

Improvizacija u odgojno-obrazovnom procesu

Matković, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:714290>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-29**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
MUZIČKA AKADEMIJA
ODSJEK ZA GLAZBENU PEDAGOGIJU I TAMBURE

akademska godina: 2023./2024.

LUCIJA MATKOVIĆ

IMPROVIZACIJA U ODGOJNO- OBRAZOVNOM PROCESU

DIPLOMSKI RAD

mentor: Ante Knešaurek, prof. art.

komentorica: Brigita Vilč, nasl. umj. sur.



ZAGREB, 2024.

UNIVERSITY OF ZAGREB
ACADEMY OF MUSIC
MUSIC PEDAGOGY AND TAMBURA DEPARTMENT

academic year: 2023./2024.

LUCIJA MATKOVIĆ

IMPROVISATION IN THE EDUCATIONAL PROCESS

GRADUATION THESIS

supervisor: Ante Knešaurek, full professor

co-supervisor: Brigita Vilč, artistic associate



ZAGREB, 2024

Prihvatanje i prijava rada	
mentor/ica:	Ante Knešaurek, prof. art., Brigita Vilč, nasl. umj. sur.
potpis:	
datum prijave:	16. rujan 2024.

Izjava o autorstvu rada i suglasnost za javnu objavu	
Izjavljujem da sam jedini/a autor/ica diplomskoga rada pod naslovom (Improvizacija u odgojno-obrazovnom procesu) te da u navedenom radu nisu na nedozvoljeni način, bez pravilnog citiranja, korišteni dijelovi tuđih radova. Suglasan/na sam s javnom objavom rada.	
potpis:	
opaska:	papirnata kopija rada dostavljena je za pohranu knjižnici Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu

Obrana rada	
datum obrane:	23. rujan 2024.
mjesto:	Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu
članovi povjerenstva:	1. Nikolina Matoš
	2. Brigita Vilč
	3. Ante Knešaurek
	4. Pavao Mašić

Predgovor

Tijekom svog školovanja na Muzičkoj akademiji, susrela sam se s različitim oblicima improvizacije – kroz sviranje orgulja u crkvi, neformalne seminare, korepetiranje dječjih pjesama za potrebe fakultetske nastave, ali i kroz rad s predškolarcima na *početničkom Solfeggiu* u Glazbenoj školi Pavla Markovca, kao i u programu *Odgoja s glazbom* na zagrebačkom istoku. Također, vještinu improvizacije razvijala sam i kroz osmišljavanje i isprobavanje dionica pratećih vokala. Sva ta iskustva pomogla su mi doživjeti improvizaciju kao sjajan alat za samoizražavanje, razvoj kreativnosti te kao i jedan od mogućih prvih koraka prema komponiranju. Nadam se da će ovaj rad doprinijeti svim glazbenim pedagozima, da uvrste improviziranje u svoje nastavne aktivnosti kako bismo odgojili i obrazovali što više glazbenika slobodnih u izražavanju svojih glazbenih ideja u trenutku, bez straha i averzije.

Od srca hvala mojim mentorima, prof. art. Ante Knešaureku i nasl. umj. sur. Brigiti Vilč na savjetima, strpljenju, trudu i pomoći pri izradi ovog rada, kao i Krešimiru Klariću, Jurici Leikauffu i Snježani Stojaković na njihovom vremenu i dijeljenju svog znanja i iskustva. Također, hvala svim pedagozima koji su pratili moje školovanje. Neizmjernu zahvalnost dugujem i svojoj obitelji i prijateljima na podršci, prisutnosti i vjeri tijekom pisanja rada, ali i cijelog studija.

SADRŽAJ:

Sažetak	
1. Uvod	1
2. Glazbena improvizacija	2
2.1 Definiranje glazbene improvizacije	2
2.2 Povijest razvoja glazbene improvizacije	3
3. Neuroznanost o glazbenoj improvizaciji	5
3.1 Aktivna područja mozga tijekom improvizacije	6
3.2. Neaktivna područja mozga tijekom improvizacije	7
4. Flow - fenomen očaravajuće obuzetosti	8
5. Glazbena improvizacija kao alat za poticanje dječjeg stvaralaštva	11
5.1 Improvizacija u metodi Carla Orffa	11
5.1.1 Razvoj Orff Schulwerka	11
5.1.2. Improvizacija u Orff Schulwerku	13
5.2 Funkcionalna muzička pedagogija Elly Bašić	14
6. Istraživanje: Uloga improvizacije u umjetničkom razvoju i pedagoškom procesu: iskustva, metode i preporuke	17
6.1. Cilj istraživanja	17
6.2 Metodologija istraživanja	18
6.3 Intervjui	20
6.4 Ishodi istraživanja	34
7. Zaključak	37
8. Literatura	38

SAŽETAK

Ovaj diplomski rad istražuje ulogu glazbene improvizacije u odgojno-obrazovnom procesu te njezin potencijal za razvoj kreativnosti i stvaralačkih sposobnosti učenika. Rad analizira definicije improvizacije, njen povijesni razvoj i neuroznanstvene aspekte koji se odnose na kognitivne procese uključene u proces improvizacije. Također, predstavlja metode Carla Orffa i Elly Bašić, koji koriste improvizaciju kao ključni element u svom pedagoškom pristupu. Kroz intervju s profesionalnim glazbenicima, Krešimirom Klarićem, Juricom Leikauffom i Snježanom Stojaković, istražuju se njihova iskustva s improvizacijom, kako je ona utjecala na njihov umjetnički razvoj i kako ju primjenjuju u svom pedagoškom radu. Zaključuje se da improvizacija nije samo tehnička i intelektualna vještina, već alat za kreativno izražavanje i poticanje dubljeg razumijevanja glazbe kod učenika.

Ključne riječi: glazbena improvizacija, kreativnost, pedagogija, Orff Schulwerk, Funkcionalna metoda Elly Bašić

SUMMARY

This thesis explores the role of musical improvisation in the educational process and its potential for developing students' creativity and artistic abilities. It analyzes the definitions of improvisation, its historical development, and the neuroscientific aspects related to the cognitive processes involved in improvisation. Additionally, it presents the methods of Carl Orff and Elly Bašić, who use improvisation as a key element in their pedagogical approach. Through interviews with professional musicians Krešimir Klarić, Jurica Leikauff, and Snježana Stojaković, their experiences with improvisation are explored, including how it influenced their artistic development and how they apply it in their teaching. The thesis concludes that improvisation is not only a technical and intellectual skill but also a tool for creative expression and fostering a deeper understanding of music in students.

Keywords: *musical improvisation, creativity, pedagogy, Orff Schulwerk, Functional Method of Elly Bašić*

1. UVOD

Glazba je univerzalni oblik izražavanja koji prožima sve aspekte ljudskog života, povezujući kulture, generacije, ali i svakodnevne situacije. Radi se o umjetničkoj formi koja nas okružuje u različitim životnim situacijama. Od buđenja na omiljenu pjesmu koju smo odabrali za melodiju alarma do mjesta poput restorana, trgovina, ureda i teretana, glazba igra ključnu ulogu u olakšavanju svakodnevice, gradnji motivacije i kreiranju ambijenta. Glazba nam u filmovima pomaže oblikovati naše razumijevanje priče, pojačava emocionalni doživljaj i pomaže nam pratiti razvoj radnje.

Posebna dimenzija ovog fenomena očituje se kroz glazbenu improvizaciju. Kao jedna od najkreativnijih i najspontanijih očitovanja glazbenog izraza, glazbena improvizacija zauzima posebno mjesto u povijesti glazbe. Od ranih oblika improvizacije u baroku, preko orguljaške i jazz improvizacije pa sve do suvremenih eksperimentalnih oblika, improvizacija nam služi kao alat za istraživanje novih zvukovnih mogućnosti i izražavanje osobne kreativnosti glazbenika. Ona omogućuje slobodu izražavanja i stvaranje u trenutku te pomaže glazbenicima da brzo reagiraju u nepredvidivim situacijama. Mnogi su veliki glazbenici improvizaciju smatrali neizostavnim dijelom svog umjetničkog izraza.

Pored izvođačke prakse, improvizacija je prepoznata i u glazbenoj pedagogiji. Glazbeni pedagozi kao što su Émile Jaques-Dalcroze, Carl Orff i Elly Bašić integrirali su improvizaciju u svoje obrazovne metode, prepoznajući njen potencijal za poticanje kreativnog razmišljanja i razvoj glazbenih vještina. U suvremenom glazbenom obrazovanju improvizacija postaje sve važnija, ne samo kao izvođačka tehnika, već i kao sredstvo za razumijevanje i stvaranje glazbe.

Cilj ovoga rada je predstaviti definicije improvizacije i njezine odgojno-obrazovne kvalitete u pedagoškom radu, analizirati njenu važnost kroz neuroznanost te predstaviti rad odabranih glazbenih pedagoga koji su je koristili u svom profesionalnom i/ili pedagoškom radu. Rad će ispitati stavove o ulozi improvizacije u glazbenom stvaralaštvu i obrazovanju kroz intervju s dvojicom profesionalnih glazbenika i aktivnih improvizatora: klavijaturistom, skladateljem, aranžerom i pedagogom Juricom Leikauffom te orguljašem, skladateljem i pedagogom Krešimirom Klarićem. Također, bit će predstavljen intervju s glazbenom pedagoginjom Snježanom

Stojaković kako bi se pokazalo iskustvo implementiranja improvizacije u metodologiju poučavanja glazbe unutar nastave Glazbene kulture.

2. GLAZBENA IMPROVIZACIJA

2.1 DEFINIRANJE GLAZBENE IMPROVIZACIJE

Prema *Muzičkoj enciklopediji*, improvizacija, čiji latinski naziv *improvisus* znači "nepredviđen", odnosi se na sposobnost istovremenog stvaranja i izvođenja glazbenih misli. Improvizaciju se opisuje kao temeljni impuls glazbenog stvaralaštva, često proizlazeći iz spontane potrebe za izražavanjem određenih emocionalnih stanja kroz glazbu. Finscher (1997) ističe da improvizacija podrazumijeva istovremeno pronalaženje i izvođenje glazbe bez neposredne pripreme. *Oxfordov rječnik glazbenih termina* (2004) improvizaciju definira kao spontanu izvedbu, "maštoviti hir", za razliku od pisane ili tiskane partiture kao i izvođenja iz sjećanja. Prema podacima iz ovoga rječnika, improvizacija uključuje maštovitu preradu odabrane ili zadane teme ili nekog drugog glazbenog materijala.

The New Harvard Dictionary of Music (Randel, 1986) ističe zanimljiv koncept. Iako je naizgled logično razlikovati (unaprijed) komponiranu glazbu (točno određenu unaprijed) i improvizaciju (kreiranu na licu mjesta), područje glazbene umjetnosti zapravo se sastoji od repertoara i izvedbi u kojima je improvizacija sasvim različitih vrsta prisutna u različitim stupnjevima. Ovime se želi naglasiti da je improvizacija u nekom obliku uvijek prisutna, iako često glazbu pokušavamo smjestiti u kategorije "komponirane i unaprijed određene da se izvodi kako piše" i "glazbe koja je sama po sebi improvizacija". Improvizacija se ne može odvojiti od izvedbe, čak i kod glazbe koju je netko prethodno skladao. Da se zaključiti da je improvizacija neizostavan dio života profesionalnog glazbenika, no, s druge strane, većina se nakon završene glazbene škole, a čak i studija, ne usudi improvizirati. Ta je činjenica potpuno suprotna izjavi J. Blackinga (1976) koji tvrdi da nije neobično pronaći izvorne govornike jezika koji u trenutku stvaraju nove izraze. Analogno tome, bez obzira na stupanj profesionalnosti koji glazbenik odabere, može se zaključiti da je improvizacija ključna vještina za profesionalni život glazbenika, ali i za život u širem smislu.

2.2. POVIJEST RAZVOJA GLAZBENE IMPROVIZACIJE

Muzička enciklopedija (Andreis, 1958, *improvizacija*) detaljno opisuje povijesni razvoj vještine glazbene improvizacije. Prije uvođenja moderne notacije, otprilike u 15./16. stoljeću (Hrvatska enciklopedija, 2013), gotovo sva glazbena djela bila su podložna improvizaciji izvođača, bilo u obliku melodijskih ukrasa, promjene tempa, ritma, dinamike ili harmonizacije. Najraniji oblik improvizacije bio je prisutan u tradicijskoj glazbi u obliku spontanog sastavljanja i izvođenja melodije, potaknutim tekstom pjesme ili ritmom plesa.

Diskant, vrsta srednjovjekovnog višeglasja, isprva je bio dvoglasan, a poslije troglasan i četveroglasan s bogatije razvijenim melodijskim linijama tzv. diskantirajućim gornjim glasovima. Pjevači su često takve gornje glasove improvizirali, pa je diskantiranje značilo i improviziranje (Hrvatska enciklopedija, 2013). Glazbeni kritičar H. C. Colles smatrao je kako se kontrapunktska umjetnost crkvene glazbe razvila prvenstveno zbog težnje pjevača da improviziraju dodatke, ukrase i kontrapunkt na osnovu zadane melodije (lat. *cantus planus*). On je čak opisao cjelokupnu povijest komponirane glazbe od J. Dunstablea do L. van Beethovena kao "proces u kojem su se skladatelji nastojali zaštititi od nepredviđenih intervencija improvizatora". Međutim, to je samo djelomično točno jer su tijekom 17. i 18. stoljeća mnogi skladatelji izvođačima namjerno davali slobodu u izvedbi ukrasa ili kadenci. U tom kontekstu, cijela vještina realiziranja šifriranog basa zapravo je umijeće skladne i inventivne improvizacije. Skladatelji poput J. S. Bacha i G. F. Händela počeli su ograničavati tu slobodu preciznim označavanjem harmonija i pisanjem dionica svih instrumenata (Andreis, 1958, *improvizacija*).

Osim u baroknom solističkom koncertu, tijekom 17. i 18. stoljeća vještina improvizacije bila je neophodna za sviranje divizija (*eng. division*) na violi. Radi se o karakterističnoj engleskoj izvođačkoj praksi: preko ostinatnog basa, violist je imao zadatak improvizirati varijacije ili podjele – udvajajući basov ton u komplementarnom ritmu ili svirajući kontrapunkt, melodiju koja bi harmonijski nadopunjavala basov ton (Latham, 2004).

Nakon L. van Beethovena, improvizacija se zadržala gotovo isključivo u kadencama instrumentalnih koncerata, koje su solistu omogućavale da improvizacijom

demonstrira svoj virtuoziitet i maštovitost kreativnom upotrebom glazbenog materijala iz prethodnog dijela stavka (Latham, 2004). Ipak, čak ni tu improvizacija nije bila uvijek prisutna, jer su skladatelji, pogotovo u novije vrijeme, često sami pisali kadence (Andreis, 1958, *improvizacija*).

Crkveni orguljaši često moraju improvizirati u duljim vremenskim sekvencama koje nije bilo vremenski ograničeno kako bi uveličali liturgijsko slavlje tijekom svetih misa, ceremonija itd. Prema podacima iz Muzičke enciklopedije (Andreis, 1958, *improvizacija*), neki od najistaknutijih orguljaških improvizatora u povijesti glazbe bili su D. Buxtehude, J. S. Bach i G. F. Händel, koji su svojim vrsnim improviziranim toccatama, fantazijama i preludijima stvorili novu orguljašku disciplinu koja se njeguje i danas. Osim navedenih skladatelja, improvizacijom su se uspješno bavili i W. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Mendelssohn, F. Chopin, C. Franck, E. Saint-Saëns, A. Bruckner i drugi.

Određeni dijelovi aleatoričnih i neodređenih skladbi namjerno su ostavljeni nezapisani ili nespecificirani, što znači da su interpretacija i konačni zvuk izvedbe u velikoj mjeri ovisni o improvizacijskim sposobnostima, ali i odabirima izvođača (Latham, 2004). Sva ova povijesna zapažanja pružaju jasne dokaze o presudnoj ulozi improvizacije u razvoju glazbenih oblika i izvođačkih praksi kroz stoljeća. Iako je improvizacija kroz povijest glazbe bila značajan alat za stvaranje glazbe i njezina se glavna uloga u klasičnoj glazbi očitovala u izvođačkoj praksi, danas se sve više primjenjuje u glazbenoj pedagogiji, jer predstavlja vrlo značajno metodičko sredstvo u glazbenom odgoju. Također, improvizacija je postala alat u terapijskim postupcima kao značajno sredstvo komunikacije između terapeuta i pacijenta u muzikoterapiji. Ipak, u metodološkom smislu improvizacija danas nedostaje u većini glazbenih kurikuluma te zauzima relativno malo mjesta u glazbenom obrazovanju (Bačlija Sušić, 2016).

Prema riječima Dereka Baileyja (1980), improvizacija se odlikuje neobičnom dvostrukošću - istovremeno je najraširenija glazbena praksa, ali i najmanje prepoznata i shvaćena. Iako je danas prisutna u gotovo svim glazbenim žanrovima, postoji nedostatak informacija o ovom fenomenu. Bailey smatra da je to možda i neizbježno, pa čak i prikladno s obzirom na njezinu promjenjivu i prilagodljivu prirodu. Svaki pokušaj da se improvizacija precizno opiše u nekim će aspektima pogrešno

predstavljati njezinu bit jer postoji nešto središnje u duhu improvizacije koja je u suprotnosti s ciljevima i proturječi ideji dokumentiranja.

3. NEUROZNANOST O GLAZBENOJ IMPROVIZACIJI

Ljudski se mozak neprestano razvija. Kako stječemo nova iskustva, tako se pojedine sinapse osnažuju, dok se druge oslabljuju i iščezavaju: neuronski putevi koji se češće koriste stvaraju čvrste sinapse, a oni koji se koriste rijetko ili se uopće ne koriste, odumiru. Tijekom tog procesa, mozak ima sposobnost prilagodbe na promjenjivu okolinu. Sposobnost mozga da se mijenja i prilagođava kao posljedica novog iskustva naziva se plastičnost mozga ili neuroplastičnost (Čizmić i Rogulj, 2018). Potvrđeno je da različiti podražaji modificiraju moždanu strukturu i utječu na kognitivne procese tijekom cijelog života. Iz toga se može zaključiti da je bitno stimulirati neuroplastičnost mozga od ranog djetinjstva kako bismo stekli znanja i vještine kojima ćemo se služiti tijekom cijeloga života. Nedavni napredak u neinvazivnim slikovnim tehnologijama snimanja mozga, poput funkcionalnog magnetskog rezonantnog snimanja – fMRI, omogućio je velike pomake u istraživanju percepcije i produkcije glazbe. Sve veći broj studija koristi fMRI za analizu neuronske aktivnosti ljudi tijekom kreativnih zadataka, uključujući istraživanja neuronskih mehanizama prilikom glazbene improvizacije. U ovom slučaju, fMRI mjeri moždanu aktivnost putem uočavanja promjena razine kisika u krvi. Stereotipni odgovor na povećanja ili smanjenja neuronske aktivnosti u regiji mozga omogućuje fMRI snimci da prikaže obrasce aktivacije, deaktivacije i funkcionalne povezanosti diljem mozga. Cilj snimke je otkriti koje specifične neuronske mreže i procesi omogućuju glazbenicima da budu kreativni u trenucima tijekom improvizacije. Proučavanje improvizacije izazovno je zbog toga što ju definiraju konstantni noviteti i nepredvidljivost. Međutim, zbog svog vremenski strukturiranog formata, improvizacija pruža jasne parametre za promatranje i mjerenje novih glazbenih ideja koje su spontane, ali i relevantne i prikladne za trenutni kontekst u realnom vremenu. Autori Landau i Limb (2017) izdvojili su aktivna i neaktivna područja mozga tijekom improvizacije.

3.1 Aktivna područja mozga tijekom improvizacije

Medijalni frontalni korteks (MFC)

Uključen je u donošenje odluka te odabir i organizaciju ideja tijekom improvizacije. Aktivan je tijekom svih faza improvizacije, posebno pri pripremi i izvršavanju motoričkih zadataka. To bi značilo da tijekom improviziranja glazbenik odabire glazbene sastavnice poput mjere, (a)tonaliteta ili tonskog sustava, tonske visine, ritma itd. te osigurava da se ti elementi povežu u smisleni glazbeni izraz. Također, MFC sudjeluje u generiranju složenih akcijskih obrazaca, primjerice, prilikom prilagodbe harmonijskih funkcija u trenutku modulacije - zbog MFC-a se brzo prilagođavamo na navedene promjene. Aktivnost MFC-a izrazito je pojačana u trenucima kada glazbenik odlučuje koje će pokrete izvesti i kada su potrebne unutarnje, generativne akcije, to jest, kada glazbenik mora autonomno, bez vanjskih uputa, stvarati glazbu u realnom vremenu, kao što je slučaj tijekom improvizacije. U tim trenucima MFC osigurava kognitivnu kontrolu i fleksibilnost potrebnu za donošenje odluka i generiranje novih glazbenih ideja u skladu s trenutnim izvođačkim zahtjevima. Osim toga, MFC igra ključnu ulogu u stvaranju smislene i strukturirane improvizacije: osigurava da glazbene fraze i ideje budu logički povezane, stvarajući skladnu i koherentnu priču u glazbenom izrazu. Zbog svojih opsežnih veza s auditornim područjima, kognitivnim regijama važnim za motoričku kontrolu, te limbičkim regijama uključenim u emocionalnu obradu, MFC povezuje sve ove informacije - ono što čujemo, sviramo i kako se osjećamo. Zbog ove regije, tijekom improvizacije smo u stanju slijediti harmonijska i kontrapunktska pravila, stvoriti pravilan oblik i izraziti emocije. Omogućuje odabir optimalnog odabira u određenom kontekstu tijekom improvizacije, čime se osigurava izražajna i smisljeno povezana izvedba (Landau i Limb, 2017).

Rostralni prefrontalni korteks (rPFC)

Dio mozga koji igra ključnu ulogu u apstraktnom mišljenju i budućim planiranjima, te stvaranju i izražavanju ideja koje nastaju kao rezultat naše mašte (a ne kao odgovor na vanjske podražaje). Tijekom glazbene improvizacije, rPFC omogućuje glazbenicima da izraze svoju jedinstvenu glazbenu viziju, stvarajući glazbu koja odražava njihove osobne misli i osjećaje. Posebno je aktivan kada glazbenici imaju visok stupanj slobode u glazbenoj improvizaciji, što omogućava izražavanje osobnog stila. Također, ovaj dio mozga pomaže povezati naše trenutne radnje s

dugoročnim ciljevima. Iz ovoga zaključujem primjer djelovanja rPFC-a tijekom improvizacije: glazbenik koji u trenutku improvizacije odluči melodijom prikazati primjerice žabu koja skače. U tom bi slučaju glazbenik odsvirao ili otpjevao melodiju koja obiluje skokovima.

Brocinog i Wernickeovog područja

Primijećena je pojačana aktivnost *Brocinog i Wernickeovog područja* mozga, kao i njihovih odgovarajućih regija u desnoj hemisferi tijekom spontane glazbene interakcije. Ova područja, važna za stvaranje i razumijevanje jezika, također igraju ključnu ulogu u razumijevanju glazbe. Brocino područje pomaže u stvaranju logički povezanih i strukturiranih glazbenih izraza. Autori članka koriste termin "syntactical processing" - u kontekstu jezika, odnosilo bi se na formiranje gramatički ispravnih rečenica. Wernickeovo područje aktivno je kao dio slušne radne memorije, što omogućava kratkoročno zadržavanje i obradu informacija koje čujemo. To glazbenicima omogućuje da ih se sjete i oblikuju ih u daljnje realiziranu improvizaciju. Ova područja zajedno rade tijekom zajedničke improvizacije kako bi glazbenik uspješno pratio što drugi glazbenik svira, a zatim u skladu s time svirao dalje kako bi zajednički dobili koherentnu cjelinu. Na primjer, kada jedan glazbenik ponovi, varira ili proširi motiv koji je upravo izveo drugi glazbenik kako bi se uključio u smisleni glazbeni "dijalog". Autori navode i statističku analizu glazbe interaktivnih improvizacija u istraživanju Donnay i sur. (2014) koja je pokazala da su glazbenici tijekom improvizacije pratili međusoban motivički rad, što potvrđuje njenu uspješnost.

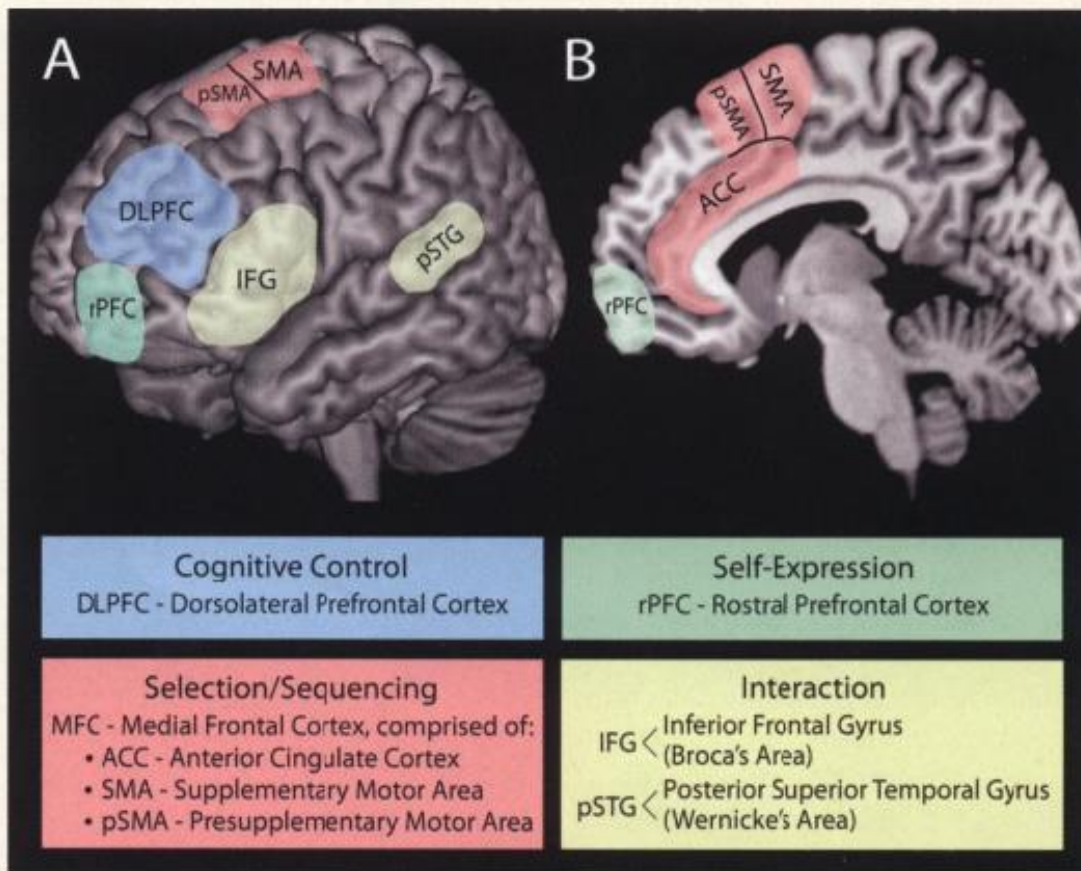
3.2 Neaktivna područja mozga tijekom improvizacije

Dorzolateralni prefrontalni korteks (DLPFC)

DLPFC odgovoran je za kognitivnu kontrolu, uključujući planiranje, donošenje odluka i samopromatranje. Tijekom improvizacije, aktivnost ovog područja se smanjuje kako bi se omogućilo spontano i fluidno izražavanje sadržaja bez pretjerane analize i kontrole. Deaktivacija ovog područja postaje izraženija kada je glazbenicima omogućena potpuna sloboda. Tada je veća vjerojatnost da će doživjeti "flow" - stanje očaravajuće obuzetosti. Smanjenje aktivnosti DLPFC-a uzrokuje flow stanje, no važno je napomenuti da "flow" ovisi o ravnoteži između izazova i vještine, te o vanjskim okolnostima, a ne isključivo o deaktivaciji ovog dijela mozga. DLPFC nije jedini faktor koji utječe na postizanje flowa, iako njegova deaktivacija može omogućiti spontanost.

FIGURE 1

Brain Areas Involved in Improvisation



(A) Lateral surface of the left hemisphere. (B) Sagittal slice of the medial wall of the brain. See main text for a description of the functional roles of each area listed. The colored areas indicate approximate locations.

4. FLOW - FENOMEN OČARAVAJUĆE OBUZETOSTI

Smanjenje kognitivne kontrole može biti osnova 'flowa' - stanja u koje glazbenici često ulaze tijekom improvizacije. Kako opisuje istraživač Mihály Csíkszentmihályi, 'flow je gotovo beznaporan, a ipak visoko fokusiran način svijesti', koji često naziva optimalnim iskustvom. Ulazak u stanje flowa tijekom improvizacije može imati izrazito pozitivan utjecaj na iskustvo. Rezultira nestankom samosvijesti i smanjenjem straha od neuspjeha, ključne komponente flowa, čime se stvara neposrednija povezanost s glazbom. Prema ovoj teoriji, zahtijevanje aktivnog samopromatranja trebao bi pokazati povećanje aktivnosti DLPFC-a. Jedna je studija zahtijevala od glazbenika da zapamte svoje improvizacije i kasnije ih reproduciraju. Kao što je očekivano, pokazala je povećanje aktivnosti DLPFC-a, što je vjerojatno smanjilo mogućnost doživljavanja

flowa. Flow se najčešće postiže tijekom aktivnosti s jasnim ciljevima i neposrednim povratnim informacijama, što je oboje prisutno prilikom glazbene improvizacije. Korelacija između slobode u glazbenom izražavanju i deaktivacije DLPFC-a također se odnosi na potrebu za ravnotežom izazova i vještina tijekom stanja flowa. Glazbenici izvještavaju da doživljavaju flow samo kada sviraju s drugim glazbenicima koji su na istoj razini vještine i da je lakše ući u stanje flowa kada se glazbenik osjeća sigurno i opušteno u svom glazbenom okruženju (Landau i Limb, 2017).

S obzirom na to da je iskustvo flowa izrazito nagrađujuće i otključava kreativni potencijal, radi se o značajnom alatu kojim se mogu koristiti glazbeni pedagozi. Potrebno je razvijati povjerenje među glazbenicima, što ih može potaknuti na izvođenje improvizacije na vrhuncu svojih sposobnosti. Iako zadaci u kojima učenici improviziraju s vršnjacima različitih razina vještina mogu sadržavati korisne alate za povećanje glazbene kompetencije, improvizacijski zadaci prilagođeni razini vještine učenika mogu dovesti do flowa.

Iako se s glazbenim obrazovanjem može krenuti u bilo kojem trenutku života, postoji razdoblje u kojem ljudi najbrže uče i razvijaju vještine. Autori Watanabe i sur. (2007) tvrde da bavljenje glazbom od rane dobi utječe na mozak i motoričke vještine u odrasloj dobi. Istraživanje navodi da početak glazbenog obrazovanja prije sedme godine života dovodi do značajnih promjena u mozgu, posebno u regijama odgovornim za motoričku kontrolu i senzomotornu integraciju. Ove promjene uključuju veće područje mozga koje upravlja rukama te povećanu povezanost u corpus callosumu, strukturi koja povezuje dvije hemisfere mozga. Takve promjene ukazuju na postojanje tzv. "osjetljivog razdoblja" u djetinjstvu, kada je mozak posebno otvoren za glazbeno obrazovanje, što rezultira dugotrajnim prednostima u motoričkim vještinama kasnije u životu. Glazbenici koji su započeli glazbenu naobrazbu prije sedme godine bolje izvode zadatke koji zahtijevaju preciznu senzomotoričku sinkroničnost, kao što je točnost u reprodukciji ritamskih obrazaca. To sugerira da rano glazbeno obrazovanje poboljšava motoričke vještine, a uz to ima i trajne učinke na sposobnost mozga da koordinira složene motoričke zadatke. U ovom kontekstu, cerebellum tj. mali mozak igra važnu ulogu. Prema Medicinskom leksikonu (1992, 2024), radi se o središnjem refleksnom centru za motoriku, regulatoru tonusa mišića, koordinatoru kretanja te ima osobitu ulogu u održavanju ravnoteže tijela. Kod djece koja su se u ranoj dobi počela glazbeno

obrazovati, cerebellum je plastičniji tj. bolje prilagođen za zadatke koji zahtijevaju preciznu motoričku kontrolu, što im daje prednost u takvim aktivnostima (Watanabe i sur., 2007).

Unatoč postojanju osjetljivog razdoblja, svako životno razdoblje pogodno je za neurostimulaciju pa i za improvizaciju. Santos i sur. (2021) istraživali su utjecaj glazbene improvizacije na kognitivne i motoričke funkcije starijih osoba. Istraživanje je provedeno kao randomizirana studija u kojoj su uspoređivane dvije različite glazbene aktivnosti: improvizacija temeljena na sviranju udaraljki i aktivnost pjevanja u zboru. Cilj istraživanja bio je ispitati hoće li improvizacija pozitivno utjecati na izvršne funkcije, poput sposobnosti planiranja i donošenja odluka te motoričke vještine. Učinci su procjenjivani korištenjem različitih psiholoških i motoričkih testova prije i nakon intervencije.

Rezultati su pokazali značajna poboljšanja u grupi koja je sudjelovala u improvizacijskim aktivnostima, posebno u Testu crtanja sata (eng. *Clock Drawing Test*). Radi se o testu koji se koristi za procjenu različitih kognitivnih sposobnosti. U ovom testu, od osobe se traži da nacrtá sat s određenim vremenom koje im je zadano, što uključuje crtanje kruga, postavljanje brojeva na odgovarajuća mjesta i postavljanje kazaljki na točno vrijeme.

Također, u obje je grupe zabilježen napredak u održanoj pažnji prema rezultatima prvog dijela Trail Making Testa (TMT) - neuropsihološkog testa koji se koristi za procjenu različitih kognitivnih funkcija, uključujući pažnju, vizuomotornu koordinaciju, podijeljenu pažnju i kognitivnu fleksibilnost. Test se provodi u dva dijela, A i B. U dijelu A, od sudionika se traži da povežu brojeve u uzlaznom redoslijedu (1, 2, 3, itd.), dok u dijelu B moraju naizmjenice povezivati brojeve i slova (1-A-2-B, itd.).

Iako nije pronađen značajan utjecaj na motoričke funkcije, studija ukazuje da glazbene aktivnosti, a posebno improvizacija, mogu biti korisne u prevenciji kognitivnog propadanja povezanog sa starenjem, ali i da mogu pozitivno utjecati na određene aspekte kognitivnog zdravlja starijih osoba. Ovi rezultati podržavaju ideju da različite vrste bavljenja glazbom mogu imati specifične efekte na kognitivne funkcije, iako su potrebna daljnja istraživanja kako bi se bolje razumjeli mehanizmi i puni učinci ovakvih intervencija (Santos i sur., 2021).

5. GLAZBENA IMPROVIZACIJA KAO ALAT ZA POTICANJE DJEČJEG STVARALAŠTVA

Glazbena improvizacija predstavlja moćan alat u poticanju dječjeg stvaralaštva, omogućujući djeci da kroz spontano muziciranje razvijaju svoje glazbene sposobnosti, kreativnost i samopouzdanje. Glazbena improvizacija bitan je dio suvremenih pedagoških pristupa, poput metode Carla Orffa i Elly Bašić. Temelje se na ideji da su svi ljudi rođeni s prirodnim osjećajem za ritam i melodiju, te da se kroz glazbu može razvijati cijela osoba, uključujući i intelektualni, emocionalni i socijalni aspekt.

Carl Orff razvio je metodu koja stavlja naglasak na kombinaciju glazbe, pokreta, govora i igre, stvarajući integrirani umjetnički izraz koji omogućuje djeci da uče glazbu kroz iskustvo i istraživanje. Orffova metoda posebno ističe važnost improvizacije kao sredstva kroz koje djeca mogu istraživati zvukove i stvarati vlastite glazbene izraze bez straha od pogreške. Osmislio je posebnu skupinu instrumenata pogodnu za provođenje svoje metode, Orffov instrumentarij, koja omogućuje djeci da eksperimentiraju unutar svake glazbene sastavnice.

Elly Bašić, hrvatska glazbena pedagoginja, svojim je pristupom dala poseban doprinos glazbenom odgoju djece. Njezina metoda, koja se često uspoređuje s Orffovom, potiče djecu na stvaranje glazbe kroz igru i spontanost, omogućujući im da izraze svoje unutarnje osjećaje i ideje kroz zvuk. Bašić je vjerovala da improvizacija nije samo sredstvo za razvoj glazbenih vještina, već i za osobni rast i razvoj djece, budući da kroz glazbu djeca uče komunicirati, surađivati i razvijati kreativno mišljenje.

Poglavlje razmatra upotrebu glazbene improvizacije u pedagoškim pristupima Carla Orffa i Elly Bašić kao alat za poticanje dječje kreativnosti i stvaralačkog izražavanja te kako ova praksa doprinosi sveobuhvatnom razvoju djece.

5.1 IMPROVIZACIJA U METODI CARLA ORFFA

5.1.1 RAZVOJ ORFF SCHULWERKA

“Prije četvrt stoljeća prisustvovao sam recitalu koji su izveli polaznici škole modernog plesa, recitalu kojeg nikada nisam zaboravio. Održao se u Münchenu, a škola se zvala 'Güntherschule'; pokret i ples s naglaskom na improvizaciji bili su pod jakim utjecajem Mary Wigman. Ti su učenici stvarali vlastitu glazbu, čas plešući, čas

svirajući s jednakom ljupkošću i kompetentnošću; cijela je izvedba izgledala i zvučala kao da je improvizirana na licu mjesta. Plesači bi prestali plesati kako bi zauzeli svoje mjesto u 'orkestru'; glazbenici bi ostavljali svoje instrumente kako bi se pojedinačno ili u skupinama pridružili plesačima; činilo se kao da su zvuk i pokret stvoreni istim impulsom. Nitko se nije mogao oteti dojmu da se ovdje oživljava nešto što je u našoj civilizaciji bilo odavno zaboravljeno: iskonska snaga, čarobno djelovanje glazbe koja nas doslovno 'pokreće' - potiče nas da se krećemo i plešemo kao Grci u prošlosti i Orijent danas.”

Ovaj opis Arnolda Waltera (1959) savršeno oslikava temeljna načela Orff Schulwerka, pedagoške metode koju je razvio Carl Orff. Orffova metoda, u kojoj su glazba, pokret i govor neodvojivi, temelji se na prirodnom i instinktivnom odgovoru tijela na zvuk. Improvizacija, kao ključna komponenta Orffovog pristupa, omogućuje učenicima da istražuju i izraze vlastitu kreativnost kroz spontanost. U ovoj metodi, improvizacija nije samo tehnička vježba, već sredstvo za izražavanje emocija i misli, povezivanje sa samim sobom i zajednicom, te istraživanje granica vlastitih mogućnosti. Carl Orff vjerovao je da glazbeno obrazovanje treba biti temeljeno na aktivnom sudjelovanju, a ne pasivnom promatranju.

Nadalje, improvizacija u Orffovoj metodi služi kao alat za otkrivanje osobnog izraza i poticanje osjećaja zajedništva. Kroz zajedničku improvizaciju, učenici razvijaju svoje glazbene i plesne vještine te suradnju unutar grupe. Orffova metoda, stoga, oživljava glazbu kao umjetnički oblik, ali i kao sredstvo komunikacije i povezivanja, oživljavajući duh zajedništva koji je duboko ukorijenjen u ljudima.

U dvadesetim godinama 20. stoljeća, mladi umjetnici bili su oduševljeni novim pristupom tijelu, sportu, gimnastici i plesu. Značajan doprinos ovom novom pokretu dao je Émile Jaques-Dalcroze čiji je "Institut za glazbu i ritam" u Hellerauu široko poznat. Potaknut ovim pokretom, njemački skladatelj, pedagog i dirigent Carl Orff, zajedno s Dorotheom Günther, koja je kasnije postala jedna od vodećih pedagoginja u svom području, osnovao je 1924. godine "Güntherschule" u Münchenu. Njihova primarna misija bila je stvaranje metode usmjerene na ritam, uz integraciju glazbe i pokreta, kako bi se ove dvije discipline poučavale istovremeno i u međusobnoj povezanosti. Tijekom rada u kazalištu, Orff je uočio "iznenađujući nedostatak ritmičke svijesti među izvođačima", što je dodatno naglasilo potrebu za ritmičkim treningom

(Orff, 1963). Orff Schulwerk prvi je put predstavljen u knjizi "Elementare Musikübung," objavljenoj između 1932. i 1935. godine pod nazivom "Orff Schulwerk: Elementare Musikübungen" (Edition Schott). 1948. godine objavljena je druga publikacija pod nazivom "Musik für Kinder." (Orff, 1963).

Najznačajniji aspekt Güntherschule bila je činjenica da je jedan od njezinih osnivača i ravnatelja bio glazbenik. Glazbene aktivnosti bile su posebno cijenjene i pružale su Orffu priliku da eksperimentira i razvija svoje ideje. Orff je smatrao da je nužno potpuno promijeniti tadašnje metode podučavanja, stavljajući naglasak na ritam. Jedan od ključnih ciljeva bio je osposobiti učenike da mogu sami korepetirati svoje plesne koreografije, bez oslanjanja na klavirske pratnje koje su se u to vrijeme često koristile. Orff je težio tome da učenici postanu glazbenici u punom smislu te riječi (Orff, 1963).

5.1.2. IMPROVIZACIJA U ORFF SCHULWERKU

Misao vodilja Orff Schulwerka temelji se na uvjerenju da glazbeno obrazovanje prije svega treba razvijati djetetovu sposobnost stvaranja tj. improviziranja. Djetetu treba pomoći da stvara vlastitu glazbu, koja proizlazi iz njegovih vlastitih iskustava u govoru i pjevanju, kretanju, plesu i sviranju (Thresher, 1964). Ovaj proces učenicima omogućuje spontano stvaranje i izražavanje glazbenih ideja unutar zadanih okvira. Orff je predložio jednostavnu, ali učinkovitu tehniku koja se temelji na konceptu "glazbenog" dijaloga: nakon postavljenog pitanja, slijedi odgovor. Ova interakcija potiče kreativnost i razvija sposobnost učenika da formiraju brz, a logičan odgovor u trenutku. Kroz ovaj proces, učenici su ohrabreni da kontinuirano stvaraju glazbeni sadržaj unutar zadanih oblika, sve dok ne dosegnu konačan cilj - samostalnu improvizaciju. Pri tome, oni imaju potpunu slobodu u improvizaciji, što znači da samostalno biraju glazbena sredstva i na koji način će ih koristiti.

Ovaj pristup ima brojne prednosti: razvijanje osnovnih tehničkih vještina sviranja instrumenata, poticanje individualnosti i originalnosti u izrazu te omogućavanje iskustvenog učenja glazbenih sastavnica i glazbenih oblika. Učenici teže inovativnosti i pronalasku svog improvizatorskog jezika, a istovremeno razvijaju kritičko mišljenje i sposobnost prilagodbe u trenutku. To iskustvo obogaćuje njihovo glazbeno obrazovanje i priprema ih za široki spektar izazova. Važno je napomenuti da

improvizacija unutar Orff Schulwerka nije sredstvo za postizanje tehničkog savršenstva, već alat za dublje razumijevanje glazbe kao oblika komunikacije i izraza emocija. Improvizacija omogućuje učenicima da istraže različite načine izražavanja, što pridonosi njihovom sveobuhvatnom razvoju kao glazbenika i umjetnika.

5.2. FUNKCIONALNA MUZIČKA PEDAGOGIJA ELLY BAŠIĆ

Elly Bašić započela je svoj pedagoški put s tradicionalnim glazbeno-pedagoškim metodama, no postupno je počela preispitivati ustaljene pristupe ciljevima i metodama glazbenog obrazovanja. Propitujući temeljne pojmove kao što su priroda djeteta, suština glazbe i odnos između glazbe i djeteta, E. Bašić razvila je novu metodičku koncepciju učenja glazbe. Istaknula je pitanje zašto kreativnost, prisutna kod svakog djeteta, nije zastupljena kod svake odrasle osobe. Težila je očuvanju i razvoju prirodnih kreativnih potencijala djeteta do odrasle dobi, neovisno o tome hoće li odabrati glazbu ili neku drugu profesiju za životni poziv. Na taj način, osnivačica je Funkcionalne muzičke pedagogije (FMP) kojoj za cilj nije samo uspješno glazbeno obrazovanje, već i sredstvo odgoja djeteta u svestraniju i bogatiju ličnost. Stoga, prema riječima E. Bašić, svako dijete ima pravo naglazbenu naobrazbu. Navedena misao i stav da je muzikalnost osnovna dispozicija svakog, pa i prosječnog djeteta (smatrajući pritom da muzikalnost i sluh nisu istovjetni pojmovi), određeno je temeljno načelo FMP prema kojem se djeca upisuju u glazbenu školu bez selekcije. Funkcionalna muzička pedagogija (FMP) proizašla je iz Tonika-Do metode, a temelji se na osjećanju funkcionalnih tonalnih odnosa. Osim intonacije, funkcionalna metoda obuhvaća glazbeni odgoj povezan s likovnim i literarnim izrazom. Posebno je težište odgoja na dječjem stvaralaštvu, a osnovni je cilj postizanje optimalnih rezultata u glazbenom formiranju djeteta (Glazbena škola Elly Bašić, n.d.).

Bačlija Sušić (2016) istražila je ulogu spontane improvizacije u procesu glazbenog obrazovanja, posebno u kontekstu FMP. Rad povezuje teorije o kreativnosti, samoaktualizaciji i optimalnim iskustvima s glazbenim obrazovanjem, ističući kako improvizacija može poslužiti kao moćno sredstvo za razvoj dječje kreativnosti i emocionalnog doživljaja glazbe. Autorica navodi da je tradicionalno glazbeno obrazovanje često usmjereno na tehničku izvedbu i perfekcionizam, često u što kraćem vremenskom roku, dok se uživanju u glazbi i procesu stvaralaštva ne pridaje dovoljno važnosti. Ovakav pristup može dovesti do pada motivacije, rigidnosti

tijekom izvođenja, gubitka spontanosti, osjećaja neispunjenosti i straha od neuspjeha kod učenika, ali i do pojave psiholoških problema kod učenika, poput anksioznosti, apatije i depresije. Sve navedeno može probuditi averziju prema učenju, razvijanju glazbenih vještina, vježbanju, čak i prema glazbi općenito. Osvrće se na teoretske postavke humanističke psihologije, posebno na radove Abrahama Maslowa i njegovu teoriju samoaktualizacije, koja naglašava važnost razvoja ljudskih potencijala i kreativnosti. Maslow smatra da je samoaktualizacija, odnosno ostvarenje vlastitih potencijala, krajnji cilj svakog pojedinca. U ovom kontekstu, spontana improvizacija prepoznaje se kao ključan alat za postizanje samoaktualizacije i optimalnih iskustava u glazbenom obrazovanju. Prema autorici, improvizacija nije samo tehnička vještina, već i sredstvo doživljaja i spoznaje glazbe, kao i način komunikacije i pomoć u izražavanju emocija i suočavanjem s istima. Jedna od glavnih prednosti improvizacije je sposobnost da potakne kreativnost kod djece, ali i da im ukaže na smjer pronalaska vlastitog stila, preferencija i afiniteta u glazbi. Improvizacija djeci omogućava da se izraze na svoj način, bez straha od pogreške ili osude, što je posebno važno u ranim fazama glazbenog obrazovanja. Bačlija Sušić (2016) ističe da je kroz improvizaciju moguće razviti i dublje razumijevanje glazbe, jer djeca kroz ovaj proces uče slušati i osjećati zvuk na intuitivan način. Navodi da je spontana improvizacija iznimno korisna u početnim fazama učenja glazbenog instrumenta, kada djeca tek počinju istraživati zvuk i mogućnosti instrumenta. U tom kontekstu, improvizacija potiče kreativnost i razvija djetetovu sposobnost slušanja i razumijevanja glazbe na intuitivan način. Tako su prve improvizacije često kratke i jednostavne, ali kako djeca napreduju, njihov glazbeni izraz postaje sve bogatiji i složeniji. Jedan od zanimljivih primjera koje autorica navodi jest korištenje priča i didaktičkih igara kao sredstava za poticanje dječje mašte i kreativnosti.

U zaključku, autorica naglašava važnost improvizacije kao sredstva za postizanje samoaktualizacije i optimalnih iskustava u glazbenoj naobrazbi od rane dobi. Pomoću takvih vrhunskih iskustava događa se cjelovit razvoj djetetove ličnosti, pomažući im da postanu kreativnije, zadovoljnije i emocionalno stabilnije osobe. Bačlija Sušić (2016) pruža snažnu argumentaciju u korist improvizacije kao neophodne i relevantne aktivnosti koja potiče cjelokupni razvoj djeteta.

Drugi važan aspekt ovoga članka odnosi se na već spomenutu teoriju Mihalyja Csikszentmihalyija o optimalnim i vrhunskim iskustvima, poznatim kao *flow* - stanje

očaravajuće obuzetosti i potpunog uranjanja u aktivnost. Bačlija Sušić navodi da Maslow (1963) koristi termin vrhunska iskustva kao "generalizaciju, uopćenje za najbolje i najsretnije trenutke u životu, za iskustva zanosa, ushićenja, blaženstva, najvećih radosti". Radi se o iskustvu u kojem su ljudi toliko zaokupljeni aktivnošću da zaboravljaju na vrijeme, umor i sve ostalo osim same aktivnosti (Csikszentmihalyi, Abuhamdeh i Nakamura, 2005). Isti autori smatraju da stanje zanesenosti može biti postignuto ako su zadovoljena tri preduvjeta: jasno definirani ciljevi koji usmjeravaju i daju smisao aktivnosti, uspostavljena ravnoteža između percipiranih izazova i vještina (pri čemu izazovi ne smiju nadmašiti sposobnosti pojedinca), te prisutnost jasne i neposredne povratne informacije o trenutačnoj aktivnosti. Kao ključan element flowa navodi se intrinzična motivacija (Bačlija Sušić, 2016). Iz ovoga se može izvesti zaključak da ovi preduvjeti mogu biti od velike koristi glazbenim pedagogima kada je riječ o odabiru aktivnosti i načinu provođenja istih: pažljivo planiranje i prilagodba zadataka prema ovim principima može značajno povećati angažman i uspjeh učenika. Zato zaključujem da glazbeni pedagog ima značajnu ulogu jer učenicima otvara vrata "svijeta glazbe". Stoga je nužno nastojati predstavljati nastavne sadržaje na raznolike i inovativne načine kako bi se povećala vjerojatnost da ćemo uspjeti upoznati učenike sa svime što glazba jest i potaknuti njihovu intrinzičnu motivaciju.

6. ISTRAŽIVANJE: ULOGA IMPROVIZACIJE U UMJETNIČKOM RAZVOJU I PEDAGOŠKOM PROCESU: ISKUSTVA, METODE I PREPORUKE

6.1. CILJ ISTRAŽIVANJA

Cilj ovog istraživanja bio je istražiti osobna iskustva, stavove i percepcije glazbenika o improvizaciji, s naglaskom na ulogu improvizacije u njihovom obrazovanju, umjetničkom razvoju te pedagoškom radu. Kroz istraživačka pitanja, cilj je bio dobiti uvid u to kako su glazbenici doživljavali improvizaciju u različitim fazama svog života, od prvih sjećanja i iskustava učenja, preko njezina utjecaja na umjetnički identitet, do načina na koje je danas primjenjuju u vlastitoj nastavi. Poseban naglasak stavljen je na razmatranje uloge improvizacije u glazbenom obrazovanju, kako s aspekta individualnog razvoja učenika, tako i s pedagoške perspektive, te na pronalaženje najboljih metoda za poticanje kreativnosti i stvaralaštva kroz improvizaciju kod novih generacija.

Zadaci istraživanja:

- istražiti osobna iskustva s improvizacijom – saznati kako su ispitanici prvi put doživjeli improvizaciju, kakav je bio njihov stav prema njoj te kako su njihovi nastavnici koristili improvizaciju u nastavi
- identificirati ključne elemente procesa učenja improvizacije – prepoznati iskustva ispitanika u učenju improvizacije te koji su im pristupi i metode najviše pomogli
- ispitati utjecaj improvizacije na umjetnički razvoj – utvrditi kako je improvizacija oblikovala umjetnički identitet ispitanika te je li imala širi utjecaj na druge aspekte njihovog života
- razumjeti promjene u percepciji improvizacije kroz vrijeme – analizirati kako se doživljaj improvizacije mijenjao s godinama stjecanja iskustva i znanja
- identificirati potrebne vještine za uspješnu improvizaciju – saznati koje vještine i znanja smatraju ključnima za uspješnu improvizaciju
- prikupiti pedagoške perspektive – ispitati na koje načine ispitanici podučavaju improvizaciju svojim učenicima te koje strategije koriste kako bi potaknuli kreativnost i slobodu izražavanja

- razmotriti prednosti i nedostatke različitih pristupa improvizaciji – analizirati stavove o improvizaciji unutar ili izvan zadanih pravila te prednosti i nedostatke oba pristupa
- pružiti preporuke za učitelje – prikupiti savjete za učitelje koji žele uključiti improvizaciju u grupnu nastavu
- pružiti preporuke za učenike – razumjeti kako ispitanici potiču djecu i učenike da se bave improvizacijom i kako razvijaju njihove improvizacijske vještine

6.2 METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA

U ovom empirijskom istraživanju provedenom putem polustrukturiranih intervjuva sudjelovala su tri ispitanika koji su formalno obrazovani glazbenici koji se bave improvizacijom, svatko unutar svojih područja interesa:

Krešimir Klarić, diplomirani skladatelj i orguljaš, svoj glazbeni put započeo je u ranom djetinjstvu. Danas djeluje kao profesor orgulja, *Solfeggia*, harmonije, čembala i klavira obligatno u Glazbenoj školi Karlovac. Također, asistent je na 5. odsjeku Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. Uz svestran pedagoški rad s djecom i mladima, Klarić svira orgulje u Nacionalnom svetištu sv. Josipa, čime dodatno doprinosi glazbenom životu zajednice. Uz to, jedan je od nekoliko orguljaša koji se aktivno bave orguljaškom improvizacijom.

Jurica Leikauff, istaknuti hrvatski glazbenik, skladatelj i multiinstrumentalist, poznat je po svom radu kao član renomirane grupe Prljavo kazalište. Osim svoje uloge u jednoj od najpoznatijih rock grupa na ovim prostorima, Leikauff se ističe kao izniman klavirist i orguljaš s bogatim iskustvom u različitim glazbenim žanrovima, uključujući jazz, rock, i klasičnu glazbu.

Prof. Snježana Stojaković svestrana je učiteljica Glazbene kulture koja se glazbom počela baviti kao harmonikašica. Od 1999. godine skuplja vrijedno i bogato pedagoško iskustvo u Osnovnoj školi Zapruđe u Zagrebu. Njezin je rad prepoznat u struci – postaje voditeljica Županijskog stručnog vijeća učitelja glazbene kulture za dio Grada Zagreba. Koordinatorica je Smotre zborova i glazbenog stvaralaštva učenika osnovnih i srednjih škola Grada Zagreba.

Svestranost i posvećenost ovih glazbenika ogledaju se u njihovom pedagoškom radu gdje nastoje prenijeti svoje bogato znanje i ljubav prema glazbi na mlađe generacije.

Svi sudionici intervjuirani su kako bi se istražilo kako su se počeli baviti improvizacijom, kako je izgledao njihov put i što bi savjetovali profesorima i učenicima koji imaju isti interes. Prvotni kontakt sa sudionicima, s ciljem pozivanja u istraživanje za diplomski rad, ostvaren je telefonskim putem.

Razgovori su vođeni uživo uz pisanje bilješki i snimanje cjelokupnog razgovora diktafonom. Jurica Leikauff intervjuiran je u gradu Zagrebu, 24. lipnja 2024. godine. Krešimir Klarić dao je intervju telefonskim putem 17. kolovoza 2024. godine. Intervju sa Snježanom Stojaković održan je telefonskim putem 10. rujna 2024. u Zagrebu. Svim sudionicima postavljeno je devet pitanja, s mogućnošću da samostalno dodaju vlastite komentare. Intervju s Juricom Leikauffom trajao je 1 sat i 38 minuta, s Krešimirom Klarićem 43 minute i 20 sekundi. Snježana Stojaković razgovarala je 1 sat i 6 minuta. Svi sudionici su precizno odgovarali na postavljena pitanja koja su u nastavku navedena, nadopunjujući ih vlastitim komentarima:

1. Koja su Vaša prva sjećanja o improvizaciji – kako ste ju tada doživljavali? Kao spontani izraz stvaralaštva, igre, ili nešto treće? Kakav je bio Vaš stav prema njoj? Jesu li Vaši nastavnici implementirali improvizaciju u nastavi (i ako da, na koji način?)
2. Kakvo Vam je bilo iskustvo učenja improvizacije? Po čemu ćete pamtili to iskustvo?
3. Je li improvizacija utjecala na Vas kao umjetnika? Ako da, što to sve podrazumijeva? Je li improvizacija utjecala i na neki drugi aspekt Vašeg života (nepovezan s umjetnošću)?
4. S godinama prikupljanja znanja i iskustva, je li se doživljaj improvizacije s vremenom mijenjao?
5. Što je potrebno za improvizaciju?
6. Gledajući svoje učenike/studente koje podučavate - između ostalog, i improvizaciji - smatrate li da je improvizacija bitna u početku i tijekom bavljenja s glazbom?
7. Na koje načine podučavate svoje učenike/studente improvizaciji?

8. Improvizirati po pravilima ili ne improvizirati uopće? Koje su prednosti i mane i jednog i drugog?
9. Što biste preporučili učiteljima koji žele uključiti improvizacijske aktivnosti u grupnu nastavu?
10. Što biste preporučili učenicima, djeci, koja se zanimaju za improvizaciju?

6.3 INTERVJU - KREŠIMIR KLARIĆ

1. Prva sjećanja o improvizaciji; stav prema improvizaciji

Krešimir Klarić navodi da je početak njegovog istraživanja glazbe i zvukova u ranom djetinjstvu započeo „pikanjem“ po klaviru kod kuće. Početna djetinja istraživanja polako su mu otkrivala zakonitosti u glazbi. Početno improviziranje bilo je spontani izraz i igra, odnosno traženje onoga što mu dobro zvuči. Pohađajući glazbenu školu, pri susretu s orguljama, Krešimir se po prvi puta susreo s pojmom improvizacije. Iako je samostalno i uz vodstvo profesorice započeo s postupnim otkrivanjem različitih vrsta stilske orguljaške improvizacije, i dalje je nastojao improvizaciju doživljavati kao na samom početku - kao otkrivanje, istraživanje i igru.

2. Nastavnička implementacija improvizacije u nastavi

Njegova profesorica redovito je implementirala improvizaciju u nastavu orgulja. Početak njegovog učenja improvizacije sastojao se od samostalne harmonizacije zadane teme, a nakon toga rada na oblicima stavaka Bachove partite, što mu je u tom trenutku predstavljalo problem zbog manjka vještine i znanja. Profesorica bi odabrala melodiju, najčešće koral, a onda ju je Krešimir harmonizirao. Nakon što je profesorica potvrdila da tehnički i stilski sve odgovara, tu istu harmonizaciju trebao je ponavljati od sata do sata, ali je svaki sat dobio novi, specifičan zadatak pomoću kojeg je od iste harmonizacije trebao stvoriti novu improvizacijski "stavak", npr. u desnoj ruci glavna melodija, a u lijevoj ruci razne figuracije 2:1 (osminke na četvrtinke), 3:1 (triole na četvrtinke), 4:1 (šesnaestinke na četvrtinke) itd., zatim pokušaj fugatto i drugi, uglavnom barokni oblici. Vježbanjem i radom postupno je napredovao.

3. Iskustvo učenja improvizacije

Prvo intenzivnije iskustvo učenja improvizacije Krešimir je stekao na seminaru prof. Ante Knešaureka u sklopu Orguljaške ljetne škole u Šibeniku. Na seminar je došao s prethodno stečenim iskustvom s obzirom da ga je profesorica orgulja na nastavi uvela u osnove stilske improvizacije i da je do tada imao svirao na svetim misama. Na seminaru su mu se otvorili novi vidici. Profesor im je ponudio je mnogo različitih obrazaca, oblika i stilova na koje se mogu osloniti u početnom stadiju razvijanja vlastite vještine improviziranja. Zajedničkim su radom došli i do zahtjevnijih zadataka poput improvizacije unutar koje se koristi dvanaestonske ljestvice bez ponavljanja već iskorištenih tonskih visina i ritma. Također, profesor ih je poticao na iskorištavanje svih mogućnosti instrumenta koji je pred njima, tako da su mijenjali orguljaške registre i kombinacije istih. Dodatan izazov je bio improvizirati koherentnu cjelinu koja ima svoj oblik i cilj. Nakon seminara, počeo je analizirati i stilove koje do tada nije poznao.

4. Utjecaj improvizacije na Krešimira kao umjetnika; važnost improvizacije u početku i tijekom bavljenja s glazbom

Krešimir je istaknuo da je improvizacija imala ogroman utjecaj na njega kao umjetnika. Otvorila mu je nove poglede na glazbu, interpretaciju i opažanje protoka vremena, omogućujući mu da istraži glazbene dimenzije koje ranije nije razmatrao. Improvizaciju smatra ključnom za oslobađanje mladih glazbenika od straha. Ispostavilo se da su mnogi u početku bili opterećeni je li nešto točno ili netočno, a improvizacija im je pomogla u slobodnom izražavanju vlastitih kreativnih ideja. Također, improvizacija se pokazala korisnom i kada je riječ o interpretaciji, ne samo unutar vlastitih improvizacija, već i u zadanom programu.

5. Utjecaj improvizacije na drugi aspekt života (nepovezan s umjetnošću)

Iako nije siguran u direktnu povezanost, Krešimir smatra da mu improvizacija možda pomaže u snalaženju u nepredvidivim situacijama izvan umjetnosti. Sposobnost brzog prilagođavanja i kreativnog reagiranja u nepoznatim okolnostima mogla bi biti rezultat bavljenja improvizacijom.

6. Doživljaj improvizacije tijekom vremena

S vremenom je Krešimirovo poštovanje prema improvizaciji sve više raslo. Kako je stjecao sve više znanja i iskustva, sve više je cijenio ovu disciplinu. Danas se nastoji ne ponavljati te stalno traži nove načine izražavanja, iako priznaje da to s godinama postaje sve izazovnije.

7. Što je potrebno za improvizaciju? Improvizirati po pravilima ili ne improvizirati uopće?

Prema Krešimirovom mišljenju, ključne komponente uspješne improvizacije su dobra tehnička vještina i izvrsno vladanje instrumentom. Osim toga, potrebno je sveobuhvatno poznavanje glazbene teorije i stilova kako bi stilska improvizacija zvučala kao zapisana skladba. Smatra da improvizacija, bilo ukalupljena ili potpuno slobodna, uvijek predstavlja prednost zbog svojih oslobađajućih svojstava. Improvizaciju po pravilima definira kao disciplinu koja se njeguje i razvija stoljećima, a izbjegavanje pokušaja improviziranja kao strah od greške. Vjeruje da je improvizacija prednost i u kontekstu učinkovitog načina za vraćanje kontrole nad izvedbom ukoliko ju iz nekog razloga izgubimo. Korištenje improvizacije na taj način podrazumijeva dobro poznavanje stilskih karakteristika.

8. Podučavanje improvizacije

Na samom početku, Krešimir učenicima naglašava važnost stanja opuštenosti, a zatim ih potiče da se izraze jednostavnim i slobodnim improvizacijama, bez straha od greške. Nakon ove faze, prelazi na sistematično poučavanje improvizacije kroz rad na svijesti o protoku vremena, oblicima, harmoniji, ritmu i ostalim glazbenim sastavnicama. Postupno uvodi ograničenja sredstava za izražavanje, poput improvizacije u zadanom modusu, na zadanu temu, varijacije i slično. Krešimir ističe da su učenici kroz rad na improvizaciji znatno napredovali u interpretacijama zadanog repertoara na nastavi orgulja.

9. Preporuke učiteljima koji žele uključiti improvizacijske aktivnosti u grupnu nastavu

Učiteljima koji žele raditi na grupnoj improvizaciji Krešimir savjetuje da budu dobro pripremljeni na izazove koji su potpuno različiti u usporedbi s

individualnom nastavom. Dok je na individualnoj nastavi moguće usmjeravati učenika prema specifičnim ciljevima i prilagoditi metode njegovim potrebama, grupna nastava zahtijeva drugačiji pristup zbog različitosti i specifičnosti svakog djeteta u grupi. U takvim slučajevima, neki će se izdvojiti sa svojim jedinstvenim pristupom i idejama, dok će drugi možda imitirati ili kopirati svoje vršnjake. Zbog toga Krešimir profesorima savjetuje pristup s jasno definiranim planom i ciljem. To podrazumijeva da profesor ima unaprijed osmišljene modele i strategije koje učenici mogu razvijati i prilagođavati kroz zajedničko muziciranje. Važno je da profesor već od samog početka zadrži kontrolu nad smjerom u kojem će se nastava kretati, osiguravajući da se nastavni sadržaji i ciljevi jasno prenesu kroz proces improvizacije, umjesto da se oslanja na spontano proizvedene rezultate učenika. Kroz jednostavnije oblike improvizacije, zajedno s učenicima, predlaže rad na oslobađanju od straha i istraživanju novih zvukovnih mogućnosti. Krešimir je spomenuo i konkretan savjet za podučavanje improvizacije na nastavi harmonije: nakon što se zajednički riješi zadatak, korisno je dodati improvizacijski element poput albertinskog basa. Na taj se način učenici fokusiraju na jedan novitet unutar već poznatog sadržaja. Još jedan primjer ovog zadatka bio bi sviranje prethodno riješenog zadatka iz harmonije po uzoru na neko djelo, primjerice Bachov Preludij u C-duru, BWV 846 iz zbirke Dobro ugođenog klavira. Konkretno, učenici bi trebali odsvirati zadatak rastvorbom akorada.

10. Preporuke učenicima koji se zanimaju za improvizaciju

Krešimir preporučuje učenicima da slušaju i analiziraju što više različite glazbe. Smatra da je klasicizam najbolji početak jer nudi jasan i pregledan okvir za učenje. Iako su knjige korisne, on vjeruje da su partiture različitih skladatelja najbolji izvor za učenje improvizacije.

6.4 INTERVJU - JURICA LEIKAUFF

1. Prva sjećanja o improvizaciji; stav prema improvizaciji

Jurica Leikauff istaknuo je kako je imao sreću što je od najranijeg djetinjstva bio okružen instrumentima, budući da su svi članovi njegove obitelji svirali. Vrlo rano naučio je osnovne alate improviziranja koji su ga doveli do određenih

glazbenih produkata. Improvizaciju vidi kao igru, zaigranost kroz koju se spontano dolazi do rezultata, odnosno kompozicije, gdje jedno vodi drugome. Kao glazbeniku, njegova prva namjera bila je kreiranje vlastitog svijeta kroz igru, te imitacija onoga što vidi i čuje. Iako nije mogao u potpunosti imitirati oca koji je svirao jazz, svojim tada dostupnim izražajnim sredstvima uspio je stvoriti produkt koji ga je zadovoljio, znajući da se približio nekom svom idealu. Taj proces možda nije bio savršen, ali bio je autentičan i nepretenciozan, baš onako kako dijete pristupa stvaranju. Leikauff je kroz tu igru proveo cijelo svoje glazbeno školovanje, koje traje i danas. Improvizaciju je pronalazio u svemu što je svirao, od jednostavnih klavirskih početnica do Bacha, stalno provodeći vrijeme za klavir. Shvativši da je improvizacija produžetak kreativnog izraza, nitko nije bio sretniji od njega.

“Improvizacija je bila moj Playstation.”

2. Nastavnička implementacija improvizacije u nastavi

Leikauff ističe da je većina nastave bila poticajna po tom pitanju. Većina profesora cijenila je svaki trud koji su učenici uložili u razvijanje svog glazbenog identiteta, kako kroz rad na nastavnom gradivu, tako i kroz dodatne aktivnosti. Učenici bi često dobivali pohvale za svoje napore, ali i podsjetnike da ne smiju zanemariti zadano gradivo zbog dodatnih kreativnih zadataka koje su si samostalno zadavali.

3. Iskustvo učenja improvizacije

Leikauff se prisjetio svoje prve glazbene frustracije, kada je prvi put morao koordinirati lijevu i desnu ruku na klaviru. Imao je pet godina kada je sjeo za klavir s namjerom da odsvira prvu pjesmu koju je naučio, ali na drugačiji način – "When the Saints Go Marching In". Iako je imao jasnu viziju onoga što je želio postići, pamti da ga ruke nisu slušale, a taj izazov trajao je nekoliko sati. Kada je napokon uspio, shvatio je da uživa u pronalasku novih načina. Klavir je postao njegova svakodnevna zanimacija, što je i ostao do danas. Iako su izazovi uvijek postojali, Leikauff bi kroz igru, isprobavanje i pogreške uvijek našao rješenje. Prepričao je i dio svog iskustva studiranja na Jazz akademiji u Klagenfurtu: cijelu su se godinu bavili transkripcijom kako bi usvojili jazz rukopis. Diplomirao je

improviziranjem jezikom Buda Powella, pijanista koji je, između ostalog, svirao s Charlie Parkerom. Transkribirao je sva Powellova sola po sluhu i na taj način temeljito upoznao njegov stil.

4. Utjecaj improvizacije na Leikauffa kao umjetnika; važnost improvizacije u početku i tijekom bavljenja s glazbom

Leikauff smatra da bez improvizacije ne bi bio onakav glazbenik kakav je danas. Improvizacija mu je omogućila da odsvira sve što mu padne na pamet, pružila mu beskrajnu slobodu "igranja" glazbom, pronalaziti ideje iz svega što bi naučio i spajati ih u koherentnu cjelinu. Ističe da zbog improvizacije nikada nije bio rob partiture, koja bi uvijek dolazila zadnja u njegovom kreativnom radu. Kada njegovi učenici sviraju neko klasično djelo, drago mu je baviti se notama, ali preferira poslušati izvedbu skladbe na YouTube-u i skinuti je po sluhu. Smatra da je izuzetno važno naučiti slušati i pretočiti ono što čujemo na klavir. Njegov otac primijetio je njegov dobar sluh i poticao ga je na skidanje pjesama koje je sam trebao naučiti. Zamolio bi ga da mu pomogne, da poslušaju pjesmu, nauči je svirati po sluhu, a zatim ga nauči. Sa tek sedam godina, Jurica bi stavio ploču, slušao, tražio i pronašao glazbu, a zatim sticao iskustvo u podučavanju pokazivajući ocu što je naučio. Tako je stekao rutinu i danas je u stanju s lakoćom skinuti pjesmu iz prvog slušanja. Smatra da je vještina improvizacija od životne važnosti svakom čovjeku, bio on glazbenik ili ne.

5. Utjecaj improvizacije na drugi aspekt života (nepovezan s umjetnošću)

Leikauff smatra da improvizacija nije samo ključna u glazbenom kontekstu, već je i sastavni dio svakodnevnog života. Dao mi je mnoštvo primjera kako smo svi, u suštini, veliki improvizatori: često isplaniramo cijeli vikend, no ako padne kiša, moramo brzo reagirati i smisliti kako provesti jednako zabavan vikend. Slično tome, kada kući nedostaje neki sastojak za jelo, snalazi se s onim što ima. Također, ističe kako je sve emocije iz djetinjstva procesuirao i proživljavao kroz improvizaciju. Oduvijek je vjerovao da može riješiti stvari na svoj način, s punim povjerenjem u svoje sposobnosti, bez sumnje. Taj stav vodi ga kroz život, ponekad uspješnije, ponekad manje, ali uvijek s uvjerenjem da će pronaći rješenje za svaki problem.

6. Doživljaj improvizacije tijekom vremena

S godinama prikupljanja znanja i iskustva, doživljaj improvizacije značajno se promijenio. Oduvijek ju je doživljavao kao igru, no s vremenom je shvatio da improvizacija predstavlja i alat za izražavanje emocija, način za pronalaženje kreativnih rješenja, te proces koji mu omogućuje istraživanje različitih glazbenih stilova i formi. Sve te promjene u percepciji dovele su do toga da sada improvizaciju vidi kao ključni dio svog umjetničkog izraza, bez kojeg ne bi mogao biti kompletan umjetnik.

7. Što je potrebno za improvizaciju? Improvizirati po pravilima ili ne improvizirati uopće?

Leikauff smatra da u općoj, slobodnoj improvizaciji nema grešaka; to je proces u kojem svaki umjetnik kreira vlastito igralište. Daje i primjer da bi se jazz solo na Elvisovoj pjesmi mogao smatrati upotrebom neadekvatnog izraza, a zbog tehničke nespretnosti može se dogoditi i nenamjerni falš. Citira i Milesa Davisa koji je rekao da dovoljan broj ponavljanja "greška" čini istu tu "grešku" dijelom izraza. Naglašava postojanje različitih stilova: ako bi netko na barokni način svirao teme Césara Francka, to bi se moglo smatrati lošom realizacijom stilske improvizacije. Međutim, ističe da to ne mora zvučati loše. Ne bi zamjerio da netko na njegovu skladbu improvizira etno ili neki drugi stil, jer to predstavlja osobnu impresiju izvođača u tom trenutku.

Promatrajući analitički i teoretski, Leikauff objašnjava da improvizacija može otići u pogrešnom smjeru kada je riječ o stilu, harmoniji i sličnim elementima. Uveo me u osnove jaza informacijama da je jazz improvizacija usko vezana za harmoniju i tonski centar. Smatra da svaki jazz improvizator mora dobro poznavati harmonije u skladbi, što uključuje specifična znanja o jazzu poput koji tip septakorda, nonakorda i dodecimakorda odgovara određenom modusu; kao i u svakom glazbenom žanru, postoji cijela doktrina o pravilnoj jazz improvizaciji. U tom smislu, nešto se može smatrati greškom ako se ne prouči stil i oblik te se počne svirati nešto neodgovarajuće tom stilu. Postavlja pitanje što se zapravo smatra neodgovarajućim i zašto bi netko trebao osuđivati nečiju estetiku i emociju. Prema njegovom mišljenju, ništa nije crno-bijelo, sve može biti

drugačije. Ipak, Leikauff ističe da je korisno i zabavno svirati unutar stilskih okvira i poštovati pravila stila, jer unutar tih okvira postoji velika sloboda stvaranja. Da bi se uspješno improviziralo u određenom stilu, potrebno je naučiti stilske karakteristike. Ponavlja važnost proučavanja, slušanja i “kopiranja” velikih kompozitora i improvizatora prilikom učenja svakog stila. Na kraju spominje i hrabrost koju improvizacija zahtijeva za istraživanje i stvaranje unutar i izvan unaprijed zadanih okvira, bez obzira na stil.

8. Podučavanje improvizacije

Leikauff naglašava da djeci nikada ne kaže što da točno rade, već ih usmjerava tako što im najprije osvijesti da imaju slobodu izražavanja i da smiju eksperimentirati. Sljedeći korak je uputiti ih u ono što smatra korisnim, što je sve moguće na temelju njihovih interesa, sugerirati smjer u kojem bi se trebali razvijati, te preporučiti što da slušaju i kako da vježbaju sluh. Na njegovim radionicama, nakon što se djeca opuste i shvate da imaju slobodu izražavanja, zajedno kreiraju autentično glazbeno djelo koje doživljava svoju praižvedbu, unutar kojeg postaju dio orkestra. Djeca odabiru osam tonova koje isprobavaju, kombiniraju i spajaju. Kroz ovaj uvodni dio, objašnjava im koncept glazbenog oblika ABACABA. Unutar kompozicije dolazi do modulacija, promjena metra i sličnih elemenata. U sljedeća dva sata odsviraju i snime svoju skladbu, pri čemu svatko dobiva 16 do 32 takta za slobodno sviranje. Proces započinje s uvodom, jednim motivom, koji se potom razrađuje, a zatim slijedi spomenuta improvizacija od 16 do 32 takta. Na taj način, djeca se upoznaju sa svojim vlastitim stilom, prepoznaju ga i reproduciraju. Često izaberu motiv koji su čuli u kompoziciji koju sviraju na satu instrumenta, ljestvicom ili tehničkom vježbom, ali na svoj način. Nakon toga, slijedi treći dio radionice u kojem im kroz igru osvještava elemente teorije glazbe i podsjeća ih koliko već znaju, osobito u višim razredima osnovne glazbene škole. Krajnji rezultat je glazbeno djelo koje traje oko 10 minuta, a nakon kojeg djeca gotovo uvijek traže da ponove izvođenje. Nekolicina roditelja spomenula je da se djeca ovom aktivnošću bave i na svojim rođendanima, druženjima i tijekom slobodnog vremena. Ističe: “Moja je misija time ispunjena.”

9. Preporuke učiteljima koji žele uključiti improvizacijske aktivnosti u grupnu nastavu

Kada je riječ o improvizaciji, Leikauff savjetuje rad s gradivom koje je već usvojeno: preporučuje da se prve improvizacije temelje na ljestvicama, akordima, tehničkim vježbama i skladbama koje učenici sviraju i slušaju. Što se tiče solfeggia, savjetuje aktivnost koju i sam često provodi: svaki učenik iz grupe izabire jedan ili više tonova. Na temelju odabranih tonova, potiče ih da pokušaju stvoriti vlastitu ideju. Nakon toga, učenici ju zapisuju u notno crtovlje i započinju igru nasumičnim slaganjem i preslagivanjem tonova. Na primjer, iz niza do-re-mi-fa-so, netko može stvoriti do-mi-so-fa-re, što već predstavlja početak improvizacije. Slijedi pokušaj variranja do sada dobivenog materijala i promjene ritma, što rezultira s osam taktova glazbe u kojoj svi sudjeluju. Leikauff primjećuje da djeca preferiraju jasne upute o tome što trebaju raditi, stoga im ova vrsta aktivnosti nije u zoni komfora. Zato je iznimno važno izlagati ih improvizaciji polako i omogućiti im slobodu izražavanja. Nakon nekog vremena, djeca će sama početi dolaziti s idejama. Ističe ulogu glazbenog pedagoga jer on može zapaliti prvu iskru, osvijestiti im da već u osnovnoj glazbenoj školi posjeduju mnogo znanja s kojim mogu što god žele. Slijedi remontiranje ispisanog materijala i proučavanje rezultata, čime ih se osvještava da mogu manipulirati informacijama. Na primjer, kroz umjesto rečenice "Polica je puna knjiga" moguće je reći "Puno je knjiga na polici". Leikauff smatra da nije korisno učenicima davati gotova rješenja, već ih poticati da sami istražuju i pokazati entuzijazam prema njihovim idejama. Pristup bi trebao biti nježan i poticajan. Također, smatra da je korisno zadavati kreativne zadatke za domaću zadaću, kako bi učenici nastavili razvijati svoja znanja i vještine izvan nastave.

10. Preporuke učenicima koji se zanimaju za improvizaciju

Leikauff učenicima preporučuje da se ne boje istraživati svoj instrument i otkrivati njegove granice. Smatra da kroz igru i eksperimentiranje mogu razviti dublje razumijevanje glazbe i steći vještine koje su ključne za improvizaciju. Ističe da je slušanje raznolike glazbe bitan dio učenja; na taj će način razvijati sluh i sposobnost prepoznavanja glazbenih sastavnica specifičnih za određeni stil, što će im pomoći u stvaranju vlastitih glazbenih ideja. Naglašava važnost

“skidanja” glazbe po sluhu i transkribiranja kao ključnih vještina: jedan od najboljih načina za unapređenje improvizacijskih vještina je kroz transkribiranje – zapisivanje i analiziranje solaža i kompozicija velikih majstora. Kroz taj proces učenici uče karakteristike njihovog stila, već razvijaju i vlastiti 'glazbeni vokabular', prepoznavajući elemente koji im se sviđaju kod drugih i implementirajući ih u svoj stil. Leikauff smatra da je važno da se učenici ne boje griješiti. Improvizacija je proces istraživanja novih ideja i izraza, a greške su sastavni dio učenja kroz koje dolazimo do rješenja. Na kraju, preporučuje učenicima da budu otvoreni za nove ideje i pristupe te da se ne ograničavaju samo na jedan stil ili žanr: što više stilova i tehnika učenici savladaju, to će njihova improvizacija biti bogatija i kreativnija.

6.5 INTERVJU - SNJEŽANA STOJAKOVIĆ

1. Prva sjećanja o improvizaciji; stav prema improvizaciji

Prof. Snježana Stojaković prisjetila se da njeno prvo sjećanje na improvizaciju seže u djetinjstvo, kod bake na selu. Kao što često biva, bake su uvijek imale mnogo posla i nisu imale uvijek vremena za igru s unucima. Tražila je zanimaciju i pronašla mali stolac bez naslona i uzela elastične gumice za kućanstvo. Rastegnula ih je preko nožica stolice i svirala na njima, što je kasnije opisala kao svoj prvi instrument, prvo trzalačko glazbalo. To joj je donosilo veliko zadovoljstvo, a briga o tom improviziranom instrumentu bila je izvor dodatnog uzbuđenja. Već tada je istraživala sve mogućnosti koje su gumice nudile – gdje će koja zauzeti mjesto, kakav će zvuk proizvesti. Danas, kada radi s učenicima, često koristi sličan pristup. Na primjer, daje im čašu preko koje razvuku gumice i tako zajedno istražuju različite zvukove kada se gumice zategnu ili opuste. Kako kaže, djeca su uvijek kreativna.

Također, prof. Stojaković pamti i kako je u djetinjstvu oponašala zvukove iz prirode. Njena baka imala je veliki vrt na selu u Slavoniji, i sjeća se kako je pažljivo je slušala zvukove i pokušavala ih ponoviti. To je doživljavala kao istraživačku igru, ne shvaćajući uvijek da u tim trenucima stvara nešto novo. U tim trenucima izgubila bi pojam o vremenu, a improvizaciju opisuje kao

"bezvremensku ugodu", kada sva pažnja i koncentracija postaju usmjerene na proces stvaranja, što smatra iznimno korisnim za djecu.

Improvizacija se nastavila tijekom vježbanja instrumenta, harmonike. Na početku učenja neke pjesme ili skladbe po sluhu, često nije bila sigurna s kojim tonom započeti, što je dovelo do istraživanja i improvizacije. Tijekom vježbanja skladbi i ljestvica, svirala bi svoje trenutne ideje koje su ponekad bile potpuno drugačijeg ugođaja od skladbe koju je vježbala. Ponekad je osjećala grižnju savjesti zbog vremena provedenog u istraživanju, ali u tim trenucima bi se osjećala osvježeno i oplemenjeno. Uspoređuje taj proces s oblikom runda – vježba zadanu skladbu, zatim slijedi njena mala improvizacija, i tako u krug.

“To su bili moji trenuci.”

2. Nastavnička implementacija improvizacije u nastavi

Učitelji prof. Stojaković nisu implementirali improvizaciju u grupnu nastavu, niti u glazbenoj niti u osnovnoj školi. Smatra da je improvizacija važan aspekt glazbenog obrazovanja koji može značajno potaknuti kreativnost i omogućiti učenicima dublje razumijevanje glazbe.

3. Iskustvo učenja improvizacije

Prof. Stojaković ističe kako ju nitko nije izravno podučavao improvizaciji, već je improvizirala prema vlastitom nahođenju. Za nju je to predstavljalo novu dimenziju uživanja u glazbi, prepoznajući improvizaciju kao oblik stvaranja ugodnih zvukova i velikog veselja. Posebno se prisjeća razdoblja puberteta, koje je samo po sebi izazovno, kada bi često prišla instrumentu ne s ciljem da vježba, već da se usvira i zabavlja, što joj je često služilo kao motivacija i uvod u vježbanje zadanog programa. Improvizacija ju je vodila u istraživanje mogućnosti instrumenta i pronalazak vlastitih asocijacija na različite zvukove. Na taj je način iskustveno naučila izvoditi različite tehnike sviranja.

4. Utjecaj improvizacije na prof. Stojaković kao umjetnicu; važnost improvizacije u početku i tijekom bavljenja s glazbom

Prof. Stojaković naglašava da je kroz improvizaciju, osim upoznavanja svog instrumenta, imala priliku upoznati i samu sebe. Smatra da improvizacija omogućuje njegovanje osjećaja i razvoj vlastitih sposobnosti, dok instrument postaje alat kojim se te unutarnje spoznaje prenose u stvarnost. Preko improvizacije moguće je razvijati tehniku sviranja, razrađivati skladbe koje se vježbaju – poput transponiranja motiva, prebacivanja istog motiva iz jedne ruke u drugu, ili isprobavanja kako motiv zvuči u drugom tonskom rodu. Kada je potpuno upoznala svoj instrument i njegove mogućnosti, stekla je slobodu sviranja na način kako je to željela. Improvizacija nije samo utjecala na njen odnos s instrumentom, već i na pjevanje. Kroz istraživanje glasa – njegove boje, visine i različitih mogućnosti – otkrila je kako proširiti vlastiti glasovni potencijal. Na primjer, na probi bi, ako nema dovoljno prvih soprana, pokušala dosegnuti njihove tonove i prilagoditi se različitim vokalnim izazovima. Zaključuje da se svi, na neki način, bave improvizacijom, iako mnogi nisu svjesni da je to dio njihovog svakodnevnog (glazbenog) života.

5. Utjecaj improvizacije na drugi aspekt života (nepovezan s umjetošću)

Prof. Stojaković ističe važnost improvizacije u svakodnevnom životu. Uspoređuje ju s govorništvom, naglašavajući da, iako se zna što se želi reći, odabir riječi i izraza je proces improvizacije. Dala joj je nove ideje prilikom predavanja učenicima i učiteljima: iskustvo ili spoznaja koju je doživjela profesorica često pokuša isti dan implementirati u nastavu. Nažalost, ističe da se u školi se ne bave improvizacijom previše jer se ne stigne radi malo vremena, a puno sadržaja koje se treba obraditi. Profesorica smatra da improvizaciju uči od svojih učenika.

6. Doživljaj improvizacije tijekom vremena

Prof. Stojaković se tijekom vremena sve više oslobađala naučenih okvira. Posebno ističe značajan utjecaj Carla Orffa i njegove pedagogije na njezin profesionalni razvoj. Edukacije koje je pohađala u udruzi HUCO, koja se bavi Orffovom pedagogijom, otvorile su joj nove vidike te su joj pružile mnoga znanja, smjernice i ideje koje je jedva čekala primijeniti u nastavi. Ističe kako je sam Orff smatrao da svako dijete treba doživjeti sviranje, ne u smislu profesionalizma,

već kroz iskustvo muziciranja, što je za nju bilo inspirativno u njenom radu s učenicima. Svoje učenike smatra onima koji su ju podučili improviziranju.

7. Što je potrebno za improvizaciju? Improvizirati po pravilima ili ne improvizirati uopće?

Prof. Stojaković smatra da treba postojati minimalni okvir kako bi se učenici mogli izraziti – smjernice koje pružaju nadahnuće. Ideja i prednost improvizacijskih aktivnosti leži u tome što svaki učenik može doživjeti i osjetiti moć glazbenog trenutka te stvarati. Prema njenom iskustvu, učenici su motiviraniji za aktivnost kada stvaraju, nego kada samo uče o glazbi. Iako je slobodna improvizacija vrlo korisna i oslobađajuća, zbog nastavnog plana i programa često nema dovoljno vremena za nju. Upravo zato naputci profesora mogu pomoći učenicima da stignu do završnog proizvoda. Za nju je manje važno kako se improvizira, nego da se improvizacija provodi u bilo kojem obliku.

"Bilo je trenutaka," prisjeća se prof. Stojaković, "kada bi učenici završili s improviziranjem, a u njihovim očima bih vidjela čuđenje – nisu mogli vjerovati što su stvorili."

Također, smatra da je sviranje bez konteksta improvizacije korisno, ali upravo improvizacija otvara nove mogućnosti i predstavlja veći izazov, kako za profesora, tako i za učenike.

8. Podučavanje improvizacije

Prof. Stojaković ističe da se govorništvo, baš kao i improvizacija, razvija kao vještina. Smatra da su obje ove vještine već prisutne u nama i da ih otkrivamo s vremenom. U svaku prezentaciju koju je održala svojim učenicima i kolegama implementirala je i improvizaciju. Kao primjer aktivnosti, prisjeća se posjeta izložbi Aleksandra Srneca u Muzeju suvremene umjetnosti, nakon čega je sa svojim učenicima i kolegama profesorima organizirala kreativnu radionicu. U prostoru muzeja pripremila je Orffov instrumentarij i dala uputu sudionicima da ozvuče neki odabrani trenutak s izložbe, inspirirani sadržajem programskih knjižica koje je kupila. Takav zadatak predstavlja sinestezu likovne i glazbene umjetnosti, a vodila ih je u ideji da glazbu zaista možemo vizualizirati. Jedan od

primjera koji navodi bila je metalna umjetnina koja je izgledala poput akorda – željezne okrugle ploče postavljene jedna iznad druge.

Primjećuje da profesori nisu bili otvoreni prema takvim zadacima, možda zbog srama, nespremnosti na iskorak ili vlastitih očekivanja da izvedba mora biti genijalna. Kako bi ih potaknula, uvodila ih je u improvizaciju kroz razgovor, slike i osvještavanje njihovog trenutnog stanja, potičući ih i opuštajući. Ističe da je u pozadini svake improvizacije inspiracija ili nadahnuće. Kao primjer, spominje Krik Edvarda Muncha i Pendereckijevu skladbu *Threnody for the Victims of Hiroshima* prilikom obrade 20. stoljeća. Pitanja poput "Što osjećate? Kako je postigao taj osjećaj u vama?" potiču učenike na razmišljanje i osvještavanje. Prof. Stojaković smatra da je važno osvijestiti učenicima da je sve što izvedu u improvizaciji dobro, ali da pritom trebaju pratiti tijek same improvizacije i ostati u zadanoj temi. Nakon izvedbe, razgovori o dojmovima uvijek budu konstruktivni.

Kad god ima vremena, organizira vođene, grupne improvizacije na različite teme, poput boja ili osjećaja. Učenike raspoređuje u grupe, svakoj tajno dodjeljuje boju i daje im 15 minuta za istraživanje. Orffov instrumentarij je podijeljen svima, osim jednoj grupi koja se izražava tjeloglazbom. U ovakvim zadacima profesor igra ključnu ulogu – kroz razgovor i pitanja vodi učenike ka samostalnom otkrivanju odgovora. Pitanja poput "Kakva je bijela boja? Na što vas podsjeća? Kojim biste zvukovima prikazali bijelu boju?" pomažu učenicima da kroz svoja iskustva stvore asocijacije i pretvore ih u zvuk. Na kraju, svaka grupa izvodi svoju improvizaciju, a ostale grupe pokušavaju pogoditi o kojoj je boji riječ – u 90% slučajeva točno pogode.

Varijacija ove aktivnosti sadrži elemente muzikoterapije – učenici u grupama dobivaju zadatak prikazati jedan osjećaj kroz temu improvizacije, poput ljutnje, tuge ili sreće, a to pruža priliku za razgovor o njihovim trenutnim emocijama. Uloga profesora u ovim aktivnostima je osvještavanje i vođenje. Nekad su učenici suzdržani u improvizaciji: zato je važno sustavno provoditi ovakve aktivnosti kako bi se upoznali s ulogom improvizatora. Ovakvi zadaci prikladni su za djecu do 6. razreda, ali mogu biti uspješni i sa starijim učenicima.

Još jedan primjer aktivnosti koji spominje uključuje snimanje zvukova iz okoline. Učenici su tijekom proljetnih praznika snimali različite zvukove poput šume, ulice i gradilišta. Nakon povratka na nastavu, reproducirali su te zvukove i obogatili ih drugim zvukovima kako bi kreirali zvučnu priču. Na kraju su glasali za najbolju zvučnu kompoziciju koju su kreirale druge grupe.

Profesorica je sa mnom podijelila još stvaralačkih aktivnosti: za osmi razred, kako bi motiv pjesme Rim tim tagi dim zvučao u stilu zadanog glazbenog razdoblja; improvizacija na 5 tonova; tjeloglazba, ples; pisanje eseja; crtanje stripova; za vrijeme korone osmišljavali su prikaze glazbenih oblika rondo i teme s varijacijama... Neki od samostalnih zadataka za učenike bili su istraživanje kako zvuče glazbala i reklame uz uz njihovu glazbeno zvučnu podlogu.

9. Preporuke učiteljima koji žele uključiti improvizacijske aktivnosti u grupnu nastavu

Prof. Stojaković preporučuje učiteljima da se educiraju o improvizaciji i da je pokušaju uključiti u svoj rad. Smatra da je ključno uvijek biti svjestan ishoda aktivnosti te promišljati o tome kako voditi učenike kako bi iz aktivnosti izvukli maksimalnu korist.

10. Preporuke učenicima koji se zanimaju za improvizaciju

Profesorica savjetuje učenicima da upišu glazbenu školu u kojoj mogu upoznati improvizaciju. Jedna od takvih škola je Glazbena škola Elly Bašić, ali postoje i drugi alternativni programi koji uključuju jazz, glazbeni stil bogat improvizacijom. Također, potiče učenike na okupljanje u glazbene sastave, uključivanje u izvannastavne aktivnosti sviranja i samostalno istraživanje glazbe.

6.6. ISHODI ISTRAŽIVANJA

Istraživanje o improvizaciji, temeljeno na intervjuima s Krešimirom Klarićem, Juricom Leikauffom i Snježanom Stojaković, pruža uvid u različite pristupe i iskustva ove kreativne vještine u glazbi. Iako su njihovi putovi prema improvizaciji bili različiti, svi su se složili o ključnim prednostima i značaju improvizacije u glazbenom obrazovanju i osobnom umjetničkom razvoju.

6.6.1 Početna sjećanja o improvizaciji i stav prema improvizaciji

Svi sugovornici prisjećaju se djetinjstva kao razdoblja kada su se prvi put susreli s improvizacijom. Bilo da se radilo o "pikanju" po klaviru (Klarić), igri s instrumentima unutar obitelji (Leikauff) ili stvaranju improviziranih instrumenata (Stojaković), improvizacija je od ranih dana bila dio njihovog istraživanja glazbe.

6.6.2 Iskustvo učenja improvizacije

Krešimir Klarić imao je formalno iskustvo u učenju improvizacije tijekom nastave orgulja, gdje je prolazio kroz strukturirane zadatke poput harmonizacije korala i razvijanja stilske improvizacije. Jurica Leikauff se fokusirao na samostalno istraživanje i transkripciju jazz sola, a Snježana Stojaković improvizaciju nije učila formalno, već ju je razvijala kroz eksperimentiranje i igru.

6.6.3 Implementacija improvizacije u nastavi njihovih profesora

Krešimir Klarić ističe da je njegova profesorica orgulja redovito uvodila improvizaciju u nastavu kroz strukturirane zadatke koji su omogućili postepeni napredak. Snježana Stojaković, međutim, ističe da u svom obrazovanju nije iskusila grupnu improvizaciju, ali je kasnije u svojoj nastavi to nadoknadila, uvodeći razne improvizacijske aktivnosti s učenicima. Jurica Leikauff improvizaciju nije iskusio u formalnoj nastavi.

6.6.4 Utjecaj improvizacije na umjetnički razvoj

Svi su se složili da je improvizacija bila vrlo bitna za njihov umjetnički život, ali i život u širem smislu.

6.6.5 Utjecaj improvizacije na druge aspekte života

Improvizacija je imala utjecaj i na druge aspekte njihovih života. Krešimir Klarić smatra da mu improvizacija možda pomaže u snalaženju u nepredvidivim situacijama izvan glazbe, dok Jurica Leikauff naglašava da je improvizacija sastavni dio svakodnevnog života, ističući kako improviziramo u raznim životnim situacijama. Snježana Stojaković uspoređuje improvizaciju s govorništvom, objašnjavajući kako improvizacija pomaže u brzom i kreativnom reagiranju u nepredvidivim okolnostima.

6.6.6 Preporuke za učitelje i učenike

Svi sugovornici preporučuju improvizaciju kao ključnu komponentu glazbenog obrazovanja. Krešimir Klarić savjetuje učiteljima da budu dobro pripremljeni za izazove grupne improvizacije i da jasno definiraju ciljeve za učenike. Jurica Leikauff naglašava važnost slušanja glazbe i učenja po sluhu, ali i istraživanja svog instrumenta. Snježana Stojaković savjetuje učiteljima da se educiraju o improvizaciji i uključe je u svoje metode rada, dok učenicima preporučuje da upišu glazbene škole koje potiču improvizaciju te se uključe u glazbene sastave i istražuju samostalno.

7. ZAKLJUČAK

Zaključci ovog rada potvrđuju važnost glazbene improvizacije kao alata za razvoj kreativnosti i stvaralaštva učenika. Kroz analizu metoda Carla Orffa i Elly Bašić, te kroz intervju s profesionalnim glazbenicima, uvidjelo se da improvizacija omogućuje djeci da slobodno istražuju zvuk i izraze se kroz glazbu. Ključni doprinos improvizacije je u razvoju samopouzdanja, oslobađanju od straha od greške te u poticanju učenika na aktivno sudjelovanje u glazbenom procesu. Intervjui su također pokazali kako improvizacija pomaže glazbenicima u osobnom i umjetničkom razvoju, pružajući im slobodu izražavanja i prilagodbe u nepredvidivim situacijama. U pedagoškom kontekstu, improvizacija se pokazuje kao vrijedan alat za razvoj interpretativnih vještina i razumijevanja glazbenih struktura, zbog čega bi trebala biti redovito integrirana u nastavu glazbe na svim razinama obrazovanja.

8. LITERATURA

1. Andreis, J. (Gl. red.). (1958). Muzička enciklopedija. Leksikografski zavod FNRJ.
2. Bačlija Sušić, B. (2016). Spontana improvizacija kao sredstvo postizanja samoaktualizacije, optimalnih i vrhunskih iskustava u glazbenoj naobrazbi.
3. Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its nature and practice in music*. Da Capo Press.
4. Beaty, R. E. (2015). The neuroscience of musical improvisation. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 51, 108–117.
<https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2015.01.004>
5. Csikszentmihalyi, M. (2006). *Flow: Očaravajuća obuzetost*, Psihologija optimalnog iskustva. Jastrebarsko: Naklada Slap.
6. Čizmić, I., & Rogulj, J. (2018). Plastičnost mozga i kritična razdoblja: Implikacije za učenje stranoga jezika. *Zbornik Veleučilišta u Šibeniku*, 1(2), 115-126.
7. diskant. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 20.6.2024.
<<https://www.enciklopedija.hr/clanak/diskant>>.
8. Donnay, G. F., Rankin, S. K., Lopez-Gonzalez, M., Jiradejvong, P., & Limb, C. J. (2014). Neural substrates of interactive musical improvisation: An fMRI study of "trading fours" in jazz. *PLoS One*, 9(2), e88665.
<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0088665>
9. Finscher, L. (Ed.). (1997). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bärenreiter/Metzler.
10. Glazbena škola Elly Bašić. (n.d.). Elly Bašić – životopis.
https://www.ellybasic.hr/?page_id=22
11. Landau, A. T., & Limb, C. J. (2017). The neuroscience of improvisation. *Music Educators Journal*, 103(3), 27-33. <https://doi.org/10.1177/0027432116687373>
12. Latham, A. (Ed.). (2004). *The Oxford dictionary of musical terms*. Oxford University Press.
13. mali mozak. Medicinski leksikon (1992), mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2024. Pristupljeno 26.6.2024.
<<https://medicinski.lzmk.hr/clanak/mali-mozak>>.
14. Maslow, A. H. (1963.). *Religions, Values and Peak Experiences*. London: The

Viking Press, Penguins Book Limited

15. notacija. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 10.7.2024. <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/notacija>>.
16. Orff, C. (1963). The Schulwerk: Its origin and aims. *Music Educators Journal*, 49(5), 69-74. <https://doi.org/10.2307/3389966>
17. Randel, D. M. (Ed.). (1986). *The New Harvard dictionary of music* (3rd ed.). The Belknap Press of Harvard University Press.
18. Santos, M. R., Krug, M. S., Brandão, M. R., Leon, V. S., Martinotto, J. C., Fonseca, J. D., Brasil, A. C., Machado, A. G., & Oliveira, A. A. (2021). Effects of musical improvisation as a cognitive and motor intervention for the elderly. *Estudos de Psicologia (Campinas)*, 38, e190132. <https://doi.org/10.1590/1982-0275202138e190132>
19. Thresher, J. M. (1964). The contributions of Carl Orff to elementary music education. *Music Educators Journal*, 50(3), 43-48. <https://doi.org/10.2307/3390756>
20. Walter, A. (1959). Carl Orff's music for children. *The Instrumentalist*, January, 38.
21. Watanabe, D., Savion-Lemieux, T., & Penhune, V. B. (2007). The effect of early musical training on adult motor performance: Evidence for a sensitive period in motor learning. *Experimental Brain Research*, 176(3), 332–340. <https://doi.org/10.1007/s00221-006-0619-z>

Prilozi:

Popis elektroničkih priloga: <https://doi.org/10.1177/0027432116687373>

