

# FORSCHENDE MUSIKHOCHSCHULEN

UNTERSUCHUNG, INNOVATION UND ENTWICKLUNG

KÜNSTLERISCHER PRAXIS IN DER MUSIKHOCHSCHULBILDUNG

POLIFONIA-FORSCHUNGS

ARBEITSGRUPPE



KUNGL. MUSIKHÖGSKOLAN  
Royal College of Music in Stockholm



Association Européenne  
des Conservatoires,  
Académies de Musique  
et Musikhochschulen (AEC)

ERASMUS NETWORK FOR MUSIC

polifonia



**FORSCHENDE MUSIKHOCHSCHULEN:  
UNTERSUCHUNG, INNOVATION UND ENTWICKLUNG  
KÜNSTLERISCHER PRAXIS IN DER MUSIKHOCHSCHULBILDUNG  
POLIFONIA-FORSCHUNGSARBEITSGRUPPE**

*Übersetzung : Alice Wreger Tomasi  
Gestaltung : Janine Jansen, Amsterdam  
Druck : Drukkerij Terts, Amsterdam*

Anmerkungen zu den verwendeten Sprachen: Die ursprüngliche Arbeitssprache dieser 'Polifonia'-Arbeitsgruppe war Englisch, auch die endgültigen inhaltlichen Formulierungen dieses Dokumentes wurden in Englischer Sprache verfasst.

Wenn bei der Nutzung solcher Übersetzungen jedoch Zweifel oder interpretatorische Fragen aufkommen sollten, empfehlen die Experten/innen der Arbeitsgruppe, die Englische Fassung zu konsultieren.

*Eine kostenlose digitale Ausgabe dieses Handbuchs erhalten Sie unter [www.polifonia-tn.org](http://www.polifonia-tn.org).*



Education and Culture DG

Lifelong Learning Programme

Das Polifonia Projekt wurde mit der Unterstützung der Europäischen Kommission finanziert. Diese Publikation gibt die Ansichten wieder, die Kommission übernimmt keine Haftung für jegliche Verwendung der darin enthalten Informationen.

# INHALTSVERZEICHNIS

	Vorwort	5
1.	Einführung	8
2.	<b>Bestandsaufnahme: ein Überblick zur Forschung an Musikhochschulen</b>	13
	Einführung	13
	Ergebnisse	14
	Zusammenfassung und Schlussfolgerungen	23
3.	<b>Institutionelle Fallstudien</b>	25
	Sibelius Academy	27
	Queensland Conservatorium, Griffith University	32
	Conservatorium van Amsterdam	37
	Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover	41
	Universität für Musik und darstellende Kunst Graz	45
	Orpheus Institute	50
4.	<b>Forschungsbeispiele</b>	54
	Biographische Forschung über Musiker als lebenslang Lernende	58
	Gabriel Fauré: die Lieder und ihre Dichter	59
	Die Klaviersonate in der zeitgenössischen Musik: eine praktische und analytische Studie	60
	Koordination und Subordination in harmonischen Beziehungen	61
	HALT DEN MUND UND SPIEL!	62
	Erweiterte Klaviertechniken – in Theorie, Geschichte und Aufführungspraxis	63
	Musikausgaben und Aufführungspraxis: ein dynamisches Konzept	64
	Gesangskunst nach Parsifal – Perspektiven und Themen für Gesangsstudenten	65
	PWGL	66
	“ <i>Nocturnal</i> ” von Benjamin Britten – eine hermeneutische Analyse	67
	Die Hörgalerie: <i>Integration von Musik in Ausstellungen und Museen, Mittelalter bis Barock</i>	68
	Die Rezeption der Oper des 19. Jahrhunderts und ihre Folgen für die Künstler von heute	69
	Der Chor im Fokus	70
	Bestandsaufnahme der gemeinsamen Basis – philosophische Ausblicke auf die finnische Musikerziehung	71
	Meisterkursforschung	72
	Von fremdgesteuerter Übungspraxis zu selbstgesteuerten Lernaktivitäten	73
	Eine Improvisationslehrmethode	74
	Improvisation–Interaktion–Komposition: Erforschung von Feedback-Systemen als Kompositionsmodell	75
	Gemischte Musik und dynamische Beziehungssysteme	76
	Wiederbelebung des Vermächtnisses von Cvjetko Rihtman	77
	Kolumbianische Volksmusik in einem internationalen Kontext	78

<b>5.</b>	<b>21 Punkte auf dem Weg zu einer lebendigen Forschungskultur</b>	<b>79</b>
	Einleitung	79
	Strukturierende Überschriften für einen institutionellen Forschungsrahmen	79
	Werkzeuge, Ansätze und Arbeitsformen, welche die konzeptionelle Landschaft und ihre Umsetzung unterstützen	81
	Kulturelle Einstellungen und Kommunikation innerhalb der Institution	82
	Ein reflektierender und sokratischer Ansatz für Lehren und Lernen	83
	Erstellen eines praxisorientierten Kontexts	84
<b>6.</b>	<b>Die innovative Musikhochschule: Entwicklung eines Modells für die berufliche Weiterbildung von Lehrpersonal an Musikhochschulen</b>	<b>86</b>
	1. Einleitung	86
	2. Die Seminare in Frankreich und Finnland	88
	3. Fragen und Ansatz für die Evaluierung der Forschung	89
	4. Diskussion: ein Modell für ständige berufliche Weiterbildung	96
<b>7.</b>	<b>Abschließende Bemerkungen</b>	<b>107</b>
	Referenzen	110

## VORWORT

Sämtliche Autoren waren Mitglieder der Forschungsarbeitsgruppe des zweiten Zyklus des ERASMUS-Netzwerks für Musik *Polifonia*. Das *Polifonia*-Netzwerk, eine Partnerschaft von mehr als 60 in der professionellen Musikausbildung und dem Musikberuf aktiven Organisationen aus 30 europäischen Ländern, wurde gemeinsam von der Königlichen Musikhochschule in Stockholm und dem Europäischen Musikhochschulverband (AEC) koordiniert.

Als Fortsetzung des erfolgreichen ersten *Polifonia*-Zyklus genehmigte die Europäische Kommission im September 2007 einen zweiten Dreijahres-Projektzyklus für die Periode 2007 - 2010. Die folgenden drei Projektbereiche waren Teil dieses Zyklus:

- Der "Bologna"-Bereich setzte seine Arbeit fort zu den verschiedenen Fragen in Bezug auf die Bologna-Erklärung wie etwa die Curriculumentwicklung und -gestaltung, interne und externe Qualitätssicherung und Akkreditierung.
- Der "Lissabon"-Bereich befasste sich mit der beruflichen Weiterbildung des Musikhochschulmanagements und der weiteren Erforschung der Ausbildung von Instrumental-/Gesangslehrern. Ferner setzte man sich mit dem Dialog zwischen der Musikhochschulbildung und dem Musikberuf auseinander.
- Der "Forschungsbereich" sollte die Rolle der Forschung an Musikhochschulen untersuchen und berufliche Fortbildungsaktivitäten für Lehrpersonal an den Musikhochschulen aufbauen.<sup>1</sup>

Die Forschungsarbeitsgruppe war eine von mehreren Gruppen, die zu diesem Zweck gebildet wurden, und konzentrierte sich vor allem auf den dritten Projektbereich. Die Mitglieder der Forschungsarbeitsgruppe waren:

**Helena Gaunt** ist Oboistin und stellvertretende Rektorin (Forschung und akademische Entwicklung) der Guildhall School of Music & Drama in London. Ferner ist sie ein National Teaching Fellow (2009); Schwerpunkt ihrer eigenen Forschungsarbeit ist der Einzelunterricht in der Hochschulbildung und die Improvisation als Expertisekomponente in unterschiedlichen Lehrfächern.

**Carlos Caires**, Komponist. Seine Werke wurden bei verschiedenen Festivals in Portugal, UK, Deutschland, Belgien, Frankreich, Italien und Shanghai aufgeführt. Forschungen am CITAR (Forschungszentrum für Wissenschaft und Technologie in der Kunst) in Porto. Derzeit lehrt Carlos Caires an der Escola Superior de Música de Lisboa.

**Peter Dejans** leitet das Orpheus Institute, Gent, seit seiner Gründung 1996. Seine musikalische Ausbildung erhielt er an der königlichen Musikhochschule Brüssel sowie am Lemmensinstitute, Löwen (Chorleitung); sein

<sup>1</sup> Weitere Informationen über Polifonia und die Forschungsarbeitsgruppe mit Einzelheiten über Veranstaltungen und veröffentlichte Berichte sind unter [www.polifonia-tn.org](http://www.polifonia-tn.org) verfügbar.

Studium der Rechtswissenschaften absolvierte er an der Universität von Löwen. Mit seinem Kammerchor *Musa Horti* gab er zahlreiche Konzerte (einschließlich mehrerer Aufnahmen), und auch andere Ensembles, darunter der Flämische Radiochor, laden ihn häufig als Gastdirigent ein.

**Siw G. Nielsen** ist Professorin für Musikpädagogik an der Norwegischen Musikhochschule in Oslo (NAM). Ferner leitet sie die Forschungs- und Entwicklungsarbeit und ist Vorsitzende des Forschungs-bereiches "Forschung innerhalb und zugunsten der Musikhochschulbildung" an der NAM. Niensens Forschungsinteressen umfassen die Entwicklung von Musikexpertise, Haltung von Musikern unterschiedlicher Genres gegenüber dem Üben sowie die Ausbildung von Musikpädagogen innerhalb der Musikakademien/Musikhochschulen.

**Hans Hellsten** ist Orgelprofessor an der Musikhochschule Malmö. Er lehrt, musiziert, forscht und schreibt. Eine kürzlich realisierte Aufnahme "Spanish dreams" ergänzt seine Publikationen über Orgelgeschichte sowie eine (in Zusammenarbeit mit Hans Fagius verfasste) Publikation zur Orgel als Konzertfach. Ein weiteres in Kürze erscheinendes Buch wird die Interpretation von Bengt Hambraeus Orgelmusik behandeln.

**Bart van Rosmalen**, improvisierender Cellist und Theaterdirektor leitet das Forschungsprogramm "Lehrer des 21. Jahrhunderts" an der Koninklijk Conservatorium, Den Haag. "Verbindende Gespräche" zwischen Künstlern, Wissenschaftlern und Geschäftsleuten als Beitrag zu Innovation und organisatorischem Wandel bilden den Leitfaden seiner Forschung und künstlerischen Praxis.

**Valentina Sandu-Dediu** erlangte 1990 ihren Studienabschluss in Musikwissenschaften an der Nationalen Musikuniversität in Bukarest, wo sie seit 1993 auch unterrichtet. Sie ist Autorin von mehr als 30 Studien, 300 Artikeln und Büchern und wurde 2008 mit dem Preis der Peregrinus-Stiftung (Berlin-Brandenburg Akademie der Wissenschaften) ausgezeichnet. Zudem spielt sie Klavier in Kammermusikensembles.

**Rineke Smilde** ist Flötistin, Musik- und Sozialwissenschaftlerin. Seit 2004 ist sie Professorin für Lebenslanges Lernen in Musik & Kunst am Prince Claus Conservatoire in Groningen sowie an der Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Zusammen mit einer internationalen Forschungsgruppe untersucht sie Konzepte des lebenslangen Lernens für Musiker und Künstler.

**Aaron Williamon** ist leitender wissenschaftlicher Mitarbeiter am Royal College of Music, London, wo er dem Zentrum für Aufführungswissenschaften vorsteht. Den Schwerpunkt seiner Forschungsarbeit bilden die Musikwahrnehmung, die Hochleistung sowie dem Erlernen und Lehren von Musik zugrundeliegende angewandte psychologische und gesundheitsbezogene Initiativen. Als Trompeter trat er innerhalb von Kammer- und Sinfonieorchestern, Blaskapellen und Blechbläserquintetten sowohl in Europa wie auch Nordamerika auf.

## DANK

Als Vorsitzende dieser Forschungsarbeitsgruppe möchte ich mich bei allen Mitgliedern der Gruppe für die Hingabe, mit der sie sich diesem Projekt gewidmet haben, und für ihre Beiträge zu diesem Buch bedanken. Ich denke, dass es uns anhand unserer Arbeit gelungen ist, einige der grundlegendsten Prinzipien



forschender Musikhochschulen zum Ausdruck zu bringen, was auf den folgenden Seiten dokumentiert wird. Der Mannigfaltigkeit der von uns innerhalb des Musikhochschulsektors untersuchten Forschung entsprechend umfasste unsere Arbeit vielfältige Rechercheansätze, wie etwa eine Erhebung, Fallstudien und ein anwendungsbezogenes Forschungsexperiment mit Musikern, die an Musikhochschulen unterrichten. Besonders gefreut hat mich, dass das Musizieren Teil unserer Arbeit war, und ich bin den Gruppenmitgliedern äußerst dankbar für ihre Teamfähigkeiten, die sich durch Empathie, Respekt, Dialog, Offenheit, Disziplin, Humor und Kreativität auszeichneten.

Ferner möchte ich Eleonor Tchernoff und dem gesamten Polifonia-Team der AEC für ihre beständige Unterstützung und ihre Professionalität danken. Eleenoors Sonderrolle als Helferin der Forschungsarbeitsgruppe zeugte von großem Enthusiasmus, Geduld und Sachkenntnis. Zuletzt möchte ich mich bei Professor Barry Ife, Rektor der Guildhall School of Music & Drama, für seine wertvollen Anmerkungen zum abschließenden Entwurf bedanken.

*Helena Gaunt, Vorsitzende der Polifonia-Forschungsarbeitsgruppe*

“If we knew what we were doing it wouldn't be research.”

Albert Einstein

## KAPITEL 1 - EINFÜHRUNG

Noch vor 20 Jahren bestand Forschung an Musikhochschulen<sup>2</sup> hauptsächlich in Musikwissenschaften bzw. Musiktheorie. 2010 hat sich dieses Bild geändert (Jorgensen, 2009). Die Vorstellungen von Forschung sind mannigfaltig, und die Vielfalt methodologischer Ansätze und Wege, Forschungsergebnisse darzulegen, bietet ein wahres Kaleidoskop an Möglichkeiten. Da Forschung zunehmend mit musikalischer Praxis assoziiert und in dieser Form unternommen wird, werden wir uns außerdem der starken Rolle bewusst, die der Forschung bei der Vertiefung künstlerischer Praxis, der Innovationsförderung, dem Herstellen von Verbindungen zwischen uns selbst, unserer Musik und der breiten Öffentlichkeit sowie bei der Anregung zu Dialog und Reflexion zukommen muss.

Dieses Taschenbuch versteht sich als praktisches Hilfsmittel, das die unterschiedlichen Blickwinkel unserer Institutionen in Bezug auf den Zweck, die Methoden und Ergebnisse ihrer Forschung beleuchtet. Außerdem sollen konkrete Möglichkeiten eröffnet werden, wie eine Forschungskultur angeregt und kultiviert werden kann.

Wir beabsichtigen keinesfalls, philosophische Urteile über die Natur oder Bedeutung der unterschiedlichen Forschungsarten an Musikhochschulen zu fällen. Institutionelle Sichtweisen hängen sehr oft von lokalen Faktoren ab wie etwa dem Gesamtprofil der Musikhochschule, den kulturellen, bildungsbezogenen und geographischen Möglichkeiten und Zwängen. Vielmehr möchten wir die Vielfalt, Vorlieben und Einflüsse, durch die sich die aktuellen Praktiken kennzeichnen, zum Ausdruck bringen.

**Kapitel 2: Bestandsaufnahme: ein Überblick zur Forschung an Musikhochschulen** präsentiert die Ergebnisse in Bezug auf ein erstes Ziel, das sich die Forschungsarbeitsgruppe gesetzt hat. Wir waren uns darüber bewusst, dass Forschung an unseren Institutionen einen schwammigen Begriff darstellt. Unter jenen Musikhochschulen, die sich zur Forschung bekennen, betrachten die einen sie als Aufgabe einer einzelnen Abteilung, bzw. konzentrieren sie diese ausschließlich auf eine Teildisziplin, während die anderen sie auf das gesamte Spektrum ihrer professionellen Aktivitäten und Ausbildung verteilen. Manche halten Forschung für irrelevant, überflüssig oder gar für eine Ablenkung von der professionellen Ausbildung, für andere ist sie untrennbar von Innovation, Fortschritt und Weiterentwicklung der künstlerischen Praxis. Zweifelsohne gibt es den unterschiedlichen Kontexten entsprechend ungeheure Unterschiede in der Art und Weise, wie die Musikhochschulen Forschung organisieren und praktizieren.

Folglich sind wir bei der Befragung der AEC-Mitgliedsinstitutionen von einer einschließenden Perspektive und einem breiten Grundverständnis von Forschung ausgegangen. Beispielsweise befreit die kürzlich im Vereinigten Königreich durch den Higher Education Funding Council of England vorgeschlagene Definition,

<sup>2</sup> In diesem Taschenbuch wird der Ausdruck “Musikhochschule” verwendet. Damit sind auch Konservatorien, Musikakademien und Musikuniversitäten sowie all jene Institutionen gemeint, die eine höhere Musikausbildung anbieten; dies können sowohl eigenständige Institutionen wie auch Abteilungen innerhalb größerer multidisziplinärer Institutionen sein.

“ein Untersuchungsprozess, der zu neuen gemeinsamen Erkenntnissen führt”, (HEFCE, 2010:1) die Forschung von dem einengenden Konzept, das sich ausschließlich auf Bibliotheken und Geschriebenes konzentriert. Gleichzeitig betont der HEFCE weiterhin die Notwendigkeit von Originalität, Genauigkeit und Aussagekraft in der Forschung. Für uns alle war es wichtig, grundlegende Prinzipien zu klären und darauf hinzuweisen, dass Forschung zwar durchaus in Form von künstlerischer Praxis stattfinden kann, dies jedoch nicht unbedingt in jeglicher Art der künstlerischen Praxis offensichtlich ist.

Die Definition, an der wir uns bei unserer Erhebung orientiert haben, war detaillierter und wurde von der European Joint Quality Initiative entwickelt:

Das Wort “Forschung” wird verwendet, um eine große Bandbreite von Aktivitäten abzudecken, deren Kontext häufig auf ein Studienfach bezogen ist; der Begriff bezeichnet hier ein sorgfältiges Studium, oder eine sorgfältige Untersuchung, die auf einem systematischen Verstehen und einem kritischen Bewusstsein von Wissen beruht. Das Wort wird unter Einbeziehung der Spannweite von Aktivitäten verwendet, die originelles und innovatives Arbeiten im gesamten Spektrum akademischer, professioneller und technologischer Felder, inklusive der Geisteswissenschaften, traditioneller, performativer und anderer kreativer Künste fördern. Es wird nicht in einem limitierten oder restriktiven Sinn verwendet, oder lediglich bezogen auf eine traditionelle “wissenschaftliche Methode”. (Joint Quality Initiative, 2004:3)

Dadurch waren wir in der Lage, eine einschließende und zugleich präzise Bestandsaufnahme der Forschungsaktivitäten durchzuführen und beispielsweise Aufführungswissenschaften, Musikphilosophie und Musikkritik wie auch Musikwissenschaften und Musikpädagogik einzubeziehen. Auch die künstlerische Forschung, wie im *Leitfaden für das Studium im dritten Zyklus in der Höheren Musikausbildung* beschrieben, war hierbei von Bedeutung: “Künstlerische Forschung ist insofern ein Überbegriff, als sie (i) Forschungsaktivitäten umfasst, die sich durch eine künstlerische Wissensgrundlage und künstlerische Sicht auszeichnen, und (ii) in die Musikhochschule eingebettet ist”. (Polifonia-Arbeitsgruppe für den dritten Zyklus, 2007: 16)

Die Erhebung berücksichtigte jegliche Aktivitäten, die als Forschung betrachtet werden, Hauptmerkmale eines Forschungsumfelds, institutionelle Bestrebungen und wahrgenommene Herausforderungen sowie Forschungsmöglichkeiten und Unterstützung für Studierende auf sämtlichen Ebenen, d.h. einschließlich Bachelor und Masters.

### **Kapitel 3: Institutionelle Fallstudien**

Von dem Überblick ausgehend, den wir uns anhand der Befragung verschafft haben, untersuchten wir daraufhin eingehender den Forschungsansatz mancher Institutionen. Eine Reihe von Vor-Ort-Besuchen wurde zu dem Zweck durchgeführt, die Hauptmerkmale der jeweiligen Forschungskulturen zu beleuchten. Wir präsentieren hier sechs Fallstudien. Sie spiegeln die Erfahrung von Musikhochschulen wider, die letztere in unterschiedlichen Phasen der Forschungsimpementierung gemacht haben; unter den Musikhochschulen waren manche durch langjährige Forschungstraditionen geprägt, andere verfügten über jüngere Profile. Ein Beispiel konzentriert sich auf die Einbeziehung künstlerischer Forschung auf Masters-Ebene, ein weiteres befasst sich insbesondere mit interdisziplinärer Zusammenarbeit, womit die Entwicklung innovativer

Programme einhergeht; im Mittelpunkt eines weiteren Beispiels steht die künstlerische Doktor- und Postdoc-Forschung. In der Einführung zu diesem Kapitel werden verschiedene Themen angesprochen, die im Laufe der Fallstudien aufkamen.

**Kapitel 4: Forschungsbeispiele** geht detailliert auf die individuellen Forschungsprojekte ein und macht das Wesen der Forschung an sich bewusst. Indem sie die Vielfalt würdigen, zeigen diese Beispiele, wie diese immer größer werdende Welt Wege findet, sich mit allen möglichen Fragen auseinanderzusetzen, die in anderen Kontexten - ohne ein ähnliches Maß an künstlerischer Praxis im Kern - nicht in Angriff genommen werden könnten. Sie legen Zeugnis ab von den ungeheuren Möglichkeiten an Forschungsmethoden, die unseren Kontexten angemessen sind, und betonen, dass manche Forschung sicherlich von Künstlern selbst betrieben werden kann oder gar sollte.

Zwei wesentliche Punkte stechen hervor. Der erste besteht darin, dass Forschung nicht unbedingt als separate Praxis innerhalb der Institution betrachtet werden muss, die vor allem durch "Forschungspersonal" und Studierende ausgeübt wird, deren Berührungspunkte mit praktischen Studien eher spärlich ausfallen. Derzeit entwickeln sich einige der stärksten Arbeiten dann, wenn Interessen und Arbeitsprozess von den Praktizierenden selbst ausgehen und wenn Forschung bereits in die Bachelor- und Masters-Ebene integriert ist.

Zweitens sei darauf hingewiesen, wie sehr die Bedeutung der interdisziplinären Forschung zunimmt. So vieles hängt jetzt vom Herstellen von Verbindungen und – um Keith Sawyers Ausdruck aufzugreifen – von der "Gruppengenialität" (2007) ab. Herangehensweisen, bei denen Musiker, Wissenschaftler, Philosophen, Ingenieure, Psychologen, Sozialwissenschaftler etc. an einem Projekt oder einer Fragestellung zusammenarbeiten, beginnen, außergewöhnliche Erkenntnisse sowohl für die Theorie wie auch die Praxis hervorzubringen (siehe beispielsweise Colwell and Richardson, 2002; Davidson, 2004; Hallam, Cross and Thaut, 2009; Williamon, 2004). Interdisziplinäre Zusammenarbeit wird in den nächsten Jahren zweifelsohne ein immer wichtigeres Thema darstellen.

**Kapitel 5: 21 Punkte im Sinne einer lebendigen Forschungskultur** setzt sich mit den schwierigen Fragen auseinander, die mit der Entwicklung von Forschung in einem Musikhochschulkontext einhergehen. Darin wird insbesondere auf die Arbeit der Arbeitsgruppe für den dritten Zyklus zurückgegriffen und einem wichtigen Aspekt unseres Bemühens Ausdruck verliehen, einige der wichtigsten praktischen Fragen herauszukehren, die sich den Musikhochschulen in diesem Arbeitsbereich stellen, und eine Art Werkzeugsatz bereitzustellen, um den Übergang von Konzepten in Aktionen zu unterstützen.

**Kapitel 6: Die innovative Musikhochschule: Entwicklung eines Modells für die ständige berufliche Weiterbildung von Lehrpersonal an Musikhochschulen** berichtet über ein spezifisches Hilfsmittel für die Personalentwicklung, das von der Forschungsarbeitsgruppe verfeinert und getestet wurde. Dieses übertragbare Modell bezieht seine Bedeutung aus der Aufgabe, Forschung von innen zu stimulieren, verborgenes Potential und Talent zu fördern und stillschweigende Dimensionen künstlerischer Forschung zu Tage zu bringen. Entscheidend ist hier das Kontinuum zwischen reflexiver Praxis und Forschung.

Die Arbeit der Forschungsarbeitsgruppe bestand u.a. darin, eine Serie von drei internationalen Seminaren für Lehrpersonal an Musikhochschulen zu organisieren, die den Titel "die Innovative Musikhochschule" trugen<sup>3</sup>. Im Anschluss an ein früheres Pilotseminar, das von der "Innovative Conservatoire"-Gruppe (ICON) vorbereitet und durchgeführt wurde, waren diese Seminare zu dem Zweck angelegt, ein Modell für berufliche Weiterbildung zu testen, durch das die Teilnehmer als reflektiv Praktizierende gestärkt und in die Lage versetzt werden, sich mit bestehender Forschung auseinanderzusetzen, ihre eigene Arbeit zu zeigen und Forschungsinteressen zu entwickeln. Hier werden sowohl das Modell selbst wie auch dessen Evaluierung präsentiert.

**Kapitel 7: Abschließende Bemerkungen** fasst einige abschließende Gedanken zusammen und richtet sein Augenmerk auf zukünftige Herausforderungen auf unserem Weg, auf dem wir Musikhochschulen dabei unterstützen möchten, die Welt und den Begriff der Forschung zu beleben.

Wir hoffen, dass dieses Taschenbuch eine provokative und wertvolle Quelle für einen anregenden Dialog über grundlegende Fragen darstellen wird: welche Forschung wollen wir in Angriff nehmen und wie? Wer sollte darin eingebunden werden, in welcher Funktion, und welche Art von Unterstützung wird gebraucht? Welchen Weg und welche Entdeckung wird die Forschung zu Tage bringen? Welches Potenzial birgt sie, um uns dabei zu helfen, uns außerhalb unserer Institutionen zu verbinden und die Kraft der Musik in ihrer Wirkung zu steigern? Welche Rolle können wir in größeren Forschungsgemeinschaften übernehmen?

Das Buch wird aufgrund der rasanten Entwicklung der Forschung unweigerlich sehr schnell veralten. Dennoch hoffen wir, dass die darin enthaltenen Aussagen inspirierend sein werden. Es sollte möglich sein, Teile davon zu nutzen, um institutionelle Diskussionen und strategische Planungen zu katalysieren. Ferner bieten die im Rahmen der "Innovative Conservatoire"-Seminare eingesetzten Arbeitsformen (siehe *Weltcafé*, S. 103 bzw. *Kontemplativer Dialog*, S. 104) wirkungsvolle Hilfsmittel, um derartige Anlässe zu unterstützen.

Wir freuen uns über weiterführende Kommentare, Fragen und Ideen; richten sie diese bitte an:

European Association of Conservatoires (AEC)  
PO Box 805  
NL-3500 AV Utrecht  
Niederlande  
Email [aecinfo@aecinfo.org](mailto:aecinfo@aecinfo.org)

<sup>3</sup> Weitere Informationen über diese Seminare sind unter [www.innovativeconservatoire.eu](http://www.innovativeconservatoire.eu) zu finden.

## LITERATURHINWEISE

Colwell, R. and Richardson, C. (Eds.) (2002). *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. Oxford, Oxford University Press.

Davidson, J.W. (Ed.) (2004). *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener*. Aldershot, UK, Ashgate.

Hallam, S., Cross, I. and Thaut, M. (Eds.) (2009). *Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford, Oxford University Press.

Higher Education Funding Council of England (2010). *Circular letter No. 04/2010, Annex A*. Am 29. Juni 2010 abgerufen unter [http://www.hefce.ac.uk/pubs/circlets/2010/c104\\_10](http://www.hefce.ac.uk/pubs/circlets/2010/c104_10).

Joint Quality Initiative (2004). *Shared "Dublin" descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards*. Am 29. Juni 2010 abgerufen unter <http://www.jointquality.nl>.

Jorgensen, H. (2009). *Research into Higher Music Education: An overview from a quality improvement perspective*. Oslo, Novus.

Polifonia-Arbeitsgruppe für den dritten Zyklus (2007). *Leitfaden für das Studium im dritten Zyklus in der Höheren Musikausbildung*. Utrecht, Niederlande, Europäischer Musikhochschulverband.  
[www.polifonia-tn.org/thirdcycle](http://www.polifonia-tn.org/thirdcycle).

Sawyer, K. (2007). *Group Genius: The Creative Power of Collaboration*. New York, Basic Books.

Williamon, A. (Ed.) (2004). *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford, Oxford University Press.

“I have no data yet. It is a capital mistake to theorize before one has data. Insensibly one begins to twist facts to suit theories instead of theories to suit facts.” Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), *Sherlock Holmes*

## KAPITEL 2 – BESTANDSAUFNAHME: EIN ÜBERBLICK ZUR FORSCHUNG AN MUSIKHOCHSCHULEN

### EINFÜHRUNG

In diesem Kapitel wird die Form, Funktion und Bedeutung von Forschung innerhalb des Musikhochschul-sektors anhand einer Befragung von AEC-Mitgliedsinstitutionen untersucht. Durch die Einbindung eines so weiten Netzes an Bildungsinstitutionen sollte die Rolle von Forschung in der Musikhochschulbildung beleuchtet und in Erfahrung gebracht werden, wie sich Forschung an diesen Institutionen mit anderen musikalischen Aktivitäten und Beschäftigungen überschneidet.

### DIE BEFRAGUNG

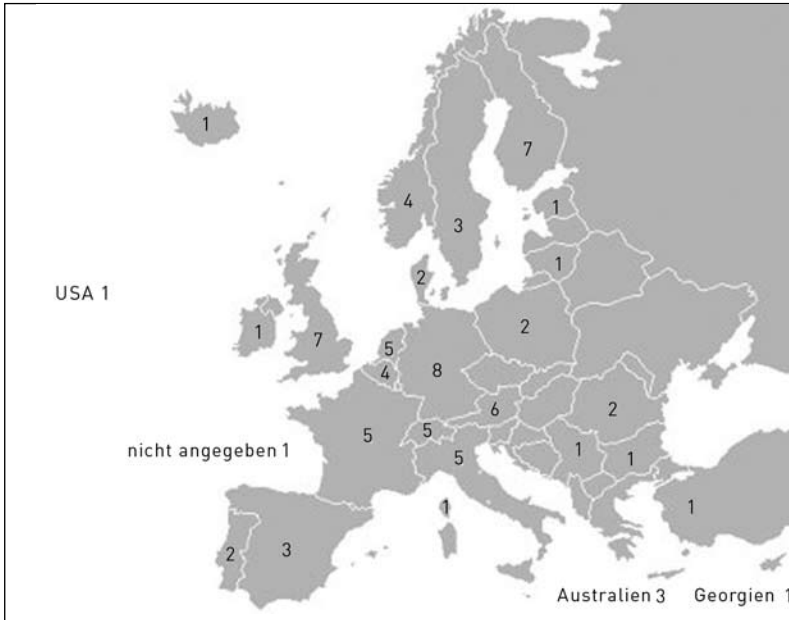
Es wurde eine Online-Befragung mit Multiple-Choice-Fragen, Bewertungsskalen und freien Antworten in Bezug auf die folgenden vier Bereiche entwickelt:

- Aktivitäten an Musikhochschulen  
(d.h. Fragen zum Profil der musikalischen Aktivitäten an Musikhochschulen, die Forschung beinhalten, sowie zur Priorität dieser Aktivitäten in Bezug auf die Leitideen der jeweiligen Institution)
- Forschungsförderung  
(d.h. Fragen zu den vorhandenen Strukturen und Mechanismen für die Förderung und Erleichterung von Forschung an Musikhochschulen)
- Institutionelle Bestrebungen für die Forschungsentwicklung  
(d.h. Fragen zu den Forschungsbestrebungen der jeweiligen Institution und den Möglichkeiten und Hindernissen, die darauf Einfluss nehmen)
- Forschungsmöglichkeiten und -förderung für Studierende

### ANTWORTEN AUF DIE BEFRAGUNG

- 83 beantwortete Befragungen (von 83 AEC-Institutionen) wurden analysiert
- 70% der Antwortenden waren die jeweiligen Forschungsverantwortlichen innerhalb ihrer Institution  
(z.B. Vize-Direktor, Vizerektor, Prorektor, Dekan, Leiter des Forschungsinstituts/-zentrums)
- Bei den verbleibenden 30% handelte es sich entweder um Forscher oder um Führungskräfte, die am besten dafür qualifiziert erschienen, einen umfassenden Überblick zu den Forschungsaktivitäten der Institution zu liefern
- Die Antworten stammten von Institutionen aus 27 Ländern innerhalb und außerhalb Europas (siehe Tabelle [bzw. Karte]).

TABELLE 1 - DIE DICHTEN DER ANTWORTEN PRO LAND



Weitere Einzelheiten zu der im Rahmen dieser Studie angewendeten Methode sowie eine PDF-Fassung der Befragung in englischer, französischer und deutscher Sprache sind beim AEC-Büro erhältlich, Email: [aecinfo@aecinfo.org](mailto:aecinfo@aecinfo.org).

## ERGEBNISSE

### Aktivitäten an Musikhochschulen

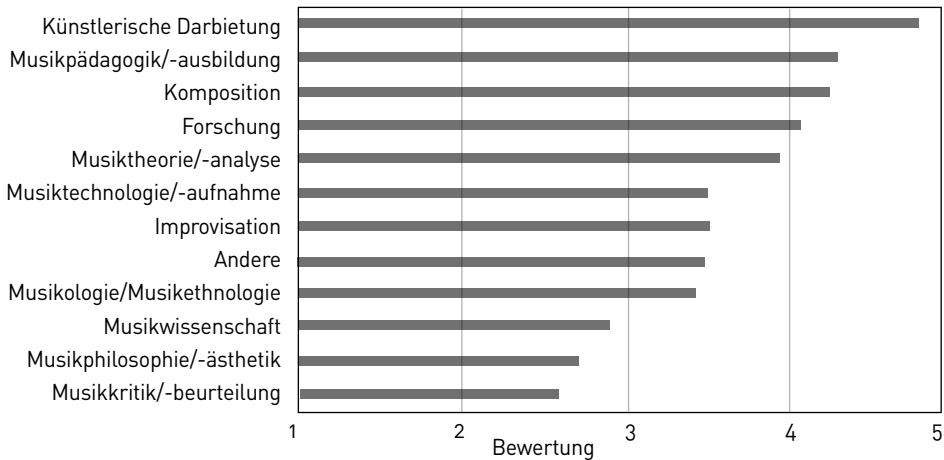
Um die Art und Spannbreite der an den befragten Musikhochschulen stattfindenden Arbeit bestimmen zu können, sollte angegeben werden, in welchen der zehn vorgegebenen Bereiche eine regelmäßige berufliche Betätigung seitens des Personals der jeweiligen Institution vorliegt; es konnten auch zusätzliche Bereiche angegeben werden, die in der Befragung nicht aufgeführt waren. Der sehr breit gefasste Ausdruck "Tätigkeit" sollte jegliche praxisorientierte wie auch wissenschaftliche Beschäftigung abdecken, die von den Befragten als relevant erachtet wurde. Der häufigste Tätigkeitsbereich betraf die an 98% der Musikhochschulen vorhandene künstlerische Darbietung, gefolgt von Musiktheorie/Analyse, Komposition und Musikpädagogik/-ausbildung, die allesamt an mehr als 90% der Institutionen vorkamen. Zusätzlich wurde gezielt danach gefragt, ob Forschung, entsprechend der Definition der Joint Quality Initiative (siehe Kapitel 1), an ihrer Institution durchgeführt wird, worauf 98% der Befragten mit "ja" antworteten.

Die Befragten stuften außerdem die für das Erfüllen der institutionellen Ziele und Leitideen notwendige Priorität der einzelnen Aktivitäten wie auch von Forschung im Allgemeinen ein. Wie Abbildung 1 zu entnehmen ist, wurde der künstlerischen Darbietung mit 4.84 von 5 möglichen Punkten höchste Priorität eingeräumt; darauf folgten Musikpädagogik/-ausbildung und Komposition, die allesamt mit mehr als 4 Punkten eingestuft wurden. Forschung erhielt 4.11 Punkte.



ABBILDUNG 1

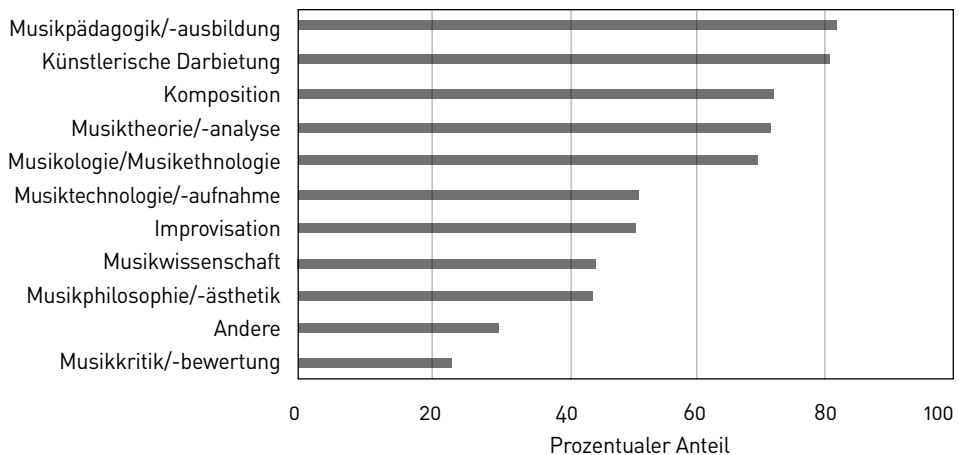
Durchschnittliche Einstufung der an Musikhochschulen unternommenen Aktivitäten gemäß ihrer für das Erfüllen der institutionellen Ziele und Leitideen erforderlichen Priorität und prozentualer Anteil von Institutionen, deren Personal sich mit diesen Aktivitäten befasst. (Anmerkung. 1=keine Priorität, 5=höchste Priorität. "Andere" umfasst Tanz, Theater, Musiktheater, Film und Fernsehen, Kulturmanagement, übergreifende Fächer etc.)



Näher auf die Forschung eingehend - im Gegensatz zu den weiter oben aufgeführten praxisorientierten und wissenschaftlichen Aktivitäten - sollten die Befragten die Bereiche angeben, in denen an ihren Institutionen Forschung betrieben wird. Wie Abbildung 2 zeigt, umfassten die fünf häufigsten Bereiche Musikpädagogik/-ausbildung (87% der Institutionen), künstlerische Darbietung (83%), Komposition (73%), Musiktheorie/-analyse (72%) und Musikwissenschaften/Ethnomusikwissenschaften (67%).

ABBILDUNG 2

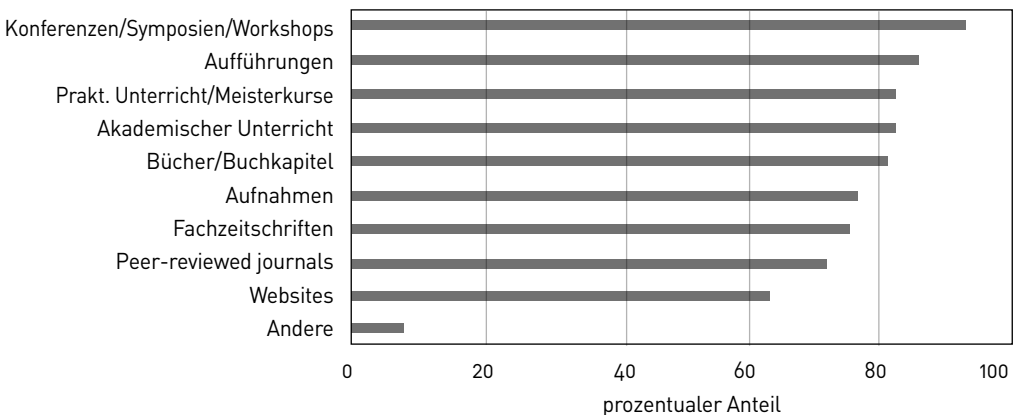
Prozentualer Anteil von Institutionen, deren Personal sich mit Forschung in den aufgelisteten Bereichen befasst. (Anmerkung. "Andere" umfasst Jazz, Musiktheater, Musikkommunikation, lebenslanges Lernen etc.)



Die Forschungsarbeit wird laut den Befragten über unterschiedliche Kanäle kommuniziert und verbreitet, wie in Abbildung 3 dargestellt ist. Es sei darauf hingewiesen, dass Meinungsverschiedenheiten in Bezug auf die Angemessenheit und Eignung bestimmter Kanäle für die Forschungsverbreitung zum Ausdruck kamen. Ein Umfrageteilnehmer aus Finnland schrieb "künstlerische Darbietung/Aufnahmen allein gelten nicht als Forschungsergebnisse", während andere, sogar aus dem gleichen Land, künstlerische Darbietung und Aufnahmen zu den üblichen Forschungsergebnissen zählten. In der Musik gibt es ganz offensichtlich eine Debatte darüber, welche Erzeugnisse entweder für sich genommen oder in Verbindung mit anderen Ergebnissen als Forschung (bzw. als Kommunikationsmittel für Forschung) "gezählt" werden. Es scheint bisher keine Lösung für diese Debatte in den Musikhochschulen zu geben, weder innerhalb noch zwischen den in diese Studie einbezogenen Ländern.

ABBILDUNG 3

Prozentualer Anteil von Institutionen, deren Personal die aufgelisteten Kanäle für die Kommunikation und Verbreitung ihrer Forschung einsetzt. (Anmerkung. "Andere" umfasst Videos/DVDs, durch externe Stellen in Auftrag gegebene Berichte etc.)



(Peer-reviewed journals sind Fachzeitschriften, deren Artikel durch unabhängige Experten geprüft wurden; Anm. d. Übers.)

Was die Art des Personals anbelangt, von dem die jeweilige Forschung durchgeführt wird, kam die Erhebung zu folgendem Ergebnis:

- Akademische Mitarbeiter (82% der Institutionen)
- künstlerische Mitarbeiter (70%)
- Komponisten (66%)
- Insbesondere für Forschung verpflichtete Mitarbeiter (52%)
- Administratives Personal/Hilfspersonal (19.28%)
- andere (9.64%, z.B. Gastforscher und Schulungspersonal für Musiklehrer)

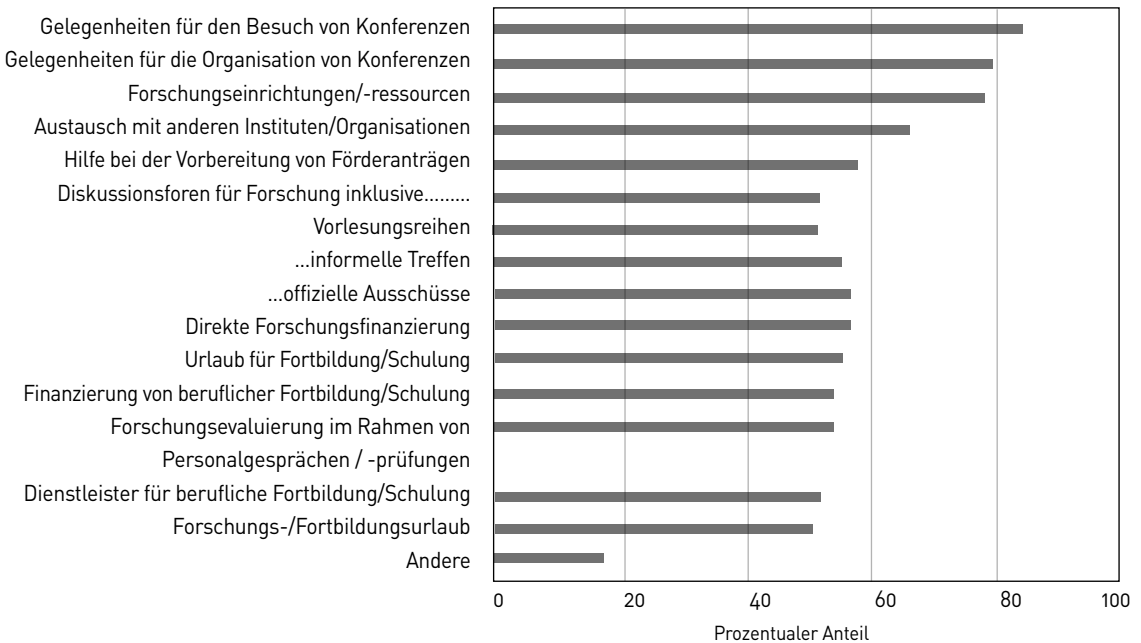
#### Forschungsförderung

Für die Frage, in welchem Maße die Forschung an ihren Institutionen unterstützt und gefördert wird, vergaben die Umfrageteilnehmer im Durchschnitt 3.75 von maximal 5 Punkten. 50% der Befragten gaben an, die

Förderung bestehe darin, dass ihre Institutionen den Besuch (84%) und die Organisation (80%) von Konferenzen ermöglichten, Forschungseinrichtungen/-ressourcen bereitstellten (77%), Austausch unter Mitarbeitern mit anderen Institutionen/Organisationen organisierten (65%) und Mitarbeiter bei der Vorbereitung von externen Förderungsanträgen unterstützten (57%). 40-50% der befragten Institutionen gaben weitere Hilfsmittel für die Unterstützung von Forschung an, wie etwa die Bereitstellung von Diskussionsforen, direkte Förderung von Forschungsprojekten, Bewilligung von Urlaub und/oder Geldern für berufliche Fortbildung/Schulung, Evaluierung der Forschungstätigkeit im Rahmen von Personalgesprächen/-prüfungen, Dienstleistungen für berufliche Weiterbildung/Schulung und Bewilligung von Forschungs-/Fortbildungsurlaub für Mitarbeiter. Ein kleinerer Anteil der Institutionen (13,25%) bot noch weitere Arten der Unterstützung, wie etwa die Einrichtung von formalen Forschungspartnerschaften mit anderen Organisationen (siehe Abbildung 4).

ABBILDUNG 4

Prozentualer Anteil von Institutionen, die Forschung anhand der aufgelisteten Kanäle unterstützen und fördern. (Anmerkung. "Andere" umfasst die Förderung internationaler und nationaler Forschungspartnerschaften/-kooperationen.)



Laut den Befragten stellen ihre Institutionsbibliotheken folgendes Angebot bereit:

- Zugriff auf Bücher (96% der Institutionen)
- Partituren (94%)
- Aufnahmen vor Ort (81%)
- Online-Bücher (65%)
- Online-Partituren (51%)
- Online-Aufnahmen (48%)

- Andere Ressourcen (16%, beispielsweise Filme, Theaterstücke, Opernlibretti, Diplomarbeiten und Videos/ DVDs)

Ferner wird Forschung in folgenden Schriften ausdrücklich präsentiert bzw. hervorgehoben:

- Institutionelle Leitbilder (70% der Institutionen )
- Gedrucktes Werbematerial/-broschüren (70%)
- Websites (60%)
- Andere Formen (16%, z.B. Studienführer und interne Berichte)

Bei einem geringen Anteil von Institutionen (15.66%) wurde Forschung in den entsprechenden gedruckten Unterlagen oder elektronischen Medien weder präsentiert noch besprochen.

Zum Schluss gaben die Befragten an, dass ihre Institutionen die Forschungsaktivitäten über folgende Quellen finanzieren:

- Nationale Forschungsförderung (71% der Institutionen)
- Spezifische institutionelle Forschungsmittel (52%)
- Internationale Forschungsförderung (43%)
- Andere institutionelle Förderlinien und Geldbeschaffungsmaßnahmen (34%)
- Förderung durch Industrie/Unternehmen (22%)
- Andere Quellen (7%, z.B. Zuschüsse von anderen kulturellen, künstlerischen und praxisorientierten Aktivitäten)

#### *Institutionelle Bestrebungen für die Forschungsentwicklung*

Abgesehen von den Forschungsaktivitäten, die in den befragten Musikhochschulen bereits unternommen werden, wurden die Befragten auch darum gebeten, die Bereiche anzugeben, in denen ihre Institutionen bestrebt sind, Forschung "sehr stark", "stark", "einigermaßen", "ein wenig" und "gar nicht" zu entwickeln. Wie Abbildung 5 zu entnehmen ist, galt den folgenden Bereiche am häufigsten die Antwort "sehr stark":

- Musiktechnologie/-aufnahme (30% der Institutionen)
- Improvisation (24%)
- Musiktheorie/Analyse (24%)
- Musikpädagogik/-ausbildung (21%)

Auf die folgenden Bereiche bezog sich am häufigsten die Antwort "gar nicht":

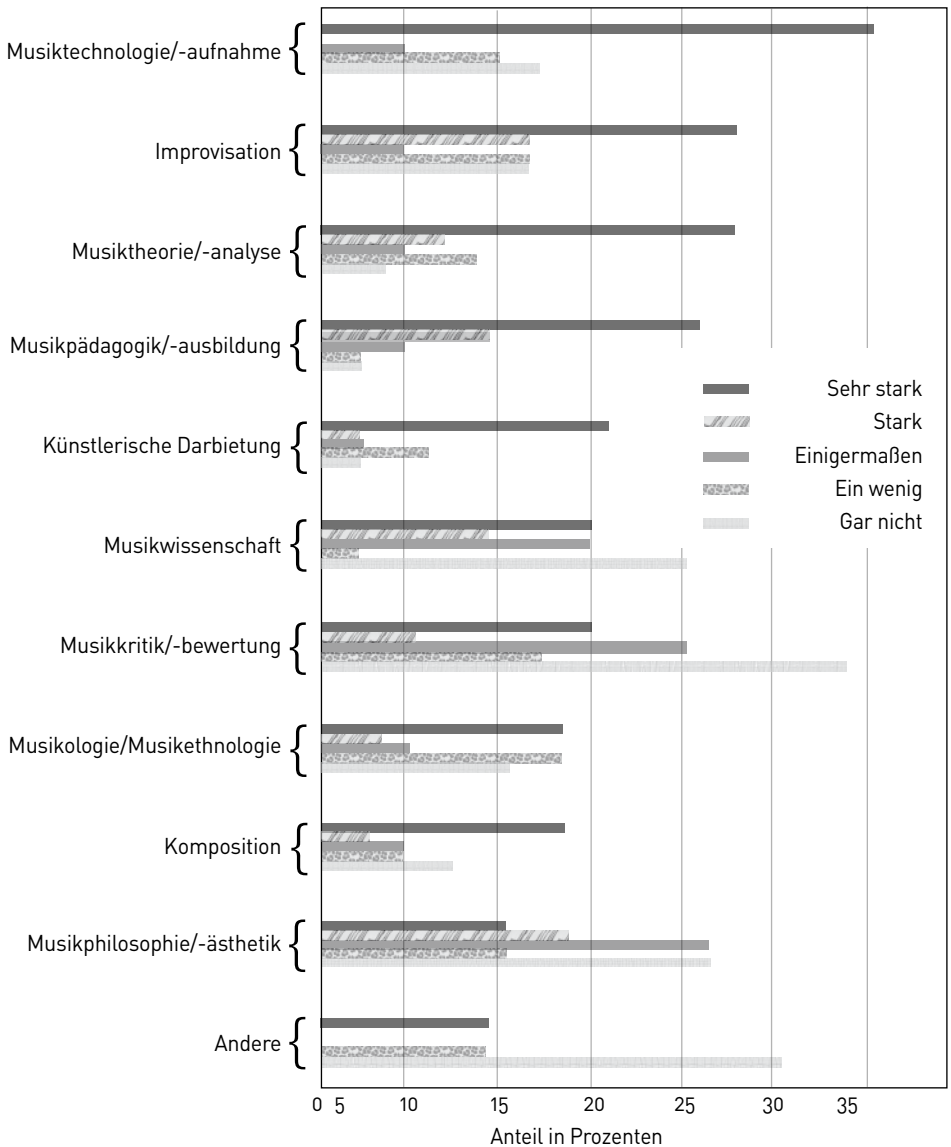
- Musikkritik/-bewertung (29%)
- Musikphilosophie/Ästhetik (22%)
- Musikwissenschaft (21%)

Wie Abbildung 2 zu entnehmen ist, betreiben einige der befragten Institutionen Forschung in den aufgelisteten Bereichen, und so geht aus diesen Angaben nicht hervor, ob der Mangel an Entwicklungsbestrebungen darauf

zurückzuführen ist, dass die jeweilige Institution ihre Entwicklungskapazitäten in einem bestimmten Bereich bereits voll ausgeschöpft hat, oder darauf, dass dieser Bereich aktiv umgangen wird.

ABBILDUNG 5

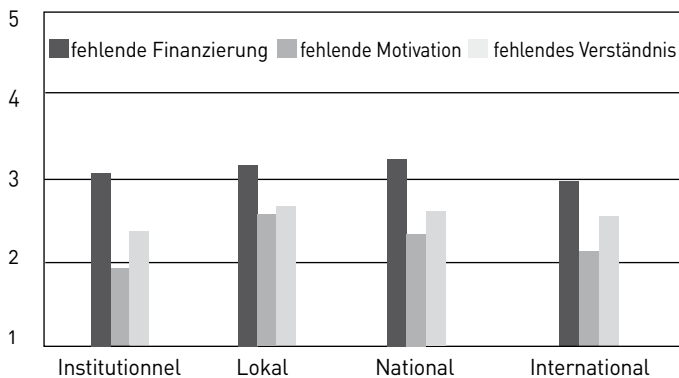
Prozentualer Anteil von Institutionen, die bestrebt sind, Forschung in den aufgelisteten Bereichen "sehr stark", "stark", "einigermaßen", "ein wenig" und "gar nicht" zu entwickeln. (Anmerkung. "Andere" umfasst Musiktheater, Musik und Gesellschaft, Strategieforschung und Musikkommunikation.)



Um festzustellen, ob die Antwortenden die Entwicklung der Forschung in ihren Institutionen erschwert oder gefährdet sahen, wurden sie gebeten abzuschätzen, wie weit Geldmittel und Motivation sowie das Verständnis für den Ausbau der Forschung auf institutioneller, lokaler (z.B. Stadt, Bezirk oder Region), nationaler und internationaler Ebene fehlen. Wie in Abbildung 6 zu sehen ist, zeigen die Ergebnisse, dass fehlende Finanzierung allgemein als die größte Bedrohung für die Entwicklung der Forschung angesehen wird und zwar am deutlichsten auf nationaler und lokaler Ebene; der größte Mangel an Motivation und Verständnis wurde auf lokaler Ebene empfunden. Das größte Missverhältnis zwischen Bereitschaft zu Forschung und deren Finanzierung zeigte sich auf institutioneller Ebene.

ABBILDUNG 6

Durchschnittliche Einstufung der Einschränkungen durch das Fehlen von Finanzierung, Motivation und Verständnis auf institutioneller, lokaler (z.B. Stadt, Bezirk oder Region), nationaler und internationaler Ebene. (Anm. 1 = schränkt überhaupt nicht ein, 5= schränkt sehr ein)

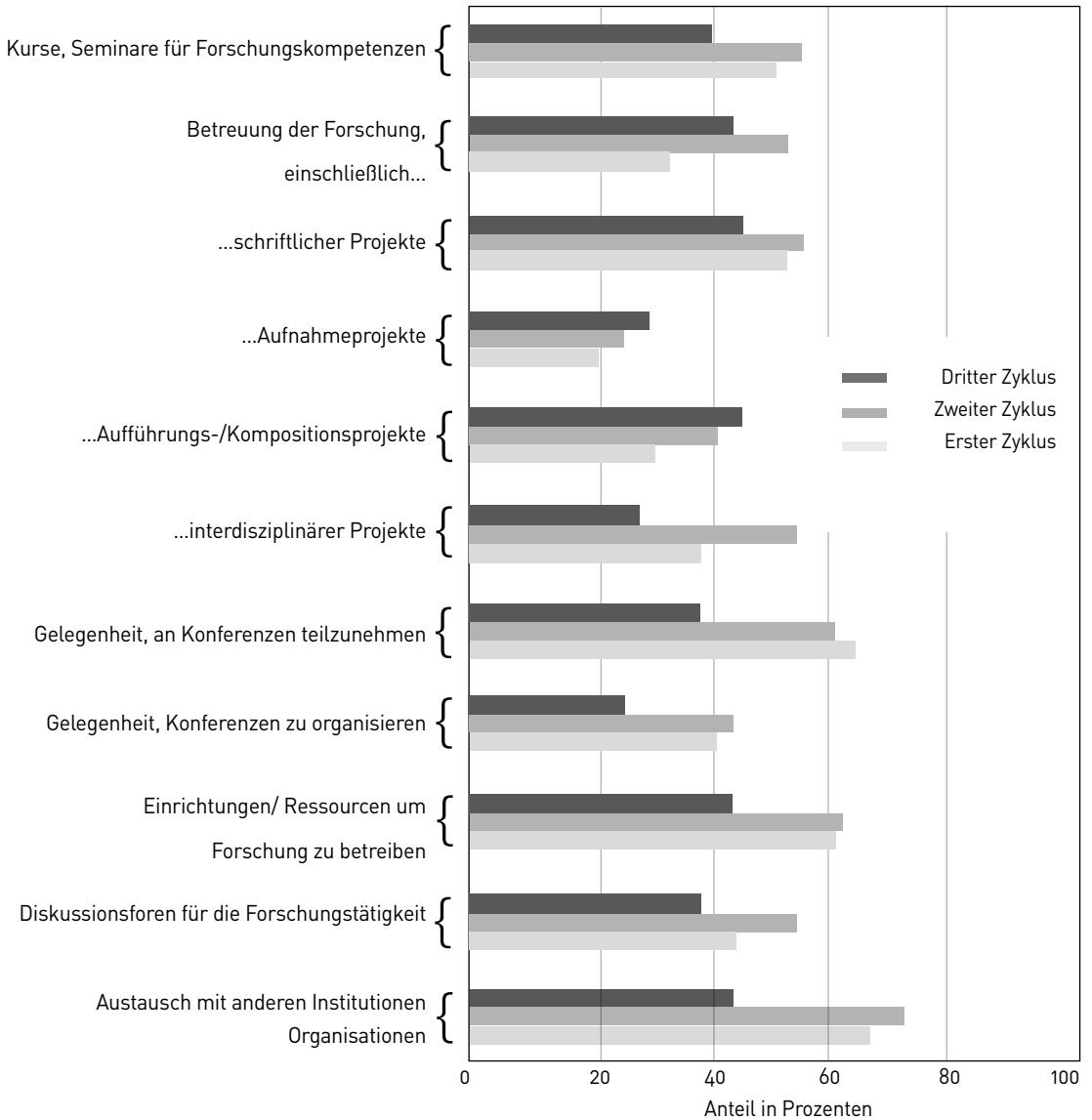


#### *Forschungsmöglichkeiten und Unterstützung für Studierende*

Hinsichtlich der angebotenen Programme bieten 98.65% der Musikhochschulen einen ersten Studienzyklus mit Abschluss an (Bachelor), 85.14% einen zweiten (Master), und 52.70% einen dritten (Doktorat). Die spezielle Art der Forschungsunterstützung für Studierende innerhalb eines jeden Zyklus wird in Abb. 7 gezeigt.

ABBILDUNG 7

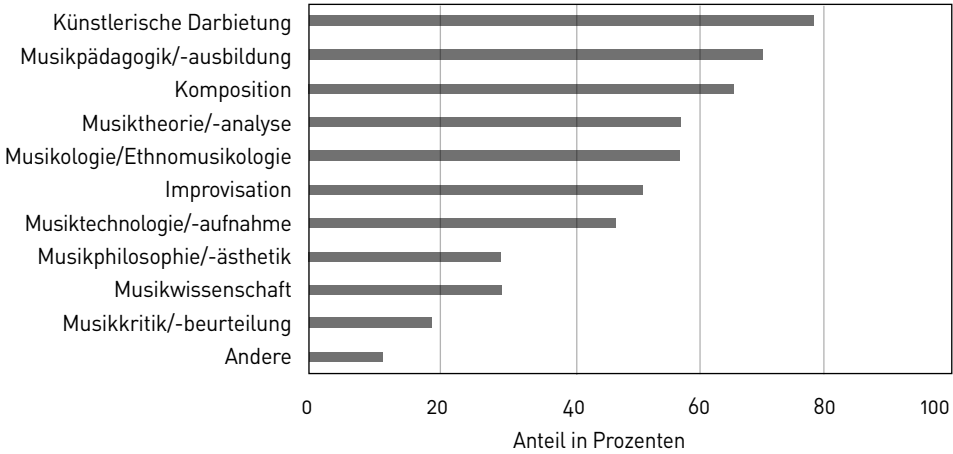
Der prozentuale Anteil von Institutionen, welche Studierenden des ersten (Bachelor), zweiten (Master), und dritten Zyklus (Doktorat) Unterstützung durch die aufgelisteten Mittel bieten.



Die Befragten wurden ersucht anzugeben, in welchen Bereichen in ihren Institutionen von Studierenden Forschung betrieben wurde. Wie in Abbildung 8 gezeigt, gleichen die Ergebnisse weitgehend jenen der Untersuchung über die Forschungstätigkeit durch das Personal (vgl. Abb.2).

ABBILDUNG 8

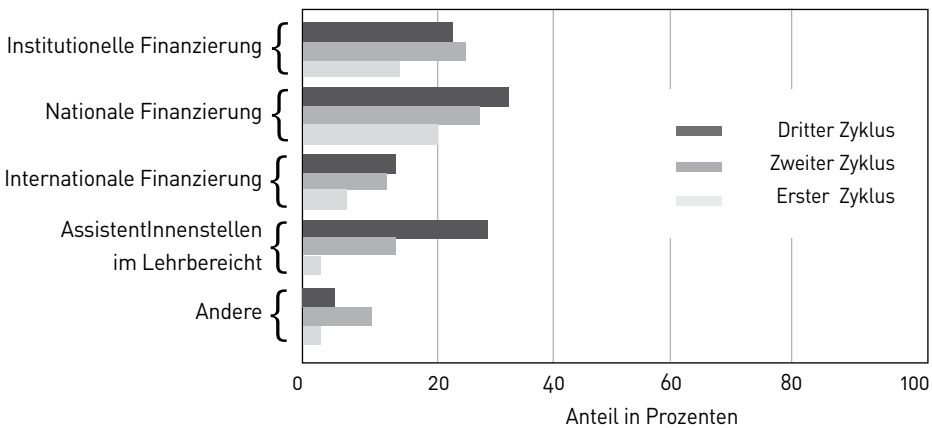
Prozentualer Anteil an Institutionen, deren Studierende Forschung in den aufgelisteten Bereichen betreiben. (Man beachte "Andere" umfasst Jazz, Musiktheater, musikalische Kommunikation usw.)



Als letztes wurden die Antwortenden ersucht, die Finanzierungsquellen für die Forschungstätigkeit von Studierenden im ersten, zweiten und dritten Zyklus anzugeben. Wie in Abb.9 zu sehen, stammt die Finanzierung hauptsächlich aus institutionellen und nationalen Quellen, und dass durch AssistentInnenstellen im Lehrbereich ein beträchtlicher Teil der Aktivitäten im 3. Zyklus finanziert wird.

ABBILDUNG 9

Prozentualer Anteil an Institutionen, welche Forschungstätigkeit von Studierenden im ersten (Bachelor), zweiten (Master) und dritten Zyklus (Doktorat) durch die aufgelisteten Mittel finanzieren





## ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSFOLGERUNGEN

Die Absicht dieser Studie war es, Form und Ablauf von Forschung in Musikhochschulen zu untersuchen und aufzuzeigen, wo Forschung mit anderen Tätigkeiten und Belangen der Musikhochschulen zusammentrifft. Das Ergebnis zeigt, dass die Forschung innerhalb dieses Sektors floriert. Forschung wird von Personal und Studierenden häufig betrieben, man findet sie in 98% der befragten Institutionen und sie wird unter die wichtigsten Tätigkeiten gereiht, um institutionelle Ziele zu erreichen und Leitideen umzusetzen. Forschung wird auf den vierthöchsten Rang gesetzt und folgt auf Künstlerische Darbietung, Musikpädagogik und Komposition (Abb.1). Ferner werden Forschung und Forschende von ihren Institutionen auf verschiedenste Art unterstützt wie z.B. bei Besuch oder Organisation von Konferenzen, durch das zur Verfügung stellen von Anlagen und Einrichtungen, durch Beistand bei beruflicher Weiterentwicklung und Teilnahme an Austauschprogrammen, sowie die Betreuung und Finanzierung von Studierenden vor dem ersten Hochschulabschluss und post-gradualen Forschungsstudierenden. (Abb.4). Es scheint daher, dass das Argument, Forschung in Musikhochschulen einzubinden, unterstützt wird, zumindest von den 83 befragten Institutionen, welche sich an der Umfrage beteiligt hatten.

Trotzdem ist eine so allgemein gehaltene Auseinandersetzung mit der Forschung nicht umfassend. Es fehlt der Einblick in die Bereiche und Fachgebiete in denen Forschung ausgeführt wird, genaueres Eingehen auf die Personen, welche sie ausführen und die Wege, die beschritten werden, um die Forschung an die Öffentlichkeit zu bringen. Zunächst waren die Bereiche, in denen am häufigsten Forschung betrieben wurde, Musikpädagogik, Künstlerische Darbietung, Komposition und Musiktheorie, welche alle in mehr als 70% der Institutionen genannt wurden. Im Gegensatz dazu wurde Forschung in den Bereichen Musikwissenschaft, Musikphilosophie und Musikkritik in weniger als 40 % der Institutionen genannt (Abb. 2 und 8).

Zweitens wurde quer durch alle Bereiche laut 82% der Institutionen die Forschung am häufigsten vom sogenannten akademischen Personal abgewickelt, im Vergleich zum Personal für Künstlerische Darbietung und Komposition, welche in 70% bzw. 66% der Institutionen Forschung betrieben. In 52% der Institutionen wurde Personal speziell mit der Forschung beauftragt. Durch die Vielfältigkeit und Verschiedenheit der Personalkategorien und der Forschungsaufträge an den Musikhochschulen ergeben sich mehrere Fragen zu den vorliegenden Ergebnissen, welche durch die jetzigen Daten nicht geklärt werden können. Jedoch ist es angesichts der mannigfaltigen Antworten von Einzelpersonen auf die Frage, wer Forschung ausführt, naheliegend (ja wahrscheinlich), dass die Mehrheit des Musikhochschulpersonals ein breites professionelles Spektrum bearbeitet, von dem Forschung einen Teil darstellt (Mills, 2004).

Drittens gaben die Befragten in mehr als 80% der Institutionen an, dass Forschung am häufigsten bei Tagungen und Aufführungen sowie durch Unterricht, Meisterklassen, Bücher bzw. Kapitel aus Büchern verbreitet wurde. Forschung in peer-reviewed<sup>4</sup> Fachzeitschriften und Websites wurde weniger häufig, von 72% bzw. 62%, genannt (Abb.3). Aus der Studie ergaben sich keine Namen von Fachkonferenzen oder peer-reviewed Fachzeitschriften, die von Forschern an Musikhochschulen zur Verbreitung ihrer Erkenntnisse verwendet werden. Es ist aber aufschlussreich, dass es nur wenige der in verbreiteten wissenschaftlichen Datenbanken (z.B. *Golden Pages*, <http://web.me.com/jpehs/golden-pages>) angeführten Konferenzen und Zeitschriften gibt, die es in Betracht

<sup>4</sup> durch unabhängige Experten geprüft; (Anm. d. Übers.)

ziehen würden, Ergebnisse dieser Studie in ihr Programm aufzunehmen bzw. zu veröffentlichen. Es scheint daher angebracht, neue Wege für die Verbreitung der Forschungsarbeit zu beschreiten, Möglichkeiten aufzubauen und auszunützen, welche die besonderen Bedürfnisse der Forschung an Musikhochschulen abdecken. Die Forschenden müssen jedoch darauf achten, dass sie umfassende gemeinsame Standards für Qualität und Begutachtung durch Fachleute entwickeln, um sicher zu gehen, dass diese neuen Wege von der Forschergemeinschaft, von Geldgebern und Entscheidungsträgern, genauso geschätzt werden wie traditionellere, gut etablierte Kommunikationskanäle.

Forschung in Musikhochschulen ist nicht ohne Risiko. Es kann ein kostspieliges Unterfangen sein, und Unverständnis und fehlende Motivation für Forschung – sowohl innerhalb als auch außerhalb des Sektors – kann die bedeutendsten und kreativsten Forschungsprojekte untergraben. Die Befragten in dieser Studie betrachteten fehlende Finanzierung als wesentlichste Bedrohung der Forschungsentwicklung, wobei man die größte Verantwortung auf lokaler und nationaler Ebene sieht. Es zeigten sich jedoch große Diskrepanzen auf institutioneller Ebene zwischen der Bereitschaft zur Forschung und deren Finanzierung; während die Bereitschaft hoch war, war die entsprechende Finanzierung dementsprechend niedrig (Abb.6). Ob die Befragten der Meinung waren, dass die finanziellen Mittel der Institutionen knapp waren und daher *nicht* in Forschung investieren *konnten* oder ob ihre Institutionen *nicht* in Forschung investieren *wollten*, ist nicht klar. Da die meisten Beantwortenden selbst in führender Position tätig sind, scheint ersteres wahrscheinlich, aber dieses Problem erfordert weitere Untersuchungen.

Letztendlich wurden durch diese Forschungsstudie verschiedene Möglichkeiten für zukünftige Forschungstätigkeit aufgezeigt. Zum Beispiel sollte man danach trachten, den Datenbestand auszubauen, um weitere Institutionen innerhalb und außerhalb der AEC einzubinden, und so eine größere Streuung sowohl geographisch als auch bei Spezialisierungen in der Musikausbildung zu erreichen. Das würde sowohl nationale und internationale Vergleiche ermöglichen wie auch gezielte Analysen von Musikausbildungseinrichtungen verschiedener Art und Größe. Die Forschung sollte auch bemüht sein, mehrere Antwortende innerhalb einer Institution zu gewinnen und dadurch eine fundierte Beurteilung zu ermöglichen, ob das hier gezeigte Bild der Institutionen zutrifft. Es ist natürlich möglich, dass unsere Ergebnisse nicht die Alltagswirklichkeit der meisten Forschenden an Musikhochschulen widerspiegelt; weiters dass die Auffassungen von Forschung innerhalb einer Institution ziemlich variieren und von der Sichtweise der Personen abhängen sowie von der Stellung, die sie in Hierarchie und Kultur der Institution einnehmen (Burt-Perkins, 2009).

Diese Studie hat uns einen kurzen Blick auf Stand und Inhalt der Forschung an Musikhochschulen ermöglicht. Sie zeigt vielversprechendes Potential auf. Sicherlich ist das Terrain der Musikhochschulen gut geeignet, um Forschungsfragen zu beantworten und neue Forschungsmethoden zu entwickeln, die andernorts nicht möglich wären.

#### REFERENZEN

Burt-Perkins, R. (2009). *The learning cultures of performance: Applying a cultural theory of learning to conservatoire research*. In A. Williamon, S. Pretty, & R. Buck (Hrsg.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009* (S. 249-254). Utrecht, the Netherlands, European Association of Conservatoires.

Mills, J. (2004). *Working in music: The conservatoire professor*. *British Journal of Music Education*, 21, 179-198.

“If two things don't fit, but you believe both of them, thinking that somewhere, hidden, there must be a third thing that connects them, that's credulity.” Umberto Eco (1932-), *Foucault's Pendulum*

## KAPITEL 3 – INSTITUTIONELLE FALLSTUDIEN

Genauso wie die Musik in der Gesellschaft eine große, verschiedenartig geprägte Reichweite hat – wirtschaftlich, kulturell, therapeutisch, intellektuell, ästhetisch – umfasst auch die Forschung auf dem Gebiet der Musik eine Vielzahl von Fachgebieten und Vorgehensweisen und weist eine Vielzahl von Produkten und Auswirkungen auf. Die Fallstudien, welche in diesem Kapitel präsentiert werden, wurden ganz bewusst ausgewählt, um eine möglichst breite Spanne an Bedingungen für Forschung und institutioneller Schwerpunktsetzung zu erfassen.

- Die Sibelius Akademie, Finnland, hat eine der längsten Forschungstraditionen, eine gut ausgebaute Infrastruktur, große Achtung vor den charakteristischen Elementen einer Forschungsdisziplin und wachsendes Interesse für die Synergien und Interaktionen zwischen den einzelnen Disziplinen.
- Das Queensland Conservatorium, Griffith University, Australien, hat eine jüngere Forschungskultur, welche aber rasch angewachsen ist und sich spezieller lokaler Stärken und Interessen annimmt: musikalische Diversität, Peer Learning<sup>5</sup> und die Verwendung von Technologien zur Unterstützung/zum Vorantreiben der Forschung.
- Das Conservatorium van Amsterdam, Niederlande, hat sich auf die Forschung auf Master-Ebene konzentriert und hat durch die Einbindung von Studierenden und Lehrenden der Künstlerischen Darbietung und durch die Entwicklung wirksamer methodischer Ansätze wesentliche Fortschritte gemacht.
- Die Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Deutschland, hat ihre Forschung in mehreren Instituten und Zentren eingerichtet und konzentriert sich auf Bereiche von fachlicher und politischer Bedeutung.
- Die Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Österreich, hat einen wichtigen Schritt gesetzt, indem sie die Programme für Doktoratsstudien neu strukturierte, wobei man bestrebt war, künstlerische Forschung<sup>6</sup> zu unterstützen und Zusammenarbeit zu ermöglichen.
- Das Orpheus Institute, Belgien, hat einen neuen Ansatz für institutsübergreifende Doktoratsarbeit entwickelt und ist dabei, eine gezielte Forschungsagenda im Bereich der künstlerischen Forschung zu erarbeiten.

Trotzdem ergeben sich einige gemeinsame Themenstellungen aus diesen Fallstudien. Abgesehen von der Vielfalt von Forschungsgebieten, Methoden und Erkenntnissen, ist eine starke Verbindung zwischen Forschung und Praxis ersichtlich. Eine grundlegende Dimension der Forschung im Bereich der Musikhochschulen ist ihre Verwurzelung in Musik- und Lernpraxis. Bisher betraf das meist Komposition, jetzt weitet sie sich auch auf andere Gebiete aus.

Beide Themengebiete beziehen sich auf die eigentliche Forschungsarbeit, ihre Gegenstände, Methoden und Mittel, welche im nächsten Kapitel genauer behandelt werden. Dieses Kapitel beschäftigt sich mehr mit Themenstellungen zu Organisation und Infrastruktur von Forschung.

<sup>5</sup> (Lernen von/mit Fachkollegen/ Gleichaltrigen, Anm.d. Übers.)

<sup>6</sup> Siehe Definition von künstlerischer Forschung, Kapitel 1, p.S.9

Eine erste Thematik ist die Verbindung zwischen sich ändernder künstlerischer Praxis und Erneuerung der Ausbildung. Rolle, Einstellungen und Arbeitsmethoden von Musikern und Komponisten werden heute ständig neu definiert, und in Musikhochschulen sind die Mitwirkenden in den Fachbereichen für Künstlerische Darbietung/Komposition und Pädagogik Handelnde in diesem Veränderungsprozess – motiviert, informiert oder von der Forschung geleitet. Die Schnelligkeit mit der die künstlerische Forschung Eingang in die Musikhochschule gefunden hat, ist an sich schon ein Beweis für die Verbindung zwischen künstlerischer Veränderung und Erneuerungsperspektiven in der Ausbildung. Dass man in mehreren Institutionen den Schwerpunkt ausdrücklich auf die Forschungsgebiete künstlerische UND pädagogische Praxis setzt, unterstreicht die Wichtigkeit dieser Verbindung.

Das rasche Wachsen der Forschung innerhalb von Musikhochschulen wird durch eine zweite Thematik in den Fallstudien möglich: die starke Verbindung zwischen dem Umgang mit menschlichen Ressourcen und der institutionellen Entwicklung. Forschung wurde nicht als eine einfache Ergänzung der Tätigkeit von Personal und Studierenden betrachtet, sondern als zusätzlicher Schwerpunkt innerhalb eines bestehenden Lehrendenkollegiums. Für die Einzelne, den Einzelnen entsprach die angebotene Ausbildung zur Forschung einem Bedürfnis nach persönlicher und fachlicher Weiterentwicklung. Auf Institutsebene lenkte und beschleunigte die Aussicht auf fortgesetzte fachliche Weiterentwicklung die Einbindung der Forschung. Die Betonung von postgraduater Ausbildung nach dem Studienabschluss kann auch als wirksame Möglichkeit gesehen werden, eine Forschungskultur aufzubauen, die sowohl Studierende als auch Lehrende einschließt.

Ein wichtiges Thema ist die Akzentuierung von Dialog und Zusammenarbeit zwischen Forschungsgruppen, oder die Vorgehensweise der einzelnen Arten von Forschenden (z.B. MusikologInnen, ausübenden KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen, PhilosophInnen). Die Beispiele vom Queensland Conservatorium und der Sibelius Akademie zeigen deutlich, wie die aufstrebende Domäne der künstlerischen Forschung von institutioneller Ko-Existenz mit Musikologie, Ethnomusikologie oder pädagogischer Forschung profitieren kann. In Graz ist die Kombination von wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung ein Grundkonzept; die Vorteile, die eine Musikologin, ein Musikologe hat, die oder der in einem künstlerischen Umfeld arbeiten kann, werden als Beispiel angeführt. In Hannover werden bei Forschungsvorhaben die Fachbereichsgrenzen normalerweise überschritten und erlauben dadurch oft zahlreiche Blickwinkel bei Themen von fachlichem oder politischem Interesse. Das Orpheus Institute möchte eine Drehscheibe sein für vernetzte Institutionen und ForscherInnen auf einem speziellen Gebiet: der künstlerischen Forschung.

Die letzte Themenstellung ist Institution und Gesellschaft. Die "Verpflichtung zum Wissenstransfer und zum Einsatz für die Gemeinschaft und die Betroffenen innerhalb und außerhalb der Kunst" ist in den Aufschriften der Forschungsinstitute und – zentren in Hannover klar ersichtlich. Auch der Forschungscluster "Music and Communities" in Queensland setzt einen eindeutigen Schwerpunkt auf Musik aus der Perspektive von Gesellschaft und Politik. Am Orpheus Institute wird künstlerische Forschung nicht nur als inter-disziplinäres Entwicklungsinstrument gesehen, sondern als ein Mittel zur Erweiterung des erkenntnistheoretischen Feldes Universität als Ganzes. Dass die Verbindung zwischen Musikinstitution und Gesellschaft eine starke wirtschaftliche Komponente aufweist, ist in fast allen Fallbeispielen zu sehen.

# DIE SIBELIUS MUSIK-AKADEMIE HELSINKI, FINNLAND

WWW.SIBA.FI

- ist Finnlands einzige Institution für höhere Musikausbildung welche alle drei Studienzyklen anbietet
- wurde 1998 eine unabhängige Musikuniversität
- beherbergte im Jahre 2009 1400 Studenten und 381 Lehrer und Forscher und etwa 140 Verwaltungsangestellte
- begann Anfang der 1980iger Jahre mit der Forschung
- unterstützt Forschung in allen Fachbereichen: Jazz, Ethnomusikologie, Musiktechnologie, Musiktheorie & Komposition, künstlerische Darbietung, Kirchenmusik .....
- hat jedes Jahr etwa 11 Studierende im 3. Zyklus, welche sich auf das Doktorat vorbereiten (zwischen 2007 und 2009 wurden 36 Dokortitel erworben)
- beschäftigt ungefähr 10 promovierte Forscher; zusätzlich haben noch mehrere andere Angehörige des akademischen Personals wechselnde Aufgaben in der Forschung
- lässt dem Lehrpersonal individuell vereinbarte Zeit für die Forschung

## UNABHÄNGIGKEIT....

Ein immer wiederkehrendes Wort im Gespräch mit Forschenden der Sibelius Akademie ist "Unabhängigkeit." Das Wort scheint die Aktivitäten und Geisteshaltung ihres Personals und ihrer Studierenden zu charakterisieren, die Autonomie der Institute und sogar die Stellung der Akademie selbst innerhalb des Hochschulwesens.

Vielleicht ist das nicht überraschend, wenn man bedenkt, dass Finnland erst 1917 unabhängig wurde. Dem ging eine lange Periode nationalistischer Agitation voraus, in welcher Musik eine wichtige Rolle spielte, besonders die Musik von Jean Sibelius. Die klassische Musik ist in Finnland immer noch eng verbunden mit der Vorstellung von politischer Unabhängigkeit, sie spielt weiterhin eine bedeutende Rolle im kulturellen Leben und bei der Förderung der "Marke" "finnisch" im Ausland. Als einzige Musikhochschule in Finnland, stellt die Sibelius Akademie einen Antriebsmotor in dieser Entwicklung dar und erfreut sich sowohl nationalen als auch internationalen Ansehens.

Unabhängigkeit ist auch charakteristisch für die Forschungsorganisation und Forschungstätigkeit auf der Sibelius Akademie. "Das Wichtige ist die Autonomie unseres Instituts", sagt Jazzprofessor Uotila Jukkis wenn er nach dem wichtigsten Faktor für die Entwicklung der Forschung in seinem Institut gefragt wird. Formal wird die Forschung vom Akademischen Rat geleitet, aber die Institute sind sehr frei in der Anpassung dieses Rahmens an die Bedürfnisse der einzelnen Forschenden und Projekte.

An der Sibelius Akademie arbeitet eine große Gemeinschaft von WeltklassekünstlerInnen als Lehrende mit neuen Generationen von MusikerInnen. Von den 26 ProfessorInnen sind 10 in traditioneller wissenschaftlicher Forschung ausgebildet. In einem Umfeld, das normalerweise von der Praxis und nicht der Theorie beherrscht wird, schafft diese Tatsache eine starke musikwissenschaftliche Präsenz. Der Erhalt von Identität und Unabhängigkeit der jeweiligen Gemeinschaften für Forschung bzw. künstlerischen Ausdruck ist die Strategie von Vizerektor Kari Kurkela, in dessen Verantwortung seit Ende der 1980iger Jahre die Forschungsentwicklung liegt und der selbst Pianist, Musikwissenschaftler und Psychotherapeut ist.

Der Aufbau des dritten Zyklus lässt diese Strategie klar erkennen. Im Künstlerischen Studienprogramm müssen Studierende fünf öffentliche Konzerte geben und/oder 2 CD-Aufnahmen machen; eine zusätzliche theoretische Arbeit unterschiedlicher Länge wird als Ergänzung zur künstlerischen Arbeit verfasst. Diese Arbeit wird als eigenes Projekt bewertet und nicht als formaler Teil dessen, was für die Promotion bewertet wird. Im Forschungsprogramm müssen Studierende eine herkömmliche Dissertation verfassen. Im Studienprogramm für Entwicklung findet man verschiedene Kombinationen der beiden anderen Ansätze, um das Entstehen neuer künstlerischer, pädagogischer, technischer oder entsprechender anderer Ideen oder Werke zu unterstützen.

### ...UND INTERAKTION

Die nachdrückliche Betonung der Unabhängigkeit wird durch das Konzept der Interaktion (etwas) gemildert. Markus Castrén, Leiter der DocMus, dem Institut für DoktorandInnenausbildung in Musikalischer Darbietung und deren Erforschung, spricht über die "positive Reibung", die in Seminaren, Meetings und Korridoren durch die "Sibelius'sche" Mischung von Unabhängigkeit und Interaktion entsteht. Die Größe der Sibelius Akademie bietet viele Möglichkeiten für Interaktion, erklärt Professorin Anne Sivuvoja-Gunaratnam:

Wir haben Seminare (...) und diese sind offen für alle Studierenden aller Studiengänge und manchmal sogar für Leute aus anderen Instituten. Obwohl es verschiedene Studienabschlüsse gibt, sind im eigentlichen Unterricht die Gruppen meist gemischt.

Wenn Dirigierstudent Arturo Alvarado in einem Interview sagt, "meine Lehrer ermuntern mich, meiner eigenen Meinung zu vertrauen und meine eigene Stimme zu entwickeln", sieht man das Bestreben, "starke Persönlichkeiten", wie es Rektor Gustav Djupsjöbacka nennt, und die Interaktion von Menschen großer Integrität zu fördern.

### GESCHICHTE UND EINIGE WICHTIGE ENTSCHEIDUNGEN

Die Sibelius Akademie beherbergt Forschung und Forschende länger als die meisten europäischen Musikhochschulen. Alles begann im Jahre 1980, als die Akademie in das allgemeine staatliche System für höhere Bildung mit seinen Strukturen und akademischen Abschlüssen integriert wurde. Eine der Folgen war die Möglichkeit und Verpflichtung, Forschung zu betreiben, und die Entwicklung eines Studienprogramms für den dritten Zyklus wurde bald in Angriff genommen.

### METHODOLOGISCHE ENTSCHEIDUNGEN

Von künstlerischer Forschung war 1980 nicht die Rede, auch nicht von New Musicology, und Aktionsforschung war noch Eigentum der Sozialwissenschaften<sup>7</sup>. In den frühen 1980iger Jahren musste Forschung in einer

<sup>7</sup> Siehe Definition von **künstlerischer Forschung**, Kapitel 1, S.9

**New musicology** ist ein Begriff, der in den späten 1980iger Jahren in Umlauf kam und sich auf eine Unterdisziplin von Musikologie bezieht. Der Schwerpunkt liegt auf Kulturwissenschaft, Analyse und Musikkritik, wobei oft Bezug genommen wird auf feministische oder postkoloniale Theorien und die Arbeit von Theodor Adorno.

**Handlungs- oder Aktionsforschung** beruht auf einem reflektiven und iterativen praxisorientierten Entwicklungsprozess. Sie befasst sich häufig mit Problemlösungen und wird gemeinschaftlich in einer Gruppe betrieben oder als Teil einer "Praxisgemeinschaft" mit dem Ziel, spezielle Aspekte der beruflichen Praxis zu verbessern.

Musikhochschule auf die traditionelle Weise der akademischen Musikologie erfolgen. Aber die Sibelius Akademie hatte eine angesehene künstlerische Tradition, und so wurde parallel zum PhD, mit dem Blick auf das amerikanische Modell des DMA<sup>8</sup> ein künstlerischer Pfad durch den dritten Studienzyklus angelegt, den man künstlerischen Studiengang nannte. Unterstützt wurde dieses Programm von dem Gedanken, dass die künstlerische Arbeit an sich schon eine Art Forschung ist.

Die Sibelius Akademie hat das Konzept der künstlerischen Forschung nicht offiziell eingeführt, obwohl in der Praxis ein beträchtlicher Teil der Forschungstätigkeit an der Akademie künstlerische und andere Methoden auf eine für die künstlerische Forschung typische Art vermischt. Die zurückhaltende Verwendung der Terminologie könnte vielleicht eine Reaktion auf den polemischen Enthusiasmus sein, mit dem die Finnischen Akademie der Schönen Künste und die Akademie für Theater und Drama sich das Konzept der künstlerischen Forschung angeeignet haben. "Wir sind Veränderer, nicht Revolutionäre", sagt Professor Kurkela, und bezieht sich dabei auf den negativen Beigeschmack, welchen der Begriff in der öffentlichen Diskussion bekommen hat. "Wir wollen nicht Brücken abreißen, sondern neue bauen", sagt er weiter und erklärt wie wichtig es sei, Musikforschung im Dialog mit dem künstlerischen Personal und den Studierenden der Sibelius Akademie sowie im Kommunikationsaustausch mit den traditionellen Forschendengemeinschaften lebendig zu halten.

#### STÄNDIGE BERUFLICHE WEITERENTWICKLUNG UND FORSCHUNGSINFRASTRUKTUR

Heute bewegt sich ein selbstverständlicher Strom Studierender vom Bachelor- zum Masterstudium und dann weiter zum dritten Zyklus, dem Doktoratsstudium, aber bis vor wenigen Jahren wurde das Forschungsprogramm von den Lehrenden in der Akademie dominiert, für die es eine auf der Hand liegende Möglichkeit war, ihre künstlerischen Fähigkeiten zu entwickeln und sich eine Rolle in der aufstrebenden Konservatoriums-Universität zu sichern. Man betrachtete dies als einen effizienten Weg zur kontinuierlichen professionellen Weiterentwicklung.

In den kommenden Jahren wird man sich darauf konzentrieren, die post-doktoralen Aktivitäten und Ausbildungsmöglichkeiten auszuweiten, um sowohl die neuen staatlichen Finanzierungsregelungen zu befolgen als auch die Forschungsinfrastruktur zu stärken.

#### SPRACHE: KOMMUNIKATION, AUSDRUCK UND (MIT-)TEILEN

Ein heikles und umstrittenes Thema ist die Wahl der Sprache für die Forschung. Die beiden Amtssprachen Sprachen in Finnland, Finnisch und Schwedisch, werden außerhalb der nationalen geographischen Grenzen nicht verwendet. Heidi Westerlund, Professorin für Musikerziehung, tritt für die allgemeine Verwendung von Englisch ein, da dies das am meisten verwendete Kommunikationsmittel in internationalen Forscher-gemeinschaften ist. Sie meint auch, dass die Notwendigkeit, eine Fremdsprache zu benützen, den Forschenden sogleich neue Perspektiven eröffnet.

<sup>8</sup> **Doctor of Musical Arts (DMA)** ist ein in den USA weit verbreitetes berufsbezogenes Doktorat. Die Studierenden kombinieren angewandte Instrumentalstudien/Stimmbildung mit akademischer Forschung und die Ergebnisse bestehen sowohl aus künstlerischen Darbietungen als auch einer Dissertation.

Während Professor Westerlund die kommunikative Funktion der Sprache hervorhebt, weist Professor Anne Sivuoja-Gunaratnam vom DocMus Institut auf die Facetten des Ausdrucks hin, welche die Feinheiten einer Muttersprache erfordern. "Wir helfen unseren Studierenden sehr tatkräftig im Erwerb ausreichender Fähigkeiten im verbalen Ausdruck", erklärt sie und fügt hinzu, dass man auf verschiedenste Weise helfen kann, durch Seminare, Kurse oder Einzelunterricht.

Der künstlerische Studiengang der Sibelius Akademie geht mit den linguistischen Strategien auf eine radikale Weise um, wobei man einräumt, dass die Konzipierung von individuellen Projekten der schriftlichen Reflexion unterschiedliche Rollen, aber auch unterschiedliche Größe, zuweisen kann. Das künstlerische Ergebnis wird stark gewichtet, und auf die Frage, wie das neue künstlerische Wissen auf internationaler Ebene gemeinsam genutzt werden kann, wenn die schriftliche Reflexion auf Finnisch erfolgt, meinen Kari Kurkela und seine KollegInnen, dass Muskschaffen selbst beides sei, nämlich Kommunikation und Teilen und das funktioniere gut auf internationaler Ebene, wo Lehrende und Studierende der Sibelius Akademie so zahlreich präsent seien.

Das Konzept der Musikerin, des Musikers, die oder der sich (beinahe) nie verbal äußert, wird von post-doc Forscherin Anu Vehviläinen im Projekt "Offener Künstler & Liebe Zuhörer" zur Diskussion gestellt. Vehviläinen absolvierte den künstlerischen Studiengang und graduierte als Pianistin und konzentriert sich jetzt in ihrem post-doctoralen Projekt auf die Beziehung zwischen ausführenden KünstlerInnen und ZuhörerInnen. Sie geht von ihrer eigenen Erfahrung als Pianistin aus und beschäftigt sich mit der These, dass während die Musik von der ausführenden Künstlerin, vom ausführenden Künstler als transzendent und mystisch empfunden wird, könnte das ebenso auf die ZuhörerInnen zutreffen: die ZuhörerInnen schweigen und oft kann die Künstlerin, der Künstler wegen der Beleuchtungsanlagen nicht einmal das Publikum sehen. In einer Reihe von Konzertvorträgen mit Diskussion wird sie in ihrer weiteren dichterischen Arbeit mit den Rückmeldungen der ZuhörerInnen experimentieren. "Offener Künstler & Liebe Zuhörer" ist ein gutes Beispiel für die Förderung künstlerischer Forschung an der Sibelius Akademie, auch wenn diese Bezeichnung nicht verwendet wird.

## FINANZIERUNG UND ARBEITSPLATZ

Der kanadische Kompositionsdoktorand Matthew Whittall weist darauf hin, dass die Wechselbeziehung zwischen der Akademie und dem professionellen Musikleben mit Sicherheit ein Verkaufsargument ist und einen großen Unterschied darstellt zu den weniger offenen und mehr schulähnlichen Studienprogrammen, wie man sie sonst auf der Welt findet. Ein Beispiel für die organisierte Interaktion ist die Teilnahme von mehreren Doktoranden der Musiktheorie als Herausgeber der Jean Sibelius Works (JSW), der neuen kritischen Ausgabe von Sibelius' Gesamtwerk.

Interaktion mit der Berufswelt ist eindeutig von Vorteil und oft auch eine Notwendigkeit, da Doktoratsstudien selten vollständig finanziert werden. Andererseits kann die berufliche Integration zu verlängerter Studiendauer führen und es kann zu praktischen Problemen in der Organisation der Forschendengemeinschaft kommen. Professor Westerlund denkt, dass dies ein ernsthaftes Problem darstellt und hilft aktiv mit, dass ihre Studierenden die Geldmittel für die volle Studiendauer erhalten. Ihrer Meinung nach sind Doktoratsstudien eher eine "ForscherInnenausbildung" als eine "Forschungsausbildung": "Es ist die Aufgabe der Ausbilder



Innen sich zu überlegen, was nach dem Studienabschluss passiert; es ist nicht bloß ein akademischer Grad für uns, es ist ein Leben, eine Laufbahn für jemanden .....

## EINIGE ÜBERLEGUNGEN

Wenn man die Erfahrungen aus Helsinki auf andere Musikhochschulen/Orte/Institutionen überträgt

- Was geht vor: Faszination durch Forschung oder Organisation der Forschung?
- Wie wichtig ist die - wie in Helsinki praktizierte - Betonung von Unabhängigkeit für alle Stufen?
- Wie sehr ist die Organisation der Forschungsarbeitsstätte von der Finanzierung abhängig?
- Was sind mögliche Synergien zwischen ständiger beruflicher Weiterentwicklung und dem Aufbau von Forschungsinfrastrukturen?
- Was beeinflusst die Wahl der Sprache für die Forschung? Die Möglichkeit, sich präzise auszudrücken, die Notwendigkeit zur Kommunikation oder politische Überlegungen?
- In der künstlerischen Forschung schafft die Stimme der Künstlerin, des Künstlers – und der ZuhörerInnen – einen teilweise neuen diskursiven und wissenschaftlichen Bereich. Steht dieser notwendiger Weise in Konflikt mit gegenwärtigen Interessen oder könnte die institutionelle Existenz anderer Forschungsrichtungen, musikologischer, pädagogischer – wie in der Sibelius Akademie – ein Vorteil sein?

# QUEENSLAND CONSERVATORIUM, GRIFFITH UNIVERSITY BRISBANE, AUSTRALIEN

WWW.GRIFFITH.EDU.AU/MUSIC/QUEENSLAND-CONSERVATORIUM-RESEARCH-CENTRE

- 1957 von der staatlichen Regierung gegründet, wurde 1991 ein College der Griffith University.
- Hat eine Studierendenpopulation von fast 800 Studierenden aus ganz Australien und 20 Ländern aus der ganzen Welt
- Hat sein eigenes Forschungszentrum, das *Queensland Conservatorium Research Centre*, welches 2003 als eines von 30 innovativen Forschungszentren der Universität geschaffen wurde.
- Erlebte einen raschen Zuwachs an DoktorandInnen - auf 50 im Jahre 2010 - und an Forschungsstipendien durch die ARC (Australian Research Council), die wichtigste Finanzierungsquelle.
- ist ein Hauptakteur im Bemühen um breitere Anerkennung künstlerischer Praxis als Forschungsgegenstand auf organisatorischer und nationaler Ebene.

## ÜBERBLICK

Das Forschungszentrum des Queensland Conservatorium (QCRC), wurde 2003 mit dem Auftrag gegründet, das Potential eines typischen Musikkonservatoriums mit 800 Studierenden zu mobilisieren. Es konzentriert sich auf Musikforschung mit direkten Verbindungen und Relevanz zu Aufführungspraxis, zur Ausbildung aufkommender MusikerInnen, zu Musiktechnologie und zur Einbindung von Gemeinschaften. Über den Zeitraum von sieben Jahren führte das zu einer Reihe von Projekten, die nun auf nationaler und internationaler Ebene Widerhall zu finden scheinen. Waren es zu Beginn nur 6 Forschende und AU\$ 38,000 (23,000 Euro) im Jahr, begann QCRC das Jahr 2010 mit 25 Forschenden, die bei einem Budget von über \$1 Million (600,000 Euro) pro Jahr gemeinsam 15,000 Stunden (beinahe 9 MAK) jährlich für über dreißig Musikforschungsprojekte aufwenden. Als Folge seiner konsequenten Bemühungen gilt QCRC mehr und mehr als Lieferant wichtiger Beiträge zu innovativer Musikforschung.

Der Erfolg kam nicht von selbst. Nach einer Reihe erfolgloser Antragstellungen in den Jahren 2004-2005 und dem allmählichen Aufbau eines nationalen und internationalen Profils durch Publikationen, Konferenzen und andere öffentliche Ereignisse, gelang es QCRC 2006, sich für *Sound links*, ein Projekt, das die Musikpraxis von Gemeinschaften quer durch Australien erforscht, sich prestigeträchtige Finanzierung durch den Australian Research Council (ARC) zu sichern. Weitere Erfolge bei ARC 2007 und 2008 - sowie verschiedenen anderen nationalen Stipendien trugen dazu bei, dass die Tätigkeiten und die Ausrichtung des Zentrums gefestigt und ausgeweitet werden konnten.

Dazu kam, dass die Einschreibungen von Forschungsstudierenden rapide zunahmen, nämlich 20 Studierende auf Masterebene und 50 auf Doktoratsebene für 2010 (letztere von 3 im Jahre 2003). Innerhalb dieses wachsenden Forschungsumfeldes gelang es den QCRC Mitgliedern, eine kontinuierliche Folge von Forschungsergebnissen hervorzubringen und zwar in traditioneller Textform sowie in kreativen Formen wie Aufführungen, CDs, DVDs und Online-Inhalten. In der Zwischenzeit konnte QCRC beim Australischen Rat zur Bewertung von Forschung ERA die Anerkennung von künstlerischer Praxis als Forschungsgebiet auf nationaler Ebene erreichen, da man die Forschungskomponente in qualitativ hochwertiger künstlerischer Praxis aufzeigte und da Wert und Wichtigkeit von kreativer Forschung in tertiären Institutionen öffentlich befürwortet wurden.

Die kürzlich erfolgte Anerkennung (und Finanzierung für 5 Jahre) als eines von 8 Fachgebieten mit Spitzenleistungen innerhalb der Universität hat für QCRC den Weg für die nächste Entwicklungsphase geebnet. Das neue Programm *Music, the Arts and the Asia-Pacific* wird dem Queensland Conservatorium und seinen Forschenden erlauben, ihren Einsatz für Interdisziplinarität, kulturelle Verschiedenheit, Lernen und Lehren, und das Anstreben von Spitzenleistungen in practice-led research<sup>9</sup> zu vertiefen. Die Schlüsselbereiche dieses Programms – künstlerische Praxis als Forschung, Spitzenqualität und Nachhaltigkeit in kleinen Ensembles, Opernproduktion im 21. Jahrhundert sowie Musik und das bewegte Bild - stärken die Fokussierung des Queensland Conservatorium Forschungszentrums auf Themen von zeitgenössischer Relevanz in der Welt der Musik.

## FORSCHUNGSCLUSTER UND PROJEKTE

Basierend auf Stärken, die sich während der Einrichtung des Zentrums abgezeichnet haben (und in ihrer Entwicklung gepflegt wurden) fallen die Kernaktivitäten des Queensland Conservatorium Forschungszentrums in drei Cluster: *Künstlerische Praxis als Forschungsgegenstand*, *Musikerziehung und praktische Ausbildung*, und *Musik und Gemeinschaften*, von denen ein jedes eine Projektfolge einschließt.

**Künstlerische Praxis als Forschung** untersucht die Rolle der Forschung in kreativen Prozessen in Musik und soll diese Prozesse transparenter machen für ausübende KünstlerInnen, Studierende, ZuhörerInnen, WissenschaftlerInnen und alle jene, die mit Forschungsentwicklung zu tun haben. Diese Projektfolge untersucht die Forschungskomponenten im Weg vom Konzept zum Konzert und die Forschungswerkzeuge über die MusikerInnen verfügen, von historischen Partituren und Aufnahmen bis zu persönlichen "Hörbibliotheken", welche alle kreativen Entscheidungen der Musikerin, des Musikers beeinflussen. In den letzten Jahren hat sich QCRC zunehmend auf Musikkomposition konzentriert, auf deren Natur als Forschungs- und als kreative Tätigkeit jenseits traditioneller Speicher und ihre Schnittstellen mit anderen Disziplinen.

Das kennzeichnende Projekt in diesem Bereich ist *Behind the music*, eine Folge von Projektinitiativen, welche kreative Prozesse transparenter machen sollen. Seine wichtigste Veröffentlichung ist das DVD/DVD-ROM Set *Around a Rondo*, über die Kunst der Interpretation, welche international für das Gebiet der künstlerischen Praxis als Forschung einen bedeutenden Beitrag geleistet hat. Diese Publikation bietet viele Einblicke in die Realität eines zeitgenössischen Musikers, der westliche klassische Musik spielt. Der Pianist Stephen Emmerson beschreibt in allen Einzelheiten seinen Weg zur Interpretation von Mozarts Rondo in a Moll K511 auf Klavier und Hammerklavier, berichtet über Partituren, technische Herausforderungen, damalige und heutige Literatur über musikalische Interpretation, Aufnahmen von anderen KünstlerInnen, und den anstrengenden Arbeitsablauf im Studio des Musikers.

Künstlerische Praxis als Forschungsgegenstand befasst sich auch mit Ereignissen, wo Künstlerische Darbietung, Forschung, Ausbildung und Kontakt zu Gemeinschaften aufeinander treffen, darunter das preisgekrönte *Encounters*, welches in 3 Ausgaben musikalische Treffen untersuchte, mit indigenen Kulturen (2005), Asien-Pazifik (2007), und China (2010). Eine vierte Ausgabe mit Schwerpunkt Indien ist für 2013 geplant.

<sup>9</sup> *practice-led research* ist eine originäre Untersuchung um neues Wissen /neue Einsichten in die Praxis zu gewinnen und liefert klare Folgerungen für die Praxis. Es fällt oft in den Bereich der Aktionsforschung.

**Musikerziehung und praktische Ausbildung** befasst sich damit, wie Lernen und Lehren in der Musik, einschließlich klassischer Musik, Jazz, Popmusik, indigene Musik und Weltmusik, unter heutigen Verhältnissen vor sich gehen. Dieser Projektcluster umfasst Forschung über Schulmusikausbildung, Musik von Gemeinschaften und insbesondere die Ausbildung von BerufsmusikerInnen für das 21. Jahrhundert. QCRC Mitglieder waren in diesem Bereich international aktiv z.B. durch Teilnahme an den Konferenzen der International Society of Music Education (ISME) und CDIME (Cultural Diversity in Music Education).

Im Lauf der letzten Jahre haben QCRC Mitglieder eine Reihe von bedeutenden Büchern in diesem Bereich veröffentlicht, darunter *Facing the music* von Huib Schippers, in dem er Vorurteile gegen Lernen und Lehren in der Musik aus einer globalen Sicht hinterfragt; *Masculinities and music* von Scott Harrison, welches sich tiefgründig mit Genderfragen in der musikalischen Ausbildung auseinandersetzt, weiters *New understanding of 'relevant' keyboard pedagogy in tertiary institutions* von Gemma Carey, welches ein ehrliches und manchmal sehr deutliches Bild von den Erfahrungen und Eindrücken von Studierenden der Tasteninstrumente an Musikhochschulen zeichnet. Alle diese Werke sind Teil gemeinsamer Bemühungen, die Berufsausbildung von MusikerInnen zu unterstützen, über konventionelle und vorgefasste Konzepte hinauszugehen und zu einer verantwortungsvollen, für das 21. Jahrhundert geeigneten Praxis zu kommen.

Maßgebliche Arbeit in diesem Cluster, die zum größten Teil von Don Lebler, herausragendem Mitglied des Zentrums, geleitet wurde, befasst sich mit dem Überdenken der pädagogischen Ansätze in tertiären Curricula, wobei er häufig Beispiele für Popmusik-Pädagogik, peer learning (Lernen von/mit Fachkollegen/ Gleichaltrigen, Anm. d. Übers.) und Bewertung untersucht. Die Arbeit basiert auf dem Bachelor of Popular Music (BPM) Diplom des QCGU. Sie hatte erhebliche Auswirkungen auf die gesamte Curriculumentwicklung und wird wahrscheinlich auch einen tiefgreifenden Einfluss auf die Bewertungspraxis quer durch die Fachbereiche klassische Musik, Jazz, Popmusik und Musiktechnologie haben.

**Musik und Gemeinschaften** untersucht die Veränderungen in Wesen und Kontext von Musik im zeitgenössischen Umfeld, dazu gehören Verschiebungen und Herausforderungen in der globalen Musikwelt, welche sich in den letzten Jahren durch die rasanten Entwicklungen in Technik, Reisen und Migration ergeben haben. Mehrere größere Projekte fallen in dieses Gebiet, darunter die drei aufeinanderfolgenden, von der ARC finanzierten und zuvor erwähnten Projekte: *Sound links* (über die Musik von Gemeinschaften in Australien), *Places for art* (über die Dynamik zwischen Ort und Künstlerischer Darbietung), und *Sustainable futures for music cultures* (über globale musikalische Ökosysteme).

Das führende Projekt in diesem Cluster, *Sustainable futures for music cultures: Towards an ecology of musical diversity*, soll ein Modell schaffen, das es Gemeinschaften auf der ganzen Welt ermöglicht, die musikalische Zukunft nach ihren eigenen Regeln zu gestalten, um im Einklang mit den UNESCO Richtlinien unantastbares kulturelles Erbe zu erhalten. Dieses "angewandte ethnomusikalische Projekt" schließt die detaillierte Erforschung von neun Musikkulturen ein, nicht nur deren historische und gegenwärtige musikalische Charakteristika, sondern auch ihr Potential, sich innerhalb eines zeitgenössischen Umfelds und Marktes wiederzufinden. Gestützt wird dieses Projekt von einem der größten Stipendien für Musikforschung, das

jemals vergeben wurde und wird mit einem Budget von 5 Millionen Dollar (3 Millionen Euro) über 5 Jahre in Partnerschaft mit dem Internationalen Musikrat (IMC)/ UNESCO, dem World Music & Dance Centre, dem Music Council of Australia, und sieben Universitäten in Australien und im Ausland verwirklicht. Die oben erwähnten *Encounters* Festivals fallen auch in diesen Cluster.

Das Forschungszentrum QCRC erkennt die **Technik** als eine treibende Kraft für die Verbreitung, das Erlernen und Machen von Musik an. Durch seine Forschungsaktivitäten und Ergebnisse, entwickelt und unterstützt es zeitgemäße Anwendungen zur Schöpfung, künstlerischen Darbietung und zum Erlernen von Musik, mit wachsender Konzentration auf Musik und das bewegte Bild. Über seine hochmodernen Studios arbeitet QCRC mit Filmemachern, Musikern, Photographen, Designern und Cyberkünstlern zusammen und schafft und verbreitet eine Reihe von medialen Produkten im digitalen Bereich als *DigitalArts@Griffith*, dazu gehören CDs, DVDs, Filme, Radiosendungen und Podcasts. Sich daraus ergebende Nebenprojekte sind *Digital Sound Garden* *Sonic Babylon* und *Radio IMERSD*, welches kreatives Material verbreitet und QCRC Lektionen vodcastet: <http://www29.griffith.edu.au/radioimersd/>.

#### AKADEMISCHE GRADE FÜR FORSCHUNG

QCRC hat sich bemüht, eine stimulierende Forschungsumgebung für die grundständigen und postgradualen Studiengänge zu schaffen. Über 70 Forschungsstudierende sind derzeit in den Master-, MPhils, PhDs, und DMA Studiengängen inskribiert.<sup>10</sup> Basierend auf der künstlerischen Praxis als Forschungsgegenstand am QCRC, erlaubt der DMA Studiengang, erfahrenen MusikerInnen durch streng reflektive Verfahren, die zu einer Vielfalt von Endeinreichungen kreativer Ergebnisse führen, Doktorate zu erwerben. QCRC unterstützt ein breites Spektrum an postgradualen Forschungsprojekten, die von der Untersuchung des Aufbaus des persönlichen Stils in elektroakustischen Kompositionen bis zu einer Studie über muskuläre Dysbalancen bei Flötisten reichen. Einige Forschungsstudierende können ihre Forschung an größere QCRC Projekte anbinden. Was die Infrastruktur betrifft, haben Forschungsstudierende Zugang zu vernetzten Lernräumen, einer Anzahl von Computerräumen, vier Aufführungsorten, Funkzugang, ein gigabit Netzwerk und Aufnahmestudios. Das modernste von diesen ist für die Forschung da.

#### BLICK IN DIE ZUKUNFT

Während das QCRC zwar offensichtlich Forschung in sinnhafter Form in die sehr praxisorientierte Umgebung einer Musikhochschule einbetten konnte, bleiben viele Zweifel und offene Fragen.

- Kreative Praxis als Forschungsgegenstand wurde zwar vom philosophischen Standpunkt her begrüßt, hat aber kaum jemals zu staatlicher Finanzierung geführt. Zu diesem Zweck wird das Projekt *Behind the music* zur Vorlage als ARC Projekt vorbereitet, wobei ein Team von BerufsmusikerInnen der westlichen künstlerischen Tradition vom QCRC und internationalen Partnerinstitutionen gemeinsam aus dem Blickwinkel des "Insiders" durch eine Reihe von gezielten Fallstudien die Prozesse, die sich bei der Vorbereitung und Aufführung von Kunstmusik abspielen, im Detail überprüfen wird.
- Die Forschung über "Musikgemeinschaften" ging selten über einzelne Projektbeschreibungen hinaus, die häufig von der Künstlerin, vom Künstler /von den KünstlerInnen selbst kamen. Es bleibt noch viel Arbeit auf

<sup>10</sup> Siehe Fußnote 7 *New Musicology* etc. Deutsch vorläufig Fußnote 7.

diesem Gebiet zu tun. Ein anwendungsbezogenes Forschungsprojekt, *Captive audiences: Performing arts in Australian prisons*, wird der ARC vorgelegt werden, um bereits realisierte sowie potentielle Beiträge der Darstellenden Kunst in Australischen Gefängnissen genauer zu betrachten, ihren aktuellen Einsatz und potentielle Vorteile zu untersuchen mit dem Ziel, damit die Haltung der Regierung zu beeinflussen. Eine zweite Gruppe des QCGU wird zu einer abgelegenen indigenen Gemeinschaft in Tenant Creek (Northern Territory) gesandt und dort zum klaren gegenseitigen Nutzen eng mit Musikern zusammenarbeiten.

- Während die QCRC-Forschung über Lehren und Lernen viele Einblicke gewährt hat, welche konventionelles Wissen und konventionelle Praxis hinterfragen, ist es eine andere Sache, diese Erkenntnisse in einer Organisation umzusetzen, deren Personal einer Überprüfung oder Änderung ihrer altehrwürdigen Praxis mit unterschiedlicher Offenheit gegenübersteht. Die kommenden Jahre werden zeigen, ob es nach unzähligen Diskussionen innerhalb des Lehrkörpers, Klausurtagungen, einer Überprüfung der Curricula und einer darauffolgenden großen Änderung des grundständigen Studiums gelingen wird, diese Überlegungen in ein Studienprogramm einfließen zu lassen, das dem 21. Jahrhundert entspricht.

Schließlich ist da die ständige Herausforderung, frisch und dynamisch zu bleiben, und einfach zu überleben. Die meisten QCRC-Forscher forschen viel mehr als in ihr derzeitiges Arbeitspensum passt, der größte Teil der QCRC Finanzierung ist bis zu fünf Jahren projektgebunden. Dies mag wenig gefestigt scheinen, aber die Synergie zwischen Forschungserfolg, spannenden Ideen, intelligenten und motivierten Studierenden, engagierten QCRC ForschungsleiterInnen und ein ständiger Zufluss von jüngeren Forschenden, erweckt erhebliches Vertrauen in die Nachhaltigkeit dieses kleinen aber sehr dynamischen Nexus der Musikforschung an der australischen Ostküste.

# THE CONSERVATORIUM VAN AMSTERDAM, NIEDERLANDE

WWW.CONSERVATORIUMVANAMSTERDAM.NL

- legt den Schwerpunkt Forschung auf Masterebene
- Bindet Instrumental-, Vokal- und Kompositionslehrende aus dem Hauptfach in die Forschung der Studierenden ein
- Archiviert die Ergebnisse der Recherchen auf Masterebene

## ORGANISATION

Das Wort "Forschung" ist im Leitbild des Conservatorium van Amsterdam<sup>11</sup> nicht zu finden. Jedoch enthält das Leitbild Passagen, welche mehr oder weniger Forschung *implizieren* z.B. wenn die Wichtigkeit individueller Lernschiene und Spezialisierung genannt werden, wenn gefordert wird, dass "die Studierenden lernen, sich ihrem Beruf auf eine unabhängige, reflexive und verantwortungsvolle Weise zu nähern" und "sich eine innovative Haltung aneignen, die den Erfordernissen des Musiklebens entspricht." Man könnte sagen, das Konservatorium rüstet die Studierenden dafür aus, sich in einer dynamischen kulturellen Landschaft zu positionieren. Forschung kann ein Mittel sein, dieses Ziel zu erreichen.

Das Conservatorium van Amsterdam (CvA) ist Teil der *Amsterdam School of the Arts*, zusammen mit der *Theatre School*, der *Academy of Architecture*, der *Reinwardt Academy for Museology*, der *Netherlands Film and Television Academy*, und der *Academy of Fine Art in Education*. An den meisten dieser Ausbildungsstätten wurde eine Forschungsleiterin, ein Forschungsleiter ("lector") ernannt, deren, dessen Hauptaufgabe es ist, Forschung und Reflexion über künstlerische Praxis zu pflegen. Seit April 2008 befindet sich das CvA in einem 13 stöckigen, größtenteils aus Glas bestehenden Gebäude am Amsterdamer Hafen direkt am Wasser. In den unteren Stockwerken befinden sich vier Aufführungsstätten, die allgemein zugänglich sind: ein Saal für Symphonieorchester, ein Saal für Einzelvorträge bzw. Kammermusik, ein Saal für Jazz- und Popmusik und ein kleines Theater. Das Gebäude wurde als Schnittstelle zwischen der Hochschule und der sie umgebenden Stadt konzipiert. Man legt großen Wert darauf, dass viele Lehrende zur Avantgarde des niederländischen Musiklebens gehören.

Forschung auf Masterebene wurde 2002 eingeführt. Die Verbindung zwischen Forschung und Ausbildung erschien im Curriculum des Masterstudienganges am ergiebigsten, da die Studierenden in diesem Stadium eine solide Basis an professionellen Fertigkeiten und Wissen erworben haben, auf der sie ihre Forschungsaktivitäten aufbauen können. Die Forschungsleiterin, der Forschungsleiter stellt sicher, dass die Hochschule Stimuli für diese Arbeit anbietet – unter anderem, indem man *Lehrenden* ermöglicht, spezielle Inhalte und Thematiken zu untersuchen. Sie/er sucht dann Kanäle über welche die interessantesten Projekte weiterentwickelt und einem größeren Publikum zugänglich gemacht werden können.

<sup>11</sup> <http://www.english.conservatoriumvanamsterdam.nl/en/the-conservatorium/about-us/mission/>.

An der CvA gibt es ad hoc Forschungsgruppen ('lectoraten') von Lehrenden, welche (1) Forschungsprojekte der Masterstudierenden betreuen, (2) eine Publikation vorbereiten, oder (3) ein Doktorat anstreben (mit Finanzierung durch CvA und Amsterdam School of the Arts). Bis jetzt gibt es noch kaum gemeinsame Forschung zwischen Studierenden oder Studierenden und Lehrpersonal.

## CURRICULUM

Ausbildung und Forschung sind ineinander verflochten. Innerhalb des CvA herrscht Einigkeit darüber, dass Forschung die Unterrichtspraxis an der Hochschule bereichern soll. Das wird z.B. von Fakultätsmitgliedern verlangt, die Finanzierung für die Forschung auf Doktoratsebene suchen. Forschung ist jedoch auch Ausbildungsmittel an sich, wenn Studierende ihre eigenen Forschungsprojekte im Rahmen der Masterausbildung ausführen.

Das zweijährige Master of Music Programm des CvA ist in vier Hauptbereiche aufgeteilt:

- (1) Hauptfach (75 EC)
- (2) Forschung (15 EC)
- (3) Wahlfächer (20 EC)
- (4) Individuelle Leistungspunkte (10 EC – Meisterklassen, Probespiele und Wettbewerbe, Unterrichten, Praktika etc.)

Das Wort "Forschung" steht für ein individuelles Projekt, das innerhalb eines Jahres ausgeführt werden muss. Normalerweise ergibt sich das Thema aus dem Hauptfach. Die Wahlfächer bieten den Studierenden Gelegenheit, sich mit Forschungsbereichen und/oder Bereichen aus der Praxis vertraut zu machen, die von Mitgliedern der Fakultät repräsentiert werden.

Das Forschungsprogramm beginnt mit einer Einführungsveranstaltung, wo die Studierenden ihre(n) LehrerInnen und eine Forschungskordinatorin, einen Forschungskordinator treffen, um mögliche Themengebiete zu besprechen. Das erste schriftliche Produkt ist ein "Forschungsvorschlag", welcher strengen Vorgaben zu entsprechen hat, wie es bei solchen Dokumentationen auch in der realen Welt oft der Fall ist. Diese Vorgaben bieten den Studierenden aber nicht nur Übung darin, wie man mit Formalitäten fertig wird, sondern animieren sie auch, ein Projekt kohärent und praktisch zu organisieren.

Jede/r Studierende wird individuell betreut. Die Betreuung erfolgt durch die drei ForschungskordinatorInnen – welche sich mit dem Forschungsvorschlag und allgemeinen Problemen befassen wie z.B. Zeitmanagement und Vortragstechnik – und eine Fachberaterin, einen Fachberater – häufig ist das die Hauptlehrkraft der/des Studierenden – deren/dessen Augenmerk auf die künstlerische Relevanz des Projekts gerichtet ist. Im Forschungsvorschlag gibt die/der Studierende die Fachberaterin, den Fachberater ihrer/seiner Wahl an, natürlich in Absprache mit diesen. Den FachberaterInnen bezahlt man 12 Stunden pro Projekt.

Alle Forschungsprojekte werden bei einem jährlich stattfindenden Forschungssymposium vorgestellt, vorzugsweise in einer Art, wie sie die Studierenden später in ihrer Laufbahn verwenden können. Eine schriftliche Dokumentation wird verlangt, auch wenn MusikerInnen nicht unbedingt SchriftstellerInnen sind. Das dient dazu, ein durchsuchbares Archiv von Forschungsprojekten anzulegen und kann den Studierenden auch helfen zu lernen,



wie man Ideen ausdrückt. Oft wird ein Projekt auch "lebendig", z.B. bei Vortragskonzerten, Workshops und Peer-Diskussionen, um einige mögliche Formen zu nennen.

## BEWERTUNG DER FORSCHUNG

Forschungsprojekte werden von einer Kommission beurteilt, welche aus vier oder fünf Personen besteht (darunter die/der FachberaterIn, die/der ForschungskordinatorIn und ein zusätzliches Mitglied aus dem Hauptstudiengang). Jede/r Studierende bekommt eine einzige Note für ihr/sein gesamtes Projekt. Forschungsprojekte werden auf ihre Originalität, die Qualität der Recherche (Fragestellung, Strategie, Ergebnisse) und die Qualität der mündlichen und schriftlichen Präsentation hin geprüft. Zusätzlich achtet die Kommission noch auf den Gesamteinsatz der/s Studierenden.

Studierende werden nach der folgenden Skala bewertet

- 9-10 kann veröffentlicht werden (in welcher Form auch immer)
- 8 gut in allen Beurteilungspunkten: Originalität, Qualität der Recherche, Qualität der Präsentation
- 7 stärkere Elemente kompensieren schwächere Elemente auf überzeugende Art
- 6 Arbeitsaufwand genügend, aber Ergebnisse ungenügend (bestanden)
- 5-1 in allen erwähnten Beurteilungspunkten ungenügend (nicht bestanden)

## LEHRPERSONAL UND STUDIERENDE

Von Studierenden des Masterstudiums durchgeführte Forschungen sind zum Beispiel:

- Untersuchung neuer Spieltechniken und das Potential neuer oder bestehender Instrumente (z.B. Multiphonics (Mehrklang) auf der Reform-Böhm-Klarinette; die rechte-Hand-vier-Finger Technik für Bassgitarre)
- Improvisation und Computer-interaktive Musiksysteme
- Untersuchung der Auswirkungen von Lernwerkstätten mit berühmten KünstlerInnen (z.B. Conrad Herwig, Lennie Tristano) – die Studierenden untersuchen, auf welche Art diese MusikerInnen unterrichtet, geübt, experimentiert etc. haben)
- Untersuchen und Katalogisieren von Repertoire (z.B. Trios für Rohrblattinstrumente, Musik für Saxophon, Klavier und ein Streichinstrument);
- Produzieren von (wissenschaftlichen) Ausgaben und Arrangements (z.B. die Klagenfurter Orgeltabulatur, ms. GV 4/3; eine Transkription von Alban Bergs Violinkonzert für Kammerensemble);
- Historische Recherche (musikalische Wegkreuzungen: eine Geographie der Stile im Deutschland des 18. Jahrhunderts; frühe Hornmundstück-Entwicklung in Deutschland und Böhmen 1650 – 1860)<sup>12</sup>

## VERBREITUNG VON FORSCHUNGSERGEBNISSEN

Alle Forschungsprojekte ergeben schriftliche Produkte und diese werden im CvA archiviert. Einige von ihnen wurden in die CvA Bibliothek gestellt, wo sie entliehen werden können. Es wird darauf hingewiesen, dass

<sup>12</sup> Für genauere Beispiele siehe *Symposium Guide 2009* und den letzten Teil des Artikels "Research in the Conservatoire: Exploring the Middle Ground", von Henk Borgdorff und Michiel Schuijjer. *Dissonanz/Dissonance* 110 (Juni 2010), S. 14-19.

professionelle Publikationen nur in Ausnahmefällen angestrebt werden (bei Bewertungen von "9" oder "10"), dann werden die Studierenden bei der Vorbereitung für die Veröffentlichung in professionellen Zeitschriften oder bei einer Vorstellung ihrer Forschung in einem öffentlichen Forum unterstützt. Zurzeit plant man eine Publikationsreihe der Musikhochschule, in der geeignete Forschung auf Masterebene ihren Platz hätte.

#### AUSWIRKUNGEN DER FORSCHUNG AUF MASTEREbene

Forschung hat zu Forschung geführt! Weil man innerhalb der Musikhochschule forschen durfte und nicht nur einfach über Forschung reden oder schreiben, entwickelte sich eine eigene Definition und ein eigenes Profil für Forschung. Es ist eine Befriedigung zu sehen, dass Beispiele der Forschungsarbeit junger MusikerInnen weiter in der Hochschule bestehen bleiben, und durch ein Programm, mit dem man die Beziehungen zu ehemaligen Studierenden pflegt, lässt sich auch allmählich feststellen, wie sich die Forschung auf die Entwicklung ihrer Laufbahn ausgewirkt hat.

Die CvA ist stolz auf die Anzahl der Fakultätsmitglieder, die als BetreuerInnen und Kommissionsmitglieder eingebunden sind, und auf alle Themen der Forschung (und Lehre), die als Ergebnis dieses Teils des Masterstudiums in den vergangenen acht Jahren bearbeitet wurden.

#### HERAUSFORDERUNGEN UND FRAGEN FÜR DIE ZUKUNFT:

- Wäre es nützlich, und wie könnte man es möglich machen, dass die Diskussion über die Eignung einer Kandidatin, eines Kandidaten für künstlerisches Forschen zu einem fester Bestandteil des Aufnahmeverfahrens wird?
- Gibt es einen natürlichen, geraden Weg der Musikforschung von der Masterebene auf die Doktoratsebene oder ist dies im Rahmen der professionellen Musikausbildung nicht besonders wünschenswert?
- Welche Forschungspraktiken, die in kleinem Ausmaß in der Musikhochschule ausgeübt wurden, haben ihr Gegenstück im Musikleben insgesamt, und wie können sie am besten verwirklicht werden?

# HOCHSCHULE FÜR MUSIK, THEATER UND MEDIEN HANNOVER HANNOVER, DEUTSCHLAND

WWW.HMTM-HANNOVER.DE

- ist eine Einrichtung für künstlerisch – wissenschaftliche Höhere Bildung, die vom Land Niedersachsen gefördert und finanziert wird
- hat über 1400 Studierende aus 55 Ländern und 350 Lehrende
- bietet über 30 Studiengänge auf Bachelor- Master- und Doktoratsebene für MusikerInnen, Schauspieler/innen, Musiklehrer/innen sowie Musik- und Medienwissenschaftler/innen.
- hat 6 Institute und drei Forschungszentren, die sich mit Musikphysiologie und Musiker-Medizin, Musikpädagogischer Forschung, Weltmusik, Jüdischer Musik, Musikwissenschaft, Genderstudien, und Medienwissenschaft beschäftigen.

## HMTMH FORSCHUNGSKULTUR

Forschung hat einen bedeutenden Platz in der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (HMTMH), sowohl in den strategischen Zielen und Prioritäten als auch im täglichen künstlerischen und wissenschaftlichen Leben. Man findet Beispiele für die Forschung überall in der Institution, die Forschungsaktivität spielt sich jedoch hauptsächlich innerhalb von sechs Instituten und drei Forschungszentren ab:

- Europäisches Zentrum für Jüdische Musik (EZJM)
- Institut zur Früh-Förderung musikalisch Hochbegabter (IFF)
- Institut für Journalistik und Kommunikationsforschung (IJK)
- Institut für Musikpädagogische Forschung (ifmpf)
- Institut für Musikphysiologie und Musiker-Medizin (IMMM)
- Institut für neue Musik
- Popinstitut Hannover
- Forschungszentrum Musik und Gender
- Studienzentrum Weltmusik

Diese Einrichtungen stellen eine solide Infrastruktur dar, durch welche Lehrpersonal und Studierende Zugang haben zu Sammlungen, Ausstattung und Gerätschaften, sowie künstlerischer und technischer Expertise. Diese Fallstudie beschäftigt sich mit fünf repräsentativen Beispielen für die Arbeit, die an der HMTMH ausgeführt wird. Allen gemeinsam ist die enge Verbindung von Forschung und Praxis (in weiterem Sinne) und ein dynamischer Einsatz von und Partnerschaft mit Betroffenen (Stakeholdern) sowohl innerhalb wie auch außerhalb der Kunst. Zu den Betroffenen gehören private Sponsoren (z.B. ein privater Sponsor für das Forschungszentrum Musik und Gender), Organisationen (z.B. der Musiklehrerverband, der mit dem Institut für Musikpädagogische Forschung in Beziehung steht) und private Kooperationen (z.B. zwischen der deutschen Musikindustrie und dem Institut für Musikpädagogische Forschung). Darüber hinaus zeigen die Beispiele die Verpflichtung zum Wissenstransfer, der in die Ausbildung der Studierenden einfließt und neue Wege für die Finanzierung der Forschung öffnet. Sie setzen auf forschungsbezogene Lehrveranstaltungen, und ermöglichen damit den Studierenden bei der Forschung in ihrem Fach an vorderster Front zu arbeiten. Sie verpflichten sich auch zur Veröffentlichung einer

signifikanten Anzahl von Artikeln, Büchern und Jahrbüchern und haben bereits damit begonnen, digitale Archive anzulegen. Infolgedessen sind neue Forschungsergebnisse für die Studierenden, die an ihren eigenen Forschungsprojekten arbeiten, sofort greifbar.

#### MUSIKUNTERSTÜTZTE THERAPIE MIT KLAVIERSPIEL

Ein ausgezeichnetes Beispiel für eine fruchtbare Verbindung zwischen Forschung und Praxis ist die musikunterstützte Therapie für PatientInnen nach einem Schlaganfall, bei der zur Wiederherstellung der Feinmotorik bei NichtmusikerInnen Schlagzeug und Klavierspiel eingesetzt werden. Hier führten die Ergebnisse der Grundlagenforschung, welche eine schnelle Verbindung zwischen dem Hörbereich im Gehirn und den Bereichen für die Handmotorik nach dreiwöchigem Klavierüben nachwies, dazu, dass das Projektteam diese "Querverbindung" als eine Methode zur Verbesserung der Motorik während des Musizierens nutzte. Dieses Projekt hatte bereits signifikante Auswirkungen bei SchlaganfallpatientInnen und im Jahre 2009 erhielt das Institut für Musikphysiologie und Musiker-Medizin (IMMM), geleitet von Eckart Altenmüller, den angesehenen deutschen Titel "Ort der Ideen" zugesprochen. Außerdem wird diese Methode jetzt in zahlreichen deutschen Rehabilitationszentren angewandt.

Als Institut einer Musikhochschule ist für das IMMM die Behandlung von Gesundheitsstörungen bei MusikerInnen natürlich von aktuellem Belang, und eine in der Welt führende Tagesklinik wurde dafür geschaffen. Hier versucht das IMMM, die Behandlung von Dystonie bei MusikerInnen (eine neurologische Bewegungsstörung) zu verbessern, sowie chronische Schmerzen, Aufführungsangst und andere mit der Musik verbundene Krankheiten.

#### GESUNDHEITSTÖRUNGEN GROSSER MUSIKER UND MUSIKERINNEN

Ein klares Beispiel für fachübergreifende Zusammenarbeit ist *Krankheiten großer Musiker und Musikerinnen*, wofür Forschung, Expertise und Erfahrung von ausübenden KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen und MusikologInnen notwendig waren. Ursprünglich als neue Lehrveranstaltung für Studierende vor einem ersten Universitätsabschluss gedacht, arbeiteten ForscherInnen vom IMMM, vom Institut für Musikpädagogische Forschung (ifmpf), vom Forschungszentrum Musik und Gender und Lehrpersonal aus den Fakultäten für die künstlerische Darbietung zusammen, um einen Einblick in die medizinischen und musikalischen Ursachen der Krankheiten bedeutender MusikerInnen zu bekommen. Man befasste sich auch mit dem historischen und kulturellen Kontext in welchem die Krankheiten auftraten und, besonders wichtig, den Schlussfolgerungen für die heutigen Studierenden der Musik. Die historische Perspektive aus dem Projekt lieferte direkte Erkenntnisse für das medizinische und wissenschaftliche Wissen von Musikerkrankheiten und förderte das Bewusstsein für Probleme der MusikerInnen in heutiger Zeit. Vorlesungen aus dieser Lehrveranstaltung wurden als Buch veröffentlicht in der Reihe *Musikwissenschaftliches Jahrbuch* (2009), herausgegeben von Eckart Altenmüller und Susanne Rode-Breyman.

#### EIN ZENTRUM FÜR WELTMUSIK

Das Studienzentrum Weltmusik beherbergt eine der größten musikethnologischen Sammlungen in Deutschland mit ca. 4000 Instrumenten, mehr als 50 000 Aufnahmen und 10 000 Büchern. Das Zentrum wurde von Raimund Vogels gegründet und wurde in Zusammenarbeit mit der Stiftung Universität Hildesheim geschaffen. Seine

Zielsetzung ist interdisziplinäre Forschung über Musikethnologie und interkulturelle Vermittlung von Musik durch theoretische, praktische und künstlerische Arbeit. Es fördert auch interkulturelle Musikerziehung als Teil des Wissenstransfers und bietet Studierenden die Gelegenheit, Musik aus allen Teilen der Welt zu hören und auf seltenen Instrumenten zu musizieren. Das Zentrum sieht es als eine zentrale Aufgabe an, seinen Katalog und die Dokumentation der Sammlung zu erweitern und digitales Remastering von 30 000 Schellack und Vinylschallplatten aus dem Archiv wird gerade durchgeführt. Dadurch werden lokalen, nationalen und internationalen InterpretInnen und WissenschaftlerInnen mehr Ressourcen und Material zur Verfügung stehen. Das Zentrum befindet sich zusammen mit dem Institut für Journalistik und Kommunikationsforschung (IJK) außerhalb des Stadtzentrums.

## PLAY FAIR – RESPECT MUSIC

<http://www.playfair.hmtm-hannover.de/>

*PlayFair* ist ein Projekt, das im Institut für Musikpädagogische Forschung (ifmpf) angesiedelt ist. Es ist ein Beispiel für die Zusammenarbeit der HMTMH und des Verbands Deutscher Schulmusiker und wird vom *Bundesverband der Musikindustrie* (BVMI) finanziert. Durch das gratis Herunterladen und Kopieren von Musik durch Kinder und Jugendliche sieht sich die deutsche Musikindustrie in ernstlichen wirtschaftlichen Schwierigkeiten. Daher – siehe Namen – ist es eines der Hauptziele von Play Fair, die gesellschaftliche Wertschätzung von Musik und aller bei der Musikproduktion Beteiligten zu erhöhen. Das Projekt untersucht, wie Kinder bzw. Jugendliche von 14 aufwärts im Alltag Musik aufnehmen und an Musik herangehen, und wie sie mit den von der Musikindustrie angebotenen kreativen Produkten umgehen.

Die Kinderstudie untersuchte etwa 950 Schüler im Alter von 13 bis 16 Jahren. Die wichtigsten Ergebnisse zeigen, dass es nicht von der "Brieftasche" der/des Einzelnen abhängt, ob für die Musik bezahlt wird oder nicht. Dagegen ist der Einfluss von Gleichaltrigen von signifikanter Bedeutung für diese Entscheidung. Eine interessante Erkenntnis ist, dass viele SchülerInnen den Unterschied zwischen legalen und illegalen Bezugskanälen nicht kennen. Daraus ersieht man das Hauptproblem der kreativen Industrie: der technische Fortschritt und das Urheberrechtsgesetz sind nicht abgestimmt.

Eine weitere PLAY FAIR Studie befasst sich mit den Lehrerinnen und Lehrern des Faches Musik und untersucht, wie weit sie befähigt und bereit sind, den kulturellen Wert der Musik zu vermitteln, im Hinblick auf Berufsbilder, Arbeitsbedingungen und Lehrerfahrung. Diese Studie wird im Herbst 2010 durchgeführt und die wichtigsten Ergebnisse werden 2011 veröffentlicht.

## HANNOVER MUSIC LAB (HML)

Das kürzlich gegründete Hannover Music Lab (HML) ist ein innovativer Ansatz Forschung und Praxis eng zu verbinden. Dieses Multi-Media Laboratorium ist eine interdisziplinäre Plattform für empirische Musikforschung. Es bietet den Studierenden schon auf einer frühen Stufe eine Forschungsumgebung. Seminarübungen sowie Forschung auf Diplomebene werden in dieser experimentellen, hochmodern ausgestatteten Umgebung (Computer, Soundsysteme, Projektoren und ein großes Angebot an Forschungssoftware), durchgeführt und betreut. Einige Beispiele neuester von Studierenden der Musikologie oder Musikerziehung ausgeführten Studien betreffen:

- Den Einfluss stilspezifischer Hörkompetenz auf die Wahrnehmung von Temposchwankungen in Rhythmusmustern;
- Transfereffekte von instrumentaler Kompetenz auf gesellschaftliche Wahrnehmung;
- Neurobiologische Grundlagen des Musizierens: Händigkeit als (Nach)Vorteil bei der Musikausübung;
- Soziale Einflüsse auf die kognitive Erarbeitung von Musik bei Jugendlichen.

## NEUE FORSCHUNG AUF DER HMTMH

Obwohl die Musikforschung an der HMTMH bereits einen hohen Standard erreicht hat und sich einen guten Ruf auf internationaler Ebene erworben hat, sieht sie sich doch neuen Herausforderungen für die künftige Entwicklung gegenüber. Daher hält die Universität drei Gebiete für vorrangig:

- *Musikerziehung in einer Mediengesellschaft*

Der alltägliche "Gebrauch" von Musik ist nicht beschränkt auf das Hören, sondern erfolgt in multi-medialen Kontexten. Z.B. hält man das physische Aussehen von MusikerInnen oder Bands als wichtige Voraussetzung für kommerziellen Erfolg. Das trifft auf klassische Musik ebenso zu wie auf Populärmusik. So wird sich die Forschung demnächst damit beschäftigen, wie sich das Erscheinungsbild (Anblick und Klang) auf das Urteil der ZuhörerInnen über Musik und künstlerische Darbietung auswirkt.

- *Die zukünftigen ZuhörerInnen*

In der westlichen Welt steht das Konzertleben vor seiner größten Herausforderung in Jahrzehnten; das alternde Publikum. Noch ist die Frage nicht beantwortet, wie man neue Zuhörergruppen in die Konzertsäle und Opernhäuser locken kann.

- *Die Funktion des Musizierens in einer alternden Gesellschaft*

In den meisten westlichen Gesellschaften ist die Entwicklung von Modellen zum erfolgreichen Altern eine vordringliche Aufgabe. Man nimmt an, dass Musik zur Vorbeugung von altersbedingtem Abbau kognitiver Fähigkeiten beitragen kann. Zum Beispiel bleibt die Entwicklung und Beurteilung/Bewertung von Konzepten für die speziellen Bedingungen sogenannter "Spätentwickler" auf dem Instrument eine Aufgabe für zukünftige Forschung. Man ist der Meinung, dass Längsschnittstudien hierbei besonders vorteilhaft wären.

# UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST GRAZ GRAZ, ÖSTERREICH

WWW.KUG.AC.AT

- bietet einen *Dr. artium*: einen Doktoratsstudiengang mit Schwerpunkt künstlerischer Forschung<sup>13</sup>
- hat einen bedeutenden Forschungshintergrund mit einer beträchtlichen Anzahl von Forschungszentren
- zeigt ein reizvolles Ineinanderfließen von künstlerischen und wissenschaftlichen Curricula

Mit etwa 2,230 Studierenden (1,488 Studierende, die einen Hochschulabschluss anstreben, 357 Studierende gleichzeitig in interuniversitären Studiengängen inskribiert, 319 Studierende, die keinen Hochschulabschluss anstreben, 66 andere Studierende zur Zeit inskribiert) verbindet die Kunstuniversität Graz, die Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz - kurz KUG - hochqualifizierte Lehre für künstlerische und wissenschaftliche Berufe mit Entwicklung und Erschließung der Künste sowie wissenschaftlicher Forschung hochwertige Ausbildung für künstlerische Berufe und akademische Berufe mit Forschung in künstlerischem und musikalischen Bereich ("Entwicklung und Erschließung der Künste") und wissenschaftliche Recherche. Parallel zu ihrem regionalen Auftrag als österreichische Kulturinstitution versteht sich die KUG als zutiefst europäische Universität mit einer traditionellen Ost- und Südosteuropa-Orientierung.

Die KUG wurde 2002 eine unabhängige Musikuniversität. Das Personal umfasst 100 ProfessorInnen, 281 weiteres akademisches Lehrpersonal und 189 allgemeine Universitätsangestellte. 13 der ProfessorInnen sind Forschende und zur Ernennung als UniversitätsprofessorInnen qualifiziert. 87 sind auf einer vergleichbaren Ebene qualifiziert, jedoch auf künstlerischem Gebiet.

Seit dem September 2009 bietet die KUG zwei neue Doktoratsstudien an. Diese sind in zwei Doktoratsschulen organisiert: eine künstlerische und eine wissenschaftliche und jede bietet ein Vollzeitcurriculum über 6 Semester. Das künstlerische Doktoratsstudium führt zum *Dr. artium*, und wendet sich als Exzellenzstudium an Persönlichkeiten, die bereits auf eine substantielle künstlerische Laufbahn verweisen können und ihr Schaffen durch künstlerisch-wissenschaftliche Reflexion ("artistic research") weiter entwickeln wollen. Das wissenschaftliche Doktoratsstudium wird durch einen PhD Studiengang angeboten. Dieser ersetzt ein früheres Doktoratsstudium, welches in Zusammenarbeit mit der Karl-Franzens-Universität Graz organisiert war.

## DR. ARTIUM

Die KUG ist die erste Österreichische Hochschule, welche einen Doktoratsstudiengang für MusikerInnen eingerichtet hat. Der Beginn war eine Herausforderung, auch vom psychologischen Standpunkt innerhalb der Institution.

Eine der wichtigsten Aufgaben war es, die KollegInnen zu informieren und zu überzeugen, wie wichtig dieses Unterfangen für die Höhere Musikausbildung ist. An der KUG war ein ausgezeichnetes Potential vorhanden, um einen solchen Studiengang einzurichten: innerhalb der Fakultät gibt es eine erhebliche Anzahl von etablierten ForscherInnen, mit Fachkompetenz in z.B. Musikologie, Jazz- und Populärmusikforschung, Musikästhetik, Ethnomusikologie, Musikpädagogik, Sound and Music Computing [SMC]. Das bedeutete, dass

<sup>13</sup> Definition für "künstlerische Forschung" siehe Kapitel 1, Seite S.9.

die Forschung sich der Welt von Klang und Musik interdisziplinär nähern konnte. Durch die Kombination von wissenschaftlichen, technischen und künstlerischen Methoden sollen Klang und Musik computergestützt verstanden, modelliert und erzeugt werden. Es besteht auch ein solides Netzwerk an Forschungszentren an der KUG, und die Universität rühmt sich einer eindrucksvollen technischen Infrastruktur, welche man z.B. am MUMUTH (Haus für Musik und Musiktheater der KUG) sehen kann, das über hervorragende architektonische und akustische Eigenschaften verfügt.

Wolfgang Hattinger (Professor für Musiktheorie) berichtet, dass eine kleine Gruppe von Kollegen das künstlerische Doktorat im Laufe von zwei Jahren vorbereitet hat. Zuerst sammelte ein MusikerInnenteam von der KUG Ideen aus ganz Europa. Dann erstellten sie einen ideologischen Rahmen und entwarfen den Studienplan. Die zu Grunde liegende Prämisse des *Dr. artium* ist, dass künstlerisches Tun Wissen generiert, und dass Entfaltung und Entwicklung der Künste durch die Interaktion zwischen künstlerischer Interpretation und wissenschaftlicher Reflexion zustande kommen.

Die künstlerische Doktoratsschule erhielt etwa 30 Anmeldungen für 2009-2010. Die aus 5-6 Mitgliedern bestehende Zulassungskommission lud neun MusikerInnen zur Präsentation ein, drei wurden zugelassen. Viele KandidatInnen verstanden den Sinn des Studienganges nicht genau, weil ihnen das Konzept von künstlerischer Forschung und was diese mit einschließt nicht vertraut war. Die Zugelassenen sind früher in Graz Studierende bzw. kommen aus der Schweiz. Alle haben eine herausragende Laufbahn als Musiker aufzuweisen und scheinen einige der sich herausbildenden Selektionskriterien zu erfüllen: "einzigartige Menschen mit einzigartigen Ideen".

Der Leiter der künstlerischen Doktoratsschule, Ulf Bästlein, erklärt, dass der Gedanke der künstlerischen Forschung schon sehr lange existiert, man denke an die Arbeit von Michelangelo, Bach, Goethe und Humboldt. Aber erst jetzt komme sie in den Bereich der Wissenschaft, wo ihr rechtmäßiger Platz wäre. Er sagt auch, dass der Zulassungsstandard sehr hoch sein solle, und nennt als Beispiel Nikolaus Harnoncourt, der dirigiert, forscht und über Musik schreibt. Der Anspruch dieses *Dr.artium* Grades sollte also extrem hoch sein, gerichtet an Studierende, die bereits auf eine herausragende musikalische Laufbahn verweisen können und zur Reflexion fähig sind. Auch die hohen Kosten des Studienganges zeigen in dieselbe Richtung, nämlich wenige Studierende.

Jede/r Doktorierende hat je eine/n künstlerischen und wissenschaftlichen Betreuende/n von der KUG. Es werden den Doktorierenden Lehraufträge erteilt und ein Doktorandenforum wird organisiert: dies schließt eine neue Reihe von Konzerten und Kolloquien ein, zu denen externe RezensentInnen eingeladen werden und die möglichst international wahrgenommen werden sollen.

Die Universität hat vor, den Lehrenden in diesem Studiengang und besonders jenen, welche die Studierenden beraten sollen, eine Ausbildung anzubieten. Eine unmittelbare Folge scheint zu sein, dass InstrumentallehrerInnen jetzt mehr an Forschung interessiert sind – Lesen, Reflektieren usw. Der neue Doktoratsstudiengang soll die Bildungskultur innerhalb der KUG ändern. Da dieser Studiengang erst am Anfang ist, gibt es noch keine klaren Ergebnisse.



## FALLSTUDIE

Bertl Mütter, (Posaunist, Doktorand im *Dr. artium* Studiengang), erläuterte seine Forschung als Jazzmusiker zusammen mit seinem Betreuer Gerd Kühr (Komponist). Bertl graduierte vor 20 Jahren in Wien. Seine Forschung untersucht Improvisation und Kreativität und auf welche Art Jazzkomposition Wissen generiert. In dieser Recherche wird Forschung durch künstlerische Praxis durchgeführt und untersucht, wie sich das theoretische Verständnis aus dieser Praxis entwickelt. Die Ergebnisse werden 2011 die Aufführung seiner eigenen Kompositionen und nach einer Reflexions- und Schreibphase eine Dissertation sein. Er hat zwei wissenschaftliche Beratende, zwei künstlerische Beratende (von innerhalb und außerhalb der Universität) und er wird auch vom Koordinator der Doktoratsschule, Ulf Bästlein, betreut.

## PHD

Bis vor kurzem wurden das Doktoratsstudium (Dr.phil) noch in Zusammenarbeit mit der Karl-Franzens-University, Graz organisiert. Als aber der *Dr. artium* im September 2009 eingeführt wurde, begann die KUG auch mit ihrem eigenen PhD. Der Hauptunterschied zwischen diesen beiden Studiengängen besteht darin, dass ein Kandidat für das Doktoratsstudium nicht notwendiger Weise einen Masterabschluss in einem *wissenschaftlichen* Gebiet haben muss. Das stellt im deutschen Sprachraum eine Ausnahme bei Doktoratsstudien dar.

Professor Gerd Grupe (Koordinator der wissenschaftlichen Doktoratsschule), erläutert die Charakteristika des neuen PhD-wertigen Studienganges, der im September 2009 begann. Er dauert 6 Semester, während der alte Studiengang nur 4 Semester dauerte, und wird intensiver geführt mit eingehender Betreuung und strengeren Bewertungsmodellen auch durch die Einbeziehung externer GutachterInnen. Die Konzeption des neuen PhD-Studiums orientiert sich an den Empfehlungen der Österreichischen Universitätenkonferenz und bezieht das Prinzip interner Öffentlichkeit in Form der Präsentation von Fortschrittsberichten, die Mitwirkung externer BeraterInnen und GutachterInnen, und die Umsetzung qualitätssichernder Maßnahmen schon bei der Zulassung sowie auch im späteren Verlauf des Studiums ein<sup>14</sup>.

Während für das frühere PhD Studienprogramm etwa 100 Studierende inskribiert waren, von denen nicht alle den Abschluss gemacht haben, sind zur Zeit etwa 10 Studierende im neuen PhD Studienprogramm inskribiert, von denen man einen Studienabschluss erwarten kann. Die Fachbereiche sind:

- Historische Musikwissenschaft, Musiktheorie und Kirchenmusikwissenschaft
- Jazz- und Populärmusikforschung
- Musikästhetik
- Ethnomusikologie
- Theaterwissenschaft/Dramaturgie
- Musikpädagogik/Instrumental- und Gesangspädagogik (IGP)
- Sound and Music Computing

<sup>14</sup> Genauere Angaben unter:

[http://www.kug.ac.at/fileadmin/media/studienabteilung/documents/Studienplaene/STPL\\_Dokorat\\_wissenschaftlich.pdf](http://www.kug.ac.at/fileadmin/media/studienabteilung/documents/Studienplaene/STPL_Dokorat_wissenschaftlich.pdf).

## FORSCHUNG IN ALLEN STUDIENZYKLEN

Die Studierenden auf der Bachelor- und Masterebene müssen wissenschaftliche Arbeiten schreiben. Das bringt zwangsläufig ein beträchtliches Arbeitspensum für die Lehrenden mit sich, welche die Studierenden beim Quellenstudium, bei der Materialsuche in der Bibliothek, bei der Generation von Argumenten und schriftlicher Formulierung anleiten.

Forschung ist speziell im Masterstudiengang der KUG eingebunden, welcher zwei Formen hat: künstlerischer oder wissenschaftlicher Schwerpunkt. Die Musiktheorieklassen für 50 Studierende – Interpreten und Komponisten, Masterebene – arbeiten daran, einen brauchbaren Rahmen für ausübende MusikerInnen zu finden. Die Studierenden lernen zu denken, Fragen zu stellen und verschiedene Verfahren zu nutzen, um Musik zu analysieren (interpretativ und strukturell). Jede/r Studierende in einem künstlerischen Studiengang muss an Theorielehrveranstaltungen teilnehmen, um Kunst und wissenschaftliche Forschung zu verbinden. Das Forschungsprogramm der KUG ist in allen Punkten eng mit der künstlerischen Arbeit verwoben, als eine Machbarkeitsstudie. Deshalb sind alle jungen KünstlerInnen in wissenschaftliche Arbeit und Projekte eingebunden. Dies ist ein großer Vorteil für die wissenschaftliche Arbeit, weil die Ansicht der Künstlerin, des Künstlers über ein Werk und die Forschungsbereiche auf eine bereichernde Art zusammenwirken.

Gegenwärtig ist vom Lehrpersonal ausgeführte Forschung oder Forschung als Form professioneller Weiterentwicklung kein spezielles Anliegen. Wenn Lehrende forschen wollen, tun sie es aus eigener Initiative. Es gibt Veröffentlichungen oder andere Ergebnisse, diese werden aber nicht eigens durch die Institution gefördert.

## VERBINDUNG VON WISSENSCHAFTLICHER UND KÜNSTLERISCHER FORSCHUNG

Eines der Leitmotive welches an der KUG ersichtlich ist, ist die ausgedehnte Zusammenarbeit zwischen MusikologInnen, ausführenden KünstlerInnen und KomponistInnen. Ein Treffen mit drei Studierenden (Bachelor – Musikologie; Master – Gitarre; Master – Pädagogik und Musikologie) zeigte die individuellen Erfahrungen mit Forschung deutlich auf: für junge MusikologInnen ist Graz die einzige Möglichkeit im deutschen Sprachraum, auf der höchsten Ebene, einer *Hochschule*, zu studieren. Sie schätzen Unterricht, wo Musikologie mit praktischer Musikausübung, mit der Möglichkeit, in Ensembles zu spielen und ein Instrument zu studieren, verbunden ist. So bringt ein Forschungskolloquium Bachelor- und Masterstudierende sowie MusikologInnen und ausführende KünstlerInnen zusammen. Es ist offensichtlich, dass der Einfluss des Musizierens auf MusikologInnen signifikant sein kann und direkten Einfluss auf die gestellten Forschungsfragen hat und auf die Art, wie man sich mit ihnen befasst.

Das Institut für Elektronische Musik (IEM), geleitet von Gerhard Eckel, Professor für Computermusik und Multimedia, erstellt Werkzeuge für alle Studienzyklen an der KUG. Das IEM ist in den letzten zehn Jahren beträchtlich gewachsen; es hat die Funktion einer Schnittstelle zwischen Kunst und Naturwissenschaft, Musikpraxis und neuen Technologien. Die Curricula /Studienpläne werden zusammen mit der Technischen Universität Graz, der Karl-Franzens-Universität, die auch einen musikologischen Schwerpunkt hat, und der KUG erstellt.

Das IEM betreibt Forschung über Akustik sowie Computermusik in Komposition und künstlerischer Darbietung. Es unterstützt besonders die Entwicklung der künstlerischen Forschung durch die Verbindung von Komposition (Kunst) und Technik (Naturwissenschaft). Laufende Projekte sind u.a. *Embodied Generative Music* (ein Beispiel für ein Mischprojekt, das Ästhetik und Komposition verbindet und den fachübergreifenden Raum von Tanz und Musik untersucht) und *Algorithmic Composition, Choreography of Sound*. Die Finanzierung kommt von nationalen (österreichischer Wissenschaftsfond, Ministerium für Wissenschaft und Forschung) und internationalen Quellen (für Projekte, die Aspekte von künstlerischer Forschung beinhalten).

Verbreitung der Forschungsergebnisse wird als wichtig erachtet und geschieht meist durch Konferenzen und Veröffentlichungen in Fachzeitschriften. Zum Beispiel haben die Institutsmitglieder ein internationales Symposium mit begleitenden Publikationen (2009, 2011) organisiert. Sie haben auch auf künstlerische Forschung bezogene Präsentationen in Bergen, Zürich, Gent und beim Forum Alpbach durchgeführt. Internationale Beziehungen ergeben sich durch ein Fellowship beim Orpheus Research Centre in Music, Gent, durch Mitgliedschaft beim Redaktionsausschuss des *Journal of Artistic Research* und durch Zusammenarbeit mit IRCAM, Paris und mit der McGill University, Montreal.

#### HERAUSFORDERUNGEN FÜR DIE ZUKUNFT

Einige Herausforderungen, welche die KUG in der Zukunft annehmen wird, sind:

- Etablieren der Künstlerischen Forschung als eine neue zentrale Aufgabe der KUG innerhalb der Gemeinschaft und Schaffen eines wachsenden Bewusstseins für die Tatsache, dass eine Universität für Musik und Darstellende Kunst über die künstlerische Praxis hinausgehen kann
- Entwickeln einer Forschungsagenda, welche die Schwerpunkte auf spezifische Themen setzt, im Gegensatz zur gegenwärtigen Situation, wo man den individuellen Interessen einzelner WissenschaftlerInnen/KünstlerInnen folgt
- Etablieren des *Dr. artium* als die herausragende Plattform für die Diskurse der Künstlerischen Forschung;
- Finanzieren von so vielen Doktoranden wie möglich, indem sie in größere Forschungsprojekte integriert werden.

## ORPHEUS INSTITUTE GENT, BELGIEN

WWW.ORPHEUSINSTITUUT.BE

- ist eine internationale, inter-universitäre Doktoratsschule für MusikerInnen (seit 2004; 29 Doktoranden)
- hat ein Forschungszentrum, das als internationale Drehscheibe für künstlerische Forschung wirkt (seit 2008; ca. 15 künstlerische ForscherInnen)
- hat eine hochwertige Musikforschung entwickelt, die von MusikerInnen durchgeführt wird und das in der Musik reichlich enthaltene Wissen erschließt

“Ich weiß nicht genau, was ihr seid, aber ich weiß was ihr nicht seid: ihr seid keine Universität und kein Konservatorium“. Das sagte der Unterrichtsminister bei der Gründung des Orpheus Instituts in Gent 1996. Seine Worte kennzeichneten einen außergewöhnlichen politischen Moment, als ein Freiraum geschaffen wurde, um etwas wirklich Neues zu entwickeln, und nicht eine Methode vorzuschreiben, mit der man versucht, dieses Neue zu definieren, kontrollieren, verwalten und zu regulieren, bevor es überhaupt Form annehmen kann. Es war, als ob der Politiker den berühmten Ausspruch von Miles Davies “I’ll play it first and tell you what it is later“ (Zuerst spiele ich; was es ist, sage ich dir später) umformuliert hätte und damit Forschung und einen organischeren Entwicklungsprozess begrüßte. Das war äußerst nützlich im Kontext der zwangsläufig unvorhersehbaren Entwicklung von Kunst selbst und der in letzter Zeit entstehenden innovativen Ideen über Forschung durch musikalische Praxis.

Wie wurde das Orpheus Institute dann eine internationale Drehscheibe für künstlerische Forschung? Wie begann es, Verbindungen zwischen Musikinstitutionen in Flandern zu nützen und herzustellen? Wie konnte es eine internationale interuniversitäre Doktoratsschule aufbauen, die einzige ihrer Art in Europa? Wie und warum schuf das Orpheus Institute sein eigenes Forschungszentrum (ORCiM, Orpheus Research Centre in Music) mit seinem eigenen gezielten Forschungsprogramm?

### EINE EINZIGARTIGE ZUSAMMENARBEIT ZWISCHEN FLÄMISCHEN INSTITUTEN FÜR HÖHERE MUSIKAUSBILDUNG.

Es begann damit, dass die Flämische Regierung Mittel zur Verfügung stellte, damit man sich mit der postgradualen Musikausbildung auseinandersetzt. Anstatt eines unangebrachten Wettkampfes um die Geldmittel, schlug Paul Schollaert vom Lemmens Institute vor, die vier Flämischen Institutionen für Höhere Musikausbildung sollten zusammenarbeiten. Die Leiter der Institutionen trafen sich informell, um ihre Bedürfnisse festzustellen und eine Strategie zu formulieren, die für alle von Vorteil wäre.

In diesem offenen Gespräch wurden grundlegende Fragen erörtert: was brauchen wir wirklich in der postgradualen Höheren Musikausbildung, und was ergänzt am besten das Bestehende? Bei der Beantwortung dieser Fragen kam man von einer spezialisierten Ausbildung für individuelle Virtuosi auf den Gedanken, unterschiedliche individuelle Talente zusammenzubringen um das Denken, Forschen und Reflektieren über Musik auf neuen Wegen, die direkt mit den musikalischen Praktiken verbunden sind, zu untersuchen. Man sah, dass zwischen traditionellen musikologischen Ansätzen und den rasanten Neuerungen in der musikalischen

Praxis eine große Kluft bestand. Diese Kluft schien es wert, untersucht zu werden. Als Ergebnis dieses Gespräch entstand das Orpheus Institute.

Gleich zu Beginn begann Direktor Peter Dejans (Alumnus des Königlichen Musikhochschule Brüssel und des Lemmensinstitut Löwen) die strategischen und operativen Absichten und Zielsetzungen zu skizzieren, wobei er die Entwicklung des einzigartigen Profils des Instituts mit der Verpflichtung verband, eine gut fundierte Zusammenarbeit zwischen den flämischen Partnern sicherzustellen.

Ein erster Studiengang des Orpheus Institute begann 1996 als ein 'Laureate Programme', das postgradualen Studierenden Möglichkeiten bot, individuelle Projekte in einen gemeinsamen Kontext zu setzen um die Beziehung zwischen künstlerischer Praxis und Reflexion zu vertiefen – eine Art von künstlerischer Recherche 'avant la lettre'.

#### DocARTES: EIN INTERNATIONALER DOKTORATSSTUDIENGANG IN KÜNSTLERISCHER FOR- SCHUNG

2002 begannen die Verhandlungen zwischen dem Orpheus Institute und der Universität Leiden, wo in Zusammenarbeit mit dem Koninklijk Conservatorium, Den Haag eine neue Fakultät für kreative und darstellende Kunst gegründet worden war. Die Verbindung einer (niederländischen) Universitätsstruktur, die akademische Grade verleihen kann, mit einem (flämischen) Institut mit Erfahrung in künstlerischer Forschung mündete in einem gemeinsamen Doktoratsstudiengang 'docARTES', welcher vom Orpheus Institute geführt wird, aber am Rande von Konservatorium und Universität angesiedelt ist. Das Conservatorium van Amsterdam schloss sich dieser Partnerschaft sofort an. Peter Dejans stellte fest, dass sich dadurch die Dynamik der Partnerschaft zwangsläufig verändert hat, es herrscht mehr Gleichgewicht in den Interaktionen der beiden größeren Institutionen als zwischen einer einzigen großen Institution und einer kleineren, die in ihrem Schatten steht. Ein besseres Gleichgewicht entstand auch durch die Zusammenarbeit des Orpheus Institute mit einflussreichen internationalen Partnern. Das Institut entwickelte eine stabilere, eigenständigere Rolle innerhalb der vier flämischen Institutionen und gewährleistete, dass das Netzwerk durch externe Impulse gestärkt wurde.

DocArtes begann 2004. Zu den drei Gründungspartner Amsterdam, Leiden/Den Haag und Gent gesellte sich im Jahre 2008 ein vierter Partner: Das Lemmensinstitut der Universität Löwen. Bei der Erstellung dieses Doktoratsstudienganges wurden grundsätzliche Fragen gestellt: Was ist der Zweck künstlerischer Forschung? Was kann man als Forschung verstehen? Welche Art Lehrende und Betreuende entsprechen den Bedürfnissen der Studierenden und dem Ansatz des Studienganges? Das ganze Unterfangen wuchs aus Idealen und Träumen in die Realität. Der Entstehungsprozess verlangte von den Partnern konstantes Vertrauen zueinander und eine kreative Vorgehensweise, die sich vom finanziellen Ausmaß des Unternehmens nicht verrückt machen ließ.

DocArtes hängt auch weiterhin von gegenseitigem Vertrauen ab. Zum Beispiel wird Doktoranden ein Studienplatz an einer der Institutionen angeboten, aber die Zulassungsprüfung wird von VertreterInnen aus allen Partnerinstitutionen abgenommen und über die Zulassung gemeinsam entschieden.

Das Herzstück des Studienganges ist ein gemeinsamer zweijähriger Studienplan, welcher monatlich ein zweieinhalbtägiges Seminar vorsieht. Wie Peter DeJans erklärt, ist dieser Studienplan unbedingt notwendig, um die Forschenden zu befähigen, Verbindungen zwischen ihren hochspezialisierten individuellen Projekten herzustellen und auf diese Art die Barrieren zu durchbrechen, die von zu viel Spezialisierung in unserer Musikkultur aufgebaut wurden: "Bei uns bekommen sie genau das, was sie glauben, nicht zu brauchen". Der zweijährige Studienplan setzt auf breitgefassetes gemeinsames Wissen, nutzbringende gemeinsame Grundlagen, gemeinsame Aufgaben und Erweiterung des Horizonts. Er untersucht z.B. Improvisation neben Notensatz und ermuntert die Studierenden im Rahmen der Gruppe ihre innersten künstlerischen und intellektuellen Überzeugungen zu überdenken. Eine weitere Zielsetzung ist, dass DocArtes eine entscheidende Rolle spielen soll, die erzählende Komponente der Musik als wichtiges kulturelles Phänomen zu zeigen.

#### ORPHEUS MUSIKFORSCHUNGSZENTRUM (ORCIM)

Es war klar, dass es zusätzlich zur Doktoratsschule noch eine "Lage Humus" brauchte, um einen dynamischen Forschungsdiskurs rund um künstlerische Forschung aufzubauen und fachspezifische Methoden und Ergebnisse zu generieren. Arbeitete man nur mit Doktoranden, waren Forschungsgehalt und Forschungsergebnisse völlig von den Forschungsfragen und -themen abhängig, welche die Studierenden mitbrachten. Die Vorteile, ein Forschungszentrum zu entwickeln, um das Studienprogramm für das Doktorat zu ergänzen, schienen beträchtlich: der Zusammenschluss von ForscherInnen in leitender Position und NachwuchsforscherInnen, die Ausweitung der Forschungsziele und -bestrebungen (z.B. Forschungsprojekte größeren Ausmaßes, interdisziplinäre und facettenreiche Forschungsprojekte usw.) und die Schaffung von neuen Verbindungen zu anderen Forschungsinstituten.

Die ersten Überlegungen zu einem Forschungszentrum (2006) befassten sich mit der Bedeutung der postdoktoralen Forschung, die sich auf die Prozesse des Musizierens und unsere Kenntnisse darüber konzentrierte. ForscherInnen, die sich dieser Aufgabe widmeten, mussten talentierte MusikerInnen sein, hochqualifiziert in der Forschung. Das Orpheus Research Centre in Music [ORCiM] wurde im Februar 2009 offiziell eröffnet. Mit einem kleinen Budget (vom flämischen Forschungsministerium) wurde diese kleine Forschungsumgebung außerhalb der Mauern von Universitäten und außerhalb der Grenzen traditioneller Disziplinen geboren. Fünfzehn MusikerInnen-ForscherInnen aus elf Ländern wurden die ersten ORCiM MitarbeiterInnen.

In letzter Zeit sah man die Notwendigkeit eines systematischen Ansatzes und erstellte ein konzentrierteres Programm für die Forschung. ORCiM orientiert sich an drei in Wechselbeziehung stehenden Forschungsansätzen, die in der Praxisarbeit und in der Erfahrung von MusikerInnen verwurzelt sind:

- *Was denke ich über das Musizieren?* – Untersuchen, wie Theorie und Praxis verknüpft sind und wie künstlerische Praxis Nutzen ziehen kann aus, und beitragen kann zu, einem weiteren Feld konzeptioneller Recherche. [Gedanken und Konzepte]
- *Was tue ich wegen des Musizierens?* – Die körperlichen Erfahrungen der KünstlerInnen in den Vordergrund stellen um signifikante Aspekte inhärenten Wissens zu artikulieren. [Verkörperte Einsichten]
- *Wie befasse ich mich mit Materialien zum Musizieren?* Untersuchen von Material und Wechselwirkungen um innovative musikalische Praktiken zu generieren. [Materielle Wechselbeziehungen]

Es ist interessant zu sehen, wie in diesen drei Gesichtspunkten der ursprüngliche Geist der Grundsatzfrage des Orpheus Institutes zu spüren ist: Was sollten wir mehr über unsere musikalische Praxis wissen und was müsste man weiter untersuchen?

Auch in Zukunft wird musikalische Praxis Ursprung und Ziel des ORCiM sein. Forschungstätigkeit entspringt aus musikalischer Praxis und kehrt zu ihr zurück. Der Prozess mag Analysieren, Hören, Klangerzeugung, Reflexion, Proben, ..., ..., ... einschließen, die Richtung bleibt immer zur Musikproduktion hin, gestärkt durch gemeinsame explizite (theoretische) und implizite (verkörperte) Einsichten.

#### FRAGEN FÜR WEITERE ÜBERLEGUNGEN:

Diese Fragen stellt sich ORCiM zur Zeit selbst:

- Wie können wir breit anwendbare Kriterien für Forschung, die in künstlerischer Praxis verhaftet ist, entwickeln, die im Wesentlichen auch auf individuelle Projekte zugeschnitten werden können (Kriterien, bezogen auf das, was als künstlerische Forschung, Forschungsbewertung, Forschungsmethode usw. zählt)?
- Wie können wir zwischen interner Expertise und internem Interesse Verbindungen zu größeren Strukturen und zukünftigen Agenden herstellen und möglichst wirksam aufrecht erhalten?
- Wie können wir ein dauerhaftes eigenes Profil entwickeln, das innerhalb eines wachsenden Netzwerks von Partnern, wissenschaftlichen MitarbeiterInnen und Kooperationen sichtbar ist?

“An expert is one who knows more and more about less and less until he knows absolutely everything about nothing.” Nicholas Butler (1862-1947)

“Basic research is like shooting an arrow into the air and, where it lands, painting a target.” Homer Adkins (1892-1949), *American chemist*

## KAPITEL 4 – FORSCHUNGSBEISPIELE

### VIELFÄLTIGKEIT

Vielfältigkeit ist eines der Hauptmerkmale, die sich abzeichneten, als das Wesen der forschenden Musikhochschulen untersucht wurde und zeigt sich gleich in diesem Kapitel, das 21 Beispiele von spezifischen Forschungsprojekten präsentiert. Zusätzlich dienen Konzepte von Zusammenarbeit und Gemeinschaft als dialektisches Gegenüber.

Erstens sind die hier präsentierten Forschungsgebiete vielfältig: künstlerische Darbietung, Komposition, Lehren und Lernen, Geschichte, Ethnomusikologie, Musikphilosophie, Technik usw. Daneben lassen die Beispiele ein wachsendes Bewusstsein erkennen, dass Zusammenarbeit zwischen Fachrichtungen, Organisationen und Einzelpersonen Vorteile mit sich bringt. Es ist klar zu ersehen, in welchem Ausmaß dies ein Umfeld schaffen kann, das an Gedankenaustausch und unerwarteten Ergebnissen reich ist.

Auch die Forschungsmethoden sind unterschiedlich. Die etablierten Fachgebiete Musikologie, Ethnomusikologie und Musikpädagogik nutzen bereits verschiedene Ansätze, Wissen aufzubauen und gemeinsam zu nutzen. Das jüngere Gebiet der künstlerischen Forschung entlehnt sowohl Methoden von den verwandten Forschungsrichtungen als es auch eigene Methoden entwickelt. Die hier ausgewählten Beispiele zeigen wie die verschiedenen Methoden den allgemeinen Wunsch nach besserer Wahrnehmung der Musik als bedeutende kulturelle Aktivität unterstützen.

Ebenso gibt es viele unterschiedliche Forschungsergebnisse. Zu den typischen Ergebnissen der Musikforschung wie Bücher, Dissertationen oder peer-reviewed Artikel, kommen vermehrt Konzerte, Installationen, CD-Aufnahmen, Musikausgaben, Instrumentenbau, Softwareprogrammierung usw. In vielen Ländern wird gegenwärtig eine hitzige Diskussion geführt, wie sich diese Vielfalt an Ergebnissen in eine akademische Forschungsstruktur einfügt, und es besteht kein Zweifel, dass sich diese Diskussion auf das Hochschulwesen als Ganzes belebend auswirken kann.

Forschung erzeugt Vielfalt indem sie traditionelle Hierarchien in Musikhochschulen ins Schwanken bringt. Studierende in ganz Europa widmen sich mehr und mehr der Forschung. Lehrende werden auch immer mehr mit einbezogen, sowohl was ihre eigene Entwicklung betrifft als auch ihren Beitrag zu den institutionellen Änderungen. Diese wachsende Forschungskultur setzt sich über bestehende Rollen (Lehrende – Studierende) hinweg und ermöglicht einen eher gemeinsamen Ansatz. Die Beispiele, die wir hier zeigen, decken viele verschiedene Forschungsebenen und -kontexte ab: Forschung durch Studierende (Master, Doktorat), post-doktorale Forschung, Forschung, die von leitendem Forschungspersonal durchgeführt wird und Projekte von Forschungsnetzwerken.

Zu gutem Schluss gibt es auch genügend geographische Vielfalt. Um ein ausgewogenes Bild zu zeichnen, sind in den folgenden Beispielen elf Länder vertreten: Belgien, Bosnien und Herzegowina, Estland, Finnland, Island,



die Niederlande, Norwegen, Portugal, Rumänien, Schweden, Frankreich und das Vereinigte Königreich. Diese stellen gerade eine mögliche Auswahl an Forschungsaktivitäten dar, und es gibt sicherlich viel mehr gleich interessante Beispiele als hier präsentiert werden könnten.

## DIE PRAXIS DES KÜNSTLERS - WEGE DES TUNS

All diese Vielfalt läuft an einem Punkt zusammen: die wachsende Bindung zwischen künstlerischer Praxis und Forschung. Das kann in verschiedenen Richtungen erfolgen: Untersuchungen über künstlerische Praxis wie z.B. Musikologie und traditionelle pädagogische Recherche; Suche nach künstlerischer Praxis wie in vielen Arten von Entwicklungsarbeit; Forschung durch künstlerische Praxis, üblicherweise künstlerische Forschung genannt. Dieser letzte Weg befindet sich noch immer (und so wird es hoffentlich bleiben) in einem Wachstumsprozess, in dem die eigene Methodologie und die Produkte (Prozess und Ergebnis) durch Praxis definiert werden. Nicht nur, dass sich die Forschungsfragen aus der künstlerischen Praxis ergeben, ihre Beantwortung hängt auch von der Praxis ab, wobei die Schleife Praxis/Reflexion eine große Rolle im methodischen Ansatz spielt.

Unsere Forschungsbeispiele sind so angeordnet, dass einige dieser methodischen Ansätze illustriert werden.

Das erste Beispiel zeigt eine bedeutende erkenntnistheoretische Einsicht auf. Eine der wichtigsten Quellen, aus der man Wissen über Musik schöpft, ist die Erfahrung, sind die Überlegungen und Meinungen der Musiker und Komponisten selbst. In ihrer **Biographischen Untersuchung über Musiker als lebenslang Lernende** (Biographical research into musicians as lifelong learners), zeigt Rineke Smilde, dass dieses Wissen vorhanden ist, dass es erzählerisch gestaltet werden kann, dass man darüber nachdenken kann und es zu Veränderungen führen kann. Die Stimme der Musikerin, des Musikers ist der natürliche Ausgangspunkt. Und wie diese Stimme neben der Musik vernehmbar gemacht werden kann, wird in Graham Johnsons Buch **Gabriel Fauré: Die Lieder und ihre DichterInnen** (Gabriel Fauré: the songs and their poets) gezeigt, welches ein Beispiel dafür ist, wie Forschung aus reflektierender künstlerischer Praxis erwachsen kann.

Mit der Stimme der Musikerin, des Musikers gibt es jedoch ein Problem. In der künstlerischen Forschung ist die Musikerin, der Musiker beides, die Forschende, der Forschende und das zu Erforschende. Wie kann die Künstlerin, der Künstler beide Plätze besetzen und ihre/seine eigene Praxis untersuchen? Das Wort Reflexion wird viel gebraucht und lässt an eine Art Spiegel denken. Aber die Metapher Spiegel wiederum lässt etwas unpassend an eine narzisstische Künstlerin, einen narzisstischen Künstler denken und strahlt auch nicht die zielstrebige Energie aus, die normalerweise Forschung anregt. In mehrerer Hinsicht könnte Widerstand eine bessere Metapher sein für den Mechanismus, zu dem KünstlerInnen neigen, um die nötige Distanz zwischen ihrer Praxis und ihrer – Reflexion zu erreichen. Prozesse des Reflektierens stellen eine zentrale Achse in künstlerischer Forschung dar, und die Suche nach Gültigkeit, das Abwägen subjektiver und objektiver Blickwinkel, das Respektieren künstlerischer Produktion und das Aufzeigen ihrer zahlreichen inhärenten Dimensionen wird weiterhin zu vielen Diskussionen führen. Verschiedene Ansätze sind unten als Beispiel angeführt.

In seiner Studie **Die Klaviersonate in der zeitgenössischen Musik: eine praktische und analytische Studie** (The piano sonata in contemporary music: a practical and analytical study) gibt uns der Pianist Alessandro Cervino ein einleuchtendes und einfaches Rezept. Der Wechsel zwischen Praktizieren und Reflektieren schafft eine "Distanz in der Zeit". Es ist eine klassische Methode, aber Alessandro Cervino macht uns deren Vorteile bewusst. Adina Sibianu, Komponistin, verwendet in **Koordination und Subordination in harmonischen Beziehungen** (Coordination

and subordination in harmonic relations) auch eine Art Selbstbeobachtung, aber in ihrem Fall handelt es sich um ein speziell ausgewähltes Modell, durch das sie Distanz gewinnt und so ihren eigenen Schaffensprozess verstehen kann.

Der Gitarrist Stefan Östersjö gibt in **HALT DEN MUND UND SPIEL! (SHUT UP 'N' PLAY!)** ein einfaches und wirksames Beispiel wie moderne Technik der künstlerischen Forscherin, dem künstlerischen Forscher helfen kann. Er nimmt seine Arbeitssitzungen mit den KomponistInnen auf Video auf und analysiert dann das Material. Luk Vaes, Autor von **Erweiterte Klaviertechniken (Extended Piano Techniques)**, führt historische und systematische Untersuchungen – die klassische wissenschaftliche Vorgangsweise – über seine künstlerische Praxis durch. Diesem Ansatz nahe kommt die detaillierte philologische und philosophische Untersuchung der Partitur, wie sie Paulo de Assis in seinem künstlerisch fundierten Projekt **Musikausgaben und Aufführungspraxis: ein dynamisches Konzept (Music editions and performance practice: a dynamic conception)** beschreibt.

Die Tatsache, dass man Musik nicht "berühren" kann, ihre Nichtstofflichkeit, hat eine idealphilosophische Auffassung der musikalischen Phänomene gefördert. Werden die materiellen Aspekte der Musik als Ausgangspunkt genommen, kann die notwendige psychologische Distanz gewonnen werden, die für das Öffnen neuer Türen erforderlich ist. Anthony Lo Papa empfiehlt in **Gesangskunst nach PARSIFAL – Perspektiven und Themen für Gesangsstudierende (Vocal art after PARSIFAL- perspectives and issues for student-singers)** ein eingehendes Studium der Textmaterie, um die phonetische Entsprechung und damit einen schnellen Zugang zu dem Stil zu finden, der dem Vokalstück eigen ist.

Die materielle Seite des Musikschaffens ist z.B. auch in der Instrumentenkunde und in Entwicklungsarbeit, welche oft als "Forschung für die Kunst" bezeichnet wird, offensichtlich. Der Computer ist Gegenstand vieler solcher Projekte. PWGL ist eines davon und bringt die Computerkomposition aus dem Bereich der technischen Planung und der Mathematik in die Welt der Fühlbarkeit und der sinnlichen Wahrnehmung.

Wenn diese Forschungsmethoden hauptsächlich in der Beziehung zwischen der Künstlerin, dem Künstler und ihrem/seinem Material angesiedelt sind, so erforschen andere Methoden die Beziehung zwischen Musikschaffendem und ZuhörerInnen. Musikhermeneutik ist so eine Methode und wird von Santiago Lascurain in seiner **"Nocturnal" von Benjamin Britten – eine hermeneutische Analyse ('Nocturnal' by Benjamin Britten - a hermeneutic analysis)** verwendet. Die Musik in einem kulturellen und psychologischen Kontext zu interpretieren kann für MusikerInnen und ZuhörerInnen Sinn ergeben.

In **Die Hörgalerie (The Listening Gallery)** machen Aaron Williamon, Ashley Solomon and Giulia Nuti einen wohlgedachten Versuch, in diesem Fall im Kontext eines Museums bzw. von Kunst und Design, die musikalische Bedeutung zu erschließen und für eine spezifische Zuhörerschaft aufzubereiten. Die musikwissenschaftliche Forschung zeigt auch ein wachsendes Interesse an der Rolle der ZuhörerInnen. In **Die Rezeption der Oper des 19. Jahrhunderts und ihre Folgen für die Künstler von heute (The reception of 19<sup>th</sup> century opera and implications for today's performers)** zeigt Massimo Zicari höchst genau den Reichtum an wertvoller Information über Aufführungspraxis auf, der in Kritiken und Rezensionen des 19. Jahrhunderts zu finden ist.

## FORTSCHRITT UND VERÄNDERUNG

Eine forschende Musikhochschule ist auch eine innovative Musikhochschule. Forschung ist ein Antriebsmittel für

Veränderung. Sehr viele der Forschungsbeispiele sind klar auf die Untersuchung von Veränderungsprozessen konzentriert und darauf, Werkzeuge für diese Veränderungen zu entwickeln.

Beim Chor ist die Polarität zwischen MusikerInnen und ZuhörerInnen teilweise aufgehoben, weil ChorsängerInnen beide Rollen innehaben und nicht nur musizieren oder nur zuhören. Karin Johansson's und Ursula Geisler's **Der Chor im Fokus** (Choir in focus) schafft ein Netzwerk für Chorgesangsforschung, und könnte so als Transponieren der Idee der Mitverantwortung in die Welt der Forschungsmethodik angesehen werden.

Das Konzept von Mitverantwortung als Lernmethode wird in Heidi Westerlund's **Bestandsaufnahme der gemeinsamen Basis – philosophische Ausblicke auf die finnische Musikerziehung** (Mapping the common ground - philosophical perspectives on Finnish music education) klar ausgesprochen. In diesem Projekt ist die Weltanschauung vom *learning by doing* mit einem ausgeprägt egalitären Ansatz verknüpft.

Eine wenig egalitäre Situation wird von Helena Gaunt und anderen in **Meisterkursforschung** (Masterclass research) problematisiert und untersucht. In Meisterkursen überlassen die studierenden MusikerInnen oft freiwillig die Steuerung dem Meister, um neue Einblicke zu gewinnen. In **Von fremdgesteuerter Übungspraxis zu selbstgesteuerten Lernaktivitäten** (From guided practice to self-imposed learning activities) untersucht Siw Graabræk Nielsen wie diese Steuerung in der Einsamkeit des Übungsraumes die Form eines selbstregulierenden Mechanismus annimmt. Im Gegensatz zu ihrer früheren Recherche über Kirchenmusiker, untersucht sie in diesem Projekt jetzt die individuelle Arbeitsweise von Jazz – und FolkmusikerInnen.

Improvisation wird mehr und mehr als ein notwendiger Weg gesehen, die klassische Polarisierung zwischen KomponistIn und MusikerIn, aber auch zwischen ausführender Künstlerin, ausführendem Künstler und Publikum, zu verändern. Anto Pett's **Eine Improvisationslehrmethode** (An improvisation teaching method) ist pädagogische Entwicklungsarbeit, die sehr erfolgreich ist. In **Improvisation-Interaktion-Komposition** (Improvisation-interaction-composition) verwendet der Komponist Peter Tornquist die Improvisation der Musikerin, des Musikers als Werkzeug für sein eigenes Komponieren und konfiguriert dadurch die Beziehung KomponistIn und InterpretIn bzw. KomponistIn und ImprovisatorIn neu. José Luis Ferreira untersucht in **Gemischte Musik und dynamische Beziehungssysteme** (Mixed music and dynamic relation systems) eine andere Beziehung, nämlich jene zwischen Digitalmusiktechnik und den menschlichen Elementen KomponistIn und darbietender KünstlerIn.

Die Platzierung von zwei Beispielen ethnomusikologischer Forschung an das Ende dieses Kapitels hat pädagogische Gründe. Die innovative Musikhochschule, die ihre Schwerpunkte auf Veränderung und Entwicklung neuer Formen in Forschung und Lernmethoden setzt, profitiert vom Vorhandensein klassischer Methoden der musikwissenschaftlichen Forschung und Konzentration auf Geschichte und gemeinsame Wurzeln. Tamara Karaca-Beljaks and Jasmina Talams großangelegte Untersuchung und Dokumentation der Volksmusik in Bosnien und Herzegowina, **Wiederbelebung des Vermächtnisses von Cvjetko Rihman** (Revitalisation of the legacy of Cvjetko Rihman), kann unter diesem Aspekt gesehen werden.

Individuelle Wurzeln zu untersuchen und das Ergebnis in eine künstlerische Zukunft zu versetzen, die Vorstellung von Andres Ramon in **Kolumbianische Volksmusik in einem internationalen Kontext** (Colombian folk music in an international context), ist eine Botschaft, die es wert ist, beachtet zu werden. Es ist eine kreative Möglichkeit, sich eine künstlerische Praxis zu erarbeiten und eine interessante Möglichkeit, einen Wandel anzustreben, der Vielfältigkeit begrüßt und hochhält.

# BIOGRAFISCHE FORSCHUNG ÜBER MUSIKERINNEN ALS LEBENSLANG LERNENDE

## RINEKE SMILDE

ABGESCHLOSSENE PHD FORSCHUNGSSTUDIE AN DER GEORG AUGUST UNIVERSITÄT IN GÖTTINGEN (DEUTSCHLAND)

Heute stehen MusikerInnen vor großen Veränderungen im Berufsleben, sie müssen flexibel sein und Chancen in einem sich rasch verändernden Umfeld wahrnehmen. Deshalb erforschte die Studie lebenslanges Lernen, gesehen als dynamisches Konzept, das auf die Anforderungen, die durch ständigen Wandel entstehen, reagiert. Belegt wurde die Studie durch biographische Recherche.

Entscheidende Entwicklungsphasen im Berufsleben von 32 MusikerInnen wurden beleuchtet, mit dem Fokus auf der Beziehung zwischen ihrem Leben, ihrer Ausbildung und ihrer beruflichen Laufbahn. Das Ergebnis ist eine Sammlung von Lernbiografien von MusikerInnen verschiedener Altersgruppen und Berufsrichtungen, in denen entscheidende Ereignisse und die Ausbildung betreffende Eingriffe untersucht wurden. Die wichtigsten Fragen bezogen sich darauf, welches Wissen, welche Fertigkeiten, Einstellungen und Werte MusikerInnen brauchen, um als zeitgemäße MusikerInnen erfolgreich und kreativ tätig zu sein; wie und in welchen Bereichen sie lernen, und was das für die Definition von lebenslangem Lernen in der Musik bedeutet.

Nach der Analyse der Lernbiographien wurden drei Schlüsselbereiche offensichtlich. Sie lassen sich beschreiben als unterschiedliche Führungsformen von MusikerInnen (künstlerisch, generisch, pädagogisch); die Kopplung zwischen unterschiedlichen Lernstilen der MusikerInnen und ihr Bedürfnis nach einem anpassungsfähigen und zugänglichen Lernumfeld innerhalb einer reflexiven und reflektierten institutionellen Kultur. Was die künstlerische Führung betrifft, war implizites Verstehen innerhalb der künstlerischen Wirkungsstätte die Regel; was von den MusikerInnen viel Vertrauen zueinander fordert. Bei der generischen Führung zeigte sich, dass MusikerInnen oft unter berufsbedingten physischen und psychischen Problemen litten, letztere meist Angstgefühle vor Auftritten, häufig mit niedrigem Selbstwertgefühl verbunden. Von den MusikerInnen wurden oft kreative Bewältigungsstrategien entwickelt, die ihre metakognitiven Fertigkeiten zeigten.

Innerhalb eines formellen Lernumfeldes wurden starke informelle Lernprozesse festgestellt. Diese stärkten das Gefühl der MusikerInnen, selbst über ihr Lernen zu verfügen, und auch ihr Zugehörigkeitsgefühl. Gelegenheiten für experimentelles Lernen in einem formellen Umfeld wurden oft durch ausbildnerische Interventionen der MusikerInnen selbst geschaffen.

MusikerInnen arbeiteten am besten wenn sie ein anpassungsfähiges und zugängliches Lernumfeld an der Musikhochschule vorfanden, die ihnen den nötigen Raum ließ, durch ihre eigenen künstlerischen Bemühungen eine (professionelle) Persönlichkeit zu entwickeln. Das geschah mit fachkundigen LehrerInnen, die sie ermutigten und betreuten.

Empfehlungen für ausbildnerische Interventionen, die neue Modelle von anpassungsfähigen Lernumfeldern schaffen, wurden gegeben, auch solche für kontinuierliche professionelle Entwicklung. Zukünftige MusikerInnen hätten so die Möglichkeit, sich eine reflektierende Haltung als Reaktion auf kulturellen Wandel anzueignen und wirklich "lebenslang" zu lernen.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Rineke Smilde: [c.a.smilde@pl.hanze.nl](mailto:c.a.smilde@pl.hanze.nl).

Siehe: [www.lifelonglearninginmusic.org](http://www.lifelonglearninginmusic.org).

## GABRIEL FAURÉ: DIE LIEDER UND IHRE DICHTERINNEN

GRAHAM JOHNSON, GROSSBRITANNIEN

BUCH VERÖFFENTLICHT VON ASHGATE & THE GUILDHALL SCHOOL IN 2009, ISBN: 9780754659600 (HBK)

ABGESCHLOSSENE KÜNSTLERISCHE FORSCHUNGSSTUDIE

Diese Publikation entstand aus einer Konzertreihe an der Guildhall School 2005, die von Graham Johnson geleitet wurde und wo Faurés sämtliche Lieder und eine Auswahl seiner Klavierwerke präsentiert wurden.

Seit seinen Anfängen mit dem *Songmakers' Almanac*, einem Ensemble, das 1976 gegründet worden war und in seiner Programmgestaltung das Lied neben das gesprochene Wort stellte, hat Johnson verschiedene Programmmodelle untersucht, und seine Forschung über Repertoire und Leben, nicht nur der KomponistInnen sondern auch der DichterInnen, hat die Natur der Liedervorträge verändert. Seine Kompletteinspielung der Schubertlieder bei Hyperion wird wegen der ausführlichen Kommentare zu jedem Lied (einschließlich der Gestaltung neuer CD-Packungen) genauso hoch geschätzt wie wegen der originellen künstlerischen Darbietung.

Als Johnson 2001 eine Konzertreihe mit Liedern von Britten zusammenstellte, schrieb er Vorträge, die das Programm begleiteten und die jeweils einen anderen Aspekt von Britten's Werk zum Inhalt hatten. Die Guildhall School wollte Johnsons Erkenntnisse über einen Komponisten, mit dem er eng zusammengearbeitet hatte, festhalten und zeichnete diese Vorträge auf und ersuchte Johnson, sie zu einem Buch zu erweitern. Es schien, als würde die Fauré-Reihe einem ähnlichen Muster folgen, aber die Aussicht auf eine eingehende Untersuchung der Lieder dieses so unerhört diskreten Komponisten war ein weiterer Anreiz für Johnson zu forschen und so die Fauré Experten Jean-Michel Nectoux in Frankreich und Mimi Daitz in New York und zahlreiche KollegInnen, ausübende KünstlerInnen wie WissenschaftlerInnen zu konsultieren .

Das Ergebnis ist ein umfangreicher Band, eine Ergänzung der Forschung über diesen Komponisten und der erste detaillierte Führer für seine Werke für Klavier und Gesang. Das Buch beleuchtet den Zusammenhang zwischen Faurés Liedern und seinem Leben und der reichen Kultur dieser Epoche, und bietet auch aufschlussreiche Einzelheiten über die Dichtung und die DichterInnen, die er vertonte. Jedes Lied wird einzeln behandelt und die Schlusskapitel befassen sich mit Aufführungspraxis und insbesondere mit Faurés Klavierkompositionen.

Deshalb fügt sich Johnsons Werk so vollkommen in das Leben einer Musikhochschule. Man sieht deutlich, dass seine Erkenntnisse, ganz abgesehen von seiner wissenschaftlichen Qualifikation, aus der praktischen Erfahrung mit der Musik selbst kommen, von zahllosen Konzerten, Unterrichtsstunden und Kursen. Diese Kapitel über künstlerische Darbietung und Interpretation unterstreichen, dass dieses Buch nicht nur für MusikliebhaberInnen und WissenschaftlerInnen, sondern auch für ausübende KünstlerInnen bestimmt ist, mit praktischer Wirkung auf die Art, wie wir dieses beispiellos subtile Repertoire spielen.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Pamela Lidiard: [pamela.lidiard@gsm.ac.uk](mailto:pamela.lidiard@gsm.ac.uk).

# DIE KLAVIERSONATE IN DER ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK: EINE PRAKTISCHE UND ANALYTISCHE STUDIE - ALESSANDRO CERVINO, ITALIEN

IN AUSARBEITUNG BEFINDLICHE FORSCHUNG AUF DOKTORATSEBENE AM ORPHEUS INSTITUTE GENT  
(docARTES PROGRAMME)/LEMMENSINSTITUUT LÖWEN /KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LÖWEN.

In dieser Doktoratsstudie soll gezeigt werden, wie das individuelle Wissen einer ausübenden Künstlerin, eines ausübenden Künstlers in einen Forschungsprozess eingebunden werden kann, und wie die Ergebnisse einer solchen Untersuchung in einem breiteren Kontext als jenem der Instrumentalpraxis angesiedelt werden können. Sie konzentriert sich auf Klaviersonaten von Komponisten, die hauptsächlich nach 1945 aktiv waren, genauer auf die Sonaten von Berio, Boulez, Carter, Rautavaara und Sciarrino.

Auf den ersten Blick bietet das Spielen dieser zeitgenössischen Werke keine besonderen Interpretationsprobleme. Die Musiknotation ist häufig sehr genau, und die Regeln für das Umsetzen der Zeichen in Klang werden üblicherweise an Musikhochschulen gelehrt. Doch selbst wenn alle Angaben der Komponistin, des Komponisten peinlich genau befolgt werden, müssen viele Dinge geklärt werden, die aus den Noten nicht explizit hervorgehen: die InterpretInnen müssen sich ständig unendlich viele Interpretationsmöglichkeiten vorstellen und mit diesen experimentieren. Wenn diese Suche nur zufällig erfolgt, könnte es zu Unentschlossenheit führen. Deshalb scheint es nützlich, Kriterien zur Abklärung der Optionen zu finden.

Die Forschungsfragen, zu denen ich passende Antworten schriftlich erstellen werde, sind: "Welche Kriterien brauchen ausübende KünstlerInnen, um die richtige Interpretation zu finden, wenn die Noten nicht explizit genug sind?" und "Ist es möglich, mit dem Fokus auf diesem speziellen Bereich der Musik, Beziehungen zwischen den verschiedenen Sonaten zu finden?" Weitere damit zusammenhängende Forschungsfragen untersuchen, wie Noten in Klang umgesetzt werden können. Die Beantwortung kann jedoch nur auf musikalische Weise erfolgen, durch Spielen der Sonaten.

Diese Recherche erfolgt hauptsächlich durch die Praxis. Meine Methode besteht darin, zu spielen, zu reflektieren, zu artikulieren, zu reflektieren und zu spielen. Ein erstes Bewusstsein für die Probleme, die in jedem in schriftlicher Form vorliegenden Musikstück stecken, wird durch Spielen erreicht. Durch die Reflexion können alle möglichen Lösungen zu den angetroffenen Problemen artikuliert werden. Weitere Reflexion über das artikuliert Material erzeugt mehrere kleinere und größere Ausführungsoptionen, welche schließlich spielend erprobt werden. Darüber hinaus gibt dieser Prozess durch die individuelle Erfahrung beim Üben Aufschluss über die Strukturen der Komposition. Auf der Basis dieser Erkenntnisse werden die Vergleiche zwischen den verschiedenen Sonaten gemacht werden.

Diese Studie wird sowohl die Ansicht eines ausführenden Künstlers über eine Reihe von Kompositionen vorstellen als auch zu einem tieferen Verständnis von Klavierspiel führen. Darüber hinaus werden die Erkenntnisse eine Fülle an Informationen bieten, die mit jüngeren Generationen ausführender KünstlerInnen geteilt werden soll.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Alessandro Cervino: [alessandro.cervino@orpheusinstituut.be](mailto:alessandro.cervino@orpheusinstituut.be), [alessandro.cervino@lemmens.wenk.be](mailto:alessandro.cervino@lemmens.wenk.be).

Siehe: [www.orpheusinstituut.be](http://www.orpheusinstituut.be), [www.docartes.be](http://www.docartes.be).

## KOORDINATION UND SUBORDINATION IN HARMONISCHEN BEZIEHUNGEN

ADINA SIBIANU, RUMÄNIEN

IN AUSARBEITUNG BEFINDLICHE FORSCHUNG AUF DOKTORATSEBENE AN DER NATIONALEN MUSIK-  
UNIVERSITÄT BUKAREST

Für mich als Komponistin stellt die Harmonie den Parameter dar, der einem musikalischen Diskurs Kohärenz gibt und die Form eines Musikstückes generiert. Zeitgenössische klassische Musik wird oft als abstrakt, dissonant, oder hermetisch charakterisiert und mit Gefühlen wie Ärger, Feindseligkeit, Angst, Traurigkeit oder Apathie negativ aufgenommen. Meine Ausgangshypothese ist, dass dies auf fehlende Organisation der Tonhöhen und auf den häufigen Einsatz von Dissonanzen zurückzuführen ist.

Eines meiner kompositorischen Ziele ist es, Musik zu schreiben, die einer breiten Zuhörerschaft zugänglich ist ohne dass sie "kommerziell" wird. Ich möchte, dass meine Musik authentisch und originell ist. Deswegen versuche ich, meine eigene harmonische Sprache zu finden, wohlklingend und kohärent, indem ich zwei verschiedene Kompositionstechniken benütze: 1. Diatonische Tonleitern, von denen ich verschiedene nicht-terzgeschichtete Akkorde extrahiere und 2. chromatische/nicht-diatonische Tonleitern, aus denen ich terzgeschichtete Akkorde konstruiere.

In seinem Buch *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* erläutert der deutsche Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus die Konzepte von Harmonie und Tonalität, und stellt die bekannten Voraussetzungen der Akkord-Komposition den Prinzipien der Intervallkomposition gegenüber, welche die Grundlage für die polyphone Modalmusik des späten Mittelalters und der Renaissance waren. Das deutet auf zwei Arten der Harmonie hin: 1. hierarchisch, wenn die Akkorde einander untergeordnet sind, und 2. koordiniert, wenn die Akkorde sich aus den "horizontalen" oder "linearen" Beziehungen der aufeinander folgenden Tonhöhen von sich gleichzeitig bewegenden Stimmen oder Singstimmen, zwischen aufeinander folgenden Intervallen oder aufeinander folgenden Akkorden ergeben.

Ich begann meine Recherche, indem ich eine praktische Anwendung von Dahlhausens Theorie untersuchte und zwei Arten von Annähern und Ordnen einer Tonleiter kombinierte. Ausgehend von einer diatonischen Tonleiter (entweder Dur oder Moll) werde ich ständig versuchen, neue Methoden zu finden, die Töne zu organisieren, von den vorausgesetzten funktionalen Strukturen abgehend. Es ist unvermeidlich, dass Hierarchien zwischen Klängen und Akkorden vorkommen, diese werden aber zufällig entstehen, eher durch bloße Wiederholung als durch Auflösung von Dominante nach Tonika. Die Harmonie wird sich hauptsächlich aus der horizontalen/zeitlichen Entwicklung der Tonhöhe ergeben. Die Töne werden nacheinander verbunden und zwar außerhalb eines Rahmens erwarteter tonaler Hierarchie und Subordination. Jede Tonleiter wird durch häufigen Gebrauch von bestimmten Intervallen, Figuren oder Motiven individualisiert. Zudem wird durch das Übereinanderlegen mehrerer musikalischer Schichten, die aus verschiedenen Instrumenten bestehen, die harmonische Koordination erzielt.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Adina Sibianu: [adinasibianu@yahoo.com](mailto:adinasibianu@yahoo.com).

## HALT DEN MUND UND SPIEL!

STEFAN ÖSTERSJÖ, SCHWEDEN

ABGESCHLOSSENE DOKTORATS-FORSCHUNGSSTUDIE AN DER MALMÖ ACADEMY OF MUSIC

HALT DEN MUND UND SPIEL! (SHUT UP 'N' PLAY!) ist eine künstlerische Recherche, die künstlerische Praxis, Methoden der qualitativen Forschung und kritische Analyse in einem Projekt vereint, das sich mit zeitgemäßen Aufführungspraktiken beschäftigt und speziell damit, wie diese Praktiken kreiert und im Zusammenspiel zwischen KomponistIn und InterpretIn und übermittelt werden.

Nachdem ich viele Jahre als freischaffender ausübender Künstler im Bereich der zeitgenössischen klassischen Musik gearbeitet hatte, wurde mir immer mehr bewusst, wie sehr gemeinsames Wissen fehlt über das stillschweigende Einverständnis über Notation und die zeitgemäßen Aufführungspraktiken, die den "Heimatdialekt" der Komponistin, des Komponisten ausmachen. Bei meiner Arbeit als ausübender Künstler nahm ich ständig an Diskussionen mit KomponistInnen teil und spürte ein starkes Bedürfnis, weitere Überlegungen anzustellen und meine eigene Wahrnehmung dieser künstlerischen Prozesse und dieser Quelle an künstlerischem Wissen auszubauen. Eine grundlegende Frage war: Wie kommt eine Aufführungspraxis in der Zusammenarbeit von KomponistIn und InterpretIn zustande?

Ein Ausgangspunkt war, dass meine künstlerische Praxis als primäres methodologisches Werkzeug dienen sollte. Ein weiterer wichtiger Aspekt des Projekts war für mich die Art und Weise, wie durch das Niederschreiben der Theorie meine Praxis als ausübender Künstler beeinflusst wurde und umgekehrt.

Sechs Fallstudien wurden ausgeführt, jede auf Video dokumentiert. Das Material wurde kodiert und analysiert, wobei die Software Hyper Research, ein weit verbreitetes Werkzeug für qualitative Forschung, verwendet wurde.

Für die Analyse der Fallstudien wurde ein konzeptueller Rahmen entwickelt, der zu einem Modell führte, das *The Field of the Musical Work* heißt. Die Zweckmäßigkeit dieses Modells liegt in der Art, in der es die Dynamik der Interaktion zwischen InterpretIn und KomponistIn zeigt. In der Auseinandersetzung mit kulturellen Werkzeugen als treibende Kraft versuchte ich, den Spielraum für künstlerische Entscheidungen sichtbar zu machen, welcher der an künstlerischer Arbeit teilnehmenden Einzelperson zur Verfügung steht. Die Arbeit, die ich machte, als ich das Modell für *The Field of the Musical Work* entwickelte, wurde zu einem wichtigen Werkzeug für meine Analyse der Fallstudien, aber das wiederum wurde ein Instrument zum Überdenken meiner eigenen Praxis als ausübender Künstler.

Die wichtigsten künstlerischen Ergebnisse sind zwei CDs: Kent Olofssons *Cordes* für Gitarre und Orchester, aufgenommen mit dem Gothenburg Symphony Orchestra und Mario Venzago bei Phono Suecia und *Tales From the North*, Per Nørgårds gesamtes Werk für Gitarre erschienen bei Caprice records.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Stefan Östersjö: [stefan.ostersjo@mhm.lu.se](mailto:stefan.ostersjo@mhm.lu.se).

Siehe: [www.myspace.com/stefanostersjo](http://www.myspace.com/stefanostersjo).



Neben den konventionellen Klaviertechniken gibt es zahlreiche Beispiele von sogenannten *extended techniques*, wie z.B. Glissando, Tastencluster<sup>15</sup> mit der Faust oder dem Unterarm angeschlagen, das Anzupfen der Saiten im Klavier usw. Üblicher Weise werden diese Techniken mit der Experimentalmusik des 20. Jahrhunderts assoziiert, sie haben aber auch tiefe historische Wurzeln. Das Projekt war auf die Untersuchung dieser *extended techniques* gerichtet, sowohl historisch wie auch systematisch bezogen auf künstlerische Darbietung. Die Forschungsfrage war: Was wissen wir wirklich über die Theorie und die historische Verwendung der *extended techniques* (durch KomponistInnen und PianistInnen)?

Zuerst wurde die Terminologie eingehend überprüft und wo nötig (neu) definiert, wobei die Perspektive der darbietenden Künstlerin, des darbietenden Künstlers berücksichtigt wurde, d.h. die akustischen und weitere Eigenschaften. Danach wurden mehr als 16 000 Kompositionen berücksichtigt. Manuskripte von Solo-, Kammer- und Konzertsolo, Originalkompositionen und Transkriptionen, wurden mit Erstaussgaben und späteren Ausgaben verglichen. Zusätzlich zu traditionellen Quellen wurden auch praktische untersucht, zum Beispiel die Originale der *preparations*, die John Cage gesammelt hatte, und die Abmessungen des Innenbaus der heute üblichen Flügel.

Für den ausübenden Künstler brachte diese Recherche Wissen über Definitionen von *extended techniques*, während die historische Untersuchung bedeutende, aber vergessene Werke beleuchtete, zum Beispiel Stücke von KomponistInnen des 18. Jahrhunderts wie Balbastre, Rust und Wernicke oder KomponistInnen des 20. Jahrhunderts wie Curtis-Smith. Sorgfältige ergonomische Überlegungen ermöglichten es, das Vorhandensein gewisser *extended techniques* (z.B. Glissando) in Partituren festzustellen, wo sie die heutige Aufführungspraxis normalerweise nicht einsetzt.

Durch die Ausrichtung dieser Untersuchung auf Aufführungspraxis, konnten die möglichen Kombinationen verschiedener *extended techniques* mit unterschiedlichen Klaviermodellen bestimmt werden. Ähnlich hat eine gründliche Untersuchung von Cages Musik für das präparierte Klavier einige der Fragen geklärt, die sich wegen der auf den Notenblättern angegebenen Präparierung der Materialien ergeben haben. Die Untersuchung hat auch gezeigt, dass die präparierten Materialien für die frühen Stücke nicht immer auf dieselbe Weise ins Klavier eingebaut waren, wie es heute durch die Angaben im veröffentlichten Notenmaterial allgemein angenommen wird.

Weiters hat die Untersuchung des Inneren gebräuchlicher Konzertklaviere gezeigt, welche Modelle es erlauben, direkt auf den Saiten zu spielen, wie es bei gewissen Kompositionen verlangt wird. Für jene Fälle, wo die Klaviere mit den Anforderungen einer bestimmten Partitur nicht vereinbar sind, wurden Alternativen vorgeschlagen.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Luk Vaes: [luk.vaes@orpheusinstituut.be](mailto:luk.vaes@orpheusinstituut.be).

Siehe: [www.orpheusinstituut.be](http://www.orpheusinstituut.be).

<sup>15</sup> mehrere Tasten zugleich (Anm.d.Übers.).

## MUSIKAUSGABEN UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS: EIN DYNAMISCHES KONZEPT

PAULO DE ASSIS, PORTUGAL

IN AUSARBEITUNG BEFINDLICHES PROJEKT, BEGONNEN 2008<sup>16</sup> - SENIOR RESEARCHER BEIM ORPHEUS RESEARCH CENTRE IN MUSIC (ORCIM), GENT, UND BEI CESEM - UNIVERSITY NOVA LISBON.

Ein grundlegender Zug der westlichen Musiktradition ist die Existenz eines zweigleisigen Kommunikationssystems: auf der einen Seite ist die Komponistin, der Komponist, der eine Struktur schafft, die er nach gewissen Regeln kodiert und auf der anderen Seite ist die ausführende Künstlerin, der ausführende Künstler, der die Botschaft der Komponistin, des Komponisten entschlüsselt, indem sie/er die Struktur, die ihr/ihm gegeben wurde, umsetzt. Der erste Ansatz hat mit *Schreiben* zu tun, der zweite mit *Lesen*. Schreiben und Lesen fließen in der Partitur zusammen – das wichtigste Kommunikationsmittel zwischen KomponistIn und InterpretIn. Somit ist eine gründliche Diskussion der "edition", der "Ausgabe" von Musik notwendig, bevor man immaterielle Elemente wie "Tradition", oder "Intuition" oder meta-musikalische "analytische" Ansätze prüft.

Dieses Forschungsprojekt hat zum Ziel, das komplexe Problem des Musikedierens in den Vordergrund zu stellen, seine historischen Wurzeln herauszuarbeiten und zu analysieren. Unter der Annahme, dass keine Ausgabe – ob bereits bestehend oder zukünftig – als endgültig betrachtet werden kann, soll dieses Projekt die Musikausgabe in einen historischen Rahmen setzen und darauf hinweisen, dass Edieren etwas Dynamisches ist und darlegen, dass gedruckte Partituren zeitlich gebunden sind und daher nur begrenzt Gültigkeit haben.

Weiters wird eine spezielle Art von Ausgabe genau untersucht – die sogenannte "Urtext-Ausgabe": Ausgaben, die sowohl praktischen (für ausübende KünstlerInnen, die einen leicht lesbaren Text wollten) als auch wissenschaftlichen Anforderungen (wo MusikologInnen hohe Standards für kritische Überprüfung und Erläuterungen vorschrieben) genügen mussten. Heute jedoch, wo eine Urtext-Ausgabe durch eine andere Urtext-Ausgabe ersetzt wird, ist offensichtlich, dass Urtext-Ausgaben nicht halten können, was sie ursprünglich versprochen.

In diesem Zusammenhang werden fünf Forschungsfragen behandelt:

- In welchem Ausmaß ist das Konzept des "Urtexts" ein "erkenntnistheoretisches Hindernis" für künstlerische Darbietungen?
- Bis zu welchem Ausmaß steht die Musikedition für einen "Paradigmenwechsel"?
- Was ist jenseits des "Urtexts"?
- Wie könnten zukünftige Ausgaben aussehen?
- Welche Rolle spielen bemühte ausübende KünstlerInnen in einem neuen Konzept von Musikedition?

Um einen Überblick über gesammelte Daten zu dieser Thematik zu erhalten, wird eine "Survey on the use of diverse editions in musical practice", (eine Umfrage über die Verwendung verschiedener Ausgaben in der Musikpraxis) gemacht und ein Online-Forum eingerichtet werden. Zusätzlich werden noch einige Prototypen von "umstrittenen Ausgaben" vorbereitet und zur Veröffentlichung angeboten werden.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Paulo de Assis: [paulo.p.assis@gmail.com](mailto:paulo.p.assis@gmail.com).

<sup>16</sup> Zwischenergebnis: 'Beyond Urtext: a dynamic conception of musical editing', in: *Dynamics of Constraints* (Paulo de Assis, ed.), Collected Writings of the Orpheus Institute - Subseries Orpheus Research Centre in Music [ORCIM] 03, Leuven University Press, 2009. See: <http://www.orpheusinstituut.be/en/publications/subseries>.

GESANGSKUNST NACH PARSIFAL - ZUKUNFTSAUSSICHTEN UND HERAUSFORDERUNGEN  
FÜR GESANGSSTUDIERENDE ("L'ART VOCAL APRÈS PARSIFAL: PERSPECTIVES ET  
ENJEUX POUR L'APPRENTI CHANTEUR")

ANTHONY LO PAPA, FRANCE

ABGESCHLOSSENE FORSCHUNG AUF MASTEREbene AM CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE, PARIS.

Text und Musik werden oft als zwei entgegengesetzte Pole betrachtet. Während Wagner eine bewusstere Synthese als seine Vorgänger anstrebte, versuchten spätere KomponistInnen, innovativere Lösungen zu finden. Diese Studie, auf Debussy und Mahler gerichtet, stellt die folgende Hypothese auf: durch eingehendes Studium des Textmaterials und seiner phonetischen Aspekte kann die Gesangsstudentin, der Gesangsstudent den inhärenten Musikstil erschließen.

Ausgehend von allgemeinen Überlegungen über Vortrag, Phrasierung und theatralische Illusion bis zur Untersuchung, in welchem Ausmaß die Musik vom unterstützenden Text konditioniert wird, prüft die Studie, wie die Vertonung durch die Komponistin, den Komponisten - welche eine subjektive Art des Hörens und der Textdeklamation liefert - der Interpretin, dem Interpreten eine weitere Reflexion über den musikalischen Stil ersparen könnte. Der Grund dafür ist, dass die eingehende Auseinandersetzung mit den Details der Textfassung zwangsläufig die von der Komponistin, vom Komponisten konzipierte Phrasierung sichtbar machen. Der Begriff *Vokalität*, in dem Text und Klang vereint sind, ist die Essenz des kompositorischen Stils und der Rolle der Interpretin, des Interpreten.

Sowie *Wohlklang* von der Sängerin, vom Sänger nur durch phonologische Adäquatheit einwandfrei erreicht werden kann, ist die lyrische Ausdrucksweise das wichtigste Element für das Verständnis der Partitur und ihrer Ästhetik. Zudem ist es klar, dass die Sängerin, der Sänger sogar in einem Kontext, der *a priori* wenig auf die Sprache konzentriert ist - zum Beispiel *bel canto* - statt einer *präzisen* Aussprache einer *idiomatischen* Diktion mit gesprochenen oder gesungenen phonetischen Besonderheiten wie Disjunktionen, Legato, phonemischen Spannungen, Betonung und Rhythmus, den Vorzug geben sollte.

Zusätzlich zu einer Analyse der Rolle von Pelléas in *Pelléas et Mélisande* und von *Der Abschied* in *Das Lied von der Erde*, beschäftigt sich diese Studie auch mit dem Gebrauch des Internationalen Phonetischen Alphabets für SängerInnen und mit den Eigenheiten des deutschen und französischen phonologischen Systems. Dieses *phonologische Solfeggio* beruht auf didaktischen, auf die Sprache bezogenen Werkzeugen, welche für das Unterrichten und das Rollenstudium maßgeblich sind, und fordert die Leserin, den Leser auf, den Text und die Musik als zwei übereinander liegende Schichten aufzufassen, die gemeinsam dem Sinngehalt des Werkes dienen. Das erlaubt der/dem Gesangsstudierenden, die musikalische Phrasierung aus der linguistischen Praxis abzuleiten anstatt sie anhand einer Beschreibung zu reproduzieren. Das bringt offensichtliche Lernvorteile mit sich, die in einem unmittelbaren ästhetischen und dramatischen Verständnis der vorliegenden Werke resultieren.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Anthony Lo Papa: [alopapa@cnsmdp.fr](mailto:alopapa@cnsmdp.fr).

PWGL

MIKAEL LAURSON & ANDERE<sup>17</sup>, FINNLAND

IN AUSARBEITUNG BEFINDLICHES FORSCHUNGS- & ENTWICKLUNGSPROJEKT AM CENTRE FOR MUSIC & TECHNOLOGY - SIBELIUS ACADEMY, FINNLAND

Mit dem Erscheinen der computerunterstützten Komposition, welche üblicher Weise grafische Programmierung und Datenverarbeitung umfasst, können KomponistInnen, die mit Computerwissenschaft nicht vertraut sind, sogar Programme erstellen, die sehr komplex sind und auf spezielle musikalische Probleme zugeschnitten sind. Einerseits ist die Programmiersprache viel leichter zugänglich – anstatt einen Programmcode einzutippen, verbindet die Benutzerin, der Benutzer Blöcke auf einer grafischen Benutzeroberfläche – andererseits erscheinen die Ergebnisse in einer Form die einer Musikerin, einem Musiker sofort zugänglich ist: Notenschrift und Ton-Wiedergabe.

Am Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) wurde eine Reihe von solchen Werkzeugen konzipiert und damit experimentiert und sie wurden in der Musikproduktion während der ganzen 80iger Jahre verwendet. Eines davon, Patchwork, war eine Grafische Programmiersprache, die sich hauptsächlich auf die formale Strukturierung der Musik konzentrierte.

Die Problemstellung des Forschungsteams des Centre for Music & Technology der Sibelius Academy war, wie man verschiedene Programmierparadigmen (funktional, objektorientiert, und constraintbasiert) mit hochwertiger visueller Datendarstellung in ein Programmier-Umfeld für computergestütztes Komponieren, computergestützte Musikanalyse und computergestützte Klangsynthese integrieren kann.

Ihre Lösung war PWGL, eine Software, die von vielen Komponisten und Kompositionsstudenten in vielen Institutionen auf der ganzen Welt verwendet wird. Wie Patchwork, von dem PWGL manche Konzepte und Ideen übernommen hat, enthält PWGL eine Bibliothek von Blöcken für Grundfunktionen (z.B. für Arithmetik, Lisp Funktionen, Bearbeitung von Listen, Schleifen, Abstraktionen und Konversionen). Dazu fügt PWGL noch ein Set von Anwendungen für aufwendige Aufgaben wie z.B. das Expressive Notation Paket oder ENP, PWGLSynth, und PWGLConstraints.

ENP, die Benutzeroberfläche für Musiknotation von PWGL bietet:

- Darstellung einer großen Auswahl von Stilen zur Notensetzung;
- eine mausgesteuerte Benutzeroberfläche zur direkten Bearbeitung;
- Zugriff auf die Datenstrukturen von PWGL/ENP, um sie aus Algorithmen kontrollieren zu können;
- eine umfangreiche Bibliothek von gebräuchlichen sowie benutzerdefinierten Funktionen.

PWGLSynth ist ein Versuch, eine Brücke zu schlagen zwischen nicht-Echtzeit computergestützter Kompositions-umgebung und einem Echtzeit-Synthesystem, die traditionell als getrennte Systeme gesehen werden.

PWGLConstraints ist eine universelle, constraintbasierte Computersprache. Anstatt schrittweise Algorithmen zu produzieren, wird ein Suchraum aufgespannt, aus dem mögliche Ergebnisse systematisch generiert werden. Bedingungen<sup>18</sup> werden dann genutzt, um eine beschränkte Anzahl annehmbarer Lösungen zu finden.

Siehe: [www2.siba.fi/soundingscore/](http://www2.siba.fi/soundingscore/), [www2.siba.fi/PWGL](http://www2.siba.fi/PWGL).

<sup>17</sup> PWGL: Mikael Laurson, Mika Kuuskankare und Kilian Sprotte // ENP: Mika Kuuskankare //

PWGLSynth: Vesa Norilo (C++ code), Mikael Laurson (PWGL interface) | Programming tools und CAPI interface: Mika Kuuskankare.

<sup>18</sup> Bedingungen = constraints, daher der Name 'constraintbasiertes' Programmierparadigma (Anm.d.Übers.).

# 'NOCTURNAL' VON BENJAMIN BRITTEN-EINE HERMENEUTISCHE ANALYSE

## SANTIAGO LASCURAIN

ABGESCHLOSSENE STUDIE AUF MASTER EBENE AM KONINKLIJK CONSERVATORIUM, DEN HAAG

In seinem Buch "Metaphor and Musical Thought" erklärt Michael Spitzer die Funktion welche die Metapher in der Konzeption von Musik innehat: ein Phänomen, das in seiner Essenz abstrakt ist, wird durch Assoziation zu fassbareren Begriffen konkretisiert. Diese haben sich im Laufe der Geschichte verändert, dadurch ergaben sich viele verschiedene Arten des Musikverständnisses. Zu wissen, welche Rolle die Metapher für unser Musikverständnis spielt, erlaubt uns, als ausübenden KünstlerInnen, im Interpretationsprozess einen besseren Zugang zum möglichen Sinngehalt und zu den Vorstellungen der Komponistin, des Komponisten.

In meiner Analyse zeige ich, wie durch die Neuinterpretation der Musik des Liedes "Come, Heavy Sleep" von John Dowland, Benjamin Britten einen musikalischen Diskurs kreiert, der von der Verzweigung zum Frieden fortschreitet. Er formt das ursprüngliche Lied um und strukturiert es so, dass sowohl die dem Text eigene Bedeutung als auch Themen, die ihm persönlich wichtig waren, ausgedrückt werden. Ich zeige, wie Britten's "reinterpretation" durch metaphorisches Denken möglich ist und wie Britten imstande ist, den Sinn des Textes durch die Wahl einer bestimmten Struktur und mit Hilfe von musikalischen Idiomen und Gesten zu übertragen. Letztlich komponiert Britten ein Musikstück, das ausdrückt, was der Text von Dowland in Worten ausdrückte, und ich behaupte, dass wir es nachvollziehen können, weil wir selbst erfahren haben, was der Text ausdrückt, eine tiefe Sehnsucht, vom Leiden zu Frieden zu kommen.

Da ich wusste, dass die direkte Anregung zu Britten's Stück "Nocturnal" Dowland's Lied ist, war der erste Schritt in meiner Analyse, die Worte zu untersuchen und die Art, in der sie Dowland "malte". Bereits hier fand ich wichtige Hinweise, die zeigten, welche Art musikalischer Gesten für die poetischen Bilder, welche die Worte hervorriefen, gewählt wurden. Als nächstes untersuchte ich alle Teile des Nocturnal genau, und prüfte, wie sie motivisch und gestisch dem Stück als Ganzes wie auch dem ursprünglichen Lied zuzuordnen waren. Dann ging ich daran, zu *interpretieren*, Metaphern zu erzeugen, um zu erklären, was in der Musik vor sich geht und wie es sich auf das ursprüngliche Lied bezieht. Ich sah gewissermaßen das Lied als eine Metapher für menschliche Erfahrung und schuf durch meine Analyse und meine eigenen Worte eine Brücke zwischen allem, und dies ist, was ich als Endergebnis vorweisen konnte.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Santiago Lascurain: [slascurain@yahoo.com](mailto:slascurain@yahoo.com).

## THE LISTENING GALLERY (DIE HÖRGALERIE):

INTEGRATION VON MUSIK IN AUSSTELLUNGEN UND MUSEEN, MITTELALTER BIS BAROCK

AARON WILLIAMON, ASHLEY SOLOMON & GIULIA NUTI, GROSSBRITANNIEN

ABGESCHLOSSENES FORSCHUNGSPROJEKT AM ROYAL COLLEGE OF MUSIC UND DEM VICTORIA AND ALBERT

MUSEUM, FINANZIERT DURCH DEN BRITISCHEN FORSCHUNGSRAT, ARTS AND HUMANITIES RESEARCH COUNCIL.

Die Listening Gallery war ein gemeinschaftlicher Wissenstransfer zwischen dem Royal College of Music (RCM) und dem Victoria and Albert Museum (V&A), dem britischen Nationalmuseum für Kunst und Design. Hervorgegangen aus kürzlich erfolgter Forschung aus Musik, Kunst, Design und Technik, verbindet das Projekt Schaustücke aus der Sammlung des V&A mit Musik aus denselben reichen und unverwechselbaren Epochen der Vergangenheit.

Neue und bereits bestehende Aufnahmen der Musik wurden in die Frühjahrsausstellung 2009, *Baroque 1620-1800* (4. April bis 19. Juli 2009), des V&A eingebaut, ebenso in die *Medieval and Renaissance Galleries* (*Schauräume für das Mittelalter und die Renaissance*) des Museums, welche nach Restaurierungsarbeiten im Dezember 2009 wieder geöffnet wurden.

### Musik im V&A

Die für dieses Projekt verwendete Musik – von der ein Großteil von RCM Studierenden und Lehrpersonal eingespielt wurde, wobei Instrumente des RCM Museums und Manuskripte von der RCM Bibliothek verwendet wurden – stammt genau aus jenen Jahren, aus jenen Städten, von jenen Ereignissen, welche durch die Schaustücke in den Räumen des V&A repräsentiert werden. Die Musik und die ausgestellten Gegenstände waren üblicherweise von denselben MäzenInnen in Auftrag gegeben worden, und sie gemeinsam zu erleben, hilft uns, sich in die repräsentierten Zeiten, Orte und Menschen einzufühlen.

### Ein Beispiel aus den *Schauräumen für das Mittelalter und die Renaissance*

Giorgio Vasaris herrlicher Gobelin *Ages of Man* hängt nun in Raum 62 des V&A; der Gobelin war von Cosimo de' Medici in Auftrag gegeben worden und hing in Cosimos Privaträumen im Palazzo Vecchio in Florenz. Es wurde recherchiert, welcher Komponist in jenen Jahren für Cosimo arbeitete, und welche Musik für Aufführungen in den Privaträumen des Palastes komponiert worden wäre. Francesco Corteccia's Madrigal *Amanti, io vo' pur dir* wurde für die Aufnahme ausgewählt; es ist für Sopran, Alt, Tenor und Bass geschrieben und wurde mit Lautenbegleitung aufgenommen, was die verbreitetste Aufführungspraxis der damaligen Zeit darstellte. Der intime Klang der Musik und der Worte lassen darauf schließen, dass dieses Stück eher vor einem auserlesenen Publikum aus dem engeren Umfeld des Großherzogs aufgeführt worden wäre als vor einer zahlreicheren Zuhörerschaft in einem größeren Raum, wo mehr Musiker hätten eingesetzt werden müssen.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Aaron Williamon: [awilliamon@rcm.ac.uk](mailto:awilliamon@rcm.ac.uk).

Siehe: [www.rcm.ac.uk/ListeningGallery](http://www.rcm.ac.uk/ListeningGallery) und [www.vam.ac.uk](http://www.vam.ac.uk) (Musik aus dem Projekt, die heruntergeladen werden kann) .

DIE REZEPTION DER OPER DES 19. JAHRHUNDERTS UND IHRE FOLGEN FÜR DIE  
KÜNSTLERINNEN VON HEUTE  
MASSIMO ZICARI, SCHWEIZ  
IN AUSARBEITUNG BEFINDLICHE FORSCHUNG AM CONSERVATORIO DELLA SVIZZERA ITALIANA

Nicht nur die Produktion eines Musikwerkes (durch KomponistInnen, InterpretInnen, DirigentInnen), sondern auch seine Rezeption kann wertvolle Information für die Ausbildung von Studierenden der Musik bieten. Der Wandel in Stimmtechnik, Schauspiel und Bühnenbearbeitung ist in Kritiken und Rezensionen des 19. Jahrhunderts gut dokumentiert und versorgt sowohl WissenschaftlerInnen als auch PraktikerInnen mit wertvoller, für die Rekonstruktion einer historisch fundierten musikalischen und schauspielerischen Praxis hilfreichen, Information.

Zum Beispiel wurde trotz der umfangreichen Forschung über Verdis kompositorische und dramatische Leistungen, der frühen Rezeption seiner Werke in London und der Frage, welchen Beitrag britische KolumnistInnen zur allgemeinen Diskussion über die Italienische Oper im 19. Jahrhundert leisteten, anscheinend keine oder nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Die Durchsicht von Zeitschriften wie *The Times*, *The Musical Times*, *The Athenaeum*, und *The Musical World* hat auf drei besonders relevante Aspekte aufmerksam gemacht: Verdis erste Opern stellten einen Bruch mit dem durch Rossinis munteren Wohlklang repräsentierten Modell dar und lösten ein Gefühl der allgemeinen Verwirrung aus. Selbst als die OpernliebhaberInnen erste Zeichen von Anerkennung zeigten und begannen, die Theater bei Aufführungen von Verdis Opern zu stürmen, wollten die KritikerInnen deren Wert nicht anerkennen und schrieben den Erfolg den vokalen und dramatischen Fähigkeiten der KünstlerInnen zu. Schließlich begann sich in den 1870er Jahren eine wohlwollendere Haltung durchzusetzen, während die Produktion von Wagners Werken in London Reaktionen offener Feindseligkeit provozierten.

Die Arbeit an diesem und verwandten Projekten ist in Ausarbeitung. Bis jetzt sind die Forschungsergebnisse ein Buch sowie eine Reihe von peer-reviewed Artikeln in Vorbereitung. Die Forschung geht auch als Information an die AusbilderInnen der SängerInnen und SpezialistInnen für historische Aufführungen am Conservatorio. Für das nächste akademische Jahr ist eine Lehrveranstaltung über Einfühlen in, Verstehen und Interpretieren von Opernlibrettos aus dem 19. Jahrhundert geplant. Fragen, welche den Wandel in Vokalstil und -technik während der 1850er Jahre betreffen, werden im Lichte von kritischen Rezensionen untersucht, die ihr erstes Erscheinen begleiteten.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Massimo Zicari: [massimo.zicari@conservatorio.ch](mailto:massimo.zicari@conservatorio.ch).  
Siehe: [www.artisticresearch.ch](http://www.artisticresearch.ch).

## DER CHOR IM FOKUS

KARIN JOHANSSON & URSULA GEISLER, SCHWEDEN

IN AUSARBEITUNG BEFINDLICHES FORSCHUNGSNETZWERK, ORGANISERT VON DER MALMÖ ACADEMY OF MUSIC

Gruppengesang ist eines der am meisten verbreiteten kulturellen Phänomene und könnte wahrscheinlich kulturell allgemeingültig genannt werden. Der Chorgesang war wahrscheinlich eine treibende Kraft für die Entwicklung der westlichen Musik. Heute stellen Chöre einen wesentlichen Teil der professionellen und nicht-professionellen Musikwelt dar.

Über Chormusik ist viel geforscht worden, über Chorsingen viel weniger. Eine Reaktion darauf war die Schaffung des *Körcentrum Syd*, dem Zentrum für Chorstudien und chormusikalische Tätigkeiten der Universität Lund, welches die Chorressourcen und -ziele der Musikuniversität Malmö, der Fakultät für Musikologie der Universität Lund und ihres Zentrums für Musikproduktion, Odeum, vereint. Im Jahre 2007 begannen die Forscherinnen Ursula Geisler und Karin Johansson, ein fächerübergreifendes und internationales Netzwerk für Chorforschung aufzubauen.

Dieses Netzwerk soll:

- europäische ForscherInnen versammeln, die Forschung über Chorsingen, Chorpraxis und gemeinsames Singen betreiben;
- eine europäische Plattform schaffen für die Entwicklung der Chorforschung in Theorie und Praxis;
- die Notwendigkeit und Entfaltungsmöglichkeit von fächerübergreifenden Studien auf diesem Gebiet untersuchen;
- fundierte Forschungsfragen und gemeinsame Projekte auf diesem Gebiet entwickeln.

Ein Ansatzpunkt für jüngste chorbezogene Recherche ist die Entwicklung von theoretischen und methodologischen Rahmen in Kulturwissenschaft und Sozialwissenschaften. Ein weiterer Ansatzpunkt ist historische Musikologie. Die Entwicklung gemeinsamer Ansätze durch das Verbinden von Aspekten verschiedener Forschungstraditionen und Methodologien aus verschiedenen Traditionen stellt eine wissenschaftliche Herausforderung dar, und das Ziel des Netzwerks ist vor allem, die Diskussion zu erleichtern, fruchtbringende Verbindungen anzuregen und koordinierte Forschungsprojekte zu erleichtern.

Das Netzwerk hat 17 TeilnehmerInnen aus 14 Universitäten und Musikakademien in Schweden, Dänemark, Norwegen, Deutschland, Frankreich und Großbritannien. Mit "Chor" als umfassendem Dachkonzept bietet das Netzwerk Raum für internationale und fächerübergreifende Zusammenarbeit, z.B. zwischen Musikologie in den Humanwissenschaften, künstlerischer Forschung auf dem Gebiet der musikalischen Darbietung und sozialwissenschaftlich orientierter Forschung über Musikausbildung. Das Netzwerk soll auch Diskussionen über die musikalische und soziale Funktion von Chören in unserer modernen Gesellschaft fördern.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Karin Johansson: [karin.johansson@mhm.lu.se](mailto:karin.johansson@mhm.lu.se), oder Ursula Geisler: [ursula.geisler@kultur.lu.se](mailto:ursula.geisler@kultur.lu.se).



BESTANDSAUFNAHME DER GEMEINSAMEN BASIS - PHILOSOPHISCHE AUSBLICKE AUF  
DIE FINNISCHE MUSIKAUSBILDUNG  
HEIDI WESTERLUND, FINNLAND  
ABGESCHLOSSENES PROJEKT FÜR DOKTORANDEN AN DER SIBELIUS ACADEMY

Natürlich folgen Doktoratsstudien in Musik dem historisch verwurzelten LehrerIn-SchülerIn Modell für die Ausbildung, welches für den gesamten Berufsstand charakteristisch ist. ForscherInnen haben jedoch herausgefunden, dass Studierende diese Art des Lernens als isolierten Prozess erleben. Das normale Studium unter der Aufsicht einer etablierten Wissenschaftlerin, eines etablierten Wissenschaftlers mit Forschung zu koppeln, ist keine genügende Vorbereitung auf ein berufliches Umfeld, das durch raschen Wandel gekennzeichnet ist. Das hat man auch am Institut für Musikpädagogik der Sibelius Academy festgestellt und es hat dazu geführt, die Lernschiene, welche die Universität den Doktoranden bietet, zu überdenken.

Um sich dieser neuen Herausforderung zu stellen, erklärte sich die Universität einverstanden, ein Projekt zu finanzieren, in dem von den Doktoranden erwartet wird, eine philosophische Schrift über Musikausbildung zu veröffentlichen – ein pädagogisches Experiment, hin zu einer Praxisgemeinschaft mit gemeinsamem Lernhintergrund. Das Buchprojekt sollte:

- wesentlich sein für ein mehr Studierenden-zentriertes Programm; es waren hauptsächlich Studierende, die durch live-Diskussionen und Online-Werkzeuge eine Arbeitsgemeinschaft bildeten;
- die Entwicklung übertragbarer Fertigkeiten, die über das Schreiben einer Dissertation hinausgehen, fördern: sich Aufgaben stellen, Stundenpläne und Termine einhalten, Kritik erteilen und einstecken, im Team schreiben, mit einer internationalen Zuhörerschaft in einer Fremdsprache kommunizieren und ein Veröffentlichungsprojekt durchziehen – Fertigkeiten, die für eine Weiterführung der Forschungsarbeit auf postdoktoraler Ebene unverzichtbar sind;
- einen aus der Notwendigkeit erwachsenen Lehrgang für Philosophie der Musikausbildung, sowie für das Verfassen philosophischer und wissenschaftlicher Schriften bieten.

Ein Student wurde als Leiter des Projekts, welches alles in allem 1 ½ Jahre dauerte und im Jänner 2010 in der Veröffentlichung eines Buchs resultierte (I. Rikandi (Ed.) *Mapping the Common Ground. Philosophical Perspectives on Finnish Music Education*. Helsinki: BTJ.), ausgewählt. Das Projekt umfasste gegen Ende der Arbeiten auch ein einwöchiges Seminar in Athen, Griechenland. Dieses wurde von den Studierenden, ProfessorInnen und einem Gastdozenten besucht. In der Evaluierung des Lehrganges wurde dieses Seminar in Griechenland als der Höhepunkt seit Bestehen der Studierendengemeinschaft beschrieben.

Anfangs fanden die Studierenden es verwirrend, von mehreren LehrerInnen betreut zu werden, die unterschiedliche Ratschläge erteilten. Mit der Zeit wurde das jedoch als Stärkung ihrer eigenen Meinungen und Ansichten über das Forschungsgebiet empfunden. Die Studierenden zeigten mehr Eigeninitiative und dadurch wurde das Seminar mehr studierendengesteuert. Man erkannte, dass weitere, ähnliche Bemühungen wichtig wären, um den Fortbestand der Gemeinschaft zu ermöglichen.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Heidi Westerlund: [heidi.westerlund@siba.fi](mailto:heidi.westerlund@siba.fi).

## MEISTERKURSFORSCHUNG

DR MARION LONG, INSTITUTE OF EDUCATION, UNIVERSITY OF LONDON, GUILDHALL SCHOOL OF MUSIC & DRAMA; DR HELENA GAUNT, GUILDHALL SCHOOL OF MUSIC & DRAMA; PROF. SUSAN HALLAM, INSTITUTE OF EDUCATION, UNIVERSITY OF LONDON; DR ANDREA CREECH, INSTITUTE OF EDUCATION, UNIVERSITY OF LONDON; LINNHE ROBERSTON, GUILDHALL SCHOOL OF MUSIC & DRAMA

Meisterkurse bieten eine große Plattform für musikalischen Wissensaustausch und werden in Musikhochschulen auf der ganzen Welt durchgeführt. Die Ergebnisse variieren, Studierende berichten über großartige, aber auch über negative Erfahrungen. Durch diese Form des Lernens entstehen ethische und ausbildnerische Herausforderungen, und Meisterkurse erfordern beträchtliche institutionelle Ressourcen. Wir halten diese Studie für äußerst wichtig, um mehr über den Wert und die Wirkung von Meisterkursen auf die professionelle Musikausbildung herauszufinden, über das Problem, dass die Erfahrungen der Studierenden in Meistkursen so unterschiedlich sind, und über die weitere Anwendung von Meisterkursen in verschiedenen Praxisgemeinschaften.

Das Projekt ist mit einer gleichzeitig laufenden Recherche verbunden, die von Dr. Ingrid Hanken, von der Norwegischen Musikakademie geleitet wird und sich mit Meisterkursen aus der Sicht des "Meisters" befasst.

Die erste Phase dieser Recherche untersuchte Wert, Zielsetzung und Wirkung von Meisterkursen aus der Sicht von ZuhörerIn, InterpretIn und LehrerIn, um InterpretInnen und ZuhörerInnen den Erwerb von Lehr- und Lernstrategien zu erleichtern. Eine Umfrage unter 373 Studierenden der Guildhall School zeigte, dass vorangegangene Erfahrungen in Meisterkursen das Lernen erleichtern; bislang hatten noch nicht viele Studierende an Meisterkursen teilgenommen, bevor sie an der Guildhall School studierten. Ein Hauptgrund, einen Meisterkurs zu absolvieren, war es, in eine professionelle Übungsgemeinschaft aufgenommen zu werden. Die Ergebnisse zeigten jedoch individuell unterschiedliche Erfahrungen mit Meisterkursen. Diese erklärten sich durch unterschiedliche Erwartungen bei den verschiedenen Gruppen der instrumentalen Hauptfächer und je nach Geschlecht.

In der zweiten Phase werden wir mit Hilfe eines Klassifikationsschemas für Typus und Charakteristika von Meisterkursen einen Praxisrahmen schaffen. Umfangreiche Daten aus Beobachtungen von Meisterkursen werden sich mit quantitativen und qualitativen Erkenntnissen über TeilnehmerInnenrezeption überschneiden, somit wird die Recherche trianguliert<sup>19</sup>. Zu den Arten von Meisterkursen, die untersucht werden, zählen:

- öffentlicher Meisterkurs mit internationaler Künstlerin, internationalem Künstler als GastdozentIn;
- öffentlicher Meisterkurs mit nachfolgenden Einzelstunden;
- interner Meisterkurs, von einer institutsangehörigen Professorin, einem institutsangehörigen Professor gehalten;
- Immersions-Meisterkurs, mit einer einzigen Lehrerin, einem einzigen Lehrer, Dauer eine Woche;
- Immersions-Meisterkurs mit Schwerpunkt auf einem bestimmten Gebiet des Repertoires, wo Studierende mit mehreren verschiedenen LehrerInnen zusammenarbeiten, jeweils für einige Tage;
- eine Woche dauernder Meisterkurs mit Schwerpunkt auf bestimmten Aspekten der professionellen Praxis, z.B. Leiten von Orchesterproben, oder professionelle Fertigkeiten für den Beginn einer Laufbahn.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Dr. Marion Long: [m.long@ioe.ac.uk](mailto:m.long@ioe.ac.uk).

<sup>19</sup> von drei Seiten her genau überprüft (Anm. d. Übers.).

# VON FREMDGESTEUERTER ÜBUNGSPRAXIS ZU SELBSTGESTEUERTEN LERNAKTIVITÄTEN SIW GRAABRÆK NIELSEN

IN AUSARBEITUNG BEFINDLICHE DOZENTINNENRECHERCHE AN DER NORWEGISCHEN ACADEMY OF MUSIC, OSLO

Während die Unterrichtsstunde an sich regelmäßige Interaktion zwischen LehrerIn und StudentIn bedeutet, wird der Fortschritt der/des Studierenden durch individuelle Übung unterstützt: Lernaktivitäten – alleine oder in Gruppe – die zwischen den Unterrichtsstunden stattfinden. Man kann erwarten, dass solche Lernaktivitäten sich auf den Unterricht und den Fortschritt auf dem Hauptinstrument auswirken.

Studien über die Lernaktivitäten und das Üben bei Vokal- und Instrumentalausbildung, die in den letzten 80 Jahren durchgeführt wurden, bewegten sich hauptsächlich im Bereich der klassischen Musik. Folglich ist es notwendig, unser Wissen über Übungs- und Lernaktivitäten in anderen Genres wie z.B. Jazz und Volksmusik zu vertiefen. Außerdem haben nur wenige Studien die Beziehungen zwischen Instrumentalunterrichtsstunden und eher privater, individueller Übungstätigkeit untersucht.

Das eigentliche Ziel dieser Studie ist es, Studierende und Lehrende auch bezüglich Jazz- und Volksmusik zur Reflexion über Lernaktivitäten in der Vokal- und Instrumentalausbildung anzuregen. Sie wird zu größerem Wissen darüber führen, wie sich musikalische Fachkenntnisse entwickeln, indem man die Beziehungen zwischen Instrumentalunterricht als einer Form von gesteuerter Übungspraxis und Lernaktivitäten, die vom Studierenden selbst gewählt werden, untersucht.

Die Ergebnisse werden sich aus Interviews mit Lehrenden und Studierenden ergeben, bei denen Videoaufzeichnungen von Einzelstunden im Instrumentalunterricht und der Übungstätigkeit der Studierenden die Erinnerung unterstützen sollen. Die Interviews werden sowohl mit einzelnen Studierenden allein durchgeführt werden als auch zusammen mit jeweils einer/m Studierenden und deren/dessen LehrerIn. Durch die Einbindung von Studierenden und Lehrenden in die Reflexion über diese Inhalte, soll die Studie dazu beitragen, eine reflektierende Arbeitsweise zu fördern.

Die Ergebnisse des Projekts werden als Artikel in Fachzeitschriften, durch Vorträge bei internationalen Konferenzen und durch Seminare dokumentiert, die Üben in Zusammenarbeit mit den Lehrenden als Schwerpunkt haben. So sind Dokumentation und Anwendung der Erkenntnisse an Lehrende, SchülerInnen und Forschende gerichtet.

Das Projekt hat zum Ziel, an der NMH (Norwegischen Musikhochschule) Studierenden-Lehrenden Gruppen für Jazz- und Volksmusik einzurichten. Die Beteiligung an diesem Projekt könnte für die Lehrenden Teil ihrer wissenschaftlichen Weiterentwicklung an der NMH bedeuten, da sie nicht nur als Informierende sondern als Teilnehmende in das Projekt eingeplant sind.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Siw Graabræk Nielsen: [sgn@nmh.no](mailto:sgn@nmh.no).

## EINE IMPROVISATIONSLEHRMETHODE

ANTO PETT, ESTLAND

ABGESCHLOSSENE PÄDAGOGISCHE ENTWICKLUNGSARBEIT AN DER ESTNISCHEN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

An den Musikhochschulen wächst das Interesse am Improvisieren. Allmählich wird es auch aus einer eher allgemeinen Perspektive gesehen und nicht nur als Teil eines spezifischen Musikstils wie z.B. Jazz oder klassischer Kadenzimprovisation. Die Entwicklung der eigenen "Stimme", die Vorbereitung auf einen Wandel in der professioneller Praxis, die vertiefte Beziehung zum Instrument, die Entwicklung einer Präsenz bei der Darbietung, und die Flexibilität, mit dem Unerwarteten fertig zu werden – all das kann mit Improvisation erleichtert werden. Aber diese großzügigere Sichtweise von Improvisation verlangt nach einem neuen methodischen Ansatz für Lehren und Lernen.

"Wie kann ich im Kontext der Musikhochschule einen nicht-idiomatischen Ansatz entwickeln für hoch qualifizierte MusikerInnen, die AnfängerInnen im Improvisieren sind, damit sie frei spielen können?" Diese Frage bestimmte die Entwicklungsforschung von Anto Pett in den letzten zwanzig Jahren. Er sieht drei unterschiedliche Probleme in seiner Arbeit mit SpielerInnen klassischer Musik.

Das erste ist ein kognitives Problem. Klassische MusikerInnen führen immer genau das aus, was in den Noten steht; sie sind nicht gewohnt, langen improvisatorischen Gedankenlinien nachzugehen. Ihr musikalisches Gedächtnis ist kurz, die Denkweise langsam. Das macht es schwierig, eine Improvisation zu formen und ihr eine zufriedenstellende Gestalt zu geben.

Das zweite Problem sind die Gewohnheiten der klassisch ausgebildeten MusikerInnen: er/sie braucht sich wiederholende Grundlagen wie Tonleitern, Akkorde und rhythmische Muster. Dadurch entsteht leicht eine Fixierung, die aufgebrochen werden muss, bevor eine Musikerin, ein Musiker imstande ist, frei zu improvisieren.

Das dritte Problem ist das des Ausdrucks. Wer oder was kann den ImprovisationsanfängerInnen wirklich so sehr ansprechen, dass er seine Ausdrucksfähigkeit verbessert? Sich beim Improvisieren auf unbekanntes Terrain zu begeben, ist ein Risiko und eine Gefahr, und im Anfangsstadium bedeutet das, dass eine Musikerin, ein Musiker sich beim Ausdruck zurückhält.

Anto Pett erstellte eine Reihe von Übungen, um das Denkvermögen zu schulen, mechanische Gewohnheiten zu durchbrechen und die Ausdrucksfähigkeit anzuregen. Er ist auch ein Lehrer für Kampfsport und bezieht das in seine Arbeit mit MusikerInnen mit ein. Seine Improvisationsmethode wurde in einem kleinen Buch veröffentlicht, das sechzehn Übungen und eine CD enthält; sie stößt auf wachsendes Interesse in Musikhochschulen in Europa.

Quelle: "Anto Pett`s Teaching System" 2007, Edition Fuzeau Classique.

[www.editions-classique.com](http://www.editions-classique.com).

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Anto Pett: [antopett@hotmail.com](mailto:antopett@hotmail.com).

# IMPROVISATION-INTERAKTION-KOMPOSITION: ERFORSCHUNG VON FEEDBACK-SYSTEMEN ALS KOMPOSITORISCHES MODELL

PETER TORNQUIST, NORWEGEN

ABGESCHLOSSENE DOKTORATSSTUDIE AN DER NORWEGISCHEN AKADEMIE FÜR MUSIK, OSLO

Warum werden Improvisation und Komposition so oft als sich gegenseitig ergänzende aber auch gegensätzliche Formen musikalischer Kreativität gesehen? Kann diese Dualität künstlerisch erforscht werden? Kann durch die Verwendung von Improvisation als Kompositionsmodell etwas gewonnen werden?

Das Projekt untersucht diese Fragen in drei Phasen. In der ersten wird nach Begriffsmodellen für das Zusammenspiel zwischen Improvisierendem und KomponistInnen gesucht. Modelle wie Filtern, Modulation und Rückkopplung, aus dem Gebiet der Signalverarbeitung übernommen, sind Metaphern für den künstlerischen Prozess. Sie beschreiben das periodische Austauschen und Verarbeiten von Ideen zwischen KomponistIn und InterpretIn.

In der zweiten Phase werden die periodisch entwickelten Modelle kompositorisch untersucht. Das bedeutet, dass Ausgangsideen in musikalische Form übersetzt werden (Laute, Skizzen/Entwürfe, Partituren), wobei die spontane Reaktion der ausübenden Künstlerin, des ausübenden Künstlers aufgenommen wird (typischerweise eine Improvisation) die eine passende Antwort der Komponistin, des Komponisten erleichtert, entweder in Echtzeit oder als eine neue kompositorische Idee, usw. Der periodische Ablauf dieses Prozesses erlaubt der Interpretin, dem Interpreten, direkt auf die Materialien einzuwirken, die entwickelt werden und so nach und nach seinen "kreativen Fingerabdruck" auf dem Endprodukt zu hinterlassen.

Die dritte Phase untersucht die Ergebnisse eines periodischen Austausches in realen Musiksituationen. Das bedeutet, dass man mit verschiedenen Schwierigkeitsgraden in der Erstellung der Partitur arbeitet, gelegentlich überhaupt auf Noten verzichtet und mit verschiedenen Kombinationen von InterpretInnen experimentiert und "unterwegs" die Erkenntnisse darüber sammelt, wie der interaktive Prozess von der Logistik der Situation beeinflusst wird. Eine methodische Entscheidung war, auf welcher Stufe die Improvisation in die Schleife aufgenommen wird. Die Arbeit mit erfahrenen improvisierenden KünstlerInnen statt mit erfahrenen NotenleserInnen verlangt einen anderen Ansatz. Eine weitere Entscheidung war, der Komponistin, dem Komponisten die Rolle der ausführenden Künstlerin, des ausführenden Künstlers zuzuweisen, sei es beim Dirigieren, Improvisieren oder beim Live-Processing auf der Bühne.

Auf der Mikroebene erforscht dieses Projekt Improvisation in generativen Kompositionsmodellen. Aus einer etwas weiteren Sicht betrifft es Schaffen und Wahrnehmen von Kunst, ein Infragestellen der Grenzen zwischen Kreativität und Interpretation, und die Rolle von Improvisation und (Neu)Interpretation in der Musik. Die Forschungsergebnisse weisen darauf hin, dass Improvisation sich wieder als ein Interpretationswerkzeug für klassische MusikerInnen etablieren kann - an die gemeinsamen Ursprünge der Tradition anknüpfend. Andere Ergebnisse beschäftigen sich mit einer Erweiterung des Spektrums von sich wechselseitig beeinflussenden Methoden, welche KomponistInnen zur Verfügung stehen, inklusive der Entwicklung von grafischen Darstellungsformen und dem Einsatz von Audio-Prototypen, um Ideen auszutauschen und zu kommunizieren.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Peter Tornquist: [pt@nmh.no](mailto:pt@nmh.no).

## GEMISCHTE MUSIK UND DYNAMISCHE BEZIEHUNGSSYSTEME

JOSÉ LUÍS FERREIRA, PORTUGAL

IN AUSARBEITUNG BEFINDLICHE FORSCHUNG AUF DOKTORATSEBENE AN DER CITAR/ ESCOLA DAS ARTES,  
UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

Gemischte Musik ist ein Musikgenre, das den Klang von instrumentalen und elektroakustischen Quellen verbindet. Grob gesprochen gibt es zwei Kategorien, "Band" und "live-Elektronik". Bei ersterer folgt die Musikerin, der Musiker fixen elektroakustischen Tönen auf einem Band und reagiert auf diese, wobei oft ein *click track*, eine Art elektronisches Metronom, verwendet wird. Bei zweiterer wird das elektroakustische Material als eine live-Transformation der von der Instrumentalistin, vom Instrumentalisten erzeugten Töne produziert.

Seit den späten 1970iger Jahren, mit dem technischen Fortschritt und der Einführung digitaler Technik, hat elektronische Live-Musik sich zur elektronischen Echtzeit-Musik entwickelt – die digitale Klangtransformation ist jetzt so unmittelbar wie sie das Ohr wahrnehmen kann. Das gestattet eine interpretatorische Freiheit beim Spielen wie sie nie zuvor möglich war.

Es gibt jedoch immer noch Grenzen. Das Gesetz von Ursache und Wirkung trifft bei den meisten Stücken der elektronischen Echtzeit-Musik zu – etwas muss zuerst gespielt werden, damit es anschließend transformiert werden kann, egal, ob es dann "nachher" oder in "Echtzeit" gehört wird. Das kann den elektronischen Teil der Komposition leicht zu einer "eigenen Schicht" machen, anstatt das Instrument und die elektronischen Klänge wirklich zusammenfließen zu lassen.

Die damit zusammenhängenden kompositorischen Einschränkungen, die beseitigt werden müssen, und die Forschungsfragen für dieses Projekt können daher folgendermaßen formuliert werden:

- wie kann die lineare Abhängigkeit (Ursache – Wirkung) zwischen den Medien vermieden werden;
- welche Strategien/Prozeduren können angewandt werden um eine stärkere Wechselwirkung beim Schaffen gemischter Musik zu erreichen?

Unser Beitrag auf diesem Gebiet ist, einen Entwurf von "dynamischen Beziehungssystemen" vorzulegen. Das bedeutet Umdenken in Bezug auf Kompositionsstrategien, weil diese nicht nur den Algorithmus und den resultierenden Code (Partitur) umfassen müssen, sondern auch die Dualität in der Ausführung – Klangverarbeitung und ausführende/r KünstlerIn. Die Entwicklung dieses Konzepts soll die künstlerische Mischung von unterschiedlichen Medien, Strategien und Ausdrucksformen durch eine echte Wechselbeziehung zwischen KomponistIn, Algorithmus, Maschine und ausführendem/r KünstlerIn fördern. Damit werden wir es möglichen machen, dass sich das Schreiben für ein Instrument und das Programmieren eines Gerätes besser ergänzen.

Dieses Forschungsprojekt wird eine Reihe von Musikwerken und theoretischen Arbeiten mehrerer Komponisten analysieren und so verschiedene Ansätze für gemischte Musik untersuchen (Philippe Manoury, Marco Stroppa, Jean-Claude Risset und Cort Lippe), und wird ein wichtiges Werk über das Musiks Schreiben einschließen. Die in diesem Kontext komponierten Werke stellen durch ihre künstlerische und praktische Anwendung einen wichtigen Beitrag dar.

Für weitere Informationen siehe: [www.artes.ucp.pt/citar/](http://www.artes.ucp.pt/citar/).

WIEDERBELEBUNG DES VERMÄCHTNISSES VON CVJETKO RIHTMAN  
TAMARA KARACA-BELJAK & JASMINA TALAM, BOSNIEN UND HERZEGOWINA  
IN AUSARBEITUNG BEFINDLICHE MUSIKETHNOLOGISCHE FORSCHUNG AN DER MUSIKAKADEMIE IN  
SARAJEWO, BOSNIEN UND HERZEGOWINA

Das Institut für Musikwissenschaft und Musikethnologie an der Musikakademie in Sarajewo wurde 1955 gegründet und hat eine lange Tradition. Seit damals haben die Studierenden dieses Instituts umfangreiche Feldforschung betrieben und eine bedeutende Sammlung von Beispielen traditioneller Volksmusik in Bosnien und Herzegowina angelegt.

Die ersten bosnischen MusikethnologInnen untersuchten ländliche Musiktraditionen, speziell die älteren vokalen Formen. Ab 1970 wurde die Forschung auf den Kontext und die Funktion der Musik ausgeweitet und so näherte sich die Musikethnologie anderen wissenschaftlichen Disziplinen wie z.B. der Kulturanthropologie und der Musiksoziologie.

Seit 1999 besitzt die Musikakademie von Sarajewo die Hinterlassenschaft des Akademiemitglieds Cvjetko Rihtman. Sie besteht aus 444 Magnetbändern und 3 Listen mit den aufgezeichneten Stücken und enthält Musik von Moslems, Kroaten, Serben und verschiedenen ethnischen Minderheiten in Bosnien und Herzegowina. Die Sammlung ist das Ergebnis von Cvjetko Rihtmans systematischer Feldforschung, welche 1947 begann und bis 1974 andauerte.

Viele der Klanglandschaften der Sammlung gibt es im heutigen Bosnien und Herzegowina nicht mehr. Deshalb war es vordringlich, Rihtmans Sammlung zu sichern und zu untersuchen. Ein Projekt wurde geplant mit folgenden Zielen:

- Erstellen eines systematischen Archivs;
- Digitalisieren der Tonbänder;
- Transkription der Tonbänder;
- Erstellen eines neuen Kataloges;
- Erstellen einer Monografie und gedruckter Ausgaben der Sammlung;
- Organisieren neuer Feldforschung, in der das heutige Bild der traditionellen musikalischen Praxis bestimmt wird.

Wegen des Umfangs des Projekts und weil verhältnismäßig wenige Personen daran arbeiten, wurde es in mehrere Phasen aufgeteilt. Die Methodologie der Feldforschung wurde ebenfalls dem speziellen Kontext angepasst.

Die leitenden Forscherinnen sind Tamara Karača-Beljak und Jasmina Talam. Nach ihrem zweiten Studienjahr nehmen die Studierenden der Musikethnologie am Projekt teil und übernehmen die Verantwortung für Teile der Digitalisierung, der Transkription der digitalisierten Tonbänder und der Schaffung eines neuen Kataloges. Durch die Arbeit am Projekt sehen die Studierenden Möglichkeiten für andere individuelle Feldforschung und Feldforschung in der Gruppe in Bereichen der historischen, vergleichenden und angewandten Musikethnologie.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Jasmina Talam: [ematalam@yahoo.com](mailto:ematalam@yahoo.com).

## KOLUMBIANISCHE VOLKSMUSIK IN EINEM INTERNATIONALEN KONTEXT

ANDRES RAMON, ISLAND

ABGESCHLOSSENE FORSCHUNG AUF MASTEREbene AN DER ISLÄNDISCHEN AKADEMIE DER KÜNSTE

Ich bin ein Komponist, der zwei Nationalitäten angehört, in Kolumbien geboren und in Island aufgewachsen. Das Ziel meines Projektes war es, die historischen, kulturellen und musikalischen Faktoren zu identifizieren, welche die Entwicklung sowie den tri-ethnischen Charakter (indianisch, europäisch und afrikanisch) der südamerikanischen Volksmusik, besonders der kolumbianischen Volksmusik, bestimmt haben. Ich wollte auch die besonderen musikalischen Merkmale erkennen und verstehen, wodurch sich die verschiedenen kolumbianischen Musikgenres/-stile voneinander und von anderen südamerikanischen Musikstilen unterscheiden.

Meine Methode bestand aus zwei Teilen. Zuerst untersuchte ich die Forschungsthematik musikethnologisch mit einer theoretischen Recherche von wissenschaftlichen Schriften und Musikaufnahmen von spezialisierten WissenschaftlerInnen und MusikerInnen wie z.B. George List, John Harvey, Egberto Bermúdez, Guillermo Abadía Morales, und William Gradante. Dabei unternahm ich auch Feldforschung anhand von Interviews und Tonaufnahmen von MusikerInnen in Kolumbien und privaten Musikstunden bei diesen.

Der zweite Teil meiner Studie bestand aus Komposition und musikalischer Darbietung, gespeist und angeregt vom Wissen, das durch die theoretischen Untersuchungen und die Feldforschung erworben wurde und die Schlussfolgerungen, die daraus gezogen wurden.

Eine der Entdeckungen in meiner Studie waren die autochthonen Instrumente und deren Gebrauch in den Musikstilen und Rhythmen aus der kolumbianischen Volksmusiktradition. Diese Instrumente zeigen das musikalische Erbe ihrer Herkunft (d.h. indianisch, europäisch oder afrikanisch) und werden mit charakteristischen Musikstilen gespielt, die sich sehr unterscheiden, je nach der geographischen Region, wo sie hergestellt werden.

Ich verwendete eine beträchtliche Anzahl von autochthonen Instrumenten und Stilen bei der Komposition von elf verschiedenen Stücken, die als Suite an der isländischen Akademie der Künste aufgeführt wurden. Dieser kompositorische Prozess hat mein Verständnis für die Volksmusik, die ich zuerst musikethnologisch untersuchte, weiter gefördert.

Das Material wurde auch an Veranstaltungsorten für Musikethnologie und Weltmusik außerhalb der isländischen Akademie der Künste verwendet, sowohl als Theorie als auch durch Darbietung neuer Musik. Das Projekt kann als ein Beispiel für die Musikerin/Komponistin, den Musiker/Komponisten als KulturbotschafterIn mit der Fähigkeit, Brücken zu bauen, angesehen werden; Brücken von Verstehen, Freundschaft und Partnerschaft zwischen Menschen verschiedener Kulturen und durch Musik.

Für weitere Informationen kontaktieren Sie Andres Ramon: [andres@lhi.is](mailto:andres@lhi.is).



“He who says it cannot be done should not interrupt a man doing it.”

Chinese Proverb

## KAPITEL 5 – 21 PUNKTE AUF DEM WEG ZU EINER LEBENDIGEN FORSCHUNGSKULTUR

### EINLEITUNG

Nachdem Vielfalt und Reichweite der Forschung in Musikhochschulen untersucht wurden, behandelt dieses Kapitel nun Strategien zur praktischen Anwendung. Schon für die Polifonia-Arbeitsgruppe des dritten Zyklus (2004 -2007) war es klar, dass diese Strategien vielschichtige Themen berühren. Eine Forschungsumgebung wurde mit der Metapher Computer und seiner Hard- und Software charakterisiert: Hardware, bezogen auf Kernstrukturen wie Leitung, Finanzierung, Stellenbesetzung und Menschenführung; die Software, bezogen auf kulturelle Einstellungen zu Forschung, Kommunikationskanäle, darauf, dass Personal und Studierende das Konzept verstehen und ihren Ansatz zum reflektierenden Lernen und zu einer Sokratische Einstellung (2007:28-9). Die Analyse ergab auch, dass es meist leichter war, die Hardware innerhalb einer Institution “zusammensetzen”, nicht zuletzt weil sich diese eher “an der Spitze von Agenden zur Qualitätskontrolle befindet und einer Überprüfung freundlicher gegenüber steht” (2007:28).

Von diesen Erkenntnissen ausgehend, konzentriert sich dieses Kapitel auf einzelne Komponenten der “harten” und “weichen” Elemente, und schlägt eine Reihe von möglichen Schritten vor, um eine Forschungsumgebung innerhalb der Musikhochschulen für das 21. Jahrhundert einzurichten und weiterzuentwickeln. Die Schritte werden in fünf Clustern präsentiert, die sich kontinuierlich vom harten zum weichen Ende des Spektrums hin bewegen, und mit der Aufforderung enden, einen Kontext für Musikforschung in einer breiteren Gesellschaft zu schaffen:

- Strukturierende Überschriften für einen institutionellen Forschungsrahmen;
- Werkzeuge, Ansätze und Arbeitsformen, welche die konzeptionelle Landschaft und ihre Umsetzung unterstützen;
- Kulturelle Einstellungen und Kommunikation innerhalb der Institution;
- Ein reflektierender und sokratischer Ansatz für Lehren und Lernen;
- Erstellen eines praxisorientierten Kontexts.

Zu jedem Punkt wird eine Schlüsselfrage gestellt, darauf folgen mögliche Aktivitäten. Die Ideen werden als mögliche Werkzeuge vorgeschlagen; es wird unbedingt nötig sein, eine sorgfältige Auswahl zu treffen und an dieser zu arbeiten, um den Ansprüchen des jeweiligen Kontexts gerecht zu werden.

### STRUKTURIERENDE ÜBERSCHRIFTEN FÜR EINEN INSTITUTIONELLEN FORSCHUNGSRAHMEN

Das Bild von dicken Bänden, die auf Bibliotheksregalen Staub ansetzen, ist in einigen Bereichen nur zu bekannt. An den Musikhochschulen jedoch, wo Forschung so klar in die Praxis der künstlerischen Darbietung eingebettet ist, besteht ein hohes Potential, die Forschung anders zu gestalten und Wissensaustausch unmittelbar zu machen.

### **1. Personalentwicklung – wie viele Kräfte und welche Art von Kräften brauchen wir für unser Vorhaben?**

- Forschungskapazität durch qualifiziertes Forschungspersonal entwickeln;
- Forschungskapazität durch Ausbildung des bestehenden Personals entwickeln;
- Einrichten einer Verwaltung für die Forschung (inklusive komplettes Kostenmanagement) im Rahmen der gesamten Forschungsentwicklung;
- Einbetten der Forschung in die Strukturen des Personalmanagements;
- Einbetten der reflektierenden Praxis und der Forschungskompetenzen in die Stellenbeschreibung.

### **2. Führung und Kontrolle – wo passt die Forschung in das Leitbild, die strategische Planung, die formelle Verwaltung und die wissenschaftlichen Führungsstrukturen der Institution?**

- Einbetten der Forschung in das Leitbild und in die strategische Planung;
- Einvernehmliches Festlegen der Stellung der Forschung innerhalb der Verwaltung und der wissenschaftlichen Führung der Institution;
- Festlegen von Richtlinien für die Berichterstattung und Prozeduren für die Qualitätssicherung, einschließlich Forschungsethik.

### **3. Fördern der Infrastruktur – welchen Raum, welche Werkzeuge, welche Ressourcen können für die Förderung der Forschung verfügbar gemacht werden?**

- Schaffen von Forschungslaboratorien mit spezifischer Ausstattung, Akustik usw.;
- Vermehren der Bibliotheksressourcen, z.B. durch Zugang zu digitalem Material und Suchmaschinen für Datenbanken;
- Bereitstellen von technischen Einrichtungen (z.B. Video- und Audiorecorder) und technische Hilfsmittel, um Forschungsdaten zu erfassen;
- Bereitstellen von EDV Einrichtungen und Forschungssoftware wie z.B. Werkzeuge, um bibliographische, statistische und qualitative Daten zu analysieren;
- Festlegen einer physischen "Heimstatt" für die Forschung und geeigneter Räumlichkeiten für forschungsbezogene Veranstaltungen.

### **4. Positionieren der Institution – wie wird die Forschungsidentität anerkannt und in breitere Kontexte eingebettet werden?**

- Ausschau halten nach Möglichkeiten, sich mit verschiedenen externen PartnerInnen im Bereich der Höheren Bildung und der Kreativ- und Kulturindustrie sowie mit Betrieben, die Forschung durchführen und vertreiben, zusammenzuschließen;
- Anregen von gemeinsamen Projekten und Finanzierungsbewerbungen zwischen Institutionen – z.B. Zusammenarbeit mit einer Universität, einem Kunstzentrum und einer Rundfunkgesellschaft, um ein Forschungszentrum für elektronische Musik einzurichten;
- Verbindungen herstellen zwischen Forschenden und externen SponsorInnen/BeraterInnen, die ForschungsanfängerInnen anleiten, der Forschung eine Plattform außerhalb der Institution bieten und welche die Forschungsaktivitäten steigern können;
- Erstellen eines gezielten Berichts über die Forschung in der Institution, aufbauend auf Clustern von Tätigkeiten und Zusammenarbeit, Unterlagen über die Auswirkungen, Mitgliedschaft bei Berufsorganisationen, Auszeichnungen usw.

##### **5. Schnittstellen der Kommunikation – wie macht man Forschungsergebnisse am besten bekannt?**

- Erfassen von Forschung, die in künstlerische Praxis eingebettet ist (einschließlich z.B. eines durchsuchbaren digitalen Archivs der künstlerischen Darbietungen)
- Veranstalten von Forschungsfestivals, forschungsbezogenen künstlerischen Darbietungen, Konferenzen und Symposien
- Einrichten einer elektronischen Zeitschrift
- Begründen einer Partnerschaft mit einem Verlag
- Einrichten eines digitalen Speicherorts oder eines Online Radiosenders

#### WERKZEUGE, ANSÄTZE UND ARBEITSFORMEN, WELCHE DIE KONZEPTIONELLE LANDSCHAFT UND IHRE UMSETZUNG UNTERSTÜTZEN.

Diese Punkte betreffen die Entwicklung und Einbettung der konzeptionellen Forschungslandschaft, wie von der Polifonia-Arbeitsgruppe des dritten Zyklus (2004 -2007) beschrieben: "ein Cluster von Ideen, Fragen, Diskussionen, Theorien, Methoden, und Forschungsentwürfen". (2007: 28)

##### **6. Ein Programm festlegen – wie kann man brauchbare und einzigartige Forschungsthemen erkennen?**

- Festlegen von spezifischen Bereichen für Forschungsaktivitäten und Forschungsinteressen zusammen mit den Hauptbeteiligten; Vermeiden von obsoleten Themenstellungen. Zusammenführen von Lehrenden und/oder Studierenden, damit sie ihre künstlerische und Lern-/Lehrpraxis gemeinsam als Grundlage benützen, um interessante und relevante Forschungsfragen und -gebiete zu erkennen;
- Erstellen einer Forschungsagenda für eine festgesetzte Zeitdauer. Die Agenda wird in der Form von Anträgen für Forschungsstipendien abgefasst;
- Untersuchen, wie neue Medien den Zugang zu Wissen, Netzwerken und interaktiven Gemeinschaften beschleunigen können, und es möglich machen, dass neue Forschungsfragen angesprochen werden.

##### **7. Planung von Spitzenleistungen – wie kann man auf jeder Ebene Anreize für Ergebnisse von hoher Qualität schaffen, so dass diese den erwarteten Qualitätsstandards in der Ausführung entsprechen?**

- Kombinieren von angestrebten Vorhaben mit klar gesetzten kurz- und mittelfristigen Zielen und Leistungsindikatoren;
- Unterstützen von Spezialisierungsmöglichkeiten für TeilnehmerInnen mit ausgeprägtem Forschungstalent;
- Startkapital für neue Forschung, verbunden mit professioneller Entwicklung und Förderungen für Forschende, die am Anfang ihrer Laufbahn stehen;
- Einholen von Peer-Reviews für die Forschung in der Institution in allen Phasen, von den Vorschlägen zu den Endergebnissen und Auswirkungen;
- Schaffen von Prämiensystemen für Personal und Studierende, die an der Forschung beteiligt sind.

##### **8. Vorgangsweise – wie kann man einfache, klare und anregende formale Verfahren entwickeln?**

- Erstellen von kurzen, praktischen Richtlinien für Personal und Studierende, wie sie sich in der Institution in die Forschung einbringen können, z.B. wie man um Startkapital für die Forschung ansucht, welche Kriterien bei der Projektauswahl angewandt werden;
- Klären von Details, z.B. wie ein/e MasterstudentIn dabei unterstützt wird, ein Forschungsthema zu wählen –

wird das von der Professorin, vom Professor vorgeschrieben, frei vom Studierenden gewählt oder gemeinsam festgelegt?

**9. Quellen und kontextabhängiges Material – wie können ForscherInnen bei der Komplexität der heutigen Informationsgesellschaft sicher sein, Qualität zu finden?**

- Initiieren von Diskussionen über die Qualität von Quellen: Bücher, Noten, Online Ressourcen usw.;
- Förderung einer kritischen Haltung gegenüber Quellen;
- Fördern von Fremdsprachenkenntnissen;
- Anregen von Diskussionen über Forschungsethik, geistiges Eigentum und Diebstahl geistigen Eigentums.

**10. Forschungsansätze – wie kann man verschiedenartige Ansätze und den Gebrauch geeigneter Forschungs-methoden anregen?**

- Anlegen eines Verzeichnisses von Forschungsansätzen und Techniken, die in anderen Institutionen und Disziplinen angewandt werden; das Bewusstsein für Möglichkeiten wecken;
- Untersuchen von Forschungsmethoden der Spitzenforschung und deren Bezüge zu den Forschungsfragen und Ergebnissen;
- Anbieten von Ausbildung in Forschungsgestaltung und –methoden, eventuell in Zusammenarbeit mit anderen Institutionen.

## KULTURELLE EINSTELLUNGEN UND KOMMUNIKATION INNERHALB DER INSTITUTION

Die Arbeitsgruppe des dritten Zyklus fand das Streben nach "korrelativem Austausch zwischen Forschung, Muskschaffen und Unterrichten" (2007:28). Die folgenden Punkte beschäftigen sich damit, wie ein dynamischer Ideenaustausch ermöglicht werden kann, der Lehrende und Studierende zu Diskussionen über ihre künstlerischen Ideen anregt, sie ermuntert, ihren künstlerischen Ideen zu folgen und offene Kommunikationskanäle generiert.

**11. Planung – wie kann man Planung so gestalten, entwickeln und einbetten, dass innerhalb der Musikhochschule viele Interessierte mit eingebunden werden und ein kreativer Dialog eröffnet wird?**

- Prüfen der bereits in der Institution bestehenden Forschung – offizielle und inoffizielle Forschung, explizit und implizit, nicht vergessend, dass die Beteiligten sehr unterschiedliche Vorstellungen von Forschung und ihrem Stellenwert innerhalb der Institution haben können. Im institutsinternen Dialog auf bestehende Beispiele setzen;
- Organisieren eines Dialogs zwischen Institutsleitung, Lehrenden und Studierenden – wie könnte Spitzenforschung aussehen und welche Auswirkungen könnte sie auf die Institution haben?

**12. Interaktion von SpezialistInnen – wie regen wir neue explorative Verbindungen an?**

- Anregen von gemeinsamen Projekten (einschließlich interdisziplinärer Forschung – Forschungsfinanzierung geht mehr und mehr in diese Richtung);
- Erleichtern der Kommunikation zwischen "wissenschaftlichen" und "künstlerischen" Grenzen, z.B. zwischen MusikwissenschaftlerInnen/MusiktheoretikerInnen, KomponistInnen, InterpretInnen;
- Suchen von informellen Gelegenheiten für Brainstorming und Kontakteknüpfen, damit Zusammenarbeit und das Teilen von Fachwissen gefördert werden.

**13. Informeller Austausch – wie können wir das Informelle “organisieren”?**

- Schaffen von physischen Räumen, wo sich informelle Diskussionen zwischen Lehrer und Lehrer, Lehrer und Student oder Student und Student entwickeln können;
- Zusammenführen von interessierten Lehrern und Studenten zur Mittagszeit, um an einem bestimmten Thema oder einer bestimmten Frage zu arbeiten.

**14. Ausnutzen von bereits bestehenden Aktivitäten – wie können wir mehr aus bestehenden Veranstaltungen, Treffen, Plattformen für Meinungs austausch machen?**

- Untersuchen des Forschungspotentials existierender Strukturen wie z.B. Meisterkurse, Workshops, Plattformen, Konferenzen, Festivals;
- Schaffen von Raum innerhalb dieser Aktivitäten, für spezifische Forschungsdiskussionen oder um auf bestimmte Fragen/Interessen einzugehen.

**15. Eine reflektierende und wissbegierige Haltung – wie können wir das bestehende Curriculum nützen, um diese zu intensivieren?**

- Nutzen von zunehmender Neugier und reflektierender Haltung beim Lernen und Lehrern als Sprungbrett für eine praxisgestützte und künstlerische Forschung. Sicherstellen, dass zwischen reflexiver Praxis und Forschung ein Kontinuum besteht;
- Nutzen von Bewertungsinstrumenten wie mündlichen Prüfungen, Vortragskonzerte, und Fachvorträgen, um auf Forschung gründende Abfragen zu fördern; bei schriftlichen Arbeiten sollten die Fragen so ausgewählt werden, dass sie automatisch zum Nachdenken anregen, aber auch Gelegenheit geben, angelerntes Wissen zu zeigen;
- Z.B. Einbau einer Analyse des Repertoires, das die/der Studierende während seiner Ausbildung ausführt.

**16. Lehrendenengagement – wie kann man größeres Engagement des Lehrpersonals zur Unterstützung der Forschungsentwicklung erreichen?**

- Möglichkeiten suchen, LehrerInnen des Einzelunterrichts in die Forschungsaktivität der Studierenden einzubinden, indem man z.B. die SchülerInnen anregt, ihre Forschung mit dem Repertoire, das sie vorbereiten, oder mit bestimmten Aspekten ihrer künstlerischen Darbietung zu verbinden; einen Preis schaffen für das hervorragende Beispiel für Forschung und dies mit einem Abschlusskonzert verbinden;
- Hervorheben des Einzelunterrichts (bei künstlerischer Darbietung, Komposition, Dirigieren, Musikwissenschaft) als Arbeitsumgebung für gemeinsame Forschung; Aufforderung an LehrerInnen, Studierenden zu helfen, ihre Ansätze zu Reflektion und kritischem Bewusstsein in Bezug auf die Arbeit im Hauptfach zu verbessern.

**EIN REFLEKTIERENDER UND SOKRATISCHER ANSATZ FÜR LEHREN UND LERNEN**

Ein grundlegendes Ziel der Ausbildung ist es, dass Studierende ihre eigenen Ideen und ihre künstlerische sowie professionelle Persönlichkeit entwickeln und ausdrücken. Dafür kann die Forschung ein wirksames Werkzeug sein. Die Wahl eines Forschungsthemas, ein kritischer Ansatz gegenüber Quellen, die geeigneten Methoden und Ergebnisse finden, die Erkenntnisse analysieren, darüber reflektieren und sie mit anderen teilen, all das trägt dazu bei. Diese Prozesse bei der/beim Studierenden zu unterstützen, verlangt einen reflektierenden und sokratischen Ansatz von der/vom Lehrenden.

**17. Reflektives und sokratischen Lehren – wie können wir das Mitspracherecht für Studierende anregen und ihr/ihm Raum verschaffen in einer ausgeglichenen LehrerInnen –SchülerInnen Wechselbeziehung.**

- Investieren in Forschung durch das Personal, gekoppelt mit professioneller Entwicklung;
- Einbau eines Programms zur MentorInnenausbildung<sup>20</sup> (würde Aspekte eines sokratischen Ansatzes klären und ein Sich-Bewusstsein des eigenen Unterrichtsstils schaffen);
- Organisieren einer Seminarreihe für die Innovative Musikhochschule (siehe Kapitel 6).

**18. Peer-Learning<sup>21</sup> und Übungsgemeinschaften: wie können wir Peer-Learning und Austausch maximieren?**

- Fördern von Unterrichtsinitiativen, die das Peer-Learning maximieren und Übungsgemeinschaften unterstützen;
- Unterstützen von Diskussionen und Austausch, wo die TeilnehmerInnen argumentieren und ihre Ideen verteidigen müssen;
- Aufbau eines Forschungsforums mit Gelegenheit zu kleineren internen Veranstaltungen und größeren Veranstaltungen, zu denen man externe TeilnehmerInnen einlädt.

## ERSTELLEN EINES PRAXISORIENTIERTEN KONTEXTS

Die wachsende Herausforderung des 21. Jahrhunderts ist es, einerseits Kontexte zu schaffen, die in unterschiedlichen Gesellschaften von Belang sind, andererseits einfach künstlerische Arbeit zu präsentieren, zu unterrichten und zu forschen. Nur MusikerIn zu sein ist heute nicht mehr genug. Anschluss zu finden an eine sich rasch verändernde Gesellschaft muss ein tragendes Element unserer Arbeit sein, die Art wie wir schöpferisch tätig sind, wie wir unterrichten und wie wir forschen. Dialog und Gespräch sind zwangsläufig entscheidende Merkmale dieses Prozesses und das hat praktische Auswirkungen auf die Schaffung einer Forschungsumgebung.

**19. Sprache der Musik – wie kann die Musik, unser zentraler Ausgangspunkt, in der gesprochenen und geschriebenen Sprache von Reflexion und Forschung ihren Widerhall finden?**

- Untersuchen von musikalischen Merkmalen als Metaphern in Sprache und Schrift;
- Bei Beschreibungen so nahe wie möglich an ursprünglicher musikalischer Erfahrung bleiben;
- Untersuchen, wie weit eher künstlerische Ansätze beim Schreiben zu Wissen beitragen.

**20. Isolation – wie können wir als MusikerInnen Isolationsverhalten ändern?**

- Untersuchen von Ähnlichkeiten, Unterschieden und möglichen Beziehungen zwischen verschiedenen künstlerischen Disziplinen im Prozess des "Machens";

<sup>20</sup> Mentoring ist eher ein Entwicklungsprozess, der Elemente von Coaching, Förderung und Beratung enthält und darauf gerichtet ist, Wissen zu teilen und die individuelle Entwicklung anzuregen. Längerfristig soll es persönliches Wachstum fördern und dem Individuum helfen, seine künstlerische, persönliche und berufliche Entwicklung in einen breiteren kulturellen, sozialen und ausbildungnerischen Kontext zu setzen (z.B. Warum tue ich was ich tue? Wie nehme ich meine Identität wahr? Wie wirkt sich das auf mein Berufsleben und meine Arbeit aus? Wohin bewege ich mich? Was bestimmt meine langfristigen Ziele?) Aus: Renshaw, P. (2009). *Lifelong Learning for Musicians: The Place of Mentoring*. [www.lifelonglearninginmusic.org](http://www.lifelonglearninginmusic.org).

<sup>21</sup> Lernen von/mit Fachkollegen/Gleichaltrigen [Anm. d. Übers.].

- Einladen von Fachleuten aus verschiedenen Disziplinen, an künstlerischen Projekten teilzunehmen und über diese zu reflektieren, um verschiedene Ansätze und Perspektiven zu eröffnen;
- Einbauen von überzeugenden Arbeitsformen aus anderen Disziplinen, um Arbeitsprozesse zu bereichern.

*21. Akademische Gespräche – welchen Beitrag kann die Musik zu weiter gefassten akademischen Gesprächen leisten?*

- Einfügen von musikalischen Elementen in die Unterhaltung;
- Herausfinden, welche gemeinsamen Bezüge es für alle AkademikerInnen im 21. Jahrhundert gibt;
- Untersuchen, was hochspezialisierte Themen bieten könnten, wenn man sie in einen anderen Kontext bringt.

REFERENZEN

Polifonia Arbeitsgruppe für den dritten Zyklus (2007). *Leitfaden für das Studium im dritten Zyklus in der höheren Musikausbildung.*

“There is nothing like looking, if you want to find something. You certainly usually find something, if you look, but it is not always quite the something you were looking for.” J.R. Tolkien, *novelist*

“Study without thought is vain: thought without study is dangerous.” Confucius

## **KAPITEL 6 - DIE INNOVATIVE MUSIKHOCHSCHULE: ENTWICKLUNG EINES MODELLS FÜR DIE BERUFLICHE WEITER- BILDUNG VON LEHRPERSONAL AN MUSIKHOCHSCHULEN**

Der Überblick über die Forschung an Musikhochschulen, über den in Kapitel 2 berichtet wurde, zeigte deutlich, wie wesentlich es den Musikhochschulen ist, dass das Lehrpersonal die Möglichkeit hat, zu forschen. Mehr als 50% der befragten Institutionen finanzieren direkt die Forschung durch das Lehrpersonal oder stellen Personal für die Forschung frei. Ständige berufliche Weiterbildung ist daher ein wichtiger Faktor, der die Entwicklung einer blühenden Forschungslandschaft unterstützt. Ständige berufliche Weiterbildung stärkt die Kritikfähigkeit der Lehrenden, macht ihnen ihre eigenen Interessen bewusst und wie sie sich dafür einsetzen können, stärkt ihre Fähigkeit, Dinge zu hinterfragen und Selbstreflexion zu üben. Nicht zuletzt bietet ständige berufliche Weiterbildung einen wirkungsvollen Kontext, in dem das Forschungspotential freigelegt wird und sich zeigt, dass es mehr enthalten kann, als auf den ersten Blick ersichtlich ist.

Aus diesem Grund beschloss die Forschungsgruppe ein Pilotprojekt mit einer Reihe von internationalen Weiterbildungsseminaren für Lehrende an Musikhochschulen. Das Ziel war, mit Hilfe eines geeigneten Modells für berufliche Weiterbildung:

- ein Team aus reflektierenden Lehrenden zu schaffen, die sich als Vorkämpfer jeder teilnehmenden Institution auf die Forschung einlassen;
- ein Netzwerk von reflektierenden Lehrenden aus den teilnehmenden Musikhochschulen aufzubauen;
- Ansätze und Techniken anzubieten, die auf ständige berufliche Weiterbildung leicht übertragbar sind;
- zur persönlichen beruflichen Weiterbildung und eventuell Forschung der TeilnehmerInnen beizutragen.

### **1. EINLEITUNG**

Drei Seminare mit Fokus auf beruflicher Weiterbildung für Lehrende an Musikhochschulen fanden zwischen April 2009 und April 2010 statt, und werden in diesem Kapitel evaluiert. Das erste Seminar fand von 20. bis 23. April 2009 statt, ausgerichtet von der Académie Musicale de Villecroze (Frankreich), das zweite von 28. September bis 1. Oktober 2009, ausgerichtet von der Sibelius Academy in Kallio-Kuninkala (Finnland). Das dritte Seminar war für 19. bis 22. April 2010 in Oostkapelle (Niederlande) geplant, musste aber wegen des Vulkanausbruchs in Island abgesagt werden, da die Anreise in den meisten Fällen nicht möglich war. Das bedeutet, dass die Evaluierung sich auf zwei der drei geplanten Seminare stützt. Drei Mitglieder der Arbeitsgruppe waren bei den Seminaren beteiligt: Helena Gaunt (Guildhall School of Music & Drama, London und Vorsitzende der Arbeitsgruppe) und Bart van Rosmalen (Koninklijk Conservatorium, Den Haag) planten und leiteten die Seminare, und Rineke Smilde (Prince Claus Conservatoire, Groningen und Koninklijk Conservatorium, Den Haag) war die externe Gutachterin. 25 TeilnehmerInnen aus 10 Ländern nahmen an den Seminaren teil.



## HINTERGRUND UND ZIELVORSTELLUNGEN

Das Programm sollte die Expertise und Erfahrung von MusikerInnen zusammenführen und darauf aufbauen, vor allem von MusikerInnen, welche in Musikakademien und Musikhochschulen Instrumentalmusik, Vokalmusik und Komposition als Hauptfach unterrichten. Es waren Möglichkeiten geplant, Schlüsselfragen zu diskutieren, über die Praxis zu reflektieren, sich mit der Forschung zu beschäftigen und innovative Projekte und Zusammenarbeit in der Forschung zu entwickeln. Das würde den Institutionen helfen, auf ihr Lehrpersonal bezogen entscheidende Ziele anzusteuern durch:

- Anregung zu Dialog, Reflexion, kritischem Denken, forschungsorientiertem Lehren;
- Intensivere Wahrnehmung des Einzelunterrichts, seiner Möglichkeiten und Hauptschwierigkeiten; bestmögliches Ausschöpfen des Potentials der MusikerInnen der eigenen Institution;
- Aufbau von Fachwissen darüber, wie man Dialog und Zusammenarbeit innerhalb und zwischen Institutionen erzeugt.

Man hoffte, dass die TeilnehmerInnen bis zum Ende imstande sein würden, die Planung ihrer Arbeit als MusikerInnen/Lehrende zu formulieren und umzusetzen, indem sie geeignete Forschungswerkzeuge, Finanzierung, und Instrumente der Zusammenarbeit heranziehen. Zusätzlich wären sie noch imstande, die Ergebnisse dieses Programms in ihre eigene Institution einzubinden, z.B. durch Einleiten von Gesprächen und beruflicher Weiterbildung mit anderen KollegInnen. In den Seminaren waren zwölf Institutionen vertreten:

- Cork School of Music, Irland
- Escola Superior de Música de Catalunya, Spanien
- Jazeps Vitols Latvian Academy of Music, Lettland
- Estonian Academy of Music, Estland
- Lithuanian Academy of Music and Theatre, Litauen
- Prince Claus Conservatoire, Niederlande
- Koninklijk Conservatorium, Den Haag, Niederlande
- Göteborg University-Academy of Music and Drama, Schweden
- Guildhall School of Music & Drama, Großbritannien
- Metropolia University of Applied Sciences, Finnland
- Oulu University of Applied Sciences, Finnland
- Norwegian Academy of Music, Norwegen

Einige Hochschulen sandten drei TeilnehmerInnen, andere zwei. In zwei Fällen sandte eine Schulpartnerschaft eine MitarbeiterInnengruppe.

Am ersten Seminar nahmen 25 Lehrende teil, am zweiten 24. Aus verschiedenen Gründen kamen nicht alle Lehrende zum zweiten Seminar; in diesen Fällen wurden sie durch KollegInnen ersetzt.

## 2.DIE SEMINARE IN FRANKREICH UND FINNLAND

### INHALT

- Meisterkurse
- Gesundheit und Wohlbefinden
- Üben
- Präsenz in der künstlerischen Darbietung
- Einzelunterricht und Unterricht in kleinen Gruppen
- Bewertung
- Kreativität im Lernen, bei Improvisation und Innovation
- Die eigene Weiterbildung fördern und als Forschungsgruppe arbeiten
- Fakultative Einheiten für Kammermusik und Improvisation

Das zweite Seminar reagierte auf die Evaluation durch die TeilnehmerInnen des ersten Seminars. Es wurden meist die gleichen Themen behandelt wie im ersten, jedoch vertieft, was mehr Lektüre von den TeilnehmerInnen forderte; für gewisse Themen wurden auch ExpertInnen eingeladen. Das Programm des dritten (abgesagten) Seminars hatte vorgesehen, dass die Verantwortung für die individuellen und gemeinsamen Weiterbildungsprojekte mehr auf die TeilnehmerInnen übergehen würde.

### FORMAT UND ARBEITSFORMEN

Die TeilnehmerInnen waren gebeten worden, einige vorbereitende Arbeiten durchzuführen, z.B. einige kleinere Aufgaben, um Informationen innerhalb ihrer Institution zu sammeln sowie Schlüsseltexte zu lesen, die ihnen vor dem Seminar zugesandt worden waren. Die TeilnehmerInnen waren angeregt worden, Beispiele aus ihrer eigenen Praxis mitzubringen oder vorzubereiten, um sie an die KollegInnen weiterzugeben.

Es wurden unterschiedliche Arbeitsformen benutzt, um einen regen Gedankenaustausch zwischen den TeilnehmerInnen auszulösen und das reflektierende Arbeiten zu erleichtern. Zum Beispiel wurden "Gesprächsspaziergänge" zu zweit oder dritt durchgeführt, ein "kontemplativer Dialog" (ein Text wird genau gelesen und man überlegt, welche Auswirkungen er auf die Praxis haben könnte), "Teamgespräche" (mit Diskussionen über "Ansprüche, Anliegen und Probleme", eine wichtige Dreiecksbeziehung bei der Arbeit an persönlicher und beruflicher Weiterbildung und ihrer Nachhaltigkeit).

Praxis-Workshops waren auch ein wesentlicher Bestandteil des Programms und ermöglichten experimentelles Lernen in einer "Labor" - Szenerie. "Präsenz in der künstlerischen Darbietung", geleitet von Dinah Stabb, SchauspielerIn und Theaterregisseurin an der Guildhall School of Music & Drama, konzentrierte sich auf "unser ganzes Ich bei der künstlerischen Darbietung" und "Präsenz" sowohl als InterpretIn als auch als Lehrende/r, im Gespräch und bei Innovation innerhalb der Institution.

Ein durchgehender Faden bei den Seminaren war die Rolle der Improvisation. Das Thema wurde im ersten Seminar unter dem Titel "Kreativität bei Lernen, Improvisation und Innovation" eingeführt. Eine der zentralen

Fragestellungen dieser Einheit war: "Wie kann Improvisation zur Entfaltung des künstlerischen, persönlichen und beruflichen Potentials der Studierenden beitragen." Schon vor dem Seminar war bekannt, dass einige SeminararteilnehmerInnen bereits mit Improvisation vertraut waren; die Mehrheit war es jedoch nicht. Die Seminarleiterin und der Seminarleiter versuchten, das Potential der Improvisation wahrnehmbar zu machen, indem die TeilnehmerInnen ihre KollegenInnen bei den Improvisationssitzungen beobachteten und indem sie die TeilnehmerInnen dazu anregten, durch Improvisation über Themen des Seminars zu reflektieren. Während die Anleitung zur Improvisation im ersten Seminar hauptsächlich in den Händen der Seminarleiterin und des Seminarleiters lag, wurde diese Arbeit im zweiten Seminar ausgeweitet und auch einige TeilnehmerInnen arbeiteten mit Gruppen an verschiedenen Ansätzen zur Improvisation.

Eine vollständige Beschreibung des Ablaufs und der Arbeitsformen findet sich in Tabelle 2.

#### WEBSITE UND INTERESSEGRUPPEN

Während des ersten Seminars wurde eine interaktive Website als online-Werkzeug für die Zusammenarbeit unter den TeilnehmerInnen geschaffen<sup>22</sup>. Sie wurde während der Arbeit immer wichtiger. Stellungnahmen von TeilnehmerInnen wurden gepostet, kurze Filme wurden produziert und mit Hilfe eines Logins für TeilnehmerInnen konnte viel zusätzliche Information eingeholt werden.

Da eines der Ziele des zweiten Seminars war, das gemeinsame Wissen zu fördern und gemeinsam tiefer in die Themenbereiche einzudringen, begannen sich Interessensgruppen unter den TeilnehmerInnen zu bilden. Zum Beispiel bildete sich ein "internationales Netzwerk von improvisierenden KünstlerInnen"; eine Gruppe, die sich für Einzelunterricht und Methoden des Mentorings interessierte und gemeinsam daran arbeitete; eine dritte Gruppe arbeitete am Thema Beurteilung.

#### EIN ÜBERTRAGBARES MODELL BERUFLICHER FORTBILDUNG

Die Seminare für die Innovative Musikhochschule waren darauf ausgelegt, ein Modell für berufliche Fortbildung zu schaffen, welches sich gut übertragen und andernorts adaptieren lässt. Eine detaillierte Darstellung dieses Modells findet sich daher in Tabelle 2 am Ende dieses Kapitels. Schlüsselaspekte der Seminare – Aufbau, Inhalt, Arbeitsformen und Unterstützung – sind inkludiert. Diese können flexibel genutzt werden, um berufliche Weiterbildung sowohl innerhalb einzelner Institutionen als auch in Netzwerken zu planen.

### 3. FRAGEN UND ANSATZ FÜR DIE EVALUIERUNG DER FORSCHUNG

Das Ziel der Evaluierung war es, die Seminare aufmerksam zu verfolgen und zu untersuchen, auf welche Art sie als Modell einer ständigen beruflichen Weiterbildung dienen könnten und die Lehrenden befähigen, als Einzelpersonlichkeiten und in ihren Institutionen Wandel herbeizuführen und auf Veränderungen zu reagieren

Die zentralen Fragen waren:

- Was macht ein funktionierendes Modell für ständige berufliche Weiterbildung aus?
- Wie können die Ergebnisse dieses Seminars (was ist gelernt worden) in Musikhochschulen eingebaut und weiterentwickelt werden?

<sup>22</sup> [www.innovativeconservatoire.eu](http://www.innovativeconservatoire.eu).

Unterfragen waren:

- Wie haben die TeilnehmerInnen das Seminar empfunden und was nehmen sie für sich selbst mit?
- Was haben die TeilnehmerInnen getan, um diese Weiterbildung innerhalb ihrer Institution zu verbreiten, und damit "Wellen zu schlagen"?

Die Daten für die Evaluation bestanden aus:

- Einem Interview mit jeder Teilnehmerin, jedem Teilnehmer vor den Seminaren;
- Evaluations-Fragebögen mit offenen Fragen, die jeder Teilnehmerin, jedem Teilnehmer nach jedem Seminar zugesandt wurden. Diese sind in Tabelle 1 angeführt;
- Einer Reihe von persönlichen Stellungnahmen; in einigen Fällen wurde auf die reflektierenden Schriften der TeilnehmerInnen zurückgegriffen;
- Evaluationsbeobachtungen der SeminarleiterInnen.

TABELLE 1

EVALUATIONSFRAGEN, DIE NACH SEMINAR 1 UND 2 AN DIE TEILNEHMERINNEN GESANDT WURDEN

#### SEMINAR 1

1. Wie hat der Inhalt des Programms auf Sie gewirkt?
2. Wie haben die Arbeitsformen auf Sie gewirkt?
3. Welche der angesprochenen Themen sind für Ihre Institution besonders interessant? Warum?
4. Was können sie von diesen Tagen in Ihre Institution mitbringen?
5. Wie werden Sie die Arbeit, die Sie im Seminar gemacht haben, in ihrer Institution weiterführen?
6. Wie können Sie Fragen, die im Seminar über Unterricht diskutiert und studiert wurden, auf ihre eigene Aufführungspraxis beziehen?
7. Was hat die Teilnahme (oder das Beobachten) der Improvisation für Sie bedeutet?
8. Welche speziellen Gebiete würden Sie in den weiteren Seminaren gerne vertiefen und warum?
9. Worin besteht Forschung für Sie in Ihrer täglichen Praxis?
10. Was möchten Sie in dieser Evaluation noch mitteilen?

#### SEMINAR 2

1. Was hat Ihnen das Seminar für Ihre persönliche Weiterbildung als Lehrende, Lehrender wie auch als MusikerIn gebracht? Über welche Wechselwirkungen zwischen diesen beiden Rollen soll man reflektieren?
2. Was hat das Seminar dazu beigetragen, ihre Führungsfähigkeiten und die Instrumente zu deren Anwendung weiter zu entwickeln?
3. Was haben die sich vertiefenden Kontakte zu Ihren KollegInnen gebracht?
4. Was bedeuten die reflektierenden Gespräche mit Ihren KollegInnen für den Kontext ihrer eigenen Rolle innerhalb Ihrer Institution?
5. Wie haben Sie die Beschäftigung mit den Texten empfunden? Bitte kommentieren Sie auch die Texte, die vor dem Seminar zu lesen waren, das Verfassen der Texte für die Website und die Texte, die durch kritische Reflexion während der Diskussionen entstanden sind.
6. Wie hat sich das Seminar auf die Stärkung Ihrer (beruflichen) Identität ausgewirkt? Bitte beziehen Sie die Frage auf Ihr musikalisches Können und auf ihre Unterrichtspraxis.

7. Wie haben Sie in der Zeit zwischen dem ersten und dem zweiten Seminar an Ihrem Reflexionstagebuch gearbeitet? Was hat es Ihnen gebracht?
8. Im Fall Sie kein Reflexionstagebuch führen (oder führten): was hat Sie davon abgehalten?
9. Bitte fügen Sie hier alles an, was Ihrer Meinung nach wichtig wäre und nicht angesprochen wurde.

#### SEMINAR 3

Wegen der Aschenwolke nach dem Vulkanausbruch abgesagt.

Die Mehrheit der TeilnehmerInnen beantwortete die Fragen, die ihnen nach jedem Seminar zugesandt wurden. Dreizehn TeilnehmerInnen besuchten beide Seminare und sandten die Fragebögen ausgefüllt zurück. Ich werde mich hauptsächlich auf diese Fragebögen beziehen, um zu versuchen, den Weiterbildungsprozess dieser Lehrenden zu erfassen.

#### WAHRNEHMUNGEN DER TEILNEHMERINNEN - WAS WURDE GELERNT?

Wie wirkten die Seminare auf die TeilnehmerInnen und was trugen die Seminare zu ihrer beruflichen Praxis bei? Die hier präsentierten Ergebnisse sind eine Synthese der Antworten aus den Fragebögen, die nach jedem Seminar ausgesandt wurden, den vor den Seminaren mit den TeilnehmerInnen durchgeführten Interviews, Beobachtungen während der Seminare und einigen persönlichen Stellungnahmen von TeilnehmerInnen.

Bereits vor Beginn des Programms war das Interesse an den angebotenen Themen beträchtlich. Die Lehrenden waren bestrebt, Wissen und Erfahrung bezüglich verschiedener Aspekte des Lehrens auszutauschen. Einzelunterricht und Bewertung waren besonders gefragt. Man erwartete den Aufbau eines Dialogs und dass man von einander und miteinander lernen könne. Die Mehrheit der TeilnehmerInnen hatte keine Erfahrung mit Improvisation, war sich aber deren Bedeutung und Wichtigkeit bewusst. Einige Lehrkräfte gestanden, dass sie ein wenig "Angst" vor der Improvisation hätten.

Aus den Fragebögen, die jedem Seminar folgten, ergaben sich vier Bereiche als wichtige Gesichtspunkte: Inhalt und Arbeitsformen; Verbreitung; persönliche und berufliche Weiterbildung; die Rolle der Improvisation.

#### INHALT UND ARBEITSFORMEN

"Endlich haben wir begonnen, unser Wissen und unsere Zweifel zu teilen, warum haben wir nicht schon vor 100 Jahren damit begonnen"? schrieb einer der Teilnehmer. Das gab ein allgemein unter den TeilnehmerInnen herrschendes Gefühl wieder. Die TeilnehmerInnen waren froh, dass eine Reihe von Themen behandelt wurde, die in der heutigen Zeit für Lehrende an einer Musikhochschule von entscheidender Bedeutung sind. Die meisten TeilnehmerInnen fanden das Arbeiten mit fachkundigen Personen sehr anregend und meinten, dass das Programm sehr ausgewogen war. Die Mehrheit der TeilnehmerInnen empfand Dinah Stabb's Arbeit als sehr erfrischend, sie habe ihnen die Augen geöffnet und "Körper und Geist" zusammengeführt.

Eine beträchtliche Zahl an TeilnehmerInnen unterstrich den positiven Effekt, der dadurch entstanden war, dass die Seminare in der Ferne, weit weg vom Alltagsstress und in einer anregenden Umgebung stattgefunden hatten. Dies ermöglichte zweifellos ein wirksames Gleichgewicht zwischen "formalen und nicht-formalen

Ansätzen“, wie einer der Teilnehmer bemerkte. Mehrere Lehrende äußerten sich über die Tatsache, dass Entwicklung und Erneuerung an den teilnehmenden Institutionen nicht auf dem gleichen Stand seien. Einige empfanden dies als ziemlich problematisch.

Die Lehrenden waren sehr zufrieden mit den Arbeitsformen und fühlten sich motiviert. Einige von ihnen berichteten, dass die Arbeitsformen konkrete Werkzeuge für ihre eigene Praxis boten, welche sie dann in ihrer Institution ausprobiert hatten. Die Meinungen über das Lesen von Texten gingen auseinander. Einige fanden es nützlich, im Voraus zu lesen und sich gut vorbereitet zu fühlen, andere waren mehr für das „Tun“ als für das Lesen. Auch Sprachprobleme spielten eine Rolle, da nicht alle so gut Englisch beherrschten. Die TeilnehmerInnen fanden die Website hilfreich und interessant, sie wurde aber nicht als ein besonders wichtiges Werkzeug für Lernen und Weiterbildung betrachtet.

#### VERBREITUNG

Aus vielen Beispielen geht klar hervor, dass vieles von dem auf den Seminaren Gelernten in die Institutionen der TeilnehmerInnen zurückfließt. Genannte Beispiele waren: Verwendung neuer Arbeitsformen und eines neuen Aufbaus um die Entwicklung anzuregen, Einführen gemeinsamer Problemlösung und Ausnutzen des Erfahrungsschatzes, der innerhalb der Kollegenschaft besteht, Sondieren der Improvisation als kreative Praxis der Zusammenarbeit, Einführung eines Pilotmodells für Peer-Bewertung. Eine Reihe von TeilnehmerInnen bildete kleine Gruppen mit KollegInnen oder unternahm Projekte analog zu den Zielen und Ansätzen des Seminars. In Göteborg wurde zum Beispiel ein Projekt mit „Teambetreuung“ ausgeführt, wo im Rahmen von Kammermusikunterricht gemeinsame Verantwortung und Entscheidungsfindung geprobt wurden. Eine andere Lehrkraft plante ein Weiterbildungsseminar an ihrer Institution; eine Teilnehmerin begann mit ihren Kollegen an Improvisation zu arbeiten.

Die TeilnehmerInnen berichteten überdies, dass man sich unter KollegInnen aus der eigenen Institution, welche auch das Seminar besuchten, näher kam. Einige hatten formelle Besprechungen mit dem Führungspersonal ihrer Hochschule, den KollegInnen teilten sie ihre Erfahrungen informell mit. Andere nahmen einen Bedarf an Co-Mentoring wahr. In einem Kommentar wurde festgestellt, dass es nicht leicht ist, das Wissen und die Erfahrung aus den Seminaren auf die Ebene der eigenen Institution zu übertragen. Ferner berichtete ein Teilnehmer, dass er eine Gruppe kritischer Freunde in ganz Europa gewonnen habe, die nun einen Resonanzkörper und ein kooperatives Netzwerk darstellen.

#### BEISPIEL EINES PROJEKTS, DAS AUS DEM SEMINAR HERVORGEGANGEN IST

SchauspielerIn/RegisseurIn Dinah Stabb (Institut für Schauspiel an der Guildhall School of Music & Drama – GSMD) beteiligte sich an der wöchentlichen Lehrveranstaltung für das 1. Jahr, Deutsch-Rezitativ, die vom Seminarteilnehmer Armin Zanner (stellvertretender Leiter für Gesangsausbildung an der GSMD) gehalten wurde. Das führte zu einer Reihe von Veränderungen, darunter:

- Abrücken vom üblichen „Meisterkurs“ Format
- Ständige aktive Beteiligung der ganzen Gruppe
- Schwerpunkt auf gemeinsamem Lernen eher durch „Tun“ als durch Beobachten
- Neue Lehrende – Lernende Dynamik mit zwei TutorInnen

Die Ergebnisse für die Arbeit der Studierenden im Kurs für Deutsch-Rezitativ zeigten sich unmittelbar: es entstand ein stärkeres Bewusstsein, den Text zu verkörpern – und dadurch auch mitzuteilen. Aber darüber hinaus bot es den Studierenden die direkte Erfahrung, wie sie verschiedene Elemente ihres Studienganges (z.B. Schauspiel, Bewegungserziehung, Deutsche Sprache, Deutsches Repertoire) verflechten können und sollen. Die beiden TutorInnen haben neue Ansätze in ihrem eigenen Einzel- und Gruppenunterricht ausprobiert. Auf einer breiteren Ebene hat dieses Pilotprojekt andere Verbindungen zwischen der Schauspiel-Seite und der Musik-Seite der Guildhall School of Music & Drama angeregt, von denen die Studierenden, das Lehrpersonal und die Institution selbst profitiert haben.

#### PERSÖNLICHE UND BERUFLICHE WEITERBILDUNG

Die Evaluation untersuchte, was die Seminare bezüglich Führung und Weiterbildung für TeilnehmerInnen bedeuteten. Wir versuchten auch, die Beziehung zwischen Unterricht und Darbietung, zwischen "Forschung" und reflektierender Praxis zu erfassen. Als wir die Antworten bearbeiteten, stellte sich heraus, dass das Konzept der Führung nicht allgemein verstanden wurde. Die meisten Musikhochschullehrenden sahen Führung als formale Führungstätigkeit an wie z.B. die Leitung einer Institution. Führung so verstanden, dass sie auch persönliches Empowerment<sup>23</sup> umfasst, wurde kaum angesprochen. Deshalb gaben die meisten TeilnehmerInnen an, dass Führung für sie nicht wichtig sei. Dennoch bemerkten einige Lehrende, dass sie sich durch die Seminare vermehrt zutrauten, an ihren Institutionen neue Inhalte einzuführen – z.B. ein Referat zu halten – was bedeutet, dass sie Führungsqualitäten entwickelten.

Was das Verhältnis zwischen Unterrichten und künstlerischer Darbietung betrifft, war es interessant festzustellen, dass die kritische Reflexion unter den TeilnehmerInnen zunahm. Nach dem ersten Seminar antworteten die meisten auf eine mehr oder weniger intuitive Art, speziell was die Workshops von Dinah Stabb betrifft, in denen "sich im Raum wohlfühlen", "mit Anstand kommunizieren" und der Zusammenhang zwischen Körper und Geist angesprochen wurde. Nach dem zweiten Seminar wurden viel mehr Wahrnehmungen und Beobachtungen mitgeteilt. Die TeilnehmerInnen äußerten sich über gemeinsame Kreativität und erweiterte Wahrnehmungen, die Erkenntnis, dass die Koppelung von Unterricht und künstlerischer Darbietung für ihre Arbeit von entscheidender Bedeutung ist und im Allgemeinen wurde das Gleichgewicht zwischen den beiden deutlicher sichtbar. Ein Teilnehmer nahm zur Wechselbeziehung zwischen Selbsteinschätzung und "institutioneller Beurteilung" Stellung, die für ihn ersichtlich wurde, und ein anderer sah "die Lernhaltung als das 'Lebensblut des Musikschaffens'".

Auch wurde Forschung von den TeilnehmerInnen sehr unterschiedlich definiert, von "nichts anderes als nur wissenschaftliche Forschung" zu "jede Kreativität ist Forschung" und "Forschung ist Neugierde". Für die meisten Lehrenden scheint das Konzept der Forschung sehr eng mit der Vorstellung des reflektierenden Praktikers (Schön, 1983) verbunden zu sein. Die TeilnehmerInnen fanden es wichtig, über ihre eigene künstlerische Praxis und ihre Lehrtätigkeit zu reflektieren, oft mit KollegInnen und Studierenden. Einer der Lehrenden meinte, dass seine Forschung die "Geschichten meiner Studierenden" beinhalte, "nahe am alltäglichen Problemlösen".

<sup>23</sup> "empowerment" Stärkung des Vertrauens in die eigene Persönlichkeit und in die eigenen Fähigkeiten (Anm. d. Übers.).

Trotz der Tatsache, dass die Antworten der meisten Lehrenden annehmen lassen, kritische Reflexion sei eine Kernaufgabe für sie, führten nur wenige ein Reflexions-Tagebuch während der ganzen Zeit der Seminare. Die meisten fanden es zu zeitaufwendig oder führten bereits andere Reflexions-Tagebücher, z.B. als Selbstbewertungsmethode an ihrer eigenen Institution oder als Meditation. Trotzdem gab es wunderbare Beispiele reflektierender Praxis in den Antworten der TeilnehmerInnen. Eine Person berichtete, sie habe aus der Art, wie Diskussionen während der Seminare auf verschiedene Weise gehandhabt wurden, gelernt. Ein anderer Teilnehmer stellte fest, dass die Seminare sein Selbstverständnis verändert hätten und damit sein Verhalten in der Hochschule, wo er sich nun sicherer fühle, eine Rolle im institutionellen Dialog zu spielen. Ein anderer sah die Erfahrung in den Seminaren als einen Spiegel: "Ich konnte meine Stärken und meine Schwächen sehen."

Das Thema Selbstwertgefühl kam mehr als einmal zur Sprache. Lehrkräfte berichteten, sie seien sich ihrer Verantwortung in Bezug auf das Selbstwertgefühl ihrer Studierenden bewusst geworden, besonders, wenn sie sich einer einzigen, einem einzigen Studierenden gegenüber befanden. Jedoch konnte das Selbstwertgefühl auch leiden, wie es einer der Lehrenden formulierte: "Wenn ich sehe, wie weit manche KollegInnen sind, kann es mein Selbstwertgefühl vermindern."

Durch die kritische Reflexion kristallisierte sich ein wichtiges holistisches Thema heraus, das zeigt, wie wichtig die Verbindung zwischen Körper und Geist und das Gleichgewicht zwischen musikalischem Können und persönlicher Weiterbildung sind. Ein Lehrender fasste ein gemeinsames Empfinden über die Entstehung eines Zugehörigkeitsgefühls durch diese Seminare wie folgt zusammen:

"Sich Zeit nehmen zu können um zu diskutieren, zu forschen und Ideen über aktuelle Aspekte meiner täglichen Arbeit mit meinen (internationalen) KollegInnen auszutauschen und das mit den Sitzungen mit Musikschaffen und zum Körperbewusstsein verbinden zu können, ist eine gewaltige und stimulierende Erfahrung für mich. (Musikalische) Kreativität zu teilen, stärkt meine Identität als Musiker. Ich schließe aus dieser Erfahrung, dass es für das Gleichgewicht zwischen mir als Person, als Musiker und als Lehrer/Programmgestalter wichtig ist, meiner musikalischen Stimme das richtige Stichwort zu geben. Kreativität verbindet/verknüpft all diese Rollen. Der gesamte Prozess erzeugt in mir das Gefühl der Ganzheit." (Reflexionstagebuch eines Teilnehmers)

#### DIE ROLLE DER IMPROVISATION

Trotz der Tatsache, dass die Mehrheit der Lehrenden nie improvisiert hatte und eine Anzahl von ihnen angedeutet hatte, dass sie nicht gerne an der Improvisation teilnehmen würden, erwiesen sich deren Relevanz und Auswirkung – im allgemeinen – als eine Eröffnung. Die meisten TeilnehmerInnen machten mit und hatten wirklich Freude daran. Sie wurde als anregend und musikalisch lohnend empfunden. "Es war eine unerwartete Freude", sagte ein Lehrender, und ein anderer sagte, "Ich konnte nicht glauben, dass ich es machte." Die Wirkung der Improvisation verstärkte sich während des zweiten Seminars und fand sich in den Reflexionen der TeilnehmerInnen nach dem zweiten Seminar wieder. Mehrere schrieben über die Verbindung von Improvisation zu wichtigen Komponenten musikalischen Könnens, in künstlerischer Hinsicht und in Bezug auf Gesundheit, Wohlbefinden und Selbstwertgefühl. Ein Lehrender meinte, dass Improvisation "dich zu deinem inneren Ich" bringt. Im Allgemeinen wurde Improvisation zunehmend als wichtiges Werkzeug für den Unterricht



angesehen, welches Zuhören, Reagieren und Selbsterfahrung erfordert. Ähnlich wurde Improvisation als ein Werkzeug für den Unterricht in Kammermusik genannt.

#### PERSPEKTIVEN DER SEMINARLEITERINNEN

Helena Gaunt, eine der beiden SeminarleiterInnen, beschrieb, was sie als grundlegendes Ziel der Seminare betrachtete: "Eine dynamische internationale Gemeinschaft von MusikhochschullehrerInnen zu schaffen, und ihr Potential freizusetzen, um das Lehren und Lernen in der Musik auf Hochschulebene zu modernisieren und zu professionalisieren." Das soll geschehen indem man:

- die TeilnehmerInnen zur beruflichen Weiterbildung als LehrerInnen aktiviert;
- es den TeilnehmerInnen ermöglicht, eine Führungsrolle zu übernehmen und als Teil institutioneller Erneuerung und Veränderung berufliche Weiterbildung für andere Lehrende an ihrer Institution zu fördern;
- eine reflektierende Praxis und eine forschungsorientierten Haltung sowie Einsatz für die existierende Forschung und Praxis anregt.

Nach dem ersten Seminar konnte sie großes Engagement, viel Risikobereitschaft, Innovation und das Entstehen von signifikanten Verbindungen zwischen den TeilnehmerInnen feststellen. Sie unterstrich, dass man den speziellen Kontexten der einzelnen Institutionen Aufmerksamkeit schenken muss. Es gibt viele Unterschiede, z. B. mit der Umsetzung des Bologna-Prozesses, und keine Teilnehmerin, kein Teilnehmer sollte das Gefühl bekommen, zurückgelassen zu werden. Der Aufbau eines gemeinsamen Repertoires von weiterbildenden Methoden und Wissen könnte ein wichtiges Anbindungsmittel sein.

Der zweite Seminarleiter, Bart van Rosmalen, ergänzte Helenas Vision durch seine Überlegung, dass solch ein Programm in ein Programm für berufliche Weiterbildung auf Institutsebene umgewandelt werden könnte. Im ersten Seminar beobachtete er, dass die Unterschiede zwischen den Lehrenden von jenen "auf der Ebene der individuellen Eingebung" bis zu Gruppenpräsentationen nach einem eher gemeinsamen strategischen Konzept reichten. Bart meinte, dass die Einheiten mit Dina Stabb mehr als "Präsenz bei der künstlerischen Darbietung" waren und es den TeilnehmerInnen ermöglichten, sich in Veränderung und Innovation einzulassen.

Beide SeminarleiterInnen waren der Meinung, dass die Ergebnisse nach dem zweiten Seminar an Tiefe gewonnen hatten. Helena Gaunt stellte jedoch fest: "Es ist ein großes Fragezeichen, wie dieses Programm in die Weiterbildung jeder Institution und jeder Einzelnen, jedes Einzelnen passt (...). Ich glaube, in diesem Sinne muss man sich mit den realen Auswirkungen unseres Tuns befassen. Ich frage mich auch, ob man in Zukunft zwischen den Einheiten ein Mentoring-Programm haben könnte." Helena überlegte, wie man die reflektierende Praxis zwischen den Einheiten anregen könnte. Sie hob noch einmal hervor: "Ein Schlüsselfaktor für den Erfolg oder überhaupt liegt darin, ob es uns gelingt, unsere Gruppe als Einzelpersonen und als Kollektiv zu befähigen in ihrer eigenen Weiterentwicklung als Lehrende und in der Entwicklung des Lehrens/Lernens in ihren Institutionen die Initiative zu ergreifen."

Bart van Rosmalen unterstrich die bedeutsame Rolle der Einheiten über Kreativität, Identität und Improvisation, einschließlich jener mit Dinah Stabb, wo auch Elemente des Theaters ins Spiel kamen. Besonders erfreut war er über die Tatsache, dass das Internet (Website) eine größere Rolle zu spielen begann.

#### 4. DISKUSSION: EIN MODELL FÜR STÄNDIGE BERUFLICHE WEITERBILDUNG

Die Seminare waren ein klarer Erfolg und ein Stimulus für grundlegende Weiterbildung bezüglich zeitgenössischer Themen in Musikhochschulen und Musikakademien. Es war besonders interessant, die Reaktion der TeilnehmerInnen auf Dinah Stabbs Einheiten, "Präsenz bei der künstlerischen Darbietung", und ihr Staunen über ihre eigene Entwicklung bei der Improvisation zu beobachten. Beides wirkte offensichtlich als Weckruf.

##### EIN SACHDIENLICHES MODELL

Kernstück des Modells für die Seminare zur ständigen beruflichen Weiterbildung ist der Einsatz von künstlerischen und kreativen Prozessen, um bei den TeilnehmerInnen sowohl Wandel und Weiterentwicklung zu generieren wie auch Engagement für die Forschung. Das ist sehr sinnvoll, da Künstlertum und Kreativität für die berufliche Identität der anwesenden ausübenden KünstlerInnen /Lehrenden eine zentrale Rolle spielen und sie sich daher mit den Inhalten des Seminars identifizieren können.

Die benutzten Arbeitsformen, wie oben beschrieben, sprachen die TeilnehmerInnen deutlich an. Verschiedene Lerntypen waren in diese Lernformen involviert. Das mag bei den TeilnehmerInnen das Gefühl gestärkt haben, dass man Fachwissen und Eigentum teilt und so das Gefühl des "Dazugehörens" auf welches ein Teilnehmer hingewiesen hat, untermauert haben. Dies erinnert uns an das Modell von Eugene Wenger (1998) 'Community of Practice' (Praxisgemeinschaft/Übungsgemeinschaft), welche vier miteinander verbundene Komponenten zusammenführt: Sinn (Lernen durch Erfahrung), Praxis (Lernen durch Tun), Gemeinschaft (Lernen durch Dazugehören) und Identität (Lernen durch Werden).

Was die TeilnehmerInnen anfangs vor allem brauchten war persönlicher Kontakt miteinander; die wirkliche Substanz ergab sich durch direktes Agieren zwischen den TeilnehmerInnen. Die Website diente anscheinend eher für vernetztes Arbeiten als für menschliche Interaktion. Aus den eher wenigen Antworten auf Emails konnte man sehen, welchen Druck von Seiten ihrer Institution alle TeilnehmerInnen täglich verspürten. Dieser Druck wurde oft in den Antworten auf die Fragen zur Evaluierung genannt, und auch als Grund, warum man kein Reflexionstagebuch führte. Innerhalb eines erfolgreichen kontinuierlichen beruflichen Weiterbildungsprogrammes könnten die TeilnehmerInnen jedoch aus gemeinsamem beruflichem und persönlichem Dialog (auch durch Email oder Web) einen großen Nutzen ziehen; dieser Dialog könnte auch als Co-Mentoring bezeichnet werden:

einen dynamischen, gemeinschaftlichen Lernprozess (bieten) ..... sich einlassen in einen gleichwertigen Austausch von Wissen, Fertigkeiten und Erfahrung mit dem Ziel innovative partnerschaftliche Praxis zu entwickeln und zu erhalten und Kreativität und kreatives Lernen ins Herz ihrer Organisationen einzubetten (The Sage Gateshead, 2007, S. 4).

Das "Team spricht über Reflexion", was im zweiten Seminar stattfand, war ein ausgezeichnetes Mittel, den Teilnehmern die reflektierende Praxis bewusst zu machen, indem "Ansprüche, Anliegen und Streitfragen" offen gelegt wurden. Durch diesen Schritt kann die Scheu davor abgebaut werden, sich in eine reflektierende

Praxis einzulassen. Natürlich ist weitere Fortbildung nötig, um die reflektierende Praxis in die derzeitige Praxis einzubinden. Ein Reflexionstagebuch kann in Co-Mentoringprozessen zwischen TeilnehmerInnen sehr nützlich sein, um die Lernprozesse, die zwischen den Seminaren stattfinden, zu stärken, aber es wurde nur von wenigen TeilnehmerInnen geführt. Eine nächste Herausforderung wird es sein, sich mit der Weiterentwicklung des Co-Mentoring und einer ständigen Gelegenheit zu Gesprächen, wo man den Leuten nicht nur einfach zuhört, sondern wirklich aufnimmt, was sie sagen, zu befassen. Das sind Schlüsselfertigkeiten für Lehrende und demnach auch in weiterem Sinn für das Wohl der Musikuniversitäten als Organisationen:

Um sicher zu gehen, dass eine ehrliche Diskussion innerhalb einer Organisation stattfindet, muss man einen Führungsstil pflegen, der wirklich offen und vermittelnd ist. Dazu muss man auf die Fertigkeiten und Einstellungen zurückgreifen, die das Wesentliche des Mentorenprozesses ausmachen – die Fähigkeit, Verbindungen herzustellen, loszulassen, die richtigen Fragen zu stellen, richtig zuzuhören und sich einzufühlen. Durch einen gemeinsamen reflektierenden Dialog kann eine Organisation gefordert werden, ihre Aufteilung von Wissen und Kontrolle zu überdenken und die Verlagerung von mechanistischen Führungsstrukturen auf eine Ebene mit mehr Möglichkeiten zu gemeinsamer Führung und geteilter Verantwortung in Betracht zu ziehen. Praktisch werden Prozesse und Prozeduren besser erklärbar und transparenter und Lehrpersonal wie auch Studierende haben ein Mitspracherecht was die Gestaltung ihrer eigenen Zukunft betrifft. Das kann für Bestehen und Tätigkeit jeder Organisation nur gesund sein (Renshaw, 2010, S. 118).

Die Herausforderung liegt in der Choreografie des Gesprächs. Im Seminar wurde z.B. durch die Arbeitsform "Gehen und Reden" und durch die Improvisation das Gespräch auf verschiedene Weise angeregt und ermöglichte den TeilnehmerInnen ihr inneres Ich durch künstlerische Expressivität, Kommunikation und Konversation, musikalische Identität, soziales Lernen, Eigentum, Ideen Teilen und Verletzlichkeit auszudrücken (Smilde, 2009).

#### WIE SCHAFFT MAN EINE GEMEINSAME LERNUMGEBUNG IN DER EIGENEN INSTITUTION?

Leider war es durch den Ausfall des dritten Seminars nicht möglich, sich in der Gruppe Gedanken über die Frage zu machen, was passiert, wenn die TeilnehmerInnen in ihre eigene Institution zurückkehren, welche Unterstützung nötig ist, um die Weiterbildung fortzusetzen. Wissen und Erfahrung aus dem Seminar sind nicht immer leicht übertragbar auf die eigene örtliche Situation: "Das ist wunderbar, aber was kann ich damit tun, wenn ich wieder daheim bin?" Für viele Institutionen ist kontinuierliche berufliche Weiterbildung immer noch nur ein Lippenbekenntnis, während sie der Institution wirklich am Herzen liegen müsste, um mit der Entwicklung in der beruflichen Praxis von MusikerInnen Schritt zu halten. Es ist unvermeidlich, dass für die TeilnehmerInnen die fehlende Reaktion ihrer Institution problematisch sein kann.

Es zeigte sich klar, dass es zwar nicht leicht für uns ist, Institutionen zu ändern, aber wir können versuchen, kulturellen Wandel zu beeinflussen, indem wir uns als Lehrende das nötige Rüstzeug verschaffen. Deshalb ist es wichtig, sich auf den persönlichen Einsatz und die berufliche Verantwortung (dieses Wort wird vielleicht besser verstanden als "Führung"/"leadership") der Lehrenden zu konzentrieren und die Frage, wie man diese Qualitäten am besten einsetzt. Es ist wichtig, dass Lehrende ihre Prioritäten definieren und mögliche Hindernisse erkennen, die ihrem persönlichen und beruflichen Engagement im Wege stehen. Die Frage, wo

man sich im weiteren Feld seines Arbeitsplatzes an der Musikhochschule positioniert, ist eine Schlüsselfrage für die kritische Reflexion als Ausgangspunkt für eine reflektierende Praxis und für die Co-Mentoring Prozesse der Lehrenden. Die Lehrenden fragen sich vielleicht, welche Rolle sie in einer Veränderung der Bildung an ihrer Institutionen spielen könnten und denken nach über den Unterschied zwischen dem "Rand", wo man sie vielleicht hört, und dem "Innersten", wo ihre Stimme wirklich vernommen wird. Ein Gefühl kollektiver Verantwortung könnte so ermöglicht oder ausgelöst werden und kontinuierliche berufliche Weiterbildungsprogramme können die "Führung" erleichtern.

Die Praxisgemeinschaft kann dafür eine brauchbare Idee sein. Eugene Wenger (1998) stellte fest, dass reflektierende Praxis ein Ergebnis von "zwei Arten des Dazugehörens" ist, nämlich Einsatz und Fantasie. Im Hinblick auf "wechselseitigen Einsatz" und "gemeinsames Repertoire" bemerkt Wenger:

Lernen – welche Form es auch immer annimmt – verändert uns, indem es unsere Fähigkeit teilzunehmen, dazuzugehören, über den Sinn zu diskutieren, verändert. (S. 226)

Fortdauernde Fragen haben sich durch diese Seminare ergeben. Sie befassen sich mit:

- dem Potenzial einer ständigen beruflichen Weiterbildung dieser Art, welche reflektierende Prozesse schärft, und so zu einer Veränderung der Bildung in Institutionen beiträgt;
- der strategischen Platzierung der Co-Mentoring Weiterbildung und der Beschaffenheit einer Praxisgemeinschaft bei institutioneller Veränderung;
- den Beziehungen zwischen reflektierendem Lernen und auf der Praxis beruhender Forschung<sup>24</sup>, und wie diese am besten genutzt werden.

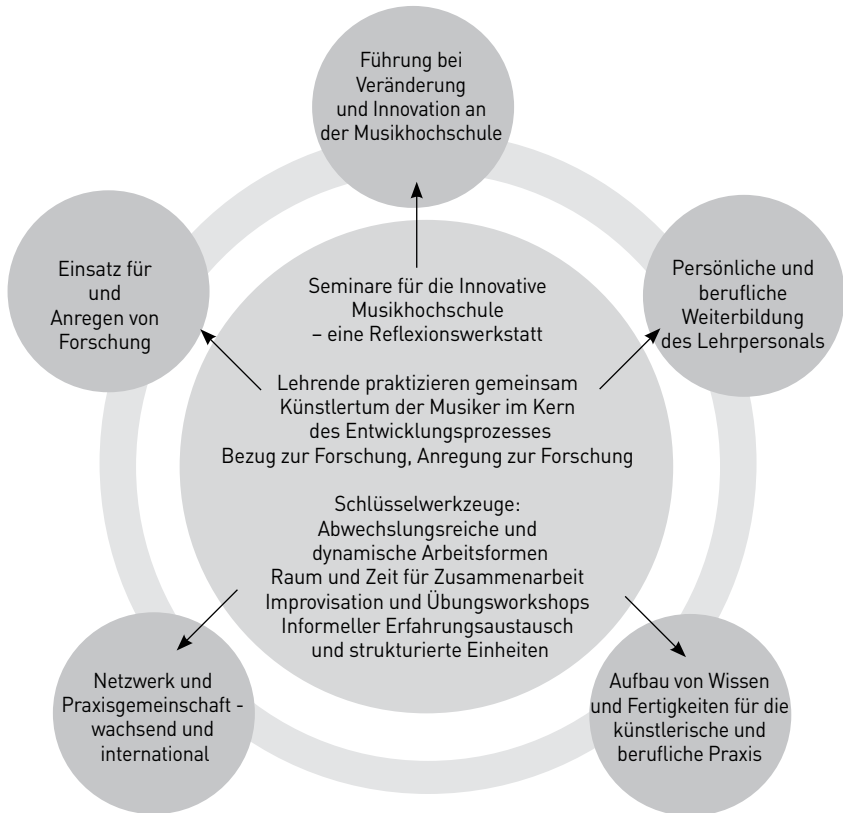
Auch die Benützung der Website muss in Betracht gezogen werden. Sie kann ein wirkungsvolles Werkzeug sein für die Pflege von Kontakten innerhalb und außerhalb der eigenen Institution und es der Teilnehmerin, dem Teilnehmer ermöglichen, sich an der reflektierenden Gemeinschaft zu beteiligen. Die meisten Lehrenden der Musikhochschulen mögen mit diesem Medium (noch) nicht so sehr vertraut sein, aber die neuen Medien spielen eine entscheidende Rolle bei der Innovation und ohne Zweifel benötigen Musikstudierende mehr und mehr anspruchsvolle Fertigkeiten um mit diesen Medien effizient arbeiten zu können. Die nächsten Fragen für die Entwicklung der kontinuierlichen beruflichen Weiterbildungsseminare sind, wie man die Arbeit im Netz attraktiver gestalten kann, so dass sie einen größeren Beitrag zur Nachhaltigkeit der Arbeit leistet, und wie man das Web effizienter als Werkzeug zur Reflexion nutzen kann.

Es scheint einleuchtend, dass ein solcher Ansatz für die berufliche Weiterbildung aussagekräftige Ergebnisse bringen kann sowohl für die einzelnen TeilnehmerInnen als auch für deren Institutionen. Die Hauptmerkmale des Modells und seine nachhaltigen Ergebnisse sind in Abb. 1 zusammengefasst. Man hofft, dass daraus nützliche Einsichten gewonnen werden können, wie man eine der wesentlichsten Herausforderungen In Angriff nimmt, denen sich die Musikhochschulen derzeit gegenüber sehen.

<sup>24</sup> *Practice-based research*, auf der Praxis beruhende Forschung, ist eine originäre Untersuchung, die durchgeführt wird um teilweise oder gänzlich durch die Praxis selbst neues Wissen/neue Einsichten zu gewinnen. Sie kann Ideen, Notationen, künstlerische Darbietungen und Aufnahmen hervorbringen. Es ist entscheidend, dass ein Teil des neuen Wissens in künstlerische Produkte eingebaut wird.

ABBILDUNG 1

DIE HAUPTMERKMALE DER SEMINARE FÜR INNOVATIVE MUSIKHOCHSCHULEN UND DEREN WIRKUNGSKRAFT



## REFERENZEN

- Renshaw, P. (2009). *Lifelong Learning for Musicians: The Place of Mentoring*. [www.lifelonglearninginmusic.org](http://www.lifelonglearninginmusic.org).
- Renshaw, P. (2010). *Engaged Passions: Quality in Community Contexts*. Delft: Eburon Academic Publishers.
- Schön, D.A. (1983). *The Reflective Practitioner; How Professionals think in Action*. Aldershot: Ashgate.
- Smilde, R. (2009). *Musicians as Lifelong Learners: Discovery through Biography*. Delft: Eburon Academic Publishers.
- The Sage Gateshead (2007). *Handbook Reflect*. Creative Partnerships, National Co-Mentoring Programme. [www.thesagegateshead.org](http://www.thesagegateshead.org).
- Wenger, E. (1998). *Communities of Practice, Learning, Meaning and Identity*. Cambridge, USA: Cambridge University Press.

TABELLE 2 - EIN ÜBERTRAGBARES MODELL BERUFLICHER FORTBILDUNG: AUFBAU, INHALT, UND ARBEITSFORMEN DER SEMINARE FÜR DIE INNOVATIVE MUSIKHOCHSCHULE

### **AUFBAU**

*Teilnehmer:* mindestens 10-15 Lehrende verschiedener Instrumente und aus verschiedenen Instituten – bei den Seminaren für die Innovative Musikhochschule waren etwa 25 Lehrende.

*Zeitlicher Rahmen:* eine Arbeitsperiode von mindestens 48 Stunden (inklusive 2 Nächte) – die Seminare für die Innovative Musikhochschule umfassten 3 Nächte, mit Ankunft am frühen Abend und Abreise nach dem Mittagessen am vierten Tag. Für eine nachhaltige Weiterbildung ist mehr als ein Seminar notwendig. Drei Module, auf einen Zeitraum von eineinhalb Jahren verteilt, sind ein guter Ansatz, regen wirksame Wechselbeziehungen, Selbsterfahrung und die Entwicklung von Initiative und von gemeinsamen Projekten an.

*SeminarleiterInnen und GastdozentInnen:* eine Leiterin, ein Leiter für jeweils 10 – 15 TeilnehmerInnen; der Einsatz von mehr als einer Leiterin, einem Leiter macht einen dynamischeren Ansatz möglich.

*Inhaltliches Programm:* die angesprochenen Themen müssen die gemeinsamen Erfahrungen der TeilnehmerInnen widerspiegeln, ihre tägliche Praxis innerhalb der Musikhochschule, sowie wahrgenommene Weiterbildungsbedürfnisse und spezielle Fachgebiete und Interessen, die es in der Gruppe gibt, berücksichtigen.

*Arbeitsprozess:* Der Ablaufplan ist am wirkungsvollsten, wenn Arbeitsformen und Gruppengrößen wechseln. Traditionelle Vorträge und lange Einheiten mit der gesamten Gruppe sind am besten zu vermeiden. Aktive Teilnahme ist äußerst wichtig. Eine Vielfalt von Aufgaben fordert die TeilnehmerInnen heraus und ist lohnend, hilft die Perspektive zu wechseln ohne die Hauptsache aus den Augen zu verlieren und hält den Einsatz aktiv. Sowohl in einem einzelnen Seminar wie auch bei einer Seminarreihe ist die Gesamtgestaltung der Arbeit

wichtig und erfordert sorgfältige Planung, was die Dichte der einzelnen Einheiten betrifft, genau wie Spannung und Loslassen ein Musikstück charakterisieren.

*Vorbereitung der TeilnehmerInnen:* ein gewisses Maß an Vorbereitung ist nützlich, aber es ist wichtig, nicht zu viel zu verlangen. Die besten Ergebnisse erhält man üblicher Weise bei abwechslungsreicher Aufgabenstellung: einen Text lesen; Praxisbeispiele in der eigenen Musikhochschule finden; Videofragmente mitbringen, eine Fallstudie aus der eigenen Praxis mitbringen.

## **INHALT**

Die vorhandene Erfahrung der TeilnehmerInnen ist ein natürlicher Ausgangspunkt; sie wird dann allmählich erweitert und vertieft und nähert sich immer mehr der Forschung an.

*Als Beispiel folgt hier eine Liste der Themen mit grundlegenden Fragestellungen für die TeilnehmerInnen, die während der Seminare für die Innovative Musikhochschule behandelt wurden.*

### 1. Einzelunterricht und Unterricht in kleinen Gruppen

Welche Art des Lernens kann ich durch Einzelunterricht oder Unterricht in kleinen Gruppen anregen? Was sind die Stärken und Herausforderungen jeder dieser Lernumgebungen?

### 2. Meisterkurse

Welche Arten von Meisterkursen gibt es – GastdozentInnen oder interne LehrerInnen, mit oder ohne Zuhörerschaft, spezialisiert oder allgemein....? Was sind die besonderen Vorteile bzw. Einschränkungen jeder Art? Wie können wir Meisterkurse an einer Musikhochschule am besten planen, um das Lernen zu vertiefen?

### 3. Üben

Was müssen Studierende über das Üben wissen? Wie können wir ihnen am besten helfen, um die Qualität ihres Übens zu verbessern?

### 4. Gesundheit und Wohlbefinden

Wie kann Achtung auf Gesundheit und Wohlbefinden und der Ausbau von Wissen und praktischer Erfahrung unsere eigene Praxis als MusikerInnen unterstützen und dabei helfen, die Weiterbildung von jungen BerufskünstlerInnen zu fördern?

### 5. Bewertung

Wie beeinflussen Rückmeldungen und formale Bewertung das Lernen? Welche Vorgangsweisen eignen sich am besten für die praktischen, theoretischen und kreativen Bedürfnisse der Studierenden?

### 6. Improvisation und Kreativität

Welche Rollen kann die Improvisation im Lehren und Lernen quer durch alle Disziplinen spielen? Wie kann sie zur Entwicklung einer Musik-Persönlichkeit beitragen? Wie können Lehrende Improvisation in die Praxis umsetzen?

### 7. Präsenz

Was können wir vom Theater als Darstellende Kunst lernen, um unsere Präsenz und Darbietung im Allgemeinen, aber besonders auf der Bühne, zu stärken?

Jedes dieser Themen kann mehrere Male in einer Serie von Seminaren erforscht werden. Verschiedene Ansätze sind möglich:

- Die TeilnehmerInnen **reflektieren über ihre eigenen Erfahrungen** und über konkrete Beispiele aus ihren Institutionen und **sprechen darüber mit anderen** TeilnehmerInnen;
- Man bietet interessante, bereits **bestehende Forschung** an, damit sich die TeilnehmerInnen damit auseinandersetzen können; oder man lädt **auf das Thema spezialisierte Lehrende** ein;
- In **Übungsgruppen wird in Workshops geforscht**, um neue Einsichten und die Praxis anzuregen.

Eine Mischung von Ansätzen funktioniert wahrscheinlich gut und kann durch die Auswahl der Arbeitsformen verstärkt werden. In einem ersten Seminar ist es ratsam, einen verhältnismäßig leichten Ausgangspunkt zu schaffen, z.B. die TeilnehmerInnen mit ihren eigenen Erfahrungen beginnen zu lassen. Ein zweites Seminar kann dann diese Erfahrungen vertiefen, indem man sich mit weiteren Texten oder eingeladenen Fachleuten auseinandersetzt. Ein drittes Seminar könnte dann damit abschließen, dass man eine Planung für praktische Weiterbildung in den Mittelpunkt stellt.

*Begrenzte Zeit:* es ist leicht möglich, dass nicht alle gewünschten Themen in einem Seminar einzeln behandelt werden können. Einige Kombinationen sind möglich, z.B. "Üben, Gesundheit und Wohlbefinden", oder "Einzel, in Gruppen, Meisterkurse" oder "Präsenz, Improvisation und Darbietung".

#### **ARBEITSFORMEN**

In den Seminaren für die Innovative Musikhochschule war es ein grundlegendes Ziel, die teilnehmenden Lehrenden in den Mittelpunkt des Arbeitsprozesses zu setzen. Sie waren nicht die KonsumentInnen des Programms, sondern die SpielmacherInnen. Es war wichtig, dass sie die Verantwortung für sich selbst übernahmen, für die Interaktion mit den KollegInnen und auch für den Erfolg des ganzen Vorgangs. Es war offensichtlich, je mehr sie die Führung in den Seminaren übernehmen konnten, desto mehr würden sie imstande sein, ihre eigene Weiterbildung fortzusetzen und zukünftige Prozesse an ihren eigenen Instituten mit anderen KollegInnen zu leiten.

*Rasch wechselnde Perspektiven:* das Programm benützte eine Reihe von Arbeitsformen und passte diese an. Rasches und experimentierfreudiges Abwechseln der Arbeitsformen wurde geplant, um einen effizienten Lernprozess auszulösen und tiefgehenden Austausch zwischen TeilnehmerInnen zu erleichtern.

*Fünf Dimensionen:* die Arbeitsformen bewegten sich in fünf Dimensionen:

- Peer Learning, das Voneinander-Lernen auf der Grundlage der eigenen Erfahrung;
- Arbeit mit Input von außen in der Form von Texten und Gästen;
- Einbeziehen des ganzen Körpers in den Lernprozess;
- Nützen und Untersuchen von Musik und Improvisation als Teil des Prozesses;
- Verschiedene Möglichkeiten der Reflexion mit Verwendung der Neuen Medien.

#### **PEER LEARNING**

##### Intervision

Eine Gruppe von 6- 8 TeilnehmerInnen wählt einen Fall aus, den ein Mitglied aus seiner eigenen Praxis vorgebracht hat (z.B. Einzelunterricht mit einer bestimmten Studentin, einem bestimmten Studenten). Die



ausgewählte Teilnehmerin (die Vorschlagende), der ausgewählte Teilnehmer (der Vorschlagende) erläutert die wichtigsten Aspekte dieses Falles (5 Min.) und formuliert, welche wesentliche Frage sich ihrer/seiner Meinung nach für sie/ihn aus diesem Fall ergibt. Die anderen TeilnehmerInnen stellen dann Fragen, um Näheres über diesen Fall zu erfahren – für etwa eine halbe Stunde. Es sind nur Fragen erlaubt, keine Kommentare! Die Gruppe schließt mit Vorschlägen zur Neuformulierung der Frage der/des Vorschlagenden. Diese, dieser wählt jene Neuformulierung, welche ihr/ihm am passendsten erscheint. Dann dürfen alle TeilnehmerInnen Kommentare zur neuformulierten Frage geben oder Ratschläge erteilen. Diese Beratungsrunde sollte ca. 20 Minuten dauern. Den Abschluss bildet die Vorschlagende, der Vorschlagende, indem sie/er den besten Ratschlag auswählt und überlegt, wie sie/er ihn umsetzen wird.

Diese Arbeitsform trägt dazu bei, die TeilnehmerInnen zu befähigen, eine bestimmte Fragestellung, die sich aus einem konkreten Szenario ergibt, tiefgehend zu ergründen und unter die Oberfläche von etablierten oder habituellen Wahrnehmungen zu dringen. Der Prozess verlangt ziemliche Disziplin und eine Teilnehmerin oder ein Teilnehmer muss den Vorsitz übernehmen und auf strikte (!) Einhaltung der Regeln achten. Sie ist sehr gut geeignet, Erfahrungen aus dem Einzelunterricht auszutauschen. Um ein oder zwei Fälle zu untersuchen, benötigt man mindestens eineinhalb Stunden.

#### Gesprächsspaziergang

Diese Arbeitsform funktioniert gut nach dem Mittagessen. Die TeilnehmerInnen machen zu zweit einen Spaziergang und sprechen dabei eine bestimmte Frage an oder unterhalten sich über ein bestimmtes Thema. Am Hinweg sondieren sie die Frage/das Thema und was ihre eigenen Erfahrungen dazu sind. Am Rückweg könnten sie konkrete Ideen oder Vorschläge formulieren. Man kann auch eine Variante anwenden und für die zweite Hälfte des Spaziergangs Vierergruppen bilden. In Vierergruppen tauschen die TeilnehmerInnen die Ideen aus, die aus den Zweiergruppen hervorgegangen sind und unterstützen die einzelnen Vorschläge oder verbinden sie zu einem. Das ist eine "Design" Arbeitsform und besonders hilfreich, neue Ideen zu entwickeln und die eigenen Quellen und die eigene Kreativität der TeilnehmerInnen auszuschöpfen.

#### Zitat

Jede Teilnehmerin, jeder Teilnehmer bringt ein Materialfragment mit, das sich auf eines der Themen bezieht. Das könnte ein kurzer Videoauszug sein, z.B. von einem Meisterkurs, oder ein kurzer Text oder ein Beispiel der eigenen Praxis im Peer-Learning. Das vorbereitete Material stellt die Grundlage für die Gespräche und den Gedankenaustausch dar, wobei das Material analysiert und kritisch betrachtet wird, und seine Auswirkungen auf die Praxis bedacht werden. Diese Arbeitsform ist gut für kleinere Gruppen geeignet, da so alle Beteiligten an den Zitaten teilhaben.

#### Weltcafé

Diese Methode kommt aus den USA, und die Spielregeln findet man leicht im Internet. Sie ist ein ausgezeichnetes Mittel, Wissen rasch in Umlauf zu bringen und eine Menge Energie zu erzeugen. Sie eignet sich auch gut dafür, ein Thema einzuführen und bietet den TeilnehmerInnen eine gute Gelegenheit, sich kennen zu lernen.

Wie in einem Café, gibt es nur Tische für fünf oder sechs Personen. An jedem Tisch wird eine andere Fragestellung zu nur einem der Themen (oder zu einem überhaupt völlig anderen Thema) behandelt. Während

alle anderen sich aufteilen und den Platz wechseln, um während der drei Runden von jeweils mindestens 20 Minuten eine möglichst große Vielfalt zu erzielen, bleibt eine, einer der TeilnehmerInnen an ihrem, seinem Tisch als "HausherrIn". Ihre, seine Anwesenheit dient nicht dazu, den Vorsitz zu führen, sondern stellt nur einen Kontinuitätsfaktor dar. Die Tischtücher bestehen aus weißem Papier, so dass die wichtigsten Punkte, die sich bei jeder Diskussionsrunde ergeben, niedergeschrieben werden können. Am Beginn jeder Runde fasst die Hausherrin, der Hausherr die vorangegangene Diskussion zusammen (max. 1 Min.). Eine Reihe von Variationen ist möglich, darunter auch das Einbeziehen von Fachleuten als Gast.

### Speed dating

Speed Dating ist ein effizienter Eisbrecher. Man macht 4 oder 5 Runden von jeweils 5 Minuten durch. Die TeilnehmerInnen unterhalten sich zu zweit und wechseln in jeder Runde die Partnerin, den Partner. Wichtig ist es, dass in jeder Runde jede, jeder Beteiligte gleich viel Zeit hat, wobei jede, jeder über dieselbe Frage spricht. Die Frage kann völlig unbeschwertem Inhalts sein: ein Lieblingsgericht oder ein bevorzugtes Urlaubsziel. Gewöhnlich ist es aber eher angebracht, etwas mehr in die Tiefe zu gehen. Die Seminare für die Innovative Musikhochschule verwendeten z.B.: "Warum machen Sie, was Sie tun" und "was erhoffen Sie sich von diesem Seminar?". Diese Fragen führten dazu, dass die Gespräche, obwohl sie so kurz waren, sofort den Kern der Sache und die individuellen Beweggründe betrafen.

### **INPUT VON AUSSEN**

#### Text oder kontemplativer Dialog

Die TeilnehmerInnen werden gebeten, einen Text über ein bestimmtes Thema als Vorbereitung auf das Seminar zu lesen. Während der betreffenden Einheit im Seminar arbeiten die TeilnehmerInnen in einer Gruppe von etwa 8 Personen, mit einer Moderatorin, einem Moderator. Während der Einheit fordert die Moderatorin, der Moderator die TeilnehmerInnen auf, den Text noch einmal zu lesen und Notizen darüber zu machen (20 – 30 Min.), was ihnen am meisten auffällt, über Punkte, die ihre Zustimmung finden oder mit denen sie nicht einverstanden sind. Die Moderatorin, der Moderator teilt den TeilnehmerInnen auch mit, dass sie anschließend gebeten werden, ihre Notizen vorzulesen. Nach diesem ersten Teil Einzelarbeit lesen die TeilnehmerInnen ihre Notizen ohne Unterbrechung oder weitere Bemerkungen vor (10 Min.). Die Moderatorin, der Moderator bittet dann die TeilnehmerInnen, nachzudenken, was sie bei einem der vorgelesenen Beiträge besonders berührt hat und das niederzuschreiben (10 Min.). Was war aufschlussreich oder kontrovers? Die TeilnehmerInnen lesen ihre zweiten Texte wieder (10 Min.). Schließlich, nachdem fast eine Stunde vergangen ist (!), fordert die Moderatorin, der Moderator die TeilnehmerInnen auf, die essentiellen Punkte zu diskutieren: was liegt schon vor, was muss näher untersucht werden, welche Schlüsse könnte man ziehen? Die Arbeitsform eignet sich hervorragend, um die Kritikfähigkeit zu verbessern, verschiedenen Perspektiven Ausdruck zu verleihen und deren Unterschiede zu erfassen.

#### GastdozentInnen

Gastdozenten/ModeratorInnen mit spezifischen Fachkenntnissen einzubauen ist unbedingt notwendig, um Wissen und Erfahrung zu erweitern. Häufig ist es auch überaus hilfreich, auf das übliche Vortragsformat zu verzichten. Bei den Seminaren für die Innovative Musikhochschule zum Beispiel, durchleuchteten wir zuerst das Thema Peer Assessment (Bewertung durch Mitstudierende oder FachkollegInnen, Anm. d. Übers.) anhand

eigener Erfahrungen in Kleingruppen von drei oder vier TeilnehmerInnen und arbeiteten eine Reihe von Fragen aus, die dem Gast vorgelegt wurden. In einer Plenarsitzung wurden diese Fragen dann gesammelt und boten dem Gast den Ausgangspunkt für die Arbeit mit der Gruppe.

#### *Der Körper*

In den Seminaren für die Innovative Musikhochschule arbeiteten wir mit zwei SeminarleiterInnen und einer Gastdozentin aus der Welt des Theaters, welche an allen Einheiten teilnahm und eine Reihe praxisbezogener Workshops leitete. Übungen aus dem Theaterbereich bringen körperliche Erfahrungen unmittelbar in den Lernprozess ein (mit einem Blick auf "verkörperten Wissen", was in der Musik so wichtig ist), unterstützen den Gruppenprozess und erschließen Selbsterfahrung und wechselseitiges aufeinander Einwirken aus verschiedenen Blickwinkeln. Solche Beiträge aus der Welt des Schauspiels können sehr wertvoll sein, und der Wechsel zwischen Formen des Sprechens, Lesens, der Musik und des Theaters ist oft sehr wirkungsvoll.

#### *Die Musik*

Bei der Behandlung des Themas Improvisation ist es wichtig, die TeilnehmerInnen darin zu unterstützen, tatsächlich miteinander zu improvisieren und verschiedene praktische Ansätze zu studieren. Während der Seminare für die Innovative Musikhochschule war es äußerst hilfreich, dass sich der exzellente Improvisator/Dozent Anto Pett unter den TeilnehmerInnen befand und wir uns auf seine Fachkenntnis stützen konnten.

#### *Neue Medien als Werkzeug zur Reflexion*

Während der Seminare für die Innovative Musikhochschule begannen wir, die Arbeit mit der Website für die Innovative Musikhochschule als ein Werkzeug für die Reflexion in den Arbeitsprozess einzubauen. Diese Website ist eine Initiative mit sehr geringen Kosten, sie basiert auf freier Software von Wordpress. Nur ein Webdesigner war an ihrer Erstellung beteiligt und fungierte während der Seminare als technischer Assistent. Die Grundidee war, den TeilnehmerInnen die Verantwortung für das Zusammenfassen und Verbreiten bedeutsamer Ideen und Ergebnisse der Seminareinheiten zu übertragen. Jede Teilnehmerin, jeder Teilnehmer verfasste abwechselnd einige "Schlagzeilen" am Ende einer Einheit oder fasste in einem einminütigen Video die wichtigsten Erfahrungen aus der Einheit zusammen. Diese unmittelbare Reflexion, bei Benützung neuer Medien, kann dazu beitragen, individuelle Reaktionen zu fokussieren und ein Gefühl der Dringlichkeit um wachsende Weiterbildung zu schaffen. Es ist z.B. möglich, während des Frühstücks die KollegInnen zu bitten, damit zu beginnen, sich neue Elemente vom Vortag anzusehen. Das hilft, den Arbeitsprozess zu vertiefen und macht wichtige Ergebnisse sichtbar. Nach dem zweiten Seminar, wurden "RedakteurInnen" für die einzelnen Thematiken des Seminars ernannt. Ihre Aufgabe war es, weiterführende Literatur und Ressourcen für die TeilnehmerInnen in eine Website-Bibliothek zu stellen.

#### **PROGRAMMERSTELLUNG**

Der Gesamtaufbau eines Seminars (oder einer Seminarreihe) erfordert beträchtliche Aufmerksamkeit, es braucht Raum und Zeit für informelle Gespräche, "Kammermusik", und es muss eine zufriedenstellende Struktur geschaffen werden.

Aus den Seminaren für die Innovative Musikhochschule ergab sich folgendes:

Bei *Ankunft* am späten Nachmittag, ist es günstig, die TeilnehmerInnen mit Hilfe von Speed Dating oder Weltcafé sofort ins Programm eintauchen zu lassen. Wenn jeder sich selbst vorstellt, ist die Qualität des Dialogs sofort dynamisch und man vermeidet lange Versammlungen.

*Vormittage und Nachmittage* bieten gewöhnlich Raum für ein großes Thema – 2 Stunden - und ein kleineres - 1 Stunde.

*Vormittage* eignen sich eher für intensive Thematiken wie Einzelunterricht oder Bewertung. Diese können durch eine kürzere "körperlichere" Einheit ausgeglichen werden, z.B. durch Austausch bzw. Vorzeigen von Übungspraktiken oder Kommunikation durch theaterbezogene Übungen zu erkunden.

Die *Nachmittage* sind gut geeignet, sich durch einen eher kreativen Ansatz wie z.B. Improvisation auf ein großes Thema zu konzentrieren und auf ein kurzes, eher kognitives Thema durch einen kurzen Gesprächsspaziergang, oder eine Praxiseinheit, in der die TeilnehmerInnen ihre eigenen Fachkenntnisse und speziellen Interessen in Kleingruppen austauschen.

Nach dem *Abendessen*: manchmal – es hängt vom Ablaufplan ab - ist es möglich, sich nach dem Abendessen zu einem kurzen Resümee gewisser Einheiten oder kurzen Präsentationen von TeilnehmerInnen, die spezielle Aufgaben übernommen haben, zu treffen. Das kann einen neuen Typus eines eher informellen und sogar spielerisch wetteifernden Dialogs generieren.

*Letzter Vormittag*: die letzte Einheit wird sich wahrscheinlich darauf konzentrieren, Pläne zu machen, individuell und/oder im Team, wobei man sich gegenseitig durch Reflexion über das Seminar und Nachdenken über die Zukunft hilft. Das ist ein wichtiger Schritt, um Vorstellungen in die Praxis umzusetzen.

“Research is to see what everybody has seen and to think what nobody else has thought.” Albert Szent-Gyorgyi,  
*Hungarian biochemist*

“By seeking and blundering we learn.” Goethe

## KAPITEL 7: ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN

Unsere Zusammenarbeit in der Forschungs-Arbeitsgruppe hat das Potential, Forschung in den Kontext der Musikhochschulen einzubetten, und die Wichtigkeit dessen, was bereits erreicht wurde, bestätigt. Sie kann tatsächlich eine dynamische Kraft in unseren Institutionen sein, Raum für Experimente schaffen und die künstlerische Praxis vertiefen, sie kann eine Quelle für Innovation sein und eine Möglichkeit, uns enger an zeitgenössische Kontexte anzubinden. Auch der unverwechselbare Beitrag, den unsere Forschung zum Wissen im Allgemeinen leisten kann, sollte nicht unterschätzt werden.

Das in diesem Buch präsentierte Material kann nur der Anfang dazu sein, die bereits bestehende Arbeit zu zeigen. Für jene, die sich eingehender mit der Materie beschäftigen möchten, gibt es eine große Anzahl weiterer Orte von anregender Aktivität, die eine eingehendere Betrachtung wert sind. Einige Vorschläge wären:

- Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology (CIRMTT), based at McGill, Canada: [www.cirmmt.mcgill.ca](http://www.cirmmt.mcgill.ca)
- Lectorate in Lifelong Learning in Music and the Arts: [www.lifelonglearninginmusic.org](http://www.lifelonglearninginmusic.org)
- Norwegian Academy of Music: [www.nmh.no/english/research\\_development](http://www.nmh.no/english/research_development)
- Centre for Performance Science, Royal College of Music, United Kingdom: [www.cps.rcm.ac.uk](http://www.cps.rcm.ac.uk)

Es besteht kein Zweifel, dass die künstlerische Recherche einen wichtigen Schritt im Verständnis dessen, wie Forschung an unseren Institutionen aussehen könnte, geleistet hat. Es gibt immer mehr Anzeichen dafür, dass sie eine wachsende Rolle für das Verstehen und Übermitteln der großen Vielschichtigkeit spielt, die im impliziten Wissen und im Austausch von Musik enthalten ist.

Wenn wir an die Zukunft denken, betreffen mehrere der wichtigsten Herausforderungen die Frage, wie die Qualität dieser Arbeit bestimmt werden kann: wie passen Konzepte, die allen Forschungen gemein sind, wie Strenge, Originalität und tatsächlich gemeinsam genutzte Erkenntnisse, in diesen Kontext? Was für Prozesse und Belege brauchen wir? Es besteht der dringende Bedarf, in der Erstellung eines Qualitätsrahmens für die künstlerische Forschung Fortschritte zu erzielen, schon allein deshalb, weil die Grenzen und die Wechselbeziehung zwischen Forschung und künstlerischer Praxis in der Musik der Anlass zu heftigen Debatten sind (Borgdorff, 2006). Wenn diese Gelegenheit versäumt wird, besteht die Gefahr, dass wir an Glaubwürdigkeit verlieren und zu Unrecht von größeren Forschungsgemeinschaften isoliert werden.

Es ist zu hoffen, dass die neue Initiative der AEC, die Europäische Plattform für Künstlerische Forschung in der Musik (European Platform for Artistic Research in Music [EPARM]), ein Forum für den Austausch bieten wird und eine bedeutende Rolle in dieser Aufgabe spielen wird. Das erste Treffen ist für Frühjahr 2011 geplant. Das Ziel der Plattform wird es nicht nur sein, die laufende Diskussion über die Rolle der Forschung in Musikhochschulen zu unterstützen, sondern vielmehr Studierenden in Studiengängen des zweiten und dritten Zyklus eine Plattform zu bieten, wo sie die Möglichkeit haben, sich zu treffen, ihre Forschung zu präsentieren und Erfahrungen

auszutauschen. Des Weiteren ist die AEC auch an einem internationalen Projekt zur Förderung des Artistic Research Catalogue (ARC) beteiligt, das vom holländischen Staat finanziert wird. ARC wird ein web-basiertes Depositorium schaffen, welches künstlerische Forschung von Studierenden, freischaffenden KünstlerInnen und Kunstinstituten auf der ganzen Welt präsentieren, dokumentieren, bereitstellen, übermitteln und verbreiten soll. Die Software für den Forschungskatalog wird das Rückgrat für das internationale Journal for Artistic Research (JAR) sein, welches am 5. und 6. März in Bern in der Schweiz gegründet wurde.<sup>25</sup>

Eine weitere Herausforderung wird es noch für längere Zeit bleiben, Forschung in das "Herz" der Musikhochschulen einzubetten. Unterschiedliche Vorstellungen und Auffassungen bei Lehrpersonal und Studierenden, das Fehlen von vorausgegangener formaler Forschung, die Zeit, die es braucht, und die Tatsache, dass Aufbau und methodologische Ansätze eines Großteils der auf der Praxis beruhenden Forschung noch jung sind, haben ihre Auswirkungen. Wie die Seminare für Innovative Musikhochschule zeigten, reichen die Vorstellungen von Forschung in den Köpfen der Vokal- und InstrumentallehrerInnen von "nichts anderes als nur wissenschaftliche Forschung" zu "jede Kreativität ist Forschung" (siehe S.9.). Natürlich gibt es noch viel Arbeit zu tun, um das Verständnis zu entwickeln und Forschungsfertigkeiten aufzubauen. Wo findet man die nötige Finanzierung? Wie kann die Forschung in Verträge und Aufstiegsmechanismen eingebaut werden? Wie erlangen Lehrpersonen Zugang zu "Versuchsräumen" für offene Experimente oder zu Forschungsmentoring und spezifischer Weiterbildung in Forschungsfertigkeiten? Die harten und weichen Elemente einer Forschungskultur erfordern Vorstellungskraft und genaues (Ab)Stimmen, wenn sie eine fruchtbare Grundlage bilden sollen. Nur wenn sie zusammenwirken, wird es möglich sein, dass Forschung eine verändernde Kraft wird, welche die Musikhochschule durchdringt und nicht eine Insel, zwar als solche exzellent, aber isoliert.

Im gegenwärtigen wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Klima ist dieser letzte Punkt vielleicht entscheidend. Wie in der Einleitung gesagt, hängen zukünftiger Wohlstand und zukünftiges Wohlergehen in Europa und darüber hinaus, davon ab, ob man imstande ist, Verbindungen außerhalb unseres unmittelbaren Kontexts herzustellen. Der Ruf nach "intensiverer, systematischerer und weiter reichender Zusammenarbeit zwischen den Künsten, akademischen und wissenschaftlichen Institutionen" wird immer deutlicher vernommen (Europäische Kommission, 2010: 9). Für die Musik ist es wesentlich, Brücken zur Wissenschaft, zur Geschäftswelt und zur Philosophie zu schlagen, um ihr Potential im 21. Jahrhundert umzusetzen und das Beste zu machen aus gemeinsamen "Ressourcen, Kenntnissen und kreativem Talent, um die Innovation anzukurbeln" (ebd.: 2).

Interdisziplinäre Forschungsteams sind in der Forschung die Norm geworden. Sie nutzen eine Palette von Fachkenntnissen und können dadurch Erkenntnisse von weitreichender Auswirkung gewinnen. Beispiele aus der Verbindung von Wissenschaft und Industrie kennt man überall, aber die Zahl der Beispiele, wo auch die Künste involviert sind, nimmt rasch zu. Zum Beispiel wurden sicherere Trinkgläser (in Großbritannien "pint"-Gläser) entworfen, die nicht in einzelne, gefährliche Scherben zersplittern sollten. Mit Hilfe von ersten Forschungsergebnisse der InnovationRCA, dem Business-Netzwerk des Royal College of Art (RCA), wurden Dutzende von Ausgangsmodellen geschaffen, aus denen die Prototypen dann ausgewählt wurden. Diese bestehen aus High-Tech-Glas mit einem dünnen, durchsichtigen Mantel aus biologischem Harz an der

<sup>25</sup> Für mehr Informationen über den Forschungskatalog siehe [www.jar-online.net](http://www.jar-online.net).

Innenseite und stellen eine willkommene Alternative zu Plastikgläsern dar. Der Forschungsbeitrag der RCA ist einerseits rein funktionell: die Zahl der schweren Unfälle herabzusetzen, welche den Gesundheitsdienst jedes Jahr geschätzte £ 2,7 Millionen kosten. Andererseits ist er auch ästhetischer Natur: etwas zu produzieren, was die Konsumenten anspricht und ihre Sachkenntnis fördert. "Was die Designer hier gezeigt haben, ist nicht die einzige Lösung des Problems – es gibt andere Möglichkeiten, einen ähnlichen Effekt zu erzielen – aber es geht darum, Auswahlmöglichkeiten anzubieten." (Design Council, 2010). In der Musik haben wir vielleicht gerade erst begonnen, an der Oberfläche eines interdisziplinären Potentials und dessen positiven Auswirkungen auf die Gesellschaft zu kratzen.

Forschung spielt eindeutig eine spannende Rolle in dieser für das Hochschulwesen, die kreative Branche und den Kulturbetrieb kritischen Zeit. Es gibt alles zu gewinnen, und wir besitzen bereits Werkzeuge und so manche methodische Kostbarkeiten, mit denen wir arbeiten können. Vorstellungsvermögen ist gefordert – vielleicht nicht unähnlich wie es bei Italo Calvinos Realisierung von Mozarts unvollendeter Oper *Zaide* der Fall war. Calvino wob aus den bestehenden Fragmenten von Rezitativen und Arien ein Mosaik aus möglichen Geschichten. Wie es sein Stil war, wurde das Publikum zu einer Reise eingeladen, wo sich Türen öffneten und hinter jeder Tür wartete ein anderes dramatisches Szenario und anderer möglicher Ausgang der Oper. Überall formt Calvino die Teile zu einer überzeugenden Geschichte, nur um diese Augenblicke später wieder aufzulösen und die Teile wieder anders zusammenzufügen. Das Bühnenwerk ist lebendig und hochinteressant. Auf dieselbe Art bewegt sich die Forschung an Musikhochschulen rasch und in mannigfache Richtungen. Die vorliegenden Ergebnisse versprechen eine Fülle an Material. Es gibt einen ausgedehnten Spielraum für Neuentdeckungen und für jede Musikhochschule, ihre eigenen Aktionsmuster zu gestalten. Es ist der Glaube an dieses Potential, der uns dieses Buch herausgeben lässt.

#### REFERENZEN

Borgdorff, H. (2006). "*The debate on research in the arts*". Aufgerufen am 01/07/10  
<http://www.ahk.nl/nl/lectoraten/kunsttheorie-en-onderzoek/publicaties/>.

Design Council (2010). "*World first prototype pint glasses developed*". Pressemitteilung, aufgerufen am 01/07/10,  
<http://www.designcouncil.org.uk/about-us/Media-centre/World-first-prototype-pint-glasses-developed>.

Europäische Kommission (2010), "*Erschließung des Potenzials der Kultur- und Kreativindustrien*". Grünbuch, Brüssel, KOM(2010) 183/3, aufgerufen am 01/07/10.  
[http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/doc/GreenPaper\\_creative\\_industries\\_de.pdf](http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/doc/GreenPaper_creative_industries_de.pdf).

## REFERENZEN

- Burt-Perkins, R. (2009). *The learning cultures of performance: Applying a cultural theory of learning to conservatoire research*. In A. Williamon, S. Pretty, & R. Buck (Hrsg.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009* (Seiten 249-254). Utrecht, the Netherlands, European Association of Conservatoires.
- Borgdorff, H. (2006). *"The debate on research in the arts"*. Aufgerufen am 01/07/10 <http://www.ahk.nl/nl/lectoraten/kunsttheorie-en-onderzoek/publicaties/>.
- Borgdorff, H. and Schuijjer, M. (2010). *"Research in the conservatoire: Exploring the Middle Ground"*. *Dissonanz/Dissonance* 110 (Juni 2010), Seiten 14-19.
- Colwell, R. and Richardson, C. (Hrsg.) (2002). *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. Oxford, Oxford University Press.
- Davidson, J.W. (Hrsg.) (2004). *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener*. Aldershot, UK, Ashgate.
- Design Council (2010). *"World first prototype pint glasses developed"*. Pressemitteilung, aufgerufen am 01/07/10, <http://www.designcouncil.org.uk/about-us/Media-centre/World-first-prototype-pint-glasses-developed>.
- Europäische Kommission (2010), *"Erschließung des Potenzials der Kultur- und Kreativindustrien"*. Grünbuch, Brüssel, KOM(2010) 183/3, aufgerufen am 01/07/10. [http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/doc/GreenPaper\\_creative\\_industries\\_de.pdf](http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/doc/GreenPaper_creative_industries_de.pdf).
- Hallam, S., Cross, I. and Thaut, M. (Hrsg.) (2009). *Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford, Oxford University Press.
- Higher Education Funding Council of England (2010). *Circular letter No. 04/2010, Annex A*. Aufgerufen am 29. Juni 2010 auf [http://www.hefce.ac.uk/pubs/circlrets/2010/c104\\_10](http://www.hefce.ac.uk/pubs/circlrets/2010/c104_10).
- Joint Quality Initiative (2004). *Shared "Dublin" descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards*. Aufgerufen am 29. Juni 2010 auf <http://www.jointquality.nl>.
- Jorgensen, H. (2009). *Research into Higher Music Education: An overview from a quality improvement perspective*. Oslo, Novus.
- Mills, J. (2004). *Working in music: The conservatoire professor*. *British Journal of Music Education*, 21, 179-198.



Polifonia Bologna Working Group (2009). *Tuning Educational Structures in Europe – Reference Points for the Design and Delivery of Degree Programmes in Music*. Bilbao: Tuning Project. [www.bologna-and-music.org/learningoutcomes](http://www.bologna-and-music.org/learningoutcomes).

Polifonia Arbeitsgruppe für den dritten Zyklus (2007). *Leitfaden für das Studium im dritten Zyklus in der höheren Musikausbildung*.

Utrecht, the Netherlands, European Association of Conservatoires. [www.polifonia-tn.org/thirdcycle](http://www.polifonia-tn.org/thirdcycle).

Renshaw, P. (2009). *Lifelong Learning for Musicians: The Place of Mentoring*. [www.lifelonglearninginmusic.org](http://www.lifelonglearninginmusic.org).

Renshaw, P. (2010). *Engaged Passions: Quality in Community Contexts*. Delft, Eburon Academic Publishers.

Sawyer, K. (2007). *Group Genius: The Creative Power of Collaboration*. New York, Basic Books.

Schön, D.A. (1983). *The Reflective Practitioner; How Professionals think in Action*. Aldershot, Ashgate.

Smilde, R. (2009). *Musicians as Lifelong Learners: Discovery through Biography*. Delft, Eburon Academic Publishers.

The Sage Gateshead (2007). *Handbook Reflect*. Creative Partnerships, National Co-Mentoring Programme. [www.thesagegateshead.org](http://www.thesagegateshead.org).

Tomasi, E. and Vanmaele, J. (2007). *Doctoral studies in the field of music – current status and latest developments*. Utrecht, the Netherlands, European Association of Conservatoires. [www.polifonia-tn.org/thirdcycle](http://www.polifonia-tn.org/thirdcycle).

Wenger, E. (1998). *Communities of Practice, Learning, Meaning and Identity*. Cambridge, USA, Cambridge University Press.

Williamon, A. (Hrsg.) (2004). *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford, Oxford University Press.

ASSOCIATION EUROPÉENNE DES CONSERVATOIRES,  
ACADÉMIES DE MUSIQUE ET MUSIKHOCHSCHULEN (AEC)

PO BOX 805 NL-3500AV UTRECHT DIE NIEDERLANDE

TEL +31.302361242 FAX +31.302361290

EMAIL [AECINFO@AECINFO.ORG](mailto:AECINFO@AECINFO.ORG)

WEBSEITE [WWW.AECINFO.ORG](http://WWW.AECINFO.ORG)



Education and Culture DG

Lifelong Learning Programme