

NINA PEROVIĆ, THEDA WEBER-LUCKS, JELENA MARTINOVIC-BOGOJEVIĆ

## Improvisationserfahrungen von Musikschullehrkräften anhand von Methoden aus dem Sozio-Psychodrama – Ein Erfahrungsbericht

This article examines theories on the importance of improvisation in music education and the key features of Jacob Levy Moreno's methods on the basis of a project. The main aim was to gain experience of how music teachers can develop new perspectives on the implementation of improvisation in their teaching practice. The approach presented here was chosen to overcome common blockages, to master improvisation from different perspectives and to help it become expressive through the use of sociopsychodrama techniques. During the work process, care was taken to create a supportive environment and to encourage individual and collective creativity.

Le présent article met en lumière les théories sur l'importance de l'improvisation dans l'enseignement musical ainsi que sur les caractéristiques clés des méthodes de Jacob Levy Moreno à travers un projet de formation continue en pédagogie musicale. L'objectif principal était de recueillir des expériences sur la manière dont les professeurs de musique peuvent développer de nouvelles perspectives pour l'implémentation de l'improvisation dans leur pratique d'enseignement. L'approche présentée ici a été choisie pour surmonter les blocages habituels, maîtriser l'improvisation sous différentes perspectives et l'aider à s'exprimer grâce à l'utilisation de techniques issues du sociopsychodrame. Dans le processus de travail, on a veillé à créer un environnement de soutien et à encourager la créativité individuelle et collective.

Der vorliegende Beitrag beleuchtet Theorien zur Bedeutung von Improvisation in der musikpädagogischen Ausbildung sowie Schlüsselmerkmale der Methoden von Jacob Levy Moreno anhand eines musikpädagogischen Fortbildungsprojektes. Das Hauptziel bestand darin, Erfahrungen zu sammeln, wie Musiklehrkräfte neue Perspektiven für die Implementierung von Improvisation in ihre Unterrichtspraxis gewinnen können. Der hier vorgestellte Ansatz wurde entwickelt, um übliche Blockaden zu überwinden, Improvisation aus verschiedenen Perspektiven zu meistern und ihr durch den Einsatz von Techniken aus dem Soziopsychodrama zur Ausdrucks Kraft zu verhelfen. Im Arbeitsprozess wurde darauf geachtet, ein unterstützendes Umfeld zu schaffen und sowohl die individuelle als auch die gemeinschaftliche Kreativität zu fördern.

## Einleitung

Im Frühjahr 2022 wurde an der Leo Kestenberg Musikschule Berlin ein innovatives Workshop-Projekt unter dem Titel »Das Soziopsychodrama als Schlüssel zur Improvisation« entwickelt. Es wurde von Theda Weber Lucks, Leo Kestenberg Musikschule, Leiterin der Fachgruppe »Neue Musik. Performance Art. Klangkunst« initiiert und unter Leitung der Komponistin und Praktikerin des Soziopsychodramas, Nina Perović, durchgeführt. Begleitet wurde das Projekt von der Musikpädagogin Jelena Martinović-Bogojević sowie von einer Supervisorin in der Psychodrama-Ausbildung. Theda Weber-Lucks nahm als aktiv teilnehmende Musikschullehrkraft und improvisationserfahrene Musikpädagogin eine Innenperspektive ein.

Die Bedeutung der Improvisation für die Förderung von musikalischer Kreativität und ein besseres musikalisches Verstehen wurde in der Musikpädagogik vielfach erforscht.<sup>1</sup> Zunehmend wird das Fach Improvisation in neu überarbeiteten Curricula von Musikhochschulen oder Universitäten berücksichtigt. Doch, Veränderungen in der Musikpädagogik sind an langfristige Prozesse gebunden und erfordern eine Lehrperson, die offen für lebenslanges Lernen ist. Noch immer ist die musikalische Improvisation im Musikunterricht an Schulen oder Musikschulen unterrepräsentiert, selbst, wenn es um den Musikunterricht von Kindern geht. Für viele Musiklernende, besonders im Einzel- und Gruppenunterricht von klassischer Musik, ist das Spielen eines Instrumentes oder der Gesang nach wie vor durch die kontinuierliche Arbeit an der Aufführungstechnik und den strikten Respekt vor der Partitur bestimmt.

Ausgehend von dieser Problematik wurde das hier vorzustellende Workshop-Projekt konzipiert. Dabei war es die Ausgangsidee, mit einem praxisorientierten Improvisations-Projekt für Musiklehrkräfte zu beginnen und evtl. sogar einen neuen Zugang zu Neuer Musik, Performance- und Klangkunst zu eröffnen.

Die prozessoffene Zusammenarbeit von Kolleg\*innen im Rahmen eines Workshops wird allgemein als ein mächtiger Katalysator der professionellen Entwicklung begriffen. Das gegenseitige Absorbieren von Erfahrung und Wissen durch gemeinsames praktisches Umsetzen, Explizit-Ma-

---

<sup>1</sup> Vgl. Biasutti (2017); Campbell (2009); Heble/Laver (2021); Kratus (1995); Siljamäki/Kanellopoulos (2019).

chen und Reflektieren fördert nachweislich Erfahrung, Wissen, konzeptuelles Denken, Spieltechnik und, nicht zuletzt, berufliches Engagement.

Doch wie kann dies erfolgversprechend in der Improvisation gelingen? Ein nicht zu unterschätzender Faktor ist gerade bei klassisch ausgebildeten Musiker\*innen die Angst, frei zu spielen.

Angeregt durch die Begegnung mit Nina Perović, die sich als Komponistin und Pianistin intensiv mit *Psychodrama* und *Soziopsychodrama* sowie der Philosophie und Theorie von Jacob Levi Moreno (1959) beschäftigt, entstand die Idee, ein Pilotprojekt zu wagen und zentrale Methoden aus dem Sozio- und Psychodrama von Jacob Levy Moreno auf die musikalische Improvisation zu übertragen. Damit sollte ein angstfreier Raum geschaffen werden, der die Musiklehrkräfte – jenseits von richtig und falsch – zu freier Improvisation und Interaktion mit anderen Gruppenmitgliedern ermutigen und ihnen praktische Erfahrungen im Umgang mit kreativen Gruppenprozessen ermöglichen könnte.

Dieses Pilotprojekt galt es, im Hinblick auf mögliche Anschluss- oder Nachfolgeprojekte auszuwerten, um es verbessern und weiterentwickeln zu können.

Im Folgenden werden die einzelnen Schritte dargestellt, die zur Entwicklung des Modells führten: 1. Forschungsstand zur Improvisation im Musik(schul)unterricht, 2. angstfreie Improvisation, 3. Methoden aus dem *Soziopsychodrama*, 4. Das Workshop-Modell und seine Durchführung, 5. Auswertung

## 1. Forschungsstand - Improvisation im Musik(schul)unterricht

Um Improvisation als integralen Bestandteil des Musikunterrichts erfolgreich unterrichten, begleiten und entwickeln zu können, sollten Lehrkräfte über Kenntnisse und Fähigkeiten verfügen, die sie meist erst selbst entwickeln müssen.

Nach einer Definition von Biasutti<sup>2</sup> ist Improvisation eine artikulierte, mehrdimensionale Aktivität, die zu einer kreativen Leistung aus dem Stegreif führt. Improvisation findet im Moment statt, was die lineare Verfolgung des Prozesses erschwert. Sie äußert sich in der Erzeugung von Reaktionen auf vertraute musikalische Stimuli, wie etwa eine Melodie oder eine Akkordfolge. Frühere Erfahrungen werden im musikalischen

---

2 Biasutti (2017).

Langzeitgedächtnis akkumuliert, was die Perfektionierung der Improvisation im Laufe der Zeit ermöglicht. Nach Clarke<sup>3</sup> erfolgt die Verknüpfung von Elementen während der Improvisation auf drei Arten: hierarchisch, assoziativ und basierend auf der Auswahl einer bestimmten Anzahl von Elementen aus dem Repertoire, das dem Improvisierenden zur Verfügung steht. Das Mitreißende des kreativen Prozesses im Augenblick hängt mit emotionalen Zuständen und dem unbewussten Abrufen (Triggern) von angesammeltem Wissen und Erfahrungen zusammen.

Das Spektrum der Musikimprovisation differenziert sich je nach Genre durch den Grad der Einbeziehung von mentalen Prozessen, musikalischer Intuition und ganz allgemein durch die Freiheit im kreativen Ausdruck weiter aus. Freie Improvisation in der klassischen Musik wird nach unserem Erachten weniger analysiert, nicht nur, weil sie weniger präsent ist, sondern auch, weil ihr der Respekt vor der Partitur oder vor etablierten ästhetischen Kriterien einer jeweiligen Epoche entgegenstehen oder ein bestimmter Stil oder Ausdruck eines Komponisten beachtet werden müssen.

Das Unterrichten von Improvisation ist eine große Herausforderung bzgl. der Entwicklung von didaktischen Kompetenzen in der Musikpädagogik. Eine Lehrkraft, die Improvisation in ihrer Unterrichtspraxis anwenden möchte, sollte mit Entwicklungsansätzen zum Unterrichten von Improvisation vertraut sein.

Kratus<sup>4</sup> zufolge kann dabei zwischen sieben Stufen unterschieden werden: 1. Erkundung, 2. prozessorientierte Improvisation, 3. produktorientierte Improvisation, 4. flüssige Improvisation, 5. strukturelle Improvisation, 6. stilistische Improvisation und 7. persönliche Improvisation.

Ein weiteres bedeutendes Modell, das vor 35 Jahren entwickelt wurde, ist das von Swanwick und Tillman<sup>5</sup> verfasste *Spiralmodell der musikalischen Entwicklung*, das sich auf die Entwicklungspsychologie stützt und die Prozesse der musikalisch-kreativen Entwicklung erklärt. Wichtige Erkenntnisse bringt überdies das von Peter R. Webster<sup>6</sup> entwickelte Modell vom kreativen Denken in der Musik, das aus der Notwendigkeit heraus entstand, den oft zu weitgefassten Begriff der musikalischen Kreativität klarer zu definieren.

---

3 Clarke (1988).

4 Kratus (1995).

5 Swanwick/Tillmann (1986).

6 Webster (2002).

Von Larsson und Georgii-Hemming<sup>7</sup> wurden für die Improvisation im Musikunterricht zwei konzeptionelle Rahmen definiert: die *strukturierte Improvisation*, die sich auf die Lehrperson richtet bzw. von ihr ausgeht, und die *freie Improvisation*, die sich auf die Lernenden richtet bzw. von diesen ausgeht.

Pucihar,<sup>8</sup> die sich mit der Bedeutung von Improvisation im zeitgenössischen Klavierunterricht beschäftigt und untersucht, wie diese die Kreativität inspiriert, behauptet, dass das Improvisationsvermögen weder aus sich selbst heraus entsteht noch eine besondere Gabe sei. Sie sollte kontinuierlich auf ein höheres Niveau gehoben und als ein ganzes Bündel von Fähigkeiten aufgebaut werden, zu denen z.B. das Einhalten von einem Metrum, Rhythmus, Dynamik, Harmonik, Melodiebildung usw. zählen. Sie stellt fest, dass die Improvisation nicht nur das kreative Potenzial der Schüler\*innen anregt, sondern auch ihre musikalischen Kenntnisse und darstellerisch-technischen Fähigkeiten vertieft und fördert. Überdies könnte die Improvisation eine stark therapeutische Wirkung haben, insbesondere, wenn sie mit Körperbewegung verbunden ist.

Im Gegensatz zum Prozess des Komponierens, der durch Diskontinuität und mehrfaches Überarbeiten von Ideen gekennzeichnet ist, besteht der Prozess des Improvisierens in der Kontinuität fortgesetzter Ideen und macht überdies die ununterbrochene Materialgenerierung sowie ein hohes Maß an instrumentaltechnischen Fähigkeiten erforderlich. Außerdem ist das Komponieren meist ein individueller Akt, während die Improvisation meist ein kollektiver Akt ist, der durch Interaktion, Synergie und gegenseitige Unterstützung insbesondere auch zur Entwicklung von sozialen und emotionalen Kompetenzen beitragen kann, wie sie als Schlüsselkompetenzen für das 21. Jahrhundert gefordert werden.

Der beim Improvisieren aktivierte kognitive Prozess kann nach Biasutti und Frezza<sup>9</sup> in vier Dimensionen unterteilt werden: 1. Antizipation, 2. Nutzung des Repertoires, 3. emotionale Kommunikation, 4. Feedback und Flow. Die Lehrkraft kann dabei eine vermittelnde Rolle einnehmen und die Entwicklung der kognitiven Fähigkeiten der Lernenden/Studierenden unterstützen. Dieser prozessorientierte pädagogische Ansatz trägt Biasutti<sup>10</sup> zufolge zur Entwicklung von *Metakognition* bei, was zu einer

---

7 Larsson/Georgii-Hemming (2018).

8 Pucihar (2016).

9 Biasutti/Frezz (2009)

10 Biasutti (2017).

Bewertung von Wissen auf transformative Weise führt. In der prozessorientierten, musikpädagogischen Ausbildung unterstützt er zweierlei: nämlich die Entwicklung der eigenen Improvisationsfähigkeit und, vermittelt durch die begleitende Erfahrung, einen Einblick in die Art und Weise, wie er in der künftigen Unterrichtspraxis angewendet werden kann.

## 2. Angstfreie Improvisation

Eine zentrale Studie von Riveire,<sup>11</sup> die es zu berücksichtigen gilt, wenn Improvisationsaktivitäten im generellen Klassenmusikunterricht geplant werden, nennt fünf leitende Prinzipien für die angstfreie Improvisation im Schulmusikunterricht: 1. Erfahrung geht vor Intellektualisierung, 2. Improvisieren innerhalb von Struktur/Syntax, 3. Spielen vom Ohr her, 4. Improvisieren als Weg, in der Musik zu sein, 5. Ausbalancieren von Freiheit und Struktur.

## 3. Methoden aus dem *Soziopsychodrama*

Wenn wir musikalische Improvisation als einen Gruppenprozess verstehen, der im Augenblick stattfindet, und Kreativität als ein komplexes psychologisches Konstrukt; und wenn wir musikalische Improvisation zugleich als eine (non)verbale/körperliche Interaktion verstehen, dann erscheint die Adaption von Methoden aus dem *Psychodrama* wie aus dem *Soziodrama* nach Jacob Levy Moreno für die Anleitung und Ausführung von musikalischer Improvisation durchaus naheliegend und plausibel.

Das *Psychodrama* basiert auf den Prinzipien von Spontaneität und Kreativität, bei denen durch die soziale Interaktion mit anderen sowohl individuelle als auch intrapersonelle Prozesse angestoßen werden.

Gründervater des Psycho- wie des Soziodramas war der Psychiater, Psychosoziolege und Pädagoge Jacob Levy Moreno (1889–1974). Er sah das therapeutische Potenzial des dramatischen Ausdrucks im experimentellen Theater und begann, es zu entwickeln. Dennoch beschränkt sich das *Psychodrama* historisch gesehen nicht ausschließlich auf seine therapeutische Dimension. Moreno selbst setzte es in den Bereichen der Soziologie und

---

11 Riveire (2006).

Pädagogik ein.<sup>12</sup> Das soziale Element darin beruht auf Morenos ursprünglichem Bedürfnis, mit seiner Arbeit sozialen Wandel anzustoßen und für die Menschenwürde von Unterdrückten und Ausgegrenzten zu kämpfen.

Diese Aspekte fließen auch in den Begriff des *Soziopsychodramas* ein, der zwar nicht allgemein anerkannt ist, aber besser geeignet scheint, sowohl die psychologischen als auch die soziologischen Aspekte von Morenos Methode zu erfassen. Damjanov<sup>13</sup> betrachtet die Verbindung zwischen den beiden Methoden, die für den Begriff *Soziopsychodrama* stehen, wie folgt:

Schon Moreno verwendete den Begriff *Soziopsychodramas*, aber im Laufe der Zeit bildeten sich aus den von ihm zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschaffenen Methoden unterschiedliche Traditionen. In Europa und den USA gibt es eine strikte *Trennung* zwischen der psychotherapeutischen Methode des Psychodramas und der Methode des Soziodramas, die nicht *exklusiv* nur der therapeutischen Anwendung gilt, sondern auch der Arbeit mit anderen Gruppen. Die Begriffe *Soziopsychodrama* und *Psychosoziodrama* werden vor allem in Südamerika verwendet, insbesondere in Brasilien und Argentinien, aber auch in den anderen Ländern Südamerikas.<sup>14</sup> Monica Zuretti, Morenos Schülerin aus Argentinien, Buenos Aires, hat die Methode des Psychodramas und des Soziodramas weiterentwickelt und ihr den Namen *Soziopsychodrama* gegeben.<sup>15</sup> Wenn man jedoch Morenos Rollentheorie versteht und sie anwendet, um den Menschen und menschliche Beziehungen zu verstehen,<sup>16</sup> kann man leicht verstehen, warum der Begriff *Soziopsychodrama* angemessener ist. Damjanov erklärt weiter, dass die Arbeit von Zuretti ihrer Auffassung folgte, dass soziale und psychologische Aspekte genauso aufeinander bezogen sind wie Individuum und Kollektiv.

Die Methode des *Soziopsychodramas* umfasst sowohl die soziale als auch die individuelle Matrix;

es ist eine Methode, die berücksichtigt, dass es keine klare Trennung zwischen der Gesellschaft und dem Individuum gibt, weil viele persönliche Themen mit den sozialen Ebenen und Dimensionen zusammenhängen.<sup>17</sup>

Moreno stellte die Existenz starrer und ungleichmäßig ausgeprägter Rollenbilder fest, in deren Rahmen die Einzelperson nicht die Möglichkeit hat, sich auszudrücken. Solche Zustände erzeugen auf energetischer Ebene Druck und Spannung, die gelöst werden wollen.

---

12 Ameln/Becker-Ebel (2020), S. 10.

13 Damjanov (2023a), S. 12.

14 Figusch, 2009, zit. nach Damjanov, (2023a), S. 12.

15 Kristoffersen/Mollan/Kristoffersen (2015), zit. n. Damjanov, 2023, S. 12f.

16 Apter, 2003, zit. n. Damjanov, (2023a), S. 12.

17 Vgl. Damjanov (2023a), S. 12.

Im *Soziopsychodrama* werden die Klienten ermutigt, Erinnerungen, Lebenssituationen, innere Dramen, Phantasien und Träume wiederzubeleben, sei es durch das Aufstellen von Szenen, Rollenspiele, dramatische Selbstdarstellung u.a. Dabei wird sowohl verbal als auch nonverbal kommuniziert.

### Elemente des Soziopsychodramas

Die Instrumente im Soziopsychodrama sind die *Gruppe* sowie die *Bühne*. Die Handlungsrollen werden bestimmt durch *Protagonist\*in*, *Hilfs-Ich* und *Spielleitung*. Handlungsrelevante Instrumente des Soziopsychodramas sind: *Rollenspiel*, *Rollenübernahme*, *Rollentausch*, *Spiegeltechnik* (Alter-Ego) und das *Doppeln*.

*Protagonist\*in* ist das Subjekt einer psychodramatischen Darstellung. Es steht im Zentrum der Handlung, wenn Vertrauen innerhalb der *Gruppe* gegeben ist. Die *Spielleitung* ist die Person, die das Subjekt (*Protagonist\*in*) berät und unterstützt und die strukturelle Verantwortung für den Prozess trägt. Die *Gruppe* besteht aus allen Teilnehmenden einer Sitzung. Sie dient für das Subjekt der Handlung (*Protagonist\*in*) als Resonanzraum, korrigierende Instanz und Feedbackgeber, ist Inspirations- und Ideenquelle, auch für das *Hilfs-Ich*. Nur einige Mitglieder der Gruppe werden vom Handlungssubjekt als *Hilfs-Ich* ausgewählt.

Ein *Hilfs-Ich* wird als Erweiterung sowohl des Handlungssubjekts (*Protagonist\*in*) als auch der *Leitung* definiert. Ihre Aufgabe besteht darin, dem Subjekt (*Protagonist\*in*) bei der Anleitung, Erforschung und Durchführung seines Prozesses zu helfen.

Die *Bühne* ist der Ort, an dem durch den/die *Protagonist\*in*, das *Hilfs-Ich* und die *Leitung* als aktiv teilnehmende Personen sowie durch die *Gruppe* als passiv Teilnehmende, ein Modus der Erfahrung erreicht wird, der über die Realität hinausgeht. Nach dem Überschreiten des Bühnenrandes treten die Teilnehmenden in eine sogenannte *Überschussrealität* ein – die *Bühne* ist also auch ein Abbild der subjektiven Realität des *Subjekts* (*Protagonist\*in*) oder der *Gruppe*.

Morenos Rollentheorie ist relational und erklärt, dass Rollen infolge von Erfahrungen auftreten, die wir im Laufe des Lebens in Bezug auf andere gemacht haben. Das können andere Menschen sein, aber auch die Natur, die Umwelt, die Familien oder die Gesellschaft, in der wir leben.

Im Verlauf des Workshops kamen vor allem die Techniken *Rollenspiel* und *Rollentausch* zur Anwendung. Beide sind wichtig, wenn es darum geht, Empathie zu entwickeln und neue Perspektiven und Erkenntnisse zu gewinnen.

*Rollenspiel* ist ein weit gefasster Begriff, der eine Vielzahl von Spielen und Übungen umfasst, bei denen eine Person aufgefordert wird, das Verhalten einer anderen Person nachzuahmen oder eine Reihe von Meinungen anzunehmen und öffentlich zu vertreten, mit denen sie sich nicht persönlich identifiziert.

*Rollentausch* hingegen bedeutet, dass eine Person in die Rolle einer anderen schlüpft, mit der die Rolle getauscht wird. Es bedeutet, dass wir uns nicht nur wie die andere Person verhalten, sondern auch wie sie denken und fühlen, was bedeutet, dass wir uns in sie einfühlen und sie verstehen.

#### 4. Entwicklung von zwei Workshop-Konzepten

Verbale und nonverbale Ausdrucksweisen gibt es im *Soziopsychodrama* ebenso wie in der Musik – z.B. in Improvisation und musikalischem Drama. Im musikalischen Nachspielen/Darstellen von psychosozialen Konflikten wird Spontaneität freigesetzt, können sich Lösungsmöglichkeiten finden lassen; ebenso aber können kreative Impulse für die individuelle oder kollektive Improvisation und Komposition gefunden werden.

Es wurden zwei unterschiedliche Workshop-Konzepte realisiert: Zunächst entstand das Konzept eines vierteiligen Workshops (Workshop 1) für eine größere Gruppe von Musiklehrkräften, der sich über einen Zeitraum von zwei Monaten erstrecken sollte. Darin ging es vor allem um das Erlernen und Anwenden von Improvisationstechniken sowie um das spontane Improvisieren und Erschaffen von Konzept- und Augenblickskompositionen mit Hilfe von Techniken und Methoden aus dem *Soziopsychodrama*.

Demgegenüber wurde ein zeitlich kompakter Arbeits-, Improvisations- und Kompositions-Prozess (Workshop 2) für ein relativ improvisationserfahrenes Trio entwickelt, mit Nina Perović als *Spielleiterin* (Moderatorin, Protagonistin, Komponistin, Pianistin), Theda Weber-Lucks als *Protagonistin* und *Hilfs-Ich* (Stimme) und Marcos Gomez als *Protagonisten* und *Hilfs-Ich* (Trompete). Auch dieser Prozess wurde maßgeblich durch die Anwendung von Techniken aus dem *Soziopsychodrama* bestimmt: Auf

der Grundlage von individuell geführten Vorgesprächen mit der *Leiterin* wurden die Rollen von *Protagonist\*in* und *Hilfs-Ichs* festgelegt. Es entstanden drei Sets, die als Teil 1 in den Kompositions-Zyklus *Penetrations II* von Nina Perović eingingen. – Die erstmals eingesetzte Methode wurde danach erfolgreich u.a. mit den Stuttgarter Vokalsolisten fortgesetzt.

Im Folgenden wird aus Platzgründen auf den ersten Workshop eingegangen. Die detaillierte Darstellung und Evaluierung des zweiten Workshops wird für eine spätere Veröffentlichung aufgespart.

### Workshop I – Konzept

Grundidee des vierteiligen Workshops war es, Musikschullehrkräfte zu einer prozessorientierten Improvisations-Fortbildung einzuladen, in der die Adaption von Methoden aus dem *Soziopsychodrama* als Spielvorgaben erprobt werden sollte.

Der hier eingeleitete Gruppenprozess wurde mit zeitlicher Begrenzung durchgeführt. Er war eindeutig musikalisch ausgerichtet, enthielt jedoch durch den Einsatz von Elementen aus dem Rollenspiel (*Rollenübernahme*, *Rollentausch*, *Spiegeltechnik*, das *Doppeln* etc.) sowie durch die Rollenverteilung (*Protagonist\*in*, *Hilfs-Ichs*, *Leitung* sowie *Bühne und Gruppe*) deutlich gruppendifferentielle und ansatzweise therapeutische Aspekte.

Es wurden vier ganztägige, jedoch zeitlich weit auseinanderliegende Sitzungen konzipiert. Sie fanden alle im selben Raum statt, einem mittelgroßen Konzertsaal mit freier Bestuhlung und zwei Konzertflügeln. – Die größeren Zeitabstände zwischen den Workshops sollten den Lehrkräften dazu dienen, Zeit zu gewinnen, z.B. auch für die Erprobung des Erfahrenen mit ihren Schülern.

Jeder der vier Workshop-Tage basierte auf einem ähnlichen Konzept, bestehend aus *Warm-ups* (*Aufwärmübungen*), *Aktionen* (z.T. themenbezogene *Kleingruppenarbeit mit anschließender Präsentation vor der Gruppe*) und einem abschließendem *Sharing* (*Austausch*).

Der Anteil der Teilnehmenden variierte zwischen sechs und zwölf Personen, es waren vor allem Musikschullehrkräfte gekommen mit geringer bis ausgeprägter Improvisationserfahrung, wohnhaft in Berlin, aber von verschiedener Nationalität (deutsch, französisch, spanisch, montenegrinisch, ungarisch).

## Tag 1

Der erste Workshoptag war durch eine Mittagspause in zwei Teile gegliedert und dauerte insgesamt vier Stunden.

Zunächst wurden die Teilnehmenden in die grundlegenden Techniken aus dem Psychodrama eingeführt, mit Begrenzung auf *Rollenspiel* und *Rollentausch*. Anschließend gab es ein *Warm-up* in Form von zwei Spielen: *Fang meinen Namen* und *Könntest du dein Instrument sein?*

*Fang meinen Namen* diente dazu, die Mitglieder der Gruppe namentlich vorzustellen, d. h. jede teilnehmende Person sang ihren Namen und die Gruppe wiederholte ihn. Das schuf Kontakt zwischen den Teilnehmenden und erleichterte es, sich ihre Namen zu merken.

*Könntest du dein Instrument sein?* nahm viel Zeit in Anspruch, da die Aufgabe, in die Rolle des eigenen Instruments zu schlüpfen, für jeden eine besondere persönliche Herausforderung war. Dies war ein intimerer Einführungsteil in den gemeinsamen Prozess. Die Spielleiterin stellte – je nachdem, wie sich das Instrument selbst fühlen würde – einige der folgenden Fragen:

- Hallo Instrument, wie lange kennst Du Person X?
- Wofür benutzt Dich Person X?
- Was sind die Unterschiede zwischen der Person X, die dich auf der Bühne oder bei sich zu Hause, privat, spielt?
- Improvisiert X jemals mit den Tönen, die Person X in dir spielt, oder benutzt Person X immer die Partitur?
- Welche Spielweise von Person X bevorzugst Du am meisten?
- Was möchtest Du Deinem Interpreten heute sagen?

Manchmal gab es keine Aufgabe für die Teilnehmenden/Interpreten, aber hier wurde Person X, die bis zu diesem Moment die Rolle ihres Instruments gespielt hatte, gebeten, diese Rolle zu verlassen und eine andere Person aus der Gruppe zu bitten, den Rollentausch für sie weiterzuführen.

Nachdem Person Y gewählt wurde, *Hilfs-Ich* für das Instrument zu werden, würde sie in die Rolle des Instruments von Person X schlüpfen und einfach wiederholen (verbal und auch durch Einnahme der gleichen Körperposition bzw. durch Nachahmen der Haltung des Instruments), was Person X zuvor in dieser Rolle dargestellt hatte. Dabei würde sie eine *Message* an Person X übergeben und ihr somit eine Begegnung mit ihrem Instrument ermöglichen.

Anschließend ging es weiter mit den *Aktionen*, beginnend mit dem Spiel *Begegnungen*. Es folgen die Anweisungen der *Spielleitung* an die *Gruppe*:

Geht durch den Raum. Je nachdem, wie Ihr geht, atmet oder Euch fühlt, wählt ein Element aus der Natur aus, mit dem Ihr Euch in diesem Moment am meisten identifizieren könnt. Sprecht es nicht aus, bewegt Euch einfach als dieses Element durch den Raum. Bildet nun Gruppen von drei Personen. Sprecht in jeder Gruppe darüber, wer Ihr seid und findet einen Weg, Eure Naturelemente zu verbinden. Erfindet ein musikalisches Märchen oder bildet eine Skulptur, um darzustellen, wie ihr drei Euch getroffen und verbunden habt, z.B. indem ihr einfach die gefundenen Klänge benutzt. Gebt Eurer Begegnung/Eurem Märchen/Eurer Skulptur einen Titel oder Namen.

Danach gab es verschiedene Präsentationen der entstandenen kurzen Musikkärtchen oder Musikskulpturen, die in einem *Sharing* besprochen wurden.

Der zweite Teil des Workshops bezog sich auf eine zu planende Abschlussaufführung und wurde durch das Spiel *Könntest Du die Komposition sein?* eingeleitet. In dieser Übung schlüpfte die *Gruppe* als Ganzes in die Rolle des *Protagonisten*.<sup>18</sup> Sie wählte verschiedene Themen für die Rolle der *Komposition*. Jede Person hatte die Möglichkeit, diese Rolle zu spielen und dabei auszudrücken, wie sie sich *selbst* (als endgültige Komposition) vorstellen würde. Folgende Fragen wurden von der Spielleiterin gestellt:

- Mit welchen Themen könnte sich eine Komposition beschäftigen?
- Wie fühlt sich die Komposition in diesem Moment?
- Wo wird sie aufgeführt?
- Gibt es eine Botschaft an die Interpreten der Komposition?

## Tag 2

Am zweiten Workshoptag wurden nach dem *Warm-up* im Teil *Aktionen* in Kleingruppenarbeit anhand von drei ausgewählten Themenkarten neue Musikkärtchen oder -skulpturen geschaffen.

Zur Vorbereitung wurden einige der beim Rollenspiel *Könntest Du die Komposition sein?* entstanden Begriffe oder Metaphern, wie z.B. *Leerer Ball*,

---

<sup>18</sup> Damjanov (2023b), S. 32. Damjanov erklärt, dass Gruppenprozess und Warm-up-Übungen im Ergebnis zu einem Protagonisten, zu mehreren Protagonisten oder zu einem Gruppenthema führen könnten, bei dem die ganze Gruppe Protagonist ist.

*lon, Freiheit, Zerbrechlichkeit, Traurigkeit, Glück, Spannung, Krieg, Frieden, Stille, Frage, Transparenz*, auf Themenkarten geschrieben und zur Auswahl bereitgestellt, ergänzt durch thematische Bildkarten von Jan Oberg (z.B. *Kinder in Aleppo*).

Die ausgewählten Themenkarten wurden in der Kleingruppe nach Art eines musikalischen, nonverbalen *Rollenspiels* erarbeitet. Z.B. wählte ein Interpret das Thema *Zerbrechlichkeit*, ein anderer das Thema *Krieg*, ein dritter das Bild *Kinder in Aleppo*. Die bei der gemeinsamen Improvisation gefundenen musikalischen Ideen und Themen konfrontierten sich, ergänzten sich, es wurden Freiräume und Nischen gefunden, in denen sich die Thematik der Beteiligten entfalten konnte. – Das Gespielte/Erlebte wurde diskutiert und ausgearbeitet und wiederum der *Gruppe* präsentiert.

Der Prozess wurde mit einem *Sharing* abgeschlossen, das sowohl zur Integration der Gruppe als auch zur Klärung von Themen beitragen konnte, die in der Abschlussaufführung eine Rolle spielen sollten.

#### Tag 3 und Tag 4

Tag 3 galt weiteren vorbereitenden Übungen für den abschließenden Tag 4. Letzterer wurde von der *Spielleiterin* der *Gruppe* folgendermaßen strukturiert:

- *Wie fühlte ich mich in diesem bestimmten Moment* Alternierend spielen alle aus der *Gruppe* die Handlungsrolle des/der Protagonisten/in die angefragte Emotion, während die Gruppe den *Resonanzraum* bildet. Gespielt wird auf Wunsch mit einem vorausgehendem Gespräch.
- *Skulpturen I*: Präsentationen aus der Kleingruppenarbeit:
- *Könntest du dein Instrument sein?* Wieder spielen alternierend alle aus der *Gruppe* in der Handlungsrolle des/der Protagonist/in ihr eigenes Instrument (auf Wunsch mit einem vorhergehenden Gespräch)
- *Skulpturen II*: aus der Kleingruppenarbeit
- *Was nehme ich mit?* Abschließendes *Sharing* zwischen *Spielleitung* und *Gruppe* zum Gelernten – Erfahrungen, Erlebnisse, eigene Befindlichkeiten, neue Erkenntnisse.

## 5. Auswertung

Wie eingangs beschrieben, wurde das Workshop-Projekt abschließend evaluiert, und zwar sowohl durch ein letztes gemeinsames *Sharing* in der Gruppe als auch durch Fragebögen. Letztere konnten von den Teilnehmenden ohne Angabe ihres Namens abgegeben werden.

In beidem ging es darum, die Chancen der Methode und auch die damit verbundenen Herausforderungen zu ermitteln. Folgende Fragen standen im Vordergrund:

- Kann die Beschäftigung mit Techniken aus dem *Soziopsychodrama* neue Perspektiven eröffnen, sowohl für das eigene Improvisieren als auch für das Unterrichten von Schüler\*innen, z.B. in der Improvisation?
- Können wir alle einen Platz darin finden und eine kreative Rolle mit dem vollen Potenzial unserer Spontaneität spielen?
- Können wir Ideen für Improvisation oder Komposition in unseren inneren Zuständen finden, z.B. indem wir mit musikalischen Mitteln durch sie hindurchagieren?

### Positives Feedback

Folgende positive Ergebnisse können festgehalten werden: Sowohl *Sharing* als auch die Fragebögen ergaben, dass sich die Haltung in Bezug auf die Improvisation bei fast allen Teilnehmenden erweiterte.

So bemerkten viele erstmals, dass die Verbindung von Improvisation und nicht-musikalischen Spielvorgaben neue musikalische Perspektiven eröffnete. Sie erlaubte es tatsächlich, Verbindung zu persönlichen Zuständen aufzunehmen und nicht musikimmanent zu denken.

Eine ebenso wertvolle Erfahrung aus dem kollektiven Prozess war es, dass er es ermöglichte, musikalische Improvisation mehr im Sinne einer emotionalen musikalischen Kommunikation zu erleben, die es auch Unerfahreneren erlaubte, sich sicher zu fühlen.

Ebenso gab es die Erfahrung, dass soziale Aspekte ein wichtiger Aspekt des kreativen musikalischen Prozesses sind.

Positiv wurde ebenfalls bewertet, dass der Einsatz von nicht-musikalischen Mitteln zu einem größeren musikalischen Selbstausdruck half, weil er von der Fokussierung auf ein rein musikimmanentes Denken befreite.

...ich habe schon gemerkt, dass ich seit dem Workshop wieder öfter dazu übergegangen bin, mit meinen Schülern zu Worten, Tieren, Atmosphären oder

Ähnlichem zu improvisieren, und es hat sehr gut funktioniert. (Saxophonistin, Komponistin, Pädagogin für Saxophon/Improvisation, viel Erfahrung in Improvisation)

Aber auch der verbale Austausch im *Sharing* vor oder nach dem Spiel wurde positiv bewertet, schien in den musikalischen *Aktionen* mehr Sicherheit zu geben und zu neuen Spielerfahrungen zu inspirieren, z.B. im Sinne einer emotionalen Kommunikation, die Spaß machen kann.

Weiter wurde durch die Mischung von *Aktionen* und *Sharing* ein beseres Verständnis über die persönlichen Anteile in freier Improvisation erreicht.

Positiv bewertet wurden ebenfalls *Rollenspiel*, *Rollentausch* oder musikalische *Skulpturen*. Sie würden Zeit geben für das sich Einlassen in die künstlerisch-musikalische Erforschung und Möglichkeiten der kreativen Umsetzung von Techniken aus dem Psychodrama.

So war es interessant zu sehen, wie sich etwa das *Rollentausch*-Spiel *Könntest Du Dein Instrument sein?* im Laufe des Prozesses entwickelte, auch durch die Kombination mit verbalen und musikalischen Äußerungen. Manchmal wuchs die *Gruppe* zu einer veritablen Einheit zusammen, z.B. als sie gebeten wurde, als *Gruppe* die Rolle des Instruments eines anderen Gruppenmitglieds zu übernehmen (*Rollenübernahme*). Als eine der Teilnehmenden erzählte, dass ihr Instrument ihre Ohren seien und sodann die *Gruppe* als Ganzes die Rolle der Ohren übernahm, entstanden Qualitäten, die an das *Deep Listening* von Pauline Oliveros erinnerten.

### Kritische Einschätzungen

Die Validierung von *Sharing* und Fragebögen zeigte aber auch, dass es in Bezug auf die Umsetzung der Workshop-Ziele Veränderungswünsche gab. So z.B. entstand bei den regelmäßig Teilnehmenden der Wunsch nach einer möglichst stabilen und konstanten *Gruppe*. Dies wurde als Voraussetzung für ein Gefühl von Sicherheit und Vertrauen empfunden, das dann auch offenere Diskussionen im angstfreien Raum ermöglichen würde.

Überdies hätte es mehr Zeit für das Einhören und eine grundsätzliche ästhetische Akzeptanz von einer scheinbar atonalen Musik gebraucht. Erweiterte musikalische Ausdrucksweisen, wie z.B. Abweichungen von der klassischen Form oder Einbeziehung von in der Klassik tabuisierten Ausdrucksweisen (Geräusch, extreme Lautstärken oder Sforzato-Spiel) er-

zeugten zuweilen inneren Widerstand. Einige der Teilnehmenden hörten in manchen Gruppenimprovisationen einen „Lärm“.

Zugleich wurde der Wunsch geäußert, die verschiedenen Energien und Spannungszustände der Gruppe aufzugreifen, sie musikalisch direkt zu thematisieren und dem musikalischen Prozess zuzuführen.

Auch gab es den Wunsch nach mehr Zeit für das kognitive Erfassen der aus dem Psychodrama übernommenen Techniken, um sich darauf einlassen zu können und sie mit einem vertieften Verständnis für ihre Instrumente (*Gruppe, Bühne, Protagonist, Hilfs-Ich, Spielleitung*) zielführend in die Musik einzubringen.

Andere wiederum waren der Meinung, dass die Übertragung von Techniken aus dem Psychodrama auf musikalische Prozesse weiter gefasst werden müsste:

Ich hatte das Gefühl, dass die Anwendung einiger Techniken des Psychodramas in der Improvisation zu wörtlich und vielleicht zu streng war. Ich würde sagen, dass eine breitere Interpretation der Psychodrama-Methoden und die Konzentration auf ihre Ziele statt auf ihre Techniken besser in den musikalischen/improvisorischen Kontext passen könnten. (Komponist und Jazzmusiker, 41 Jahre alt, viel Erfahrung in der Improvisation)

Auch die Anwendung von Techniken wie *Rollenspiel* oder *Rollentausch* auf den Improvisationsunterricht wurde zuweilen skeptisch gesehen, weil es die Grenzen zur Privatheit für einige Schüler\*innen überschreiten könnte.

Für das Rollenspiel würde ich wohl hauptsächlich die Rollen des Instruments ausprobieren, weil ich diese im Workshop am meisten geübt habe und weil ich mich darin am sichersten fühle. Ich habe große Angst, versehentlich die privaten Grenzen meiner Schüler zu überschreiten oder eine Situation zu eröffnen, mit der ich nicht richtig umgehen oder sie steuern kann. (Saxophonistin, Komponistin, Anfang 30, viel Erfahrung in Improvisation)

## Zusammenfassende Auswertung

Das übergeordnete Ziel des Projekts war es, mithilfe von Methoden aus dem *Soziopsychodrama* ein besseres Verständnis für die wesentliche Bedeutung von Kreativität und Spontaneität in der Improvisation zu vermitteln.

Die Gruppe der Teilnehmenden war eine offene, zu jedem Workshop stießen einige Neue hinzu, während andere Teilnehmende, die schon da waren, fehlten.

Recht schnell stellte sich heraus, dass es für die Improvisationserfahrenen wie für die in der Improvisationsun erfahrenen eine große Heraus-

forderung war, zu verstehen, wie man in einer heterogen und jeweils unterschiedlich besetzten Gruppe Verantwortung am besten teilen und Spontaneität bewahren kann.

Dabei erwies es sich für zukünftige Projekte als besonders wichtig, das gesamte Material innerhalb einer geschlossenen *Gruppe* zu kommunizieren, wie dies auch im *Soziopsychodrama* üblich ist. – Diese Tatsache wurde bei dem Fortbildungsprojekt des Musiklehrkräfte-Workshops zunächst unterschätzt. Es sollte bei zukünftigen Projekten dieser Art erwogen werden, mit den Teilnehmenden einen Vertrag zu schließen, in dem die Rahmenbedingungen und Ziele des Workshops geklärt und abgestimmt sind.

So kann sich die *Gruppe* leichter in einen gemeinsamen musikalischen Prozess begeben und für die *Aktionen* kann ein sicherer Raum geschaffen werden, der mit Freiheit, Dialog, Begegnung, Spontaneität und Kreativität als wichtige Bestandteile der Improvisation vielleicht sogar die Erfahrung einer *Überschussrealität* (intensivierte Augenblickserfahrung) ermöglichen kann.

Dass der Workshop in der offenen *Gruppe* dennoch gelang, zeigte sich in der gegenseitigen Ermutigung und spontanen Produktion von musikalischen Ideen, nicht nur während des Prozesses, sondern auch in der abschließenden Aufführung (es beteiligten sich acht von zwölf Gruppenmitgliedern).

Letztlich war es ein für den Prozess förderlicher Aspekt, dass die musikalischen *Aktionen* eine erweiterte Form- und Materialästhetik implizierten. Auch wenn dies zuweilen auf ästhetische Widerstände stieß, erlaubte sie es sowohl den Improvisations-Fortgeschrittenen als auch den Improvisation-Unerfahrenen, sich von Formzwängen oder einem auf solistisches Können gesetzten Fokus zu lösen und sich auf die vom *Soziopsychodrama* inspirierten *Aktionen* zu konzentrieren. So wurde es allen möglich, angstfrei und ohne Leistungsdruck in ein gemeinsames musikalisches Spiel einzusteigen, das Spontaneität und Kreativität freisetzen konnte.

## Fazit

Das hier vorgestellte Workshop-Projekt für Musikschullehrkräfte verfolgte das Ziel, den Teilnehmenden grundlegende Elemente des *Soziopsychodramas* zu vermitteln und einige seiner Techniken in der musikalischen

Improvisation einzusetzen, nicht zuletzt, um neue Perspektiven für das Unterrichten von Improvisation zu gewinnen.

Nach diesem Pilotprojekt und den darin gesammelten Erfahrungen lässt sich zusammenfassend sagen, dass der Aufbau ähnlicher Formate dazu beitragen könnte, das Verständnis von Musik und musikalischen Entstehungsprozessen in der Einzelimprovisation wie im Dialog mit anderen oder mit einer Gruppe zu erweitern und zu fördern. Die Lehrkräfte konnten ihre Spielräume des musikalischen Ausdrucks ausbauen und angeregt vom *Soziopsychodrama* eigene Mittel und Methoden finden, die auf diesem Weg hilfreich sind.

## Literatur

- Ameln, Falco von/Becker-Ebel, Josef (2020): Fundamentals of Psychodrama, engl. Übers., Singapore: Springer Nature.
- Andrić, Dora/Blažeka Kokorić, Slavica (2021): Primjena načela i tehnika psihodrame u socijalnom radu s različitim grupama korisnika, in: *Socijalne teme*, (1), H. 8, S. 47–72, hrcak.srce.hr/273053 (29.01.2024).
- Apter, Norbert (2003): The Human Being: J.L. Moreno's Vision in Psychodrama, in: *International Journal of Psychotherapy*, (8), H. 1, S. 31–36.
- Biasutti, Michele/Frezzà, Luigi (2009): Dimensions of music improvisation, in: *Creativity Research Journal* (21), H. 2–3, S. 232–242, DOI: 10.1080/10400410902861240 (29.01.2024).
- Biasutti, Michele (2017): Teaching Improvisation through Processes. Applications in Music Education and Implications for General Education, in: *Frontiers in Psychology* (8), DOI: 10.3389/fpsyg.2017.00911 (29.01.2024).
- Campbell, Patricia Shehan (2009): Learning to improvise music, improvising to learn music, in: Gabriel Solis, Bruno Nettl (Hg.): *Musical improvisation: Art, education, and society*. Urbana: University of Illinois Press, S. 119–142.
- Clarke, Eric F. (1988): Generative principles in music performance, in: J. A. Sloboda (Hg.): *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford: Oxford University Press, S. 1–26.
- Costa Nazario, Luciano da (2021): Freedom as a trigger for musical creativity, in: *Research Studies in Music Education* (44), H. 1, DOI: 10.1177/1321103X20974805 (29.01.2024).
- Damjanov, Jana/Westberg Monica (Hg.) (2023): Discovering the languages of peace: *Handbook of Sociopsychodrama*, Zadar: University of Zadar, morepress.unizd.hr /books/index.php/press/catalog/book/106 (29.01.2024).
- Damjanov, Jana (2023a): Starting the Group, in: Jana Damjanov, Monica Westberg (Hg.): *Discovering the Language of Peace. Handbook of Sociopsychodrama*, Zadar: University of Zadar, morepress.unizd.hr/books/index.php/press/catalog/book /106, S. 12–20 (29.01.2024).

## Improvisationserfahrungen von Musikschullehrkräften

- Damjanov, Jana (2023b): The Structure of Sociopsychodrama: Session and Introduction to Sociopsychodrama Language, in: Jana Damjanov, Monica Westberg (Hg.): Discovering the Language of Peace. Handbook of Sociopsychodrama, Zadar: University of Zadar, morepress.unizd.hr/books/index.php/press/catalog/book/106, S. 21–38 (29.01.2024)
- Figusch, Zoli (2009): From One-to-One Psychodrama to Large Group Socio-psychodrama, Eigenverlag.
- Heble, Ajay/Laver, Mark (Hg.) (2016): Improvisation and Music Education: Beyond the Classroom, New York: Routledge.
- Holdhus, Kari/Høisæter, Sissel/Mæland, Kjellfrid/Vangsnæs, Vigdis/Engelsen, Knut Steinar/Espeland, Magne/Espeland, Åsmund/Boylan, Mark (2016): Improvisation in teaching and education – roots and applications, in: Cogent Education (3), H. 1, DOI: 10.1080/2331186X.2016.1204142 (29.01.2024).
- Kratus, John (1995): A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation, in: International Journal of Music Education (26), H. 1, 27–38, DOI: 10.1177/025576149502600103 (29.01.2024).
- Kristoffersen, Børge/Mollan, Anne Grete/Kristoffersen Mollan, Audun (2014): “I Invite Each of Us to Speak our Truth” – On Sociopsychodrama, in: Arts and Social Sciences Journal (6), H. 1., DOI: 10.4172/2151-6200.100090 (29.01.2024).
- Larsson, Christina/Georgii-Hemming, Eva (2019): Improvisation in general music education – a literature review, in: British Journal of Music Education (36), H. 1, S. 49–67, DOI: 10.1017/S026505171800013X (29.01.2024).
- Moreno, Jacob Levy (1946): Psychodrama (Vol.1), New York: Beacon House.
- Moreno, Jacob Levy (1953): Who Shall Survive? Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama, New York: Beacon House.
- Moreno, Jacob Levy (1959). Psychodrama, (Vol. 2): Foundations of Psychodrama, New York: Beacon House.
- Moreno, Jacob Levy (1969): Psychodrama (Vol. 3): Action Therapy and Principles of Practice, New York: Beacon House.
- Moreno, Jacob Levy (1997): Gruppenpsychotherapie und Psychodrama. Einleitung in Theorie und Praxis, 5. Aufl., Stuttgart: Thieme.
- Moreno, Jacob Levy (2001): Psychodrama und Soziometrie. Essentielle Schriften, 2. Aufl., Köln: Edition Humanistische Psychologie.
- Pucihar, Ilonka (2016): Improvizacija – integralni del ustvarjalnega učenja in poučevanja klavirja, Promotionsschrift, Ljubljana: Universität Ljubljana.
- Riveire, Janine (2006): Using Improvisation as a Teaching Strategy, in: Music Educators Journal (92), H. 3, S. 40–45, DOI: 10.2307/3401139 (29.01.2024).
- Siljamäki, Eeva/Kanellopoulos, Panagiotis A. (2020): Mapping visions of improvisation pedagogy in music education research, in: Research Studies in Music Education (42), H. 1, S. 113–139, DOI: 10.1177/1321103X19843003 (29.01.2024).
- Swanwick, Keith/Tillman, June B. (1986): The Sequence of Musical Development: A Study of Children's Composition, in: British Journal of Music Education (3), H. 3, S. 305–339.

Nina Perović, Theda Weber-Lucks, Jelena Martinović-Bogojević

Webster, Peter R. (2002): Creative thinking in music: Advancing a model, in T. Sullivan, & L. Willingham (Hg.), *Creativity and music education*, Edmonton: Canadian Music Educators' Association, S. 16–34.