

RECHERCHE EN CONSERVATOIRES- CONSERVATOIRES EN RECHERCHE: ENQUÊTE, INNOVATION ET ÉVOLUTION DE LA PRATIQUE ARTISTIQUE DANS L'ENSEIGNEMENT MUSICAL SUPÉRIEUR

GROUPE DE TRAVAIL « POLIFONIA »

SUR LA RECHERCHE



KUNGL. MUSIKHÖGSKOLAN
Royal College of Music in Stockholm



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

ERASMUS NETWORK FOR MUSIC

polifonia

**RECHERCHE EN CONSERVATOIRES-
CONSERVATOIRES EN RECHERCHE:
ENQUÊTE, INNOVATION ET ÉVOLUTION DE LA PRATIQUE
ARTISTIQUE DANS L'ENSEIGNEMENT MUSICAL SUPÉRIEUR**

GROUPE DE TRAVAIL « POLIFONIA »

SUR LA RECHERCHE

Traduction : Geneviève Bégou
Mise en page : Janine Jansen, Amsterdam
Impression : Drukkerij Terts, Amsterdam

Note sur l'emploi des langues : l'anglais a été la langue originale de travail et utilisée pour la rédaction de ce document. Si des doutes ou des problèmes d'interprétation subsistent dans la présente traduction, les experts du groupe de travail « Polifonia » recommandent de se référer à la version anglaise de ce document.

Une version électronique gratuite de ce rapport final est disponible sur le site www.polifonia-tn.org.



Education and Culture DG

Lifelong Learning Programme

Le projet Polifonia a été financé avec le soutien de la Commission européenne. Cette publication reflète les opinions de ses auteurs et la Commission ne peut être tenue responsable de tout usage qui pourrait être fait des informations contenues dans ce manuel.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----|
| Avant-propos | 5 |
| 1. Introduction | 8 |
| 2. Cartographie du terrain : panorama de la recherche dans les conservatoires | 13 |
| Introduction | 13 |
| Résultats | 14 |
| Synthèse et conclusions | 23 |
| 3. Études de cas d'établissements | 25 |
| L'Académie de musique Sibelius | 27 |
| Le Queensland Conservatorium, Griffith University | 32 |
| Le Conservatorium van Amsterdam | 37 |
| La Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover | 41 |
| L'Universität für Musik und darstellende Kunst Graz | 45 |
| L'Institut Orpheus | 50 |
| 4. Exemples de recherches | 54 |
| Recherches biographiques sur les musiciens « apprenants » tout au long de leur vie | 58 |
| Gabriel Fauré : les mélodies et leurs poètes | 59 |
| La sonate pour piano dans la musique contemporaine : étude pratique et analytique | 60 |
| Coordination et subordination dans les relations harmoniques | 61 |
| TAIS-TOI ET JOUE ! | 62 |
| Le piano et les techniques de jeu étendues – perspective théorique, historique et pratique | 63 |
| Éditions musicales et pratiques d'exécution : une conception dynamique | 64 |
| L'art vocal après « Parsifal » – perspectives & enjeux pour les apprentis chanteurs | 65 |
| PWGL | 66 |
| « Nocturnal » de Benjamin Britten – une analyse herméneutique | 67 |
| La galerie d'écoute : <i>Intégrer la musique aux expositions et manifestations dans les galeries d'art, du médiéval au baroque</i> | 68 |
| La réception de l'opéra du 19 ^{ème} siècle et ses implications pour les interprètes d'aujourd'hui | 69 |
| Le chœur en point de mire | 70 |
| Cartographie des bases communes - perspectives philosophiques sur l'éducation musicale finlandaise | 71 |
| Recherche sur les master-classes | 72 |
| De la pratique guidée aux activités d'apprentissage volontaires | 73 |
| Méthode d'enseignement de l'improvisation | 74 |
| Improvisation–interaction–composition : étude des systèmes de feedback comme modèle compositionnel | 75 |
| Musique de mixage et systèmes de relations dynamiques | 76 |
| Revitalisation de l'héritage de Cvjetko Rihtman | 77 |
| La musique populaire colombienne dans le contexte international | 78 |

| | |
|---|-----|
| 5. 21 étapes vers une culture de recherche vivante | 79 |
| Introduction | 79 |
| Intitulés structurels d'un cadre de recherche institutionnel | 79 |
| Outils, approches et formes de travail étayant le paysage conceptuel et sa mise en application | 81 |
| Attitudes culturelles et communication au sein de l'établissement | 82 |
| Approche réflexive et socratique de l'enseignement et de l'apprentissage | 83 |
| Créer un contexte pour la pratique | 84 |
| 6. Le Conservatoire innovant : créer un modèle de développement professionnel continu pour les professeurs de conservatoires | 86 |
| 1. Introduction | 86 |
| 2. Les séminaires en France et en Finlande | 88 |
| 3. Questions et approche de l'évaluation de la recherche | 89 |
| 4. Discussion : un modèle de développement professionnel continu | 96 |
| 7. Remarques finales | 107 |
| Bibliographie | 110 |

AVANT-PROPOS

Tous les contributeurs à cet ouvrage étaient membres du Groupe de travail sur la Recherche du second cycle du Réseau ERASMUS pour la musique « Polifonia ». Ce réseau, un partenariat rassemblant plus de 60 organisations liées à l'enseignement musical supérieur et aux métiers du musicien dans trente pays d'Europe, était coordonné conjointement par le Collège royal de Musique de Stockholm et l'Association Européenne des Conservatoires (AEC).

Afin de poursuivre les avancées du premier cycle de « Polifonia », un second cycle triennal, pour la période 2007 – 2010, a été approuvé par la Commission européenne en septembre 2007. Ce nouveau cycle de projets comportait les trois volets suivants :

- 1 Le volet « Bologne » a poursuivi le travail sur diverses questions liées à la « Déclaration de Bologne », comme la conception et l'élaboration du cursus, l'assurance qualité interne et externe et l'accréditation.
- 2 Le volet « Lisbonne » s'est intéressé à la formation professionnelle continue du personnel de direction des conservatoires et a approfondi l'étude de la formation des professeurs d'instrument et de chant. La question du dialogue entre l'enseignement musical supérieur et la profession musicale a également été abordée.
- 3 Le volet « Recherche » avait pour but l'étude du rôle de la recherche dans les conservatoires, et la mise en place d'activités de formation professionnelle continue pour les professeurs de conservatoires¹.

Parmi les divers groupes établis pour étudier ces questions, le Groupe de travail sur la Recherche s'est concentré spécifiquement sur le troisième volet. Il se composait des personnes suivantes :

Helena Gaunt, hautboïste et directrice adjointe (Responsable « Recherche et développement académique ») de la Guildhall School of Music & Drama de Londres. Son travail a été reconnu par un *National Teaching Fellow* (2009). Ses propres recherches concernent le cours individuel dans l'enseignement supérieur et l'improvisation en tant que composante d'un savoir-faire transdisciplinaire.

Carlos Caires, compositeur. Ses œuvres sont programmées dans plusieurs festivals au Portugal, au Royaume-Uni, en Allemagne, Belgique, France, Italie et à Shanghai. Chercheur au centre CITAR (Centre de recherches pour la science et la technologie dans l'art) de Porto, Carlos Caires enseigne actuellement à l'Escola Superior de Música de Lisbonne.

Peter Dejans, directeur de l'Institut Orpheus de Gand depuis sa fondation en 1996. Il a une double formation de musicien (études de direction de chœur au Conservatoire Royal de Bruxelles et au Lemmensinstituut de

¹ Plus d'information sur « Polifonia » et le Groupe de travail sur la Recherche, le détail des événements et les publications des rapports sur www.polifonia-tn.org.

Louvain) et de juriste (études de droit à l'Université de Louvain). Avec son chœur de chambre Musa Horti, il a donné de nombreux concerts (et réalisé plusieurs enregistrements). Il est souvent invité à diriger d'autres ensembles, dont le Chœur de la radio flamande.

Siw G. Nielsen, professeur d'éducation musicale à l'Académie norvégienne de musique (ANM) d'Oslo. Elle est également directrice du département « Recherche et travail développemental » et directeur d'un domaine de recherche intitulé « Recherche dans et pour l'enseignement musical supérieur à l'ANM ». Siw G. Nielsen s'intéresse particulièrement au développement de l'expertise musicale, aux comportements des musiciens de différents genres dans leur pratique musicale et à la formation des professeurs de musique au sein des académies de musique et conservatoires.

Hans Hellsten, professeur d'orgue à l'Académie de musique de Malmö. Enseignant, interprète, chercheur et auteur. Son récent enregistrement : « Spanish dreams » vient compléter des publications sur l'histoire de l'orgue et un ouvrage (coécrit avec Hans Fagius) sur la pratique de cet instrument. Son prochain livre traite de l'interprétation de la musique d'orgue de Bengt Hambraeus.

Bart van Rosmalen, violoncelliste, improvisateur et directeur de théâtre. Il est à la tête du programme de recherche « Professeur du 21^{ème} siècle » au Conservatoire royal de La Haye. Dans sa recherche et dans sa pratique artistique, il s'intéresse surtout aux « Connecting Conversations » entre professionnels de l'art, de la science et du monde des affaires, visant à contribuer à l'innovation et au changement organisationnel.

Valentina Sandu-Dediu, diplômée en musicologie de l'Université nationale de musique de Bucarest en 1990, enseigne dans ce même établissement depuis 1993. Auteur de plus de 30 études, de 300 articles et 7 livres, elle a reçu en 2008 le prix de la fondation Peregrinus (Académie des sciences de Berlin-Brandebourg). Elle est également pianiste de musique de chambre.

Rineke Smilde, flûtiste, diplômée en musicologie et sciences sociales, professeur dans le cadre du programme d'éducation et de formation tout au long de la vie, catégorie musique et arts, au Conservatoire Prince Claus de Groningue et au Conservatoire royal de La Haye depuis 2004. Au sein d'un groupe international, elle effectue des recherches sur les concepts d'éducation et de formation tout au long de la vie pour les musiciens et les artistes.

Aaron Williamon, *Senior Research Fellow* au Royal College of Music de Londres, dirige le Centre de recherches sur l'interprétation. Sa recherche se concentre sur la cognition musicale, la compétence d'exécution, et les initiatives appliquées concernant la santé psychologique et physique qui façonnent l'enseignement et l'apprentissage de la musique. Trompettiste, il a joué en orchestre symphonique et en orchestre de chambre, en fanfares et en quintettes de cuivres et s'est produit en Europe et en Amérique du Nord.

REMERCIEMENTS

En qualité de Présidente du Groupe de travail sur la Recherche, je remercie sincèrement tous les membres du groupe pour leur engagement dans ce projet et leur contribution à ce livre. Conformément à la diversité

de la recherche que le Groupe a étudiée dans le secteur des conservatoires, nous avons utilisé une grande variété de méthodes dans notre enquête, dont un sondage, des études de cas et de la recherche-action avec des musiciens enseignant en conservatoires. Je suis ravie que la pratique musicale ait fait partie intégrante de ce travail, et je remercie les membres de ce groupe à la fois pour leur savoir-faire individuel et pour leurs compétences collaboratives : l'empathie, le dialogue, le respect, la créativité, l'émulation, la discipline, l'humour...

Je souhaite également remercier Eleonoor Tchernoff et l'équipe « Polifonia » de l'AEC pour leur soutien sans faille et leur professionnalisme. Eleonoor a été exemplaire dans son rôle particulier de soutien du Groupe de travail sur la Recherche. Enfin, je remercie le Professeur Barry Ife, Directeur de la Guildhall School of Music & Drama, pour ses remarques avisées sur une première version de cette publication.

Helena Gaunt, Présidente du Groupe de travail « Polifonia » sur la Recherche.

« Si nous savions ce que nous faisons, cela ne s'appellerait plus de la recherche. »

Albert Einstein

CHAPITRE 1 – INTRODUCTION

Il y a vingt ans, la recherche dans les conservatoires² se limitait généralement à la musicologie ou à la théorie de la musique. En 2010, le paysage est complètement différent (Jorgensen, 2009). La recherche touche les secteurs les plus variés, et la diversité des approches méthodologiques et des présentations de résultats offre un kaléidoscope de possibilités. En outre, de plus en plus associée à la pratique musicale, et entreprise par le biais de celle-ci, la recherche a un rôle majeur et pluriel à jouer dans le renforcement de la pratique artistique, le ressort de l'innovation, l'établissement de liens entre nous, notre musique et des communautés plus vastes, ainsi que dans l'incitation au dialogue et à la réflexion.

Ce livre de poche se veut une ressource pratique, une mise en lumière des différentes perspectives de nos établissements sur l'objet, les méthodes et les résultats de la recherche. Il tente, en outre, d'ouvrir des voies concrètes pour susciter et développer une culture de la recherche.

Notre objectif n'est pas d'émettre des jugements philosophiques sur la nature ou la portée des différents types de recherches en conservatoires. Les perspectives institutionnelles dépendent très souvent de facteurs locaux tels le profil général de l'établissement, les ressources et les contraintes culturelles, didactiques et géographiques. Notre objectif est plutôt d'exprimer la diversité, les passions et le retentissement des pratiques actuelles.

Le **Chapitre 2 – Cartographie du terrain : panorama de la recherche dans les conservatoires** présente les conclusions d'un premier objectif du Groupe de travail sur la Recherche. Nous étions conscients du caractère insaisissable de ce concept dans nos établissements. Parmi les établissements qui prétendent la pratiquer, certains la classent dans les domaines de compétence d'un seul département ou la concentrent uniquement sur une sous-discipline. D'autres la répartissent dans tout le spectre de leurs activités et formations professionnelles. Pour certains, la recherche est sans pertinence, inutile, et elle détournerait même de la formation professionnelle. Pour d'autres, elle fait partie intégrante de l'innovation, du progrès et du développement de la pratique artistique. Sans aucun doute, l'organisation et la pratique de la recherche dans les conservatoires diffèrent énormément selon les contextes.

Par conséquent, pour mener notre enquête sur les établissements membres de l'AEC, nous sommes partis d'une perspective plurielle et d'une conception large de la « recherche ». La définition récemment proposée au Royaume-Uni par le *Higher Education Funding Council of England* : « un processus d'investigation menant à de nouvelles connaissances efficacement partagées » (HEFCE, 2010:1) libère immédiatement la recherche d'une conception étroite, entièrement focalisée sur les bibliothèques et l'écrit. En même temps,

² Le terme « conservatoire » utilisé dans ce livre de poche se réfère aussi aux Musikhochschulen, Académies de Musique, Universités de musique et autres institutions similaires offrant une formation d'enseignement musical supérieur, qu'il s'agisse d'établissements autonomes ou de départements au sein d'institutions pluridisciplinaires plus vastes.

le HEFCE souligne le besoin d'originalité, de rigueur et d'importance de toute entreprise de recherche. Il était également important pour nous de clarifier les principes fondamentaux et de signaler que bien que la recherche puisse certainement s'effectuer par le biais de la pratique artistique, elle n'est pas forcément évidente dans toute pratique artistique.

Notre enquête s'est basée sur la définition plus détaillée développée par l'Initiative européenne commune en matière de qualité (European Joint Quality Initiative – JQI) :

Le terme de « recherche » recouvre un grand nombre d'activités, dont le contexte est souvent lié à un domaine d'étude. Ce terme est utilisé ici pour représenter une étude approfondie ou une analyse basée sur une maîtrise systématique et une conscience critique des connaissances. Ce mot est donc utilisé dans un sens inclusif, afin de s'appliquer à l'éventail d'activités qui soutiennent un travail original et innovant dans l'ensemble des domaines universitaire, professionnel et technologique, y compris les sciences humaines ainsi que les arts traditionnels ou du spectacle et d'autres arts créatifs. Il n'est en aucune façon employé dans un sens limitatif ou restreint, ou faisant uniquement référence à une traditionnelle « méthode scientifique ». [JQI, 2004:3]

Cette définition nous a permis d'être à la fois ouverts à toutes les tendances et rigoureux dans notre cartographie de l'activité et d'englober, par exemple, la science de l'interprétation, la philosophie de la musique et la critique musicale ainsi que la musicologie et l'éducation musicale. La recherche artistique était aussi au premier plan, comme décrit dans le *Guide des études de troisième cycle dans l'enseignement musical supérieur* : « un concept « parapluie » car (i) elle couvre les activités de recherche avec une base de connaissances artistiques et un aspect artistique et (ii) elle est incorporée au conservatoire ». (Groupe de travail « Polifonia » sur le troisième cycle, 2007:17)

L'enquête s'est intéressée à tous les genres d'activités susceptibles d'être considérées comme de la recherche, aux principales caractéristiques d'un environnement de recherche, aux aspirations institutionnelles et aux problématiques perçues, ainsi qu'aux possibilités de recherche et au soutien apportés aux étudiants à tous les niveaux, y compris licence et master.

Chapitre 3 : Études de cas d'établissement

À partir de ce panorama, nous avons étudié en détail l'approche de la recherche dans plusieurs établissements. Une série de visites sur site ont permis d'éclairer les caractéristiques clés de chaque culture de la recherche. Nous présentons six études de cas d'établissements qui reflètent l'expérience de ces conservatoires à différentes étapes de la mise en œuvre de la recherche : certains ont déjà une longue tradition de recherche, d'autres sont plus novices en la matière. Un exemple se concentre sur l'intégration de la recherche artistique au niveau master ; un autre est plus particulièrement engagé dans la collaboration interdisciplinaire qui, en retour, déclenche le développement de cursus innovants ; un autre encore se spécialise dans la recherche doctorale et postdoctorale. L'introduction de ce chapitre fait ressortir quelques uns des thèmes émergents à travers les études de cas.

Le **Chapitre 4 : Exemples de recherche** met en lumière des projets individuels et donne vie au cœur même de la recherche. Glorifiant la diversité, ces exemples montrent comment ce monde en pleine expansion trouve des solutions pour traiter toutes sortes de questions, impossibles à étudier dans d'autres contextes sans un enracinement similaire dans la pratique artistique. Premiers témoignages sur l'immense palette de méthodes de recherche pouvant s'avérer pertinentes dans nos contextes, ces exemples soulignent que, sans aucun doute, une partie de la recherche ne peut – ne *devrait* – être faite que par les artistes praticiens eux-mêmes.

Il ressort deux points essentiels. Le premier est que la recherche ne doit pas nécessairement être une pratique à part dans l'établissement, confiée en grande partie à des enseignants et étudiants « chercheurs » n'ayant qu'un faible lien avec la pratique. On constate actuellement que les travaux les plus intéressants se développent quand les intérêts et les processus viennent des praticiens, et quand la recherche est ancrée aux niveaux Licence et Master.

Le second est l'importance croissante de la recherche interdisciplinaire. Aujourd'hui, tout (ou presque) tourne autour des réseaux, des connexions et, pour reprendre l'expression de Keith Sawyer, du « génie du groupe » (2007). Les approches pluridisciplinaires qui voient musiciens, scientifiques, philosophes, ingénieurs, psychologues, sociologues etc., collaborer à un même projet ou réfléchir à une même problématique, commencent à donner des résultats extraordinaires tant sur le plan théorique que pratique (cf, Colwell & Richardson, 2002; Davidson, 2004; Hallam, Cross & Thaut, 2009; Williamon, 2004). À l'évidence, l'interdisciplinarité est la thématique grandissante des années à venir.

Le **Chapitre 5 : 21 étapes vers une culture de recherche vivante** se penche sur les problèmes épineux inhérents à la mise en place du développement de la recherche dans un contexte de conservatoire. Il s'appuie en particulier sur certains travaux du Groupe de travail « Polifonia » sur le troisième cycle, et donne voix à un important volet de notre effort pour faire une synthèse des questions pratiques auxquelles le conservatoire est confronté dans ce domaine, et fournir une sorte de boîte à outils pour soutenir la transition des concepts à l'action.

Le **Chapitre 6 : Le Conservatoire innovant : Créer un modèle de développement professionnel continu pour les professeurs des conservatoires** présente un outil spécifique pour le développement continu du personnel enseignant, peaufiné et testé par le Groupe de travail sur la Recherche. L'importance de ce modèle transférable est en rapport avec trois missions : stimuler la recherche de l'intérieur, soutenir les talents et potentiels latents, et amener à la surface des dimensions tacites des pratiques artistiques. Ici, la continuité entre la pratique réflexive et la recherche est essentielle.

Une partie du travail du Groupe de travail sur la Recherche a été l'organisation d'une série de trois séminaires internationaux à l'intention des professeurs de conservatoires, intitulés « Le Conservatoire innovant »³. Suite à un séminaire pilote antérieur, préparé et présenté par le groupe Conservatoire innovant (ICON), ceux-ci étaient conçus pour tester un modèle de développement professionnel qui renforcerait les

³ Pour plus d'information sur ces séminaires : www.innovativeconservatoire.eu.

participants dans leur qualité de praticiens réflexifs, et leur permettrait de s'investir dans la recherche existante, de partager leurs propres travaux et de développer des points d'intérêt de recherche. Le modèle et l'évaluation de ce travail sont fournis ci-après.

Chapitre 7 : Remarques finales : ce chapitre offre une synthèse et se tourne vers les problématiques futures qui surgiront au fur et à mesure du travail permettant aux conservatoires d'habiter le monde et le concept de la recherche.

Nous espérons que ce livre de poche sera une ressource précieuse et provocatrice, stimulant le dialogue sur les questions fondamentales : quel type de recherche souhaitons-nous faire et comment ? Qui doit être impliqué, dans quelle mesure, et de quel soutien aura-t-on besoin ? Vers quel voyage et quelle découverte la recherche entraîne-t-elle ? Est-elle susceptible de nous aider à établir des liens en-dehors de nos établissements et accroître l'impact du pouvoir de la musique ? Quel rôle pouvons-nous jouer au sein de communautés élargies de recherche ?

Ce livre de poche sera fatalement obsolète très vite, car la recherche avance à grands pas. Nous espérons néanmoins que son témoignage sera galvanisant. Il devrait être possible d'y puiser à son gré pendant un certain temps. Le matériau est divisé de telle sorte qu'on peut aisément en extraire des éléments pour catalyser des discussions au niveau des établissements et des planifications stratégiques. Et les formes de travail utilisées pendant les séminaires « Conservatoire innovant » (voir *World café*, p.103 ou *Dialogue contemplatif*, p.104) offrent de puissants outils de facilitation des échanges.

Les commentaires, questions et idées constructives sont les bienvenus et doivent être envoyés à :

Association Européenne des Conservatoires (AEC)
PO Box 805
NL-3500 AV Utrecht
Pays-Bas
Email : aecinfo@aecinfo.org

BIBLIOGRAPHIE

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

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

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

Higher Education Funding Council of England. *Circular letter No. 04/2010, Annex A*. Accès en ligne : http://www.hefce.ac.uk/pubs/circlets/2010/c104_10, consulté le 29/06/2010.

Joint Quality Initiative. *Shared "Dublin" descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards*, 2004. Accès en ligne : <http://www.jointquality.nl>, consulté le 29/06/2010.

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

Groupe de travail « Polifonia » sur le troisième cycle. Guide des études de troisième cycle dans l'enseignement musical supérieur. Utrecht : Association européenne des conservatoires, 2007. Accès en ligne : www.polifonia-tn.org/thirdcycle.

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

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

« Je n'ai pas encore d'informations. Élaborer des théories sans informations préalables est une erreur capitale. Insensiblement, on commence à arranger les faits pour les faire correspondre aux théories au lieu d'arranger les théories pour qu'elles correspondent aux faits. » Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), *Sherlock Holmes*

CHAPITRE 2 – CARTOGRAPHIE DU TERRAIN : PANORAMA DE LA RECHERCHE DANS LES CONSERVATOIRES

INTRODUCTION

Ce chapitre étudie la forme, le rôle et l'importance de la recherche dans tout le secteur des conservatoires par le biais d'une enquête auprès d'établissements membres de l'AEC. L'idée sous-jacente de cette consultation d'un aussi vaste réseau de « fournisseurs » d'éducation musicale était d'élucider le rôle de la recherche dans l'enseignement dispensé en conservatoires et de comprendre comment, dans les établissements étudiés, elle se conjugait à d'autres activités et occupations musicales.

L'ENQUÊTE

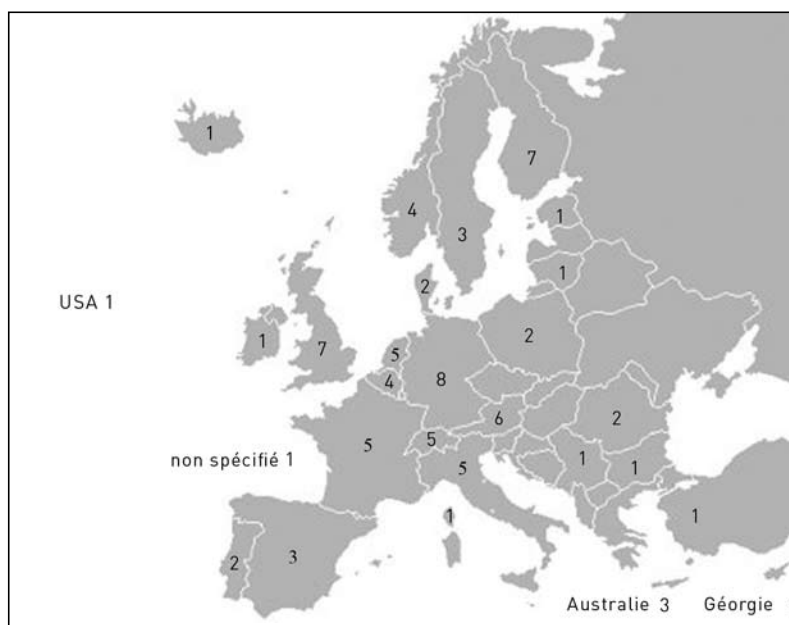
L'enquête en ligne consistait en questions à choix multiples, échelles de classement et sujets à réponse libre, présentés dans les quatre rubriques suivantes :

- Activités entreprises dans les conservatoires
(questions sur le profil des activités musicales entreprises dans les conservatoires, dont la recherche, ainsi que la priorité accordée à ces activités dans le cahier des charges des établissements)
- Soutien à la recherche
(questions sur les structures et mécanismes en place pour soutenir et faciliter la recherche dans les conservatoires)
- Aspirations institutionnelles concernant le développement de la recherche
(questions sur la volonté des établissements respectifs des personnes interrogées de se lancer dans la recherche et sur les ressources et les obstacles entrant en ligne de compte)
- Perspectives de recherche et soutien pour les étudiants

RÉPONSES À L'ENQUÊTE

- 83 questionnaires remplis (émanant de 83 établissements membres de l'AEC) et analysés
- 70% des répondants étaient les directeurs de recherche désignés dans leur propre établissement (par exemple : directeur-adjoint, prorecteur, doyen, chef d'institut/centre de recherche)
- Les 30% restant étaient des chercheurs ou des cadres supérieurs, considérés comme étant les mieux qualifiés pour donner une perspective institutionnelle globale sur la recherche
- Les réponses émanaient d'établissements de 27 pays dans et en dehors de l'Europe (voir Tableau [ou Carte]).

TABLEAU 1 - FRÉQUENCE DES RÉPONSES PAR PAYS



Un compte-rendu détaillé de la méthode employée dans cette étude et une copie PDF de l'enquête sont disponibles en anglais, français et allemand. Contacter le Bureau de l'AEC : aecinfo@aecinfo.org.

RÉSULTATS

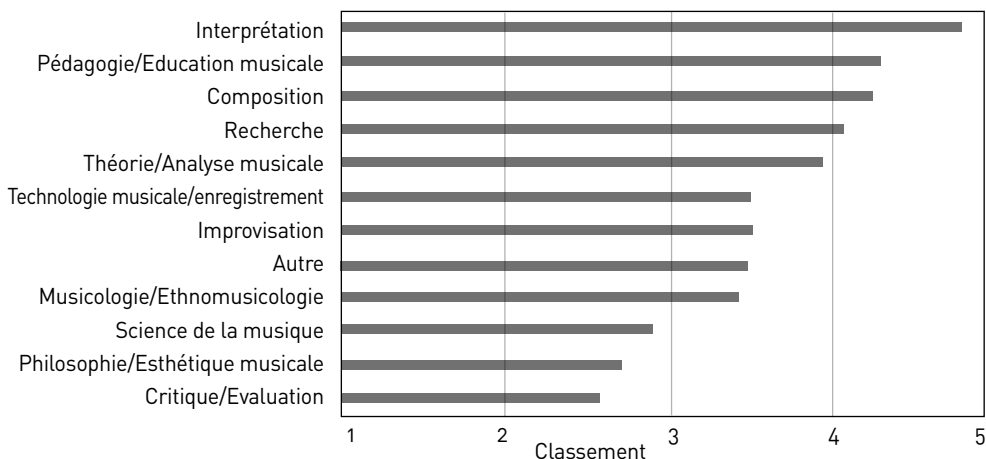
Activités entreprises dans les conservatoires

Pour identifier le type et la diversité du travail entrepris dans les conservatoires étudiés, les répondants devaient indiquer si le personnel de leur établissement se livrait régulièrement à des activités professionnelles dans dix domaines prescrits. Il était possible d'ajouter de nouveaux domaines à cette liste. Le terme « activité » était compris au sens large, pour englober toute occupation académique ou basée sur la pratique, jugée pertinente par le répondant. Le domaine d'activité le plus fréquent était l'exécution/interprétation (98% des conservatoires), suivi de la théorie/analyse, la composition, et la pédagogie/éducation musicale (plus de 90% des établissements pour tous ces domaines). À la question spécifique de la mise en exécution de la recherche dans l'établissement, selon la définition de la JQI (voir chapitre 1), 98% des personnes interrogées ont répondu « oui ».

Les répondants ont également classé la *priorité* de chaque activité, et celle de la recherche en général, dans la réalisation des objectifs et du cahier des charges de leur établissement. Comme le montre la Figure 1, priorité maximum (4,84/5) était donnée à l'interprétation, suivie de la pédagogie/éducation musicale, et de la composition, toutes notées d'une valeur supérieure à 4. La recherche était notée 4,11.

FIGURE 1

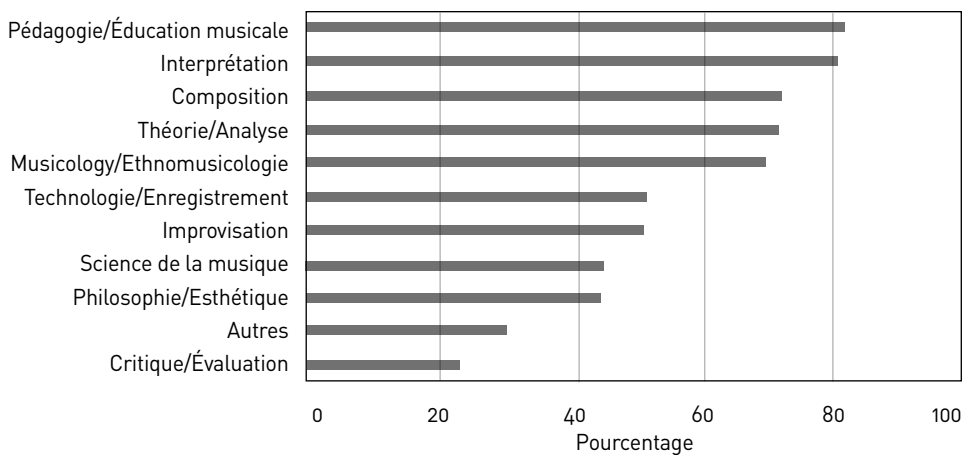
Classement des activités entreprises dans les conservatoires selon leur priorité globale dans la réalisation des objectifs et du cahier des charges de l'établissement, et pourcentage des établissements dont le personnel pratique ces activités. (Note. 1 = priorité minimale 5 = priorité maximale. La rubrique « Autres » comprenait la danse, le théâtre, le théâtre musical, le cinéma et la télévision, le management de l'art, les études pluridisciplinaires, etc.)



En se concentrant plus spécifiquement sur la recherche, par opposition aux activités plutôt basées sur la pratique et aux activités académiques listées ci-dessus, les répondants devaient indiquer les domaines de recherche dans leur établissement. Les cinq domaines les plus cités (Figure 2) étaient la pédagogie/l'éducation musicale (87% des établissements), l'interprétation (83%), la composition (73%), la théorie/l'analyse de la musique (72%), et la musicologie/l'ethnomusicologie (67%).

FIGURE 2

Pourcentage des établissements dont le personnel fait de la recherche dans les domaines listés. (Note. La rubrique « Autres » comprenait le jazz, le théâtre musical, musique et communication, l'apprentissage tout au long de la vie, etc.)



La communication et la diffusion de la recherche empruntaient des canaux divers (Figure 3). Il est instructif de voir les différentes opinions sur l'opportunité et l'admission de certains canaux de diffusion de la recherche. Pour un interlocuteur finlandais : « Les exécutions/enregistrements seuls ne sont pas considérés comme des résultats de recherche », mais pour d'autres, et certains issus du même pays, les interprétations et les enregistrements se rangeaient dans la catégorie des résultats courants. Au sein du domaine musical, il y a clairement débat sur les produits pouvant « compter » comme de la recherche (ou servir à sa communication), seuls ou conjointement avec d'autres productions. Le débat n'est apparemment pas clos, ni dans les conservatoires, ni dans les pays, ni entre les pays étudiés.

FIGURE 3

Pourcentage des établissements dont le personnel communique et diffuse sa recherche par les canaux listés. (Note. La rubrique « Autres » comprenait les vidéos/DVD, les rapports commandés par des organismes extérieurs, etc.)



Enfin, en termes de type de personnel menant la recherche, les résultats sont les suivants :

- Personnel académique (82% des établissements)
- Professeurs interprètes (70%)
- Professeurs de composition (66%)
- Chercheurs sous contrat (52%)
- Personnel administratif/des services généraux (19,28%)
- Autres (9,64%, par exemple chercheurs invités et formateurs de professeurs de musique)

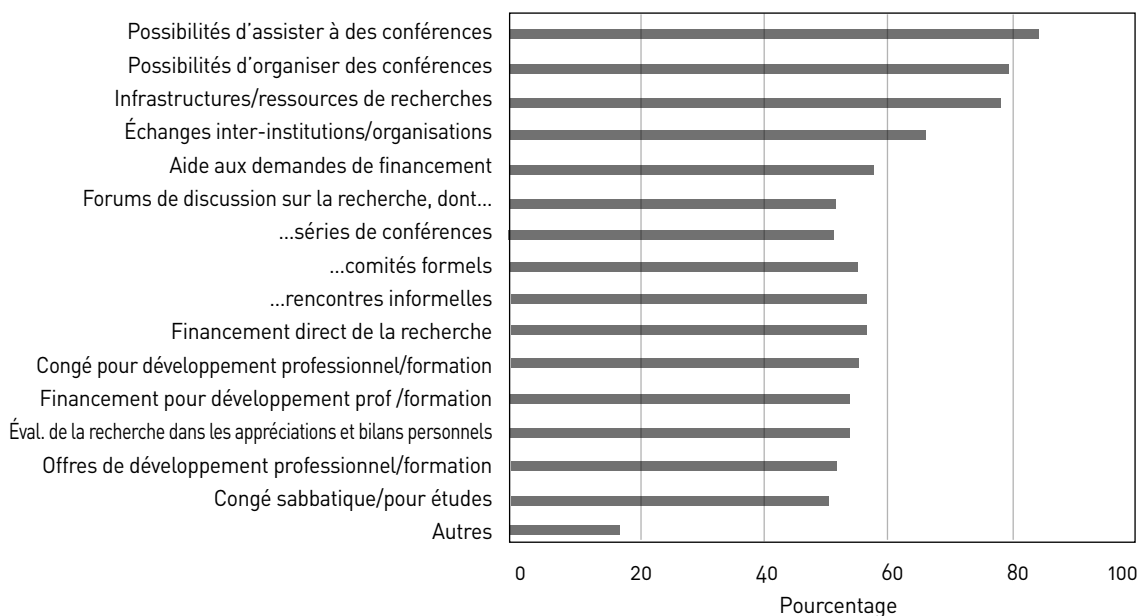
Soutien à la recherche

Les répondants devaient évaluer dans quelle mesure leurs établissements facilitent et encouragent activement la recherche (résultat global : 3,75 sur 5). Dans le détail, plus de 50% des répondants ont expliqué que leurs établissements offrent des occasions d'assister à des conférences (84%) et de les organiser (80%) ; fournissent des facilités/ressources pour faire de la recherche (77%) ; instaurent des échanges

de professeurs avec d'autres établissements/organisations (65%) ; et aident les professeurs à préparer des demandes de financement extérieur (57%). Dans 40-50% des établissements étudiés, la facilitation de la recherche comprend également des forums de discussions, des financements directs de projets, des mises en disponibilité et/ou des crédits pour poursuivre un développement/formation professionnels, une évaluation de l'activité de recherche dans les appréciations/bilans des professeurs, l'offre de développement/formation professionnels, et la possibilité d'un congé sabbatique ou pour études. Une petite proportion (13,25%) offrait d'autres types de soutien, dont l'établissement de partenariats formels de recherche avec d'autres organisations (Figure 4).

FIGURE 4

Pourcentage des établissements qui facilitent et encouragent la recherche par le biais des canaux listés. (Note. La rubrique « Autres » comprenait l'établissement de partenariats/collaborations internationaux et nationaux pour la recherche.)



Selon les personnes interrogées, la bibliothèque de leur établissement offre :

- Un accès aux publications (96% des établissements)
- Des partitions imprimées (94%)
- Des enregistrements sur site (81%)
- Des livres en ligne (65%)
- Des partitions en ligne (51%)
- Des enregistrements en ligne (48%)

- D'autres ressources (16% - films, pièces de théâtres, livrets d'opéra, projets de diplômes, et vidéos/DVD)

De plus, la recherche est explicitement promue ou mise en relief dans :

- Le cahier des charges (70% des établissements)
- Du matériel publicitaire/des brochures (70%)
- Des sites internet (60%)
- D'autres réseaux (16%, par exemple le guide des cursus et les rapports internes)

Seule une faible proportion d'établissements (15,66%) ne présente ni ne discute de la recherche dans leurs publications ou via les médias électroniques.

Enfin, les répondants ont indiqué que leurs établissements financent les activités de recherche par le biais de :

- Conseils nationaux de financement (71% des établissements)
- Fonds institutionnels spécifiques pour la recherche (52%)
- Conseils internationaux de financement (43%)
- Autres voies institutionnelles de financement et collectes de fonds (34%)
- Mécénat industriel/commercial (22%)
- Autres sources (7%, par exemple : subventions allouées aux activités culturelle, artistiques, et autres activités basées sur la pratique)

Aspirations institutionnelles concernant le développement de la recherche

En plus des activités de recherche déjà entreprises dans les conservatoires étudiés, les répondants devaient indiquer les domaines dans lesquels leurs établissements aspirent « énormément », « beaucoup », « assez », « un peu » ou « pas du tout » à développer la recherche. Comme le montre la Figure 5, la rubrique « énormément » concernait le plus fréquemment :

- la technologie musicale/enregistrement (30% des établissements)
- l'improvisation (24%)
- la théorie/analyse musicale (24%)
- la pédagogie/éducation musicale (21%)

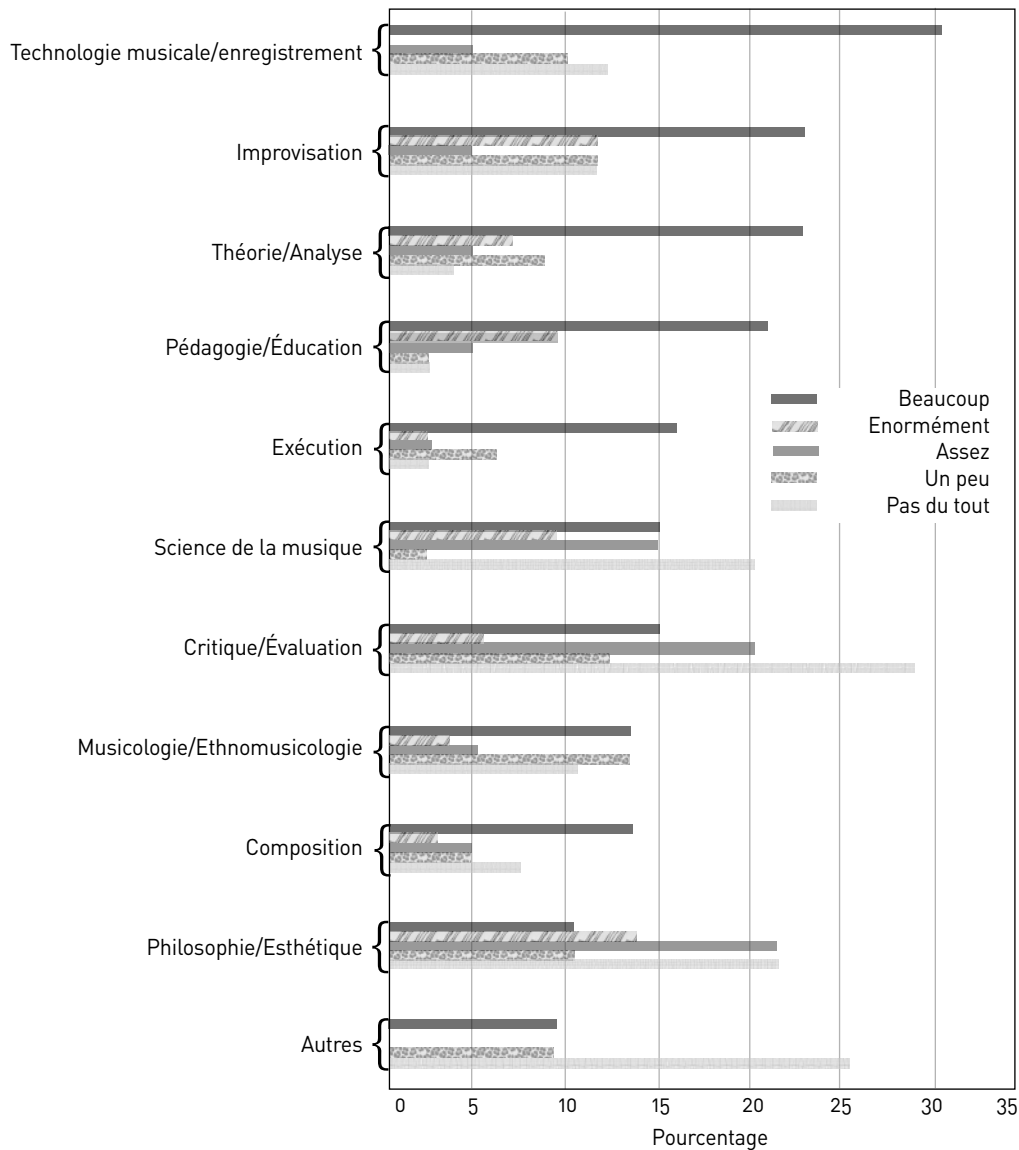
La rubrique « pas du tout » concernait le plus fréquemment :

- la critique/évaluation musicale (29%)
- la philosophie/esthétique de la musique (22%)
- la science de la musique (21%)

La Figure 2 montre que nombre d'établissements effectuent déjà des recherches dans les domaines listés. Il est donc difficile de déduire de ces résultats si le manque d'aspiration est à imputer au fait que l'établissement a déjà atteint sa capacité maximum de développement dans un domaine donné ou au soin particulier qu'il met à éviter le domaine en question.

FIGURE 5

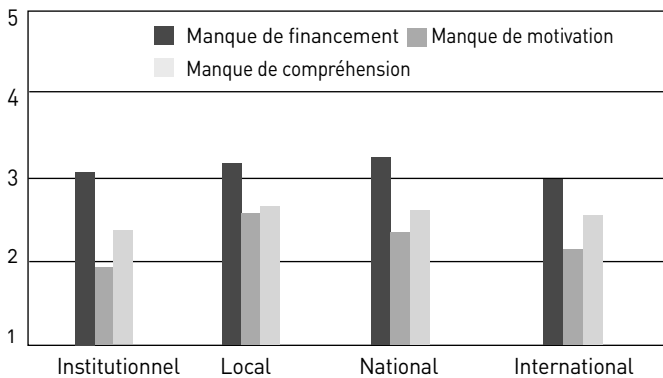
Pourcentage des établissements aspirant « énormément », « beaucoup », « assez », « un peu » et « pas du tout » à développer la recherche dans les domaines cités. (Note. La rubrique « Autres » comprenait : théâtre musical, musique et société, recherche sur les politiques, et communication et musique.)



Pour déterminer si les répondants percevaient des restrictions ou des menaces sur le développement de la recherche dans leurs établissements, on leur a demandé d'évaluer l'étendue du manque de financement, de motivation, et de compréhension de la recherche aux niveaux institutionnel, local (ville, département et région), national, et international. Les résultats (Figure 6) révèlent que le manque de financement, généralement perçu comme la plus grave menace pour le développement de la recherche, est ressenti avec la plus grande acuité aux niveaux national et local, et que l'absence de motivation et de compréhension est ressentie plus fortement au niveau local. Cependant, la plus grande disparité entre la motivation pour la recherche et son financement ressortait au niveau institutionnel.

FIGURE 6

Moyenne des restrictions en termes de manque de financement, de motivation, et de compréhension aux niveaux institutionnel, local (ville, département, région), national et international. (Note. 1 = pas du tout restreignant, 5 = très restreignant.)

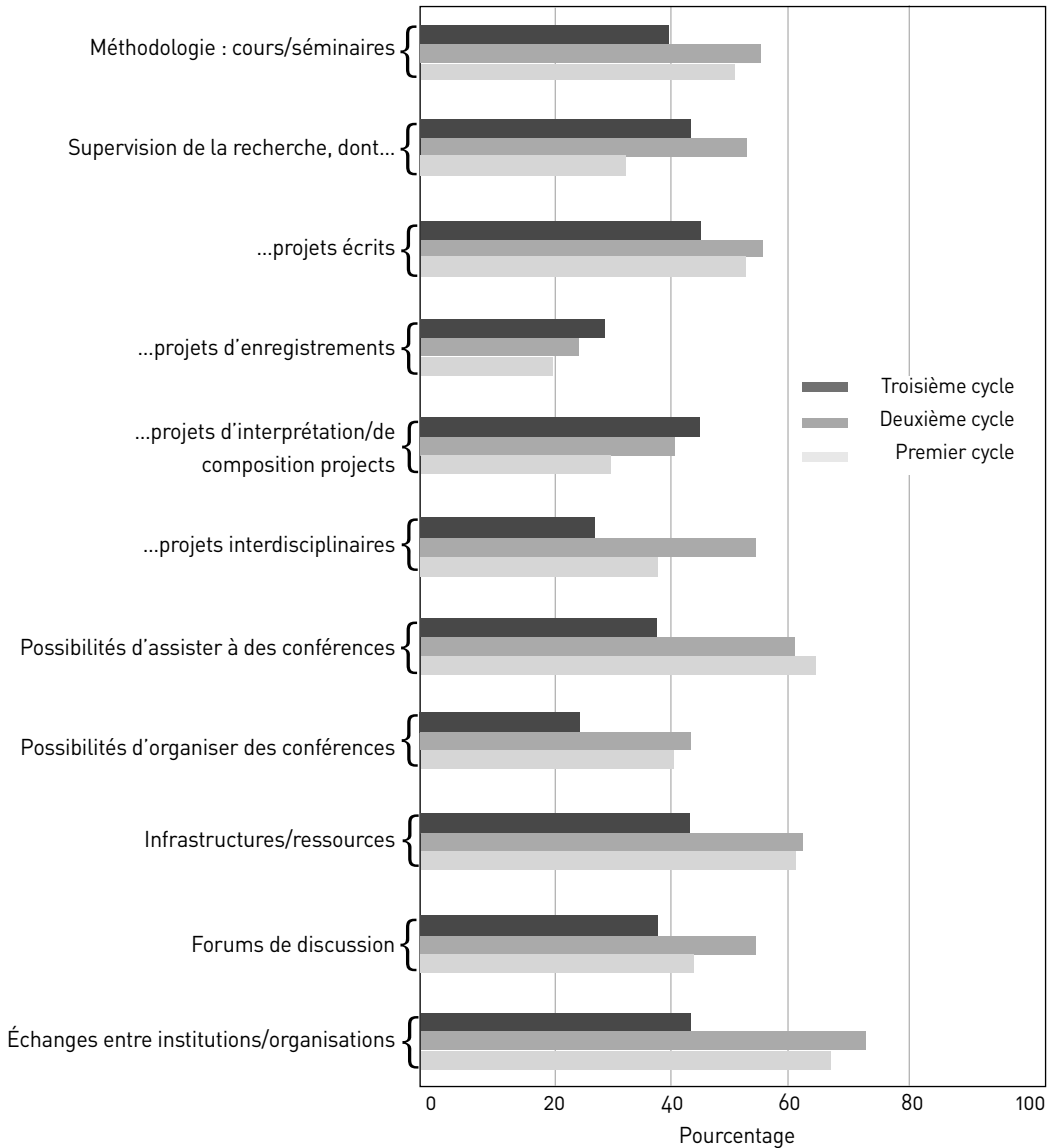


Possibilités de recherche et soutien aux étudiants

En termes d'offres de programmes, 98,65% des conservatoires étudiés offraient des bourses de premier cycle (Licences), 85,14% de deuxième cycle (Masters), et 52,70% de troisième cycle (Doctorats). Le soutien particulier fourni aux étudiants au sein de chaque cycle est présenté en Figure 7.

FIGURE 7

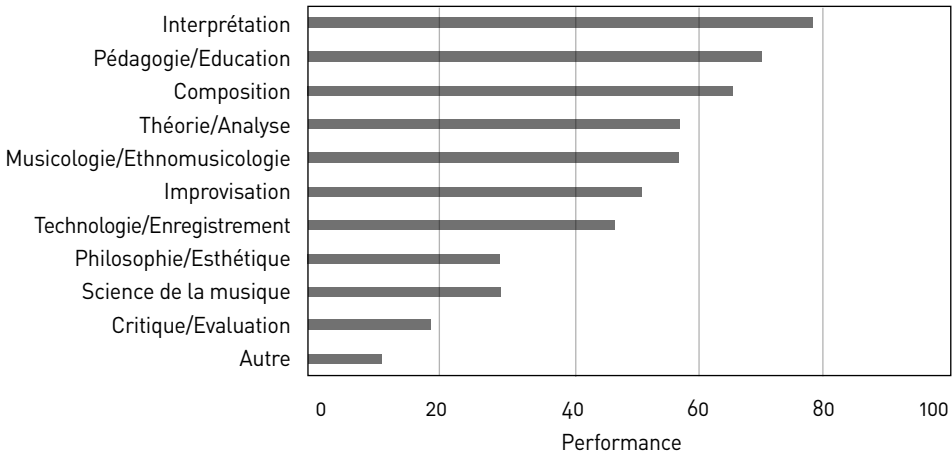
Pourcentage des établissements offrant un soutien à la recherche selon les moyens cités, pour les étudiants de premier (Licences), deuxième (Masters), et troisième cycles (Doctorats).



Les répondants devaient indiquer les domaines de recherche des étudiants dans leurs établissements. Comme le montre la Figure 8, le profil des résultats est fortement similaire à celui de la recherche poursuivie par les enseignants (cf. Figure 2).

FIGURE 8

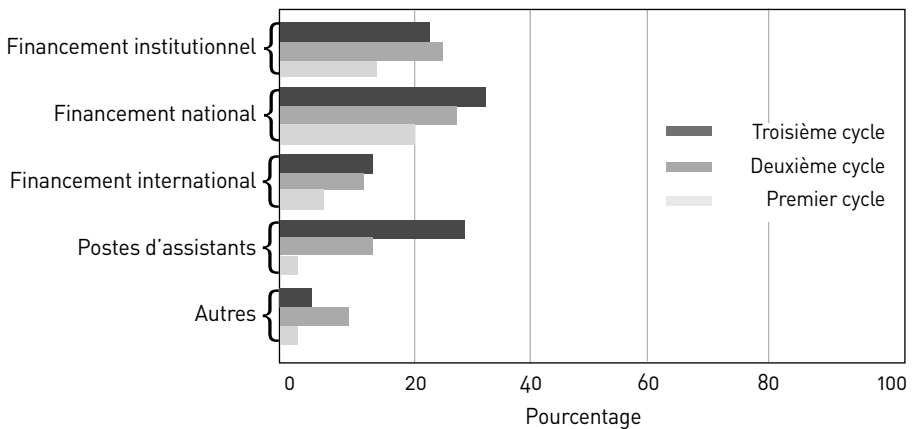
Pourcentage des établissements dont les étudiants poursuivent des recherches dans les domaines cités. (Note. «La rubrique « Autres » incluait les études de jazz, le théâtre musical, musique et communication, etc.)



Enfin, il fallait indiquer les sources de financement de la recherche étudiante en premier, deuxième et troisième cycles. Comme le montre la Figure 9, la majeure partie des financements provient de sources institutionnelles et nationales et les postes d'assistants financent une grande partie de l'activité en troisième cycle.

FIGURE 9

Pourcentage des établissements finançant la recherche étudiante par les moyens cités en premier (Licence), deuxième (Master), et troisième cycles (Doctorats). (Note. La rubrique « Autres » comprenait la collecte de fonds, le mécénat privé, le mécénat industriel et commercial, etc.)



SYNTHÈSE ET CONCLUSIONS

Le but de cette étude était d'élucider la forme et la fonction de la recherche dans les conservatoires et de révéler comment la recherche se conjugue à d'autres activités et occupations au sein des établissements. Au vu des résultats, la recherche semble florissante dans le secteur. De façon générale, elle est souvent entreprise par les enseignants et les étudiants, présente dans 98% des établissements étudiés et figure parmi les activités les plus importantes pour la réalisation des objectifs et des cahiers des charges, en quatrième place, derrière l'interprétation, la pédagogie musicale et la composition (Figure 1). En outre, les établissements soutiennent la recherche et les chercheurs de diverses manières, dont le soutien à la participation à des conférences et à leur organisation, la fourniture d'infrastructures et d'équipements, l'aide à la poursuite du développement professionnel, la participation à des programmes d'échange, ainsi que la supervision et le financement direct des étudiants chercheurs de premier et troisième cycles (Figure 4). Il semble donc que l'argument en faveur de l'intégration de la recherche dans les conservatoires s'est imposé, du moins pour les 83 personnes interrogées qui ont répondu au questionnaire.

Néanmoins, un débat sur la recherche en termes aussi généraux reste limité si on ne s'attarde pas sur les domaines et les sujets de recherche, les chercheurs, et les modes de diffusion choisis. Premièrement, les domaines de recherche les plus fréquents dans ce sondage - la pédagogie musicale, l'interprétation, la composition, et la théorie - étaient représentés dans 70% des établissements. Inversement, la recherche en science de la musique, philosophie de la musique et critique musicale n'apparaissent que dans 40% des établissements (Figures 2 et 8).

Deuxièmement, tous domaines confondus, la recherche est le plus souvent le fait du personnel dit « académique » (dans 82% des établissements), contre 70% et 66% (respectivement) pour les professeurs de pratique et de composition. 52% des établissements faisaient état de personnel spécifiquement sous contrat de recherche. La diversité et la nature des catégories de personnel et de contrats de recherche au sein des conservatoires soulèvent plusieurs questions à propos de ces résultats auxquelles les données présentes ne peuvent répondre. Cependant, eu égard à la multiplicité des réponses à la question « Qui effectue de la recherche ? », il est probable (et très vraisemblable) que la majorité du personnel d'un conservatoire gère un portefeuille professionnel varié, dont la recherche est un des composants (Mills, 2004).

Troisièmement, les réponses à l'enquête indiquent que la recherche se diffuse le plus souvent lors de conférences et de prestations, et par le biais de l'enseignement, de masterclasses, et d'ouvrages entiers/partiels (plus de 80% des établissements). La recherche est moins souvent présente dans les revues spécialisées et sur les sites internet - respectivement 72% et 62% (Figure 3). L'enquête n'a pas obtenu les titres des conférences spécifiques et des journaux spécialisés par lesquels les chercheurs en conservatoires communiquent leur conclusions, mais il est instructif de noter le très faible nombre de conférences et de revues listées sur les bases de données scientifiques (par exemple *Golden Pages*, <http://web.me.com/jpehs/golden-pages>) susceptibles de programmer ou de publier les différents résultats de recherche signalés dans cette étude. Il semblerait donc y avoir de la marge pour initier, établir et exploiter de nouvelles voies de diffusion adaptées aux objectifs et à la nature de la recherche

en conservatoire. Toutefois, les chercheurs doivent être vigilants et développer des critères de qualité et d'examen collégial exhaustifs et partagés pour que ces nouvelles voies jouissent, dans la communauté des chercheurs, auprès des agences de financement et des responsables politiques/décideurs, de la même considération que les canaux de communication plus traditionnels et bien établis.

La recherche dans les conservatoires n'est pas sans risques ni menaces. Elle peut s'avérer coûteuse, et un manque de compréhension et de motivation – aussi bien interne qu'externe au secteur – peut saper même les projets les plus importants et les plus originaux. Les personnes interrogées voient dans le manque de financement la plus grande menace au développement de la recherche, avec un souci majeur directement lié aux niveaux local et national. On a noté cependant de grandes disparités entre la motivation et le financement au niveau institutionnel : si la motivation était forte, le financement disponible était proportionnellement bas (Figure 6). Il est difficile de savoir précisément si les personnes interrogées avaient plutôt l'impression que leurs établissements étaient sans le sou et, en conséquence, ne *pouvaient pas* investir dans la recherche ou qu'ils ne *voulaient tout simplement pas* investir dans la recherche. Dans la mesure où la plupart des répondants faisaient partie des équipes dirigeantes, la première explication semblerait la plus plausible, mais cette question mérite d'être approfondie.

Enfin, cette étude exploratoire a révélé plusieurs voies pour la recherche future. Par exemple, il faudrait s'efforcer d'élargir le fichier de données pour y inclure des établissements supplémentaires, membres ou non de l'AEC, en agrandissant l'éventail géographique et la palette de formations spécialisées. Ceci permettrait des comparaisons aux niveaux national et international, et des analyses ciblées des « fournisseurs » d'enseignement musical de tous ordres. De plus, la recherche devrait recruter de multiples répondants dans chaque établissement, afin d'évaluer en profondeur l'exactitude du tableau brossé ici. Il se peut que nos résultats ne reflètent pas les réalités quotidiennes de la plupart des chercheurs en conservatoires. En outre, les points de vue sur la recherche au sein d'un établissement varient beaucoup en fonction de la perception qu'un individu a de la hiérarchie et de la culture d'une organisation et de sa place au sein de cette dernière (Burt-Perkins, 2009).

Cette étude a offert un aperçu de l'état et de la teneur de la recherche dans les conservatoires. Aujourd'hui, elle est porteuse de promesses et de potentiel. Assurément, l'environnement du conservatoire est bien placé pour répondre aux questions soulevées par la recherche et pour développer de nouvelles méthodes qui seraient tout simplement inapplicables ailleurs.

BIBLIOGRAPHIE

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

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

« Quand deux choses ne vont pas ensemble, croire à toutes les deux, avec l'idée que quelque part, il en existe une troisième, occulte, qui les unit, c'est ça, la crédulité »

Umberto Eco (1932-), *Le Pendule de Foucault*

CHAPITRE 3 – ÉTUDES DE CAS D'ÉTABLISSEMENTS

Tout comme la musique a une portée considérable sur des plans très divers (économique, culturel, thérapeutique, intellectuel, esthétique) dans la société, la recherche dans le domaine musical couvre une foule de sujets et d'approches, avec une multitude de résultats et d'effets. Les études de cas présentées dans ce chapitre ont été délibérément choisies pour balayer une vaste palette de contextes de recherche et de priorités institutionnelles :

- l'Académie Sibelius, Finlande, a une des plus longues traditions de recherche. Elle dispose d'une considérable infrastructure et professe un respect farouche des particularités de chaque discipline de recherche et un intérêt croissant pour les synergies et l'interaction entre les disciplines ;
- le Queensland Conservatorium, Griffith University, Australie, a une culture de recherche assez jeune, qui s'est rapidement développée en incluant des domaines locaux particuliers d'expertise et d'intérêt : la diversité musicale, l'apprentissage coopératif, et l'usage de la technologie comme soutien/élément moteur de la recherche ;
- le Conservatorium van Amsterdam, Pays-Bas, a concentré son travail sur l'intégration de la recherche au niveau master, et beaucoup avancé dans l'implication de l'intérêt des étudiants et professeurs interprètes, et le développement d'approches méthodologiques performantes ;
- la Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Allemagne, a organisé la recherche en plusieurs centres et instituts ciblant des domaines importants sur les plans professionnel et politique ;
- l'Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Autriche, a fait un pas décisif en restructurant ses programmes de doctorat, en vue de soutenir la recherche artistique et de favoriser les collaborations ;
- l'Institut Orpheus, Belgique, a saisi l'occasion pour développer une approche innovante des travaux de doctorat inter-établissements, et développe rapidement un programme ciblé de recherche artistique.

Quelques thématiques communes émergent néanmoins de ces études de cas. En dehors de la diversité des domaines, des méthodes et des résultats de recherche, il existe manifestement un lien très fort entre la recherche et la pratique. Dans le contexte du conservatoire, une dimension fondamentale de la recherche est son enracinement dans la pratique et l'apprentissage. Courante dans le cadre de la composition, cette particularité s'étend maintenant à d'autres domaines.

Ces deux thématiques sont en rapport avec le travail de recherche proprement dit, ses sujets, méthodes et acteurs, qui seront analysés en détail au chapitre suivant. Celui-ci s'intéresse plutôt aux thématiques concernant l'organisation de la recherche et son infrastructure.

Une première thématique est le lien entre l'évolution de la pratique artistique et l'innovation pédagogique. Aujourd'hui, les rôles, les attitudes et les méthodes de travail des musiciens et des compositeurs se modifient sans cesse. Dans les conservatoires, toutes les parties prenantes des départements interprétation/composition et pédagogie sont des acteurs de ce processus de changement, motivé, informé ou dirigé par

la recherche. La rapidité avec laquelle la recherche s'est mise en place dans les conservatoires est en soi une manifestation du lien entre l'évolution artistique et les perspectives innovantes dans l'apprentissage⁴. Dans plusieurs établissements (Queensland Conservatorium, Académie Sibelius), la convergence explicite des domaines de recherche ET de la pratique pédagogique souligne l'importance de ce lien.

La croissance rapide de la recherche dans les conservatoires s'explique par une deuxième thématique : le fort lien entre la gestion des ressources humaines et le développement institutionnel. La recherche n'est pas considérée comme un simple ajout aux activités du corps enseignant et des étudiants mais comme un centre d'intérêt supplémentaire au sein d'un collège existant d'enseignants. Au niveau individuel, l'offre de formation à la recherche répond à un besoin de développement personnel et professionnel. Au niveau institutionnel, la perspective du développement professionnel continu a guidé et accéléré la mise en œuvre de la recherche. L'accent mis sur la formation universitaire supérieure peut aussi se comprendre comme un moyen efficace pour instaurer une culture de la recherche impliquant à part égale étudiants et enseignants.

Autre thématique très forte : l'importance du dialogue et de la collaboration entre groupements de recherche, ou par rapport aux approches de différents types de chercheurs (musicologues, interprètes, scientifiques, philosophes). Les exemples du Queensland Conservatorium et de l'Académie Sibelius illustrent les avantages que le domaine émergent de la recherche artistique peut retirer d'une coexistence institutionnelle avec la musicologie, l'ethnomusicologie ou la recherche pédagogique. À Graz, le concept fondamental est le mélange de recherche scientifique et artistique, et les avantages d'un travail dans un environnement artistique, pour un musicologue, sont donnés en exemple. À Hanovre, les initiatives de recherche sont fréquemment transdisciplinaires, et permettent souvent la synthèse de multiples perspectives sur des questions d'intérêt professionnel et politique. Le but de l'Institut Orpheus est d'être une plaque tournante entre des établissements et des chercheurs en réseau dans un domaine spécifique : la recherche artistique.

La dernière thématique concerne le rapport de l'établissement à la société. L'« engagement au transfert de connaissances et au dialogue avec la communauté et les partenaires au sein et en dehors du milieu des arts » est évident dans les intitulés des centres et instituts de recherches de Hanovre. Le groupement de recherche « Musique et Communautés » du Queensland, lui aussi, cible clairement une perspective sociétale et politique. À l'Institut Orpheus, la recherche n'est pas vue seulement comme un outil de développement interdisciplinaire mais aussi comme un moyen d'élargir le champ épistémologique universitaire dans son ensemble. Il ressort nettement de la plupart des études de cas que le lien entre l'établissement musical et la société a aussi une forte composante économique.

⁴ Pour une définition de la recherche artistique, voir Chapitre 1, p.8.

L'ACADÉMIE DE MUSIQUE SIBELIUS HELSINKI, FINLANDE

WWW.SIBA.FI

- est le seul établissement d'enseignement musical supérieur de Finlande offrant un cursus de trois cycles ;
- est une université de musique indépendante depuis 1998 ;
- recensait en 2009 : 1400 étudiants, 381 enseignants et chercheurs, environ 140 membres de personnel administratif ;
- a intégré la recherche dès le début des années 1980 ;
- soutient la recherche dans tous les départements : jazz, ethnomusicologie, technologie musicale, théorie & composition, interprétation, musique sacrée...
- voit, chaque année, environ 11 étudiants de troisième cycle se qualifier pour le doctorat (36 diplômes de troisième cycle en 2007-2009) ;
- emploie environ 10 chercheurs postdoctorants ; en outre, plusieurs autres enseignants effectuent des missions de recherche, à divers niveaux ;
- accorde au personnel enseignant du temps pour la recherche, négocié au cas par cas.

INDÉPENDANCE...

Un mot revient souvent dans les conversations avec les chercheurs de l'Académie Sibelius : « indépendance ». Il caractérise les activités et l'attitude des enseignants et des étudiants, l'autonomie des départements, et même la position de l'Académie au sein de l'Enseignement supérieur.

Mais faut-il s'en étonner quand on sait que le peuple finlandais ne gagna son indépendance qu'en 1917, après une longue période d'agitation nationaliste dans laquelle la musique, en particulier celle de Jean Sibelius, avait joué un rôle important. En Finlande, la musique classique, encore associée à l'idée d'indépendance politique, est toujours une composante majeure de la vie culturelle. La musique classique finlandaise actuelle est aussi un important élément de promotion de la marque « Finlande » à l'étranger. Seule université de musique de Finlande, l'Académie Sibelius est un moteur de ce développement, et jouit d'un grand prestige national et international.

L'indépendance caractérise aussi l'organisation et l'activité de recherche au sein de l'Académie Sibelius. « L'important, c'est l'indépendance de notre département », répond le professeur de jazz Uotila Jukkis quand on lui demande de nommer le facteur essentiel du développement de la recherche dans son département. Officiellement, la recherche est dirigée par le Conseil académique, mais chaque département a une grande marge de liberté pour adapter ce cadre aux souhaits des chercheurs et aux exigences des projets.

À l'Académie Sibelius, une vaste communauté d'artistes-enseignants de tout premier ordre travaille avec les nouvelles générations de musiciens. Sur un total de 26 professeurs, 10 sont formés à la recherche universitaire traditionnelle. On note donc une forte présence musicologique dans un contexte où, habituellement, la pratique prend le pas sur la théorie. Mais la stratégie du professeur Kari Kurkela,

vice-recteur, pianiste, musicologue, psychothérapeute et responsable du développement de la recherche depuis la fin des années 1980, a toujours été de préserver l'identité et l'indépendance respectives des deux communautés que forment la recherche et l'expression artistique.

La conception du troisième cycle illustre parfaitement cette stratégie. Pour obtenir son diplôme, l'étudiant inscrit en cursus d'Études Artistiques doit donner cinq récitals publics et/ou réaliser 2 enregistrements de CD. Il doit en outre produire un travail théorique, de volume variable. Ce travail est évalué en tant que projet en soi, mais ne fait pas officiellement partie des éléments d'appréciation pris en compte pour le doctorat. Dans le cursus Recherche, l'étudiant obtient son diplôme après validation d'une thèse traditionnelle de doctorat. Dans le cursus d'Études du Développement, diverses combinaisons des deux approches viennent étayer la production de nouvelles idées ou artefacts artistiques, pédagogiques, technologiques ou correspondants.

...ET INTERACTION

La priorité accordée à l'indépendance est tempérée par l'idée d'interaction. Markus Castrén, directeur du département des études doctorales sur l'interprétation musicale et la recherche corrélée, le « DocMus », évoque la « friction positive » (lors des séminaires, des réunions et des rencontres de couloirs) qui résulte de ce mélange d'indépendance et d'interaction si particulier à l'Académie Sibelius. Concrètement, la taille de l'établissement permet toute sorte de possibilités d'interaction, comme l'explique la professeure Anne Sivuoja-Gunaratnam :

Nos séminaires (...) sont ouverts à tous les étudiants de tous les cursus, et parfois à des personnes d'autres départements. Il existe différents types de diplômes, mais dans les cours proprement dits, les groupes sont le plus souvent mélangés.

Quand Arturo Alvarado, étudiant en direction d'orchestre, déclare dans un entretien que « les professeurs m'encouragent à faire confiance à mes propres opinions et à développer ma propre voie », c'est un témoignage de l'ambition avouée d'encourager ce que le recteur Gustav Djupsjöbacka appelle « de fortes personnalités », avec des interactions humaines d'une grande honnêteté.

UN PEU D'HISTOIRE ET QUELQUES CHOIX ESSENTIELS

L'Académie Sibelius accueille recherche et chercheurs depuis plus longtemps que la majorité des conservatoires européens. Tout commença en 1980 : en intégrant le système de l'enseignement supérieur public général, l'Académie en adoptait les structures et les diplômes, et gagnait aussi la possibilité et l'obligation de faire de la recherche. Le développement d'un programme de troisième cycle fut bientôt mis en œuvre.

DES CHOIX MÉTHODOLOGIQUES

En 1980, ni la recherche artistique, ni la nouvelle musicologie n'étaient dans l'air du temps, et la recherche-action restait le domaine gardé des sciences sociales⁵. Au début de cette décennie, toute recherche

entreprise dans un conservatoire de musique se devait de suivre la tradition musicologique universitaire. Mais en raison de la prestigieuse tradition *artistique* de l'Académie, et sur le modèle du DMA américain⁶, on a élaboré une voie artistique de troisième cycle en parallèle à la voie doctorale : le cursus d'Études Artistiques, dont le principe de base était que le travail artistique est, en soi, une sorte de recherche.

L'Académie Sibelius n'a pas officiellement adopté le concept de recherche artistique mais en pratique, une grande partie des travaux combine des méthodes (artistiques et autres) d'une manière typique de la recherche artistique. L'usage prudent de la terminologie est peut-être, et en partie, une réaction à l'enthousiasme avec lequel les Académies finlandaises des Beaux-Arts et du théâtre se sont approprié le concept de recherche artistique, donnant lieu à une certaine polémique. « Nous sommes des révisionnistes, pas des révolutionnaires, » dit le professeur Kurkela, en faisant allusion à la charge négative accumulée par le terme depuis le début du débat public en Finlande. « Nous ne voulons pas brûler les ponts mais en construire de nouveaux », continue-t-il, expliquant l'importance de la poursuite d'une recherche musicale active dans les interactions avec les enseignants et les étudiants de l'Académie Sibelius, ainsi que dans les communications avec les communautés traditionnelles de recherche.

DÉVELOPPEMENT PROFESSIONNEL CONTINU ET INFRASTRUCTURE DE RECHERCHE

Aujourd'hui, les étudiants passent tout naturellement de la licence au master puis aux études doctorales, mais il y a encore quelques années, le programme de recherche était dominé par les professeurs de l'Académie. Ils y trouvaient une voie royale pour développer leur talent artistique et s'assurer un rôle dans le nouveau type de conservatoire-université émergent. En d'autres termes, la recherche était utile pour organiser le développement professionnel continu.

Dans une perspective d'avenir, les prochaines années concentreront les efforts sur l'accroissement de la formation post-doctorante et de l'offre de formation, à la fois pour se conformer aux nouveaux règlements des financements gouvernementaux et pour consolider l'infrastructure de recherche.

LE LANGAGE : COMMUNICATION, EXPRESSION ET PARTAGE

Dans le domaine de la recherche, le choix de la langue est une question cruciale et sujette à controverse. L'usage des deux langues officielles de la Finlande, le finnois et le suédois, s'arrête aux limites géographiques

⁵ Pour une définition de la **recherche artistique**, voir Chapitre 1, p.9.

Nouvelle musicologie : répandu à la fin des années 1980, le terme se réfère à une sous-discipline de la musicologie qui met l'accent sur l'étude, l'analyse et la critique de la musique d'un point de vue culturel, en s'inspirant souvent des théories du féminisme ou du post-colonialisme et des écrits de Theodor Adorno.

La **Recherche-action** se base sur un processus réflexif et répétitif du développement de la pratique. Elle se concentre souvent sur la résolution des problèmes et s'effectue de manière coopérative, en équipe, ou en tant que membre d'une « communauté de pratique » dans le but d'améliorer des aspects particuliers de la pratique professionnelle.

⁶ Le *Doctor of Musical Arts* (DMA) est un diplôme professionnel de troisième cycle, très répandu aux États-Unis. Généralement, les étudiants combinent des études instrumentales/vocales appliquées et une recherche universitaire dont les résultats comprennent des exécutions en public et une thèse écrite.

nationales. Heidi Westerlund, professeure d'éducation musicale, prône un usage généralisé de l'anglais, puisque cette langue est l'outil de communication le plus usité dans les communautés internationales de recherche. Elle ajoute comme argument que l'obligation d'utiliser une langue étrangère ouvre immédiatement de nouvelles perspectives au chercheur.

Si la professeure Westerlund met en avant la fonction communicative de la langue, la professeure Anne Sivuoja-Gunaratnam, du département DocMus, en souligne les aspects expressifs qui nécessitent toutes les nuances d'une langue maternelle : « Nous aidons très activement nos étudiants à acquérir suffisamment d'aisance d'expression verbale », dit-elle, ajoutant que cette aide trouve de multiples voies : séminaires, cours collectifs ou enseignement individuel.

Le cursus d'Études Artistiques de l'Académie Sibelius traite le problème des stratégies linguistiques de manière plus radicale, en admettant qu'en fonction de la conception des projets individuels, le rôle et le volume de la réflexion écrite peuvent varier. L'accent est mis avec force sur le résultat artistique, et quand on demande comment partager de nouvelles connaissances artistiques au niveau international si la réflexion écrite est en finnois, Kari Kurkela et ses collègues répondent que faire de la musique est en soi une communication et un partage, à l'image de ce qui se passe sur les scènes internationales où sont présents nombre de professeurs et d'étudiants de l'Académie Sibelius.

Ce concept du musicien verbalement (presque) silencieux est problématisé par la chercheuse post-doctorale d'Anu Vehviläinen dans le projet « Open Artist & Dear Audience » (« Artiste ouvert & cher public »). Le projet de cette pianiste diplômée en Études Artistiques concerne les relations entre l'interprète et le public. À partir de sa propre expérience de pianiste, elle cherche à comprendre si le public partage le point de vue de l'interprète, qui perçoit généralement la musique comme transcendante et mystique. En effet, le public ne s'exprime pas et très souvent, le pianiste ne peut même pas le voir à cause des projecteurs. Au cours d'une série de récitals-débats, elle expérimentera les réactions du public dans son processus artistique continu. Le projet « Open Artist & Dear audience » illustre bien la manière dont l'Académie Sibelius accueille et encourage la recherche artistique, bien que le terme n'apparaisse nulle part.

FINANCEMENT ET LIEU DE TRAVAIL

Matthew Whittall, étudiant canadien en troisième cycle de composition, signale que l'interaction entre l'Académie et la vie musicale professionnelle est définitivement un atout, et fait toute la différence avec les cursus beaucoup plus fermés et scolaires partout ailleurs dans le monde. Un exemple de ce type d'interaction organisée est la participation de plusieurs étudiants de troisième cycle en théorie musicale à la nouvelle édition critique de l'œuvre complète de Sibelius, intitulée « Jean Sibelius Works » (JSW).

Cette interaction avec le milieu professionnel est manifestement un avantage et souvent une nécessité, car les études de troisième cycle bénéficient rarement d'un financement intégral. Le revers de la médaille de l'intégration professionnelle est l'allongement potentiel de la durée des études de troisième cycle ce qui ne va pas sans poser des problèmes pratiques d'organisation de la communauté de recherche. Consciente de la gravité du problème, Heidi Westerlund aide activement ses étudiants à obtenir des financements

pour pouvoir étudier à plein temps. Elle considère aussi les études doctorales comme une « formation du chercheur » plutôt qu'une « formation de recherche » : « Le rôle du superviseur est de penser au-delà du diplôme. Pour nous, il ne s'agit pas simplement d'un diplôme mais de la vie et de la carrière de quelqu'un... »

QUELQUES QUESTIONS ET RÉFLEXIONS

- si l'on transpose l'expérience d'Helsinki dans d'autres conservatoires/lieux/établissements :

- où va la priorité : à la fascination pour la recherche ou à l'organisation de la recherche ?
- l'insistance d'Helsinki sur l'indépendance a-t-elle la même importance à tous les niveaux ?
- le financement affecte-t-il l'organisation du lieu de travail « recherche », et comment ?
- quelles sont les synergies possibles entre le développement professionnel continu et l'élaboration d'une infrastructure de recherche ?
- quelles sont les influences sur le choix de la langue dans la recherche ? Les possibilités d'expression, les nécessités de communication ou les considérations politiques ?
- sans la recherche artistique, la voix de l'artiste – et du public – crée un champ discursif et un domaine de science partiellement nouveaux. Est-ce forcément en conflit avec les intérêts actuels de la recherche musicologique ? La présence institutionnelle d'autres genres de recherche : musicologique, pédagogique (comme à l'Académie Sibelius), ne pourrait-elle être un avantage ?

LE QUEENSLAND CONSERVATORIUM, GRIFFITH UNIVERSITY BRISBANE, AUSTRALIE

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

- fondé en 1957 par le gouvernement, est devenu « College » de l'université Griffith en 1991 ;
- accueille environ 800 étudiants issus de toute l'Australie et de plus de 20 pays ;
- dispose de son propre Centre de recherche (Queensland Conservatorium Research Center), créé en 2003 dans le cadre des 30 centres de recherche innovante de l'université Griffith ;
- a vu augmenter rapidement le nombre d'étudiants de troisième cycle (50 en 2010), et croître les subventions pour la recherche, grâce à son principal organisme de financement, l'ARC ;
- joue un rôle-clé dans la reconnaissance accrue de la pratique artistique comme sujet et moyen de recherche, aux niveaux organisationnel et national.

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

Fondé en 2003 avec pour mission de mobiliser le potentiel de recherche d'un conservatoire de musique classique de 800 étudiants, le Queensland Conservatorium Research Center (QCRC) a concentré ses efforts sur la recherche musicale en liaison et rapport directs avec la pratique d'exécution, la formation de musiciens émergents, la technologie musicale, et le dialogue avec les communautés. La suite de projets développés au cours des sept dernières années semble trouver aujourd'hui un écho national et international. Ouvert avec 6 chercheurs et un budget annuel de 38 000 dollars australiens (23 000 euros), le QCRC disposait en 2010 de 25 chercheurs dédiant ensemble 15 000 heures (presque 9 ETP) annuellement à plus de trente projets de recherche musicale, et d'un budget annuel de plus d'1 million de dollars australiens (600 000 euros). Les efforts finissent par payer et le QCRC est de plus en plus considéré comme un contributeur majeur à la recherche musicale innovante.

Le succès n'est pas venu tout seul. En 2004-2005, plusieurs requêtes avaient échoué. Mais le QCRC s'est constitué progressivement un profil de compétences, au niveau national et international, par le biais de publications, conférences et autres manifestations publiques. En 2006, il est parvenu à s'assurer le prestigieux financement du Conseil australien pour la recherche (ARC) pour le projet *Sound links*, étude de la pratique musicale des communautés à travers l'Australie. Des succès ultérieurs avec l'ARC en 2007 et 2008, ainsi que l'octroi de diverses autres subventions nationales, ont permis de consolider et d'étendre les activités et les orientations du centre.

À ceci s'est ajoutée l'augmentation rapide du nombre d'inscriptions des étudiants en recherche : 20 étudiants en master et 50 en troisième cycle en 2010 (ces derniers n'étaient que 3 en 2003). Dans cet environnement de recherche en pleine expansion, les membres du QCRC ont produit un flot continu de résultats de recherche dans les médias traditionnels basés sur l'écrit, mais aussi dans des formats créatifs : prestations publiques, CD, DVD, et contenus en ligne. En attendant, par la démonstration de la composante « recherche » d'une pratique artistique de haute qualité et par la sensibilisation du public à la pertinence et à l'importance de la recherche créative dans les établissements supérieurs, le QCRC a fait reconnaître la recherche en pratique artistique au niveau national dans l'exercice d'évaluation de la recherche en Australie, l'ERA (Excellence in Research for Australia).

La Griffith University a récemment reconnu le QCRC comme un des huit pôles d'excellence au sein de l'université. Cette reconnaissance (et un financement sur cinq ans) ouvre la voie à la prochaine étape de son développement. Avec le nouveau programme *Music, the Arts and the Asia-Pacific*, les chercheurs du Queensland Conservatorium poursuivront et approfondiront leur engagement en faveur de l'interdisciplinarité, de la diversité culturelle, de l'apprentissage et de l'enseignement, et de la quête d'excellence dans la recherche fondée sur la pratique⁷. Les domaines clés du programme : la recherche en pratique artistique, l'excellence et la durabilité dans les petits ensembles, la production d'opéra au XXI^{ème} siècle, et la musique et l'image animée, renforcent l'orientation du QCRC sur les sujets de pertinence contemporaine dans le monde musical d'aujourd'hui.

GROUPES ET PROJETS DE RECHERCHE

Sur la base des forces identifiées lors de la création du centre (et cultivées au fur et à mesure de leur développement), les activités principales du QCRC se classent en trois groupes : *Recherche en pratique artistique* ; *Éducation et formation musicales* ; et *Musique et communautés*. Chaque groupe comprend un ensemble de projets.

Recherche en pratique artistique étudie le rôle de la recherche dans les processus créatifs de la musique, avec pour objectif de les rendre plus transparents pour les praticiens, les étudiants, les auditeurs, les spécialistes, et tous les acteurs de la politique de recherche. Cet ensemble de projets explore les composants « recherche » de la trajectoire qui mène du concept au concert, y compris les outils de recherche accessibles aux musiciens, depuis les partitions et enregistrements historiques jusqu'aux « bibliothèques sonores » personnelles qui président à toutes les décisions créatives des musiciens. Ces dernières années, le QCRC s'est particulièrement concentré sur la composition, sa nature d'objet de recherche et de pratique créative transcendant les structures traditionnelles, et son interface avec d'autres disciplines.

Le projet emblématique est *Behind the music*. L'objectif de cette suite d'initiatives de recherches était la transparence des processus créatifs. Sa publication clé, un ensemble DVD/DVD-ROM sur l'art de l'interprétation, intitulé *Around a Rondo*, est une contribution majeure et de portée internationale au domaine de la recherche en pratique artistique. Elle offre beaucoup d'informations sur les réalités de la vie d'un interprète contemporain de musique occidentale classique. Le pianiste Stephen Emmerson trace en détail son parcours d'interprétation du Rondo en la mineur K511 de Mozart, au piano et au forte-piano, en se référant aux partitions, aux problèmes techniques, aux écrits de l'époque et actuels sur l'interprétation musicale, aux enregistrements d'autres artistes, et au difficile processus qui s'élabore dans le studio de travail du musicien.

La recherche en pratique artistique comprend également des projets de grande envergure combinant interprétation, recherche, éducation et programmes destinés aux communautés, comme *Encounters* : ce

⁷ La recherche fondée sur la pratique est une enquête originale entreprise pour obtenir de nouvelles connaissances/informations sur la nature de la pratique, avec des implications évidentes pour la pratique. Elle tombe souvent dans le champ de la recherche-action.

projet (primé) en trois volets a étudié les rencontres musicales avec la culture indigène (2005), la région Asie-Pacifique (2007), et la Chine (2010). Un quatrième volet, consacré à l'Inde, est prévu pour 2013.

Éducation et formation musicales est une réflexion sur l'apprentissage et l'enseignement dans des contextes contemporains dont la musique classique, le jazz, la musique populaire, la musique indigène, et les musiques du monde. Dans ce groupement de projets, la recherche s'intéresse à l'éducation musicale en milieu scolaire, à la musique des communautés, et surtout à la formation de professionnels de la musique pour le 21^{ème} siècle. Les membres du QCRC ont développé une activité internationale dans ce domaine, par le biais de présentations, entre autres lors des conférences de *l'International Society of Music Education* (ISME) et du réseau *Cultural Diversity in Music Education* (CDIME).

Ces dernières années, le QCRC a publié plusieurs livres importants sur le sujet, dont *Facing the music* de Huib Schippers, qui remet en question les préconceptions sur l'apprentissage et l'enseignement de la musique à partir d'une perspective mondiale ; *Masculinities and music*, de Scott Harrison, étudie en profondeur les problèmes de genre et de sexe dans l'éducation musicale ; *New understanding of 'relevant' keyboard pedagogy in tertiary institutions*, de Gemma Carey, est un tableau sincère et parfois révélateur des expériences concrètes et des impressions authentiques d'étudiants de conservatoires, en classes de clavier. Chacun de ces ouvrages concourt à l'effort concerté d'aide à la formation professionnelle des musiciens en dépassant les idées reçues et les préconceptions pour entrer dans une pratique responsable pour le XXI^{ème} siècle.

Don Lebler, membre éminent du Centre, a réalisé un énorme travail de recherche sur la refonte pédagogique des cursus étudiants, souvent en s'inspirant de la pédagogie des musiques populaires, de l'apprentissage coopératif et de l'évaluation fiable par les pairs. Cette recherche, basée sur le diplôme de licence de musique populaire (Bachelor of Popular Music - BPM) proposé au QCGU a fortement influencé le développement du cursus en général, et marquera sans doute profondément les pratiques d'évaluation dans les divers programmes musicaux du QCGU : classique, jazz, pop et technologie musicale.

Musique et communautés s'intéresse à l'évolution de la nature et des contextes de la musique dans nos environnements contemporains, y compris les récents changements et remises en question de la scène musicale mondiale suite aux développements rapides de la technologie, des voyages et des flux migratoires. Plusieurs projets majeurs tombent dans cette catégorie, dont, entre autres, les trois projets mentionnés plus haut, financés par l'ARC : *Sound links* (sur la musique des communautés en Australie), *Places for art* (sur l'évolution de la dynamique entre le lieu et l'interprétation), et *Sustainable futures for music cultures* (sur les écosystèmes musicaux du monde).

Dans ce groupement, l'objectif du projet clé : *Sustainable futures for music cultures: Towards an ecology of musical diversity* est de fournir un modèle permettant à toutes les communautés du monde de construire leur avenir musical selon leurs propres termes, en concevant de nouvelles voies pour préserver leur héritage culturel intangible, conformément aux récentes mesures de l'UNESCO. Ce projet d'« ethnomusicologie

appliquée » comporte une étude approfondie de neuf cultures musicales, non seulement en raison de leurs caractéristiques musicales historiques et actuelles, mais aussi de leur potentiel de recontextualisation dans des cadres et sur les marchés contemporains. Soutenu par une des plus généreuses subventions jamais accordées par l'ARC à la recherche musicale, ce projet de longue haleine, doté d'un budget de 5 millions de dollars (3 millions d'euros), se déroule sur cinq ans, en partenariat avec le Conseil international de la musique/UNESCO, le *World Music & Dance Centre*, le *Music Council* d'Australie, et sept universités australiennes et étrangères. Les festivals *Encounters* mentionnés plus haut se classent également dans ce groupement.

Enfin, le QCRC reconnaît l'importance de la **technologie** dans la diffusion, l'apprentissage et la production de la musique. Au fil de ses diverses activités et résultats de recherches, il développe et soutient des applications contemporaines pour la création, l'interprétation et l'apprentissage de la musique avec, en point fort émergent, le rapport entre la musique et l'image animée. Depuis ses studios dernier cri, le QCRC collabore avec des cinéastes, des musiciens, des photographes, des designers et des cyberartistes pour créer et diffuser toute une gamme de productions média dans l'environnement numérique sous le nom *DigitalArts@Griffith* : CD, DVD, film, émissions et podcasts radio. Parmi les autres projets complémentaires, citons Digital Sound Garden Sonic Babylon et Radio IMERSD, qui diffuse du matériel créatif en streaming et des vodcasts de cours et conférences du QCRC : <http://www29.griffith.edu.au/radioimersd/>.

DIPLÔMES DE RECHERCHE

En ce qui concerne la formation à la recherche, le QCRC s'est employé à créer un environnement stimulant à la fois dans les programmes de licence et les programmes post-doctoraux. Aujourd'hui, plus de 70 étudiants en recherche sont inscrits en master, maîtrise de lettres (MPhil), doctorats (PhD), et en cursus de DMA⁸. S'appuyant sur les réalisations du QCRC en matière de développement du domaine de la recherche en pratique artistique, ce programme permet à des musiciens chevronnés d'obtenir un doctorat par le biais d'une pratique réflexive rigoureuse, débouchant sur diverses présentations dont une production créative. Le QCRC soutient une vaste palette de projets de recherche postdoctorants, de l'examen de l'élaboration d'un style personnel en composition électroacoustique jusqu'à une étude des problèmes de troubles musculaires chez les flûtistes. Certains étudiants en recherche ont la possibilité de greffer leur recherche sur de plus vastes projets du QCRC. En termes d'infrastructure, les étudiants chercheurs ont accès à des espaces d'apprentissage en réseau, plusieurs laboratoires informatiques, quatre lieux de spectacles, des accès wifi, un réseau Gigabit, et des studios d'enregistrement, dont un studio de pointe, dédié à la recherche.

PERSPECTIVES D'AVENIR

Certes, le Centre a manifestement réussi à trouver un format satisfaisant pour intégrer la recherche dans l'environnement d'un conservatoire, fortement axé sur la pratique. Néanmoins, il reste beaucoup de problèmes et de questions :

⁸ Voir note 6.

- Si la recherche en pratique créative bénéficie d'un soutien conceptuel à tous les niveaux, elle attire rarement les subventions nationales. Dans ce but, le projet *Behind the music* est élaboré en fonction des critères de soumission des projets ARC. Il réunit une équipe de musiciens professionnels de tradition occidentale savante, issus du QCRC, et des établissements partenaires internationales pour analyser en détail, du point de vue du « spécialiste » et par une série d'études de cas ciblés, les processus de préparation et d'interprétation de la musique savante.
- La recherche dans les « communautés musicales » a rarement dépassé les simples descriptions de projet, souvent faites par le ou les praticien(s). Il reste beaucoup à faire dans ce domaine. Un projet de recherche appliquée sur le rôle effectif et potentiel des arts du spectacle dans les prisons australiennes, intitulé *Captive audiences: Performing arts in Australian prisons*, sera soumis à l'ARC. L'objectif de cette étude de l'usage actuel et des avantages potentiels des arts du spectacle dans ce contexte spécifique, est d'influencer la politique gouvernementale. Plus proche de la recherche intégrée au cursus, un second groupe d'étudiants du QCGU se rendra dans une communauté aborigène éloignée de Tenant Creek (Territoire du Nord) pour travailler en étroite collaboration avec les musiciens du cru, avec des avantages réciproques bien définis.
- Les résultats de la recherche du QCRC sur l'apprentissage et l'enseignement remettent en cause les idées reçues et la pratique conventionnelle. Mais la mise en application de ces résultats dans une organisation figée dans ses habitudes, avec un personnel enseignant plus ou moins enclin à reconsidérer et changer ses pratiques traditionnelles, est une autre affaire. Les années à venir montreront si les nombreux débats avec les enseignants, les séminaires, un réexamen du cursus, suivi d'une transformation radicale du programme de licence réussiront à ancrer ces idées dans un cursus approprié au XXI^{ème} siècle.

Enfin, il faut relever le défi permanent de rester original, dynamique, et tout simplement : survivre. Les chercheurs les plus actifs du QCRC mènent bien plus de recherches que leur charge de travail actuelle ne leur en laisse le temps, et le financement du QCRC repose majoritairement sur des projets à cinq ans. Malgré cette apparente vulnérabilité, la synergie réelle entre les succès de la recherche, les idées passionnantes, les étudiants brillants et motivés, les directeurs de recherche enthousiastes du QCRC et un afflux régulier de jeunes chercheurs, inspire beaucoup de confiance dans la durabilité de ce petit, mais dynamique, centre de recherche musicale de la côte Est de l'Australie.

LE CONSERVATORIUM VAN AMSTERDAM AMSTERDAM, PAYS-BAS

WWW.CONSERVATORIUMVANAMSTERDAM.NL

- se concentre sur la recherche au niveau master
- implique les professeurs principaux d'études instrumentales, vocales et compositionnelles dans la recherche des étudiants
- archive les productions de la recherche au niveau master.

ORGANISATION

Si le terme « recherche » n'apparaît pas dans le cahier des charges du « Conservatorium van Amsterdam »⁹, il est néanmoins plus ou moins implicite dans certains passages faisant état de l'importance de l'apprentissage individuel et de la spécialisation, ou affirmant que « les étudiants apprennent à approcher leur profession d'une manière indépendante, réfléchie et responsable » et « acquièrent une attitude novatrice correspondant aux exigences de la vie musicale. » On pourrait dire que le conservatoire équipe les étudiants pour qu'ils se situent eux-mêmes dans un paysage culturel dynamique. La recherche peut être un moyen d'y parvenir.

Le Conservatorium van Amsterdam (ou CvA) fait partie de l'École des Arts d'Amsterdam, qui regroupe l'École de théâtre, l'Académie d'architecture, l'Académie Reinwardt de muséologie, l'Académie hollandaise du film et de la télévision et l'Académie des Beaux-Arts. Dans la plupart de ces établissements se trouve un(e) responsable de la recherche (appelé « lector »), dont la tâche principale est de favoriser la recherche et la réflexion en relation avec la pratique artistique. Depuis avril 2008, le CvA occupe un bâtiment de 13 étages presque entièrement vitré, sur les quais du port d'Amsterdam. Aux étages inférieurs, quatre salles de spectacle accueillent le public : une salle de concert symphonique, une salle de récital, une salle pour le jazz et la pop, et un petit théâtre. Le bâtiment a été conçu pour renforcer l'interface entre l'école et la ville, et le fait que de nombreux professeurs soient très engagés dans l'avant-garde musicale hollandaise a beaucoup d'importance.

La recherche a été introduite en 2002 au niveau master qui semblait être l'interface la plus profitable entre la recherche et la formation de l'étudiant : à ce niveau, il dispose déjà d'une solide base de compétences et de connaissances professionnelles sur laquelle il pourra développer son travail de recherche. Le (ou la) responsable de la recherche veille à ce que le conservatoire incite à la recherche – entre autres, en permettant aux *professeurs* d'étudier des sujets et des problèmes particuliers. En outre, il (elle) cherche des filières permettant de poursuivre le développement des projets les plus intéressants et de toucher un public plus vaste.

Au CvA, les groupes de recherche ad hoc (« *lectoraten* ») sont constitués de professeurs qui (1) supervisent les projets de recherche des étudiants en master, (2) préparent une publication, ou (3) poursuivent un

⁹ <http://www.english.conservatoriumvanamsterdam.nl/en/the-conservatorium/about-us/mission/>.

doctorat (avec un financement du Conservatoire et de l'École des Arts d'Amsterdam). À l'heure actuelle, les exemples de recherche collaborative entre étudiants ou entre étudiants et enseignants sont relativement rares.

CURSUS

L'éducation et la recherche sont interdépendantes. Au sein du conservatoire, le consensus général est que la recherche doit contribuer aux pratiques pédagogiques de l'établissement. C'est d'ailleurs ce qui est demandé aux membres du corps enseignant sollicitant des fonds pour une recherche de doctorat. Mais la recherche se fait aussi facteur pédagogique, par exemple quand les étudiants mènent leurs propres projets de recherche au sein du programme de master.

Le programme du master de musique du conservatoire s'étend sur deux ans et se divise en quatre parties :

- (1) Discipline principale (75 EC)
- (2) Recherche (15 EC)
- (3) Options (20 EC)
- (4) Crédits personnels (10 EC – masterclasses, auditions et concours, enseignement, stages professionnels, etc.)

Dans ce contexte, le terme « recherche » signifie un projet individuel à réaliser en un an environ. Le sujet est généralement inspiré par la discipline principale. La partie « Options » donne aux étudiants l'occasion de se familiariser avec des domaines de recherche et/ou de pratique représentés par des membres du corps enseignant.

Au cours de la séance initiale de la partie « recherche », les étudiants rencontrent leur(s) professeur(s) et un coordinateur de recherche, afin d'examiner les thèmes possibles. Leur première contribution écrite est une « proposition de recherche », rédigée selon des directives assez strictes, comme il est d'usage dans la réalité. Ces directives sont un bon exercice pour se familiariser avec les formalités, et pour inciter l'étudiant à *organiser* un projet de manière cohérente et pratique.

Chaque étudiant est suivi individuellement. Trois coordinateurs de recherche et un conseiller expert se partagent le travail de supervision : les premiers s'occupent de la proposition de recherche et des problèmes généraux, comme la gestion du temps et la présentation ; le second, qui est assez souvent le professeur principal de l'étudiant, s'attache à la pertinence artistique du projet. Dans sa proposition de recherche, l'étudiant indique le conseiller expert de son choix, avec le consentement de ce dernier, évidemment. Les conseillers experts sont rémunérés pour 12 heures de travail par projet.

Tous les projets sont présentés au cours d'un symposium annuel de recherche, de préférence sous des formats que l'étudiant aura l'occasion d'utiliser au cours de sa carrière. L'obligation de produire un mémoire écrit (bien que « musicien » ne rime pas toujours avec « écrivain ») a la double fonction de constituer une archive interrogeable des projets de recherche, et d'apprendre aux étudiants à exprimer leurs idées. Ceci

étant, un projet prend souvent *vie* sous forme de conférences-récitals, d'ateliers, et d'échanges entre pairs, pour n'évoquer que quelques formats possibles.

ÉVALUATION DE LA RECHERCHE

Un jury de quatre ou cinq personnes (dont le conseiller expert, le coordinateur de recherche, et un autre membre du programme de la discipline principale) juge le projet et lui attribue une note globale. Sont évaluées l'originalité, la qualité de la recherche (question, stratégie, résultats), et la qualité des présentations écrites et orales. De plus, le comité prend en compte l'ensemble des efforts de l'étudiant.

Les notes correspondent aux jugements suivants :

- 9-10 publiable (quel que soit le format)
- 8 bon selon tous les critères : originalité, qualité de la recherche et de la présentation
- 7 les qualités compensent les faiblesses
- 6 travail suffisant, mais résultats insuffisants (passable)
- 5-1 insuffisant dans tous les critères mentionnés (recalé)

CORPS ENSEIGNANT ET ÉTUDIANTS

Parmi les domaines de recherche des étudiants en master, on relève :

- l'étude de nouvelles techniques de jeu et du potentiel d'instruments nouveaux ou existants (par exemple les sons multiphoniques sur la clarinette Reform-Boehm ; la technique de quatrième doigt de la main droite sur la guitare basse) ;
- l'improvisation et les systèmes musicaux informatiques interactifs ;
- l'étude de l'impact/la valeur des ateliers d'interprètes de renom (par exemple Conrad Herwig, Lennie Tristano) : les étudiants analysent l'enseignement, la pratique, les expériences de ces musiciens, etc.
- l'étude et le catalogage d'un répertoire (les trios d'anches, la musique pour saxophone, piano et instrument à cordes) ;
- la réalisation d'éditions (scientifiques) et d'arrangements (par exemple la tablature pour orgue de Klagenfurt, ms. GV 4/3 ; une transcription du concerto pour violon d'Alban Berg pour formation de chambre) ;
- la recherche historique (les carrefours musicaux : répartition géographique des styles dans l'Allemagne du 18^{ème} siècle ; l'évolution des premières embouchures de cor en Allemagne et en Bohême de 1650 à 1860)¹⁰.

DIFFUSION DU RÉSULTAT DE LA RECHERCHE

Tout projet de recherche s'accompagne d'un mémoire écrit. Les mémoires sont archivés au conservatoire, et certains sont déposés en prêt à la bibliothèque du CvA. Notons toutefois que seuls les travaux exceptionnels

¹⁰ Pour plus d'exemples, lire le *Symposium Guide 2009* et la dernière partie de l'article "Research in the Conservatoire: Exploring the Middle Ground", de Henk Borgdorff et Michiel Schuijjer. *Dissonanz/Dissonance* 110 (Juin 2010), pp. 14-19.

(notés 9 ou 10) peuvent faire l'objet d'une publication professionnelle. Dans ce cas, les étudiants sont aidés dans la préparation de leur travail pour publication dans des revues professionnelles, ou leur présentation dans un forum public. Le conservatoire envisage le lancement de sa propre série de publications, dans laquelle ces mémoires de master auraient leur place, le cas échéant.

IMPACT DE LA RECHERCHE AU NIVEAU MASTER

La recherche engendre la recherche ! Plutôt que se contenter d'en parler ou d'écrire sur le sujet, privilégier la recherche effective au sein du conservatoire a fait émerger une définition particulière et un nouveau profil de la recherche. Il est satisfaisant de constater que des travaux de jeunes professionnels de la musique sont aujourd'hui durablement intégrés au conservatoire. Par le suivi des anciens élèves, on commence à pouvoir déterminer l'impact de la recherche sur la poursuite de leur carrière.

Le CvA est fier du nombre de membres du corps enseignant impliqués en tant que conseillers et membres de jurys, et de tous les sujets de recherche (et d'enseignement) soulevés au cours des huit dernières années grâce à ce programme de master.

DÉFIS FUTURS ET INTERROGATIONS :

- serait-il utile de prendre en compte l'aptitude d'un candidat à la recherche artistique dans le cadre de la procédure d'admission au conservatoire ? Et de quelle manière ?
- est-il possible de passer naturellement et directement du niveau master au niveau doctorat, en recherche musicale ? Ou n'est-ce pas particulièrement souhaitable dans le contexte de la formation musicale professionnelle ?
- quelles pratiques de recherche, menées à petite échelle au conservatoire, trouvent-elles leur équivalent dans la « vraie » vie musicale, et comment y parvenir au mieux ?

LA HOCHSCHULE FÜR MUSIK, THEATER UND MEDIEN HANNOVER, HANOVRE, ALLEMAGNE

WWW.HMTM-HANNOVER.DE

- est un établissement d'enseignement supérieur artistique et académique soutenu et financé par le land de Basse Saxe ;
- accueille plus de 1400 étudiants en provenance de 55 pays, et 350 professeurs ;
- offre plus de 30 cursus aux niveaux licence, master et doctorat pour musiciens, acteurs, professeurs de musique, musicologues et spécialistes en sciences des médias ;
- comprend six instituts et trois centres de recherche, dont les activités s'orientent sur les domaines de la physiologie de la musique et de la médecine, l'éducation musicale, les musiques du monde, la musique juive, la musicologie, les *gender studies*, et les sciences des médias.

CULTURE DE LA RECHERCHE À LA HMTMH

La recherche est particulièrement mise en valeur à la Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (HMTMH). Elle imprègne ses priorités et objectifs stratégiques ainsi que le quotidien de la vie artistique et académique. Si les exemples se manifestent un peu partout dans l'établissement, les activités de recherche sont principalement concentrées dans six instituts et trois centres de recherche :

- Centre européen de musique juive (EZJM)
- Institut de promotion des jeunes musiciens (IFF)
- Institut de recherche en journalisme et communication (IJK)
- Institut de recherche en pédagogie musicale (ifmpf)
- Institut de physiologie de la musique et de médecine des musiciens (IMMM)
- Institut de musique nouvelle
- Pop Institut de Hanovre
- Centre de recherche « musique et genre »
- Centre d'études des musiques du monde

Grâce à cette solide infrastructure, sans oublier la bibliothèque, enseignants et étudiants ont accès aux collections, aux équipements, et à un vaste savoir-faire artistique et technique. Cette étude de cas met en lumière cinq exemples représentatifs du travail entrepris à la HMTMH. Ils ont en commun un rapport étroit entre la recherche et la pratique (au sens large), ainsi qu'un engagement dynamique de tous les partenaires et parties prenantes, issus ou non du milieu artistique. Il peut s'agir de mécènes privés (comme c'est le cas pour le Centre de recherche « musique et genre »), d'associations (l'Association des professeurs de musique est impliquée dans l'Institut de recherche en pédagogie musicale), ou d'acteurs privés du secteur professionnel (collaborations entre l'industrie musicale allemande et l'Institut de recherche en pédagogie musicale). Les exemples témoignent aussi de l'engagement en faveur du transfert de connaissances qui guide la formation proposée et ouvre de nouvelles perspectives de financement pour la recherche. Avec l'offre de conférences fondées sur la recherche, les étudiants peuvent se tenir au courant des toutes dernières évolutions dans leur domaine. Et la publication d'un nombre important d'articles, de livres et

d'annales, ainsi que le lancement de la numérisation des archives, facilitent l'accès aux nouveaux résultats de recherches.

MUSICOTHÉRAPIE PAR LE PIANO

La relation fructueuse entre recherche et pratique est parfaitement illustrée par un exemple de musicothérapie qui, pour des patients ayant subi un AVC, utilise la pratique des percussions et du piano pour restaurer la motricité fine chez des non-musiciens. Les résultats de la recherche fondamentale montraient une connexion rapide entre les zones du cerveau correspondant respectivement à l'audition et à la motricité de la main, après trois semaines de pratique au piano. L'équipe du projet décida d'utiliser cette « connexion croisée » comme méthode pour améliorer la rééducation motrice pendant la séance de pratique musicale. Le projet s'est avéré d'une importance considérable pour les patients victimes d'AVC, et en 2009, l'IMMM, sous la direction d'Eckart Altenmüller, s'est vu décerner le prestigieux prix allemand « Ort der Ideen ». En outre, ce programme d'entraînement est employé aujourd'hui dans de nombreux centres de rééducation en Allemagne.

En raison de sa position particulière, au sein d'une Hochschule, il va de soi que le traitement des affections spécifiques aux musiciens est un des objectifs permanents de l'IMMM. Dans le service de consultation externe, créé à cet effet et leader mondial dans son domaine, l'IMMM s'efforce d'améliorer le traitement de la dystonie de fonction (trouble moteur d'origine neurologique) et des douleurs chroniques, ainsi que le trac et d'autres maladies liées à l'exercice de la musique.

TROUBLES MÉDICAUX DES GRANDS MUSICIENS ET MUSICIENNES

Projet unique de collaboration entre départements, *Krankheiten großer Musiker und Musikerinnen*, (« Troubles médicaux des grands musiciens et musiciennes ») repose sur la recherche, le savoir-faire et l'expérience d'interprètes, de scientifiques et de musicologues. Originellement conçu comme un nouveau cours de licence, le projet a vu collaborer des chercheurs de l'IMMM, de l'ifmpf et du Centre de recherche « musique et sexospécificité », ainsi que des enseignants issus de toutes les disciplines pratiques de l'HMTMH, afin de mieux comprendre les bases médicales et musicales des maladies de grands musiciens. Le projet s'intéressait aussi aux différents contextes historiques et culturels de ces troubles sans oublier les implications pour les étudiants d'aujourd'hui. En fait, la perspective historique façonnait immédiatement la compréhension médicale et scientifique des troubles des musiciens, tout en sensibilisant aux problèmes des musiciens d'aujourd'hui. Les cours magistraux ont été publiés en 2009, dans la série des annales musicologiques de la HMTMH (*Musikwissenschaftliches Jahrbuch*), sous la direction d'Eckart Altenmüller et de Susanne Rode-Breyman.

UN CENTRE POUR LES MUSIQUES DU MONDE

Le Centre d'études des musiques du monde de la HMTMH réunit une des plus grandes collections ethnomusicologiques d'Allemagne, soit environ 4000 instruments, plus de 50 000 enregistrements, et quelques 10 000 ouvrages. Fondé et dirigé par Raimund Vogels, le Centre a vu le jour grâce à une coopération avec la Fondation de l'université de Hildesheim. Il a pour objectif la recherche interdisciplinaire en ethnomusicologie et médiation musicale des cultures par un travail académique, pratique et artistique.

Il encourage également la pédagogie musicale interculturelle dans le cadre du transfert de connaissances, et donne aux étudiants la possibilité d'écouter de la musique de tous les coins du monde et de jouer des instruments rares. Pour réaliser ces objectifs, la tâche principale du Centre est d'élargir son catalogue et la documentation de ses collections : il procède actuellement à la remastérisation numérique de 30.000 disques shellac et vinyl de ses archives. Interprètes et chercheurs du monde entier auront ainsi plus de ressources et de matériels à leur disposition. Le Centre et l'Institut de recherche en journalisme et communication (IJK) partagent des locaux en dehors du centre ville.

LES RÈGLES DU JEU - RESPECTER LA MUSIQUE

Le projet *PlayFair* dépend de l'Institut de recherche en pédagogie musicale (ifmpf). Cette collaboration entre la HMTMH et l'Association des professeurs de musique est soutenue financièrement par l'association de l'industrie musicale allemande (*Bundesverband der Musikindustrie* - BVMI), confrontée à de sérieuses difficultés économiques en raison du phénomène de piratage - le téléchargement et la copie illicites de la musique - un comportement particulièrement remarqué chez les ados et les jeunes. Comme l'indique son titre, un des objectifs du projet est d'inciter le public à respecter la musique et tous ses acteurs : compositeurs, interprètes, producteurs et ingénieurs du son. Une enquête a été réalisée sur la réception de, et l'accès à la musique dans le quotidien des jeunes de 14 ans et plus, et sur leur comportement vis à vis des produits de création fournis par l'industrie musicale.

L'étude a porté sur environ 950 jeunes d'âge scolaire (13-16 ans). Le résultat le plus étonnant est que le facteur déterminant la décision de payer ou non n'est pas le budget de l'individu mais plutôt la pression du groupe, qui exerce une influence décisive. Il est intéressant de noter que nombre de jeunes sont incapables de faire la distinction entre fournisseurs légaux et illégaux, ce qui souligne le problème crucial des industries de la création, à savoir l'absence de synchronisation entre le progrès technologique et la protection juridique du droit d'auteur.

Une autre étude s'intéresse à ce qui est perçu comme l'aptitude et la propension des professeurs de musique à enseigner la valeur culturelle de la musique, du point de vue des modèles professionnels, des conditions de travail, et de leur expérience pédagogique. Les résultats de cette étude menée à l'automne 2010 seront publiés en 2011.

LABORATOIRE DE MUSIQUE DE HANOVRE (HML)

La création récente du Laboratoire de musique de Hanovre (HML) représente une approche innovante à l'instauration d'une étroite relation entre la recherche et la pratique. Ce laboratoire multimédia est une plateforme interdisciplinaire de recherche empirique. Il offre un environnement de recherche aux étudiants, très tôt dans leur formation. Cet environnement expérimental, équipé d'ordinateurs dernier cri, de systèmes de sonorisation, de projecteurs et d'une vaste gamme de logiciels de recherche, sert à des exercices de séminaire et à une recherche au niveau licence. Citons, parmi les exemples d'études récentes effectuées par des étudiants en musicologie ou en éducation musicale :

- l'influence d'une compétence d'écoute spécifiquement liée à un style sur la perception des écarts de pulsation dans des motifs rythmiques ;
- les effets du transfert d'un savoir-faire instrumental sur la cognition sociale ;
- les fondements neurobiologiques de la pratique musicale : avantages et désavantages de la latéralisation dans l'exécution musicale ;
- les influences sociales sur l'élaboration cognitive de la musique chez les adolescents.

NOUVELLES PERSPECTIVES DE RECHERCHE À LA HMTMH

En dépit de son haut niveau et de sa belle réputation internationale, la recherche musicale n'évoluera pas sans difficultés. La HMTMH a donc relevé trois priorités pour son développement futur :

- *La pédagogie musicale dans une société de médias*
 Au quotidien, l'usage de la musique est non seulement limité à la modalité auditive mais ancré dans des contextes multimédias. L'apparence physique, le « look » des musiciens ou des groupes est perçu comme une condition préalable importante du succès commercial. Ceci s'applique aussi bien à la musique classique que populaire : une recherche ultérieure étudiera comment l'image (image et son) impacte le jugement du public sur la musique et le spectacle.
- *Le public du futur*
 Dans les sociétés occidentales, l'activité « concert » fait face au plus grand défi de ces dernières décennies : le vieillissement du public. La question actuelle et non résolue est de savoir comment inciter de nouveaux groupes d'auditeurs à trouver le chemin des salles de concerts et des maisons d'opéra.
- *Le rôle de la pratique musicale dans une société vieillissante*
 Dans la plupart des sociétés occidentales, le défi est de développer des modèles pour bien vieillir. On présume que la musique contribue à prévenir le déclin des fonctions cognitives, lié à l'âge. Le développement et l'évaluation de concepts pour les conditions spécifiques de « talents tardifs » instrumentaux feront l'objet de recherches futures. Des études longitudinales seraient particulièrement utiles dans cette entreprise.

L'UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST GRAZ GRAZ, AUTRICHE

WWW.KUG.AC.AT

- décerne le diplôme *Dr. artium* au terme d'un parcours doctorant thématique, ciblé sur la recherche artistique¹¹;
- a une forte tradition de recherche avec de très nombreux centres ;
- présente une belle osmose entre cursus artistiques et universitaires.

Avec ses 2230 étudiants (1488 diplômants, 357 inscrits dans des programmes interuniversitaires, 319 non diplômants, 66 étudiants en double cursus), la Kunstuniversität Graz – la « KUG » - combine enseignement professionnel artistique et universitaire de haute qualité, recherche artistique/musicale (*Entwicklung und Erschließung der Künste* - « Développement et mise en valeur des arts ») et recherche scientifique. Parallèlement à sa mission régionale d'institut culturel autrichien à rayonnement traditionnel vers l'est et le sud-est de l'Europe, la KUG se considère comme une université fondamentalement européenne.

La KUG est une université de musique indépendante depuis 2002. Le personnel comprend 100 professeurs titulaires, 281 professeurs non titulaires et 189 employés généraux. Parmi les professeurs, 13 sont des enseignants-chercheurs remplissant les conditions d'accession à un poste de professeur d'université, et 87 ont des qualifications comparables, mais dans le domaine artistique.

Depuis septembre 2009, la KUG offre deux nouveaux programmes doctorants. Organisés dans deux écoles doctorales : artistique et scientifique, ils proposent tous deux un cursus à plein temps de six semestres. Les études doctorantes artistiques conduisent au diplôme *Dr. artium*, et concernent des artistes de très grand talent, justifiant d'une carrière notable, et désireux d'enrichir leur pratique musicale en entreprenant un parcours de recherche artistique. Le cursus de doctorat cible les études doctorantes savantes. Il remplace un ancien programme doctorant interuniversitaire en collaboration avec la Karl-Franzens-Universität de Graz.

DR. ARTIUM

La KUG est le premier établissement du contexte universitaire autrichien à mettre en application un programme doctorant pour les artistes musiciens. Les difficultés de la mise en place du *Dr. artium* ont été surtout d'ordre psychologique. Il était essentiel d'informer et de convaincre les collègues du bien-fondé de cette entreprise pour l'enseignement musical supérieur. Mais la KUG avait un excellent potentiel grâce à un corps enseignant riche en chercheurs réputés, experts en musicologie, jazz et musique populaire, esthétique, ethnomusicologie, pédagogie musicale, son/musique et informatique (*Sound and Music Computing [SMC]*). La recherche pouvait donc approcher le monde de la communication sonore et musicale d'un point de vue pluridisciplinaire. La combinaison de méthodologies scientifiques, technologiques et artistiques vise à comprendre, modeler et générer le son et la musique par des approches informatiques. Sans oublier la mise en réseau des différents centres de recherche de la KUG, et l'impressionnante infrastructure

¹¹ Pour une définition de la recherche artistique, voir Chapitre 1, p.8.

technologique de l'université, dont la manifestation emblématique est le MUMUTH (acronyme allemand de « Théâtre musical de l'Université de musique et d'art dramatique de Graz ») qui bénéficie d'une architecture et d'une acoustique remarquables.

Wolfgang Hattinger (professeur de théorie musicale) raconte comment un petit groupe de collègues de la KUG a préparé le doctorat artistique pendant deux ans. Au départ, une équipe de musiciens de la KUG recueille des idées dans toute l'Europe. Puis ils ont élaboré un cadre idéologique et conçoivent le cursus. Le principe sous-jacent du diplôme *Dr. artium* est que l'activité artistique génère de la connaissance, et que les arts se développent dans l'interaction entre interprétation artistique et réflexion savante.

En 2009-2010, l'école doctorale a reçu une trentaine de demandes d'inscription. Sur les 9 musiciens invités à se présenter, le jury du concours d'entrée (5-6 membres) en a retenu trois. Beaucoup de candidats ne saisissent pas la signification précise du cursus, par manque de compréhension du concept de recherche artistique et de ses implications. Parmi les heureux élus, certains sont d'anciens étudiants de Graz, d'autres viennent de Suisse. Tous ont de belles carrières de musiciens, et semblent répondre aux critères émergents de sélection : « des personnalités remarquables aux idées remarquables. »

Ulf Bästlein, directeur de l'école doctorale, explique que l'idée de recherche artistique n'est pas nouvelle, et cite en exemple les travaux de Michel-Ange, Bach, Goethe et Humboldt. Mais ce n'est qu'aujourd'hui qu'elle entre dans la sphère académique, à laquelle elle appartient de droit. Il signale également que les critères d'admission doivent être très élevés, et prend l'exemple de Nikolaus Harnoncourt, chef d'orchestre, chercheur et musicologue. Le diplôme *Dr. artium* doit également viser très haut, et cibler des artistes à la carrière musicale exceptionnelle et capables de mener à bien une réflexion poussée. Le coût élevé du cursus concourt également à limiter le nombre d'étudiants.

Deux directeurs de thèse de la KUG, un artistique et un scientifique, accompagnent chaque doctorant. Ces derniers ont quelques missions d'enseignement, et prennent part à un forum des doctorants (*Doktorandenforum*) comprenant une nouvelle série de concerts et de colloques, avec des critiques externes invités, et l'internationalisation est vivement encouragée.

L'université vise à former des enseignants pour ce nouveau cursus, surtout les directeurs de recherches des étudiants. Une retombée immédiate semble être un intérêt accru des professeurs d'instrument pour la recherche, par le biais de lectures, de groupes de réflexion etc. L'intention avouée de ce nouveau cursus doctorant est de contribuer à faire évoluer les mentalités à la KUG. Mais il est trop récent pour que les résultats soient manifestes.

ÉTUDE DE CAS

Bertl Mütter (tromboniste, étudiant doctorant du cursus *Dr. artium*) a expliqué sa recherche en tant que musicien de jazz, en compagnie de son directeur de recherche, le compositeur Gerd Kühr. Bertl a terminé ses études à Vienne, il y a 20 ans. Sa recherche concerne l'improvisation et la créativité, et les différentes manières dont la composition de jazz génère de la connaissance. Le processus de recherche impliquera à

la fois une étude par le biais de la pratique artistique et le développement d'une compréhension théorique de cette pratique. Les résultats comprendront l'exécution d'une de ses compositions en 2011, suivie de la production d'une thèse, après une phase de réflexion et de rédaction. Il a deux directeurs de thèse scientifiques, deux directeurs de thèse artistiques (intra- et extra-muros) et il est également suivi par Ulf Bästlein, coordinateur de l'école doctorale.

DOCTORAT DE TROISIÈME CYCLE

Récemment encore, le doctorat universitaire de troisième cycle s'organisait en collaboration avec l'université Karl-Franzen de Graz. Mais parallèlement à la mise en place du *Dr. Artium*, en septembre 2009, la KUG lança également son propre doctorat de 3^{ème} cycle. La différence majeure entre les deux parcours doctorants est que le master dans une discipline *académique* n'est plus une condition *sine qua non* pour entrer à l'école doctorale de la KUG. C'est une exception à la règle générale qui gouverne tous les cursus doctorants dans les pays germanophones.

Le professeur Gerd Grupe (coordinateur de l'école doctorale scientifique) explique les caractéristiques du nouveau doctorat de 3^{ème} cycle, ouvert en 2009. Il se déroule sur 6 semestres, au lieu de 4 dans l'ancien système, et bénéficie d'une gestion plus étroite, d'un suivi strict de la tutelle et de modèles d'évaluation plus puissants, dont des critiques externes. Le nouveau cursus de doctorat de 3^{ème} cycle se base sur les recommandations du Conseil des universités autrichiennes et met en œuvre le principe du public interne sous forme de comptes-rendus, l'engagement des conseillers et critiques externes, et la mise en application de mesures d'assurance qualité pendant le processus d'admission et pendant les études¹².

Alors que l'ancien cursus de doctorat de 3^{ème} cycle comptait environ 100 étudiants inscrits, dont un certain nombre ne terminait pas le programme, le nouveau cursus n'en compte qu'une dizaine, mais tous sont susceptibles de décrocher leur diplôme. Les domaines d'étude sont les suivants :

- Musicologie historique, théorie de la musique, musique sacrée
- Recherche en Jazz et musique populaire
- Esthétique musicale
- Ethnomusicologie
- Études théâtrales/Dramaturgie
- Pédagogie musicale/Pédagogie instrumentale et vocale
- Son/Musique et informatique

LA RECHERCHE DANS TOUS LES CYCLES

Les étudiants doivent rédiger des mémoires aux niveaux licence et master. La charge de travail des enseignants s'en trouve considérablement accrue puisqu'ils guident les étudiants dans l'usage des sources, l'accès au matériel de la bibliothèque, l'instauration des problématiques et l'apprentissage de la rédaction.

¹² Plus de détails à cette adresse :

http://www.kug.ac.at/fileadmin/media/studienabteilung/documents/Studienplaene/STPL_PhD_e.pdf.

La recherche fait partie intégrante du master, et se divise en deux catégories : artistique ou scientifique (« *künstlerischer oder wissenschaftlicher Schwerpunkt* »). Les classes théoriques pour 50 étudiants – interprètes et compositeurs, niveau master – essaient de créer un cadre utile pour les musiciens praticiens. Les étudiants apprennent à réfléchir, à poser des questions, et à utiliser différentes approches (interprétative et structurale) d'analyse de la musique. Tous les étudiants d'un cursus artistique doivent participer aux classes théoriques, dans le but de relier les arts à la recherche scientifique. Le programme de recherche de la KUG est en tous points étroitement relié au travail artistique, comme preuve du concept. C'est pour cette raison que tous les jeunes artistes sont impliqués dans des travaux et projets scientifiques. L'avantage majeur est que le point de vue des artistes interagit de manière très enrichissante avec les domaines de recherche scientifique.

Il n'existe actuellement aucune politique concernant la recherche et le corps enseignant, ou l'utilisation de la recherche comme forme de développement professionnel. Les professeurs choisissant de faire de la recherche le font de leur propre initiative. Les publications ou autres productions éventuelles qui en résultent ne bénéficient pas d'un soutien spécifique de l'environnement institutionnel.

COMBINER RECHERCHE ARTISTIQUE ET RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Un des leitmotifs de la KUG est l'étendue de la coopération entre musicologues, interprètes et compositeurs. Les témoignages de trois étudiants, respectivement en licence de musicologie, en master de guitare et en master de pédagogie et musicologie, sont révélateurs des expériences individuelles de recherche : pour les jeunes musicologues, Graz est le seul endroit du monde germanophone où ils peuvent étudier dans un environnement de pratique d'excellence, une *Hochschule*. Ils apprécient la nature des cours qui combinent la musicologie et la pratique musicale, les possibilités de jouer en ensembles et de travailler un instrument. De même, un colloque de recherche (*Forschungskolloquium*) réunit étudiants de licence et de master, musicologues et interprètes. Il est évident que la pratique musicale peut avoir une influence considérable sur les musicologues et impacter directement les questions de recherche et leur(s) traitement(s).

L'**Institut de musique électronique (IEM)**, sous la direction de Gerhard Eckel, professeur d'informatique musicale et multimédia, fournit des outils à tous les étudiants. L'IEM s'est considérablement agrandi en 10 ans, et joue le rôle d'interface entre les arts et la science, la pratique musicale et les nouvelles technologies. Les cursus sont développés au sein de l'Université de technologie de Graz et de l'université Karl-Franzen de Graz qui s'occupe de musicologie, ainsi qu'au sein de la KUG.

L'IEM est engagé dans une recherche en acoustique et en informatique musicale (composition et interprétation). Sa contribution spécifique au développement de la recherche artistique se fait par le rapprochement de la composition (art) et de la technologie (science). Parmi les projets en cours : *Embodied Generative Music* (exemple de projet mixte, combinant esthétique et composition, et explorant l'espace interdisciplinaire de la danse et de la musique) et *Algorithmic Composition, Choreography of Sound*. Les financements proviennent de sources nationales (Fonds autrichien pour la science, ministère de la science et de la recherche) et européennes (pour les projets à composantes artistiques).

La diffusion des résultats des recherches a beaucoup d'importance, et s'effectue principalement par voie de conférences et d'articles dans des revues spécialisées. Les membres de l'Institut ont organisé un symposium international, accompagné de publications (2009, 2011). Ils ont également fait des présentations sur la recherche artistique, à Bergen, Zürich, au Forum Alpbach et à Gand. Le développement des relations internationales prend la forme d'une bourse d'études au Centre de recherche musicale Orpheus, à Gand ; de l'appartenance au comité éditorial du *Journal of Artistic Research*, et d'une coopération avec l'IRCAM (Paris), et l'université McGill (Montréal).

DÉFIS POUR L'AVENIR

La KUG s'apprête à relever les défis suivants :

- établir la recherche artistique comme nouvelle mission centrale de la KUG au sein de la communauté, et accroître la prise de conscience du fait qu'une université de musique et d'arts du spectacle peut dépasser les limites de la pratique artistique en toute indépendance ;
- développer un programme de recherche ciblant des thèmes spécifiques au lieu de suivre les intérêts individuels de chaque scientifique/artiste, comme cela est actuellement le cas ;
- faire du diplôme *Dr. artium* la tribune d'excellence du discours de la recherche artistique ;
- financer le maximum de doctorants en les intégrant à des projets de recherche plus vastes.

L'INSTITUT ORPHEUS GAND, BELGIQUE

WWW.ORBHEUSINSTITUUT.BE

- est une école doctorale interuniversitaire internationale pour musiciens (depuis 2004 ; 29 doctorants) ; comprend un centre de recherche faisant office de plateforme internationale de recherche artistique (depuis 2008, environ 15 artistes chercheurs) ;
- a développé une recherche musicale de haute qualité menée par des musiciens, exprimant la richesse de connaissance contenue dans la musique.

« Je ne saurais dire exactement ce que vous êtes mais je sais ce que vous n'êtes pas : vous n'êtes ni une université, ni un conservatoire. » Ainsi s'exprimait le ministre de l'éducation lors de l'inauguration de l'Institut Orpheus de Gand, en 1996. Ses paroles marquaient un moment politique extraordinaire : la création d'un espace de liberté où pourrait se développer un concept vraiment nouveau - et non la prescription de normes pour le définir, le contrôler, le gérer et le réglementer avant même qu'il ne prenne forme. L'homme politique reprenait en quelque sorte la célèbre phrase de Miles Davis, véritable invitation à l'exploration et à un processus organique d'évolution : « Je vais d'abord le jouer et je vous dirai ce que c'est, plus tard ». Une attitude extrêmement précieuse dans le contexte de l'évolution de l'art, forcément imprévisible, et plus récemment, de l'émergence des idées innovantes sur la recherche par le biais de la pratique musicale.

Comment l'Institut Orpheus est-il devenu une plateforme internationale de recherche artistique ? Comment a-t-il commencé à servir et à établir des liens entre des établissements musicaux en Flandres ? Comment a-t-il créé une école doctorale inter-universitaire internationale, unique en son genre en Europe ? Comment et pourquoi l'Institut Orpheus a-t-il créé son propre centre de recherche, l'ORCiM (Orpheus Research Centre in Music), avec un programme spécifique de recherche ?

UNE COLLABORATION UNIQUE ENTRE LES INSTITUTS FLAMANDS D'ENSEIGNEMENT MUSICAL SUPÉRIEUR

Tout a commencé quand le gouvernement flamand a débloqué des crédits spécifiques pour l'enseignement musical supérieur. Refusant une rivalité inopportune, Paul Schollaert, du Lemmens Institute, a lancé l'idée d'une collaboration entre les quatre établissements flamands d'enseignement musical supérieur. Une rencontre informelle entre chefs d'établissements a permis d'identifier les besoins et d'élaborer une stratégie mutuellement avantageuse.

Le dialogue aborda des questions essentielles, à savoir les besoins réels de l'enseignement musical supérieur et les mesures à prendre pour compléter les ressources existantes. La réflexion s'est progressivement écartée de la formation spécialisée individuelle de virtuoses et s'est tournée vers un concept de synergie des talents pour une étude innovante de la pensée, la recherche et la réflexion sur la musique, en lien direct avec les pratiques musicales elles-mêmes. Entre les approches musicologiques traditionnelles et les fulgurantes innovations de la pratique musicale se creusait un fossé qu'il fallait absolument analyser. Le résultat de cette réflexion a été la création de l'Institut Orpheus.

D'emblée, son directeur, Peter Dejans (ancien élève du Conservatoire royal de Bruxelles et du Lemmens-instituut de Louvain) s'est attaché à en définir les buts et objectifs stratégiques et opérationnels, combinant le développement du profil unique de l'Institut et la responsabilité de garantir une bonne collaboration entre les partenaires flamands. Les points clés ont été la négociation de potentiels conflits d'intérêts et la conduite diplomatique du processus.

En 1996, l'Institut Orpheus a initié un premier cursus intitulé « Laurate Programme », offrant aux étudiants de l'enseignement supérieur la possibilité d'intégrer des projets individuels dans un contexte partagé pour approfondir la relation entre la pratique artistique et la réflexion – une sorte de recherche artistique « avant la lettre » (en français dans le texte, NdT).

docARTES : UN PROGRAMME DOCTORAL INTERNATIONAL EN RECHERCHE ARTISTIQUE

En 2002, l'Institut Orpheus a entamé des négociations avec l'Université de Leyde, qui venait de créer une Faculté des arts de la création et du spectacle, en collaboration avec le Conservatoire royal de La Haye. Le résultat de ce rapprochement entre un cadre universitaire (hollandais) habilité à décerner des diplômes et un institut (flamand) chargé d'expérience en recherche artistique est un cursus doctorant commun intitulé « docARTES », dispensé à l'Institut Orpheus mais en marge du conservatoire et de l'université. Le Conservatorium van Amsterdam s'est immédiatement associé au partenariat dont la dynamique s'est modifiée inévitablement, comme le fait observer Peter Dejans. La tension s'est focalisée sur les interactions entre les deux grands établissements, et non plus dans le rapport entre un (seul) grand établissement éclipsant un plus petit. L'équilibre s'en est trouvé amélioré, ainsi que la collaboration de l'Institut Orpheus avec des partenaires internationaux influents. L'Institut a gagné en stabilité et en autonomie au sein de ce quatuor d'établissements, garantissant la potentialisation du réseau par l'apport d'une impulsion extérieure.

DocArtes a commencé en 2004. En 2008, l'université de Louvain/Lemmeninstitut a rejoint les trois partenaires fondateurs : Amsterdam, Leyde/La Haye et Gand. L'élaboration de ce cursus doctorant avait soulevé des questions fondamentales : quel était l'objectif de la recherche artistique ? Que recouvrait le terme « recherche » ? Quels professeurs et directeurs de thèse répondraient aux besoins des étudiants et à l'approche particulière de ce cursus ? Née d'idéaux et de rêves, l'entreprise a abouti à une réalité concrète au terme d'un processus exigeant une confiance absolue entre les partenaires et une approche créative, libre de toute obsession financière.

DocArtes est toujours basé sur la confiance mutuelle. Pour preuve : les candidats au doctorat se voient proposer une place dans l'un ou l'autre établissement, mais à l'examen d'entrée, le jury comprend des représentants de chaque établissement et la décision est collégiale.

La pierre angulaire du cursus est un programme partagé de deux ans, qui comprend un séminaire mensuel de deux jours et demi. Peter Dejans explique que ce cursus est essentiel pour permettre aux chercheurs d'établir des liens entre leurs projets individuels, extrêmement spécialisés, et d'ouvrir ainsi une brèche dans la spécialisation à outrance, typique de notre culture musicale : « Chez nous, ils reçoivent exactement

ce dont ils pensent ne pas avoir besoin. » Le cursus en deux ans investit dans le partage d'un vaste corpus de connaissance, le partage d'un terrain fertile, l'émulation mutuelle et l'ouverture de nouveaux horizons. Il propose par exemple l'étude parallèle de l'improvisation et de la notation, et invite les étudiants à réévaluer leurs convictions intellectuelles et artistiques les plus fondamentales dans le contexte collectif. Par ailleurs, DocArtes est censé jouer un rôle crucial dans le positionnement de la musique, au sens large, comme phénomène culturel vital.

L'ORPHEUS RESEARCH CENTER IN MUSIC (ORCIM)

Outre l'école doctorale, il était évident qu'il fallait un « substrat » supplémentaire pour bâtir un discours dynamique autour de la recherche artistique et générer des méthodes et des productions spécifiques. La seule limite des doctorants était que le contenu et les productions de la recherche dépendaient entièrement des questions et sujets de recherche que les étudiants apportaient avec eux. Les avantages du développement d'un centre de recherche en complément du cursus doctorat paraissaient considérables : création de liens entre étudiants et enseignants chercheurs, élargissement des objectifs de la recherche et des aspirations (projets de recherche à grande échelle ; projets pluridisciplinaires et multifacettes, etc.), développement de nouveaux rapports avec d'autres instituts de recherche.

Les premières réflexions sur la création d'un centre de recherche (2006) dessinaient l'importance d'une recherche de troisième cycle centrée sur les processus de la pratique musicale et la compréhension de ces processus. Pour se lancer dans ce domaine, les chercheurs devaient nécessairement combiner talent musical et compétence en recherche. L'ORCIM a été officiellement ouvert en février 2009. Muni d'un modeste budget (alloué par le Ministère flamand de la recherche), ce petit environnement de recherche naquit hors du cadre universitaire et des limites des disciplines traditionnelles. La première session a accueilli 15 musiciens chercheurs de 11 nationalités différentes.

Aujourd'hui, la nécessité d'une approche plus systématique a débouché sur l'établissement d'un programme de recherche plus ciblé. L'ORCIM est guidé par trois approches interreliées de la recherche, enracinées dans le travail pratique et les expériences des artistes :

- *Quel est mon rapport psychologique à la pratique de la musique ?* – Étude de l'interrelation entre théorie et pratique et de la manière dont la pratique artistique peut bénéficier de, et contribuer à, un champ plus vaste d'investigation conceptuelle.
[Pensées & concepts]
- *Quel est mon rapport physique à la pratique de la musique ?* – Mise au premier plan des expériences physiques de l'artiste afin de formuler des aspects significatifs d'un savoir tacite.
[Compréhensions incarnées]
- *Quelle est mon implication avec les matériaux/matériels de la pratique de la musique ?* – Étude des matériaux/matériels et des interactions afin de générer des pratiques musicales innovantes.
[Interactions matérielles]

Il est intéressant de constater que ces trois perspectives font écho à l'esprit originel du questionnement sous-jacent à la création de l'Institut Orpheus : que nous faut-il pour en savoir plus et aller plus loin dans notre pratique musicale ?

Globalement, ce qui reste inchangé, c'est que la pratique musicale est à la fois la source et l'objectif de l'ORCiM. L'activité de recherche naît de la pratique musicale et y retourne. Dans tout le processus, qui peut comprendre l'analyse, l'écoute, la production du son, la réflexion, la répétition,..... le cap reste toujours fixé sur la production de la musique, soutenue par des compréhensions partagées explicites (théoriques) et implicites (incarnées).

THÈMES DE RÉFLEXION

Voici les interrogations actuelles de l'ORCiM :

1. Comment développer des critères de recherche largement applicables, basés sur la pratique artistique et susceptibles d'être adaptés à des projets individuels (critères relatifs aux divers aspects de la recherche artistique, à l'évaluation de la recherche, aux méthodes de recherche etc.) ?
2. Comment établir et maintenir le plus efficacement de forts liens entre savoir-faire interne et intérêt, cadre plus large et programmes futurs ?
3. Comment développer un caractère distinctif et une visibilité durables au sein d'un réseau croissant de partenaires, de chercheurs et de collaborations diverses ?

« Un expert est quelqu'un qui en sait de plus en plus sur de moins en moins de choses, jusqu'à ce qu'il connaisse absolument tout à propos de rien. » Nicholas Butler (1862-1947)

« La recherche fondamentale, c'est comme tirer une flèche en l'air et peindre la cible à son point de chute. » Homer Adkins (1892-1949), *chimiste américain*

CHAPITRE 4 – EXEMPLES DE RECHERCHE

DIVERSITÉ

La diversité est une des principales caractéristiques qui a émergé de l'étude de la nature de la recherche dans les conservatoires. Elle est immédiatement évidente dans ce chapitre qui présente 21 exemples de projets spécifiques de recherche avec, en contrepartie dialectique, des concepts de collaboration et de communauté.

Premier point : la diversité des domaines de recherche. Le choix est vaste : interprétation, composition, enseignement et apprentissage, histoire, ethnomusicologie, philosophie de la musique, technologie etc. Parallèlement, les exemples démontrent une prise de conscience croissante des avantages de la collaboration entre disciplines, organisations et individus. Il apparaît clairement qu'elle joue un rôle dans la création d'un environnement riche de dialogue et de résultats inattendus.

Deuxième point : la diversité des méthodes de recherche. Les domaines établis de la musicologie, de l'ethnomusicologie et de la pédagogie de la musique emploient déjà des approches différentes de construction et de partage de savoir. Le domaine plus récent de la recherche artistique emprunte des méthodes à ses aînées, tout en développant les siennes propres. Les exemples choisis ici montrent comment ces différentes méthodes étaient la quête commune d'une meilleure connaissance de la musique en tant qu'activité culturelle majeure.

Troisième point : la diversité des résultats de la recherche. Outre les réalisations typiques : livres, thèses ou articles dans des revues spécialisées, les résultats de la recherche en musique prennent de plus en plus fréquemment la forme de concerts, installations, enregistrements de CD, éditions musicales, fabrications d'instrument, créations de logiciels etc. Dans de nombreux pays, un débat passionné fait actuellement rage sur la place de cette variété de productions/réalisations dans un cadre de recherche universitaire classique. Il ne fait aucun doute que ce débat peut s'avérer dynamisant pour toute la communauté de l'enseignement supérieur.

Quatrième point : la diversité née du bouleversement des hiérarchies traditionnelles dans les conservatoires. À l'évidence, en Europe, le nombre d'étudiants s'engageant dans la recherche est en nette augmentation. Les professeurs s'impliquent également, à la fois dans le cadre d'un processus de développement personnel et en contribuant au changement institutionnel. Une culture de la recherche est en train d'émerger, qui fait souvent éclater les rôles établis du maître et de l'élève pour permettre une approche partagée. Les exemples présentés couvrent une grande diversité de niveaux et de contextes de recherche : recherche d'étudiants (niveaux master et doctorat), recherche post-doctorale, recherche dirigée par des chercheurs expérimentés et projets de recherche en réseau.

Cinquième et dernier point : la diversité géographique. Afin d'équilibrer le tableau, les exemples donnés représentent douze pays : Belgique, Bosnie-Herzégovine, Estonie, Finlande, Islande, Pays-Bas, Norvège, Portugal, Roumanie, Suède, France et Royaume-Uni. Cette sélection d'activités de recherche n'est pas exhaustive, et maints autres exemples, aussi intéressants, auraient tout aussi bien pu figurer ici.

LA PRATIQUE DE L'ARTISTE - L'ART ET LA MANIÈRE

Toute cette diversité converge sur un point : le lien grandissant entre pratique artistique et recherche. Ce lien peut être développé dans plusieurs directions : la recherche *sur* la pratique artistique, comme la musicologie et la recherche pédagogique traditionnelle ; la recherche *pour* la pratique artistique, bien représentée dans de nombreux genres de travaux de développement ; la recherche *par* la pratique artistique, généralement définie comme « recherche artistique ». Cette dernière voie est encore (et pour longtemps, espérons-le) en pleine croissance, redéfinissant continuellement ses propres méthodologies et productions (processus et résultats) par le biais de la pratique. Non seulement les questions de recherche naissent de la pratique artistique, mais leurs solutions en dépendent aussi, la boucle de rétroaction pratique/réflexion jouant un rôle important dans l'approche méthodologique.

Nos exemples de recherche sont ordonnés de manière à illustrer certaines de ces approches méthodologiques.

Le premier exemple révèle une découverte épistémologique importante : les expériences, réflexions et opinions des musiciens et des compositeurs eux-mêmes recèlent une source majeure de connaissances sur la musique. Dans sa **Recherche biographique sur les musiciens « apprenants » tout au long de leur vie**, Rineke Smilde montre que cette connaissance est présente, qu'elle peut s'articuler en un discours, fournir une base de réflexion et servir pour évoluer. La voix du musicien est un point de départ naturel. Bel exemple d'une recherche née d'une pratique artistique réflexive, le livre de Graham Johnson : ***Gabriel Fauré: the songs and their poets* (Gabriel Fauré : mélodies et poètes)** montre comment cette voix se manifeste parallèlement à la musique.

Mais la voix du musicien soulève un problème. En recherche artistique, le musicien est à la fois sujet recherchant et objet de recherche. L'artiste peut-il être des deux côtés de la barrière et rechercher sa propre expérience ? L'étymologie du terme « réflexion », très usité, suggère un effet de miroir. Mais non seulement la métaphore du miroir est gauche parce qu'elle évoque l'artiste narcissique, elle n'est en outre pas chargée de cette énergie idéaliste ou motrice qui motive habituellement toute recherche. À bien des égards, la métaphore de la « résistance » serait plus appropriée au mécanisme que les artistes ont tendance à utiliser pour créer la distance nécessaire entre leur pratique et leur réflexion ! En recherche artistique, les processus de réflexion sont un axe central. La recherche de la rigueur, en équilibrant les perspectives subjectives et objectives, en respectant la production artistique et en faisant remonter à la surface de nombreuses dimensions tacites, continuera à alimenter bien des débats. On trouvera ci-dessous des exemples de différentes approches.

Avec **La sonate pour piano dans la musique contemporaine : étude pratique et analytique**, le pianiste Alessandro Cervinos nous donne une recette évidente et simple. L'alternance de la pratique et de la réflexion crée une « distance dans le temps ». Si la méthode est classique, Alessandro Cervino nous fait

prendre conscience de ses avantages. Dans **Coordination et subordination dans les relations harmoniques**, la compositrice Adina Sibiănu utilise aussi une sorte d'introspection, mais dans son cas, il s'agit d'un choix théorique qui fait office de mécanisme pour créer la distance et lui permettre de comprendre son propre processus de création.

TAIS TOI ET JOUE !, du guitariste Stefan Östersjö, donne un exemple simple et efficace de l'utilité de la technologie moderne pour le chercheur en pratique artistique. Le musicien enregistre en vidéo ses séances de travail avec les compositeurs puis analyse le matériau obtenu. Luk Vaes, auteur de **Le piano et les techniques de jeu étendues**, réalise une enquête historique et systématique (des procédures scientifiques classiques) sur sa propre pratique artistique. En écho à cette démarche, la minutieuse étude philologique et philosophique de la partition, décrite par Paulo de Assis dans son projet très documenté sur les **Éditions musicales et pratique d'exécution : une conception dynamique**.

L'impossibilité de « toucher » la musique, son caractère immatériel, a favorisé une compréhension philosophique idéaliste du phénomène musical. Prendre comme point de départ les aspects matériels de la musique peut créer la distance psychologique nécessaire pour ouvrir de nouvelles perspectives. Dans **L'art vocal après PARSIFAL - perspectives et enjeux pour les étudiants chanteurs**, Anthony Lo Papa plaide en faveur d'une étude minutieuse de la matérialité du texte afin d'obtenir la pertinence phonétique qui fonctionnera comme un raccourci pour arriver au style particulier de telle ou telle œuvre vocale.

Le côté matériel de la pratique de la musique est également manifeste, par exemple, dans la recherche organologique (recherche sur les instruments de musique et leur classification) et dans le travail de développement souvent décrit comme « recherche pour les arts ». Parmi les nombreux projets ayant pour sujet l'ordinateur, **PWGL** fait passer la composition par ordinateur des domaines de l'ingénierie et des mathématiques dans le monde du tactile et de la perception sensorielle.

Si ces méthodes de recherche relèvent principalement de la relation entre l'artiste et son matériau, d'autres explorent le rapport entre celui qui « fait » la musique et celui qui l'écoute. Santiago Lascurain choisit l'herméneutique musicale, comme en témoigne son projet : « **Nocturnal** » de **Benjamin Britten – une analyse herméneutique**. Interpréter la musique comme faisant partie intégrante d'un contexte culturel et psychologique peut créer du sens pour le musicien et pour l'auditeur.

Dans **La galerie d'écoute**, Aaron Williamon, Ashley Solomon et Giulia Nuti tentent délibérément de comprendre et construire un sens musical pour un public spécifique, en l'occurrence dans le contexte d'un musée d'art et de design. La recherche musicologique montre elle aussi un intérêt croissant pour le rôle des publics. Dans **La réception de l'opéra du 19^{ème} siècle et ses implications pour les interprètes d'aujourd'hui**, Massimo Zicari met en évidence le trésor d'information sur la pratique d'exécution que recèlent les critiques et les comptes-rendus du 19^{ème} siècle.

PROCESSUS ET ÉVOLUTION

Le conservatoire engagé dans la recherche est aussi un conservatoire innovant. La recherche est un

support d'évolution. Nombre d'exemples cités mettent nettement l'accent sur l'étude des changements de processus et le développement d'outils nécessaires à cette évolution.

Dans un chœur, la polarité entre le musicien et l'auditeur est partiellement dissoute puisque le choriste ne se contente pas de seulement faire de la musique ou seulement l'écouter, mais participe aux deux rôles. Avec la création d'un réseau de recherche chorale, **Le chœur en point de mire**, de Karin Johansson et Ursula Geisler, peut s'interpréter comme une transposition de cette idée de participation au monde de la méthodologie de recherche.

Dans **Cartographie des bases communes - perspectives philosophiques sur l'enseignement musical finlandais**, Heidi Westerlund exprime clairement ce concept de participation comme méthode d'apprentissage. Ce projet apparie une idéologie de l'apprentissage par le « faire » et une approche profondément égalitaire.

Très inégalitaire, au contraire, est la situation problématisée et analysée par Helena Gaunt et ses collègues dans **Recherche sur les masterclasses**. Dans une masterclass, les apprentis musiciens abandonnent souvent et volontairement le contrôle au « maître » afin d'acquérir une nouvelle vision des choses. Dans **De la pratique guidée aux activités d'apprentissage volontaires**, Siw Graabræk Nielsen analyse comment ce contrôle prend la forme d'un mécanisme autorégulé dans la solitude de la salle de travail. Aux antipodes de sa recherche précédente sur les musiciens d'église, son nouveau projet étudie le travail individuel des musiciens de jazz et de musique populaire.

L'improvisation s'impose de plus en plus comme une nécessité pour faire évoluer les polarisations de la musique classique : compositeur/musicien, et interprète/public. La **Méthode d'enseignement de l'improvisation** d'Anto Pett est un travail de développement pédagogique qui rencontre un vif succès. Dans **Improvisation-interaction-composition**, le compositeur Peter Tornquist utilise l'improvisation du musicien comme outil pour son propre travail compositionnel et ce faisant, reconfigure les relations entre compositeur et interprète ou compositeur et improvisateur. **Musique de mixage et systèmes de relations dynamiques**, de José Luis Ferreira, analyse une autre relation, celle qui unit la technologie de la musique informatique et les agents humains que sont le compositeur et l'exécutant.

Les deux exemples de recherche ethnomusicologique à la fin de ce chapitre ont un intérêt pédagogique. Le conservatoire innovant, ciblant l'évolution et développant de nouvelles formes de recherche et de pratiques d'apprentissage, bénéficie de la présence des méthodes classiques de la recherche musicologique et de l'attention qu'elle porte à l'histoire et aux racines communes. C'est sous cet angle qu'il faut lire **Revitalisation de l'héritage de Cvjetko Rihtman**, de Tamara Karaca-Beljak et Jasmina Talam, vaste enquête et documentation sur la musique traditionnelle populaire de Bosnie-Herzégovine.

Étudier ses propres racines et en traduire le résultat en un futur artistique, telle est l'idée d'Andres Ramon. **La musique populaire traditionnelle colombienne dans le contexte international** est un message qui mérite d'être entendu, une approche créative du développement d'une pratique artistique, et une manière intéressante de poursuivre une évolution qui inclut et célèbre la diversité.

RECHERCHES BIOGRAPHIQUES SUR LES MUSICIENS « APPRENANTS »

TOUT AU LONG DE LEUR VIE - RINEKE SMILDE,

Recherche doctorale achevée à l'université Georg August de Goettingen (Allemagne)

Confronté aux grands changements de la vie professionnelle, le musicien d'aujourd'hui doit pouvoir réagir et s'adapter avec souplesse et tirer parti des opportunités qui se présentent dans des contextes culturels en rapide évolution. À cette fin, l'apprentissage tout au long de la vie, considéré comme un concept dynamique répondant aux besoins générés par une évolution permanente, a fait l'objet d'une enquête dans une étude étayée par une recherche biographique.

De l'examen des événements clés de la vie professionnelle de 32 musiciens, concentré sur le rapport entre leur vie, leur éducation et leur carrière, a résulté un recueil de biographies d'apprenants représentatifs de différents groupes d'âge et de types de carrière, avec une étude détaillée des incidents critiques et des interventions éducatives. Les questions essentielles se rapportaient aux connaissances, compétences, attitudes et valeurs nécessaires aux musiciens pour œuvrer de manière efficace et créative à leur époque ; à leurs modes et domaines d'apprentissage ; et à ce que ceci signifie pour définir la formation musicale tout au long de la vie.

Il ressort de l'analyse des biographies une interrelation entre trois domaines : le leadership artistique, générique et pédagogique des musiciens ; les divers styles d'apprentissage ; et le besoin d'un environnement d'apprentissage adaptatif et réactif au sein d'une culture institutionnelle réflexive. Dans le domaine du leadership artistique, l'entente tacite dans le cadre des laboratoires artistiques s'est avérée primordiale mais nécessite beaucoup de confiance de la part des musiciens. L'étude du leadership générique a montré que les musiciens souffraient fréquemment de troubles physiopathologiques et psychologiques professionnels, ces derniers étant principalement du trac, souvent en rapport avec une faible estime de soi. Les musiciens développaient souvent des stratégies d'adaptation créatives, témoignant de leur usage de qualités métacognitives.

Les solides processus d'apprentissage informel observés au sein de cadres formels renforçaient chez le musicien le sentiment d'appropriation de son apprentissage ainsi que le sentiment d'appartenance. Les occasions d'apprentissage expérientiel dans des cadres formels résultaient souvent d'interventions éducatives créées par les musiciens eux-mêmes.

L'épanouissement des musiciens allait de pair avec un environnement d'apprentissage adaptatif et réactif au conservatoire – comprenant notamment le soutien et l'accompagnement de professeurs compétents - leur donnant toute latitude pour développer leur identité (professionnelle) dans leur propre laboratoire artistique.

Donner des recommandations pour des interventions éducatives générant de nouveaux modèles d'environnements d'apprentissage adaptatifs, y compris pour un développement professionnel continu, permet au futur musicien d'acquérir une attitude réflexive face aux changements culturels et se transformer en un véritable « apprenant tout au long de la vie ».

Pour plus d'information, contacter Rineke Smilde : c.a.smilde@pl.hanze.nl.

Voir : www.lifelonglearninginmusic.org.

GABRIEL FAURÉ : LES MÉLODIES ET LEURS POÈTES

GRAHAM JOHNSON, ROYAUME-UNI

Ouvrage publié par Ashgate & la Guildhall School en 2009, ISBN: 9780754659600 (hbk)

Recherche artistique achevée

La série de concerts combinant l'intégrale des mélodies de Fauré et certaines de ses pièces pour piano, donnée à la Guildhall School en 2005, sous la direction de Graham Johnson, est à l'origine de cette publication.

Depuis ses débuts avec l'ensemble Songmakers' Almanac, fondé en 1976 et dont les programmes associaient chant et parole, Johnson a étudié différents modèles de programmation. Sa recherche dans le répertoire et la vie des compositeurs et des poètes a redéfini le paysage du récital de chant. Son enregistrement pour Hyperion de l'intégrale des lieds de Schubert doit son succès autant au commentaire détaillé de chaque œuvre (entraînant la conception de nouveaux boîtiers de CD) qu'à son interprétation inspirée.

En 2001, Johnson a conçu une série de concert sur les mélodies de Britten, à la Guildhall School, et a préparé pour chaque programme une conférence sur un aspect particulier de l'écriture de Britten. Afin de saisir toute sa vision d'un compositeur avec lequel il avait eu la chance de collaborer étroitement, la Guildhall School a enregistré ces conférences puis a demandé à Johnson de les regrouper en un livre. La série des concerts « Fauré » semblait partie sur un modèle semblable. Mais la perspective d'une étude exhaustive des mélodies de ce compositeur d'une extrême discrétion a donné une nouvelle dimension à la recherche de Johnson et l'a incité à consulter deux experts de Fauré : Jean-Michel Nectoux en France et Mimi Daitz à New York, ainsi que de nombreux collègues, interprètes et universitaires.

Il en résulte un important ouvrage qui enrichit la recherche sur ce compositeur et offre le premier guide détaillé de son répertoire pour chant et piano. L'étude souligne le contexte des mélodies dans la vie de Fauré et la richesse culturelle de l'époque, et fournit des détails révélateurs sur la poésie et les poètes qu'il mit en musique. Chaque œuvre fait l'objet d'une analyse individuelle. Les derniers chapitres s'intéressent à divers aspects de la pratique d'exécution, en particulier l'écriture pianistique de Fauré.

Voilà peut-être pourquoi le travail de G. Johnson est si parfaitement adapté au contexte d'un conservatoire. En plus de ses qualifications académiques, il va de soi que sa compréhension vient aussi de son expérience pratique de la musique, au fil d'innombrables concerts et cours individuels et collectifs. Les chapitres sur l'exécution et l'interprétation mettent en évidence le fait que ce livre n'est pas destiné seulement aux mélomanes et aux universitaires mais aussi aux interprètes, et que ses implications pratiques affecteront notre interprétation de ce répertoire d'une subtilité inouïe.

Pour plus d'information, contacter Pamela Lidiard : pamela.lidiard@gmsmd.ac.uk.

LA SONATE POUR PIANO DANS LA MUSIQUE CONTEMPORAINE :
ÉTUDE PRATIQUE ET ANALYTIQUE

ALESSANDRO CERVINO, ITALIE

Recherche doctorale en cours à l'Institut Orpheus de Gand (docARTES Programme)/
Lemmensinstituut Leuven/Katholieke Universiteit Leuven.

L'objectif de ce projet doctoral est de montrer comment utiliser le savoir spécifique d'un interprète dans un processus de recherche, et comment situer les résultats d'une telle enquête dans un contexte plus vaste que celui de la pratique instrumentale. Le projet s'articule autour des sonates pour piano de compositeurs actifs surtout après 1945, en particulier celles de Berio, Boulez, Carter, Rautavaara et Sciarrino.

Au premier abord, l'exécution de ces partitions contemporaines ne présente aucun problème particulier d'interprétation. La notation musicale est souvent très précise et les conventions présidant à la traduction des signes en sons sont généralement celles enseignées dans les conservatoires. Cependant, même en respectant scrupuleusement les indications des compositeurs, il reste encore à régler nombre de points sous-déterminés par la partition. Les exécutants doivent en permanence imaginer et expérimenter une infinité de solutions d'interprétation. Le danger d'une recherche aléatoire serait l'indécision. Il peut donc être utile de trouver des critères afin de clarifier les options.

Les questions auxquelles je répondrai sous forme écrite sont les suivantes : « Quels sont les critères nécessaires à l'interprète pour s'orienter parmi les aspects d'une composition sous-déterminés par la partition ? » et « En se concentrant sur cet aspect particulier d'une œuvre musicale, est-il possible de trouver des relations entre les différentes sonates ? » D'autres questions corrélées concernent la traduction sonore d'une partition. Mais les réponses ne peuvent être que musicales et nécessitent l'exécution des sonates.

Cette recherche s'effectue principalement par la pratique. Ma méthode consiste à jouer, réfléchir, élaborer un ensemble cohérent, réfléchir et jouer. La conscience initiale des problèmes inhérents à chaque partition vient par la pratique. La réflexion engendre l'expression de toutes les solutions possibles aux problèmes rencontrés. Une analyse plus poussée du matériau ainsi obtenu déclenche plusieurs options d'exécution, de plus ou moins grande portée, qui seront passées au test de la pratique. En outre, les représentations structurelles des compositions que génère le processus sont enracinées dans l'expérience individuelle de leur pratique. Les comparaisons des différentes sonates s'appuient sur cette base.

En plus de proposer le point de vue de l'exécutant sur un ensemble de compositions, cette recherche aura pour résultat une compréhension approfondie du jeu pianistique. Les connaissances ainsi acquises constitueront une mine d'information à partager avec les jeunes générations d'interprètes.

Pour plus d'information, contacter Alessandro Cervino : alessandro.cervino@orpheusinstituut.be,
alessandro.cervino@lemmens.wenk.be.

Voir : www.orpheusinstituut.be, www.docartes.be.

COORDINATION ET SUBORDINATION DANS LES RELATIONS HARMONIQUES

ADINA SIBIANU, ROUMANIE

Recherche doctorale en cours à l'université nationale de musique, Bucarest.

En tant que compositrice, je considère l'harmonie comme le paramètre qui donne cohérence à un discours musical et génère la forme d'une œuvre. La musique classique contemporaine est souvent caractérisée par les termes « abstraite, dissonante, hermétique » et perçue de manière négative avec, en corrélation, l'expression d'émotions comme la colère, l'hostilité, la peur, la tristesse ou l'apathie. Mon intuition initiale est que ceci provient d'une absence d'organisation des hauteurs de sons et de l'usage fréquent des dissonances.

Un de mes objectifs est de composer une musique accessible à un vaste public, sans pour autant qu'elle devienne « commerciale ». Je veux que ma musique soit authentique et originale. Pour cette raison, j'ai essayé de trouver mon propre langage harmonique, consonant et cohérent, en utilisant deux techniques compositionnelles différentes : 1. Les gammes diatoniques, dont je tire divers accords non classés (« agrégats ») et 2. Les gammes chromatiques/non-diatoniques, à partir desquelles je construis des accords classés.

Dans *La tonalité harmonique : étude des origines*, le musicologue allemand Carl Dahlhaus explique les concepts d'harmonie et de tonalité. Il oppose les prémisses bien connues des enchaînements harmoniques et les principes de la composition par intervalles, base de la musique modale polyphonique de la fin du Moyen-Âge et de la Renaissance. Ceci suggère deux types d'harmonie : 1. Une harmonie hiérarchique, dans laquelle les accords sont subordonnés les uns aux autres et 2. Une harmonie coordonnée, dans laquelle les accords résultent des relations « horizontales » ou « linéaires » entre les hauteurs de sons successives de parties ou de voix en mouvement simultané, et entre des intervalles ou des accords successifs.

Ma recherche s'emploie à étudier une application pratique de la théorie de Dahlhaus, en combinant deux types d'approches et d'organisation d'une gamme musicale. À partir d'une gamme diatonique (majeure ou mineure), je m'efforcerai de trouver de nouvelles méthodes d'organisation des sons, en m'éloignant des structures fonctionnelles attendues. Il se produira inévitablement des hiérarchies entre les sons ou les accords, mais elles apparaîtront fortuitement, par simple répétition plutôt que par résolution de la dominante à la tonique. Dans l'ensemble, l'harmonie résultera de l'évolution horizontale/temporelle de la hauteur de son. Les sons se succéderont en dehors de tout cadre de hiérarchie et de subordination tonales attendues. Chaque échelle musicale sera individualisée par l'usage fréquent d'intervalles, figures ou motifs mélodiques particuliers. La coordination harmonique se fera également par la superposition de différentes couches musicales, composées de différents groupes d'instruments.

Pour plus d'information, contacter Adina Sibianu : adinasibianu@yahoo.com.

TAIS-TOI ET JOUE !

STEFAN ÖSTERSJÖ, SUÈDE

Recherche doctorale achevée à l'Académie de musique de Malmö

Dans la recherche artistique de « TAIS-TOI ET JOUE ! » ('SHUT UP 'N' PLAY!') convergent pratique artistique, méthodes de recherche qualitatives et analyse critique. Le projet étudie les pratiques d'exécution contemporaines, en particulier la création et la transmission de ces pratiques dans l'interaction entre le compositeur et l'interprète.

Interprète indépendant, spécialisé en musique contemporaine, j'avais acquis au fil des années une conscience aiguë de l'absence de connaissance partagée sur les conventions tacites de la notation et des pratiques d'exécution contemporaines qui constituent la « langue maternelle » d'un compositeur. En tant qu'interprète, j'étais continuellement en pourparlers avec les compositeurs et je ressentais le besoin de pousser ma réflexion plus avant et de développer ma propre sensibilisation à ces processus et à ce corpus de connaissance artistique. Une question essentielle était la suivante : comment une pratique d'exécution émerge-t-elle de la collaboration entre compositeur et interprète ?

Un point de départ était que ma pratique artistique servirait d'outil méthodologique primaire. J'attachais également beaucoup d'importance à l'interaction entre mes écrits théoriques et ma pratique d'interprète.

J'ai réalisé six études de cas, toutes documentées sur vidéo. Ce matériel a été codé et analysé avec le logiciel Hyper Research, outil courant en recherche qualitative.

Pour analyser les études de cas, j'ai élaboré un cadre conceptuel. Le modèle résultant, appelé « Le terrain de travail », s'avère utile parce qu'il affiche la dynamique de l'interaction entre interprète et compositeur. En traitant les outils culturels comme des acteurs de terrain, j'ai essayé de visualiser l'envergure du choix artistique dont disposent toutes les parties prenantes du travail artistique. Le développement du modèle est devenu un important outil d'analyse des études de cas, mais celle-ci en retour est devenue un moyen de repenser ma propre pratique d'interprète.

Les résultats artistiques principaux sont deux CD : *Corde* de Kent Olofsson, pour guitariste et orchestre, enregistré par l'orchestre symphonique de Göteborg et Mario Venzago sous le label Phono Suecia, et *Tales From the North*, intégrale des œuvres pour guitare de Per Nørgård, sous le label Caprice.

Pour plus d'information, contacter Stefan Östersjö : stefan.ostersjo@mhm.lu.se.

Voir aussi : www.myspace.com/stefanostersjo.

LE PIANO ET LES TECHNIQUES DE JEU ÉTENDUES - PERSPECTIVE THÉORIQUE, HISTORIQUE ET PRATIQUE

LUK VAES, BELGIQUE

Recherche doctorale achevée - chercheur à l'Orpheus Research Centre in Music
[ORCiM], Gand

Au-delà de la technique pianistique conventionnelle, il existe de nombreux exemples de ce qu'on appelle communément les techniques de jeu étendues : glissando, clusters de touches frappées avec les poings ou les avant-bras, pincements de cordes dans le piano, etc. Habituellement associées à la musique expérimentale du 20^e siècle, elles ont aussi de profondes racines historiques. L'objectif de ce projet était l'examen de ces techniques étendues, du double point de vue historique et systématique en termes d'interprétation. La question de recherche était : que savons-nous réellement sur la théorie et l'utilisation historique (par les compositeurs et les pianistes) de ces techniques étendues ?

La première étape a été de passer la terminologie au crible d'une étude minutieuse et de la (re-) définir, le cas échéant, en portant attention à la perspective de l'interprète, c'est à dire aux propriétés acoustiques et incarnées. La deuxième étape a été l'étude de plus de 16 000 compositions. Les manuscrits ont été comparés avec les premières éditions (et les suivantes) de musique soliste, musique de chambre et concerto, compositions originales et transcriptions. Outre les types traditionnels de matériau source, on a étudié des types pratiques, comme les préparations originelles réunies par John Cage et les mesures de l'agencement intérieur de pianos à queue modernes de modèle courant.

En tant qu'interprète, j'ai beaucoup appris de cette recherche sur les définitions des techniques de jeu étendues, et l'enquête historique a éclairé certaines œuvres tout à fait dignes d'intérêt mais oubliées, par exemple des pièces de compositeurs du 18^e siècle : Balbastre, Rust et Wernicke ou du 20^e siècle, comme Curtis-Smith. De soigneuses études ergonomiques ont permis d'identifier, dans certaines partitions, la présence de techniques (le glissando, par exemple) que la pratique d'exécution actuelle n'applique pas.

Entre autres résultats, l'orientation « pratique d'exécution » de cette recherche a permis d'identifier de possibles combinaisons de diverses techniques étendues et de différents modèles de piano. De même, une étude exhaustive de la musique pour piano préparé de John Cage a non seulement clarifié certains aspects problématiques de la préparation des matériaux indiqués dans les partitions, mais aussi révélé que, dans les premières pièces, les matériaux n'étaient pas toujours disposés de la manière généralement acceptée aujourd'hui par rapport aux indications de la partition.

Par ailleurs, en examinant l'intérieur des modèles courants de pianos à queue, il a été possible de déterminer ceux qui permettent de jouer directement sur la corde comme le stipulent certaines compositions. Nous proposons des alternatives pour les pianos incompatibles avec les exigences de telle ou telle œuvre.

Pour plus d'information, contacter Luk Vaes : luk.vaes@orpheusinstituut.be .

Voir aussi : www.orpheusinstituut.be .

ÉDITIONS MUSICALES ET PRATIQUES D'EXÉCUTION : UNE CONCEPTION DYNAMIQUE PAULO DE ASSIS, PORTUGAL

Projet en cours, commencé en 2008¹³ - directeur de recherche à l'Orpheus Research Centre in Music [ORCiM], Gand, et au CESEM - Université Nova Lisbonne.

Une caractéristique essentielle de la tradition musicale occidentale est l'existence d'un système de communication à deux temps : d'un côté le compositeur, générateur d'une structure, qu'il encode selon certaines règles ; de l'autre, l'exécutant-interprète, qui décode le message du compositeur, traduisant la structure donnée. La première approche a trait à l'*écriture*, la seconde, à la *lecture*. L'écriture et la lecture convergent dans l'artefact de communication le plus déterminant entre le compositeur et l'interprète : la partition. Avant de se pencher sur les éléments immatériels comme la « tradition » ou l'« intuition », ou sur les approches « analytiques » méta-musicales, une étude minutieuse de « l'édition » musicale s'impose.

L'objectif de ce projet est de mettre au premier plan la complexité de la préparation d'un texte musical pour l'édition, en soulignant et en déconstruisant son enracinement dans l'histoire. Partant de l'idée qu'aucune édition, existante ou future, ne peut prétendre être définitive, ce projet s'efforce de placer l'édition d'un texte musical dans un cadre historique, attire l'attention sur une conception dynamique de la chose, et défend la thèse que les partitions imprimées sont liées à une période historique et n'ont en conséquence qu'une validité limitée.

Par ailleurs, un genre particulier : l'édition « Urtext », est analysé en détail. À l'origine, elle répondait à un concept utilitaire (les interprètes souhaitaient un texte aisément lisible) et à des exigences scientifiques (les musicologues imposaient des critères élevés pour l'appareil et les commentaires critiques). Mais aujourd'hui, où un « Urtext » remplace l'autre, il est évident que ces éditions ne remplissent plus leur mission originelle.

Dans ce contexte, cinq questions de recherche sont traitées :

- Dans quelle mesure le concept « Urtext » est-il devenu un « obstacle épistémologique » aux interprétations ?
- Dans quelle mesure l'édition musicale est-elle confrontée à une « révolution conceptuelle » ?
- Qu'y a-t-il au-delà du « Urtext » ?
- A quoi pourraient ressembler les futures éditions musicales ?
- Quel est le rôle de l'interprète attentif dans un nouveau concept d'édition de la musique ?

Une « Enquête sur l'usage de diverses éditions dans la pratique musicale » permettra d'obtenir une vue générale des données collectées sur tous ces sujets. Un forum en ligne sera ouvert sur le même sujet. En outre, quelques prototypes d'« éditions critiques » seront préparés et proposés pour publication.

Pour plus d'information, contacter Paulo de Assis : paulo.p.assis@gmail.com.

¹³ Production intermédiaire : '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. Voir : <http://www.orpheusinstituut.be/en/publications/subseries>.

L'ART VOCAL APRÈS PARSIFAL : PERSPECTIVES ET ENJEUX POUR L'APPRENTI CHANTEUR
ANTHONY LO PAPA, FRANCE

Projet de master (achevé) au Conservatoire National Supérieur de Musique, Paris.

Texte et musique sont souvent considérés comme deux pôles opposés. Après Wagner, qui s'est efforcé, plus consciemment que ses prédécesseurs, d'en réaliser une synthèse, les compositeurs ont cherché des réponses plus innovantes. La présente étude, centrée sur Debussy et Mahler, s'appuie sur l'hypothèse selon laquelle l'étude approfondie de la matérialité du texte et de ses aspects phonétiques permet à l'apprenti-chanteur d'atteindre le cœur même du style musical.

Partant de considérations générales sur la déclamation, le phrasé et l'illusion théâtrale, pour arriver au conditionnement de la musique par le texte, l'étude examine comment la mise en musique d'un texte (avec pour conséquence une écoute et une déclamation subjectives) pourrait faire faire à l'interprète l'économie d'une réflexion sur le style musical. La justification du propos est qu'en portant une attention détaillée à la mise en musique d'un texte, on découvre inévitablement le phrasé selon les conceptions du compositeur. La notion de *vocalité*, qui unit texte et son, constitue l'essence du style du compositeur et du rôle de l'interprète.

Puisque la *vocalité* ne peut être correctement assimilée par le chanteur que par l'adéquation phonologique, la diction lyrique est l'élément essentiel de la compréhension de la partition et de son esthétique. En outre, il est clair que, même dans des contextes *a priori* peu centrés sur le langage (le *bel canto*, par exemple), le chanteur devrait dépasser la prononciation *exacte* en faveur de la diction *idiomatique*, y compris les particularités phonétiques parlées ou chantées : disjonctions, legato, tensions phonémiques, accentuation et rythme.

En plus d'une analyse du rôle de Pelléas (*Pelléas et Mélisande*) et de *Der Abschied* (*Das Lied von der Erde*), cette étude comprend une réflexion sur l'utilisation de l'alphabet phonétique international pour les chanteurs, et sur les principales spécificités des systèmes phonologiques allemand et français. Ce *solfège phonologique*, basé sur des outils didactiques se rapportant à l'élocution, directement pertinents pour l'enseignement et pour l'étude de rôle, invite le lecteur à considérer texte et musique comme deux strates superposées concourant à la signification de l'œuvre. L'apprenti-chanteur peut ainsi déduire le phrasé musical de la pratique linguistique et non le reproduire à partir d'une description. Les avantages pour l'apprentissage sont évidents, et permettent une compréhension esthétique et dramatique immédiate de l'œuvre étudiée.

Pour plus d'information, contacter Anthony Lo Papa : alopapa@cnsmdp.fr .

PWGL

MIKAEL LAURSON & COLLABORATEURS¹⁴, FINLANDE

Projet de recherche & développement, en cours, au Centre de musique & technologie - Académie Sibelius, Finlande

Avec l'émergence des environnements de composition assistée par ordinateur, qui combinent généralement une programmation visuelle et un éditeur de synoptiques graphiques, même les compositeurs maîtrisant peu ou mal l'informatique peuvent bel et bien élaborer des programmes très complexes, adaptés à des problèmes musicaux spécifiques. D'une part, le langage de programmation est bien plus facilement accessible : au lieu de taper des codes, l'utilisateur connecte des cadres dans une interface graphique. D'autre part, les résultats sont fournis sous une forme immédiatement perceptible par le musicien : notation musicale et playback audio.

Au cours des années 1980, l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), a conçu, expérimenté et utilisé une série d'outils de ce genre dans la production musicale. L'un d'eux, nommé Patchwork, était un langage de programmation visuelle surtout concentré sur la formalisation de la musique.

L'équipe de recherche du Centre de musique & technologie de l'Académie Sibelius s'est penchée sur l'intégration de plusieurs paradigmes de programmation (fonctionnel, orienté objet, et contraint) à représentation visuelle des données de haute qualité dans un environnement de programmation pour la composition assistée par ordinateur, l'analyse musicale, et la synthèse du son.

La solution fut le logiciel PWGL, utilisé par de nombreux compositeurs et étudiants en composition dans le monde entier. Comme Patchwork, dont il reprend de nombreux concepts et idées, PWGL comprend une bibliothèque de cadres basiques (arithmétique, fonctions Lisp, traitement de liste, boucles, abstractions et conversion). PWGL y ajoute un ensemble d'applications à grande échelle, comme Expressive Notation Package (ENP), PWGLSynth, et PWGLConstraints. ENP, frontal de notation musicale de PWGL, offre :

- Une représentation d'une vaste gamme de styles notationnels ;
- Une interface utilisateur, commandée par la souris, faisant appel à la modification directe ;
- L'accès aux structures de données notationnelles PWGL/ENP, avec contrôle par algorithmes ;
- Une bibliothèque très fournie d'expressions standard et définissables par l'utilisateur.

PWGLSynth cherche à faire le lien entre des environnements de composition assistée par ordinateur en temps différé et des systèmes de synthèse en temps réel, traditionnellement considérés comme des entités séparées.

PWGLConstraints est un langage généraliste contraint. Au lieu de formuler graduellement des algorithmes, on définit un espace de recherche afin de produire systématiquement des résultats potentiels. Les filtres (ou plutôt les contraintes) servent ensuite à trouver un nombre limité de solutions acceptables.

Voir : www2.siba.fi/soundingscore/, www2.siba.fi/PWGL.

¹⁴ PWGL : Mikael Laurson, Mika Kuuskankare et Kilian Sprotte // ENP : Mika Kuuskankare // PWGLSynth : Vesa Norilo (C++ code), Mikael Laurson (interface PWGL) | Outils de programmation & interface CAPI : Mika Kuuskankare

« NOCTURNE » DE BENJAMIN BRITTEN - UNE ANALYSE HERMÉNEUTIQUE
SANTIAGO LASCURAIN

Recherche achevée, niveau master, Conservatoire royal de La Haye

Dans « Metaphor and Musical Thought », Michael Spitzer explique la fonction de la métaphore dans la conceptualisation de la musique : rendre concret un phénomène d'essence abstraite par associations à des concepts tangibles. L'évolution de ces derniers au fil du temps a donné lieu à de nombreuses et diverses manières de comprendre la musique. Comprendre comment la métaphore détermine notre compréhension de la musique nous permet, à nous interprètes, d'établir un lien plus profond avec de possibles significations dans notre processus d'interprétation, et d'embrasser les dimensions imaginatives du compositeur.

Dans mon analyse, je montre comment Benjamin Britten réinterprète la musique de l'air « Come, Heavy Sleep » de John Dowland en créant un discours musical qui progresse de l'angoisse à la paix. Il déforme l'air originel pour le restructurer d'une manière exprimant à la fois le sens inhérent au texte et ses interrogations personnelles. Je montre comment la *réinterprétation* de Britten est possible par le biais de la pensée métaphorique et comment le compositeur arrive à faire passer le sens du texte par le choix d'une structure déterminée et par le moyen d'idiomes et de gestes musicaux. En fin de compte, la composition de Britten exprime en musique ce que le texte de Dowland exprimait en mots, et je fais remarquer que nous le comprenons parce que nous avons ressenti ce qu'exprime le texte, à savoir un profond désir de passer de la souffrance à la paix.

Sachant que la pièce est directement inspirée de l'air de Dowland, la première étape de mon analyse a été d'étudier les mots et la manière dont Dowland les a « peints ». J'ai trouvé là de précieuses informations sur les gestes musicaux choisis pour les images poétiques suggérées par le texte. Ensuite, j'ai entrepris d'examiner toutes les sections du Nocturne, en étudiant la relation de chacune à l'ensemble et à l'air originel, du point de vue des motifs et des gestes. Je suis alors passé à l'*interprétation*, à la création de métaphores afin d'expliquer ce qui se passait dans la musique et le rapport de celle-ci à l'air originel. D'une certaine manière, l'air me semblait être une métaphore d'une expérience humaine. J'ai montré en conclusion que par le biais de mon analyse et avec mes propres mots, j'établissais des passerelles entre toutes ces métaphores.

Pour plus d'information, contacter Santiago Lascurain : slascurain@yahoo.com.

LA GALERIE D'ÉCOUTE :

INTÉGRER LA MUSIQUE AUX EXPOSITIONS ET MANIFESTATIONS DANS LES GALERIES D'ART, DU MÉDIÉVAL AU BAROQUE

AARON WILLIAMON, ASHLEY SOLOMON & GIULIA NUTI, ROYAUME-UNI

Projet de recherche achevé, pour le Royal College of Music et le Victoria and Albert Museum, financé par le Arts and Humanities Research Council du Royaume-Uni.

« La galerie d'écoute » était un projet de collaboration et de transfert de savoir entre le Royal College of Music (RCM) et le Victoria and Albert Museum (V&A), musée national d'art et de design. Émanant de la recherche récente dans les domaines de la musique, de l'art, du design et de la technologie, le projet reliait des objets des collections du V&A et des musiques issues du même contexte historique.

Des enregistrements existants, ou réalisés pour l'occasion, ont été intégrés à l'exposition *Baroque 1620-1800* du V&A (du 4 avril au 19 juillet 2009), et dans les *Medieval and Renaissance Galleries* du musée, réouvertes après rénovation, en décembre 2009.

La musique au V&A

Une grande partie de la musique utilisée pour ce projet a été enregistrée spécialement par les étudiants et les professeurs du RCM, sur des instruments issus des collections du musée du RCM et à partir de manuscrits provenant de la bibliothèque du RCM. Les œuvres ont été choisies en fonction de leur concordance chronologique, géographique et événementielle avec les objets des galeries du V&A. La musique et les artefacts exposés étaient généralement commandés par les mêmes mécènes : leur association enrichit la compréhension des périodes, des lieux et des gens représentés.

Un exemple des *Medieval and Renaissance Galleries*

La splendide tapisserie de Giorgio Vasari : « Les âges de l'homme » orne aujourd'hui la Galerie 62 du V&A. Commandée par Côme de Médicis, elle décorait les appartements privés du prince au Palazzo Vecchio de Florence. Après avoir effectué une recherche sur le compositeur au service de Côme à cette époque, et la musique destinée à être exécutée dans les appartements privés du Palazzo, le choix s'est porté sur le madrigal *Amanti, io vo' pur dir* de Francesco Corteccia. Composé pour soprano, alto, ténor et basse, il a été enregistré avec un accompagnement de luth, selon la pratique de l'époque. La nature intime du son, ainsi que le texte, laissent penser que l'œuvre a sans doute été interprétée devant un public choisi de proches du Grand Duc. Dans une grande salle, et devant un public plus fourni, il aurait nécessairement fallu un plus grand nombre d'exécutants.

Pour plus d'information, contacter Aaron Williamon : awilliamon@rcm.ac.uk.

Voir aussi : www.rcm.ac.uk/ListeningGallery and www.vam.ac.uk (pour télécharger les musiques du projet).

LA RÉCEPTION DE L'OPÉRA DU 19^E SIÈCLE ET SES IMPLICATIONS POUR LES INTER-PRÊTES D'AUJOURD'HUI

MASSIMO ZICARI, SUISSE

Recherche en cours, au Conservatorio della Svizzera italiana

La production d'une œuvre musicale (par les compositeurs, les interprètes, les metteurs en scène) mais aussi sa réception, sont porteuses de précieuses informations pour la formation des musiciens. L'évolution de la technique vocale, du jeu scénique et des mises en scène est bien documentée dans les critiques et comptes-rendus du 19^e siècle. L'érudit comme le praticien y puisent une mine d'informations importantes pour la reconstruction d'une pratique musicale et théâtrale historique.

En dépit de l'ampleur de la recherche sur les succès musicaux et opératiques de Verdi, on n'a porté que peu ou pas d'attention à la première réception de ses œuvres à Londres, et à la contribution des chroniqueurs britanniques au débat général sur l'opéra italien du 19^e siècle. Une étude des périodiques suivants : *The Times*, *The Musical Times*, *The Athenaeum*, et *The Musical World* a attiré l'attention sur trois aspects particulièrement significatifs : en se démarquant du modèle rossinien aux mélodies plaisantes, les premiers opéras de Verdi ont provoqué l'incompréhension générale. Même quand les passionnés d'opéras ont commencé à donner des signes d'appréciation et à remplir les théâtres où se donnaient ses ouvrages, les critiques ont continué à élever des objections sur leur valeur et à attribuer leur succès au seul talent vocal et scénique des chanteurs. Les années 1870 ont enfin vu se répandre une attitude plus appréciative, concurrentement aux réactions de franche hostilité provoquées par la production des œuvres de Wagner à Londres.

Le travail sur ce projet et d'autres, en corrélation, est toujours en cours. Pour l'instant, les résultats de la recherche comprennent un livre, et une série d'articles revus par des collègues est en préparation. Cette recherche sert aussi à guider la formation de chanteurs et de spécialistes en représentations historiques au Conservatorio. À la prochaine rentrée scolaire, un cours aura pour thème la compréhension et l'interprétation des livrets d'opéras du 19^e siècle. Les questions relatives aux évolutions stylistiques et techniques pendant les années 1850 seront étudiées à l'aune des critiques de leur première apparition.

Pour plus d'information, contacter Massimo Zicari : massimo.zicari@conservatorio.ch.

Voir aussi : www.artisticresearch.ch.

LE CHŒUR EN POINT DE MIRE

KARIN JOHANSSON & URSULA GEISLER, SUÈDE

Recherche en réseau, en cours, organisée par l'Académie de musique de Malmö

Chanter à plusieurs est un des phénomènes culturels les plus répandus. On pourrait même probablement affirmer qu'il s'agit d'un phénomène culturel universel. Le chant choral a été un des véhicules essentiels de l'évolution de la musique occidentale. Les chœurs forment aujourd'hui une part importante de la pratique musicale amateur et professionnelle.

La recherche s'est beaucoup intéressée à la musique chorale, mais bien moins au chant choral, d'où la création du *Körcentrum Syd*, autrement dit le Centre d'études et d'activités chorales de l'université de Lund, où convergent les ressources et ambitions chorales de l'Académie de musique de Malmö, le département de musicologie de l'université de Lund et son Centre de pratique musicale étudiante : l'Odeum. En 2007, deux chercheuses du Centre, Ursula Geisler et Karin Johansson, ont décidé de mettre sur pied un réseau transdisciplinaire et transnational de recherche chorale.

Ce réseau a pour objectifs de :

- Rassembler les chercheurs européens travaillant sur le chant choral, la pratique chorale et le chant en général ;
- Créer une plateforme européenne pour développer la recherche théorique et pratique sur les chœurs ;
- Enquêter sur les besoins et les limites d'études transdisciplinaires dans ce domaine ;
- Développer des questions de recherche ciblées et des projets communs dans ce domaine.

Le développement de cadres théoriques et méthodologiques dans le domaine des sciences sociales et culturelles est un des points de départ de la recherche récente sur le phénomène choral. La musicologie historique en est un autre. Le développement d'approches conjointes, combinant des éléments de différentes traditions et méthodologies de recherche issues de diverses traditions, constitue un défi scientifique. L'objectif du réseau est d'abord et avant tout de faciliter le débat, stimuler des relations fructueuses, et faciliter les projets de recherche en coordination.

Le réseau regroupe 17 participants de 14 universités et académies de musique suédoises, danoises, norvégiennes, allemandes, françaises et britanniques. Sous le concept général et générique de « chœur », le réseau permet une coopération qui transcende les frontières géographiques et disciplinaires, par exemple entre la musicologie fondée sur les humanités, la recherche artistique dans le domaine de l'interprétation musicale, et une recherche orientée sciences sociales sur l'enseignement de la musique. Le réseau sert aussi de plateforme de débat sur la fonction musicale et sociale des chœurs dans la société moderne.

Pour plus d'information, contacter Karin Johansson : karin.johansson@mhm.lu.se, ou Ursula Geisler : ursula.geisler@kultur.lu.se.

CARTOGRAPHIE DES BASES COMMUNES - PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES SUR
L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE EN FINLANDE
HEIDI WESTERLUND, FINLANDE
Projet doctoral achevé, Académie Sibelius

En musique, les études doctorales suivent naturellement le modèle historique du rapport pédagogique « maître/disciple » caractéristique de toute la profession. Mais les chercheurs ont découvert que les étudiants ressentent ce type d'enseignement comme un processus solitaire. Le modèle établi, couplant devoirs en contrôle continu et recherche sous la supervision d'un scientifique reconnu, ne prépare pas suffisamment à une transition réussie vers un environnement professionnel caractérisé par la rapidité de son évolution. La même observation a été faite au Département de l'enseignement musical de l'Académie Sibelius, entraînant une profonde réflexion sur les trajectoires d'apprentissage que l'université offre à ses étudiants doctorants.

Pour relever ce nouveau défi, l'université a décidé de financer un projet au terme duquel les doctorants devaient publier un livre d'essais philosophiques sur l'enseignement de la musique. Il s'agissait en quelque sorte d'une expérience pédagogique visant à créer une communauté de pratique avec des histoires partagées d'apprentissage. Les objectifs de ce projet étaient les suivants :

- Être au cœur d'un programme recentré sur l'étudiant ; les étudiants étaient en grande partie responsables de la création d'une communauté de travail par le biais de discussions directes et d'outils en ligne ;
- Étayer le développement de compétences transférables au-delà de la rédaction d'une thèse : se fixer des tâches, respecter les plannings et les délais, critiquer et être critiqué, écrire en équipe, communiquer en langue étrangère devant un public international et gérer un projet d'édition – des compétences essentielles pour permettre aux étudiants de continuer leurs recherches au niveau post-doctoral ;
- Offrir, selon le besoin, un cours de philosophie de l'éducation musicale, de rédaction de textes philosophiques et de rédaction de travaux universitaires en anglais.

Un étudiant a été choisi pour diriger le projet qui, au terme d'un an et demi, a débouché sur la publication d'un livre en janvier 2010 (I. Rikandi [Ed.] *Mapping the Common Ground. Philosophical Perspectives on Finnish Music Education*. Helsinki: BTJ.) En fin de recherche, un séminaire d'une semaine à Athènes (Grèce) a réuni les étudiants, les professeurs et un professeur invité. Dans les évaluations de cours, ce séminaire ressort comme un point fort de la vie de la communauté étudiante.

Au départ, travailler sous la houlette de plusieurs professeurs, chacun proposant différentes suggestions, a désorienté les étudiants. En fin de compte, ils ont vécu cette expérience comme une manière de renforcer leurs propres voies et leurs conceptions du champ de recherche. Plus enclins à prendre des initiatives, ils sont devenus l'élément moteur du séminaire. De l'avis général, d'autres actions similaires permettraient de poursuivre les activités de la communauté.

Pour plus d'information, contacter Heidi Westerlund : heidi.westerlund@siba.fi.

RECHERCHE SUR LES MASTERCLASSES

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

Puissants véhicules d'échange de connaissances en musique, les masterclasses font partie du paysage des conservatoires dans le monde entier. Mais les étudiants font état de résultats divers, dont des expériences excellentes, mais d'autres négatives. Cette forme d'apprentissage a des implications éthiques et pédagogiques passionnantes, et les masterclasses demandent de considérables ressources institutionnelles. Cette recherche nous semble cruciale pour mieux comprendre la valeur et l'impact des masterclasses sur la formation musicale professionnelle, expliquer les différences entre les expériences des étudiants, et envisager une plus grande application des masterclasses dans diverses communautés de pratique.

Le projet établit un lien avec la recherche parallèle du Dr. Ingrid Hanken, de l'Académie norvégienne de musique, qui étudie les masterclasses du point de vue des maîtres.

La première phase a été une enquête sur la valeur, la finalité et l'impact des masterclasses du point de vue du public, de l'interprète et du maître, avec pour objectif de faciliter la stratégie d'enseignement et d'apprentissage pour les participants actifs et les auditeurs. Il ressortait d'un questionnaire soumis à 373 étudiants de la Guildhall School qu'une expérience antérieure de masterclasses facilitait grandement l'apprentissage, mais beaucoup d'étudiants entrent à la Guildhall School sans aucune expérience de masterclass. Un objectif essentiel d'une participation active à une masterclass était d'être accepté dans une communauté de pratique professionnelle. Les expériences individuelles différaient selon les attentes par rapport à l'instrument principal et selon le sexe des étudiants.

Dans la deuxième phase de la recherche, nous créerons un cadre de pratique à partir d'une taxonomie de types et caractéristiques de masterclasses. Les informations issues des observations de masterclasses seront croisées avec les résultats quantitatifs et qualitatifs relatifs aux perceptions des participants, triangulant ainsi la recherche. Les types de masterclass à étudier comprennent :

- masterclass publique avec artiste invité de renommée internationale ;
- masterclass publique suivie de cours individuels complémentaires ;
- masterclass interne donnée par un professeur de la Guildhall ;
- masterclass en immersion avec un professeur unique pendant une semaine ;
- masterclass en immersion centrée sur un domaine particulier du répertoire, où les étudiants interagissent avec plusieurs maîtres, chacun pour une période de quelques jours ;
- masterclass d'une semaine centrée sur des aspects particuliers de la pratique professionnelle, par exemple : maîtriser les auditions d'orchestre, ou les compétences professionnelles nécessaires pour débiter une carrière.

Pour plus d'information contacter Dr Marion Long : m.long@ioe.ac.uk.

DE LA PRATIQUE GUIDÉE AUX ACTIVITÉS D'APPRENTISSAGE VOLONTAIRES SIW GRAABRÆK NIELSEN, NORVÈGE

Recherche doctorale en cours à l'Académie norvégienne de musique d'Oslo (NMH)

Si le cours d'instrument implique une interaction périodique entre le professeur et l'étudiant, les progrès de ce dernier sont facilités par la pratique individuelle, c'est à dire les activités d'apprentissage – individuelles ou collectives – survenant entre les cours. Quand les étudiants s'impliquent dans ces activités, on s'attend à ce qu'elles aient un impact sur l'enseignement qu'ils reçoivent et leurs progrès sur leur instrument principal.

Les études menées au cours des 80 dernières années sur les activités d'apprentissage et la pratique de l'apprentissage vocal et instrumental se sont surtout intéressées à la musique classique. Il faut donc approfondir notre connaissance de la pratique et des activités d'apprentissage dans d'autres genres musicaux comme le jazz ou la musique populaire. Par ailleurs, seules quelques études ont exploré les relations entre le cours d'instrument et la pratique individuelle, privée.

La présente étude a pour objectif général d'inciter étudiants et enseignants à une pratique réflexive sur les activités d'apprentissage vocal et instrumental en rapport avec le jazz et la musique populaire. Elle contribuera à enrichir notre connaissance du développement du savoir-faire musical en examinant les rapports entre la forme de pratique guidée du cours d'instrument et les activités d'apprentissage volontaires de l'étudiant.

Les résultats seront basés sur des entretiens avec enseignants et étudiants, au cours desquels des enregistrements vidéo de cours individuels d'instrument et de séances de travail personnel de l'étudiant serviront à stimuler la mémoire. Les entretiens seront individuels (étudiant seul) et collectifs (étudiant/enseignant). En impliquant étudiants et enseignants dans une réflexion sur ces sujets, l'étude a pour objectif d'encourager une pratique réflexive.

Les résultats du projet seront documentés par des articles dans des revues professionnelles, des présentations lors de conférences internationales, et des séminaires consacrés à la pratique personnelle, en coopération avec les professeurs impliqués. De cette manière, la documentation et l'utilisation des résultats s'adressent à la fois aux professeurs, aux étudiants et aux chercheurs.

Le projet vise à établir des groupes étudiant-enseignant au sein des départements jazz et musique populaire du NMH. Les enseignants pourraient voir leur engagement dans ce projet s'intégrer dans le cadre de leur développement académique au NMH car il est prévu qu'ils soient non seulement informateurs mais aussi participants.

Pour plus d'information, contacter Siw Graabræk Nielsen : sgn@nmh.no.

MÉTHODE D'ENSEIGNEMENT DE L'IMPROVISATION

ANTO PETT, ESTONIE

Travail de développement pédagogique achevé à l'Académie de musique et d'art dramatique d'Estonie

Les conservatoires montrent un intérêt croissant pour l'improvisation. Elle est aussi progressivement considérée dans une perspective plus globale et non limitée à un style musical spécifique, comme le jazz, ou, en musique classique, l'improvisation *ex tempore* d'une cadence. Développer une « voix » personnelle, se préparer aux changements inhérents à la pratique professionnelle, approfondir la relation avec l'instrument, développer une « présence » dans l'interprétation et s'adapter en souplesse à l'inattendu – l'improvisation peut aider dans tous ces domaines. Mais cette vision plus large de l'improvisation exige le développement d'une nouvelle approche méthodologique de son enseignement et de son apprentissage.

« *Comment, dans le contexte d'un conservatoire, puis-je développer une approche non idiomatique pour des instrumentistes talentueux mais improvisateurs débutants, afin de libérer leur jeu ?* » Cette question guide la recherche appliquée d'Anto Pett depuis une vingtaine d'années. Il y voit trois types de difficultés dans son travail avec les musiciens classiques.

Le premier problème est d'ordre cognitif. Le musicien classique, exécutant exactement l'information notée sur la partition, n'est pas habitué à penser en longues lignes d'improvisation. Une mémoire musicale assez courte et une relative lenteur de pensée font obstacle à l'élaboration d'une improvisation formellement satisfaisante.

Le deuxième problème vient des habitudes du musicien de formation classique, à savoir le besoin de répéter des formes de base comme les gammes, les accords et les motifs rythmiques. Ce carcan culturel doit sauter avant que le musicien ne parvienne à improviser librement.

Le troisième problème concerne l'expression. Quelles raisons poussent l'improvisateur débutant à approfondir son côté expressif ? Il est risqué, voire dangereux, de pénétrer en terre inconnue d'improvisation et souvent, dans les phases initiales, le musicien refusera toute expression trop affirmée.

Anto Pett a conçu un ensemble d'exercices pour entraîner le cerveau, débloquer les mécanismes, les habitudes et les motifs, et pousser à l'expressivité. Il a également intégré son expérience de professeur d'arts martiaux dans son travail avec les musiciens. Sa méthode d'improvisation, contenue dans un petit volume de seize exercices accompagnés d'un CD, rencontre un intérêt croissant dans les conservatoires européens.

Source : « Anto Pett : Le système pédagogique » 2007, Edition Fuzeau Classique.

www.editions-classique.com.

Pour plus d'information, contacter Anto Pett : antopett@hotmail.com.

IMPROVISATION-INTERACTION-COMPOSITION : ÉTUDE DES SYSTÈMES DE FEEDBACK COMME MODÈLE COMPOSITIONNEL

PETER TORNQVIST, NORVÈGE

Recherche doctorale achevée, Académie norvégienne de musique, Oslo

Pourquoi décrit-on si souvent l'improvisation et la composition comme des formes complémentaires mais opposées de la créativité musicale ? Peut-on examiner cette dualité d'une manière artistique ? Que peut-on retirer de l'usage de l'improvisation comme modèle compositionnel ?

Le projet explore ces questions en trois étapes. La première implique une recherche de modèles conceptuels d'interaction entre improvisateurs et compositeurs. Empruntés au domaine du traitement de signal, le *filtering*, la *modulation* et le *feedback* font office de métaphores des processus artistiques. Ils décrivent le cycle d'échange et de traitement des idées entre compositeur et interprète.

La deuxième étape examine les modèles cycliques d'un point de vue compositionnel. Ceci implique la *traduction* des idées initiales sous forme musicale (sons, esquisses, conducteurs) et l'enregistrement de la *réaction* spontanée des interprètes (généralement une improvisation), facilitant une *réponse* appropriée du compositeur, en temps réel ou sous forme de nouvelle idée compositionnelle, etc. La nature cyclique de ce processus permet à l'interprète d'influer directement sur les matériaux en cours de développement, apposant ainsi graduellement sa marque créative sur l'œuvre finale.

La troisième étape étudie les résultats de l'échange cyclique dans des situations musicales réelles. En général, ceci implique un travail sur différents degrés de complexité dans la notation des partitions, voire à l'occasion de se passer totalement de partitions, d'essayer diverses combinaisons d'interprètes, et de recueillir des informations en cours de route sur le processus interactif et la manière dont il est affecté par la logistique de la situation. Un de nos choix méthodologiques concernait le seuil d'admission de l'improvisation dans la boucle. Travailler avec des improvisateurs expérimentés ou travailler avec des lecteurs de talent entraîne différentes approches. Un autre choix a été de faire jouer au compositeur un rôle d'interprète : chef, improvisateur ou processeur du son en direct sur scène.

Au niveau micro, ce projet étudie l'improvisation dans des modèles compositionnels génératifs. Dans une perspective plus large, il traite de la production et de la perception de l'art, remet en cause les frontières entre créativité et interprétation, et le rôle de l'improvisation et de la (ré)interprétation en musique. Les résultats laissent entrevoir une réinstauration de l'improvisation comme outil interprétatif pour les musiciens classiques – un retour aux origines collaboratives de la tradition. D'autres conclusions concernent l'expansion de la palette de méthodes interactives disponibles pour les compositeurs, y compris le développement de la notation graphique et l'utilisation d'audio-prototypes pour échanger des idées et communiquer avec les interprètes.

Pour plus d'information, contacter Peter Tornquist : pt@nmh.no .

MUSIQUE MIXÉE ET SYSTÈMES DE RELATIONS DYNAMIQUES

JOSÉ LUÍS FERREIRA, PORTUGAL

Recherche doctorale en cours, CITAR/ Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa

Le genre « musique mixée » combine du son issu de sources instrumentales et électroacoustiques. Globalement, il existe deux catégories : la « bande magnétique » et « l'électronique *live* » (en direct). Dans la première, le musicien suit et réagit aux sons électroacoustiques fixes d'une bande, souvent en utilisant un dispositif de piste-métronomie (*click track*). Dans la seconde, le matériau électroacoustique est le produit de la transformation en direct des sons acoustiques produits par l'instrumentiste.

Depuis la fin des années 1970, le progrès technologique et l'introduction du numérique ont fait évoluer l'électronique *live* vers ce qui est communément appelé « l'électronique en temps réel » : l'oreille perçoit immédiatement la transformation numérique du son. Il en résulte une liberté d'exécution jamais atteinte jusqu'alors.

Il reste néanmoins des limites. Il existe une inévitable linéarité de cause à effet dans la plupart des pièces électroniques en temps réel. La production précède la transformation, que cette dernière soit « ultérieure » ou « en temps réel ». En conséquence, la partie électronique de la composition devient facilement une « couche supplémentaire » au lieu de s'intégrer véritablement entre la partie instrumentale et les sons électroniques.

Dans ce contexte, les contraintes compositionnelles à résoudre et les questions de recherche de ce projet peuvent se formuler comme suit :

- comment éviter la dépendance linéaire (cause - effet) entre les différents médias ?
- quelles stratégies/procédures mettre en œuvre pour renforcer l'interdépendance mutuelle dans la création de musique mixée ?

Notre contribution est de proposer un concept de « systèmes de relation dynamique ». Il suppose de repenser les stratégies compositionnelles puisqu'elles doivent inclure non seulement l'algorithme et le code qui en résulte (la partition), mais aussi la dualité de l'exécution : le traitement du son et l'exécutant. Son développement devrait favoriser la fusion artistique de différents média, stratégies et expression par le biais d'une authentique interdépendance du compositeur, de l'algorithme, de la machine et de l'interprète. Ce faisant, nous favoriserons une complémentarité encore plus étroite de l'écriture instrumentale et du dispositif de programmation.

Ce projet de recherche comprendra, d'une part, une analyse du corpus des travaux musicaux et théoriques de plusieurs compositeurs, reflétant ainsi diverses approches de la musique mixée (Philippe Manoury, Marco Stroppa, Jean-Claude Risset et Cort Lippe), d'autre part un important travail dans le domaine de l'écriture musicale. Les œuvres composées dans ce contexte représentent une contribution majeure par le biais de l'application artistique et pratique.

Pour plus d'information, consulter : www.artes.ucp.pt/citar/.

REVITALISATION DE L'HÉRITAGE DE CVJETKO RIHTMAN
TAMARA KARACA-BELJAK & JASMINA TALAM, BOSNIE-HERZÉGOVINE
Recherche ethnomusicologique en cours, Académie de musique de Sarajevo, Bosnie-Herzégovine

Fondé en 1955, le Département de musicologie et d'ethnomusicologie de l'Académie de musique de Sarajevo a une longue tradition. Depuis sa création, les étudiants ont entrepris de considérables recherches sur le terrain et rassemblé une très importante collection d'exemples de musique populaire traditionnelle de Bosnie-Herzégovine.

Les premiers ethnomusicologues bosniaques étudièrent les traditions musicales rurales, surtout les formes vocales les plus anciennes. À partir de 1970, la recherche s'est élargie pour englober le contexte et la fonction de la musique, rapprochant l'ethnomusicologie d'autres disciplines scientifiques comme l'anthropologie culturelle et la sociologie de la musique.

Depuis 1999, l'Académie de musique de Sarajevo est en possession du legs de l'académicien Cvjetko Rihtman. Constituée de 444 bandes magnétiques et de 3 listes de pistes, comprenant des enregistrements de musique de groupes musulmans, croates, serbes et diverses autres minorités ethniques de Bosnie-Herzégovine, la collection est le résultat du travail de terrain systématique effectué par Cvjetko Rihtman de 1947 à 1974.

Nombre de paysages sonores de cette collection ont disparu dans la Bosnie-Herzégovine actuelle. Il devenait donc urgent de sauvegarder et d'étudier la collection Rihtman. Ce projet a été conçu avec pour objectifs :

- la réalisation d'un archivage systématique ;
- la numérisation des bandes magnétiques ;
- la transcription des bandes ;
- la création d'un nouveau catalogue ;
- la réalisation d'une monographie et d'une édition des collections ;
- l'organisation d'une nouvelle recherche sur le terrain pour établir une image actuelle de la pratique musicale traditionnelle.

Le projet a été divisé en plusieurs phases en raison de son ampleur et du petit nombre de chercheurs. La méthodologie du travail sur le terrain a également été adaptée au contexte spécifique.

Les chercheuses principales sont Tamara Karača-Beljak et Jasmina Talam. À la fin de leur deuxième année d'études, les étudiants en ethnomusicologie participent au projet, et sont responsables d'une partie de la numérisation, de la transcription des bandes numérisées et de la création d'un nouveau catalogue. Ils prennent ainsi conscience des différentes facettes du travail de terrain, individuel ou collectif, dans les domaines de l'ethnomusicologie historique, comparative et appliquée.

Pour plus d'information, contacter Jasmina Talam : ematalam@yahoo.com.

LA MUSIQUE POPULAIRE COLOMBIENNE DANS UN CONTEXTE INTERNATIONAL
ANDRES RAMON, ISLANDE

Recherche achevée, niveau master, Académie islandaise des arts

Né en Colombie, élevé en Islande, j'ai la double nationalité. Par ailleurs, je suis compositeur. Mon objectif de recherche était d'identifier les facteurs historiques, culturels et musicaux qui ont déterminé l'évolution et le triple caractère ethnique (aborigène amérindien, européen et africain) de la musique populaire sud-américaine, en particulier la musique populaire colombienne. Je voulais aussi détecter et comprendre les caractéristiques musicales spécifiques de chaque genre/style musical colombien et ce qui les distinguent des autres styles musicaux d'Amérique du Sud.

Ma méthode était double. J'ai d'abord fait une étude ethnomusicologique du sujet de recherche, avec un travail théorique sur les thèses et les enregistrements de spécialistes universitaires et musiciens (George List, John Harvey, Egberto Bermúdez, Guillermo Abadía Morales, William Gradante) et un travail pratique sur le terrain à partir d'entretiens, d'enregistrements et de cours privés avec des musiciens en Colombie.

La seconde partie de mon étude, inspirée et nourrie par la connaissance acquise et les conclusions de mon enquête théorique et du travail sur le terrain, était consacrée à la composition et l'interprétation.

Une de mes découvertes concerne les instruments autochtones et leur usage dans les styles et rythmes musicaux de la tradition musicale populaire colombienne. Ces instruments révèlent leur héritage culturel originel (aborigène, européen ou africain) et sont utilisés dans des styles particuliers. Leur caractère diffère grandement selon leur provenance géographique.

J'ai employé un très grand nombre d'instruments et de styles autochtones dans la composition de onze pièces variées, exécutées sous forme de suite à l'Académie islandaise des arts. Le processus de composition a renforcé ma compréhension de cette musique populaire, en complément de mon travail ethnomusicologique.

En dehors du cadre de l'Académie islandaise des arts, ce matériau a doublement enrichi les domaines de l'ethnomusicologie et des musiques du monde, en tant que contribution théorique et présentation de musique moderne. Ce projet peut être vu comme un exemple du rôle du musicien/compositeur ambassadeur culturel, capable d'établir des liens de compréhension, d'amitié et de partenariat entre individus de différentes cultures, par le biais de la musique.

Pour plus d'information, contacter Andres Ramon : andres@lhi.is.

« Celui qui affirme qu'une chose est impossible ne doit pas interrompre celui qui est en train de la faire. »
proverbe chinois

CHAPITRE 5 – 21 ÉTAPES VERS UNE CULTURE DE LA RECHERCHE VIVANTE

INTRODUCTION

Après l'examen de la diversité et de la portée de la recherche dans les conservatoires, ce chapitre traite des stratégies pratiques de mise en application. Le Groupe de travail « Polifonia » sur le troisième cycle (2004 - 2007) avait déjà compris qu'elles impliquaient des problèmes à plusieurs niveaux. La métaphore de l'ordinateur avec son matériel et son logiciel décrit de manière originale l'environnement de recherche : le matériel serait les dimensions structurelles essentielles (la gouvernance, le financement, la dotation en personnel et la gestion des ressources humaines) ; le logiciel serait tout ce qui a trait aux attitudes culturelles envers la recherche, les canaux de communication, la compréhension du paysage conceptuel par les étudiants et les enseignants, leur approche de l'apprentissage réflexif et une disposition socratique (2007 : 30-31). L'analyse indiquait aussi qu'assembler les éléments durs était généralement plus facile au sein d'un établissement, une des raisons, et non des moindres, étant qu'ils sont généralement « en tête de liste dans les programmes de contrôle qualité et sont plus facilement vérifiables. » (2007 : 30).

Partant de là, ce chapitre se concentre sur le détail des composants du matériel et du logiciel, et propose une gamme d'étapes possibles pour aider à instaurer et développer un environnement de recherche dans le conservatoire du XXI^e siècle. Cinq étapes balayent progressivement tout le spectre, du matériel au logiciel, et concluent sur le défi de créer un contexte pour la recherche musicale dans la société :

- Intitulés structurels d'un cadre de recherche institutionnel
- Outils, approches et formes de travail étayant le paysage conceptuel et sa mise en application ;
- Attitudes culturelles face à la recherche, et canaux de communication au sein de l'établissement ;
- Approche réflexive et socratique de l'enseignement et de l'apprentissage ;
- Création d'un contexte de pratique dans la société.

Chaque point pose une question clé, suivie d'actions possibles. Les idées sont proposées comme outils potentiels, et devront inévitablement faire l'objet d'une sélection et d'un montage minutieux pour répondre aux besoins des différents contextes.

INTITULÉS STRUCTURELS D'UN CADRE DE RECHERCHE INSTITUTIONNEL

Dans certains contextes, l'image de gros ouvrages amassant la poussière sur des étagères de bibliothèque n'est que trop familière. Mais les conservatoires, où la recherche est si clairement ancrée dans l'interprétation et la pratique artistique, ont potentiellement toute latitude pour concevoir la recherche différemment, et tisser des liens immédiats avec échange de connaissances.

1. Développement du personnel – nombre et types de personnes nécessaires à vos plans

- développer la capacité de recherche en employant un personnel de recherche qualifié ;
- développer la capacité de recherche en formant le personnel existant ;
- assurer le développement de la gestion de la recherche (y compris le volume des coûts économiques totaux) en conformité avec le développement global de la recherche ;
- intégrer la recherche au sein des structures de gestion des ressources humaines ;
- intégrer la pratique réflexive et les compétences de recherche dans les profils de postes.

2. Gouvernance de la recherche – où se situe la recherche dans le cahier des charges, la planification stratégique, les structures de gestion formelle et de gouvernance académique de l'établissement ?

- intégrer la recherche dans le cahier des charges et les plans stratégiques ;
- convenir de la place de la recherche au sein de la gestion et de la gouvernance académique de l'établissement ;
- déterminer les filières hiérarchiques et les procédures d'assurance qualité, y compris l'éthique de la recherche.

3. Infrastructure de soutien – quels sont l'espace, les outils et les ressources disponibles pour soutenir la recherche ?

- créer des laboratoires de recherche avec un équipement spécialisé, une acoustique etc.;
- améliorer les ressources de la bibliothèque, par exemple en fournissant un accès aux matériels numériques et aux moteurs de recherches de données ;
- mettre à disposition une technologie (exemple : enregistrement vidéo et audio) et un soutien technique pour la saisie des données de la recherche ;
- fournir un équipement informatique et des logiciels de recherche : outils bibliographiques, statistiques et outils d'analyse qualitative des données ;
- identifier un « foyer » physique pour la recherche et des espaces appropriés pour des manifestations fondées sur la recherche.

4. Positionner l'établissement – comment votre identité de chercheur sera-t-elle reconnue et intégrée dans des contextes plus vastes ?

- entreprendre et diffuser la recherche en cherchant les occasions de tisser des liens avec divers partenaires extérieurs au sein de l'enseignement supérieur, des industries de la création et de la culture, et du monde des affaires ;
- encourager les démarches collaboratives de projets et de demandes de fonds (exemple : travailler conjointement avec une université, un centre d'arts et une radio pour développer un centre de recherche en musique électronique) ;
- relier les chercheurs à des mécènes/conseillers extérieurs, susceptibles de soutenir des chercheurs en début de carrière, donner à la recherche une plateforme en dehors de l'école, et relever le niveau d'activité ;
- générer un discours ciblé sur la recherche au sein de l'établissement, développer des faisceaux d'activité et de collaborations, des preuves d'impacts, des affiliations à des organisations professionnelles, des prix etc.

5. Interfaces de communication – comment communiquer efficacement les résultats de votre recherche ?

- saisir la recherche intégrée dans la pratique artistique et l'interprétation (y compris, par exemple, la création d'une archive numérique des prestations artistiques disposant d'un outil de recherche) ;
- accueillir des festivals de recherche, des prestations fondées sur la recherche, des conférences et des symposiums ;
- héberger un journal électronique ;
- établir un partenariat avec une maison d'édition ;
- alimenter un référentiel numérique ou une station de radio en ligne.

OUTILS, APPROCHES ET FORMES DE TRAVAIL ÉTAYANT LE PAYSAGE CONCEPTUEL ET SA MISE EN APPLICATION

Ces points concernent le développement et l'intégration du paysage conceptuel de la recherche, décrit par le Groupe de travail « Polifonia » sur le troisième cycle comme : « un amas d'idées, d'interrogations, de débats, de théories, de méthodes et de modèles de recherche ». (2007 : 30)

6. Établir un programme – comment identifier des thèmes de recherche viables et distinctifs ?

- déterminer des domaines spécifiques d'activité de recherche et d'intérêt avec des acteurs clés, en évitant les thématiques obsolètes. Réunir enseignants et/ou étudiants pour un partage des pratiques artistiques et des pratiques d'enseignement/d'apprentissage, qui servira de base pour identifier les questions de recherche et les domaines d'exploration intéressants et pertinents ;
- établir un programme de recherche sur une période précise. Formuler ce programme en termes de propositions de bourses de recherche ;
- étudier l'effet catalyseur des nouveaux médias sur l'accès au savoir, aux réseaux et à la communication interactive, et sur le traitement de nouvelles questions de recherche.

7. Stratégie d'excellence – comment inciter à des résultats de haute qualité à chaque étape afin qu'ils égalent les attentes de qualité en matière d'interprétation ?

- visiter des établissements offrant des exemples de centres et de pratique de recherche de haute qualité ;
- combiner les ambitions avec des objectifs clairs à court et moyen terme et des indicateurs de performance ; soutenir des filières de spécialisation pour les chercheurs particulièrement talentueux ;
- financer des recherches innovantes, en lien avec le développement professionnel et le soutien aux jeunes chercheurs en début de carrière ;
- inciter à la remise en question de la recherche dans l'établissement, à toutes les étapes, depuis les propositions jusqu'aux résultats et à l'impact ;
- créer des systèmes de rémunération et d'incitation pour les enseignants et les étudiants qui s'engagent dans la recherche.

8. Procédures – comment développer des procédures formelles simples, claires et motivantes ?

- produire des directives courtes et pratiques à destination des enseignants et des étudiants sur les particularités de l'engagement dans la recherche de l'établissement (demandes de financements, critères de sélection des projets...) ;

- clarifier certains détails tels le choix d'un sujet de recherche pour les étudiants en master – est-il imposé par le professeur, librement choisi par l'étudiant, ou établi par consentement mutuel ?

9. Sources et matériel contextuel – comme poursuivre une voie de qualité parmi les complexités de la société contemporaine de l'information ?

- lancer des débats sur la qualité des sources : livres, partitions, ressources en ligne etc. ;
- promouvoir le développement d'une attitude critique envers les sources ;
- encourager la connaissance des langues étrangères ;
- susciter la discussion sur l'éthique de la recherche, la propriété intellectuelle et le plagiat.

10. Approches de la recherche – comment stimuler des approches variées et l'usage de méthodologies appropriées ?

- cartographier les approches et les techniques utilisées dans d'autres établissements et disciplines ; faire prendre conscience des différentes possibilités ;
- interroger les méthodologies utilisées dans la recherche existante de haute qualité et leur relation avec les questions et productions de recherche ;
- offrir une formation en conception et méthodologies de recherche, en collaboration avec d'autres établissements, le cas échéant.

ATTITUDES CULTURELLES ET COMMUNICATION AU SEIN DE L'ÉTABLISSEMENT

Le Groupe de travail sur le troisième cycle avait identifié l'aspiration à l'« échange mutuel entre recherche, la pratique et l'enseignement de la musique. » (2007 : 30). Les points suivants concernent la possibilité d'un processus dynamique pour échanger des idées, inciter enseignants et étudiants à discuter et suivre leurs idées artistiques et générer des canaux ouverts de communication.

11. Stratégies – comment concevoir, intégrer et développer une stratégie de manière à susciter un vaste soutien au sein du conservatoire et ouvrir à un dialogue créatif ?

- faire un audit de la recherche existante sur place – formelle et informelle, explicite et tacite, en gardant à l'esprit que les partenaires peuvent avoir des concepts très différents de la recherche et de sa place dans l'établissement. Dans le dialogue institutionnel, s'appuyer sur les exemples existants ;
- orchestrer le dialogue entre la direction, les enseignants et les étudiants – à quoi ressemblerait une excellente recherche et quel serait son impact sur l'établissement ?

12. Interaction entre spécialistes – comment encourager de nouveaux rapprochements exploratoires ?

- encourager les projets collaboratifs (y compris la recherche interdisciplinaire, sur laquelle convergent de plus en plus les financements) ;
- faciliter la communication entre les domaines « scientifiques » et « artistiques », par exemple entre musicologues/théoriciens de la musique, compositeurs, interprètes ;
- trouver des occasions informelles de brainstorming et de mise en réseau pour soutenir le développement de la collaboration et le partage de savoir-faire.

13. Échanges informels – comment « organiser » l'informel ?

- créer des espaces matériels propices aux discussions entre enseignants, entre enseignants et étudiants ou entre étudiants ;
- réunir les enseignants et les étudiants intéressés pour des déjeuners de travail sur un thème ou une question spécifiques.

14. Capitaliser sur l'activité existante – comment tirer le meilleur parti des manifestations, rencontres, points d'échange existants ?

- examiner le potentiel de recherche des cadres existants : masterclasses, ateliers, plateformes, conférences, festivals ;
- créer de l'espace dans ces cadres pour la discussion spécifique à la recherche, ou l'exploration d'une question/d'un intérêt particuliers.

15. Curiosité et réflexivité – comment approfondir cette attitude en utilisant le cursus existant ?

- développer la curiosité et une attitude réflexive au sein de l'enseignement et de l'apprentissage et s'en servir comme des étapes vers une recherche basée sur la pratique et une recherche artistique. S'assurer de la continuité entre pratique réflexive et recherche ;
- utiliser des processus d'évaluation : examens oraux, récitals-conférences et présentations d'exposés pour encourager les enquêtes basées sur la recherche ; choisir des sujets d'évaluations écrites dont les questions invitent naturellement à une réflexion individuelle sur les problèmes musicaux et à une démonstration de l'information acquise ;
- intégrer (par exemple) l'analyse du répertoire interprété dans l'expérience d'apprentissage de chaque étudiant.

16. Investissement de l'enseignant – comment accroître l'investissement du personnel enseignant dans le soutien au développement de la recherche ?

- trouver comment impliquer individuellement les enseignants au coup par coup dans l'activité de recherche de l'étudiant, par exemple : exiger des étudiants qu'ils relient la recherche au répertoire préparé ou à certains aspects de leur interprétation ; créer un prix/une bourse pour le meilleur exemple de recherche étayant un récital de fin d'études ;
- souligner l'importance du cours individuel (en interprétation, composition, direction, musicologie) comme environnement d'exploration collaborative ; demander aux enseignants d'aider les étudiants à affiner l'approche réflexive et critique de leur travail dans leur matière principale.

APPROCHE RÉFLEXIVE ET SOCRATIQUE DE L'ENSEIGNEMENT ET DE L'APPRENTISSAGE

Un des buts fondamentaux de l'enseignement est de permettre aux étudiants d'exprimer et de développer leurs propres idées et leur voie artistique et professionnelle. La recherche peut s'avérer un puissant catalyseur car tous ces éléments y contribuent : le choix d'un sujet de recherche, l'approche critique des sources, la sélection de méthodes et de productions appropriées, l'analyse des résultats, suivie d'une réflexion et d'un partage avec les collègues. Soutenir ces processus pour les étudiants exige des enseignants une approche réflexive et socratique.

17. Un enseignement réflexif et socratique – comment stimuler la voix de l'étudiant et lui créer de l'espace dans une interaction bilatérale équilibrée enseignant/étudiant ?

- investir dans la recherche au niveau des enseignants, dans le cadre du développement professionnel ;
- mettre en application un programme de développement de mentorat¹⁵ (ceci clarifiera les aspects d'une approche socratique et renforcera une conscience de soi du style d'enseignement) ;
- organiser une série de séminaires sur le Conservatoire innovant (voir Chapitre 6).

18. Apprentissage mutuel et communautés de pratique : comment maximiser l'apprentissage mutuel et l'échange ?

- encourager les initiatives d'enseignement qui maximalisent l'apprentissage mutuel et soutiennent les communautés de pratique ;
- soutenir les débats et les échanges dans lesquels les participants doivent argumenter et défendre leurs idées ;
- mettre sur pied un forum de recherche avec possibilité à la fois de manifestations internes à petite échelle et de grands événements invitant à une participation extérieure.

CRÉER UN CONTEXTE DE PRATIQUE

Au XXI^e siècle, il est de plus en plus difficile de créer des contextes pertinents pour des sociétés marquées par la diversité ou simplement appropriés à la présentation d'une œuvre artistique, d'un enseignement ou d'une recherche. La valeur intrinsèque du musicien ne va plus de soi. Rester en phase avec une société en évolution rapide est devenu un élément structurel de la création, de l'enseignement et de la recherche. Le dialogue et la conversation sont inévitablement un trait crucial de ce processus, avec quelques implications pratiques pour la création d'un environnement de recherche.

19. Le langage musical – comment élargir la résonance de la musique, notre cœur de source, dans le langage verbal et écrit de la réflexion et de la recherche ?

- étudier les caractéristiques musicales comme métaphore dans le langage écrit et oral ;
- rester le plus près possible de l'expérience musicale originelle dans les descriptions ;
- étudier la contribution d'approches plus artistiques de l'écriture à la connaissance.

20. L'isolement – comment le musicien peut-il dépasser ses habitudes d'isolement ?

- étudier les similarités, les différences et les liens possibles dans le processus du « faire » entre différentes disciplines artistiques ;

¹⁵ « Le mentorat est plutôt un processus de développement, incluant des éléments de coaching, de facilitation et des conseils, visant au partage du savoir et à favoriser le développement individuel. Son objectif à long terme est conçu pour encourager la croissance personnelle et aider l'individu à placer son développement créatif, personnel et professionnel dans un plus vaste contexte culturel, social et éducatif (par exemple : Pourquoi fais-je ce que je suis en train de faire ? Comment perçois-je mon identité ? Comment ceci impacte-t-il ma vie et mon activité professionnelles ? Où vais-je ? Qu'est-ce qui détermine mes objectifs à long terme ?). » in: Renshaw, P. *Lifelong Learning for Musicians: The Place of Mentoring*, 2009. www.lifelonglearninginmusic.org.

- inviter des professionnels de différentes disciplines à participer à, et réfléchir sur, des projets artistiques afin d'ouvrir à différentes approches et perspectives ;
- intégrer de puissantes formes de travail empruntées à d'autres disciplines pour enrichir les processus de travail.

21. Conversation professionnelle – comment la musique peut-elle contribuer à plus de conversations professionnelles dans la société ?

- intégrer des éléments de musique dans les conversations ;
- rechercher les possibles références partagées pour tous les professionnels du XXI^e siècle ;
- étudier l'apport éventuel de sujets hautement spécialisés dans un contexte différent.

BIBLIOGRAPHIE

Groupe de Travail « Polifonia » sur le troisième cycle. *Guide des études de troisième cycle dans l'enseignement musical supérieur*. Utrecht : Association Européennes des Conservatoires, 2007. Accès en ligne : www.polifonia-tn.org/thirdcycle.

« Rien ne vaut la recherche lorsqu'on veut trouver quelque chose. Quand on cherche, on trouve généralement quelque chose, mais ce n'est pas toujours exactement ce qu'on cherchait. » J.R. Tolkien, *romancier*

« Apprendre sans réfléchir est vain : réfléchir sans apprendre est périlleux. » Confucius

CHAPITRE 6 - LE CONSERVATOIRE INNOVANT : CRÉER UN MODÈLE DE DÉVELOPPEMENT PROFESSIONNEL CONTINU POUR LES PROFESSEURS DE CONSERVATOIRES

Le tour d'horizon du Chapitre 2 soulignait que les conservatoires trouvaient important de créer des conditions favorables pour permettre à leurs enseignants d'entreprendre des activités de recherche. Dans plus de la moitié des établissements ayant répondu, ceci se traduit par le financement direct de la recherche ou l'octroi d'un congé spécifique. Le développement professionnel continu est donc un facteur de base essentiel du développement d'un environnement de recherche prospère. Prêter attention au développement professionnel continu renforce chez les enseignants la réflexion critique, la conscience de leurs propres intérêts et leur engagement par rapport à ceux-ci, ainsi que l'esprit d'investigation et la réflexivité. Enfin - *last but not least* - le développement professionnel continu offre un contexte puissant pour l'épanouissement d'un potentiel de recherche qui englobe bien plus que ce qu'on pourrait penser au premier abord.

Pour ces raisons, le Groupe de travail sur la Recherche a décidé d'expérimenter une série de séminaires internationaux de développement professionnel pour les professeurs de conservatoires. L'objectif était de créer un modèle approprié de développement professionnel qui :

- créerait des équipes d'enseignants réflexifs, s'engageant dans le potentiel de la recherche, et se faisant les champions de la cause dans chaque établissement participant au projet ;
- établirait un réseau d'enseignants réflexifs dans tous les conservatoires participant au projet ;
- fournirait des approches et des techniques facilement transférables pour faire progresser le développement professionnel continu ;
- contribuerait au développement professionnel individuel des participants, y compris par la recherche, le cas échéant.

1. INTRODUCTION

Trois séminaires ont été organisés entre avril 2009 et avril 2010. Ils sont évalués dans ce chapitre. Le premier s'est tenu du 20 au 23 avril 2009, à l'Académie Musicale de Villecroze (France). Le deuxième a eu lieu du 28 septembre au 1^{er} octobre 2009, à l'Académie Sibelius de Kallio-Kuninkala (Finlande). Le troisième, prévu du 19 au 22 avril 2010 à Oostkapelle (Pays-Bas), a été annulé suite à l'éruption du volcan islandais qui a paralysé le trafic aérien. La présente évaluation repose donc sur deux des trois séminaires prévus à l'origine. Trois membres du groupe de travail étaient impliqués dans les séminaires : Helena Gaunt (Guildhall School of Music & Drama de Londres et présidente du groupe de travail) et Bart van Rosmalen (Conservatoire royal, La Haye) en tant que concepteurs et animateurs ; Rineke Smilde (Conservatoire Prince Claus, Groningen

et Conservatoire royal, La Haye) en qualité d'évaluateur externe. Les participants, au nombre de 25, représentaient 10 pays.

CONTEXTE, FINALITÉS ET OBJECTIFS

Le programme a été conçu pour mettre en commun et s'appuyer sur le savoir-faire et l'expérience de musiciens enseignant en académies de musique et conservatoires, et en premier lieu les professeurs principaux d'instrument, de chant et de composition. Il cherchait à donner des occasions de débattre de problèmes clés, de réfléchir sur la pratique, d'entamer le dialogue avec la recherche et de développer des projets innovants et une recherche collaborative. Le but était d'aider les établissements à traiter de finalités essentielles par rapport à leurs enseignants :

- en suscitant le dialogue, la réflexion, la pensée critique, l'enseignement guidé par la recherche ;
- en approfondissant la compréhension de l'enseignement individuel, de son potentiel et de ses pièges ; en optimisant le potentiel des musiciens employés par les établissements ;
- en développant des compétences en matière de création de dialogue et de collaboration dans et entre les établissements.

Normalement, à l'issue des trois séminaires, les participants devaient être capables de formuler et d'entreprendre le développement de leur travail de musiciens/enseignants, en utilisant les outils de recherche, les financements et les qualités collaboratives appropriés. Ils devaient en outre être capables d'intégrer les résultats de ce programme au sein de leur propre établissement, par exemple en initiant le dialogue et le développement professionnel avec d'autres collègues.

Douze établissements étaient représentés dans les séminaires :

- Cork School of Music, Irlande
- Escola Superior de Música de Catalunya, Espagne
- Académie lettone de musique Jazeps Vītols, Lettonie
- Académie estonienne de musique, Estonie
- Académie lithuanienne de musique et de théâtre, Lituanie
- Conservatoire Prince Claus, Pays-Bas
- Conservatoire royal, Pays-Bas
- Académie de musique et d'art dramatique, Université de Göteborg, Suède
- Guildhall School of Music & Drama, Royaume-Uni
- Université Metropolia des sciences appliquées, Finlande
- Université des sciences appliquées d'Oulu, Finlande
- Académie norvégienne de musique, Norvège

Certaines écoles ont envoyé trois participants, d'autres deux. En deux occasions, un partenariat entre écoles a donné lieu à la participation d'un groupe collaboratif.

25 enseignants ont participé au premier séminaire et 24 au second. Pour diverses raisons, tous les enseignants présents au premier séminaire n'ont pas participé au second, mais dans ce cas, ils ont été remplacés par des collègues.

2. LES SÉMINAIRES EN FRANCE ET EN FINLANDE

CONTENU

Les séminaires en France (avril 2009) et en Finlande (septembre 2009) ont traité des les sujets suivants :

- Les masterclasses
- La santé et le bien-être
- Le travail personnel
- La personnalité dans l'interprétation
- L'enseignement individuel et en petits groupes
- L'évaluation
- L'apprentissage créatif : improvisation et innovation
- Étendre son propre développement et travailler en équipe de recherche
- Sessions facultatives de musique de chambre et d'improvisation

Le second séminaire était une réponse aux évaluations retournées par les participants suite au premier. Reprenant la plupart des sujets, mais en profondeur, il exigeait plus de lectures préparatoires de la part des participants, et faisait appel à des experts pour certains sujets. Le programme du troisième séminaire (annulé) visait la responsabilisation en matière de projets de développement individuels et partagés.

FORMAT ET FORMES DE TRAVAIL

En amont du séminaire, les participants devaient se préparer en collectant quelques informations dans leur établissement, et en lisant des textes clés reçus à l'avance. Par ailleurs, on les encourageait à apporter ou préparer des exemples de leur propre pratique pour les partager avec leurs collègues.

Afin d'établir des échanges dynamiques entre les participants et faciliter la pratique réflexive, plusieurs formes de travail étaient proposées, dont les « conversations promenades » par groupes de deux ou trois ; le « dialogue contemplatif » (lecture attentive d'un texte et réflexion sur ses implications pour la pratique) et les « discussions par équipe » (discussion ciblée sur les « revendications, préoccupations et questions », trois pôles majeurs de tout travail sur le développement personnel/professionnel et sa durabilité).

Les ateliers pratiques, autres éléments vitaux du programme, permettaient un apprentissage pratique expérientiel dans un environnement de « laboratoire ». « La personnalité dans l'interprétation », sous la conduite de Dinah Stabb, actrice et metteur en scène à la Guildhall School of Music & Drama, se concentra sur l'engagement de « toute la personne dans l'interprétation » et la « présence » en tant qu'interprète mais aussi dans l'enseignement, le débat et l'innovation au sein de l'établissement.

Fil rouge des séminaires, le rôle de l'improvisation a été présenté au cours du premier séminaire sous le titre « L'apprentissage créatif : improvisation et innovation ». Une des questions fondamentales de cette séance était « Comment utiliser l'improvisation pour favoriser le développement du potentiel artistique, personnel et professionnel des étudiants ? » À l'évidence, certains participants étaient déjà familiers

avec l'improvisation, mais ce n'était pas le cas de la majorité. Les modérateurs du séminaire ont essayé d'en faire comprendre tout le potentiel en demandant aux participants d'observer leurs collègues lors des séances d'improvisation et de réfléchir aux thèmes du séminaire à travers ce prisme. Si, au cours du premier séminaire, l'improvisation était principalement entre les mains des animateurs du séminaire, au cours du second, le travail sur l'improvisation a été élargi, et certains participants ont travaillé avec des groupes sur différentes approches de l'improvisation.

Le Tableau 2 donne une description complète du format et des formes de travail des séminaires.

SITE INTERNET ET GROUPES D'INTÉRÊTS

L'importance du site internet interactif lancé au cours du premier séminaire comme outil collaboratif en ligne¹⁶ s'est accru en cours de route. Les participants postaient des observations, ont réalisé de petites vidéos et l'ouverture d'une session pour les participants a permis d'obtenir beaucoup d'informations supplémentaires.

Une des finalités du second séminaire étant d'approfondir le savoir partagé et la compréhension des sujets, des groupes d'intérêts se constituèrent parmi les participants. S'est ainsi créé, entre autres, un « réseau international d'improvisateurs » ; un groupe concentré sur l'enseignement individuel et les approches de mentorat ; et un groupe travaillant sur l'évaluation.

UN MODÈLE TRANSFÉRABLE DE DÉVELOPPEMENT PROFESSIONNEL

L'objectif des séminaires sur le Conservatoire innovant était de déboucher sur un « modèle » de développement professionnel susceptible d'être transféré et adapté utilement à d'autres cadres. En fin de chapitre, le Tableau 2 présente un schéma détaillé de ce modèle. Il inclut les aspects clés des séminaires : structure, contenu, formes de travail et facilitation. Ils peuvent être adaptés avec souplesse pour façonner le développement professionnel aussi bien dans un établissement individuel que dans des réseaux.

3. QUESTIONS ET APPROCHE DE L'ÉVALUATION DE LA RECHERCHE

L'objectif de cette évaluation était d'analyser les séminaires et d'étudier leur possible utilisation comme modèle de développement professionnel continu, permettant ainsi aux enseignants, à titre personnel et dans leur propre établissement, de créer et de réagir au changement.

Les questions fondamentales étaient :

- Quels éléments constituent un modèle pertinent de développement professionnel continu pour les enseignants de conservatoire ?
- Comment mettre en application et développer au mieux les résultats de ces séminaires (ce qui a été appris) dans les conservatoires ?

¹⁶ www.innovativeconservatoire.eu.

Les sous-questions étaient :

- Comment les participants ont-ils perçu ces séminaires et qu'en ont-ils retiré individuellement ?
- Comment ont-ils abordé la diffusion de ce développement, « répercuté l'onde de choc » dans leurs établissements respectifs ?

Les données servant à l'évaluation comprenaient :

- Un entretien avec chaque participant en amont des trois séminaires ;
- Des questionnaires d'évaluation avec des questions ouvertes, envoyés à chaque participant en aval des séminaires (Tableau 1) ;
- Des témoignages personnels, dans certains cas inspirés des journaux d'apprentissage des participants ;
- Des observations évaluatives des animateurs des séminaires.

TABLEAU 1 - QUESTIONNAIRE D'ÉVALUATION ENVOYÉ AUX PARTICIPANTS EN AVAL DES SÉMINAIRES 1 ET 2

SÉMINAIRE 1

1. Qu'avez-vous pensé du contenu du programme ?
2. Qu'avez-vous pensé des formes de travail ?
3. Parmi les sujets traités au cours du séminaire, lesquels sont particulièrement intéressants pour votre établissement ? Pour quelles raisons ?
4. Que rapportez-vous de ces quelques jours à votre établissement ?
5. Comment étendrez-vous le travail réalisé au séminaire, dans votre établissement ?
6. Quel lien faites-vous entre les points débattus et approfondis au séminaire et votre propre interprétation ?
7. Qu'avez-vous retiré de votre participation à l'improvisation (ou de l'observation des séances) ?
8. Quels domaines particuliers souhaiteriez-vous approfondir au cours des prochains séminaires, et pourquoi ?
9. Comment se manifeste la recherche dans votre pratique quotidienne ?
10. Quel(s) autre(s) point(s) souhaitez-vous partager dans cette évaluation ?

SÉMINAIRE 2

1. Que signifie le séminaire pour votre propre développement d'enseignant et de musicien ? Existe-t-il entre ces deux rôles des interactions qui suscitent la réflexion ?
2. Qu'avez-vous retiré du séminaire sur le plan du développement de votre propre leadership et des outils nécessaires pour l'exercer ?
3. Qu'avez-vous retiré de l'approfondissement des réseaux avec vos collègues ?
4. Qu'impliquent les conversations réflexives avec vos collègues pour le contexte de votre propre rôle au sein de votre propre établissement ?
5. Que pensez-vous du travail sur les textes ? Merci de prendre en compte la lecture des textes en amont du séminaire, la création des textes pour le site internet et les textes issus de la réflexion critique pendant les discussions.

6. Ce séminaire a-t-il contribué à votre perception de l'importance de votre identité (professionnelle) ? Comment ? Merci de prendre en compte la double perspective artistique et de votre pratique d'enseignement.
7. Comment avez-vous tenu votre journal d'apprentissage entre les deux séminaires ? Qu'en avez-vous retiré ?
8. Si vous ne tenez *pas* (n'avez pas tenu) de journal d'apprentissage : quelles sont vos réticences ?
9. Merci de nous faire part de tout autre point qui vous paraît important et qui n'a pas été évoqué.

SÉMINAIRE 3

Annulé suite aux conséquences de l'éruption du volcan islandais.

La majorité des participants a répondu aux questionnaires post-séminaires. Treize personnes ont participé aux deux séminaires et répondu aux deux questionnaires. Je m'inspirerai surtout de ces derniers, également dans le but d'essayer de saisir le processus de développement de ces enseignants.

IMPRESSIONS DES PARTICIPANTS - QU'AVONS-NOUS APPRIS ?

Comment les participants ont-ils perçu les séminaires et comment ceux-ci ont-ils contribué à leur pratique professionnelle ? Les résultats présentés ici sont une synthèse des réponses aux questionnaires post-séminaires, des entretiens pré-séminaires avec les participants, des observations en cours de séminaires et de certains témoignages personnels.

Avant même le début du programme, les sujets proposés suscitaient un intérêt considérable. Les enseignants tenaient beaucoup à partager leurs connaissances et leurs expériences des différents aspects de l'enseignement. Les deux sujets phares étaient l'enseignement individuel et l'évaluation. Les attentes concernaient entre autres la création d'un dialogue et la possibilité d'apprendre les uns des autres et les uns avec les autres. La majorité des participants n'avait aucune expérience de l'improvisation mais était parfaitement consciente de son importance et de sa pertinence. Certains enseignants admettaient même que l'improvisation les « effrayait » un peu.

Quatre grands domaines se sont avérés importants : le contenu et les formes de travail ; la diffusion ; le développement personnel et professionnel ; le rôle de l'improvisation.

CONTENU ET FORMES DE TRAVAIL

« Nous partageons enfin nos connaissances et nos interrogations : pourquoi n'avons-nous pas commencé cent ans plus tôt ? » a écrit un des participants, exprimant sans le savoir un sentiment général. Les participants étaient ravis de constater que le programme couvrait une vaste palette de sujets essentiels au professeur de conservatoire d'aujourd'hui. La plupart trouvait que le contenu « inspirait au partage avec des gens compétents » et que le programme était bien équilibré. Pour la majorité, le travail de Dinah Stabb était très original et fut une sorte de révélation, reliant « le corps et l'esprit ».

Bon nombre de participants soulignèrent l'effet positif de l'emplacement des lieux de séminaire, loin du stress quotidien, dans un environnement retiré et inspirant. C'est indubitablement un facteur de l'équilibre fructueux entre « approches formelles et non-formelles », selon un participant. Plusieurs enseignants ont souligné les différents niveaux de développement et d'innovation parmi les établissements représentés. Certains ressentaient la situation comme problématique.

Les formes de travail ont été jugées très satisfaisantes et inspirantes. Certains ont fait remarquer qu'elles offraient des outils concrets pour leur pratique personnelle et qu'ils les avaient appliqués dans leurs propres établissements. Les impressions sur les lectures étaient plus mitigées. Pour certains, la lecture en amont permettait de se sentir bien préparé ; d'autres préféraient « l'action » à la lecture. Les problèmes linguistiques jouaient aussi un rôle, tout le monde n'étant pas parfaitement à l'aise en anglais. Quant au site internet, bien que jugé utile et intéressant, il ne ressort pas comme un outil majeur pour l'apprentissage et le développement.

DIFFUSION

Dans de nombreux cas, il est clair que les participants réinjectent dans leurs établissements respectifs une grande partie de ce qu'ils ont appris au cours du séminaire. Les exemples cités sont : l'utilisation de nouvelles formes de travail et de formats pour stimuler le développement ; la résolution conjointe des problèmes et la mobilisation de la richesse de l'expérience existante entre collègues ; l'étude de l'improvisation en tant que pratique collaborative créative ; l'introduction d'un dispositif pilote d'évaluation. Certains participants ont mis sur pied de petits groupes avec des collègues, ou entrepris des projets en conformité avec les buts et les approches du séminaire. À Göteborg, par exemple, un projet de « coaching d'équipe » a étudié le partage des responsabilités et des choix au sein d'un groupe, en l'occurrence dans le contexte de cours de musique de chambre. Une enseignante a prévu un séminaire de développement professionnel dans son établissement. Une autre a entrepris un travail sur l'improvisation avec ses collègues.

Les participants ont également souligné un resserrement des liens avec leurs collègues issus du même établissement et présents au séminaire. Certains ont eu des rencontres formelles avec le personnel de la direction de leur école mais ont partagé de manière informelle leur expérience avec leurs collègues. D'autres ont réalisé le besoin d'un système de co-mentorat. Un commentaire indiquait qu'il n'était pas facile de transférer le savoir et l'expérience acquis au séminaire à la situation locale particulière d'un établissement. Par ailleurs, un participant a fait observer qu'il avait maintenant un groupe d'amis critiques à travers toute l'Europe qui faisait office de caisse de résonance et de réseau collaboratif.

EXEMPLE DE PROJET ISSU DU SÉMINAIRE

La participation de Dinah Stabb (actrice et metteur en scène, Département d'art dramatique, Guildhall School of Music & Drama - GSMD) au cours de Récitatif allemand, 1^{ère} année, donné par un des participants au séminaire, Armin Zanner (Directeur adjoint aux études vocales de la GSMD) a entraîné un certain nombre de changements, dont :

- une évolution à partir du format traditionnel de « masterclasse » ;
- un engagement actif permanent de tout le groupe ;
- une priorité donnée à l'apprentissage collectif par l'« action » plutôt que par l'observation ;
- une nouvelle dynamique enseignant-apprenant avec deux professeurs.

Le résultat sur le travail des étudiants a été immédiat, avec un sens accru de l'incarnation – et donc de la communication – du texte. Mais plus généralement, le projet a offert aux étudiants une expérience directe de l'intégration des différents éléments du cours (l'intensité d'émotion, le mouvement, la langue allemande et le répertoire allemand). Les deux professeurs ont étudié de nouvelles approches de leur enseignement individuel et collectif. Sur un plan plus large, ce projet pilote a encouragé la création d'autres liens entre les facettes « Art dramatique » et « Musique » de l'école dans son ensemble, avec des conséquences bénéfiques pour les étudiants, le personnel enseignant et tout l'établissement.

DÉVELOPPEMENT PERSONNEL ET PROFESSIONNEL

L'évaluation a étudié l'impact du séminaire sur le leadership, l'identité et le développement des participants. Nous avons aussi essayé de saisir les rapports entre l'enseignement et l'interprétation, la « recherche » et la pratique réflexive. Une évidence s'est imposée au fil du dépouillement des réponses : dans l'ensemble, le concept de leadership n'était pas compris. La plupart des enseignants de conservatoire considéraient le leadership plutôt comme un leadership formel, lié à la direction d'un établissement, par exemple. La notion de responsabilisation personnelle était rarement entendue. En conséquence, la plupart des participants indiquaient que le leadership n'était pas important pour eux. Néanmoins, certains enseignants reconnaissaient avoir acquis assez de confiance grâce aux séminaires pour instaurer de nouveaux sujets dans leur établissement (une présentation, par exemple), laissant penser qu'ils développaient des qualités de leadership.

Dans le rapport entre enseignement et interprétation, il était intéressant de noter l'accroissement de la réflexion critique chez les participants. Après le premier séminaire, la plupart répondaient de manière plus ou moins intuitive, surtout par rapport aux ateliers de Dinah Stabb, évoquant « la sensation de bien-être dans l'espace », « la sincérité de la communication » et le « lien entre le corps et l'esprit ». Après le second séminaire, les perceptions et les observations individuelles étaient bien plus nombreuses. Les participants commentaient la créativité partagée et l'élargissement des perceptions, la réalisation que l'interconnexion entre enseignement et interprétation est essentielle à leur travail, et dans l'ensemble, le rapport entre les deux était beaucoup plus équilibré. Un enseignant a relevé l'émergence du lien entre auto-évaluation et « évaluation institutionnelle » ; un autre a décrit « l'attitude d'apprentissage comme 'le pivot de la pratique musicale' ».

La définition de la recherche variait selon les personnes, balayant un large spectre, de « la recherche signifiant uniquement la recherche scientifique » à « toute activité créative est une recherche » et « la recherche, c'est la curiosité ». Mais pour la plupart des enseignants, le concept de recherche semble étroitement lié au fait d'être un praticien réflexif (Schön, 1983). Les participants trouvaient important de réfléchir sur leur propre pratique et enseignement artistique, souvent avec des collègues et des étudiants. Un enseignant

déclara que la recherche comprenait les « discours de mes propres élèves, proche de la résolution des problèmes quotidiens. »

Bien que, à en juger par leurs réponses, la réflexion critique puisse se voir comme le cœur de métier de la plupart des enseignants, seul un petit nombre d'entre eux tenait un journal d'apprentissage d'un séminaire à l'autre. La plupart des autres invoquaient le manque de temps, ou la tenue d'une autre forme de journal d'apprentissage, liée par exemple à des procédures d'auto-évaluation dans leur établissement, ou à la méditation. Les réponses recelaient néanmoins quelques magnifiques exemples de pratique réflexive. Une personne a déclaré apprendre beaucoup des différentes modalités de discussion. Une deuxième a noté que les séminaires avaient changé son image de soi et donc son attitude dans l'école où il se sentait beaucoup plus confiant pour jouer un rôle dans le dialogue institutionnel. Pour une troisième, les séminaires étaient un miroir : « J'ai pu voir mes forces et mes faiblesses. »

La question de l'estime de soi est revenue plus d'une fois. Les enseignants ont déclaré avoir pris conscience de leur responsabilité dans les problèmes d'estime de soi de leurs étudiants, surtout dans les situations de cours individuel. Mais l'effet était parfois négatif, comme l'exprime un enseignant : « Quand je vois le chemin déjà parcouru par certains collègues, mon estime de moi en prend un coup. »

Le processus de réflexion critique a fait émerger un thème holistique majeur sur l'importance du lien entre le corps et l'esprit et l'équilibre entre musicalité et développement personnel. Un enseignant a résumé l'impression générale d'émergence d'un « sentiment d'appartenance » au fil des séminaires :

« Pouvoir prendre le temps de débattre, d'examiner et d'échanger des idées sur des sujets actuels de mon travail quotidien avec mes collègues (internationaux) en y associant des séances de pratique musicale et de conscience corporelle est pour moi une expérience très intense et stimulante. Le partage de créativité (musicale) potentialise mon sentiment d'identité en tant que musicien. Je conclus de cette expérience qu'il est important de nourrir mon expression musicale pour trouver un équilibre entre mes différents rôles d'individu, de musicien et d'enseignant/responsable de programme. La créativité fait le lien entre eux. L'ensemble du processus me donne un sentiment de complétude. » (Extrait du journal d'apprentissage d'un participant)

LE RÔLE DE L'IMPROVISATION

La majorité des enseignants n'avait jamais improvisé auparavant et plusieurs avouaient même hésiter à participer à une séance d'improvisation. Malgré tout, la pertinence et l'impact de l'exercice ont été (dans l'ensemble) une révélation. La plupart des participants s'y sont essayé, avec beaucoup de plaisir. L'improvisation a été perçue comme inspirante et gratifiante. « Ce fut un plaisir inattendu », a commenté un participant. « Je n'arrivais pas à croire que je l'avais fait », dit un autre. L'impact du rôle de l'improvisation s'est renforcé lors du second séminaire, comme en témoignent les réflexions post-séminaires. Plusieurs personnes ont exposé le lien entre l'improvisation et des composants essentiels de la musicalité, sur le plan artistique et par rapport à la santé, le bien-être et l'estime de soi. L'improvisation « vous mène à votre moi profond », a déclaré un enseignant. Globalement, on a noté que l'improvisation s'imposait progressivement

dans les esprits comme un important outil pédagogique, exigeant écoute, réactivité et conscience de soi. Dans cet ordre d'idées, on l'a aussi évoqué comme outil d'enseignement de la musique de chambre.

POINTS DE VUE DES ANIMATEURS DU SÉMINAIRE

Pour Helena Gaunt, une des animatrices, le but fondamental des séminaires était de « créer une communauté internationale dynamique d'enseignants de conservatoires afin de libérer leur potentiel et contribuer à la modernisation et à la professionnalisation de l'enseignement et de l'apprentissage dans l'enseignement musical supérieur », en :

- catalysant le développement professionnel individuel des participants en tant qu'enseignants ;
- permettant aux participants d'assumer un rôle de leadership et de promouvoir le développement professionnel pour d'autres enseignants de leur établissement, dans le cadre de l'innovation et des changements institutionnels ;
- stimulant la pratique réflexive et une attitude de recherche et l'engagement dans la recherche et la pratique existantes.

À la suite du premier séminaire, elle a observé beaucoup d'engagement, de prise de risque, d'innovation et l'établissement de premières relations significatives entre les participants. Elle a souligné aussi qu'il fallait porter beaucoup d'attention aux contextes spécifiques de chaque établissement. Les modalités de la mise en application du processus de Bologne, par exemple, sont très diverses et personne ne doit jamais se sentir laissé pour compte. L'élaboration d'un répertoire partagé de méthodes de développement et de connaissances permettrait de faire le lien.

En complément de la vision d'Helena, l'autre animateur, Bart van Rosmalen, a exprimé l'idée conceptuelle globale qu'un tel programme pouvait se muer en programme de développement professionnel au niveau institutionnel local. Lors du premier séminaire, il avait observé les différences entre les enseignants, depuis ceux qui se situent « au niveau de l'inspiration individuelle » jusqu'aux tenants des présentations collectives à un niveau stratégique conceptuel plus partagé. Pour Bart, les ateliers de Dinah Stabb dépassaient la notion de « personnalité dans l'exécution », et permettaient aux participants de se sentir libres de s'engager dans le changement et l'innovation.

Tous deux s'accordent sur l'approfondissement des résultats après le second séminaire. Cependant, Helena Gaunt fait aussi remarquer : « Je ne sais pas si ce programme peut s'adapter au développement de chaque établissement et de chaque individu (...) Je pense qu'il est important d'y réfléchir en termes d'impact réel de notre action. Je me demande aussi s'il ne faudrait pas, à l'avenir, un programme de mentorat entre les sessions. » Helena s'interrogeait sur les moyens de stimuler la pratique réflexive entre les sessions. Elle a souligné encore une fois que « l'élément clé du succès de ce programme viendra de notre capacité de permettre à tous, au niveau individuel et collectif, de devenir proactif dans leur propre développement en tant qu'enseignants, et dans le développement de l'enseignement / l'apprentissage dans leurs établissements respectifs. »

Bart van Rosmalen a souligné l'importance des séances consacrées à la créativité, l'identité et l'improvisation, y compris celles avec Dinah Stabb, incluant des éléments de théâtre. Par ailleurs, il était particulièrement satisfait du rôle accru de l'internet (site web).

4. DISCUSSION : UN MODÈLE DE DÉVELOPPEMENT PROFESSIONNEL CONTINU

Le succès des séminaires est incontestable. Ils ont suscité un mouvement de fond sur des sujets actuels dans les conservatoires et académies de musique. Il était particulièrement intéressant de voir les réponses des participants aux ateliers de Dinah Stabb sur la « personnalité dans l'interprétation » et leur étonnement face à leur propre évolution dans le domaine de l'improvisation. Deux signaux forts d'une prise de conscience !

UN MODÈLE PERTINENT

L'élément essentiel du modèle des séminaires de développement professionnel continu était l'emploi de processus artistiques et créatifs pour générer chez les participants le changement et le développement, parallèlement à un engagement avec une base de recherche. C'est tout à fait logique, puisque le sens artistique et la créativité sont au cœur de l'identité professionnelle des interprètes/enseignants présents et invitent donc les participants à s'approprier le contenu du séminaire.

À l'évidence, les différentes formes de travail utilisées, décrites plus haut, étaient satisfaisantes. Elles impliquaient différents types d'apprentissage, ce qui a peut être renforcé le sentiment de partage de savoir-faire et d'appropriation, étayant ainsi le sentiment « d'appartenance » dont parlait un des participants. Ceci rappelle le modèle de la « communauté de pratique » d'Eugene Wenger (1998) qui réunit quatre composantes interconnectées : *le sens* (apprendre par l'expérience), *la pratique* (apprendre par le « faire »), *la communauté* (apprendre par l'appartenance) et *l'identité* (apprendre par le devenir).

En premier lieu, il était évident que les participants avaient besoin d'une interaction humaine directe ; la vraie substance émergeait du rapport direct. Apparemment, le site internet servait plus à la mise en réseau qu'à l'interaction humaine. Soumis à une certaine pression de la part de leurs établissements pour être performants au quotidien, les participants répondaient peu à leurs courriels. Souvent mentionnée dans les questions d'évaluation, cette pression est donnée comme raison de l'absence de journal d'apprentissage. Toutefois, au sein d'un programme de développement professionnel continu réussi, les participants pourraient tirer d'énormes avantages d'un dialogue conciliant les plans professionnel et personnel (même par le biais de courriel ou d'internet), que nous pourrions aussi définir comme un co-mentorat :

[offrir] un processus d'apprentissage collaboratif dynamique [...] pour se livrer à un échange égal de connaissances, de compétences et d'expérience dans le but de développer et de maintenir des partenariats de pratique innovante, et d'intégrer la créativité et l'apprentissage créatif au cœur de leurs organisations (The Sage Gateshead, 2007, p. 4).

Les « conversations d'équipe sur la réflexion » du second séminaire étaient un excellent moyen de susciter la conscience de la pratique réflexive, en débattant « revendications, préoccupations et questions ». On

peut les voir comme des étapes permettant d'acquérir suffisamment de confiance pour s'engager dans une pratique réflexive. Manifestement, le processus d'intégration de la pratique réflexive dans la pratique courante de chacun doit continuer à se développer. Malgré l'utilité de la tenue d'un journal d'apprentissage au sein du processus de co-mentorat entre participants pour soutenir les processus d'apprentissage entre les séminaires, peu de personnes y ont eu recours. Pour progresser, il faudra s'occuper du développement du co-mentorat et de la facilitation d'une conversation au cours desquels les interlocuteurs ne sont pas simplement écoutés, mais entendus. Ce sont des compétences clés pour les enseignants, et aussi, plus généralement, pour la santé des conservatoires en tant qu'organisations :

Dans toute organisation, l'élément essentiel d'un dialogue honnête est un style de leadership véritablement ouvert, qui aura un effet facilitatoire. Pour cela, il faut puiser dans les compétences et les attitudes au cœur du processus de mentorat : la capacité à établir des liens, à lâcher prise, à poser les bonnes questions, à pratiquer une écoute active et à faire preuve d'empathie. Le dialogue réflexif collaboratif peut pousser une organisation à réexaminer sa distribution des connaissances et du contrôle, à envisager le passage de structures mécanistes de gestion à de plus vastes perspectives de partage de leadership et de responsabilité. Dans les faits, processus et procédures gagnent en transparence et en clarté, et chacun a la possibilité de participer à l'élaboration de son propre avenir. Ceci ne peut qu'être sain pour la vie et l'activité de toute organisation (Renshaw, 2010, p. 118)

La difficulté réside dans la chorégraphie de la conversation. Dans les séminaires, les « conversations promenades » et l'improvisation ont stimulé ce genre de conversation de différentes manières, permettant l'expression du moi intérieur des participants, en termes d'expressivité artistique, de communication et de conversation, d'identité musicale, d'apprentissage social, de responsabilité, de partage d'idées et de faiblesses (Smilde, 2009).

COMMENT CRÉER UN ENVIRONNEMENT D'APPRENTISSAGE COLLABORATIF DANS LES ÉTABLISSEMENTS DES PARTICIPANTS ?

L'annulation du troisième séminaire a malheureusement empêché la réflexion collective sur ce qui se passe « après », au retour des participants dans leurs établissements respectifs, et sur le soutien nécessaire à la poursuite du développement. La connaissance et l'expérience acquises lors du séminaire ne sont pas toujours facilement transférables à une situation locale donnée, en d'autres termes : « Voilà qui est parfait, mais comment l'appliquer chez nous ? ». Les établissements se contentent encore souvent de bonnes paroles en matière de développement professionnel continu, au lieu d'en faire un élément fondamental pour être en phase avec les développements de la pratique professionnelle des musiciens. Inévitablement, la non-réactivité des établissements peut s'avérer problématique pour les participants.

Un thème a émergé nettement : s'il est difficile de faire changer les établissements, nous pouvons essayer d'influer sur le changement culturel en nous assumant comme enseignants. Il est donc important de se concentrer sur l'engagement personnel et la responsabilité professionnelle (le mot sera peut-être mieux compris que « leadership ») des enseignants et sur la manière d'exercer ces qualités. Il est important que les enseignants définissent leurs priorités et identifient les obstacles potentiels à leur développement

personnel et professionnel. Une question clé de la réflexion critique en prélude à la pratique réflexive de l'enseignant et aux processus de co-mentorat est : comment se positionner dans le cadre élargi de son activité au conservatoire ? Les enseignants peuvent s'interroger sur leur rôle potentiel dans le changement de culture de leur établissement et réfléchir à la différence entre la « marge », où ils sont éventuellement écoutés, et le « centre », où ils sont effectivement *entendus*. Le résultat peut être la facilitation ou l'activation d'un sentiment de responsabilité collective et les programmes de développement professionnel continu peuvent se voir comme une forme facilitatrice de leadership.

La communauté de pratique peut servir à illustrer le propos. Eugene Wenger (1998) observe que la pratique réflexive est un résultat de deux « modes d'appartenance », l'engagement et l'imagination. À propos de « l'engagement mutuel » et du « répertoire partagé », il remarque :

C'est que l'apprentissage, sous quelque forme qu'il soit, nous change en changeant notre capacité à participer, à appartenir, à négocier du sens. (p. 226)

Des questions persistantes ont émergé de ces séminaires. Elles concernent :

- le potentiel de ce type de développement professionnel continu, qui aiguisé les processus réflexifs et aide à changer la culture d'établissement ;
- la place stratégique du développement du co-mentorat et la nature d'une communauté de pratique dans le changement institutionnel ;
- les rapports entre l'apprentissage réflexif et la recherche basée sur la pratique¹⁷ et comment les rendre plus fructueux.

La réflexion doit également s'appliquer à l'usage du site internet. Il va de soi qu'il peut être un outil puissant de mise en réseau à l'intérieur et à l'extérieur de l'établissement et permettre aux participants de rejoindre la communauté réflexive. La plupart des enseignants de conservatoire ne sont pas (encore) très à l'aise avec ce support. Mais les nouveaux médias jouent un rôle significatif dans l'innovation et il ne fait aucun doute que les étudiants en musique ont besoin de compétences de plus en plus sophistiquées pour s'en servir avec efficacité. L'évolution des séminaires sur le développement professionnel continu devra prendre en compte les questions suivantes : comment rendre cette mise en réseau plus attractive afin qu'elle puisse jouer un rôle plus important dans la durabilité du travail ? Comment intensifier l'usage d'internet en tant qu'outil réflexif dans les séminaires ?

Une telle approche peut donner des résultats significatifs pour les participants et leurs établissements. Les éléments clés du modèle et de ses résultats durables sont résumés dans le tableau 1. Espérons qu'ils fournissent de nouvelles idées sur les manières pratiques de relever un des défis majeurs auxquels nombre de conservatoires sont actuellement confrontés.

¹⁷ La recherche basée sur la pratique est une investigation originale entreprise pour obtenir de nouvelles connaissances/ idées partiellement ou entièrement par la pratique même. Elle peut générer des idées, des partitions, des exécutions/ interprétations et des enregistrements. Il est essentiel qu'une partie de cette nouvelle connaissance s'incarne dans des productions artistiques.

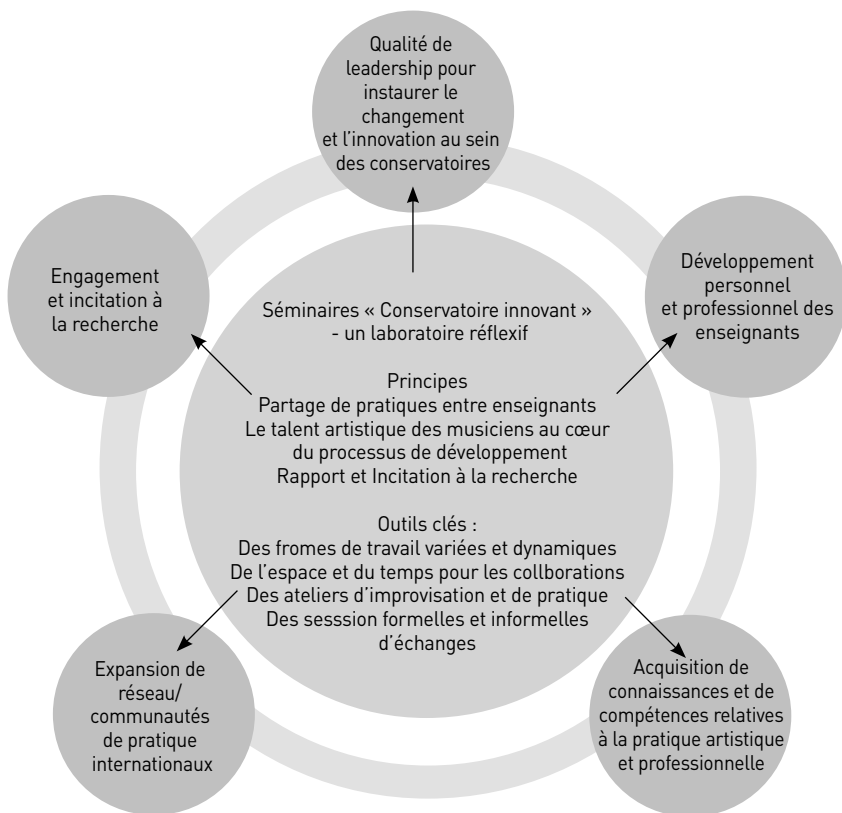


FIG. 1 - ÉLÉMENTS CLÉS ET IMPACT DES SÉMINAIRES SUR LE CONSERVATOIRE INNOVANT

REFERENCES

Renshaw, P. *Lifelong Learning for Musicians: The Place of Mentoring*. Accès en ligne : www.lifelonglearninginmusic.org, 2009.

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

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

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

The Sage Gateshead *Handbook Reflect*. Creative Partnerships, National Co-Mentoring Programme. Accès en ligne : www.thesagegateshead.org, 2007.

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

TABLEAU 2 - UN MODÈLE TRANSFÉRABLE DE DÉVELOPPEMENT PROFESSIONNEL : CARACTÉRISTIQUES, CONTENU ET FORMES DE TRAVAIL DES SÉMINAIRES SUR LE CONSERVATOIRE INNOVANT

CARACTÉRISTIQUES STRUCTURELLES

Participants : au moins 10-15 enseignants, représentant différents instruments et départements – les séminaires « Conservatoire innovant » comprenaient environ 25 enseignants.

Durée : Prévoir une période de travail d'au moins 48 heures (sur trois jours, deux nuits comprises) – Les séminaires « Conservatoire innovant » comprenaient trois nuits (arrivée en fin de soirée, le premier jour/départ après le déjeuner, le quatrième jour). Pour un développement durable, il faut plus d'un séminaire. Trois modules sur une période d'un an et demi forment une approche forte qui stimule une puissante interaction, la conscience de soi et le développement d'initiatives et de projets collaboratifs.

Animateurs de séminaires et enseignants invités : un animateur pour 10-15 participants. La présence de plusieurs animateurs donnera une approche plus dynamique.

Sujets : les sujets traités doivent refléter l'expérience partagée des participants, leur pratique quotidienne au sein du conservatoire, les besoins perçus de développement ainsi que des domaines particuliers de savoir-faire et d'intérêts inhérents au groupe.

Caractère du processus de travail : le programme est d'autant plus efficace qu'il intègre une diversité de formes de travail et de groupes. Il est préférable d'éviter les conférences traditionnelles ou les longues séances plénières. Une participation active est essentielle. La variété des tâches est stimulante et

gratifiante et permet d'alterner les points de vue tout en restant concentré et engagé. Dans un séminaire ou une série de séminaires, la forme générale du travail est importante : il faut soigneusement doser le niveau d'intensité des différentes sessions, à l'instar de la dualité tension/détente qui caractérise toute œuvre musicale.

Préparation des participants : un certain degré de préparation est nécessaire, mais point trop n'en faut. En général, plus la préparation est variée - lecture de texte(s) ; recherche d'exemples de pratique dans le conservatoire ; réalisation d'une vidéo ; préparation d'une étude de cas tirée de la pratique personnelle - meilleurs sont les résultats.

CONTENU

L'expérience des participants est un point naturel de départ, qui sera progressivement élargi et approfondi par le développement d'une approche de recherche.

À titre d'exemple, voici une liste des sujets traités lors des séminaires sur le Conservatoire innovant, avec les questions sous-jacentes pour les participants.

1- Cours particulier et travail en petit groupe

Quel apprentissage puis-je stimuler par le biais du cours particulier ou le travail en petit groupe ? Quels sont les points forts et les difficultés de chaque environnement ?

2- Masterclasses

Quels sont les différents types de masterclasses : artiste invité ou professeur « maison » ? publiques ou privées ? spécialisées ou généralistes...? Quels sont les avantages et les inconvénients de chacune ? Comment organiser au mieux les masterclasses dans un conservatoire pour approfondir l'apprentissage ?

3- Travail personnel

Quels sont les éléments indispensables au travail personnel ? Comment aider les étudiants à améliorer leur travail personnel ?

4- Santé et bien-être

Comment l'attention portée à la santé et au bien-être, au développement des connaissances et de l'expérience pratique peut-elle étayer notre propre pratique de musiciens et concourir à améliorer le développement de jeunes professionnels ?

5- Évaluation

Quelle est l'incidence du feedback et des processus d'évaluation formelle sur l'apprentissage ? Quels sont les processus les mieux adaptés aux besoins pratiques, théoriques et créatifs des étudiants ?

6- Improvisation et créativité

Quels rôles peut jouer l'improvisation dans l'enseignement et l'apprentissage, toutes disciplines musicales confondues ? Peut-elle aider au développement de la personnalité musicale, et comment ? Comment les enseignants peuvent-ils mettre l'improvisation en pratique ?

7- Personnalité

Que peut nous apprendre l'art dramatique pour renforcer notre personnalité artistique et notre interprétation en général, particulièrement sur scène ?

Chaque sujet peut être étudié plusieurs fois au fil d'une série de séminaires. Différentes approches sont possibles :

- l'**examen** et le **partage d'expériences** personnelles et d'exemples concrets issus des établissements respectifs ;
- une participation à des **travaux de recherche** intéressants existants, ou présence de **professeurs invités spécialistes** du sujet ;
- **des ateliers collectifs pratiques** pour stimuler de nouvelles idées et pratiques.

La combinaison de ces approches est généralement fructueuse et peut être renforcée par le choix des formes de travail. Il sera peut-être bon, dans un premier séminaire, de créer un point de départ relativement facile sur un sujet, éventuellement à partir de la propre expérience des participants. Le séminaire suivant ciblerait l'approfondissement des expériences par un travail sur un plus grand nombre de textes ou avec des spécialistes invités. En conclusion, un troisième séminaire chercherait à élaborer la suite du développement de la pratique.

Temps limité : il ne sera sans doute pas facile de traiter individuellement tous les sujets souhaités en un seul séminaire. Les combinaisons sont possibles, par exemple « travail personnel, santé et bien-être » ou « cours particulier, groupes ou master-classes » ou « personnalité, improvisation et interprétation ».

FORMES DE TRAVAIL

Un but fondamental des séminaires sur le Conservatoire innovant était de mettre les enseignants (participants) au centre du processus de travail. En tant qu'acteurs clés, et non consommateurs passifs, du programme, il était important qu'ils se sentent responsables d'eux-mêmes, de l'interaction avec leurs collègues et des résultats du processus global. Plus ils prendraient d'initiatives au cours du séminaire, et plus ils seraient capables de maintenir leur propre développement et de mener de futurs processus dans leurs établissements respectifs et avec leurs autres collègues.

Changements rapides de perspectives : le programme utilisait, en les adaptant le cas échéant, toute une série de formes de travail. Le passage rapide et audacieux de l'une à l'autre servait à catalyser un processus d'apprentissage fort et à faciliter des échanges en profondeur entre participants.

Cinq dimensions : les formes de travail jouaient sur cinq dimensions :

- l'apprentissage coopératif, apprendre les uns des autres à partir de ses propres expériences ;
- le travail avec un apport extérieur de textes et d'invités ;
- l'intégration de tout le corps dans le processus d'apprentissage ;
- l'usage et l'étude de la musique et de l'improvisation comme parties intégrantes du processus ;
- les différents moyens de réflexion offerts par les nouveaux médias.

APPRENTISSAGE COOPÉRATIF

Intervention

Un groupe de 6 à 8 participants choisit un exemple soumis par un des leurs et tiré de sa propre pratique (exemple : le scénario d'un travail individuel avec un étudiant). La personne sélectionnée (« le proposant ») explique les aspects importants de son exemple (5') et formule ce qui lui paraît être la question essentielle. Les autres participants creusent alors le sujet pendant une demi-heure environ par le biais de questions. Attention : aucun commentaire, seulement des questions ! Au terme du délai imparti, le groupe reformule la question essentielle du proposant. Ce dernier choisit la nouvelle formulation qui lui paraît la plus appropriée. Tous les participants sont alors autorisés à faire des commentaires ou donner des conseils par rapport à la question ainsi reformulée. Compter environ 20 minutes pour cette phase consultative. Le proposant conclut en choisissant le meilleur conseil et en réfléchissant à ce qu'il (ou elle) va en faire.

L'utilité de cette forme de travail est de donner aux participants la possibilité d'approfondir un problème particulier à partir d'un scénario concret et de dépasser les idées établies ou conventionnelles. Le processus exige une certaine discipline. Un des participants doit présider la séance et veiller au strict (!) respect des règles du jeu. Le mécanisme est très bien adapté au partage des expériences d'enseignement individuel. Il faut bien compter au moins une heure et demi pour travailler sur un ou deux cas.

Conversation promenade

Idéale après la pause-déjeuner ! Deux par deux, les participants déambulent en traitant d'une question particulière ou débattent sur un sujet spécifique. La première partie de la promenade est consacrée à cerner la question/le sujet, et leur propre expérience. La seconde partie leur permet de formuler des idées et des propositions concrètes. Variante possible à ce stade : la formation d'un groupe de quatre personnes. Les participants échangent alors les idées émises en duo, soutiennent leurs propositions respectives ou les fondent en une seule. Il s'agit d'une forme de travail « à dessein », particulièrement propice à l'éclosion de nouvelles idées et à l'utilisation des ressources propres et de la créativité de chacun.

Références

Comme le suggère son nom, cette forme de travail suppose que chaque participant apporte un élément contribuant au sujet : une courte vidéo de masterclass, ou un texte bref, ou un exemple tiré de sa propre pratique d'apprentissage collaboratif. Ce matériel préparé servira de base à la discussion et à l'échange, en passant par une analyse critique et une réflexion sur les implications pour la pratique. Cette méthode est plus efficace en petits groupes, afin de partager toutes les références.

World Café

Cette méthode, dont les règles du jeu se trouvent aisément sur Internet, est originaire des Etats-Unis. Très dynamique, elle est excellente pour faire circuler rapidement le savoir. Elle peut servir à lancer un sujet et permettre aux participants de faire connaissance.

Comme dans un vrai café, les tables ne peuvent réunir que cinq ou six personnes. À chaque table, on traite une question différente mais relative à un seul sujet (ou un sujet totalement différent). Un des participants

reste à la table et joue le rôle d'hôte. Il ne s'agit pas pour lui de présider la séance mais simplement d'assurer une continuité. Les autres participants se séparent et changent de table pour créer une diversité maximum pendant trois tours de 20 minutes chacun, minimum. Les nappes en papier blanc servent à noter les points clés émanant de chaque discussion. Au début de chaque nouvelle discussion, l'hôte résume la précédente (en 1' max). De nombreuses variations sont possibles, y compris le recours à des spécialistes invités.

Speed dating

Rien de mieux pour briser la glace entre participants que 4 ou 5 dialogues de 5 minutes chacun, en changeant d'interlocuteur à chaque tour. Il est important qu'à chaque tour, le temps imparti à chaque participant traitant la même question soit rigoureusement le même. Il peut s'agir d'un sujet léger sur les goûts culinaires ou touristiques de chacun. Mais il est généralement plus opportun d'adopter une démarche plus sérieuse. Les séminaires sur le Conservatoire innovant, par exemple, portaient sur la base suivante : pourquoi faites-vous ce que vous faites, et qu'espérez-vous retirer de ce séminaire ? En dépit de la brièveté des questions, les conversations allaient immédiatement au cœur du sujet et de la motivation personnelle.

APPORT EXTERNE

Texte ou dialogue contemplatif

Les participants doivent lire un texte en préparation au séminaire. La séance de travail se déroulera en groupe d'environ 8 personnes, avec un animateur. Ce dernier demande aux participants de relire le texte et de prendre quelques notes (20-30') sur ce qui les frappe le plus, sur les points qu'ils approuvent ou désapprouvent. Il annonce également aux participants qu'ils devront lire leurs notes à haute voix. Après ce premier travail individuel, les participants lisent leurs notes (10'), sans interruption ni commentaire. L'animateur demande alors à chaque participant de réfléchir et de noter, à nouveau en silence, ce qui l'a frappé dans une de ces contributions (10'). Y a-t-il eu révélation ou motif de confrontation ? Les participants lisent alors leur second texte (10'). Environ une heure (!) s'est écoulée depuis le début de la séance. L'animateur demande enfin aux participants de discuter les points essentiels : qu'y a-t-il vraiment « sur la table » ? que faut-il continuer à explorer ? quelles conclusions pourrait-on tirer ? Cette forme de travail est excellente pour approfondir l'esprit critique, exprimer différentes perspectives et comprendre ce qui les distingue.

Professeurs invités

L'intégration de professeurs/présentateurs invités dotés de compétences spécifiques est essentielle à l'élargissement des connaissances et de l'expérience. Il est souvent très constructif d'éviter un format de présentation standard. Au cours des séminaires sur le Conservatoire Innovant, nous avons travaillé sur le thème de l'évaluation par les pairs à partir de notre propre expérience. En petits groupes de trois ou quatre personnes, nous avons recensé un certain nombre de questions à poser à l'invité. En session plénière, ces questions ont été regroupées et ont servi de base à son travail avec le groupe.

Le Corps

Nous avons travaillé avec deux animateurs et un professeur invité venu du monde du théâtre, qui a participé à toutes les sessions et a animé plusieurs ateliers pratiques. Les exercices de théâtre intègrent directement l'expérience physique au processus d'apprentissage (gardant l'accent sur la « connaissance incarnée » si importante en musique), permettent l'évolution du groupe et ouvrent différentes perspectives de conscience de soi et d'interaction interpersonnelle. Cette contribution du monde du théâtre peut s'avérer très précieuses et l'alternance des modes : parole, lecture, musique et théâtre, est souvent efficace.

La musique

En ce qui concerne l'improvisation, il est important de pousser les participants à improviser ensemble et à explorer différentes approches pratiques. Les séminaires sur le Conservatoire Innovant ont bénéficié des compétences de l'excellent improvisateur-enseignant Anto Pett, présent parmi les participants.

Les nouveaux médias : un outil réflexif

Les séminaires sur le Conservatoire innovant ont été l'occasion d'intégrer le site internet comme outil de réflexion dans le processus de travail. (Réalisé avec le logiciel gratuit de Wordpress, ce site à petit budget est l'œuvre d'un seul concepteur qui faisait également office d'assistant technique pendant les séminaires.) L'idée de base était de confier aux participants la responsabilité de résumer et diffuser les réflexions et résultats importants des sessions. Tour à tour, chacun écrivait quelques « unes » en fin de session, ou présentait une rubrique vidéo d'une minute, résumant la quintessence de la session. L'intérêt de ces reflets instantanés, utilisant les nouveaux médias, est de cibler les réactions individuelles, et de donner un caractère d'urgence au développement en cours. Ainsi, au petit déjeuner, on peut demander à des collègues de se pencher sur certains points de la veille. Le processus de travail s'en trouve approfondi et les résultats clés passent au premier plan. Après le deuxième séminaire, on a nommé des « coordinateurs de rédaction » pour chaque sujet. Leur rôle était de collecter d'autres lectures et matériaux pertinents, destinés à fournir la bibliothèque du site.

ARCHITECTURE D'UN PROGRAMME

L'architecture générale d'un séminaire (ou d'une série de séminaires) exige beaucoup d'attention. Il faut réserver du temps et de l'espace pour les dialogues informels, la musique de chambre, et produire une structure globale satisfaisante.

L'expérience des séminaires sur le Conservatoire innovant fait ressortir plusieurs points :

Arrivés en fin d'après-midi, les participants seront plongés directement dans le vif du sujet par un « speed dating » ou un « world café ». Pour une dynamique d'échange immédiate, évitez les longues réunions aux présentations interminables.

Les matins et les après-midi peuvent généralement accommoder un grand sujet de deux heures et un sujet moins lourd d'une heure.

Les matins sont propices aux sujets intensifs comme l'enseignement individuel ou l'évaluation. Ils seront contrebalancés par une séance plus courte et plus physique, par exemple un partage illustré des approches du travail individuel, ou un travail sur la communication par le biais d'exercices de théâtre.

Les après-midi sont propices à l'approche créative d'un gros sujet comme l'improvisation, et à un travail sur un sujet plus court, d'ordre cognitif, par le biais d'une petite conversation promenade, ou une session pratique d'échange de domaines de compétence/d'intérêt, en petits groupes.

« *Après dîner* »: le planning permet parfois de se retrouver après dîner pour un bref résumé de sessions particulières ou de courtes présentations par des participants chargés d'une tâche spécifique. Il peut en résulter un nouveau genre de conversation informelle, dans un esprit de compétition ludique.

Le dernier matin : la session finale est généralement consacrée à l'élaboration de plans, individuels et/ou en équipe, dans un esprit d'entraide mutuelle, en faisant le bilan du séminaire et en se tournant vers l'avenir. C'est une étape importante pour la mise en pratique des idées.

« La recherche c'est de voir ce que tout le monde voit et de penser ce que personne ne pense. » Albert Szent-Gyorgyi, *biochimiste hongrois*

« C'est en faisant des erreurs que nous apprenons. » Goethe

CHAPITRE 7 : REMARQUES FINALES

Notre collaboration au sein du Groupe de travail sur la Recherche a confirmé le potentiel d'ancrage de la recherche dans le contexte du conservatoire et l'importance des résultats déjà obtenus. En effet, la recherche peut être une force dynamique dans nos établissements, en créant un espace d'expérimentation et d'approfondissement de la pratique artistique, en apportant une source d'innovation et un moyen de nous relier plus fortement aux contextes contemporains. Sans oublier la contribution particulière de notre recherche à la connaissance en général qu'il ne faudrait pas sous-estimer.

Le matériau contenu dans ce livre n'est qu'un début de représentation du travail existant. Pour ceux qui souhaiteraient pousser plus loin la réflexion sur le sujet, signalons beaucoup d'autres lieux d'inspiration dignes d'être étudiés. Voici quelques suggestions :

- Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology (CIRMTT), basé à McGill, Canada : www.cirmmt.mcgill.ca
- Lectorate in Lifelong Learning in Music and the Arts : www.lifelonglearninginmusic.org
- Académie norvégienne de musique : www.nmh.no/english/research_development
- Centre for Performance Science, Royal College of Music, Royaume-Uni : www.cps.rcm.ac.uk

Il ne fait aucun doute que la recherche artistique a provoqué un bouleversement culturel important dans la compréhension de la nature profonde de la recherche, au sein de nos établissements. Il est de plus en plus prouvé qu'elle nous aide à comprendre et à communiquer toute la complexité ancrée dans l'échange de connaissances tacites en musique.

Si nous nous projetons dans l'avenir, certains défis majeurs concernent la détermination du degré de qualité d'un tel travail : comment des concepts génériques - la rigueur, l'originalité et le partage effectif des vues - s'appliquent-ils dans ce contexte particulier ? De quelles sortes de processus et de preuves avons-nous besoin ? Il est urgent que la communauté progresse avec des cadres de qualité pour la recherche artistique, en particulier parce que les limites et le lien entre recherche et pratique créative en musique sont à l'origine d'un débat enflammé (Borgdorff, 2006). Si nous ratons le coche, nous courons le risque de perdre notre crédibilité et de nous retrouver inopportunément isolés au sein de vastes communautés de recherche.

Il faut espérer que la nouvelle initiative de l'AEC : la Plateforme européenne pour la recherche artistique en musique (EPARM), offrira un forum d'échange et jouera un rôle important dans cette tâche. La première rencontre est prévue au printemps 2011. L'objectif de la plateforme sera non seulement de soutenir le débat en cours sur le rôle de la recherche dans les conservatoires, mais aussi et surtout d'offrir aux étudiants de 2^e et 3^e cycles une plateforme de rencontre, de présentation de recherche et d'échange d'expériences.

De plus, l'AEC est également partenaire d'un projet international de développement du Catalogue de la recherche artistique (acronyme anglais : ARC). Financé par le gouvernement hollandais, le projet ARC va mettre au point un référentiel basé sur le web, qui servira à exposer, documenter, organiser, communiquer et diffuser la recherche artistique des étudiants, des artistes indépendants et des instituts d'art du monde entier. Le logiciel du catalogue de recherche fournira la base du Journal international de la recherche artistique (JAR), créé les 5 et 6 Mars 2010 à Berne, Suisse¹⁸.

L'ancrage de la recherche au cœur même des conservatoires restera encore un défi pour quelque temps. Plusieurs facteurs impactent le processus : les différences de convictions et de compréhension parmi les enseignants et les étudiants ; l'absence d'expérience antérieure de la recherche formelle ; le temps nécessaire et le fait que la conception et les approches méthodologiques d'une grande partie de la recherche basée sur la pratique sont encore jeunes. Comme l'ont montré les séminaires sur le Conservatoire innovant, dans l'esprit des professeurs d'instrument/de chant, le concept de « recherche » recouvre une vaste palette, depuis « recherche égale recherche scientifique » à « toute créativité est recherche » (voir p.94). Il y a donc encore beaucoup à faire pour développer la compréhension et élaborer des compétences de recherche. Où sont les possibilités de financement appropriées ? Comment intégrer la recherche dans des contrats et des structures de promotion ? De quelle manière les enseignants peuvent-ils avoir accès à des « laboratoires » pour une expérimentation ouverte ou à un mentoring de recherche et au développement de compétences spécifiques ? Les éléments durs et mous d'une culture de la recherche exigent de l'imagination et un réglage minutieux s'ils doivent générer un terrain fertile. Seule leur combinaison permettra à la recherche de devenir une force transformationnelle infiltrée dans tout le conservatoire et non un bastion sans repères et totalement isolé.

Dans le climat économique, social et culturel actuel, ce dernier point est sans doute critique. Comme le suggèrait l'introduction, la prospérité et le bien-être futurs, en Europe et ailleurs, dépendent de la capacité à établir des liens en dehors de nos contextes immédiats. L'appel à « une collaboration plus intensive, plus systématique et plus vaste entre les établissements artistiques, académiques et scientifiques » est de plus en plus entendu (Commission européenne, 2010:9). En ce qui concerne la musique, les passerelles avec les mondes de la science, des affaires et de la philosophie sont absolument vitales si elle veut réaliser son potentiel au XXI^e siècle, et profiter au maximum des « ressources [collectives], des connaissances et des talents créatifs pour stimuler l'innovation » (ibid:2).

Les équipes interdisciplinaires sont maintenant la norme dans le contexte général de la recherche. Grâce aux divers savoir-faire, elles ont le potentiel de produire des idées d'un impact considérable. Les exemples abondent dans les sciences et l'industrie, et les exemples impliquant les arts progressent rapidement. On a conçu des verres plus sûrs (les fameuses « pintes » du Royaume-Uni) qui ne se fragmentent pas en morceaux épars et dangereux. Les premiers résultats de recherche d'Innovation RCA, le réseau d'affaires du Royal College of Art (RCA), ont servi à créer des dizaines de concepts initiaux, parmi lesquels on a sélectionné des prototypes. En verre high-tech tapissé à l'intérieur d'une fine couche transparente de biorésine, ils

¹⁸ Pour plus d'information sur le catalogue de recherche et le Journal de la Recherche Artistique, consulter la page web : www.jar-online.net.

offrent une alternative aux verres en plastique. L'importance des contributions de la recherche issue du RCA est non seulement fonctionnelle (diminution du nombre d'horribles blessures qui coûtent environ £2,7 milliards chaque année à la sécurité sociale britannique) mais également esthétique (production d'un objet attrayant pour le consommateur, donc amélioration de la qualité de son expérience). « Dans ce cas précis, ce qu'ont montré les concepteurs n'est pas l'unique solution au problème, car il existe d'autres moyens d'obtenir un effet similaire, mais ils ont montré le choix » (Design Council, 2010). Dans le domaine musical, peut-être n'en sommes-nous encore qu'à gratter la surface du potentiel interdisciplinaire et de ses contributions à la société.

En ces temps critiques pour l'enseignement supérieur et les industries de la culture et de la création, la recherche a de toute évidence un rôle passionnant à jouer. Il y a tout à gagner et nous avons déjà des outils et quelques pépites de pratique à notre disposition. Un défi est posé à l'imagination, assez semblable à celui posé par Italo Calvino dans sa réalisation de *Zaide*, l'opéra inachevé de Mozart. À partir des fragments existants de récitatifs et d'airs, Calvino a tissé, comme il aime le faire, une mosaïque de récits possibles. Ce processus stylistique invite l'auditeur à ouvrir mille et une portes, chacune révélant une infinité de scénarios dramatiques et de résultats possibles. À chaque fois, Calvino recompose les pièces du puzzle en un récit convaincant, mais seulement pour mieux le dissoudre l'instant d'après et réorganiser les pièces dans une nouvelle configuration. Le spectacle est d'une fluidité passionnante. De même, la recherche dans les conservatoires évolue rapidement et dans de multiples directions. Les réalisations actuelles promettent un matériau d'une grande richesse. Il y a énormément de place pour de nouvelles découvertes et chaque conservatoire a toute latitude pour définir son propre modèle d'activité. C'est en gardant à l'esprit ce potentiel que nous proposons ce livre de poche.

BIBLIOGRAPHIE

Borgdorff, H. « *Le débat sur la recherche dans les arts* », 2006. Accès en ligne :

<http://www.ahk.nl/nl/lectoraten/kunsttheorie-en-onderzoek/publicaties/>, consulté le 01/07/10.

Design Council. « *World first prototype pint glasses developed* ». Communiqué de presse, 2010. Accès en ligne :

<http://www.designcouncil.org.uk/about-us/Media-centre/World-first-prototype-pint-glasses-developed>, consulté le 01/07/10.

Commission européenne. « *Libérer le potentiel des industries culturelles et créatives* ». Livre vert, Bruxelles COM 183, 2010. Accès en ligne :

http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/doc/GreenPaper_creative_industries_fr.pdf, consulté le 01/07/10.

BIBLIOGRAPHIE

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

Borgdorff, H. "The debate on research in the arts", 2006. Accès en ligne : <http://www.ahk.nl/nl/lectoraten/kunsttheorie-en-onderzoek/publicaties/>, consulté le 01/07/10.

Borgdorff, H. and Schuijjer, M. "Research in the conservatoire: Exploring the Middle Ground". *Dissonanz/Dissonance* 110 (Juin 2010), pp. 14-19.

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

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

Design Council (2010). "World first prototype pint glasses developed". Press release. Accès en ligne : <http://www.designcouncil.org.uk/about-us/Media-centre/World-first-prototype-pint-glasses-developed>, consulté le 01/07/10.

Commission européenne. « Libérer le potentiel des industries culturelles et créatives ». Livre vert, Bruxelles COM 183, 2010. Accès en ligne : http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/doc/GreenPaper_creative_industries_fr.pdf, consulté le 01/07/10.

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

Higher Education Funding Council of England (2010). *Circular letter No. 04/2010, Annex A*. Accès en ligne : http://www.hefce.ac.uk/pubs/circlets/2010/c104_10, consulté le 29/06/2010.

Joint Quality Initiative. *Shared "Dublin" descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards*, 2004 Accès en ligne : <http://www.jointquality.nl>, consulté le 29/06/2010.

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

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

Groupe de travail « Polifonia » Bologne *Tuning Educational Structures in Europe – Reference Points for the Design and Delivery of Degree Programmes in Music* (L'Harmonisation des structures éducatives en Europe – Points de référence pour la création de formations diplômantes en musique). Bilbao : Tuning Project, 2009. Accès en ligne : www.bologna-and-music.org/objectifspedagogiques.

Groupe de travail « Polifonia » sur le troisième cycle *Guide des études de troisième cycle dans l'enseignement musical supérieur*. Utrecht : Association européenne des conservatoires, (2007). Accès en ligne : www.polifonia-tn.org/thirdcycle.

Renshaw, P. *Lifelong Learning for Musicians: The Place of Mentoring*, (2009). Accès en ligne : www.lifelonglearninginmusic.org.

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

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

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

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

The Sage Gateshead *Handbook Reflect*. Creative Partnerships, National Co-Mentoring Programme, 2007. Accès en ligne : www.thesagegateshead.org.

Tomasi, E. and Vanmaele, J. *Doctoral studies in the field of music – current status and latest developments*. Utrecht : Association Européenne des Conservatoires, (2007). Accès en ligne : www.polifonia-tn.org/thirdcycle.

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

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

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

PO BOX 805 NL-3500AV UTRECHT PAYS-BAS

TEL +31.302361242 FAX +31.302361290

E-MAIL AECINFO@AECINFO.ORG

SITE INTERNET WWW.AECINFO.ORG



Education and Culture DG

Lifelong Learning Programme