

Frenreisz Károly

2013.07.10.

A legtöbben a mai napig kétfajta zenében gondolkodnak: komolyzenében és könnyűzenében. Ön szerint létezik ilyesfajta különbségtétel? A magyar beat első generációjával kapcsolatban különös jelentősége van a kérdésnek, hiszen lelkes amatőrök és képzett, komolyzenei tanulmányokat is folytató muzsikuskok együttesen alakították ki a műfaj hazai sajátosságait. Ezért arra is kíváncsi lennék, hogy milyen módon használható fel az a tudás a populáris zenében, amellyel egy klasszikus műveltségű zenész rendelkezik?

A különböző zenei irányzatok mentén a zene a világon mindenütt különböző szférákra tagolódik, és azt hiszem, hogy ez így helyes, mert ezek a kategóriák, hogy komolyzene és könnyűzene, hogy jazz-zene vagy kortárs zene, mindenütt léteznek. Ezeknek egytől egyig megvan a maga köre: akik művelik, és akik szeretik. Annak ellenére, hogy vannak áthallások, tehát előfordul olyan, hogy egy rock zenekar szimfonikus kísérettel játszik vagy fordítva, tehát szimfonikus zenekar játszik rock kísérettel, ezeket kirándulásnak tartom legfeljebb. Mert azt hiszem, hogy aki komolyzenei koncertre megy, az általában a nagy klasszikus zeneszerzők nagy műveire kíváncsi, amelyeket én magam is nagyon szívesen végighallgatok sokszor. Kíváncsiak a kicsit modernebbek például a kortárs zenére.

Az pedig, hogy sokan autodidaktaként vagy amatőrként kerülnek bele a popszakma bizonyos köreibé, jó dolog, mert arra mutat rá, hogy aki tehetséges, és van a zenei pályához affinitása, el tud indulni, és be is tud futni – a popzene világa erre kiválóan alkalmas. De az, hogy az első generációból sokan klasszikus zenén nevelkedtünk, semmiképpen nem volt akadály, sőt: az ember bármelyik zenei irányzatot is képviseli majd az életben, ha tanult zenészként teszi, valószínűleg sok-sok előnye származik belőle. Ha fiatalunkorunk óta foglalkoztunk a zenével, és tanultunk összhangzattant, kottaolvasást, szolfézst és zeneelméletet, az nagyon is a hasznunkra vált: ha ilyen zenészek gyűlnek össze egy rockzenekarban, egész másképp zajlik például a próba, hiszen mindenki tudja, hogy a másik mit akar, hogy ki mit mond, és semmit nem kell magyarázgatni.

De visszatérve a komolyzene-könnyűzene felosztáshoz: jó, hogy ez létezik, mert be kell határolni a közönség számára, hogy egy koncerten mire számíthat majd.

Ön személyesen mikor és hogyan ismerkedett meg a beat műfajával, és fordult a klasszikus zenétől a modern tánczenei irányzatok felé? Az eddigi interjúalanyaim lényegében ugyanazokat a forrásokat említik (Luxembourg Rádió, külföldről behozott lemezek), amelyből az derül ki, hogy nagyon korlátozott tájékozási lehetőségekkel rendelkeztek a fiatalok a hatvanas évek legelején. Ki tudja az említetteket valamivel egészíteni, vagy Ön is ezeken a csatornákon keresztül találkozott először az új nyugati trendekkel?

Az első találkozásom a műfajjal egészen fiatal koromban, 1955-ben történt: ekkor jöttek az első hírek a rock and rollról, Bill Haleyről¹ és Elvisről.

Erről már akkoriban lehetett valamelyest tájékozódni?

Lehetett. A Radio Luxembourgot a 208-as középhullámú frekvencián lehetett befogni, borzalmas minőségben.² Ott ültünk, és a fülünket hozzátapasztottuk a rádióhoz. Voltak egyeseknek borzalmasan rossz szalagos magnetofonjai, s amit lehetett, ezekkel rögzítettünk. Nagy ritkán külföldről hazajött valaki, és hozott egy-két lemezt. Volt egy híres magyar hanglezmezbolt a Rákóczi úton, amit a bolttulajdonos után Ceglédinek hívtak. Itt a tulaj hajlékony műanyagra karcolt rá 45-ös fordulatú számokat. Ezeknek a „lemezeknek” csak az egyik oldalán volt barázda, azokon lehetett hallgatni a szuper új dalokat – rengeteg fogyott belőlük. Ezeknek a hajlékony műanyag lemezeknek egyetlen problémája volt: 20-30 lejátszás után nem lehetett már tovább hallgatni őket, mert csak sercegetek.

Az első közvetlen zenei élményem az Egyetemi Színpadon volt 1957-ben, a forradalom után egy évvel. Akkor már a tizenegyedik évemet tapostam, és elvittek a nagyobb haverjaim egy eseményre, amelyen ki volt rakva egy nagy mozi-hangszóró a színpad közepén, a közönség ült (teljesen telt ház volt), és nézte, illetve hallgatta ezt a nagy mozi-hangszórót, ami ki volt rakva. Egy angolul nem tudó idősebb úr bemondta, hogy Bill Haley számai következnek, és hatalmas őrjöngés volt, mindenki rock and rollozott. Én csak álltam, és azt mondtam, hogy ezt nem hiszem el.

¹ Bill Haley (1925-1981), amerikai dalszerző, énekes, a egyik első rock and roll előadó.

² A Radio Luxembourg zenei adásai valamivel később, az ötvenes évek végén váltak közkezdeltté és ismertté Magyarországon.

Ezután, amikor elindultak az első másoló zenekarok, azok fellépéseire is sikerült néha beszállni. Akkor még nem voltam 14 éves, de nagyon érdekelt a dolog. És itt kell hozzátennem, hogy ekkor már kilenc éve zongoráztam, és második éve klarinétoztam, tehát a klasszikus zenével jó barátságban voltam, de innentől teljesen a beat hatása alá kerültem. Aztán idejekorán, már 15-16 éves koromban el is kezdtem különböző, könnyűzenét játszó zenekarokban muzsikálni. Szaxofonként kezdtem, pedig ezt a hangszert a konzervatóriumban – ahol klarinétot tanultam – tiltották, mondván, a szaxofon nem klasszikus hangszer. Pedig rokon hangszerekről van szó, de ha valakiről megtudták, hogy szaxofonozik, abból botrány volt. Ezért titokban kellett csinálnom. Elkezdtem különböző alkalmi zenekarokban játszani. Ezek úgy működtek, hogy valaki összeszedett öt zenészt: egy trombitást, egy szaxofonost, egy bőgőst, egy dobost és egy zongoristát, és úgy kezdtünk együtt játszani, hogy össze sem voltunk próbálva, viszont 30-40 dalt, főleg amerikaiakat, és angolokat kellett tudnunk. Csak a hangnemet kellett megállapítani, és már be is szállhattunk – nagyon nagy lecke volt.

Ha jól tudom, ezután rövid időre a Benkó Dixieland Band tagja lett.

Én nem voltam ott tag, csak beszálltam néha klarinétozni: egy pár alkalommal voltam csak ott Benkó Sanyi³ meghívására. Ekkoriban valóban az alkalmi zenekarok voltak az elsődlegesek. A sors iróniája, hogy a Gundel étteremben volt az első fellépésem. Többek között Vukán György⁴ is velünk játszott azon az estén. Az első komolyabb szerződéseim pedig 16-17 éves koromban volt Balatonszemesen. Volt egy Vigadó nevű étterem, ami nyáron esténként nyitva volt, és ott játszottunk a teraszon. Volt egy nagy táncparkett, és mindenki ott táncolt – diszkó ekkoriban ugyebár még nem létezett.

És milyen jellegű zenét játszottak?

Szintén főként örökzöldeket, de játszottunk slágereket, aktuális luxemburgi dalokat is. A zenekarban Latzin Norbert⁵ zongorázott, akiről azt kell tudni, hogy a Bergendy zenekarban

³ Benkó Sándor (1940), Kossuth-díjas klarinétos, a Benkó Dixieland Band alapítója és vezetője.

⁴ Vukán György (1941-2013), Kossuth-díjas jazz-zongorista, zeneszerző.

⁵ Latzin Norbert (1946-1984), a Bergendy együttes billentyűse, dalszerzője.

játszott sokáig, és a legnagyobb Bergendy dalok közül többet is ő írt. Scholtz Péter⁶ volt a bőgős, aki basszusgitáron is játszott, ő egy nagyon híres magyar jazzbőgős volt, aki utána elkerült Amszterdamba, ahol szólamvezető nagybőgős lett. Tehát önála a klasszikus zene vált később erősebbé. A szólógitárosunk Tasnádi Laci⁷ volt, akit a Boschból és a Sankóból lehetett még ismerni, de az Atlantis zenekarban is megfordult a szólógitárosként. Kosáry Balázs barátom dobolt, aki Kosáry Domokosnak, a Magyar Tudományos Akadémia elnökének volt a fia. Én voltam az ötödik. Nagy élmény volt. De ezt követően már komolyabb dolgokba fogtam: beszálltam a Metró zenekarba. A többit már mindenki ismeri.

Elhangzott Vukán és Benkó neve is, akik később a jazz műfajában alkottak maradandót. Ebben a kezdeti időszakban, a repertoár tekintetében még nem különült el élesen a jazz és a beat egymástól?

Kialakult stílus nem nagyon volt. Voltak olyan zenekarok, akik kicsit erre húztak, vagy arra, de általában elég széles spektrumon mozgott mindenki. Ez a Metróra, az Omegára és Illésre is igaz volt: az volt a nagy kihívás, hogy három ilyen nagyon ismert és nagyon népszerű zenekar létezik összesen, és úgy éreztük, hogy nekünk az ötévestől a nyolcvanöt évesig mindenkinek a kedvébe kell járnunk. Ezért is volt eklektikus az első Metró nagylemez felépítése, de az Omega nagylemezeié is. Ilyet is játszottunk, olyat is játszottunk: slágert, jazz-rockos dalokat, szentimentális és vad számokat. Azt akartuk, hogy valamely pici részt mindenki a magáénak érezze. Ez az eklektikus stílus, ami a magyar zenét jellemezte, a hatvanas években majdnem végig éreztette hatását. Csak utána váltak egyedivé a zenekarok. Aki jazzel foglalkozott, az elment jazz-zenekarba, aki dixielanddel foglalkozott, az elment dixieland zenekarba, aki poppal, az pop vagy rock zenekarba. A hetvenes évek elején kezdett csak kialakulni egy bizonyos fajta stílusa a zenekaroknak. 1971-ben csináltuk meg a Locomotiv GT-t. Az LGT már kifejezetten egységes stílusra törekedett, ami már rólunk szól, tehát itt már azt adtuk, amit tudunk és szeretünk.

Ha jól értem, akkor részben a motivációt is ez jelentette az Omegából és Metróból történő kiválásra és az LGT megalapítására.

⁶ Scholtz Péter, zenetudós, karnagy, a Garay trió és később a Bergendy együttes bőgőse.

⁷ Tasnádi László, a Sankó és Atlantis együttes gitárosa.

A motiváció feltétlenül ez volt. Először életünkben úgy kezdtünk gondolkozni, hogy nem a közönséget kiszolgáló jelleggel létezzünk, tehát nem a közönségnek akarunk mindenképpen megfelelni és tetszeni, hanem egy olyan stílust csinálunk, ami csak ránk jellemző, és szeretnénk, ha a közönség ezt a stílust megkedvelné. De ez a fordulat nemcsak ránk volt jellemző, hanem a hetvenes években szinte minden zenekar így gondolkodott.

Mielőtt rátérnénk a hetvenes évekre, még a Metróhoz kapcsolódóan lenne néhány kérdésem. Érdekelne, hogy mielőtt belépett volna, mit érzékelt a zenekar tevékenységéből. Követte-e már a fejlődésüket a kezdetektől fogva, s zenei szempontból megfogta-e az a stílus, amelyet a korai Metró képviselt?

A hatvanas évek elején a menő zenekaroknak klubjai lettek. Metró Klub, Illés Klub, Omega Klub, Scampolo Klub... Heti rendszerességgel, vagy akár kétszer is egy héten a zenekarok ezekben a klubokban zenéltek. A Metróval is a klubban kerültem kapcsolatba: már nagyon fiatalon jártam oda, és tetszett az a fajta zene, amit akkor a srácok csináltak.

Persze saját dolgaik nem voltak még ekkor. Én a szaxofonon már a Metró akkori teljes repertoárját kívülről fújtam, mert annyit hallottam, hogy mindent ismertem belőle. Először még nem teljes értékű tagként, hanem csak kiegészítőként kerültem be, mert Zentay Antival, a Metró akkori szaxofonosával valami probléma volt, és eltűnt valahová. Akkor még nem volt mobiltelefon, és nem tudták utolérni. Én pedig éppen jöttem a Gellért fürdőből, ahol oldalt volt egy kis focipálya, ott fociztunk a srácokkal... Jöttem lefelé, és Zorán,⁸ illetve Dusán⁹ – ők ott laktak a Gellért Szálló mellett, a Bartók Béla út 1-ben – jött szembe, majd megszólítottak: „Mit csinálsz most?” „Miért?” „Hát, nem találjuk Antit, és kellene mennünk Veszprémbe, van egy koncert.” Még el kellett rohannom a szaxofonomért, és fel kellett vennem egy hosszúnadrágot. Indulás. Próba nélkül lejátszottam a repertoárt, és utána be is kerültem a zenekarba. Negyedik gimnazista koromban már stabil tag voltam, és arra is emlékszem, hogy az érettségi szóbeli vizsgámra egy balatonföldvári Metró-koncertről éjjel érkeztem föl. A tanárok segítségével sikerült jeles érettségit tenni, ezért hálás vagyok. Tehát nagyon korán elkezdtem a Metróban zenélni. Nemcsak az tetszett nekik, hogy kívülről tudom a repertoárt, hanem hogy elkezdtem énekelni is, és arra is nagy szüksége volt a zenekarnak: Zorán mellett egy másik énekhangra.

⁸ Sztevanovity Zorán (1942), Kossuth-díjas énekes, gitáros, a Metró együttes zenekarvezetője.

⁹ Sztevanovity Dusán (1945), Zorán testvére, dalszövegíró, gitáros, a Metró együttes tagja.

Ebben az időszakban, tehát még a magyar nyelvű dalok előtt mi az, ami a Metrót leginkább megkülönböztette a másik két zenekartól? Mi az, ami Ön számára őket tette a legvonzóbbá?

Erre igazán nem tudok válaszolni. A Ferenc körút–Mester utca sarkán laktam, és a Metró belvárosi zenekar volt, közel volt hozzám. Illésék akkor a Bercsényi utcában voltak Budán, az Omega az E-épületben játszott főleg, így velük ritkábban találkoztam, a Metró Klubban viszont mindig ott voltam, és önmagát a klubot is nagyon szerettem. Szigorú szabályok szerint lehetett csak ott közlekedni. Először is mindenkinek kellett, hogy legyen klubtagságija, mert kb. olyan 6-800 embernél teltház volt, és majdnem 2000 tagsági igazolvány ki volt adva, tehát gyakorlatilag sansza nem volt senkinek, akinek nincs tagságija, egy kivétellel: ha a zenekar fel nem írja őt egy speciális listára, amely alapján névbemondással beengedtek néhány vendéget, de gyakorlatilag zárt volt minden ilyen klub. Emlékszem arra, hogy a későbbiek folyamán nagyon sokszor találkoztam olyan emberekkel, akik mondták, hogy ott álltak, és be akartak menni, de nem lehetett. „Emlékszem, hogy egyszer te jöttél, és bevittél, és ezt sohasem fogom neked elfelejteni”. De nemcsak a Metró klub, hanem a többi klub is zártkörű volt.

Én valahogy odakeveredtem, és nem hasonlítottam a másik két-három zenekarral össze a Metrót. Talán annyiban volt a Metró egy kicsit jobb, hogy „úrabb” zenekarnak számított, nem voltak vad megnyilvánulások, stb. A repertoár is egy kicsit jobban fésült volt, talán az Omega vadabb számokat énekelt. Somló Tomi ott énekelt. Tehát a választás nem úgy történt, hogy körbejártam az összes zenekart, hanem odaszoktam, és azért maradtam ott. És ezért kerültem aztán később be a zenekarba is.

Az első Metrós-korszak 1966 végéig tartott, amikor is egy esztrád-zenekarral elment egy másfél éves nyugat-európai turnéra. Addigra letisztult, hogy Ön a továbbiakban is muzsikusként fogja keresni a kenyerét?

Ez egy jó kérdés. Polgári családból származom, édesapám orvos volt, és bátyáim, Latinovits Zoltán és Bujtor István, de én magam is kötelezve voltunk arra, hogy egyetemet kell végeznünk. Zoltán bátyám volt az, aki rettenetesen jól rajzolt, ő végül ugye építészmérnöki diplomát szerzett, de hát ő már akkor is meg volt fertőzve a színészettel, mert még egy gimnáziumi önképző körös előadás után Bajor Gizi odament hozzá, megfogta a vállát, és azt

mondta, hogy „fiam, magának színésznek kell lennie!”, és ez beleült a bátyám fejébe. Zoltán ezzel együtt megszerezte az építészmérnöki diplomát. Bujtor István közgazdász lett, ő a Külkereskedelmi Főiskolát végezte el. Ő is közben kezdett el színészkedni, egyetemista korában került a filmezéssel kapcsolatba. Én meg már a Metró zenekarban játszottam, de nekem is el kellett mennem egy egyetemre: fogorvosi karra készültem. Mire felvettek, jött is az említett külföldi ajánlat, és úgy éreztem, ha kimegyek, akkor ez egy olyan kitörési pont, hogy a szüleim azt mondják: jó, akkor csinálja! Elsősorban arra voltak kíváncsiak, hogy van-e tehetsége a gyerekek ahhoz, amit csinál, mert a művészeti pályákon a tehetségtelenség vagy a fél tehetség nagyon rossz. Mikor visszajöttem, abba is hagytam az egyetemet, mert már nyakig benne voltam a zenei életben.

'68 májusában jöttünk vissza, azért beszélek többes számban, mert Brunner Győző¹⁰ dobos kollégám is abban az időben ment ki Svédországba, én pedig német területen (Svájc, Olaszország, Németország, Ausztria) játszottam.

És hazaérkezésükkor evidens volt, hogy visszatérnek a Metróba?

Nem mi döntöttünk erről. Zorán felhívott minket telefonon, és úgy érezte, hogy ezzel a két emberrel a zenekar sokkal erősebb tud lenni, mint azokkal, akik az idő alatt játszottak, amikor mi nem voltunk itthon. Visszaállítottuk az eredeti felállást, aminek természetesen nagyon örültünk. Még úgy is, hogy engem kint is megkedveltek, és kaptam ajánlatokat Németországban is.

Milyen jellegűeket?

Ezek un. gálazenekarok voltak, tehát nyakkendő, öltönyös zenekarok. Basszusgitároztam, énekeltem és szaxofonoztam is volna, kvázi az összes hangszeremet használhattam volna, és nagyon magas szintű fizetést is kaphattam volna, de az, hogy Zorán szólt, hogy jöjjünk, teljesen egyértelművé tette, hogy nem maradok kint tovább játszani. Az egyik kollégánk, akivel kint együtt játszottam, egy nagyon tehetséges trombitás fiú, kint maradt, és a mai napig kint él Németországban. Menő zenekarokban trombitált, Udo Jürgens¹¹ kísérőzenekarában is

¹⁰ Brunner Győző (1943), a Metró-együttes dobosa.

¹¹ Udo Jürgens (1934), világhírű osztrák énekes, dalszerző.

megfordult. Ő ott maradt, mi hazajöttünk, és azt hiszem, jó döntést hoztunk, mert ez volt a mi igazi pályánk, ez volt a mi igazi szerelmünk.

Visszaérkezésekor már magyar beatzene is létezett. Az Illés nevéhez szokás kötni ennek megszületését. Ezzel egyetért Ön?

Igen. Abszolút egyetérték vele. Az Illés jelentette meg az első saját kompozícióit, saját magyar szövegekkel, és ez akkor forradalmi tettnek számított.

Vajon nélkülük nem indult volna el a folyamat? Akár a Metró, akár az Omega nem törte volna át előbb-utóbb ezeket a gátakat? Tehát nem volt ez egy természetes folyamat, amely előbb-utóbb a magyar beat megszületésében csúcsosodott volna ki?

De. Történelmi tény viszont, hogy az áttörést az Illés zenekar hajtotta végre. Szörényi és Bródy közös műve azért is nagyszerű, mert bár akkor voltak már magyar dalok, de Fényes Szabolcstól¹² Szenes Ivánon¹³ át Dénes Györgyig¹⁴ a régiók az operett jellegű műfajokat képviselték, noha nagyon jó szakemberek voltak.

Örömömre szolgált, hogy az Illés után saját zenét és szövegeket csináltunk mindannyian, az összes zenekar, és tulajdonképpen ezen keresztül az ember még jobban tudta interpretálni azokat az érzéseket, amelyek bennünk voltak, és ki akartuk adni. Mert úgy éreztem abban az időben, hogy ha átvesszük egy zeneszerző vagy szövegíró dalát, az pontosan olyan, mintha lekoppintottuk volna a Rolling Stonest. Sok közünk nem volt hozzá. A saját dalokkal viszont mindenki kiadhatta magából a legbelső érzéseit is.

Az első önálló, szöveges Metró-szerzeményeket megelőzően megjelent instrumentális tételeket hova kell tennünk? Volt például egy Kozmosz című számuk, amelyben Csajkovszkij b-moll zongoraversenyét dolgozták át.

Két ilyen híres, Metróhoz köthető tétel is volt, az egyik a Mozart *Kis éji zenéje*, a másik a *b-moll zongoraverseny*.

¹² Fényes Szabolcs (1912-1986), Erkel Ferenc-díjas magyar zeneszerző.

¹³ Szenes Iván (1924-2010), zeneszerző, dalszövegíró.

¹⁴ Dénes György (1898-1962), népszerű színész és énekes.

Honnan jött az ötlet, hogy klasszikusokhoz nyúljanak?

A *Kis éji zene*, ami nagyon lágy, nagyon szép darab, gyakorlatilag úgy született, hogy egy szignált akart a zenekar csinálni. Azzal kezdtünk mindig. De ezek csak kísérletek voltak. A Skorpióval játszottuk Gershwin *Kék rapszódia*ját. Örülök, hogy ilyenekkel kísérleteztünk.

De az már később volt. Akkor már megvolt mindennek a zenetörténeti alapja, hiszen a progresszív rock a hetvenes években világszerte népszerűségnek örvendett. Kanyarodjunk vissza az első magyar nyelvű szerzemények témaköréhez! Az Illésben szinte a kezdetektől fogva egyértelműek voltak a szerepek: Bródy volt a szövegekért felelős. Ha jól tudom, a Metróban Dusán mellett mások is próbálkoztak szövegírással. Csak később tisztult le, hogy Dusán az elsőszámú szövegíró, és Schöck Ottó,¹⁵ illetve Ön a zeneszerző?

Dusánt nagyon tehetségesnek tartottam már az első időkben is, később bizonyította, hogy az egyik legjobb szövegírója az országnak. Mi valóban elsősorban a zeneszerzéssel foglalkoztunk. Amikor én a zenekarba visszatértem, Schöck Ottó már írt egy-két nagyon jó színvonalú dalt, Dusán pedig megírta rájuk a szövegeket. Ezek már az én zenei stílusomra és énekstílusomra voltak kihegyezve. Ez volt az a két dal, ami rögtön, ahogy visszajöttem, egy kislemezen is megjelent: a *Pár csepp méz* és a *Dohányfüstös terem*. Kicsit rockosabb nóták voltak, nem olyan lágy szentimentális stílusúak, amit Zorán egyébként nagyon jól képviselt. Bejött mind a kettő, és a mai napig nagyon szeretik az emberek. Utána, mikor az első nagylemez készült, akkor már egy-két dallal én is szerepeltem szerzőként. Például a *Citrom ízű banánt* én írtam, de szövegírással akkor még nem foglalkoztam.

Három fontos zenekar is van a hatvanas-hetvenes évekből, amelynek tagja és zeneszerzője volt: a Metró, a Skorpió és az LGT. Mit lehet összefoglalóan mondani ezeknek az együtteseknek az alkotói metódusairól? Elsősorban a különbségekre, a legfőbb eltérésekre lennék kíváncsi. Gondolok itt például arra is, hogy azért az LGT-ben Presser személyében egy olyan zeneszerző egyéniség volt Ön mellett, akivel nyilván másképpen kellett együtt dolgozni, mint mondjuk a későbbi vagy a korábbi zenekarokban. További kérdéskörként

¹⁵ Schöck Ottó (1946-1999), zeneszerző, a Metró együttes billentyűse.

merülhet fel, hogy mindegyik formációban a billentyűsök számítottak-e az első számú zeneszerzőnek.

Hát, ez egy nehéz kérdés. Ha megnézzük az Omega első három nagylemezét, azt olvashatjuk: zenéjét szerezte Presser Gábor, szövegét írta Adamis Anna.¹⁶ Gyakorlatilag a többieknek nem is volt beleszólásuk a zeneszerzésbe ezeken a lemezeken.

Abban az időben tulajdonképpen a legnagyobb probléma az volt, hogy előadói jogdíj nem létezett. Tehát azt, hogy egy sztárzenekar eladott százezer nagylemezt, csak a zeneszerzők és a szövegírók élvezték, mármint a lemezeladás utáni jogdíjat. Emiatt az LGT-ben és a Skorpióban már figyeltünk erre: hiába volt ott egy olyan zeneszerző, aki meg tud csinálni egy nagylemezt akár egymaga is. Amúgy is közös műhelymunkára volt szükség, de megpróbáltuk úgy felosztani egymás között, hogy ha kilenc dal volt egy lemezen, akkor három-három-kettő-egy arányban felosztottuk egymás között a terepet: ennyit írhatott egyvalaki. A szöveg egy másik kérdés volt. Az LGT-ben volt egy-két szöveg, ami idegen volt, és volt egy-két szöveg, ami saját. A Skorpióban is hárman írtuk a zenéket, és próbáltuk az egészet közösségi portál-szerűen megoldani, hogy mindenki részesüljön a javakból. Külföldön teljes mértékben bevett volt, hogy egy sztárzenésznek komoly részesedése van a jogdíjából, mint előadónak, mert biztos, hogy több lemezt ad el a sztár-státusza miatt. Az előadói jogdíjat bevezették Magyarországon is, de nagyon későn.

A kezdeti időkben én is meg tudtam volna írni két nagylemezt egyedül, de nem tettem: én is ugyanannyi számot írtam, mint amennyit Szűcs Antal Gábor¹⁷ vagy Papp Gyuszkó,¹⁸ és az LGT-ben is Barta Tomival és Presserrel hárman írtunk számokat. Gyakorlatilag ennek azért kellett így létrejönnie, mert ezt éreztük erkölcsösnek egymás felé. A zenekarok szerzőileg nem aktív tagjai legfeljebb egy un. percdíjat kaphattak, ami a feléneklés és a feljátszás, illetve a stúdiómunkák után jártak. És ha eladtak a lemezből kétszázezer darabot, akkor sem kaphattak egy fillérrel sem többet. Csak a zeneszerző és a szövegíró. Az Omegánál ebből egy elég feszült helyzet lett a harmadik lemez után, de megoldották. Persze nem volt egyszerű.

¹⁶ Adamis Anna (1943), dalszövegíró, költő.

¹⁷ Szűcs Antal Gábor (1950), a Skorpió, a Hungária és Bikini együttesek gitárosa.

¹⁸ Papp Gyula (1951), a Skorpió és Mini együttesek billentyűse.

A másik irányába gyakorolt efféle gesztusok ellenére feltételezem, hogy minden együttesben voltak aktívabb és kevésbé aktív tagok, már ami a zeneszerzést illeti. Hogyan készül gyakorlatban egy rockszám? Ha valaki hoz egy témát, közös munkában, improvizatív módon fejlesztik tovább a tagok, vagy kapnak egy kottát/hanganyagot, és lejátsszák, amit a szerző előír számukra? Ha az utóbbi történik, akkor miben különbözik az, amikor egy olyan szerzőpáros ír dalt egy zenekar számára, amely nem tagja az együttesnek, attól, amikor egy tag állítja „kész tények elé” a zenekar többi tagját?

Speciális helyzet volt, amikor egy zenekar kapott egy dalt. Itt van például a *Mi fáj?* című dal esete: ekkor még nem tudtuk, hogy mindenki a Táncdalfesztivált fogja nézni, és azon el kell indulni, viszont saját dalunk nem volt a kiválogatott dalok között. Mondták nekünk, hogy itt van, nézzük meg ezt, és hogy ha tetszik, akkor megkaphatjuk, és énekeljük el ezt. Megkaptuk ezt a Nikolics-Boros szerzőpáros által írott dalt, kicsit sírdogáltunk rajta, illetve megkérdeztük a bizottság vezetőjét, hogy átírhatjuk-e a szövegét, mert borzalmas. S. Nagy István¹⁹ ráncba szedte nekünk ezt a szöveget, és azt énekeltük el. Ez például olyan volt, hogy kaptunk egy kottát, meghangszereltük magunk, elénekeltük, és kész. Volt ilyen. De ez nem volt jellemző, főleg, mikor már voltak saját dalaink.

Hogyan születtek a dalaink? Nagyon különböző módokon. Nagyon sok esetben egy teljesen semleges helyen eszembe jutott egy dallam: a gőzfürdőben ülve, nyakig a vízben, és az mondtam, hogy „hú, eszembe jutott, ez marhájó, és ilyenfajta zenei világot, ritmust képzelek hozzá”, majd kirohantam az öltözőbe, és egy gyufásdoboznak a tetejére lekottáztam azt a pár hangot, mert gyorsan elfelejtheti az ember. Ilyenek is voltak, vagy autóvezetés közben megálltam, szintén ugyanígy kottázni. Aztán volt olyan, amikor tényleg meg kellett valamit írni, és én általában „határidős” dolgozó voltam: ha volt hat hetem arra, hogy mindent szépen nyugodtan megírjak, akkor az utolsó négy-öt nap volt, amit 24 óra melóval töltöttem, mert tudtam, hogy jön a határidő, és le kell mindent adni. És igen, volt olyan, hogy csak egy dallam és egy harmónia alapján készítettünk valamit. Előfordult az, hogy volt egy nagyon jó riff, és azt hangszereltük meg, majd írtunk rá egy olyan énekdallamot és szöveget, ami passzolt hozzá. Tudok a nemzetközi zenekarok esetében is ilyen példákat mondani. Természetesen az is segíthetett, hogy elkezdtünk zenélni a próbán, csak úgy, és néztük, kinek mi jut eszébe. Említette a zongorista-zeneszerzőket: a legtöbb dalomat én is zongorán írtam.

¹⁹ S. Nagy István (1934), Emerton-díjas dalszövegíró.

A *Kelj fel jóember* című dal öt perc alatt kipattant belőlem, elképzelttem az egészet, és meg volt csinálva, de például az *Azt beszél már az egész várossal* hónapokig bütykölttem: hogy hogyan lenne a legjobb lekísérni. Nincs egyetlen séma, persze van, aki egyféleképpen dolgozik csak, de mi nem így csináltuk. Nagyon sokszor volt az, hogy volt valami kis nyúlfarknyi anyag, és azt egészítettük ki egy dallá közösen. És ez mindegyik zenekarra jellemző volt.

Mennyiben ért azzal egyet, hogy a technika nagyon sokféle módon befolyásolta a rock fejlődését? Most nemcsak a hangszerek fejlődésére gondolok, hanem a stúdió adta lehetőségekre és a hangfelvételek fejlődésére is. A kezdeti időkben minden recsegett-ropogott, házi készítésű, behangolhatatlan hangszerekkel játszottak. Ehhez képest például a Skorpíó első lemezein nemcsak a hangzás volt professzionális, de számos olyan effektussal találkozni, amely stúdiómunka nélkül csaknem reprodukálhatatlan.

Ez egy nagyon jó kérdés. A stúdiótechnika a kezdeti villongásaink idején nagyon gyerekcipőben járt. A *Rohanás* című nagylemezünkre a mai napig mindenki azt mondja, hogy milyen jól szól, hogy milyen jó a hangzása, pedig egy négy sávós magnetofonnal vettük fel. Gyakorlatilag kevesebb sávunk volt, mint ahány hangszer. Sok mindent össze kellett játszani egy vagy két sávra, akkor maradt megint két üres sáv, a szóló ugyanarra a sávra került rá, mint az ének, de akkor az összes hangszínt meg kellett változtatni. Nehéz volt, akkoriban az ember teljesen felkészülten érkezett a stúdióba, minden számot kiválóan tudtunk, és együtt játszottuk fel a zenei alapot. Az éneket külön vettük fel. Ez amúgy nagyon jó is volt, mert a zenekarok felkészültségi szintje emiatt sokkal magasabb volt, mint aztán a későbbiekben, amikor a technika nagyot fejlődött. Mikor jöttek a harminckét sávós lehetőségek, és mindent külön fel lehetett venni, és javítani lehetett, persze, sokkal tisztábbak lettek a felvételek és a technika nagyon sokat segített a műfajnak. Ami ma folyik, azt viszont gyűlölöm, mert a digitális rendszerek térhódításával elértük azt, hogy ha egy énekes hamisan össze-vissza énekel, akkor elég annyit mondania: „Húzd föl.” Ez azt jelenti, hogy digitálisan azokat a hangokat, amiket hamisan énekelt, a helyére tudják rakni. A ritmussal ugyanez a helyzet. Ezek mind-mind olyan dolgok, amelyek lustává teszik azokat a zenészeket, akik nem figyelnek oda arra, hogy perfekt módon zenéljenek.

A magyar zenekaroknak más tekintetben ez egyfajta helyzeti előnyt is jelenthetett a nyugati vetélytársakkal szemben: miután nem volt lehetőségük stúdiókban kimunkálni az anyagot, sokkal jobban-precízebben tudtak élőben szerepelni, mint nagyon sok külföldi társuk.

Igen, az igaz, hogy a stúdiótechnika sokkal előbb teljesedett ki Nyugat-Európában és Amerikában, mint Magyarországon. De még ezzel együtt is az analóg technikák uralkodtak, s nem az imént említett digitálisak. Hiába volt több sávós egy magnó, a zenekarok még kötelezve voltak arra, hogy precízen és pontosan játszanak, de a négysávós technika még nagyobb precizitást igényelt. Furcsa is volt, mikor először playbackezni kellett egy TV-felvétel során, mert teljesen hozzá voltunk ahhoz szokva, hogy minden egyes fellépés, akár rádióban, akár televízióban, akár koncerten, élőben zajlott. És amikor azt mondták, hogy playback, akkor dühösek voltunk, hogy miért kell ezt, amikor mi saját magunkat mindig sokkal jobban tudjuk adni. Ma már mindenki hozzá van szokva a playbackhez, és amikor élőben kell esetleg játszani, akkor mindenkinek összerándul a gyomra, hogy miért kell élőben, miért nem jó a playback – hozzá vannak szokva, hogy csak bekapcsolják a playbacket, aztán rátátognak. Szóval ez sem jó.

De hozzáteszem, mai napig fantasztikus zenészeink vannak Magyarországon. A médiaipar nem biztos, hogy ezeknek a tehetséges gyerekeknek kedvez, ezt nem tudom. Ez egy másik kérdés. De tény az, hogy a hatvanas-hetvenes években nekünk egy-egy felvételre sokkal többet kellett készülnünk. Az *Egy este a Metró Klubban* című lemezünket Fogarasi János,²⁰ az akkori billentyűsünk, aki hangmérnök is volt, egy UHER 4400-as négy sávós kis szalagos magnóval rögzítette, úgy, hogy bekapcsolta a magnót, mi a Metró Klubban elkezdtünk játszani, lejátszottuk azt a repertoárt, ami a lemezre megy, majd kikapcsoltuk a magnót, és az úgy, ahogy volt, ment a lemezre. Hozzá sem nyúltunk, nem is lehetett.

Most egy újabb témakör következik, bár részben erről is esett szó: a külföldi fellépésekről, és az ott szerzett benyomásokról. Ön az LGT-vel és a Skorpióval is többször járt Nyugaton és a KGST országaiban, sőt az LGT-t nagyon sokáig úgy tartották számon, mint a nemzetközi piacra termett egyik legjobb magyar zenekart. A kérdés a sokat emlegetett Kelet-Nyugat szembenállásra irányul: zenei szempontból is szembetűnőek voltak a kint tapasztalt különbségek.

²⁰ Fogarasi János (1935-2012), jazz-zongorista.

Csodálatos volt nagy fesztiválokra eljutni, akár a Metróval, akár majd később az LGT-vel. Ilyen nagy rendezvények akkor még sehol nem voltak Kelet-Európában, talán azért, mert a proletárdiktatúra kicsit tartott a nagy ifjúsági megmozdulásoktól. A Kisstadion volt a legnagyobb, ameddig el tudtunk menni. Egy ilyen nagy fesztiválon a hangulat, illetve a sztárok, hogy Rod Stewarttól ²¹a Beach Boysig²² mindenki fellép, fantasztikus volt. Mindig azt mondtuk, hogy szerencsések ezek a zenészek, mert jó helyre születtek. Tehát nekik volt egy nagyon komoly helyzeti előnyük. Az, hogy milyen zenét csináltak, azt hogyan játszották, stb., abban én semmiféle komolyabb különbséget nem éreztem. Talán az volt még az előnyük az angolszász zenekaroknak, hogy a miliőre, amelyben működtek, és arra a zenei igényre, amely akkor minden angolszász emberben benne volt, könnyebben tudtak építeni. Magyarországon a rock egy jövevény dolog volt, mert Magyarország kimondottan operettország. A *Csárdáskirálynő* országában, a hetvenes években a progresszív rockzene valamiért mégis a legnépszerűbb zenei stílussá változott, és egy jó pár éven keresztül az is maradt. A Skorpió, a Piramis, az LGT, a Bergendy (Rózsival), a V'Moto rock, az Omega mind a hetvenes években taroltak, és a lemezeladási listákon mindenütt elől voltunk. Mainstreammé lett a progresszív rock. Ezzel az angolok folyamatosan tudtak számolni és ez mindenképpen segítette az ő zenei karrierjüket, mert a pop legfőbb képviselői mind Angliából jöttek, és a frizurájukkal, a ruhájukkal, a gitárjaikkal, a mozgásaikkal, mindennel ők diktáltak. De zenészként sem magamat, sem kollégáimat egy tized másodpercre nem tartottam soha gyengébbnek. Ők jó helyen, jó időben születtek, nagyon komoly helyzeti előnnyel rendelkeztek, és egy világnyelvet beszéltek.

Tehát ilyesfajta különbségek miatt nem tudta egyik zenekar sem azt a bizonyos reményt beváltani, hogy világsztárrá váljon?

Ezt a média is felfújta, de menedzsment kérdése is volt. Nekünk még a vízumok beszerzésével is problémánk volt. Ezek voltak azok a dolgok, amik miatt nem tudtuk azt csinálni, hogy mikor szóltak: „te, van egy tv-felvétel a manchesteri stúdióban, és holnap négy órára menjetek ki!”, akkor felülünk egy repülőre, és elmegyünk oda. Nekünk mindig harminchárom napba tellett, hogy egy engedélyt el tudjunk intézni. Megpróbálkoztunk mindennel,

²¹ Rod Stewart (1945), brit énekes és dalszövegíró.

²² 1961-ben alakult amerikai beat-rock együttes.

Amerikába is eljutottunk, Kanadába is eljutottunk, Japánba is eljutottunk, Skandináviába is, Európában majdnem mindenhova, de az áttörést ezek miatt a borzalmas szabályrendszerek miatt akkor képtelenség volt elérni.

Említette ezt a manchesteri tv-szereplést. A hetvenes évekre már a Magyar Televíziós valamelyest felkarolta a rock zenekarokat, egyre másra születtek olyan műsorok, amelyben ilyen együttesek szerepeltek. De a hatvanas években, a Táncdalfesztiválokat leszámítva, mindösszesen két olyan (mozi)film volt, amely a szélesebb közönség számára is bemutatta a beatzenét: az egyik Ezek a fiatalok, a másik az Extázis 7-től 10-ig. Mit gondol, mennyire őszinték ezek a filmek, a valós állapotokat festik-e meg? Előrelépésnek számított-e az Extázis 7-től 10-ig Banovich filmjéhez képest?

Az *Ezek a fiatalok*ban én nem szerepeltem, mert éppen akkor voltam külföldön. Persze többször is megnéztem. Az akkori filmesek megéreztek, hogy ez a műfaj nagyon felszálló ágban van, és foglalkozni kell vele. Tulajdonképpen jó volt számunkra az egész, bár akkor nagyon cikinek tűnt. Az *Extázis 7-től 10-ig* valamivel jobb volt, mert ott legalább úgy énekeltek és úgy játszottak, ahogy élőben is tettük. Ezek a filmek megtörték a zártságot a rockzene körül, de legyünk reálisak, ezek is pártpolitikai döntés alapján születettek.

A hetvenes évektől már az üzleti érdekek is számítottak, nemcsak a politikaiak.

A hetvenes évektől már változtak a dolgok. De továbbra is szigorú ellenőrzés alatt tartottak minket. Az egyetlen rendező cég, az Országos Rendező Iroda állami cég volt, volt az Interkoncert, ami a külföldi szerződéseket bonyolította és az Országos Rendező Irodában, ha esett, ha fűjt, nekünk meg volt állapítva egy zenekari fellépti díjunk, teljesen mindegy, hogy milyen bevételeket hozott egy koncert.

A mai zenészkollégáimnak a 95 százaléka tulajdonképpen iszonyatos kenyérgondokkal küszködik, mert semmiféle tartalékot nem tudunk abból az időből felhalmozni. Elmondok egy esetet 1970-ből. A Metró zenekarral az utolsó nagy nyári koncertturnén voltunk, és úgy emlékszem, hogy 48 vagy 52 koncert volt három hónap alatt. Teltház mindenhol. Ezeken a szabadtéri helyszíneken 1200-1400 fő volt átlagosan. A jegyek 50 forintba kerültek. 1400 emberrel az 50 forintos jegyárral bejött 70 ezer forint. Egyetlen

koncerten. Ehhez képest mi egy koncertért négyezer forintot kaptunk. Nem fejenként, hanem az egész zenekar. Fejenként 800 forintot. Volt két technikus, aki kapott fejenként 150 forintot, amit ki kellett a saját gázsinkból egészíteni, mert 150 forintért nem is tudtak megkajálni. Ha azt mondja az Országos Rendező Iroda, hogy a 70 ezer forintnak a 20 százaléka legyen ügynöki provízió, egyetértettünk volna. De nem, 100 forinttal nem emelték meg a gázsinkat soha, pedig nem kellett támogatást adni, nem kellett semmit se adni, bejött a közönség, mert szerettek minket, meg akarták nézni a koncertet. Ez valami borzalmas kizsákmányolás volt! A Rolling Stones zenekar a 97 százalékát elviszi a bevételnek, ha elmennek egy nagy stadionkoncertre. 90-100 ezer forintért lehetett venni egy lakást például. Senkinek nem volt lakása, nem tudtunk venni a 800 forintból. Ha csak ezt a turnét átengedték volna ezzel a 48 előadással, kerestünk volna fejenként 450-500 ezer forintot. És mindenki vett volna egy lakást, és mindenki valamit elrakott volna a bankba. Ha egy pár évig ez így működik, akkor biztos, hogy mindenki jobban járt volna. A Kisstadionban nagy nehezen megemelték a gázsinkat 10 ezer forintra, fejenként kettő ezerrel, pedig ott 2-300 ezer forint bevétel volt. Botrány. Így jártunk. Így jártunk, mert nem érdekeltük őket, mert nem foglalkoztunk velük.

Lezárásképpen az érdekelne, hogy összefoglaló jelleggel mit mondana, mi állott a zenekari váltásainak a hátterében? Többször szóba került, hogy három jelentős, karakterében különböző együttesben is megfordult a hatvanas-hetvenes években. Zenei szempontból mi indokolta a Metrótól a Skorpióig vezető utat?

A Metró zenekarból kihoztuk azt, amit már lehetett. Nagyon jó dalok készültek, nagyon népszerű volt a zenekar, jól mentek a bulik, stb. Általában az van, hogy egy zenekar belső életében előbb jelentkeznek olyan apróbb gondok, problémák, amit még a közösség nem tapasztal, nem vesz észre. A Metró zenekarban is volt ilyen, s ekkor fogalmazódott meg bennem, hogy jó lenne egy olyan zenekar, ahol nemcsak egy rész vagyok az egészben, hanem a saját zenei ízlésemmel, saját zenei elképzeléseimmal, saját egyéniséggemmel, az előadói tevékenységemmel tudok fellépni. A Metróval egy harmadik nagylemez, a meglévő kettő után már nem lett volna valami nagy durranás. Az LGT-t úgy akartam összerakni, hogy olyan zenészekből álljon a zenekar, akik nagy általánosságban egyfajta zenei stílust szeretnek, és jó zenészek is egyúttal, mert az előző zenekarokban voltak kicsit gyengébbek is. Szerettük volna, hogy minden pont erős legyen. Ami sikerült is, és amikor az LGT megindult, akkor

tulajdonképpen nem a közönséget akartuk szolgálni, hanem szeretnénk volna, ha a közönség megszereti, amit csinálunk. Ez volt a lényege a dolognak.

Aztán jött a *Popfesztivál*²³ sztori, amit már milliószor elmondtam: nem akartam részt venni egy olyan megrendelt műfajban, amiben ki kellett cikizni a mi saját műfajunkat. Nem a zeneszerzőt, hanem a zenekart hívták a színházba. És utólag tudtam meg azt, hogy nem én voltam az egyetlen, aki azt mondta, hogy nem, hanem Szörényi Leventéék is, mert először őket keresték meg. Elolvasták, és azt mondták, hogy „köszönjük, mi ebben nem veszünk részt.” Ekkor jutottam arra, hogy legyen olyan a következő banda, ahol csak egyféle koncepció lesz: jó zenét játszunk, lendületes zenét játszunk, kiadunk jó lemezeket, és turnézunk. A Skorpióban mindenki imádott koncertezni, állandóan turnén voltunk, 260-270 koncertünk volt évente, és nagyon élveztük, nagyon szerettük. Felhoztuk a Skorpiót a legnagyobb zenekarok közé, és én annak örültem, hogy volt még lendület, volt még erő, mindig kitartott ez, sőt most is tart. Ha az ember arra gondol, hogy amikor a Skorpiót megcsináltam, még 26 és fél éves voltam csak, és már a harmadik zenekarba kezdtem bele, akkor eszébe juthat a 26 éves Mick Jagger, aki azt nyilatkozta, hogy 40 évesen nem szeretne már színpadon énekelni... Aztán tessék, mind a ketten a színpadon vagyunk most is!

²³ Itt Frenreisz a Déry Tibor kisregényéből készült *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* című musicalre utal, amelynek zenéjét Presser Gábor szerezte.