

This is a self-archived version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details.

Author(s): Benedek, Mónika

Title: Improvizációs koncepciók az előadói gyakorlatban és a zenepedagógiában

Year: 2018

Version: Published version

Copyright: © the Author & Magyar Zeneművészek és Táncművészek Szakszervezete, 2018

Rights: In Copyright

Rights url: <http://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=en>

Please cite the original version:

Benedek, M. (2018). Improvizációs koncepciók az előadói gyakorlatban és a zenepedagógiában. *Parlando*, 2018(6), 1-15. http://www.parlando.hu/2018/2018-6/Benedek_Monika-Improvizacio.htm

DR. BENEDEK MÓNIKA*

IMPROVIZÁCIÓS KONCEPCIÓK AZ ELŐADÓI GYAKORLATBAN ÉS A ZENEPEDAGÓGIÁBAN

Az improvizáció a zenei kreativitás talán egyik legismertebb és legerőteljesebb formája, mely a világ számos országában jelen van a zeneoktatásban. Az improvizáció az emberiség egyik legősibb zenei megnyilvánulása, mely együtt fejlődött az ember zenéjével, kultúrájával és tovább élt és él a világ népeinek zenei hagyományiban. A barokk korban általános és gyakorlat volt, ezért a zeneoktatás szerves részét is képezte. Például a XVIII. században az olasz *partimento*-játékot a számozott és nem számozott basszuson való improvizációt általános komponálási technikaként tanították (Christensen és mtsai, 2010; Rubinoff, 2009; Sanguinetti, 2007, 2012). Később, a klasszikus és romantikus kor előadóművészeitől (különösen a szólóhangszeren) el is várták akár egy teljes mű improvizációjának képességét, pl. fantáziákat, variáció-sorozatokat adott témára, a kadenciákról és a fermata-helyek díszítéséről nem is beszélve (Dolan, 1996/4, p. 13). Hogy csak a legnagyobbakat említsük: Bach, Mozart, Beethoven, Chopin és Liszt híres improvizátorok voltak. A zeneoktatásban az improvizáció kapcsán ma mégis elsősorban a jazz-re és az egyházzenei orgona-képzésre gondolunk, mivel a klasszikus zene pedagógiájában a rögtönzés kifejezetten az elhanyagolt témák közé tartozik.

Az okok egyrészt a különböző zenei stílusok hagyományiban, kifejezésmódjaiban és fejlődésükben keresendők. A jazz korai szakaszában a zenészek elsősorban hallás után tanulták és másolták egymástól a repertoárt, hasonlóan a népzenei szájhagyományhoz. A hallás után tanult zenei anyagot majd az improvizáció által kidolgozták és saját ötleteikkel továbbfejlesztették (Berliner, 1994, 28-29. o; Jackson, 2002, 90. o; Monson, 2002, 115. o). Kottát nagyon kevesen olvastak, de nem is volt rá szükség. Az írott kotta viszonylag késő került be a jazz-gyakorlatba, amikor a 20-as évektől a big-band-ek alkalomadtán lejegyezték egy-egy hangszerelést. Ugyanakkor ez nem változtatott sokat a gyakorlaton és később a szervezett jazz-oktatás is az improvizációt állította a középpontba.

Ezzel ellentétben a klasszikus zenei gyakorlatban a zenei notáció fejlődésével együtt a lejegyzett és egyre inkább befejezettnek komponált zeneművek tökéletes interpretáció iránti igénye fejlődött ki (Kovács, 2011; Randall, 1993). A romantikus korban így az improvizáció már teljesen háttérbe szorult, kevés kivétellel a zongora-előadó géniuszok esetében, akik a szóló hangversenyeiken még improvizációkkal kápráztatták el a közönséget (pl. Liszt, Chopin). Az improvizáció lényegében teljesen eltűnt a XIX. század végére a komolyzenei gyakorlatból. Az orgona-játék a különleges helyzeténél fogva élte túl ezt a válságot, mert egyesítette a

liturgia szerves részeként mind a lejegyzett zene előadásának, mind az élő rögtönzésnek a hagyományát. Így az improvizáció az orgonaoktatás alapvető komponense. Továbbá az elmúlt évtizedek intenzív kutatásai is hozzásegítettek a barokk zene újraértelmezéséhez, mely kicsit felélesztette a szóló-hangszeres, elsősorban a billentyűs hangszeres improvizáció tanulása iránti igényt.

A klasszikus zeneoktatásban a kottahűség természetesen még mindig elsőbbséget élvez a rögtönző kifejezőmóddal szemben. Sőt, a különböző zenei stílusok előadóművészei ma is különböző állásponton vannak a munkájukhoz szükségesnek tartott zenei képességek kapcsán. Creech kutatócsoportjának az Egyesült Királyságban végzett kutatási eredményei (2008) is megerősítik, hogy a populáris műfajok, a jazz és a népzene mai aktív előadóművészei és a zeneművészeti felsőoktatásban tanuló hallgatói is a hallás utáni tanulásra, a memóriafejlesztésre és az improvizációs képesség fejlesztésére teszik a hangsúlyt, amíg az úgynevezett “komolyzenészek” és klasszikus zenei tanulmányokat folytató hallgatók a notációhoz kapcsolódó képességeket, különösen a zenei olvasás és írás képességének fejlesztését tartják a legfontosabbnak. Ugyanerre a megállapításra jutott Green is, aki a populáris műfajok előadói gyakorlata felől vizsgálta a kérdést (2002).

Mindazonáltal a klasszikus improvizáció tanításának szükségességét világszerte egyre jobban elismerik a zeneművész-tanárok, hiszen tapasztalatuk szerint az improvizáció nemcsak számos zenei készség fejlődésére hat pozitívan, hanem a zenetanulók stilisztikai ismereteit is bővíti (pl. Benedek, 2015; Dolan, 2005; Sarath, 2010; Woosley, 2012). Ez utóbbi pedig nagyban hozzájárulhat az előadóművészek munkalehetőségeinek bővüléséhez is a mai igen színes zenei piacon. Ezt ismerte fel néhány évvel ezelőtt a londoni Guildhall School of Music and Drama tanári kara is, amikor bevezették a klasszikus szóló és kamarazenei improvizációt David Dolan vezetésével. A hágai Royal Conservatoire-ban az *ERASMUS Intensive Programme of Improvisation in European Higher Music Education: Improving Artistic Development and Professional Integration* projekt keretében pedig évekig rangos zenepedagógus-előadóművészek osztották meg egymással a zeneakadémiai oktatásban alkalmazott legkorszerűbb pedagógiai koncepciókat a kreatív képességfejlesztés, az improvizáció és a stilisztikai ismeretek bővítése érdekében (Prchal, 2013).

Az improvizáció fogalma különböző értelmezésekben

Az improvizáció fogalmához kötődő értelmezések is jelentősen hozzájárulnak az improvizációval kapcsolatos félelmek és negatív attitűdök elterjedésében a komolyzenei előadóművészek és tanárok körében. Nézzünk néhány példát az improvizáció, vagy másképpen rögtönzés meghatározására: A Zenei Műszótár szerint az improvizáció egy „*megadott zenei témának minden előkészület nélkül fejből való kidolgozása és azonnali lejátssza*” (Böhm, 1961/2000). Edward Sarath jazz előadóművész, pedagógus, a Nemzetközi Improvizációs Egyesület elnöke szerint az improvizáció “*a zenei anyagok valós idejű spontán*

teremtése és előadása, ahol a zenei ötletek korrekciójára nincs lehetőség” (1996, 3. o). A New Grove Dictionary of Music and Musicians (Sadie és Tyrell, 2001) és az Oxford Dictionary of Music (Kennedy, 2007) is hasonlóan fogalmaz, hangsúlyozva, hogy az improvizáció nem a memorizált zene által születik és nem is a lejegyzett vagy nyomtatott kotta segítségével. Brockhaus-Riemann Zenei Lexikonjának (1985) definíciója emlékeztet a szó latin eredetére és jelentéseire: *“előre nem látható”, “előkészület nélküli” és “váratlan”* (213. o).

Ezek a megfogalmazások valóban nagyon elrettentők a zenei lejegyzésen és a művek tökéletes interpretációján nevelkedett komolyzenészek számára. A zenetörténet nagy korszakainak improvizációs gyakorlataiban jártas előadóművészek azonban rámutatnak az *“előkészület nélkül”* jelentés ellentmondásaira. Példaképpen, Kovács Szilárd az orgonaimprovizáció (2011, 42. o), David Dolan pedig a zongoraimprovizáció kapcsán (1996/1, 13. o) vallják, hogy a véletlenszerű tervezés nélküli improvizáció nemigen létezett az élő gyakorlatban, inkább a már ismert, hallott, vagy komponált zenei ötletek újragondolása és újraalkotása, variálása jelentette azt. Ingrid Monson az improvizációt a jazz szemszögéből is hasonlóan fogalmazta meg, mert a spontaneitás szerinte sem az egyetlen jellemzője a rögtönzésnek, hanem a már ismert zenei anyag díszítése, reprodukálása, mely az improvizáció szó eredeti értelmezéséből nem kivehető (2002, 114. o).

Derek Bailey (1980) két nagy csoportot különböztet meg egymástól: az *“idiomatikus”* és *“nem idiomatikus”* improvizációt. Az előbbi (idiomatic) a zenei kifejezőmóddhoz, zenei nyelvezethez, vagy stílushoz (pl. barokk jellegzetes díszítésformák, jazz jellemző ritmika) kapcsolható, míg az utóbbi (non-idiomatic) az ún. *“szabad vagy nyitott improvizációval”* azonos, amely egy adott stílushoz és kifejezőmóddhoz nem köthető. Az idiomatikus improvizáció tehát mindenképpen valamilyen már ismert vagy meglévő zenei anyagon alapszik, tehát az improvizáció is e mentén tervezhető (4. o). A nem-idiomatikus improvizáció kapcsán viszont jobban átélhető az „előre nem látható” és a „váratlan” érzése, hiszen ott minden szabály felrúgható (99. o). Ebbe a kategóriába illik az 50-es és 60-as években elterjedt *aleatórikus*, azaz „véletlenszerű” zene is, amelyet a Harvard Dictionary of Music (Randel, 2003) az improvizált zene *„kivételes kísérleteinek”* jellemez, hiszen az improvizált zene egyébként nemigen létezik *„előzetes koncepció és kiindulópont nélkül”* (406. o).

Érdekes, hogy az aleatórikus zene korszaka egybevágh a jazz *free*-korszakával, melyről Gonda János így ír: *„...ők (a free zenészek) jobbára nemcsak az előre megtervezett, megkomponált elemeket mellőzik a játékukból, hanem a jazz-improvizáció régebbi kötöttségeinek gyökeres csökkentésére is törekcsenek.”* (1979, 447. o). A tervezés és előkészítés nélküli valódi spontán improvizáció a korlátok nélküli szabadság következtében egy kaotikus zenei tevékenységhez vezethet. Dobszay is elsősorban erre a koncepció nélküli, szabad improvizációs megnyilvánulásokra utal, amikor annak rohamos elterjedésével kapcsolatos jogos félelmének ad hangot a zenetanításra nézve, hiszen a

tanulóknak előbb az adott zenei stílus nyelvezetét kell(ene) megtanulnia és ezen zenei anyagok tudásának birtokában tud(na) elindulni a rögtönzés művészetének útján: „...az ún. improvizáció nem lehet tanításunk fő célja, sem fő eszköze. [] De hiszen a gyakorlat is azt mutatja, hogy a korlátozatlan improvizáció nem vezet sehová: sem forma sem egységesség, sem folyamatos zenei anyag nem jön létre belőle, csak félhomályos zenei emlékképek szaggatott halmaza, zenei effektus-emlékek felidézése. A tanár nem is tudja mihez mérni az eredményt, tehát nevelésről, fejlesztésről igazi értelemben nem is beszélhetünk.” (1991, 67. o.). Érdekes megfigyelni ennek az ellentétét Szabó Helga értelmezésben, aki a szabad improvizációt „nem kusza, ötletszerű cselekvésre sarkalló tervszerűtlenség”-nek tartja (lásd Énekes improvizáció III., 20. o.), hanem bizonyos zenei kereteken belül (pl. hangkészlet, forma) a „megkezdett zenei sajátosságok megőrzésével” létrejövő alkotói szabadságnak (lásd pl. a szabad improvizációs feladatnál 38.o). Jól látható tehát, hogy a szabad improvizáció kapcsán kissé ellentmondásosak az értelmezések.

Mindazonáltal a különböző definíciók, koncepciók és megközelítések ellenére, az előadóművészek és pedagógusok összességében egyetértenek azzal, hogy az improvizáció egy megtervezett zenei kifejezőmód, egy előkészített zenei tevékenység, ezáltal nem csak egy velünk született tehetség, hanem tanulható és fejleszhető képesség. Ez bizonyára jó hír lehet az improvizációban járatlan komolyzenészek és zenepedagógusok számára. David Dolan a klasszikus zongoraimprovizáció elismert zongoraművész-pedagógusa is hangsúlyozza: „...amikor egy concerto cadenza- improvizációjának előkészületein dolgozom, nagyon részletesen tanulmányozom az adott darabot, az összes témáról harmóniakivonatot készítek...” (1996/1, p. 13). Ezek az előkészületek, vagyis a darab mélyreható elemzésre egyébként sem ismeretlen az előadóművész számára amikor az előadására gyakorol, tehát az elemzés jó kiindulópont lehet a „klasszikus” improvizációhoz.

Az improvizáció hatásai és közösségformáló ereje

A tudomány ma már kifinomult mérőeszközökkel arra is képes, hogy megmutassa, mennyire másképp működik az agyunk a kreatív tevékenységek alatt és milyen pozitív hatásai vannak ezeknek az adott személy mentális és fizikai állapotára. Emiatt a zeneterápiában az improvizáció központi helyet is foglal el, mivel generálja a páciensek kreatív képességeit. Az emberiség ősi zenei megnyilvánulásai, a közösségi rituális zenei tevékenységek, az eseményhez kötött zenélés telis-tele volt improvizatív mozzanatokkal, ahol a közösségi zene természetesen nem a terápiás hatások igényeként jött létre, hanem természetes és szükséges részei voltak az emberi életformának, emberi létnek. A zene általában valami funkciót töltött be, így tehát az improvizáció is valami konkrét célt szolgált. Kingscott és Durrant (2010) és Kovács (2011) is rámutat az improvizatív előadás körülményeinek és céljának fontosságára, amikor például az orgonistának a liturgikus kontextusban, a liturgia egyes részei közé kell beillesztenie az improvizációját mintegy kitöltve vele a rendelkezésre álló időt. Ezt a hallgatóság megszokta, ezért el is várja (Kovács, 2011, 51-52. o). A jazz koncerteken az improvizációnak más a

jelentése, itt a hallgatóság az előadótól általában saját ötletet, újdonságot, előadói bravúrt, virtuozitást vár el annak kapcsán. Az előadó pedig jó esetben visszajelzést is kaphat a megtapsolt szőlők révén a közönség hangulatáról vagy éppen a zenei ízléséről (Kingscott és Durrant, 2010, 138. o).

De hogy a tudatunkon kívül is hat ránk az improvizált zene „különlegessége” és hogy az improvizáló előadó és a közönség között létrejöhet egy „láthatatlan” kapcsolat, a londoni Guildhall School of Music kutatócsapata egy nemrég végzett kísérlete is bizonyította meglepő eredménnyel. A kísérlet során a közönségnek egy kamarazenekar által játszott darab kétféle élő előadásmódját kellett meghallgatnia anélkül, hogy tudták volna, melyiket hallgatják éppen: a kottahű és az improvizatív módon való interpretációját. Az előadók és a közönség két tagja EEG-vel mért agyi elektromos aktivitása jelentős hasonlóságot mutatott akkor, amikor valami „meglepő” vagy „különleges” pillanat jelent meg a zenében. A kutatók rámutattak, hogy ezek a pillanatok az improvizatív játék közben jelentek meg, mely azt bizonyítja, hogy az előadó és a hallgató is hasonlóan hallja, érzékeli, és éli át az improvizált zenét (Dolan és mtsai, 2013; továbbá lásd még:

https://www.youtube.com/watch?v=_NJicTB8LNw)

Zenei képességfejlesztés az improvizáció által

Tapasztalatok és kutatások sokasága igazolja, hogy az improvizáció motiválja a tanulókat a zenei ismereteik bővítésében és számos zenei készséget is fejleszt pl. a ritmus-készséget, kottaolvasást, zenei hallást és a belső hallást. Az improvizáció fontos kapocs a különböző zenei stílusok között, ezáltal elősegíti a különböző zenei anyagok befogadását és elfogadását (pl. Benedek, 2015; Dolan, 2005; Sarath, 2010; Woosley, 2012). Apagyí is így ír az improvizációról a *Zongorálom – Kreatív Zongoratanulás* (2008) bevezetőjében: „...aki jól tud improvizálni, az a zeneműveket is jobban megérti, úgy dallam, ritmus, harmónia, mint forma stb. vonatkozásában, vagyis teljes szerkezetében, teljes egészében.” Ismét láthatjuk, hogy az improvizációt nem egy légből kapott dolog, hanem zeneművekkel, stílusokkal és zenei formákkal van szoros összefüggésben.

Az iskolai csoportos improvizáció nagy előnye, hogy a különböző társadalmi háttérrel, zenei ismerettel, zenei képesség-szinttel, zenei ízléssel és érdeklődéssel rendelkező tanulók meg tudják osztani a zenei ötleteit a többiekkel. Így a közös improvizációs gyakorlatok például az ének-zene vagy szolfézsórákon egyenlő esélyt nyújtanak a tanulóknak a saját ötleteik elismertetésére, ami a tanulók önbecsülésére rendkívül pozitívan hat. Az improvizációs gyakorlatok alatt szerzett pozitív hatásokat a tanulók a más tantárgyak és élet-területeiken is hasznosítani tudják, ami együttesen motiváló hatású az iskolai tananyag elsajátítására és a tanórán-kívüli megtanulására és gyakorlására.

A kutatások eredményei azt is mutatják, hogy a közös improvizációs gyakorlatok egy olyan sajátos kommunikációt teremtenek a

tanár és a tanulók között, amely elősegíti az együttműködési készséget, ezáltal a rögtönzés közösségformáló erővel is bír (Ilomäki, 2013; Koutsoupidou, 2005). Ez a saját kutatásomban (Benedek, 2015) is megfigyelhettem, amikor a különböző zenei készséggel rendelkező egyetemi diákok magas szintű együttműködési készségére volt szükség, hogy párban és trió-ban improvizáljanak, figyelembe véve a barokk és jazz harmóniai, ritmikai és formai sajátosságait. Hasonló jelenségre mutatott rá Rikandi (2012) és Varvarigou (2016) is zeneakadémiai hallgatók körében, az előbbi a “zongora szabadkíséret és improvizáció” kurzuson alkalmazott társas tanulás-tanítás tevékenységei alatt, amíg az utóbbi a „csoportos hangszeres hallásképzés” (group ear-playing) projekt alatt.

A jazz pedagógiai jellegű kutatásai is nagyszámban az improvizáció és a különböző képességek kölcsönhatását vizsgálják remélve, hogy az improvizáció tanításának fejlesztésére találhatnak hatékony megoldásokat. Mivel a jazzben hagyományosan hallás után tanultak a zenészek, az improvizációt gyakran olyan pedagógiai megközelítésekkel együtt vizsgálják, mint pl. a hallás után felvételtől való tanulás és felvételre való rájátszás, más szóval az ún. „play-along”. Flack (2004), Heil (2005), Johansen (2013) és Laughlin (2001) talált is szoros kapcsolatot ezen tevékenységek és az improvizációs készség fejlődése között. Lee kutatása (2000) habár a klasszikus hegedűművészeknek kíván segíteni a jazz improvizáció elsajátítására, ő is hallásképzés és a hallás után való tanulás oldaláról közelíti meg azt.

Ugyanakkor a klasszikus zenepedagógiában a kotta használata, a zeneművek kottából való elemzése tűnik az adott stílushoz köthető improvizáció elsődleges és lépésének. Jól szemlélteti ezt Terefenko (2013) barokk improvizációs metódusa különböző *passacaglia*-anyagok felhasználásával, vagy például Dolan (1996/1) megközelítései a klasszikus improvizáció kapcsán (lásd fent). Ezért a zongoraimprovizáció kezdő lépéseire Chyu (2004) inkább a lejegyzett repertoárt tartja a kiindulópontnak.

Mivel azonban ezeket a koncepciókat ritkán cserélik fel a jazzben és a klasszikus zenepedagógiában, érdekes lehet a saját doktori kutatásom ezzel kapcsolatos eredménye, melyben a zongora improvizáció szerepét és alkalmazhatóságát vizsgáltam a barokk és jazz harmónia tanításának kontextusában egyetemi hallgatók között (Benedek, 2015). Arra kerestem választ, hogy az improvizáció milyen módon segíti elő az egyes zenei stílusok harmóniai jellegzetességeinek megismerését és a különböző zenei készségek, különösen a zongora-kíséret, a zenei hallás és az improvizáció készségének fejlődését. Továbbá azt is vizsgáltam mindkét stílusban, hogy a hallás utáni tanulás vagy a kottából való tanulással eredményesebb-e a stílusjegyek és harmóniai sajátosságok tanulása, továbbá melyik tanulási mód kapcsolódik jobban az improvizációhoz. Az eredmények általában azt mutatták, hogy a zongora improvizáció, különösen a társas formában nagymértékben motiválta a diákok barokk és jazz harmóniarend elméleti és gyakorlati ismereteinek megszerzésében és pozitívan hatott a zenei hallás és az improvizáció képességének fejlődésére. A hallás utáni tanulás továbbá láthatóan ösztönző és eredményes volt mindkét stílus harmóniai

ismeretinek elsajátításához, és jobban össze is kapcsolódott az improvizációval, mint az írott kottából való tanulási mód. Ugyanakkor az is kiderült, hogy bizonyos harmónia-sorokra (pl. baroque passacaglia és chaconne variációk, jazz II-V-I) való improvizáció egy bizonyos szintű zeneelméleti ismeret, zongora- és hallás-készség megszerzése után alkalmazható a legeredményesebben, melyet Randall kutatása (1993) is hangsúlyoz a zongoraimprovizáció tanítása kapcsán.

Mindazonáltal az előadóművészek és pedagógusok kutatásaikban általában elismerik, hogy az improvizáció fejleszti a stílusismeretet, a zeneelméleti ismeretek megértését és a zenei hallást, ugyanakkor, hogy a jól kiművelt zenei hallás is elősegíti az improvizáció fejlődését zenei stílusoktól függetlenül (pl. Brown, 1990; Callahan, 2012; Chyu, 2004; Humphreys, 1984; Kossen, 2013; Lee, 2000; White, 2002 és Woosley, 2012). Edward Sarath improvizációra épülő zeneelmélet könyve ezért mérföldkönek számít a zeneelmélet pedagógiában (*Music theory through improvisation – a new approach to musicianship training*, 2010), melynek alapja a stílusok közti átjárhatóság (trans-stylistic approach), a csoportos hangszeres munka, a közös improvizációval létrejött zenei felfedezés és a zeneelméleti ismeretek praktikus megtapasztalása. A könyv bár elsősorban a klasszikus zenét tanulók számára készült, a stílusok nélküli szabad improvizációs gyakorlatoktól kezdve a zeneirodalom korszakain át a jazz stílusjegyeivel is foglalkozik.

Az improvizációs pedagógia magyarországi vonatkozásai

A továbbiakban felmerül a kérdés, hol helyezkedik el az improvizáció a mai magyar zenepedagógiában és magában a Kodály-pedagógiában? Tudjuk, hogy Kodály maga sem volt az improvizáció ellenére, hiszen ismerjük és előszeretettel (már-már elcsépelten) idézzük tőle: „... rögtönözne minden épkézláb gyermek, ha hagynák...” - azonban kevés kivétellel, sokszor sajnós elmarad a gondolatmenet folytatása, miszerint „...de nem lehet magára hagyni zenei világképe kialakításában.” (1929/1941/2007). Mivel ezen felül nem sok említést találunk tőle az improvizációval kapcsolatban, figyelemreméltó, hogy egy évvel a halála előtt az egyik amerikai interjújában beszél a témáról, amikor Dániel Ernő arról kérdezte, hogy „*Mely műveket érzi legjobbnak arra, hogy a gyermeket bevezessük a zenébe?*”. Kodály válaszában nemcsak azokat az egyszerű dallamokat, gyermekdalokat emeli ki, amelyeket a gyermekek már a természetes környezetükből már ismernek (például a családban vagy társaiktól hallhattak az óvodában), hanem tüstént hozzá is teszi: „*és ami ennél is fontosabb, minden gyermek szeret dallamokat improvizálni, amelyek néha nagyon kezdetlegesek és egyszerűek. A tanárnak meg kell hallgatnia / érteni ezeket és meg kell próbálnia lassan szélesebb formában kidolgozni azokat. De ami a gyermek anyanyelvének hívhatunk, ezekből a zenei és daltöredékekből áll, amiket hall, amiket összevegyített magában, és részben amit saját maga komponált, mert minden gyerek komponál is. Ezt kell megszerezni és ebből kell kiindulni, lassan kiterjeszteni és utána nagyon elővigyázatosan új művekkel kiegészíteni...*” (1966).

Szabó Helga úgy valósította meg ezt a gondolatot, hogy az

improvizációt összekapcsolta az ének-zene anyagának tanításával, azaz tulajdonképpen teljesen beledolgozta azt az ének-zene módszertanba. Az *Énekes improvizáció az iskolában I-IV.* kötetek (1976-1982) zenei példáin keresztül (magyar és idegen népzene, egyszólamúság, többszólamúság a középkortól a barokkig, XX századi szerkesztések pl. Bartók: Mikrokozmosz stb.) mélyreható stílusismeretre tehetünk szert. Ahogy mások megfogalmazásában is láthattuk már, Szabó Helga szerint is az improvizáció „*egy pillanat alatt létrejött, önálló hangzó alkotás*”, ugyanakkor célja „*gyakran a megadott zenei modell legalább egy alkotóelemének a leutánzása...*”, mely az iskolai énekes improvizációban a „*megismert zenei jelenség újraalkotásának játékos módja*”-ként jelenik meg (II. kötet 41. o). Bár a IV. kötetben a reneszánsz és barokk zene többszólamú szerkesztésmódjaival nagyon mélyen foglalkozik, itt elég kevés instrukciót találunk az improvizációra. Szabó Helga el is ismeri: „*A gyerekek az ellenpont tudományának csak a kapujáig jutnak el, igazi mélységeikben nem ismerik meg azt. Nyilvánvaló, hogy rögtönzéseik nem lehetnek teljes értékű kompozíciók, csak kísérletezgetések, a zenei stílus elemeivel való játékos foglalatalkodások. A rögtönzés csupán kísérő jelenség. Igazi célunk az együtt, egymásért éneklés, s általa a zene megszerettetése.*” (81. o). Mindazonáltal az I-III. kötetek improvizációs feladatai és zenei anyagai a zeneiskolai szolfézs oktatásban is remekül használhatók.

Szabó Helgához hasonlóan Dobszay László is lépésről lépésre építette be a rögtönzés technikáját a szolfézs tananyagba a zenei ismeretek (stílus, dallam, ritmika, forma, zeneelmélet stb.) megszerzésével és a belső hallásfejlesztéssel párhuzamosan, és mindig az adott zenei stíluson belül és zenei anyaggal kapcsolatban (lásd *Útmutató A Hangok Világa I. szolfézs-könyv tanításához*, 1966).

A Kodály-koncepción kívül a világ legjelentősebb zenepedagógiai módszerei közül az Orff és Dalcroze integrálta talán a legnagyobb mértékben az improvizációt: az előbbi főképpen az ütőhangszerekkel (Orff-hangszerekkel és testhangszerekkel) és a zenés mozgással egybekötött drámával, az utóbbi pedig elsősorban a ritmikus mozgással. Azonban ezek a zenepedagógiai megközelítések sokkal diszkrétebben vannak jelen Magyarországon. Szükséges itt megemlíteni a hazánkban még kevésbé ismert a jazz-Orff pedagógiát, amely az amerikai Doug Goodkin nevéhez kötődik. A több évtizedes pedagógiai tapasztalatait számos könyvben, többek között a *Now's the time teaching jazz to all ages* (2007) és az *All Blues. Jazz for the Orff ensemble*-ben (2012) publikálta. Mivel a jómagam személy szerint Goodkintól is tanultam Orff-koncepciót, előszeretettel integrálom azt az improvizációs továbbképzéseimbe, hogy a magyar zenepedagógusok is megismerhessék (lásd Benedek, 2018a).

Apagyi Mária és Lantos Ferenc interdiszciplináris alapokra, a kreativitásra építő integratív, komplex művészeti pedagógiája egyedülálló Magyarországon, melyben az improvizáció és a komponálás a zenei „nyelvtanulás” szerves részeként jelenik meg (Apagyi és Lantos, 2011). A *Zongoráalom - Kreatív zongoratanulás c.* kötetek is ebben a szellemben születtek (Apagyi, 2008). A vizuális analógiákkal az improvizáció különböző koncepciói, a komponálás szerkesztési szempontjai, és az ehhez

kapcsolódó feladatok többsége azonban a zongorán túl más hangszerekre, kamarazene és csoportos énekes improvizációra (ének-zene, szolfézs, kórus) is kiválóan alkalmazható.

Kokas Klára pedagógiája elsősorban a kisgyermek komplex művészeti pedagógiája. A zenei esztétikai nevelés, az aktív zenei befogadás és szabad kifejezőmód áll a központjában, melyben alapvető szerepet játszik az improvizáció. A közös énekes, mozgással egybekötött, táncos improvizációk, a dráma és az improvizált koreográfiák mind fontos összetevői (Deszpot, 2009, 2014).

A jazz improvizáció „módszerének” kiaknázása hazánkban elsősorban Gonda János nevéhez fűződik. *A rögtönzés világa c.* háromkötetes kiadványa (1996) az előadókészség, a kreatív zenei megnyilvánulások, a kötött és szabad improvizációs és kompozíciós készség együttes fejlesztésére irányul. Elsősorban jazz-zongoristáknak íródott, de a kötet első tagja nemcsak a jazz, hanem a népzene és a kreativitás szabadabb elemeire is épül, ezért annak gyakorlatait érdemes kipróbálni a klasszikus és más hangszeres oktatásban is. A következő kötetekben ez fokozatosan tolódik el a zárt formaegységekre való rögtönzésre és a jazz stílusjegyeire.

Sáry László munkássága mindenképpen figyelemreméltó a kreatív zenei képességek tekintetében. A *Kreatív zenei gyakorlatok c.* könyve (1999) elsősorban a XX. századi zene befogadásának elősegítésére és mélyebb megértésére íródott. A „Sáry-módszer” a memória és az improvizációs készségfejlesztésén túl a formai, elméleti ismereteket is bővíti. Továbbá, a feladatok állandó „készenléti állapotra” nevelnek, mellyel a figyelemirányítás és az egymásra figyelés által megteremt a társas zenélés alapjait. A csend, zaj, természet, fizikai hangok, ének, testhangok, ütő hangszerek, zörejek, dinamika, hangerő, az időbeliség, időtartam, tempó, beszéd, szöveg és egyéb elemek közös improvizatív kiaknázása bármely zenét tanuló és nem tanuló korosztályra alkalmazható, sőt a zeneterápiás célokra is felhasználható.

A klasszikus ének-zene és szolfézstanításban hatályos tanterv (Melléklet a 3/2011. [I. 26.] NEFMI rendelethez, NAT 2012) is előírja az improvizációt, de a tanárok többsége még mindig nem szerzett elég tapasztalatot annak gyakorlatában és a tanórákon való alkalmazásában, ezért általában nem is merik alkalmazni. Ezért engedjék meg, hogy ezzel kapcsolatban a saját könyvemből is idézzek. A *Szabad improvizálni a szolfézs órán! - Segédtankönyv akkreditált pedagógus továbbképzéshez c.* kiadványt (Benedek, 2018b) bő két évtizedes klasszikus és jazz tanszakokon való tanítási és kutatási tapasztalataim alapján szereztem, mellyel elsősorban a zeneiskolai szolfézs és ének-zene tantárgyakat tanító pedagógusoknak kívánok segítséget nyújtani. A könyvben található zenei példák és az ahhoz tartozó improvizációs feladatok azonban a zeneelmélet, zeneirodalom és hangszeres órákon is alkalmazhatók. Az eredeti hangnemben közölt zenei szemelvények egy-egy stílusjegy és egy-egy improvizációs technika köré is vannak csoportosítva. Ugyanakkor számos zenei szemelvény és improvizációs feladat különböző tudásszintekre is alkalmazható.

A könyv fejezeteiben az alapvető improvizációs koncepciók különféle megoldásait találhatjuk különböző képességszintekre, zenei stílusjegyekre és zenei anyagokra alkalmazva:

- Stílárís improvizáció (pl. népzenei, barokk, bécsi klasszikus stílusjegyek, formai, ritmikai keretek stb.)
- Stílustól független improvizáció (pl. zeneelméleti elemekre, természeti jelenségekre stb.)
- Szabad improvizáció (csoportosan a téma vagy a zenei keretek előzetes egyeztetésével)
- Vezetett improvizáció pl.:
 - felhívás-válasz: megfigyelés – visszaéneklés (csoportos és egyéni) és variáció
- Variáció-képzés bizonyos szempontok szerint:
 - zenei anyag befejezése
 - zenei anyag hiányzó egységeinek improvizációja
 - azonos dallam ritmusvariációja
 - dallamvariáció azonos ritmikára
 - a dallam és ritmus együttes variációja
 - formai egységekre történő variáció pl. periódus, rondóforma
- Megegyezés, hasonlóság és kontraszt karakterben, zenei szerkezetben, hangkészletben stb.
- Egyéb a csoport által kijelölt koncepció

Az improvizációban résztvevő felek javasolt kommunikációs formái (csoportos improvizáció vagy duó esetén):

- Szemkontakt
- Gesztusok, mozgásformák pl. vezénylés
- Levegővétel
- Egyéb megbeszélte jelek

Ahogy a fenti kutatásokból is láthattuk az improvizáció jótékony hatásait a zenei alapkészségek pl. a belső hallás fejlesztésére, megállapíthatjuk, hogy az improvizáció tanítását nem lehet elég korán kezdeni. Az óvodában, a szolfézs előképzőben és az ének-zene órán az improvizációt minden esetben előzze meg a hallás utáni tanulás, azaz az énekelt anyag megfigyelése utáni visszaéneklés és memorizálás. A zenetanulás kezdetén az elsősorban hallás után megtanult gyermekdalok és népdalok repertoárjának bővítése a cél, majd az improvizáció legegyszerűbb módjával a variálással a lépésről lépésre szoktathatjuk a tanulókat a saját kreatív zenei ötleteik kifejezésére, amire a könyv számos feladata ad ötletet.

A csoportos szolfézs és ének-zene órák „lelke” az éneklés, mely a relatív szolmizáció segítségével folyamatosan fejleszti a belső hallást, a tiszta intonációt, miközben az adott stílusjegyek és zeneelméleti ismeretek megértésében és feldolgozásában fontos szerepet játszik. Mivel az improvizáció önmagában is bizonyítottan fejleszti a belső hallást és a muzikalitást, a relatív szolmizációval alkalmazva megsokszorozza annak hatását. Ideális tehát, ha a tanulók szolmizálva énekelve a belső hallásuk

segítségével az adott tananyaghoz kapcsolódóan fokozatosan tanulnak meg dallamvariációkat improvizálni. Az abc-s nevek szisztematikus bevezetésével az improvizációt fokozatosan alkalmazhatjuk az abszolút rendszerben is, de a szolmizáció minden esetben előzze meg az abc-s nevekkel való improvizációt, mert így a tanuló előre fogja hallani azt, amit elképzel. A szolmizációval történő improvizáció a zenei képzés legfelsőbb szintjéig is elvihető és a hangszeres improvizációval is összekapcsolható.

Ezzel a tanulmánnyal az improvizáció különböző ismert elveit, megközelítéseit, koncepcióit és módszertanait próbáltam az olvasónak bemutatni a teljesség igénye nélkül. Bízom benne, hogy a klasszikus zenét oktató zenepedagógusok és előadóművészek kedvet és bátorítást kaptak a rögtönzésre, mert ahogy Miles Davis mondta: „ne félj a hibáktól, mert nincsnek”.

Források, hivatkozások jegyzéke

- Apagyi Mária (2008). *Zongorálom I-III. Kreatív zongoratanulás*. Pécs: Apáczai Nevelési Központ Martyn Ferenc Művészeti Szabadiskola.
- Apagyi Mária és Lantos Ferenc (2011). Integratív, komplex művészeti nevelés. *Parlando*, 2011 (2),
http://www.parlando.hu/2011/2011-2/2011-2-04_Apagyi.htm
- Bailey, D. (1980). *Improvisation*. Ashbourne: Moorland publishing.
- Benedek, M. (2015). *The role of piano improvisation in teaching harmony, using combined materials selected from the Baroque period and jazz standard repertoire: towards a comprehensive approach*. PhD dissertation. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Benedek Mónika (2018a). Improvizálhatok? Improvizációs gyakorlatok a zeneiskolai szolfézs és zeneelmélet órákon c. továbbképzések - a tanár szemszögéből. *Parlando*, 2018 (5),
http://www.parlando.hu/2018/2018-5/Benedek_Monika.htm
- Benedek Mónika (2018b). *Szabad improvizálni a szolfézs órán! - Segédtankönyv akkreditált pedagógus továbbképzéshez*. Budapest: Metronom Közhasznú Nonprofit Kft.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Böhm László (1961/2000). *Zenei műszótár*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Brockhaus, H. A. és Riemann, H. (1984). *Zenei Lexikon II*. Dahlhaus, C. és Eggebrech, H. H. (szerk.) Budapest: Zeneműkiadó.
- Brown, T. W. (1990). *An investigation of the effectiveness of a piano course in playing by ear and aural skills development for college students*. Doctoral dissertation. University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Callahan, M. (2012). Incorporating long-range planning into the pedagogy of Baroque-style keyboard improvisation. *Music Performance Research*, Vol. 5, 59-78, [http://mpr-online.net/Issues/Volume%205%20\[2012\]/Callahan.pdf](http://mpr-online.net/Issues/Volume%205%20[2012]/Callahan.pdf)
- Christensen, T., Gjerdingen, R., Sanguinetti, G., és Lutz, R. (2010). *Partimento and continuo playing in theory and in*

- practice*. Collected writings of the Orpheus Institute. Leuven: Leuven University Press.
- Chyu, Y. E. (2004). *Teaching Improvisation to Piano Students of Elementary to Intermediate Levels*. DMA dissertation. Ohio State University.
- Creech, A., Papageorgi, I., Duffy, C., Morton, F., Hadden, E., Potter, J., Bezenac, De C., Whyton, T., Himoides, E., és Welch, G. (2008). Investigating musical performance: commonality and diversity among classical and non-classical musicians. *Music Education Research*, 10(2), 215-234.
- Dániel Ernő interjúja Kodály Zoltánnal (1966). Kaliforniai Egyetem, Santa Barbara, USA.
5:00- 6:48 percnél: <https://www.youtube.com/watch?v=uH9iDYZGCfA>
- Deszpot Gabriella (2009): Zenei átváltozás. Kokas Klára komplex művészeti programja, mint pedagógia és terápia. *Parlando*, 51 (6), 5-11. <http://www.parlando.hu/2009-6-02-03-Kokas-Klara-1.htm>
- Deszpot Gabriella (2014): Zeneöröm kisgyermeknek. A Kokas-módszer komplex személyiségfejlesztő lehetőségei az óvodában és a korai életszakaszban. *Óvodai nevelés. Módszertani folyóirat*, 67 (3), 18-19. <http://kokas.hu/media/Deszpot.ov.pdf>
- Dobszay László (1966). *Útmutató A hangok világa I. szolfézsztankönyv tanításához*. Budapest: Editio Musica Budapest.
- Dobszay László (1991). *Kodály után. Tűnődések a zenepedagógiáról*. Kecskemét: Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet.
- Dolan, D. (1996). Series of interviews about improvisation and interpretation by Jessica Duchon. *Classical Piano, Vol. 1-4*, <http://www.david-dolan.com>
- Dolan, D. (2005). Back to the future: Towards the Revival of Extemporization in Classical Music Performance. In Odam, G. & Bannan, N. (Szerk.), *The Reflective Conservatoire: Studies in Music Education*. (79-131). Aldershot: Ashgate Publishers.
- Dolan, D., Sloboda, J., Jensen, H. J., Crüts, B., és Feygelson E. (2013). The improvisatory approach to classical music performance: An empirical investigation into its characteristics and impact. *Music Performance Research*. Vol. 6, 1-38.
- Flack, M. A. (2004). *The effectiveness of Aebersold play-along recordings for gaining proficiency in jazz improvisation*. DMA Dissertation, Ball State University.
- Goodkin, D. (2007). *Now's the time teaching jazz to all ages*. San Francisco: Pentatonic Press.
- Goodkin, D. (2012). *All Blues. Jazz for the Orff ensemble*. San Francisco: Pentatonic Press Jazz Education Series.
- Gonda János (1979). *Jazz*. Budapest: Editio Musica Budapest
- Gonda János (1996). *A rögtönzés világa*. Budapest: Editio Musica Budapest
- Green, L. (2002). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Aldershot: Ashgate Publishers.
- Heil, L. T. (2005). *The effect of two vocal jazz improvisation methods on high school choir students' attitudes and performance achievements*. PhD

- dissertation. University of Colorado at Boulder.
- Humphreys, J. T. (1984). *An investigation of an experimental harmonic audition skills testing and training program for instrumental music education majors*. PhD dissertation. The University of Michigan.
- Ilomäki, L. (2013) Learning from one another's musicianship: exploring the potential for collaborative development of aural skills with pianists. In Gaunt, H. És Westerlund, H. (Szerk.), *Collaborative learning in Higher Music Education*. (123-133), Surrey: Ashgate.
- Jackson, T. A. (2002). Jazz as musical practice. In Cooke M., és Horn, D. (Szerk.), *The Cambridge companion to jazz*. (83-95). Cambridge: Cambridge University Press.
- Johansen, G. G. (2013). 'Learning from musicians better than me': The practice of copying from recordings in jazz students' instrumental practice. In Reitan, I. E., Bergby, A. K., Jakhelln, V. C., Shetelig, G. és Øye, I. F. (Szerk.), *Aural Perspectives – On Musical Learning and Practice in Higher Music Education*. (75-95). Oslo: Norwegian Academy of Music, NMH-publikasjoner, 2013:10.
- Kennedy, M. (szerk.) (2007). *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Kingscott, J. & Durrant, C. (2010). Keyboard improvisation: a phenomenological study. *International Journal of Music Education*. 28(2), 127-144.
- Kodály Zoltán (1929) Gyermekkarok. In: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum Kiadó. 2007. 38-45. Vö. Zene az óvodában (1941) In: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok III.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum Kiadó. 2007. 43-46.
- Kossen, R. S. (2013). *An investigation of the benefits of improvisation for classical musicians*. Dissertation. Edith Cowan University. Faculty of Education and Arts. Western Australian Academy of Performing Arts.
- Koutsoupidou, T. (2005). Improvisation in the English primary music classroom: teachers' perceptions and practices. *Music Education Research*. 7(3), 363-381.
- Kovács Szilárd (2011). *The Orgelbüchlein as school of improvisation*. PhD dissertation. The University of Jyväskylä, Finland.
- Laughlin, J. E. (2001). *The use of notated and aural exercises as pedagogical procedures intended to develop harmonic accuracy among beginning jazz improvisers*. PhD dissertation, University of North Texas.
- Lee, C. M. (2000). *An Introductory Guide to Jazz Improvisation for the Classical Violinist*. DMA dissertation. Miami: The University of Miami.
- Melléklet a 3/2011. (I. 26.) NEFMI rendelethez (2011). Az alapfokú művészetoktatás hatályos követelményei és tantervi programja. *Magyar Közlöny* 8 (2011. I. 26.), 299–2635.
- Monson, I. (2002). Jazz improvisation. In M. Cooke & D. Horn (Eds.), *The Cambridge companion to jazz*. (114-132). Cambridge: Cambridge University Press.
- Prchal, M. (2013). *Report of the ERASMUS Intensive Programme Improvisation in European Higher Music Education:*

- Improving Artistic Development and Professional Integration*. The Hague: Royal Conservatoire.
- Randall, M. O. (1993). *The history of piano improvisation in western concert music*. DMA dissertation. University of Cincinnati.
- Randel, D. M. (Szerk.) (2003). *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Rikandi, I. (2012). *Negotiating musical and pedagogical agency in a learning community – A case of redesigning a group piano vapaa säestys course in music teacher education*. PhD dissertation. Helsinki: Sibelius Academy.
- Rubinoff, K. R. (2009). (Re)creating the Past: Baroque Improvisation in the Early Music Revival. *New Sound*, 2009 (32), https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/K_Rubinoff_Recreating_2009.pdf
- Sadie, S. és Tyrell, J. (szerk.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers
- Sanguinetti, G. (2007). The Realization of Partimenti: An Introduction. *Journal of Music Theory* 51(1), 51-83.
- Sanguinetti, G. (2012). *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. Oxford: Oxford University Press. 10-14.
- Sarath, E. (1996). A New Look at Improvisation. *Journal of Music Theory*, 40(1), 1-38.
- Sarath, E. (2010). *Music Theory through improvisation – a new approach to musicianship training*. New York: Routledge.
- Szabó Helga (1976-1982). *Énekes improvizáció az iskolában, I-IV*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Sáry László (1999). *Kreatív zenei gyakorlatok*. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Terefenko, D. (2013). The Passacaglia – A Primer for Teaching Baroque Improvisation. *Ars inter Culturas*, 2013 (2), 173-196.
- Varvarigou, M. (2016). Collaborative playful experimentation in higher education: A group ear playing study. *Arts and Humanities in Higher Education*, <http://www.artsandhumanities.org/journal/collaborative-playful-experimentation-in-higher-education-a-group-ear-playing-study>
- White, J. D. (2002). *Guidelines for College Teaching of Music Theory*. The Scare Crow Press.
- Woosley, K. D. (2012). *The Lost Art of Improvisation: Teaching Improvisation to Classical Pianists*. DMA dissertation. The University of Alabama.

* **Dr. Benedek Mónika** 2017 óta a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképzési Csoportjának kutatója és gyakorlati fejlesztő pedagógusa (EFOP Művészeti képességfejlesztő nevelési-oktatási program), továbbá a finnországi Jyväskylä Egyetem Zenei Tanszékén szolfézst és zeneelméletet tanít és kutatást végez a szolfézs-zeneelmélet „blended learning” (azaz a hagyományos és e-tanulás kombinációja) lehetőségeinek kiaknázására.

2015 tavaszán szerezte meg a zenepedagógiai doktori fokozatát a Jyväskylä Egyetem Zenei Tanszékén, ahol az egyetem ösztöndíjasként 2010 óta folytatta doktori tanulmányait, továbbá klasszikus és jazz zeneelméletet, szolfézszt és karvezetést is tanított. 2005-ben Mester Oklevelet szerzett a Liszt Ferenc Zeneakadémián ének-zene és karvezetésből, 1997-ben pedig kitüntetéssel végzett a Zeneakadémia Tanárképző Intézetének zeneelmélet-szolfézs és karvezetés szakán.

2018-ban szolfézszt és improvizációt tanított a kecskeméti Kodály Summer School-on, 2017-ben oktatott a bukaresti Kodály Szemináriumon, 2009-ben pedig az ausztrál Queensland Egyetem Summer School-ján. 2018-ban és 2015-ben a hágai Royal Conservatoire-ban megrendezett Master of Research Szemináriumon külső témavezető és bizottsági tag. 2017 óta vezet továbbképzéseket az improvizáció pedagógiájáról Budapesten. Számos nemzetközi konferencián és szakmai napon tartott előadást a társas-improvizáció alkalmazásáról a szolfézs-zeneelmélet oktatásban és a kórusvezetésben (többek között Kodály Intézet 2018, 2010, Canterbury Christ Church University UK 2015, Berlin Brandenburg International School 2013). 2007 és 2010 között a Kodolányi János Főiskola Jazz Tanszékén és a Dr Lauschmann Gyula Jazz Zeneművészeti Szakközépiskolában klasszikus zenei tárgyakat tanított. 2000 és 2006 között az Artisjus nőikar és a Kodolányi János Főiskola vegyeskar vezetője volt, továbbá 2012 és 2018 között jazz kamarakórust vezetett a finnországi Jyväskylä Felnőttoktatási Központban. Publikációi között kiemelendő a *Harmony through Relative Solfa – A practical approach using fine music examples selected from different eras* c. könyv (Kodály Center of London, 2015) Prof. David Vinden társszerzőjeként, továbbá a *Szabad improvizálni a szolfézs órán! - Segédtankönyv akkreditált pedagógus továbbképzéshez* (Metronom Közhasznú Nonprofit Kft. Budapest, 2017).