valamilyen önmagát véresen komolyan vevő beszédmóddal és ehhez illeszkedő elvont, artistikus tartalommal párosult, hanem egy merőben populári programmal. E koncepcióban az az érdekes, hogy a dalok olyan *témákat* jelenítenek meg hatásosan – szerelem, munka, csalódások, tipikus város szcénák/epizódok stb. –, amelyek alapvetően részei voltak a korabeli magyar dallamosabb pop-rock zene szövegvilágának.⁴²

Mindezt az albummal egy időben megjelent Bergendy-kottáskönyv⁴³ bevezetője is megerősíteni látszik. A *Hétfő (Hét Fő) Bergendy album* címmel megjelent kiadvány a szerzemények partitúrája mellett többek között rövid önjellemzéseket is tartalmazott a zenekar tagjairól, az élén álló prologusban pedig többek között ilyeneket olvashatunk:

Vasárnapi életünk valótlan képei ezek. És közben szól a zene. A mi zenénk. A miénk és a Tiéd. Szóval a MIÉNK!; Születtünk, játszottunk, játsunk ma is. Utazások, koncertek. Verejtékezz a lámpák melegében, szorongva a mikrobuszban, a hétszemélyes kagylóhéj alatt. Bennünk a valóság izgató rögei; Alsunk, aztán kínlódunk a felkeléssel, tolongunk az üzletekben, magánéletünkkel bíbelődünk, háborgunk az élet fonákságai felett, keressük a szórakozást, az örömet, és gyűjtjük szemünk köré az apró ráncokat (Dozvald 1973: 5).

42 Ekkortájt, nagyjából a disco és a punk megjelenéséig, egészen hasonló dolgokról énekelt a Neoton, a Corvina, az Apostol, a General vagy később a Skorpió és a Color – az persze másik kérdés, hogy Demjén Ferenc szövegeivel hasonló nivón-e.

43 Noha Magyarországon egészen a rendszerváltásig nem létezett valódi popsajtó (leginkább a *Magyar Ifjúság* hetilap és a havonta megjelenő *Ifjúsági Magazin* pop-rock zenei rovatai látták el ezt a funkciót), a Zeneműkiadó Vállalat kifejezetten támogatta a beatzenét. Az új ifjúsági zenével kapcsolatos számos tudományos-ismeretterjesztő kiadvány mellett a hetvenes évek közepéig-végéig a fontosabb zenekarok (Illés, Metro, Omega stb.) legújabb nagylemezanyagát is megjelentették kották formájában. Mihály Tamás így emlékszik vissza erre: „Az Editio Musica elég normáisan leírt kottákat jelentetett meg az első három lemezből. Nem mi írtuk, hanem azt hiszem főiskolásokkal leíratta a kiadó, hakniként. Később megszűnt a kottakiadás [...], valószínűleg nem tudták eladni, mert ugye ennek a műfajnak a közönsége, illetve aki ezeket a nótákat játssza, [...] nem tudott kottát olvasni, úgyhogy teljesen értelmetlen volt kiadni” (Mihály 2013: 15). Később is jelentek meg pop-rock zenei kották, de ezek jellemzően már nem egy-egy nagylemezhez készült kiadványok, hanem dalválogatások voltak.

A Dozvald János fotós-újságíró (többek között az *Iffúsági Magazin* korabeli munkatársa) által írt bevezető egyszerre hangsúlyozza a zenekar tagjainak identikus összetartozását, valamint a közönséggel való meghitt kapcsolatát. Emellett összesűrűsödik benne az a korábban, Demjén Ferenc szövegei és a *Hétfő* lemezborítója kapcsán röviden vázolt populáris program, amely az együttes célkitűzéseit meghatározta: figyelni a mindennapokra, reflexíven viszonyulni a rutincselekvésekhez, kiemelni az apró fontos eseményeket az idő monotonitásából, s ebből alkotni meg a különlegest, a maradandót. A lemez apropója ekképp fogalmazódik meg a bevezetőben:

Megvetésünk közös tárgya, az óramutató, eszeveszetten kering a számlap fölött, habzsolva életünket a torlódba rohanó hétköznapokban. De álljunk meg. *Gyűjtsük össze, öntsük formába, ami felhalmozódott!* (...) A hétfő éppolyan, mint a többi hétköznap. Reggelre dél, délre este. S több is: ez a nap szólít vissza bennünket a vasárnapból, ez a reggel indít útnak egy újabb dolgos hét felé, és ez az este jelzi először, hogy ismét sodrásban vagyunk. – Hogy mindebből hogyan lesznek dalok? *Nem álmodozva, a szemhéjak mögé zárkózva, hanem nyitott szemmel élve. Ezért hidd el, jobb, ha Te is kinyitod a szemed* (Dozvald 1973: 5, kiemelés tőlem – R. D. Sz.).

A szövegben, melynek beszélője „nem álmodozik” és „nem zárkózik a szemhéjai mögé”, semmiképp sem a közönségtől elemelkedett popsztárhérosz szólama érvényesül, sokkal inkább egy – néhol kifejezetten *munkás* karakterű – *kisember* perspektívája elevenedik meg.

Bár a Bergendy-együttes sikerkorszaka még jócskán 1973 után, a *Hétfő* megjelenését követően is tartott,⁴⁴ az album nem azt a hatást hozta, amelyre a zenekar – vagy inkább annak vezetője, Bergendy István – számított. Hiába hangsúlyozta mind az album külső kivitele, mind a vele egy időben megjelenő kottáskönyv a lemez komplexitását, koncepciószerű jellegét, a közönség és a kritika nem e jellegzetességek miatt értékelték a *Hétfőt*. Ugyanis ezen az albumon kapott helyet a Bergendy-együttes talán legnagyobb slágere, a korábban már említett „Iskolatáska”, amelyet valójában nem a Bergendy, hanem az Operaház zenekara hangszerelt meg (lásd: Miklós 1977: 54–55; Sz. Koncz 1996: 55). A koncerteken a zenekar részéről valószínűsíthetően felfogott dal sikere némileg elnyomta a lemez egészének értékelését, illetve a kritika részéről megjelent az a kifogás is, hogy az album túl grandiózus, értelmetlenül terjedelmes és meglehetősen széttartó.⁴⁵ Ahogy ezt Bergendy István meg is jegyzi egy 1982-es interjúban: „A Hétfőből a jó, értékesebb kompozíciók nem kaptak levegőt az „Iskolatáska” mellett, és ezt a szakmabeliek is tudták” (Csontos 1982: 31).⁴⁶

A *Hétfő* album és az azt jellemző koncepciózusság tehát egyszeri kísérlet maradt csupán a klasszikus felállású Bergendy zenéjében. Későbbi, még Demjén Ferencel készült három

44 Soron következő albumokról, az Ötödik sebességről (1974) a „Léggömb”, a „Szellemvasút” és a „Soha, soha nem múlhat el” című dalok lettek népszerűek, az 1976-os – már Latzin Norbert nélkül készült – *Fagypontra fölött miénk a világ* lemezről pedig a „Ma lesz a holnap tegnapja”.

45 „Bergendyék esetében a vállalkozás érezhetően túlméretezett, 80 perc, 24 szám egyszerre sok, kevesebb több lett volna. Tudásukból és tehetségükből akár három lemezre is telt volna, de ha a legjobb számokat válogatják ki és a javát sűrítik egyetlen lemezre, igazán szenzációs LP-t hozhattak volna ki” az anyagból (Hegedős 1973b: 30). Többek között a zenekar stílusműfaji eklektikusságával magyarázta 1977-ben saját kilépését Demjén Ferenc is, lásd: Gyárfás (1977a).

46 Az Operaház zenekara által felvett „Iskolatáska” esete ugyancsak jól példázza, hogy a *Hétfő* koncepciója a meghangszerelés és rögzítés tekintetében sem kötődik olyan mértékben a zenekar autoritásához, mint az Illés és az Omega lemezei esetében. Bergendyék albumán a dalok külön-külön alkotnak autentikus egységet, míg előbbieik esetében maguk a teljes kompozíciók.

albumukon⁴⁷ – bizonyára nem függetlenül a kritikáktól – ilyen típusú tematikus-gondolati-zenei folytonosság megteremtésére már nem törekedtek, valamint az együttesből 1977-ben kivált Demjén Ferenc további karrierjében (a V’ Moto Rock együttesben és későbbi szólólemezein) sem lett jelentékeny szerepe a koncepciózus alkotás módnak. Ugyanakkor a zenekar vezetője, Bergendy István – mint a korszakban már igen elismert hangszerelő és dalszerző – később különböző tévés/filmes felkérések nyomán kreatívan tudta felhasználni ennek a típusú kísérletezésnek az élményeit a főként irodalmi szövegeken alapuló, összefüggő zeneműveiben (*A rendíthetetlen ólomkatona*, 1980; *Süsü, a sárkány*, 1982 stb.). Bár zeneszerzőként nem vett részt a dupla nagylemez dalainak megírásában (a számokat főként Latzin Norbert és Demjén Ferenc, kisebb részben pedig Hajdú Sándor jegyzik), a koncepció kialakításában *hangszerelőként* bizonyosan szerepe volt. Egy 1978-as interjúban, már a *Süsü, a sárkány* című bábfilm bemutatóját követően így fogalmazott: „Úgy érzem, nekem nem a háromperces dalok írása fekszik, hanem hosszabb, összefüggő témák egybefűzése, nagy formájúvá alakítása, például a *Hétfő* című dupla nagylemezünk is így született” ([g. m.] 1978: 36).⁴⁸ Bergendy István tehát a későbbiekben éretny formált a pop-rock zenei szcénában nehezebben eladható koncepciózus gondolkodásból; erre irányuló hajlama klasszikus zenei műveltsége és zeneszerzői/hangszerelői alkalmassága révén lehetőséget biztosított számára a populáris zenei színtér és más kulturális-művészeti szférák (színház, film) közötti átjárásra, egyéni egzisztenciateremtésre, illetve a művészeti intézményrendszerben való tartós elhelyezkedésre.⁴⁹

Divat, occidentalizmus, esztétizálás: a magyar koncepcióalbumok lehetőségei a 1970-es évek elején

Az előzőekben ismertetett három korai magyar koncepcióalbum-kísérlet szerkezetének, poétikájának, esztétikai-ideológiai programjának összevetése leginkább a közöttük lévő *különbségeket* mutatta meg. Három meglehetősen eltérő hangzásvilágú, felfogású és habitusú zenekar három igen különböző LP-jéről volt szó; ami viszont bizonyosan összeköti őket, az nem más, mint hogy megjelenésük idején – részben speciális, részben pedig egybecsengő okok miatt – egyik sem lett sikeralbum. Az 1971-es Illés-oratórium (megjelenésének sajátos kontextusán és a rendszer antifaszista diskurzusába íródásán túl) túlzott elvontsága, ösztönművészeti jellege miatt nem lehetett népszerű az addig dallamosabb beatzenét játszó együttes rajongói között; az Omega *Szvitje* esetében a szimfonikus kísérettel megkomponált mű igényes megvalósításának és élő bemutatásának korabeli technikai (és szervezési) nehézségei nem engedték, hogy a kompozíció állandó koncertdarabbá váljék; a Bergendy-zenekar *Hétfő* című dupla LP-je pedig túlméretezettsége, tartalmi eklekticizmusa miatt kapott kritikákat,

47 Az 1976-os, még Demjénnel készült *Bergendy Jazz* című album a mainstreamtől a rétegzene felé történő „visszafordulást” jelezte, s koncepciójában inkább a zenekar első, *Beat ablak* (1971) című stílusválogatásához kapcsolódik.

48 A képet csak színesíti, hogy Bergendy István a *Süsü, a sárkány* főcímdalát minden bizonnyal egy – hazánkban kevésbé ismert – amerikai énekestől, Willie Mitchelltől „vette kölcsön”, hiszen az jelentékeny hasonlóságot mutat a szerző 1975-ös *Cherry Tree* című számával. Jóllehet a plágium feltételezése a nagyfokú hasonlóság miatt megalapozott, Bergendy István tagadta, hogy az 1970-es években ismerte volna Willie Mitchellt. Lásd: Földes (2009).

49 Hasonló tendenciát példáz Presser Gábor ugyanebben az időszakban beinduló (színházi-)zeneszerzői karrierje, vagy éppen Victor Máté sokirányú munkássága a hetvenes-nyolcvanas években.

és a közönség is leginkább az albumtól függetlenedő slágerdalokat („Iskolatáska”, „Hadd főzzek ma magamnak”) értékelte nagyra. Épp ezért koncepcióalbum-*kísérletek*: e lemezek a magyar pop-rock zene történetének olyan periódusában születtek, amikor ezzel az alkotásmóddal és mediális formával még nem lehetett átütő sikert elérni. Értékük, érdekességük és jelentőségük a téma szempontjából nem elismertségük tükrében, hanem történeti perspektívából ragadható meg. A következőkben három hasonlóképp alátámasztható és részben összefüggő elképzelést vázolok fel a korai magyarországi koncepcióalbumok jelenségének értelmezéséhez.

Divat. Ha a koncepcióalbum mint mediális forma és alkotásmód hazai megjelenésének okait kutatjuk, kézenfekvő lehet az effajta zenei albumok feltűnését divatjelenségként értelmezni. Georg Simmelnek a századfordulón megfogalmazott jól ismert elmélete szerint a divat mint a modernitás egyik kísérőjelensége „úgy működik, mint egy sor egyéb képződmény (mint elsősorban a becsület), amelyeknek kettős funkciója az, hogy egy bizonyos kört összetartson, s egyúttal másoktól elhatároljon”, valamint a felsőbb rétegek alsóbb osztályok általi „utánzásában” ölt testet (Simmel 1973: 477, 479). Innen nézvést a korszakban a koncepcióalbum-készítés is olyan tevékenységként tekinthető, mely során bizonyos csoportok (előadók, zenekarok) más csoportok ízlésével igyekeztek összhangba kerülni (vagy éppen attól elhatárolódnai), saját identitásukat is építve ezzel. A *ritkaság és elterjedtség, inklúzió és exklúzió* mintázatait egyaránt felmutató (Rényi 2019: 90; Berger: 2019: 20–26) divatkövetés és -teremtés alapvetően határozza meg a zeneipar működését, de a Kádár-rendszer társadalmi-kulturális kontextusában az a szimbolikus „leszivárgás”, mely révén kapcsolat létesül a divatot diktálók és az azt interiorizálók köre között, nem csupán vertikálisan, hanem *horizontálisan* (földrajzilag) is értendő. Hiszen nemcsak a zömmel fővárosi, magasabb zenei képzettségű, megfelelő kapcsolati tőkével rendelkező *reprezentatív előadók* és azok vidéki, periférikusabb helyzetben lévő, kulturális javakhoz kevésbé hozzáférő követői között léptek működésbe a divat kulturális gyakorlatai, hanem még inkább a műfaj hazája, a nagybetűs Nyugat (leginkább Nagy-Britannia és Amerika) sztárjai és azok kelet-közép-európai (így magyarországi) hívei között. Nem véletlenül fogalmazott úgy a korábban idézett Ungvári Tamás a koncepcióalbumok kapcsán, hogy azokat a Beatles *Sgt. Pepper...* (1967) LP-je „hozta divatba” (Ungvári 1976: 306).

A divat természetére vall a három elemzett nagylemez kapcsán az a felismerés is, hogy a koncepcióalbum-készítés egymástól egészen eltérő felfogású, stílusú és hangzásvilágú együtteseket is magával ragadott, még hozzá megközelítőleg egyazon időszakban. Persze „közös elemként” említhető, hogy mind a három zenekarban jelen voltak olyan zenészek, akik zenei műveltségük révén képesek voltak ilyen jellegű kompozíciók komponálására és meghangszerezésére: a Bergendynél többek is, mint Latzin Norbert, Hajdú Sándor és Bergendy István; az Illésben a Szörényi testvérek és Pásztor Zoltán; az Omegában pedig leginkább Mihály Tamás és Debreczeni Ferenc. Ugyanakkor az is látható, hogy a koncepciózus alkotásmód egészen különböző utakon élt (vagy nem élt) tovább a három alkotóközösség későbbi karrierjében. Részben kapcsolódva a koncepcióalbumok hazai történetéhez, Havasréti József a hetvenes évek közepén-végén virágzó *space rock* irányzata vonatkozásában ugyancsak a divat szerepét hangsúlyozza, megállapítva, hogy a *space rock*ra jellemző tematikus jegyek (eszképizmus, elvagyódás, technológiai fókuszú szövegvilág) és zenei stílusfogások (szintetizátor, elektronikus dobok, computerprogramok) olyan egészen különböző felfogású zenekaroknál is megjelentek, mint a Fonográf, az Omega vagy a Mini, illetve az irányzat a disz-

kó műfajában is érezte hatását (Havasréti 2018, 2020). Ha divathullámként értelmezzük a koncepcióalbum-készítést, akkor megállapíthatjuk, hogy annak magyarországi „aranykora” a három elemzett nagylemez időszakában, a hetvenes évek legelején még bőven nem következett be; az Omega együttes későbbi – a szimfonikus hangzás helyett a szintetizátor által uralt *space rock*ot képviselő, jóval populárisabb – albumai már sokkal nagyobb kereskedelmi sikert értek el. Ezt követően azonban – a punk és a diszkó előretörésével párhuzamosan – erőteljesen lecsökkent az effajta koncepciózus alkotásokra irányuló érdeklődés a populárisabb regiszterben. Miként a nemzetközi szinten a Pink Floyd *The Wallja* (1979) jelölte ki a koncepciózus zeneanyagokkal elérhető népszerűség maximumát, úgy a magyar pop-rock zenei közegben a Locomotiv GT *Loksi* című lemeze (1980), a Hobo Blues Band *Vadászata* (1984) és talán némileg meglepő módon az *István, a király* (1983) mutatják az ilyen jellegű, tudatosan szerkesztett lemezek alkonyát. Három igen különböző, de egyaránt kimagasló alkotás, melyek a hazai pop-rock zene mondhatni paradigmaticus darabjai lettek.

Occidentalizmus. Szorosan kapcsolódik a koncepcióalbumok divathullámjellegéhez az occidentalizmus, a kelet-európai szocializmus társadalmi valóságában elképzelt „vagyokba fojtott” Nyugat képzetköre (K. Horváth 2010, 2015, 2018). Ahogy K. Horváth Zsolt kifejti, a Nyugat imaginárius képe a magyar társadalmi képzeletben fontos viszonyítási pontként működött a Kádár-kori populáris kultúra terepén, s bár a nyugattal kapcsolatos jellegzetes kelet-európai és magyarországi képzetek korántsem voltak előzmény nélküliek (lásd: K. Horváth 2018), a hidegháború időszakában tettek szert megkülönböztetett jelentőségre. Hiszen ekkortájt a keleti blokk állampolgárainak szimbolikus határátlépései (zenészek, sportolók, sztáregyeniségek nyugati utazásai), vagy éppen a vasfüggönyön túli hírességek kelet-európai megjelenései (például Louis Armstrong 1965-ös koncertje a Népstadionban) maguk is részei voltak a két szembenálló tábor politikai játszmáinak (K. Horváth 2015: 108). Emellett a magyarországi mobilitási lehetőségek szűkössége, a külföldi utazás és kapcsolattartás nehézségei miatt az idegen nyelveket (különösen az angolt) nemigen beszélő lakosság túlnyomó része számára a Nyugat nem tapasztalat, csupán *vágykép* volt.

Számukra, a többség számára a Nyugat pusztá képzetrendszer maradt: egy újhullámos francia film kockái Párizsról, egy-egy gengszterfilm képei a hetvenes évek New Yorkjáról, néhány nyugati rokontól vagy ismerőstől kapott fogyasztási eszköz (cigaretta, farmer, dezodor, póló stb.) és nem utolsósorban a Radio Luxemburg beat- vagy rock and roll számai (K. Horváth 2015: 108).

K. Horváth több izgalmas témán keresztül mutatta be az occidentalizmus működését a magyar popzene hatvanas és nyolcvanas évek közötti történetében. Elemezte különböző táncdalok és pol-beat szerzemények szövegeit, foglalkozott Radics Béla karrierjével, valamint a külföldi utazás és a fogyasztás popzenei reprezentációját is vizsgálta. Utóbbi inspiráló esettanulmányok tanulságai közül e helyütt én a beatzene geneziséét leíró „koppintás”-kultúra és a Radics életútja kapcsán sokat citált „brit szellem” képzetköreit emelném ki.

K. Horváth Zsolt már idézett tanulmányának „A beatzene mint nemzedéki nyelvezet” kezdetű fejezetében kifejti, hogy a korai magyar beat időszakának zenekarait és sztáregyeniségeit többek között az is elválasztotta a fölöttük járó generációktól és a populáris zenei intézményrendszer tapasztaltabb képviselőitől, hogy e fiatal, nemritkán semmilyen zenei képzettséggel nem rendelkező amatőr muzikusok körében egészen más, újfajta készségek jelentettek szimbolikus erőforrást a népszerűséghez, mint ahogy a „hivatalos” kultúrában. Ezek közé tartozott egyebek mellett a műszaki szakértelem (erősítők, hangfalak, mikrofonok

szerelése, esetenként „házi” hangszerkészítés), a valódi nyelvismerettől független „halandzsa-angol” produkálása és ezzel összefüggésben a Radio Luxemburgon vagy a Szabad Európán befogható külföldi számok hatásos „lekoppintása” (K. Horváth 2015: 115). A szerző Radics Béla karrierjét és a legendássá lett gitáros által hangoztatott és vele kapcsolatban sokat emlegetett „brit szellem” képzetkörét vizsgálja, s megállapítja, hogy bár Radics lokális presztízse és a körülötte lévő kultusz a hetvenes években is erős maradt, a hazai beatzene üzletté válását követően nem tudott tartósan jelen lenni a pop-rock zenei élet első vonalában. Mivel a nehéz természetű gitáros leginkább a Cream- és Jimmy Hendrix-feldolgozásokban hitt, a valós nyelvtudástól független halandzsázásban jeleskedett, illetve már későn fogadta el a rockzene professzionalizálódását (saját magyar számok, albumok, promóció stb.), kelendő gazdasági, kulturális és kapcsolati tőke híján nem tudta kiteljesíteni karrierjét (K. Horváth 2015: 117–122).

Valahogy azonban, ahogy ezt a Radics Béla (vagy éppen az Amerikába disszidáló, szintén fiatalon elhunyt Barta Tamás) körüli kultusz is jól mutatja, a hazai pop-rock zene nagyelbeszélésében az autonómia, lokális perspektíva, illetve a „saját út” kitüntetett képzetkörei (lásd: Illés, Cseh Tamás) mellett élénk maradt a „valódi” nyugati zene követésének ugyancsak értéktelített motívuma. E motívum jelenléte látható abban is, hogy a hanglezgyári menedzser, Erdős Péter által meghirdetett „magyar világsztár”-konceptió⁵⁰ – bármennyi bírálója akadt akkor és azóta is e képtelen elgondolásnak – voltaképp beépült a magyar pop-rock zene narratívájába. Olyan hagyományszála ez a magyar pop-rock zenének, amelyben a nemzetközi irányzatokkal, a nagybetűs Nyugat zenéjével való szinkronizáció, valamint a nyugati országokban aratott sikerek (turnék, lemezek) adják meg az előadók igazi színvonalát és persze hazai presztízst. E történetnek a főszereplői leginkább az Omega és az LGT, kisebb részben pedig Koncz Zsuzsa és a Fonográf –, illetve mindazok, akik *A magyarrock* története első kötetének „A felnőtté válás dalai és a világsztárjelöltek” című fejezetében kaptak helyet (Jávorszky és Sebők 2019: 405–421).

A nyugati popzene fejlődésének éber követése és a mintakövetés hazai viszonyok közötti kamatoztatása hasonlóképp az occidentalizmus megnyilvánulása lehetett, amelynek egyik izgalmas epizódja épp a koncepcióalbum-készítés volt. Hiszen aki ezzel a hatvanas évek végétől divatba jött, angolszász eredetű – *par excellence* nyugati mintájú – albumformátummal kísérletezett, joggal mondhatta el magáról, hogy részt vesz „a” nyugati popzene vérkeringésében. (Ahogy az Illés-együttes körüli kultusz legfontosabb pontja az első *magyar nyelvű* beatdalok megírása, úgy az Omega vagy az LGT kultikus narratíváinak visszatérő eleme az, hogy ők *valódi nyugati zenét* játszottak.) A magyarországi pop-rockzenei színtér Nyugat-centrikusságán túl a koncepcióalbumok még tematikai szempontból is kapcsolódnak az occidentalizmushoz, hiszen utóbbi jelenség olyan képzetrendszerként írható le, amely a társadalmi valóság szűkössége elől menekülő egyén világlátásában elevenedik meg. Ahogy K. Horváth írja Radics Béla kapcsán: „[mind]ez sok hozzá hasonló zenész számára is meghatározó élmény volt; korántsem csoda, hogy sokan a rendszer keretein *kívül*, az ideig-óráig vigaszként működő, elképzelt occidentalizmusban [...] kerestek menedéket” (K. Horváth 2015: 122, kiemelés az eredetiben). Ennek a fajta menekülésnek, eszképzizmusnak a képzete – ahogy ez a Fonográf *FG-4* albumának (1976) és az Omega későbbi sikerlemezeinek

50 Erdős Péter a *Magyar Ifjúság* 1979. január 19-i számában jelentette be: „Három éven belül világsztárunk lesz” (Galla 1979).

kritikáiból is leszűrhető (Radnai 2020a) – részben össze is kapcsolódott magával a koncepcióalbummal mint mediális formával. Igen beszédes (és az occidentalizmus természetéből fakadóan a *hazai viszonyokra nézvést is irányadó*), ahogy Ungvári Tamás már idézett 1976-os könyvében jellemzi a koncepcióalbumok világát:

A conceptalbumok a rock változását jelzik. A szórakoztatás és a tánczenei stílus után ez az ön-állósodás végső foka, de egyszersmind a *társadalmi feladat elodázása is*. A concept a komolyzeneivel kel versenyre, és nem vállalja a szórakoztatás napi feladatát. *Nem hisz abban sem, hogy két- vagy háromperces számok képesek felgyújtani az ifjúságot* vagy jelentős sikert elérni. A concept önállósodás és *feladatvesztés egyszerre* (...) (Ungvári 1976: 308–309, kiemelés tőlem – R. D. SZ.).

Ebből a nézőpontból a *Human Rights* és az *Omega Szvitje* tökéletesen beleillik a képbe, a Bergendy populáris programja viszont atipikusnak mondható.

Esztétizálás: fúzió, határátlépés, legitimáció. Az a kategória, amit összefoglalóan „esztétizálásnak” nevezek, részben kapcsolódik a fent vázolt két koncepcióhoz, ugyanakkor egy olyan trendet kíván összefoglalni, melyben a divatjellegesen túl a pop-rock zenei színtér szereplőinek *tudatossága* is hangsúlyosan megjelenik. Esztétizálásnak nevezem tehát azokat a mozzanatokot, célképzeteket, megnyilatkozásokat és produktumokat, amelyek az értéktelen szórakoztató művészetnek titulált beatzene értékes művészetté tételére, legitimálására vagy (korabeli frazeológiát használva) „nagykorúsítására” irányultak. A korábbiakban elemzett három nagylemez egy globális populáris zenei fordulat közepette, a tágan értelmezett progresszív rockzene megerősödésének korszakában született, amely során

olyan irányzatok (...) jelentek meg, illetve váltak jó néhány évre uralkodóvá, amelyek immár nemhogy megtagadták, de egyenesen fő célkitűzésükké vált, hogy magukba olvassák azt, s ezzel a *művészi és a populáris* minőségek közötti különbségtétel feloldását kínálják (Ignác 2015: 125, kiemelés az eredetiben).

Ahogy Ignác Ádám kifejti idézett tanulmányában, az effajta sokirányú, a rockzene határainak „kitágítására” irányuló próbálkozások a magyarországi pop-rock zenei színtéren is megjelentek – leginkább klasszikus zenei idézetek, műfeldolgozások, fúziós produkciók, hosszabb improvizatív kompozíciók formájában (2015: 128–137). Meglátásom szerint azonban ide sorolható a koncepciózus zeneanyagokkal való kísérletezés is. Ugyanakkor e kísérletek népszerűvé válását nem csupán az gátolta, hogy eleinte a hivatalos kultúrpolitika, valamint a közvélemény jelentős része sem sorolta a beatezést a „társadalmilag értékes művészetek” közé,⁵¹ hanem az is, hogy a hanglemezgyár 1972 utáni „kvázipiaci” fordulatát követően inkább a biztos bevételt produkáló, populárisabb zenekarok letek nagyobb intézményes támogatásra (Ignác 2015: 134–136). Így míg a szerző által említett, klasszikus zenei betétekkel és feldolgozásokkal operáló együttesek (Wanderers, Theatrum, Syrius, Pop-Consort, Panta Rhei, V'73) után csupán csekély számú rádió- és lemezfelvétel maradt ránk, a jelentős népszerűségnek örvendő Illés és Omega, valamint a Demjén Ferencsel 1970-től fokozatosan

51 „Az Orbán László művelődésügyi miniszter első helyettese által aláírt 6/1971. (XII. 17.) MM számú rendelet [...] a jövedelemadó differenciálása érdekében minősítette az egyes művészeti ágakat, és a társadalmilag értékes művészetek között nem sorolta fel a tánczeneszerzői, táncdalszövegírói, valamint a tánczene-előadóművészi tevékenységet. A rendelet kimondta, hogy a 3 százaléknál magasabb adókulcsba (ez volt a nevezetes giccsadó) csak a tánczenei és népzenei előadóművészek egyes jövedelmei estek” (Csatári 2015: 150).

az élvonalba kerülő Bergendy-zenekar olyan kivételes pozícióba került, hogy a pop-rock zenei színtér legtöbbször szereplőjétől eltérően lehetőségük adódott a zenei kísérletezésre. Ennek eredményeképp születtek meg a fent elemzett koncepcióalbumok, melyek (főként az Illés és az Omega lemeze) részben elléptek ugyan a korábbi/elvárt populáris hangvételtől, a hang-lemezgyár bízott e produkciók jövedelmező voltában. A három lemez minden bizonnyal világhíressé tette: ha voltak is ilyen lemezgyári álmok a koncepcióalbumokkal kapcsolatban, az első effajta magyarországi lemezek nem váltották be tökéletesen a hozzájuk fűzött reményeket. Ugyanakkor részévé váltak a beatzene legitimálásáért, valódi értékes művészetként való elismeréséért vívott harcnak.

Bár a szocialista kultúrpolitika nem látott üzleti vagy pedagógiai hasznot az igényes, kísérletező rockzenében, a progresszív zene hazai áttörésének több eredménye is volt. Többek között „a kivételes technikai tudással rendelkező [...] formációk némelyike – népszerű táncdalénekesek és hazai popsztárok kísérőzenekaroként vagy állami ünnepek megbízottjaiként ugyan, de – rövidebb-hosszabb ideig a hivatalos magyar szórakoztatóiparban is kisebb szerephez juthatott” (Ignác 2015: 135). Ez az önérvényesítési lehetőség tükröződik Bergendy István pályafutásában is. Az Omega izgalmas módon a Pink Floyd lágy zenéjét, majd a diszkó hatásait magába építő *space rock* irányzatán belül is meg tudta némileg őrizni a koncepciózus gondolkodás elemeit, sőt több évtizeddel későbbi – részben szimulátorokkal, részben élő szimfonikus zenekarral és kórusral rögzített – „önfeldolgozásaiakon” is visszaköszön ez az irányultság (*Omega Rhapsody*, 2010; *Rapszódia & Szimfónia*, 2012; Oratórium, 2014). A *space rock* az Illés-együttes felbomlása után a Fonográfban tevékenykedő Szörényi Levente és Bródy János számára nem egy teljes „korszak”, inkább csak egy epizód volt (FG-4, 1976) a koncepciózus kísérletezések sorában, amelynek végpontján az 1983-ban országos sikert aratott *István, a király* áll. A produkció – voltaképpen a vele kapcsolatos visszatérő vitákból adódóan is – a mai napig a műfaj „nagykorúvá válásának” egyik legfontosabb, kultikus határköve.⁵²

Az imént vázolt három elképzelés (*divat, occidentalizmus, esztétizálás*) együttesen, egymást kiegészítve világítja meg a magyarországi koncepcióalbumok jelenségét, megjelenésük és fogadtatásuk kontextusát, valamint lehetséges funkcióikat, lehetőségeiket, céljaikat. A bemutatott albumok jellegzetességeiből és viszhangjukból jól látható, hogy e három koncepció nem mindegyike illik tökéletesen az itt tárgyalt zenei alkotóközösségre, ugyanakkor olyan háttértényezőket és -összefüggéseket tudnak megragadni, amelyek minden bizonnyal *párhuzamosan és egymással összekapcsolódva* határozták meg a progresszív zenei kísérletezés korabeli kereteit, így a koncepcióalbum mint mediális konstrukció korai magyarországi karrierjét is.

52 A *magyar rock története* első kötetének új (2019-es) kiadása a következőképp jellemzi a rockoperát: „Az *István, a király* [...] több szempontból is *mérföldkő* lett a magyar rock történetében. Lemezen, filmen, könyvben és helyszínen is egyaránt hatalmas sikert aratott. A Királydombon a hét alkalom alatt több mint százezren látták, a róla készült filmre egymillióan váltottak jegyet, a dupla lemez pedig *minden idők egyik legnagyobb példányszámában eladott* MHV-korongja. *Ráadásul számos, a műfajjal való előítéletet, szembenállást tört meg.* Totális és „népfontos” sikere beemelte a rockopera műfaját a kulturális köztudatba. Már azzal, hogy neves, elismert színészek [...] énekeltek benne, másrészt akkori lázadó, perifériára szorított rockerek [...] kaptak főszerepet. [...] A ma már klasszikusnak számító alkotás művészi élete régóta független az alkotók akarataitól [...]” (Jávorszky és Sebők 2019: 133, kiemelés tőlem – R. D. Sz.).

Hivatkozott irodalom

- Bennett, Dawn és Diana Blom (2013): Pinching (or Taking Back) Ideas from Popular Music. Placing the Concept album in contemporary classical music. In *Communities, Places, Ecologies. Proceedings of the 2013 IASPM-ANZ Conference*. O'Regan, Jadey és Wren, Toby (szerk.). Brisbane: QLD – International Association for the Study of Popular Music, 126–137.
- Berger Viktor (2019): Inklúzió és exklúzió. Georg Simmel individualitáselméletének néhány vonásáról. *Replika* (112): 15–28. DOI: <https://doi.org/10.32564/112.3>
- Brackett, David (2002): (In Search of) Musical Meaning: Genres, Categories and Crossover. In *Popular Music Studies*. David Hesmondhalgh and Keith Negus (szerk.). London: Arnold, 65–83.
- Braun, Hans-Joachim (szerk.).(2002): *Music and Technology in the Twentieth Century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Cucchiara, Romina (2014): The Concept Album as a Performative Genre. popmatters.com, 2014. november 9. Interneten: <https://www.popmatters.com/186925-the-concept-album-as-a-performative-genre-2495602981.html> (letöltve: 2020. július 11.).
- Decker, Todd (2013): Fancy Meeting You Here: Pioneers of the Concept Album. *Dædalus* 142: (2013), 98–108. DOI: https://doi.org/10.1162/DAED_a_00233
- Devine, Kyle (2019): Musicology Without Music. In *On Popular Music and Its Unruly Entanglements*. Nick Braae és Kai Arne Hansen (szerk.). London: Palgrave Macmillan, 15–38.
- Dozvald János (szerk.). (1973): *Hétfő (Hét Fő) Bergendy album*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Elicker, Martina (2001): Concept Albums. Song Cycles in Popular Music. In *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*. Walter Bernhart és Werner Wolf (szerk.). Amsterdam–Atlanta: Rodopi, 227–248.
- Gadamer, Hans-Georg (1984 [1960]): *Igazság és módszer*. Budapest: Gondolat.
- Gombosi Ottó (1965): Oratórium. In *Zenei lexikon. III. kötet (O–Z)*. Bartha Dénes (szerk.). Budapest: Zeneműkiadó, 32–37.
- Gréczy Zsolt és Retkes Attila (2003): *Bródy János*. Budapest: Vince.
- H. F. (1965): Szvit. In *Zenei lexikon. III. kötet (O–Z)*. Bartha Dénes (szerk.). Budapest: Zeneműkiadó, 475–476.
- Havasréti József (2006): *Alternatív regiszterek*. Budapest: Typotex.
- Havasréti József (2018): Csak a zene? Szélsőgyezetek a magyar diszkózene történetéhez. In *Színkép, hangkép, összkép. Írások elméletéről és gyakorlatról*. Virág Zoltán (szerk.). Szeged: Tiszatáj Könyvek, 237–253.
- Havasréti József (2020): Időablók. A magyar space rock paradigmái a hetvenes-nyolcvanas években. *Replika* (115–116): 205–222. DOI: <https://doi.org/10.32564/115-116.9>
- Holm-Hudson, Kevin (szerk.) (2002): *Progressive Rock Reconsidered*. London: Routledge.
- Holt, Fabian (2007): *Genre in popular music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ignác Ádám (2015): Klasszikus zenei idézetek a hatvanas-hetvenes évek magyar beat- és rockzenéjében. In *Műfajok, stílusok, szubkultúrák. Tanulmányok a magyar populáris zenéről*. Ignác Ádám (szerk.). Budapest: Rózsavölgyi, 123–138.
- Ignác Ádám (2020): *Milliók zenéje. Populáris zene és zenetudomány a Rákosi- és Kádár-korszakban*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- Ignác Ádám (szerk.) (2015): *Műfajok, stílusok, szubkultúrák. Tanulmányok a magyar populáris zenéről*. Budapest: Rózsavölgyi.
- Ignác Ádám (szerk.) (2017): *Populáris zene és államhatalom. Tizenöt tanulmány*. Budapest: Rózsavölgyi.
- Jávorszky Béla Szilárd és Sebők János (2019): *A magyarrock története 1. 60–70-es évek*. Budapest: Kossuth.
- K. Horváth Zsolt (2018): Vágyakba fojtott Nyugat – Az occidentalizmus formái a magyar popzenében az 1960-as és 1980-as évek között. *Poptörténeti Emlékpont*. Interneten: <http://poptortenetiemlekpont.hu/vagyakba-fojtott-nyugat-az-occidentalizmus-formai-a-magyar-popzeneben-az-1960-as-es-1980-as-ek-kozott> (letöltve: 2020. július 26.).
- K. Horváth Zsolt (2010): Ex occidente lux. Occidentalizmus az 1970-es évek magyar társadalmi képzetében. *Korunk* 2010(7): 96–101.
- K. Horváth Zsolt (2015): Brit szellem és külvárosi dzsungaság. A Nyugat-kép felhajtóereje a magyar populáris zene korai történetében. In *Műfajok, stílusok, szubkultúrák. Tanulmányok a magyar populáris zenéről*. Ignác Ádám (szerk.). Budapest: Rózsavölgyi, 107–122.
- Katz, Mark (2004): *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*. University of California Press.
- Klein, Savannah (2019): The Development of the Concept Album. *Honors Projects* 761. Interneten: <https://scholarworks.gvsu.edu/honorsprojects/761> (letöltve: 2020. július 12.).

- Kocsis L. Mihály (1999): *Énekelt történelem*. Budapest: Zikkurat.
- Koltay Gábor (1980): *Szörényi–Bródy. Az első 15 év*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Macan, Edward (1997): *Rocking the Classics. The Birth of English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford: Oxford University Press.
- Majnik László (2017): *Barázdák között. Az Illés zenekar története hanglemezeik tükrében*. [h. n.]; magánkiadás.
- Majnik László (2019): *Barázdák között. Az Omega együttes története hangfelvételeik tükrében (1962–1987)*. [h. n.]; magánkiadás.
- Miklós Tibor (1977): *Keresem a szót, keresem a hangot...* Budapest: Zeneműkiadó.
- Radnai Dániel Szabolcs (2020a): Egység és heterogenitás. A Fonográf FG–4 című lemeze és az hetvenes évek magyar koncepcióalbumai. In *A magyar populáris zene története(i)*. Ignác Ádám (szerk.). Budapest: Rózsavölgyi [megjelenés előtt].
- Radnai Dániel Szabolcs (2020b): 1848–49 emlékezete a Szörényi–Bródy szerzőpár munkásságában. In *„Kelj föl és járj, Petőfi Sándor!” A Petőfi 170 konferencia tanulmánykötete*. Asztalos Emese, Kalla Zsuzsa és Parádi Andrea (szerk.). Budapest: PIM [megjelenés előtt].
- Rényi Ágnes (2019): Vonzások, taszítások, átvételek: Simmel francia recepciója. *Replika* (112): 77–96. DOI: <https://doi.org/10.32564/112.8>
- Sebők János és Szabó Béla (szerk.). (1987): *Könnyűzenei lexikon*. [h. n.]: Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat.
- Simmel, Georg (1973 [1904]): A divat. In *uő Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Somlai Péter (szerk.). Budapest: Gondolat, 473–507.
- Simon Géza Gábor (2008): *Magyar hanglemeztörténet*. Budapest: Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány.
- Stumpf András (2015): *Szörényi – Rohan az idő*. Budapest: Helikon.
- Sz. Koncz István (1996): *Demjén – félszáz év*. [h. n.]: R & R.
- Szirák Péter (2003): *Kertész Imre*. Pozsony: Kalligram.
- Taylor, Timothy D. (2001): *Strange Sounds. Music, Technology, and Culture*. New York: Routledge.
- Tófalvy Tamás és Barna Emília (szerk.). (2020): *Popular Music, Technology and the Changing Ecosystem. From Cassettes to Stream*. London: Palgrave Macmillan.
- Tófalvy Tamás (2017): *Túl a szubkultúrán és vissza. Populáris zenei színterek, műfajok és az internet*. Miskolc: Múút Könyvek.
- Tóth G. Péter (2003): Lázadók idézőjelben. In *Avantgárd: underground: alternatív*. Havasréti József és K. Horváth Zsolt (szerk.). Budapest–Pécs: Kijárat – Artpool – PTE Kommunikációs Tanszék, 55–78.
- Ungvári Tamás (1976): *Rock... rock... rock...* Budapest: Zeneműkiadó.
- Vályi Gábor (2007): Lemezgyűjtés kritikai perspektívában. Hagyomány és eredetiségkonstrukciók az Edison-galaxisban. In *Hagyomány és eredetiség*. Wilhelm Gábor (szerk.). Budapest: Néprajzi Múzeum, 71–82.
- Winston, Brian (1998): *Media Technology and Society. A History: from the Telegraph to the Internet*. London: Routledge.

Sajtó

- (g. m.) (1978): Bergendy új szerepkörben? *Magyar Ifjúság* 1978/26: 36.
- (hegedős) (1972): Pepita Oroszlán. *Ifjúsági Magazin* 1972/1: 14.
- [sz. n.] (1977): Szerintetek és szerintünk – Ők a legjobbak. *Ifjúsági Magazin* 1970/10: 31–33.
- Csontos Tibor (1982): Fagypontra fölött miénk a világ... És alatta? Interjú Bergendy Istvánnal. *Ifjúsági Magazin* 1982/8: 31.
- D. I. (1972): Sláger '71. *Magyar Ifjúság* 1972/3: 13.
- Galla (1979): „Három éven belül világsztárunk lesz”. *Magyar Ifjúság* 1979/3: 37.
- Gyárfás Péter (1977a): Demjén Ferenc: „Kilépek a Bergendy-együttesből”. *Magyar Ifjúság* 1977/31: 37.
- Hegedős László (1973a): A magyar popzene „öreg”-je. A burgundi zenétől a nagy show-ig. *Film Színház Muzsika* 1973/44: 13–14.
- Hegedős László (1973b): Lemezkritika. Rhoda Scott, Bergendy, Generál, Illés. *Magyar Ifjúság* 1973/47: 30.
- Hegedűs István (2009): A titkos szövegíró: Bródy János. *Rockinform Special* 2009/1: 30–31.
- Herskovits István (1986): Lemezfgyelőd. *Ifjúsági Magazin* 1986/4: 34.
- Rozsonits Tamás (2009): Omega életmű – a zenekar története 1961-től 2009-ig. *Rockinform Special* 2009/1: 4–9.
- Szakács Gábor (2009): Mihály Tamás – Célratrőren akartunk sikert... *Rockinform Special* 2009/1: 15.

Internetes források

- BBC (1970): BBC – Illés-együttes (1970. március). <https://www.youtube.com/watch?v=-RKIKieGByg> (letöltve: 2019. február 10.)
- Benkő László (2013): Oral history interjú (2013. november 14.) Készítette: Ignác Ádám. MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport, http://zti.hu/files/mza/docs/Oral_History/BenkoLaszlo.pdf (letöltve: 2020. július 22.)
- Bernáth Zsolt (2007): A progresszív rock. [h. n.]: magánkiadás. Interneten: <http://mek.oszk.hu/05500/05529/05529.htm#8> (letöltve: 2019. július 1.).
- Debreczeni Ferenc (2013): Oral history interjú (2013. március 5.) Készítette: Ignác Ádám. MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport, http://zti.hu/files/mza/docs/Oral_History/DebreczeniFerenc.pdf (letöltve: 2020. július 22.)
- Földes András (2009): Memphisben született Süsü, a sárkány? index.hu 2009. 02. 25. https://index.hu/kultura/életmod/2009/02/25/nem_is_a_mienk_a_susu_a_sarkany/ (letöltve: 2019. március 4.).
- Illés (2007): 50. rész: Illés (2. rész) (2007), Privát rocktörténet. <https://www.youtube.com/watch?v=uffSjczgY-c&t=271s> (letöltve: 2020. július 21.)
- Kóbor János (2013): Oral history interjú (2013. május 23.) Készítette: Ignác Ádám. MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport, http://zti.hu/files/mza/docs/Oral_History/KoborJanos.pdf (letöltve: 2020. július 22.)
- List of concept albums, Wikipedia.com, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_concept_albums#cite_note-1 (letöltve: 2020. július 12.)
- Mihály Tamás (2013): Oral history interjú (2013. február 20.). Készítette: Ignác Ádám. MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport, http://zti.hu/files/mza/docs/Oral_History/MihalyTamas.pdf (letöltve: 2020. július 14.)
- Molnár György (2013): Oral history interjú (2013. február 18.). Készítette: Ignác Ádám. MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport, http://zti.hu/files/mza/docs/Oral_History/MolnarGyorgy.pdf (letöltve: 2020. július 14.)
- Omega [é. n.]: Omega (együttes), Wikipédia, a szabad enciklopédia. [https://hu.wikipedia.org/wiki/Omega_\(egy%C3%BCttes\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Omega_(egy%C3%BCttes)) (letöltve: 2019. március 2.).
- Szántó Eszter (2020): Radics Béla: Én nem nyalog, mint az Illés meg az Omega és a hasonló kirakat zenészek tették. 24.hu 2020. 07. 17. <https://24.hu/kultura/2020/07/17/radics-bela-omega-illes-kommunizmus/> (letöltve: 2020. augusztus 26.)
- Szörényi Levente (2007): 4. rész: Szörényi Levente (2007), Rocklexikon. <https://www.youtube.com/watch?v=OhJjTz-sgVI> (letöltve: 2019. március 3.).

Hanglemezek

- Bergendy-együttes: *Hétfő / Hét fő* (1973)
SLPX 17453/54 (LP, MHV–Pepita, 1973)
HCD 17453/54 (CD, Hungaroton–Mega, 1995)
- Illés-együttes: *Illés* (1971)
LPX 17410 (LP, MHV–Pepita, 1971.)
HCD 17994 (CD, Hungaroton–Mega, 2005)
- Omega együttes: *Omega 5* (1973)
SLPX 17457 (LP, MHV–Pepita, 1973)
HCD 37628 (CD, Hungaroton–Mega, 1992)
MCDA 87614 (CD, Hungaroton–Mega, 1999)

Radnai Dániel Szabolcs

Doktori hallgató, PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola (Pécs)