

A kortárs zene tanításának elvi és gyakorlati kérdései

A cikk tágabb és szűkebb értelemben méltatja a kortárs zene fogalmát. Értelmezéséhez idéz néhány gondolatot a filozófia egyik jeles képviselőjétől, Bergsontól, valamint két neves zeneesztétától, Dalhaustól és Eggebrechtől. Rámutat arra a tarthatatlan helyzetre, amely a kortárs zene általános tanítását övezi (Keuler, 1978). A cikk Bartókon, Kodályon, Yehudi Menuhinon keresztül eljut a kortárs zene tanításának magyarországi képviselőiig (Tusa Erzsébet, Apagyi Mária, Dimény Judit, Keuler Jenő, Legány Dénes, Sáry László és a cikk szerzője). Az írás eredendő célja az, hogy felkeltse azoknak az érdeklődését, akik a kortárs zene tanítását általános iskolai szinten is szeretnék megvalósítani.

Írásunknak nem célja, hogy a kortárs zene tág és szűk fogalmát nemzetközi kitekintés és források alapján értékeljük. Valódi célunk a kortárs zene pedagógiai vonatkozásainak feltárása. Célunknak megfelelően elégedjünk meg a kortárs zene általunk megfogalmazott tág és szűk értelmezésével, amelyek elegendőeknek bizonyulnak a további eszmefuttatásunk indításához.

Tágabb értelemben kortárs zenének nevezzük mindazon hanganyagot, amelyet egy kor zeneszerzőgárdája abból a célból hoz létre, hogy önmagát kora hallgatósága irányába megjelenítse, kora hallgatóival felvegye a kapcsolatot, kora hallgatósága számára célokat fogalmazzon meg saját maga által komponált zenei anyagával, annak komplexitásával, művészi kifejező eszközeivel. Vitatható az az állítás, miszerint egy komponista nem saját korának, hanem a jövő társadalmának komponál, szerkeszt üzenetet. Bár ez többször megtörténik (lásd: Liszt, Wagner, Beethoven, Bach zenéje), de többnyire a komponista akarata ellenére.

Szűkebb értelemben kortárs zenének hívjuk mindazon művészi anyagot, amely egy évszázad, a jelen évszázadának égisze alatt születik. Ilyen alapon beszélhetünk kortárs (mai vagy modern) zenéről.

A pedagógia mind a mai napig adós a kortárs zene tanításának tudományos modelljével, módszerével. Keuler Jenő (1978, 5. o.) beszámol egy modern zenei tárgyról, amelyet zeneművészeti szakiskolákban próbáltak ki azért, mert, mint írja: „legsürgetőbb indítéka a kortárs zene ismerete terén mutatkozó nyomasztó elmaradás felszámolása.” Kísérlete nagy súlyt fektetett egy rendszer kidolgozására, amelynek segítségével próbált behatolni a modern zene titkaiba, logikai fogalmakba ötvözni, és azokat a pedagógiában plauzibilissé tenni. A hallgatók pozitív viszonyulásairól írott beszámolóit elfogadhatjuk, de fel fogásunk szerint a zene, így a mai zene sem kényszeríthető logikai fogalmakba, amint azt az elmúlt századok egyik jelentős, egzisztencialista filozófusa, Bergson, ha nem is közvetlen a zenére vonatkoztatva, a következőképpen írta le „A megszervezett részekből összehozott egész csak meghamisított képe az eredeti, a léttel teli összességnek.” (Victor, 1942, 43. o.) Ezen értjük az egyes megkomponált egységeket, amelyekből az egész épül, amelyre Bergson is utal. A zene követése, befogadása is többnyire intuíción útján történik. Az intuíción Bergson az alábbiakat írja „Az intuíción útján az elme folyékony fogalmakhoz juthat, amelyek alkalmasak a szüntelenül változó és mozgékony valóság felvételére, mert követni tudják az élet mozgásait.” (Victor, 1942, 43. o.)

Felvetődik a kérdés: taníthatók-e a folyékony fogalmak? Zenét, legyen az kortárs zene, intuitív módon követünk, fogadunk be. A folyékony fogalmak „folyékonyak” maradnak, nem tárgyiasíthatók, tehát nem taníthatók. A harmonikus és motivikus logika egy-egy zenemű befogadásához lehet hasznos, de aligha azonosítható a zene lényegét tükröző folyékony fogalmakkal, amelyek Bergson szerint követni tudják az élet mozgásait. Márpedig a zene éppen a folyékony fogalmak segítségével tükrözi az életet, megszabadít az időtől (Eggebrecht, 2004), „a zene a kozmosz képe” (Dalhaus és Eggebrecht, 2004, 134. o.).

„A zenének nincsen tárgya, de jelentése van.” (Dalhaus és Eggebrecht, 2004, 137. o.) Akkor talán a „jelentése” a megfogható, tárgyiasítható? Dalhaus erre is ad választ „A zenei jelentés, (mint harmonikus és motivikus logika) sem közvetlenül, sem közvetve nem kapcsolódik a tárgyi valósághoz.” (Dalhaus és Eggebrecht, 2004, 137. o.) Mit tanítsunk akkor? Érzelmeket? Kézenfekvő lenne, de Dalhausnak erre is van egy megjegyzése, „a zene éppen az érzelmek miatt tartalmilag behatárolt, és a végtelen felé behatárolatlan” (Dalhaus és Eggebrecht, 2004, 143. o.).

Valóban, érzelmeket előre „legyártani”, az elemzés eszköztárába szorítani, nonszensznek tűnik. Azok külső vagy belső hatásra maguktól keletkeznek, függetlenül attól, hogy pozitívak vagy negatívak.

Osszegezve okfejtésünket: a zene logikájának felhasználása lehet, hogy segít egy zenemű hallgatásának – Keuler szavaival élve „zeneművelés” és „zeneteremtés” (Keuler, 1978, 13. o.) – átélésében, elfogadásában, de nem azonos a zenei műélvezet, az átlényegülés, a zenei folyamatba való bekapcsolódás kritériumaival. Tehát még mindig kérdéses, hogy hogyan és miként tanítsuk a kortárs vagy mai zenét. Mit tanítsunk belőle, mire figyeljünk?

Az eddig elmondottak a zene tanításának általános szabályaira vonatkoznak, amelyekbe belefoglaltatik a mai, modern vagy kortárs zene is. Mégis felmerül a kérdés, hogy melyek azok a specifikumok, amelyek mentén a kortárs zene interpretálása történik, ugyanis a hagyományos, nevezhetjük úgy is: klasszikus pedagógiai megközelítések aligha vezetnek eredményre. Vegyük szemügyre például a Keuler (1978, 8. o.) által említett „rendszerfogalom mind tökéletesebb kimunkálása” tételt. Alkalmazható-e ez a tétel a kortárs zene átszarmaztatásának egyik elemeként? Igen is meg nem is, adnánk meg rá a választ. Egy Lendvai részéről kimunkált Bartók-elemzés elévünk tárja a bartóki zene zseniális rendszerét – de hány Lendvai Ernő van zenepedagógusaink körében, aki egy kortárs mű zenei szerkezetét, rendszerét feltárná?

A legtöbb zeneszerző saját rendszert alkotott, amelybe belelátni csak hosszas, tudományos elemzés árán lehetséges. A klasszikus zene értelmezéséhez kitaposott út a kortárs zene ügyében eléggé ritkán járható. Ha fel is bukkan egy trió vagy ABA forma (Bozay,

A legtöbb zeneszerző saját rendszert alkotott, amelybe belelátni csak hosszas, tudományos elemzés árán lehetséges. A klasszikus zene értelmezéséhez kitaposott út a kortárs zene ügyében eléggé ritkán járható. Ha fel is bukkan egy trió vagy ABA forma (Bozay, Durkó, Szokolay), kérdéses, hogy annak felismerése mennyiben visz közelebb a mű lényegének megértéséhez. Élünk a gyanúval, hogy nem sokban. Dalhaus és Eggebrecht arra utal, hogy a szeriális mű kivonja magát az észlelhetőség határai alól. Ez pedig azt jelenti, hogy a kortárs zene többségében megszűnik tonalitásérzetünk, megszűnik a hármas és négyes hangzatokból álló és azok fölé, illetve alá rendelt dallamok percipiálásának esélye.

Durkó, Szokolay), kérdéses, hogy annak felismerése mennyiben visz közelebb a mű lényegének megértéséhez. Élünk a gyanúval, hogy nem sokban. Dalhaus és Eggebrecht (2004, 118. o.) arra utal, hogy a szeriális mű kivonja magát az észlelhetőség határai alól. Ez pedig azt jelenti, hogy a kortárs zene többségében megszűnik tonalitásérzetünk, megszűnik a hármás és négyes hangzatokból álló és azok fölé, illetve alá rendelt dallamok percipiálásának esélye. Márpedig, ha a hallgató azzal van elfoglalva, hogy miként értelmezze a számára ismeretlen, idegen hangzásokat, aligha figyel a formai szabályosságokra, visszatérésekre.

Apagyí Mária munkássága során arra törekedett, hogy tanítványaival megértesse a kortárs zenét. Megközelítései analitikus jellegűek: zenei csomópontok, szimmetria, aszimmetria, egyensúly-egyensúlytalanság, poliritmia, aranymetszés stb. megfigyeltetése, felfedeztetése Továbbá Apagyí behatóan foglalkozik az improvizáció különböző változataival: irányított aleatória, aforisztikus jelleg, amelyek jelentős lépéseknek bizonyultak a mai vagy kortárs zene értelmezése terén.

A dallamot is másféleképpen kell értelmezni, mint írja: „A dallam a mai zenében más értelmet nyer, ugyanis nagyon gyakran hangjai szétszórtan szerepelnek” (Apagyí, 1974, 3. o.). A kortárs zene valamennyi építőelemét más megközelítésben kell vizsgálni. A kortárs zenének filozófiája van. Tusa Erzsébet például a keleti filozófiákat és az egyetemes emberi szimbólumokat hívja segítségül a kortárs zene megértéséhez, interpretálásához: aranymetszés, szimmetria-aszimmetria, különböző kínai-japán szimbólumok.

Magunk is foglalkoztunk szimbólumok keresésével, és találtunk is néhány zeneszerzőnél. Például a végtelenbe nyúló egyenes mint a végtelenség, a határtalanság szimbóluma jelenik meg Penderecki lineáris szerkesztésmódjában. Ezzel egy egész korszakot, stílusirányzatot nyitott meg saját korában: lineáris zene. A tökéletes idom, a kör, amellett, hogy a primitív népek táncoreográfiáiban is központi helyet foglalt el, a kortárs zenében külön stílusirányzattá vált: repetíciós zene (Vidovszki két zongorára írott darabja).

Nos, ezek olyan evidenciák, amelyeket a kortárs zene művelői és tanítói nem hagyhatnak figyelmen kívül. De vannak olyan kortárs művek, különösen az elektronikus zene palettáján, amelyeket csak észlelünk, tetszésünket vagy nemtetszésünket nyilvánítjuk, de azok formai építkezési elveit, rendszerét, kompozíciós vagy szerkesztési elveit nem tudjuk követni (Patachich *Mese* című kompozíciója). Az elektronikus zene hangkeverései, a végtelenből kiválasztott színei, a mű megszületésekor sokszor a komponista számára is a meglepetés erejével hatnak. (szükülő-táguló clusterek, a fehér zúgás és az abból kiszakított sávok hangszínösszetétele, stb.). Ennek magyarázata a következőben lelhető: a világ számunkra minden tekintetben kitágult, a tudományban és a művészi tükrözésben egyaránt. Nem várható el egy zeneszerzőtől, hogy amikor a végtelenből merít, pontos elképzelése, fogalma legyen mindarról, aminek egy része számára is megfoghatatlan.

Visszatérve alapkérdésünkhöz: hogyan lehet mindezt a tanítvány felé közvetíteni, átszarmaztatni, interpretálni?

Maradjon minden az elsődleges észlelés szintjén, vagy lehet ennél többről is szó? Keuler (1978, 13. o.) a kérdést három aspektusból próbálta megoldani: zenehallgatás, zeneművelés, zeneteremtés (improvizáció).

A kortárs zene átszarmaztatásának legkézenfekvőbb módja a zenehallgatás. Ugyanakkor nem a legkönnyebb, mivel az adekvát elemzésnek a pedagógus is híján van. Így a formaszerkezeti elemzések azok bonyolultsága miatt aligha célravezető. Marad egy elemzés nélküli bemutatás, amely a gyermek ösztönös elfogadására, befogadására vagy elutasítására hagyatkozik.

Úgyesnek mondhatók a gyermekek hangulati beszámolóí, amelyek viszonylagos képet nyújtanak a gyermekek hozzáállásról.

Ugyanezt mondhatjuk el a zene hallgatása közbeni, illetve a meghallgatás után készült rajzokról. A rajzos interpretációkat elemezhetjük szín- és térkihasználás, alakzat-idom

elhelyezés, szimmetria-aszimmetria, egyensúlyteremtés-egyensúlytalanság szimptomái szerint. A kérdésről 2001-ben egy győri konferencián már nyilatkoztunk. A zenehallgatás során a gyermek egy adott, kész zeneművet próbál követni, megérteni, befogadni, de egyéb, saját tevékenységet nem folytat. Ilyen alapon beszélhetünk passzív befogadási folyamatról, amelyben a gyermek valójában nem passzív, mert figyel, a képzeletvilága dolgozik, próbálja követni a zenét, de az aktuális zene alkotói folyamatába nem kapcsolódik bele. A kortárs zene efféle közvetítése azért szerencsés, mert a bonyolult kompozíciós konstrukciók, rendszerek logikájának megértése nem valószínű, hogy segítené a mű átélését, hanem éppen korlátozná, elszegényítené azt.

Később kitérnénk az aktív zenehallgatásra a „zeneteremtés” kapcsán (Keuler, 1978, 13. o.). A második, Keuler (1978, 13. o.) által félmjelzett terület a „zeneművelés”. Ezen a már kész művek interpretációit értjük. Egy szakközépiskolás vagy akadémista előadhat egy kortárs zeneművet (Jeneytől fuvola-, Kocsártól, Durkótól, Bozaytól, Sugártól zongoradarabot), de egy szakképzetlen általános iskolás gyermektől ezt nem várhatjuk el. Esetünkben nem a szakképzett, szakosított, hanem a normál tagozatos általános iskolák tanulóit vettük célba. Olyan módszerek után kutatunk, amelyek segítségével a gyerekeket bevonhatjuk a „zeneteremtés” (Keuler harmadik tétele, 1978) folyamatába, amely Keulernél, de sok más, kortárs zene tanításával foglalkozó pedagógusnál az improvizációt jelentette és jelenti mind a mai napig. Apagyi Mária mellett sokan foglalkoztak a kérdéssel, így Dimény Judit, Legány Dénes, Sály László, ezen dolgozat szerzője, stb.

Apagyi Mária gyakorlati, analitikus megközelítéssel próbálta a gyermeki fantáziát olyan irányba terelni, amelynek eredményeképpen a gyermek a kortárs zene valamely ágában nyilatkozott meg. Gyakorlatait elsősorban zongorán alkalmazta. Az improvizáció olyan nagymestereit (Dalcrose, (1) Orff, (2) Suzuki (3)) azért nem soroljuk ide, mert eredendő céljuk nem a kortárs zene interpretálása volt, hanem a zenetanulás általános formáit színesítették improvizációkkal.

Visszatérve hazai pályára, Kokas Klára zenére történő, belülről fakadó, mozgásos improvizációival a zenei hullámvás, a belső átlényegülés mintaképét szolgáltatta, bár eredeti szándéka szerint nem a kortárs zenére történő mozgásokkal foglalkozott, a palettája igen széles volt (Csajkovszkij, Mozart, Beethoven, reneszánsz zene, Bartók, stb.) A belső átlényegülés (amely mozgásos formája valahol Dalcrose-tól (4) ered) formáit használta egy sikeres rádió sorozat szerkesztője, Dimény Judit is. Tevékenységét jelen írásunk nem részletezi. Röviden csak annyit: hangszínpalettája a suttogástól, a sziszegéstől a harsány kiáltásig, a pianisszimótól a fortisszimóig, a szimmetriától az aszimmetriáig, a ritmikától az aritmikáig terjed, és mindezeket az improvizáció segítségével valósította meg. Gyakorlatai azt a célt is szolgálják, hogy a gyerek szokjon hozzá a mai zene hangzásvilágához, hiszen mind vokalitásban, mind instrumentális vonatkozásban (cintányér, dob, triangulum, metallofon, furulya) improvizációik a mai zene hangzásvilágához közeleltenek (Dimény, 1981).

Nem lenne teljes a sor, ha nem hívnánk fel a figyelmet Sály Lászlóra (2000), aki főleg ritmikái gyakorlataival nevezett be a kortárs zene tanítói közé. Eredendően, mint ahogy azt írásának címe is sugallja, kreatív gyakorlatokat alkalmazott. Az egyetlen probléma ott jelentkezik, hogy a kreatív gyakorlatokat nem a gyerek, hanem maga a szerző (Sály) vagy a gyakorlatot vezető tanár állítja össze. Sály munkássága mégis dicsérendő, mert az így születő hanganyaga, poliritmiái, osztinatói és vokális hangzókkal történő színkeverései a kortárs zene világába repítik alkotóját és hallgatóját egyaránt. A másik probléma akkor jelentkezik, amikor gyakorlatai normál tagozatos általános iskolába kerülnek. A szerző elképzeléseit annyira szimplifikálni kell, hogy eredeti ötletére, elgondolására már ő maga sem ismerne rá. Ezért nyugodt lélekkel mondhatjuk, hogy gyakorlatai műremek, de maradéktalanul csak közép- vagy felsőfokú iskolában valósíthatók meg.

A teljesség igénye nélkül megemlítjük még Szabó Csaba (1977) és Legány Dénes (1994) munkáit. Szabó Csaba elsősorban külföldi kutatók munkáit mutatta be kevés értékeléssel: Lars Edlund (svéd), Murray Schafer (kanadai) és Brian Dennis (angol).

Legány Dénes ennél többre vállalkozott, mivel a kortárs zene tanítását, notációs gyakorlatait különböző szintekre is kidolgozta. Gyakorlataival általános iskolai szinten is próbálkozott, de bevallása szerint törekvései a kísérlet szintjén maradtak.

Végül röviden beszámolunk a dolgozat írójának avantgárd törekvéseiről, amelyeket főiskolai hallgatók énekóráin kezdett, majd bevitte az óvodába, végül az általános iskola első és második osztályában kötött ki. Ha össze kellene foglalni a kísérlet fő vonalait, igen nehéz feladat előtt állnánk, mert az igen sok szálon futott. A Dimény Judit által kedvelt vokalizáción túl mondókák és gyermekdalok különböző feldolgozásaival, azok prepolifonikus anyagba való tömörítésével egyedi utat választott.

Terítékre került a zenehallgatás is, de ezúttal egy igen érdekes változata, amelyben a gyermek a zenemű hangulatához illő gyermekhangszer-improvizációkat hallatott (aktív zenehallgatás). Érdekes összetett anyagnak bizonyult valamely vers, mondóka vagy mese poliritmikus összedolgozása, hangoztatása három-négy szereplővel, miközben halk zenei aláfestés tette a művet színesebbé. A hangzó anyag emlékeztette a gyermeket Eöt-vös *Mese* című kompozíciójára, amelyet saját improvizációja előtt vagy után meg is hallgatott.

A szöveg és a zene összekapcsolására számos gyakorlatot vezettünk be. Egyik közülük ugyanazon mondóka szövegszerű, szabadon deklamált és ritmizált előadása, amely az irodalmi színpad jelleg mellett a mai zene számos megnyilvánulásával találkozott (lásd Patachich Barna *Jancsi balladája*, *Mese* című kompozícióit).

Újabb lehetőségnek bizonyult a „cluster”-képzés. Gyermeki vokalizáció segítségével képeztünk clustereket. A clusterok beindítása, spektrumának szűkítése és tágítása, a hangerő- és hangmagasság-változtatások gyermekkarmester irányításával történt. A clustererekhez csengő-bongó gyermekhangszerek társultak improvizatív jelleggel. A gyermekhangszereket a karmester intette be.

Az ősiség ritmusai szólaltak meg a rögtönzött rituálékban, táncokban (indián tánc szimbolikus tűz körül). A hanganyagot két dob szolgáltatta, amelyek egyike az egyenle-test, a másik a tam-tam dob jellegű improvizációt hangoztatta. A dobokon a gyerekek két ütővel játszottak, amely még fokozta az eredetiség látszatát, és így képesek voltak bonyolultabb ritmusokat is kialakítani.

További lehetőségekkel szolgált a kortárs zeneművek hallgatása után műsorra kerülő szóbeli és rajzos interpretációk kiértékelése. Az értékelésben a gyerekek is részt vettek. A zenére történő mozgások lehetőségeit kutattuk Kokas Klára ötletei alapján (ezúttal kortárs zenére). A padban ülő gyermek vezénylését, amelyet zenehallgatás közben, lehajtott fejjel végeztek, szalagvezetéses táncmozdulatokkal egészítettük ki. A zene hullámmozását tanár segítségével, majd egyedül, a cheironomia-vonalak rajzolataival fejezték ki.

Gyakorlataink érdeme, hogy a kortárs zene hallgatását hasonló hangzásokat produkáló gyermeki gyakorlatokkal kötöttük össze, azaz a gyermeket a kortárs zene szimulációival közelítettük a mai zene hangzásvilágához (aktív zenehallgatás). Ezt segítette a deklamált szövegmondás, szöveges dallamok, gyermekdalok és clusterok egymáshoz illesztése, amelynek során a gyermekhangszerek improvizációi színezték az összetett hanganyagot. (Az elektronikus zenéhez leginkább a clusterok segítségével közelítettünk.)

Az emberi hang és az elektronika összekapcsolását találtuk meg Patachich Barna *Jancsi balladája* című kompozíciójában.

Ezt megvalósítandó, elővettük Kodály és Weöres *Nád alól, és köd alól* (*Kisemberek dalai 14.*) darabját, amelyhez kiválasztottunk egy jó, szép szövegmondású gyermeket (narrátor), a többi gyermek vokális clustert hangoztatott gyermekkarmester irányításával (hangerő, sávok leállításával, visszaállításával, mozgásával, hangszínváltásokkal).

Mindehhez járult még a gyermekhangszerek improvizációja (gyermekkarmester kezére történő irányított aleatoria). Végül a tanár egészítette ki a különös hangzást furulyán játszott improvizációjával (többnyire torzított vagy falzett hangokon).

A kísérlet tanulsága szerint a legegyszerűbb, leginkább rendelkezésre álló hangszerekkel, vokalizációval is létre lehetett hozni kortárs zenére emlékeztető hanghatásokat, hangszíneket, és mindezt zeneileg előképzetlen, általános iskolai gyermekekkel.

Összefoglalásképpen kijelenthető, hogy a kortárs zene tanítása, ha ezen a fogalmon a mai zene átszármaztatását, befogadását és művelését értjük, pillanatnyilag komoly gondokkal küszködik. A dolgozatban felsorolt nevek közül válogatva elmondhatjuk, hogy Dalcrose, Orff, Bartók és Kodály is foglalkozott a kérdéssel, bár módszereik sokkal szélesebb skálán mozogtak, semmint hogy az akkori kortárs zene területére korlátozódtak volna. Kokas Klára, Tusa Erzsébet vagy Yehudi Menuhin (MUS-E programjával) szintén gyakorta a kortárs zene mezejébe tévedt, de igazi céljuk nem a kortárs zene tanítása volt, hanem az általános zenei képességek felvirágoztatása, tanítása, interpretálása. Ha a kortárs zene tanítását szűkebb értelemben vesszük, akkor Apagyai Mária, Dimény Judit, Keuler Jenő, Legány Dénes, Sály László és jómagam nevei kerülnek górcső alá. Munkásságukról, amennyire lehetőségeink engedték, beszámoltunk.

Reméljük, írásunk felkeltette azoknak az érdeklődését, akik a kortárs zene tanítását, művelését, interpretálását missziós feladatuknak tekintik.

Jegyzet

(1) http://en.wikipedia.org/.../Émile_Jaques-Dal

(2) http://en.wikipedia.org/wiki/Orff_Schulwerk

(3) http://en.wikipedia.org/wiki/Suzuki_method

(4) http://en.wikipedia.org/.../Émile_Jaques-Dal

Irodalom

Apagyai Mária (1974): Tapasztalatom a kortárs zene tanításában. *Parlando*, 1410. sz. 3–4.

Bergson, Henri (1930): *A teremtő fejlődés*. Budapest.

Burián Miklós (1981): *Új kreativitást fejlesztő oktatási eljárás kidolgozása az óvóképző intézetek ének-órájára, valamint pszichológiai hatásvizsgálata. Óvónőképző Intézetek IV. Tudományos Ülésszaka, Sopron*. Művelődési Minisztérium, Budapest.

Burián Miklós (1986): Játék vagy teher? Kreativitás és komplexitás az óvodai ének-zene tanításban. *Parlando*, 26. 5. sz. 15–18.

Burián Miklós (1986): Többdimenziós zenei feladatok az óvodában. *Ma és holnap*, 14. 2. sz. 247–250.

Burián Miklós (1988): A zenei kreativitás és figyelem-megosztás harmóniaalkotó szerepe az óvodai többszólamúság előkészítésében. *Óvóképző és Tanítóképző Főiskolák Tudományos Közleményei*, 21. 249–254.

Burián Miklós (1989): Egy zenei kísérlet nyomában. *Ma és holnap*, 18. 2. sz. 143–147.

Burián, M. (1991): Prepolyphonic Developments in Age-groups 3–6. *International Journal of Music Education*, 17. sz. 37–42.

Burián, M. (1992): Mit kleinen Kindern lernen oder spielen. *Neue Musikzeitung*, April-Mai, 21.

Burián Miklós (2004): Énektanítás másképp. *Iskolakultúra*, 14. 3. sz. 79–83.

Burián Miklós (2005): Alternatív zenei kísérlet az általános iskola első és második osztályának ének-óráin. *Iskolakultúra*, 15. 12. sz. 203–206.

Burián Miklós (2009): A virtuális polifónia kaotikus permutációinak felismerése és kreatív alkalmazása. Egy új koncepció körvonalai a kezdő énektanításban. *Új Pedagógiai Szemle*, 7. sz. 35–46.

Dalhaus, Carl és Eggebrecht, Hans, Heinrich (2004): *Mi a zene?* Ozirisz Kiadó, Budapest.

Dimény Judit (1981): *Hang-Játék*. Zeneműkiadó, Budapest.

Keuler Jenő (1978): Korunk zenéje a mai zenepedagógiában. *Parlando*, 18. 1. sz.

Legány Dénes (1994): Kortárs zene tanítása. *Parlando*, 34. 6. sz.

Sály László (2000): *Kreatív zenei gyakorlatok*. Jelenkor, Pécs.

Szabó Csaba (1977): *Hogyan tanítsuk korunk zenéjét*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.

Victor János (1942): *Metafizikai értekezések. Az intuició Kant filozófiájában*. Dolgozatok a Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Philosophiai Szemináriumaiból. Budapest.

Burián Miklós

Kecskemét, Kecskeméti Főiskola