

DOKTORI ÉRTEKEZÉS TÉZISEI

A TÖBBSZÓLAMÚ GONDOLKODÁS SZEREPE A
FUVOLAJÁTÉKBAN

ITTZÉS GERGELY

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Budapest

2008

A témaválasztás előzményei

Tanulmányaim, majd előadóművészi és tanári tevékenységem során egyre inkább megerősödött bennem a hiányérzet, mely hangszerem, a fuvola megszólalásából fakad. Fokozatosan kialakult bennem egy bizonyos ellenállás ezzel a ténnyel szemben. Nem mintha tagadni kívánnám, hogy a fuvola alapvetően dallamhangszer, azt viszont nehezen fogadom el, hogy ez zenei gondolkodásunkat is gúzsba kösse. Szerencsére találok olyan fuvolás mesterekkel (pl. Matuz István és Auréle Nicolet), akik a fuvolairódalom interpretációs problémáit összhangzattani szempontok figyelembevételével kezelték; sokat köszönhetek továbbá Madarász Iván akadémiai elméletóráinak, továbbá kamaratánárainak, Kurtág Györgynek és Rados Ferencnek, akik nem támogatták a harmóniákkal mit sem törődő konvencionális fuvolás magatartást. Ők indítottak el azon a hosszú úton, amely végül e doktori értekezés megírásához vezetett, ezt a gondolkodásmódot követve jutottam el azokhoz a tapasztalatokhoz és felismerésekhez, amelyekről itt számot kívánok adni. Bár nem büszkélkedhetem kivételes hallással és fejlett zongoratudással, az összhangzattani gondolkodás mégis vezérfonallá vált számomra, amely mind a pódiumon, mind pedagógiai munkámban alapvetően meghatározza a zene megértésének folyamatát és előadói elképzelésem kialakítását.

A disszertáció témája, célkitűzései és módszerei

Abban a reményben választottam doktori témául a **többszólamú gondolkodás szerepét a fuvolajátékban**, hogy a tárgyban való elmélyedés segít bizonyos összefüggések tisztázásában, és hogy a koncepció részletes ismertetése révén gazdagítani tudom az interpretációs gyakorlatot. Ennek azért láttam szükségét, mert bár olykor beszélünk róla, írott formában vajmi kevés nyoma van annak a tudásnak, amely felismeri: egy billentyűkíséretes, sőt egy szólófuvolára írott mű is többnyire a többszólamú európai zeneszerzési hagyomány terméke, megértéséhez és hű előadásához elengedhetetlen a harmóniai szerkezet feltérképezése. Ugyanakkor nem elegendő zeneelméleti ismeretekkel bővíteni látókörünket, a gyakorlatban a valódi cél a zenei átélés, a harmóniai érzék tudatos fejlesztése és alkalmazása lesz, hiszen ez szolgálja közvetlenül a zenei előadóművészetet. Ezért próbálkoztam meg nehezen körülírható, szubjektív érzetek meghatározásával is, amelyek valójában verbálisan nem, csak a zenélés és zenehallgatás révén kommunikálhatók.

Az anyaggyűjtés során meglepve tapasztaltam, hogy konkrétan ebben a témában gyakorlatilag nem létezik forrásanyag. Még a barokk korszakból sem találtam olyan traktátust, amely leírta volna, milyen elvek szerint szerkesszen meg a zeneszerző egy olyan dallamot, amely összhangban van az őt alátámasztó harmóniával; a korabeli elméleti munkák még kevésbé tárgyalják azt, hogyan lehet megjeleníteni a többszólamú struktúrát egy nem, vagy csak korlátozottan polifonikus hangszerre írott szólószonátában. Először Sigfrid Karg-Elert ír ilyen jellegű, saját stílusjegyeit elemző tanulmányt a 20. század elején. Így aztán leginkább magamra voltam utalva, arra kényszerültem, hogy a terítékre kerülő darabok önálló feldolgozása révén vonjak le általános következtetéseket. Ez az induktív módszer megnehezítette, hogy jól hangzó, végső elveket rögzítsek a dolgozatban. Viszont remélhetőleg sikerült felhalmoznom elegendő mennyiségű és kellően logikus, körültekintő elemzést ahhoz, hogy ha az érdeklődő olvasó áttanulmányozza ezeket, a jövőben maga is képes legyen hasonlóan közelíteni a zenéhez. Ehhez számos kottapélda is hozzájárul. Bár igyekszem egzakt állításokat megfogalmazni, a téma természetéből adódóan elkerülhetetlen, hogy olykor az esztétika, pszichológia, filozófia vagy antropológia sokkal ingoványosabb területére tévedjünk. Itt tett megállapításaimat korábbi vagy a dolgozat kapcsán előkerült olvashatóimból vett idézetekkel próbálom megtámogatni, pontosítani.

A dolgozat felépítése és tartalma

Dolgozatom főrésze elemzésekből, jelentős, elsősorban szólófuvolára íródott kompozíciók tárgyalásából áll. Ezt alátámasztandó azonban előbb elméleti alaptételeket kellett lefektetnem. Az **I. fejezetben** kétségeimet fogalmazom meg az **egyszólamúság** létével kapcsolatban. Ha szigorúan vesszük a kifejezést, beláthatjuk, hogy voltaképpen nem létezik olyan eset, mikor csak egy szólam szól, hiszen (1) a zenei hang minden esetben tartalmazza saját felhangjait is, (2) belső hallásunk segítségével rendszerint egy teljes

hangrendszeret idézünk fel magunkban, amihez mint egy vonalzóhoz igazítjuk hangjainkat; (3) az emlékezet révén a már elhangzott hangokat egy ideig a fejünkben tartjuk, ezekhez mérjük az új frekvenciákat, így egyszerre mindig több hangmagasság van jelen elménkben, nem beszélve arról, hogy (4) stílusismeretünk, zenei érzékünk révén gyakran még a számunkra új dallamok folytatását is előre el tudjuk képzelni, ennek köszönhető, hogy a várakozás beváltása vagy éppen a meglepetés zeneszerzői eszközei működnek.

A dallam mibenlétét kutatva eljutottam arra a következtetésre, hogy harmóniai viszonylatok érzete, metrikai jellegzetességek, valamint az emlékezet és a képzelet aktivitása nélkül nem létezne melódia még a legegyszerűbb gyermekdal esetében sem. A dallam belső rendje a hangmagasságokból fakadó hierarchián kívül a metrikai és a tonális–harmóniai viszonyokat is tükrözi, ezt kell követnie az előadónak is. Ha nem is a végső interpretáció, de az azt befolyásoló tendenciák jól leírhatók. Az európai zenei hagyomány az állandó feszültségváltozásra épül. Hogy milyen tényezők befolyásolják a hangok pillanatnyi feszültségét, elég világosan látható, ahogy azt egy ábrával is igyekeztem szemléltetni. Az előadó megfogalmazása és az interpretációs eszköztár megválasztása viszont egyéni, nem rögzíthető véglegesen.

Az egy szólamban rejlő látens többszólamúság vizsgálata és a tényleges többszólamúság kialakulásának áttekintése után a dallami lépések kategorizálása következik, majd néhány egyszerű gyakorlatot ismertetek, amelyek serkentik a többszólamú belső hallás fejlődését. Ezzel is alá kívántam húzni, hogy dolgozatom végső célját a gyakorlati alkalmazásban fogja elérni, mégha tudományos igénnyel is próbáltam összefoglalni a témát.

Épp a tudományos elvárások miatt állandó kétségeim támadtak azzal kapcsolatban, mennyire tekinthető egzaktnak bármely olyan megállapítás, amely voltaképpen bizonyítását csak személyes élményeinkben nyerheti el. Ez késztetett a **II. fejezet** megírására, amelyben a zenei észlelés és tapasztalat **szubjektív**, illetve **objektív** voltát vizsgáltam. Ehhez segítségül kellett hívnom a korszerű pszichológia egyes vívmányait, terminusait, mint a kategorikus és vitalitás affektusok vagy a szinesztézia, az agykutatás bizonyos felismeréseit, és olyan fizikai, metafizikai vagy ezoterikus munkákat, amelyek általános érvényű következtetései segítségével a zenei élmény is valamelyest bizonyíthatóvá, a zenei alkotás indokolhatóvá válik. Ez a fejezet olyan nehéz kérdésekre keresi a választ, mint hogy mi a közös minden emberben, ugyanazt éli-e át az előadó és a hallgató, mennyiben függ ez törvényszerűen a zene harmóniai történéseitől, miben különbözik a hagyomány a konvenciótól stb. Törvényszerűségek után kutattam tehát, amelyek alapot adnak későbbi fejtegetéseinkhez. A zenét nyelvként, kommunikációs eszközként, az anyagi világ szinonimájaként vagy a teremtési aktus gyakorlásaként tételeztem fel. Mindegyik megközelítésben újabb adalékokkal gazdagodik a zenei élményről alkotott elképzelésünk, ugyanakkor be kell látnunk, hogy egzakt tudományos megfogalmazást egyik sem ígér, a szubjektivitás a legobjektívebbnek ítélt zenei megnyilvánulásban is jelen marad. Egyszersmind elmondhatjuk, hogy bizonyos határokon belül igenis meghatározhatunk olyan akusztikai, pszichológiai, információelméleti szabályokat, amelyek fogódzót, mértéket jelentenek a zenei előadás számára. Ezekről nem tudomást venni éppoly hibás, mint az egyéni ízlést vagy a rossz szokásokat törvényerőre emelni.

A **III. fejezet** tekinthető a dolgozat főrészének. Ebben időrendben haladva vesszük sorra a **fuvolairodalom** legjelentősebb **szólóműveit**, ezek hol részletes, hol érintőleges tárgyalása hivatott bizonyítani annak a központi gondolatnak a jogosultságát, amely köré az egész disszertáció épül. Nem riadtam vissza attól sem, hogy az elemzés eredményeire hivatkozva konkrét következtetéseket fogalmazzak meg az előadásmóddal kapcsolatban, vagy hogy néhány megkövült konvenciót megpróbáljak megrepesztetni. De ez nem provokatív szándékkal történt, hanem a művészi igazságkeresés szenvedélyétől hajtva. Remélem, hogy akadnak majd olyan munkák a későbbiekben, amelyek érdemben vitatkoznak állításaimmal, mert egy izgalmas interpretációelméleti vita feltétlenül előbbre mozdítaná művészetünket.

Bár mint említettem, konkrétan idetartozó forrásmunkát nem találtam, a BAROKK kapcsán érdemesnek találtam megemlíteni Mattheson és Rameau álláspontjának ütközését. Míg az előbbi a dallam előbbre valósa mellett kardoskodik, addig a francia mester a harmóniából vezeti le a dallamot, amely alapállás számunkra nyilvánvalóan szimpatikusabb. Első konkrét műelemzéseként **Bach** a-moll partitájának ha nem is kimerítő, de terjedelmes harmóniai tárgyalását eszközöltem, mivel ez a kompozíció a virtuális többszólamúság egyik legmagasabb rendű példája irodalmunkban. Hasonlóan jelentős **Telemann** 12 fantáziája, melyekből néhány jellemző tételt emel ki dolgozat. A harmóniai kidolgozásban különböző

módszereket, leírásmódokat használtam. A számozott basszusos lejegyzéstől kezdve az egy vagy két sorban részletesen kidolgozott többszólamú változaton és a fokszámok jelölésén át az akkordok vagy funkciók egyszerű, betűvel történő megjelöléséig terjed az eszköztár, olykor pedig speciális módon preparáltam ki az anyagot a könnyebb érthetőség kedvéért. A kidolgozások a legkritikább esetben alkalmasak tényleges előadásra, mivel többnyire abból az alapállásból indultam ki, hogy ezeknek a mestereknek a keze alól olyan fuvolaszólam kerül ki, amely szinte teljességében megjeleníti a látens többszólamúságot, így nem igényel, sőt nem is visel el kíséretet. Igaz ez **C. Ph. E. Bach** a-moll, homofón akkordikusságra épülő szólószonátájára is, aminek a barokk rész zárószakaszát szenteltem.

A BÉCSI KLASSZIKA esetében sokkal kevesebb dolgunk van, ha a rejtett többszólamúságnál akarunk maradni, hiszen jelentős szólómű nem maradt fenn ebből az időszakból. Viszont kiváló alkalom nyílik itt arra, hogy szemügyre vegyük a versenyművek ekkorra kötelező részévé vált **kadencia** műfaját, tárgyaljuk annak kialakulását, zenei szerepét és kompozíciós vonatkozásait. Nem kockáztattam meg, hogy kadenciaírást vagy -rögtönzés szabályait lefektessem, néhány erre vonatkozó megjegyzéstől eltekintve megmaradok a többszólamú gondolkodás alkalmazásánál. A Mozartnál gyakran megtalálható, megkomponált kadenciális részletekre is érdemes figyelni. A G-dúr fuvolaverseny lassú tételében szép példát találni erre, ennek felismerése és elemzése fontos következtetésekkel kecsegtet az interpretáció szempontjából. Mozart dallamszerkesztése amúgy is igényli, hogy felfedezzük és kövessük a fuvolaszólamaiban rejlő többszólamúságot, ami sokszor a frazeálás átértékeléséhez vezet.

A ROMANTIKA kora ismét új feladatokat állít elénk. Ha szólófuvolára készült műveket keresünk ebből a korszakból, a legfőbb vadászterületünk az **etűirodalom** lesz. Ahogyan nem akartam elfogadni, hogy a fuvolajáték szimplán a dallami szépségek körén belül maradjon, az ellen is tiltakoznom kell, hogy az etűd nem több, mint technikai gyakorlat. Fürstenau, Köhler, Andersen etűdjeit vizsgálva arra a felismerésre juthatunk, hogy ezek a szerzők meglehetősen kompozíciós igényrel és főként a kor összhangzattanának alapos ismeretében írták meg gyakorlataikat, így azokkal nem csupán izomzatunkat, de zenei felfogó- és formáló képességünket is nevelik. Ennek belátása különösen nehéz Joachim Andersen ránézésre igen monoton etűdjeinek az esetében. Annál fontosabb a mechanikus mozgások és a szinte összefüggéstelenek tűnő kacifántos lépések mögött meglátni azt a világos harmóniai és formai rendet, a dallam és az akkord szoros kötődését, amely összetartja az anyagot. Itt is több kottapélda igyekszik megvilágítani a belső szerkezetet, egy teljes Köhler- és egy fél Andersen-etűd pedig kidolgozott zongoraátíratomban található meg a Függelékben. Még egyértelműbb a zenei szándék az olyan későbbi, nem fuvolás etűdszerzők esetében, mint Karg-Elert, JeanJean, Bozza vagy Reitz.

A 20. SZÁZADhoz érve figyelmünket egyszerre több jelenség között kell megosztanunk. A későromantikus gondolkodásmód igen komplex tonális-harmóniai szerkezeteinek megértése különlegesen szép és nehéz feladatot ró a fuvolásra Karg-Elert és Dohnányi szólóműveiben. Ugyanakkor Debussy *Syrinx* gyakorlatilag elhárítja a következetes összhangzattani gondolkodást. A későimpresszionisták (Honegger, Ibert, Bozza, Dubois, Lajtha) előadásakor még nagy segítséget jelent a többszólamú hallás, de szólóműveik már nem követnek olyan egyértelmű belső szólammozgásokat, mint a német romantika szellemében komponáló kollegáiké, inkább építenek a fuvolahang alapvető líraiságára és a mozgások karaktereire. Érdekes határeset Hindemith, akinek szólódarabjai mind látens akkordok felett, mind következetes logikával felépített horizontális hangközstruktúrák eredőjeként értelmezhetők. Szigorú összhangzattani szabályrendszert itt azonban már hiába keresnénk. Az expresszionizmusban (Jolivet, Varèse) és az avantgárdban a fuvola lassan visszatér egy ősi zenélési formához, melyben a hang kifejezőereje, a deklamáció drámaisága fontosabbá válik, mint az a feszültség-hullámlás, amely egy előre kész hierarchikus hangrendszerben történő közlekedés által létrejön.

A többszólamú gondolkodásnak a továbbiakban is hasznát vesszük. Vagy a szerző által önkényesen alkotott hangközcsoportokban (Messiaen), hangsorokban (Jolivet) tájékozódunk a segítségével, vagy több rétegben szimultán zajló zenei folyamatokat tudunk jobban követni (Jolivet, Dukay, Stockhausen, Gyöngyössi). A posztmodern és a neo stílusok felelevenítik a régi zene bizonyos sajátosságait, így ismét szükségünk lehet a hagyományos harmóniai érzetekre. Anthony Newman darabjaiban különös módon vegyül a barokk gondolkodásmód egy, a tonalitásban szabadon mozgó, nem szokványos funkciók érzetekkel játszó komponálásmód.

Bár a dolgozat a rejtett többszólamúság eklatáns példáin kívánja bemutatni az összhangzattani gondolkodás meghatározó szerepét, ezen a ponton nem lehetett megkerülni a tényt, hogy a fuvola az

utóbbi évtizedekben egyre gyakrabban szólal meg egyszerre több hangon. Noha a 19. század elején Georg Bayr kísérlete kudarcba fulladt, mert a romantika esztétikája nem volt még kész a multifonikus lehetőségek befogadására, az 1960-as évektől kezdve egyre többen kutatják és alkalmazzák ezt a technikát. Zeneszerzők és még inkább fuvolás zeneszerzők darabjai épülnek a tényleges többszólamúságra. A multifonikus játék élménye nagy segítség a látens többszólamúság átéléséhez is.

Más szempontból, de szintén idekíváncozott egy olyan téma, amely még kevésbé tartozik szorosan a tárgyhoz. Mivel pályám során a jazz területén is szert tettem egy kevés tapasztalatra, szerettem volna megosztani a olvasóimmal azt a meggyőződésemet, hogy a **jazz** mai formája mind az előadás terén, mind az oktatásban sokkal hívebben őrzi a **harmónia** és a **dallam** egységét, mint a klasszikus zenei gyakorlat. Ennek a gondolatnak szenteltem az utolsó, rövid **IV. fejezetet**. Ennek felismerése ugyanis tanulságokkal járhat, ahogy az is, ha összevetjük a jazz gyakorlatát a barokk praxissal: az akkordjelölések és a számozott basszus, a ritmusszekció és a csembaló-cselló continuo páros, a megadott harmóniak feletti improvizáció és a rögtönzött díszítések mind szoros párhuzamok. A zenélés zsigeri élménye szempontjából is hasznos a jazzel foglalkozni. A legérdekesebb talán a kottában nem jelölt nyújtások, azaz a francia barokk inegal játéka és a szvingelés hasonlósága. A jazz története ezenkívül olyan, mintha az európai zeneszerzés sok száz éves történetéről mintázták volna kb. ötszörös gyorsításban. A stílus belső fejlődése, szerepkörének változásai, más hatásokkal való vegyülése és az utóbbi évtizedekben megjelenő számos irányzat ténye sok ponton emlékeztetnek a klasszikus zene történetére.

A dolgozat tanulságai

Miután a disszertáció elsősorban az interpretáció területén szerzett korábbi tapasztalataimon alapul, megírása közben csak kevés esetben jutottam számomra meglepő felismerésekhez. Ahogyan emlitem is a dolgozatban, a zenével kapcsolatban ösztönös beleérzés és tudatos megismerés kéz a kézben járnak, de míg az érzékeny intuíció önmagában elegendő lehet a jó előadáshoz, ennek hiányában az elméleti tudás kevésnek fog bizonyulni. Így, noha fontosnak és érdekesítőnek tartom az elméleti kutakodást, a zene intellektuális feldolgozását, szívem szerint végül mégis a gyakorlat és az ösztönös átélés pártjára állnék. De nem tagadhatom meg azt a szenvedélyem sem, amely arra késztet, hogy kutassam a racionalitás lehetőségét a szubjektív, művészi élmények birodalmában. Meggyőződésem, hogy az intuíció oldalát hatékonyan tudja segíteni a tudatos vizsgálódás, és erre szükség is van, mert csak keveseknek adatott meg az a konzsenziális zenei ösztön, amely segítségével a zeneművet rögtön mintegy színről színre, a maga teljességében sikerülhet megragadni.

Abban reménykedtem, hogy fogást tudok találni a zene szubjektív élményén, és több tudományág elgondolásait felhasználva sikerül egy olyan stabilnak tűnő rendszert létrehozni, amelyben a zenei érzetek strukturálhatóvá válnak, a zenei képzelet irányíthatóbb lesz, kézzelfoghatóbbnak fog tűnni az illékony élmény. Hogy ez mennyire sikerült, én magam nem tudom megállapítani. Mentségemre szolgáljon, hogy „a tudósok már századunk elején belátták, hogy minden tudományos modell és elmélet csupán közelítő jellegű lehet, és nyelvi megfogalmazásunk esetén mindig számolnunk kell nyelvünk pontatlanságával.” (Fritjof Capra: A fizika taója, 1975) Ez még inkább áll a művészettel kapcsolatos tudományos kijelentésekre. De miután ismereteim szerint nincs olyan zenetudományos írás, amely az elmélet és gyakorlat ilyen nagy feszításválságát próbálná áthidalni, úgy érzem, nem volt hiábavaló a fáradozás. Különösen, mivel a fuvolaoktatásban elhanyagolt megközelítésmódot tárgyaltam viszonylagos alaposággal, ami mindenképpen hiánypótlónak bizonyulhat.

Más szemszögből viszont azt látom, hogy minden feltett és valamilyen módon megválaszolt kérdés, minden előcítált tudományos bizonyíték, minden elemzett ütem újabb kapukat nyit, amelyeken keresztül újabb felfedezni való területekre kellene belépni. Ilyen módon munkám nemhogy rendezte volna, inkább még jobban összekuszálta a szálakat, amelyek kibogozása – ha egyáltalán lehetséges és érdemes – a jövő feladata lesz. Hatalmas művészi élményanyagot kellene ehhez tudományosan körülírni, illetve egy rendkívül kiterjedt zeneelméleti összefüggésrendszert olyan részletességgel leírni, hogy a leírás segítségével a művész személyes tapasztalattá tudja azt visszaalakítani. De az is lehetséges, hogy végül mindenki inkább visszatér a saját kaptafájához: a tudós tud, a zenész zenél.

Az értekezéshez tartozó tárgykörökben korábban megjelent publikációim

Cikkek:

- „Legalább kétféle zene”; „A fuvolázás élménye”. in *Ittész Gergely, fuvolás*. Budapest: Íves könyvek. 1996.
- „A zene nyelvtana”. *Műhely* XXII/2, (1999/2), 62.
- „Continuójáték zongorán”. *Fuvolaszó* X/28. (2000/1), 8-9.
- „Rejtett többszólamúság Telemann fuvolafantáziáiban”. *Fuvolaszó* XI./38-39. (2002/3-4), 8-11.
- „Heterometrikus jelenségek Bach fuvolaszonátáiban”. *Fuvolaszó* X/32. (2001/1), 16-19.
- „A modern fuvolatechnika alkalmazása a hangképzésben”. *Fuvolaszó* XIII/41. (2004/2), 16-17.
- „Nyomozási jegyzőkönyv a Dohnányi-ügyben”. *Fuvolaszó* XIII/40. (2004/1), 28-31.
- „Dohnányi Ernő fuvolaműveiről”. *Fuvolaszó* XI/37. (2002/2), 15-17.
- „Dohnányi: Passacaglia”. in: *Dohnányi évkönyv 2004*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004.
- „Egyszólamú játék, többszólamú hallás”. *Fuvolaszó* XIV/42 (2005/1), 30-32.
- „Kettősfogások fuvolán”. *Parlando*, Budapest, 1997.

CD lemezek kísérőfüzeteiben megjelent vagy kottákhoz készült ismertetőik:

- *Kettősfogások fuvolán*. Budapest: szerzői kiadás, 1996.
- „A XIX. századi szalonzenéről”. *Doppler: Works for Flute*. – CD. Budapest: Pannon Classics, 1997.
- „20. századi magyar szólóművek fuvolára”. *Solos*. – CD. Budapest: Hungaroton, 1999.
- „Az előadó a szerzőről és a művekről”. *Sári József: Időmalom avagy a kánon művészete*. – CD. Budapest: Fono Records, 1999.
- „Honnan tudta Karg-Elert?”. *Karg-Elert: Későromantikus impressziók*. – CD. Budapest: Hungaroton, 2000.
- „Irgy fuvolások”. *Hegedűművek fuvolán*. – CD. Budapest: Fon-Trade, 2001.
- „Nemes sziporkák”. *Dubois: Kamarazene fuvolával*. – CD. Budapest: Hungaroton, 2004.
- *TetraVERSI: Kitalált emlékek*. – CD. Budapest: Fon-Trade, 2006.
- *Walckiers: Kamarazene fuvolával*. – CD. Budapest: Hungaroton, 2008.
- *Multifónikus hangversek*. (Előszó). Budapest: Akkord, 2008.