

Historische Perspektiven/ Perspectives historiques

L'éducation musicale au Grand-Duché de Luxembourg : Ses origines et sa situation particulière

This contribution reviews the development of music education in Luxembourg since the Grand Duchy's state independence in the mid-19th century. To understand the somewhat atypical Luxembourg context, it is necessary first to elucidate some historical and linguistic facts which have made the Grand Duchy of Luxembourg a country at the centre of two traditions. Then, it is appropriate to decipher musical education from a somewhat vulgarised perspective and only later to address the musico-historiographical facts. In addition, a distinction will be made between music education in general education and music education in (specialised) music schools.

Cette contribution retrace l'évolution de l'éducation musicale au Luxembourg depuis l'indépendance étatique du Grand-Duché vers le milieu du 19^e siècle. Afin de comprendre le contexte luxembourgeois quelque peu atypique, il convient, en premier lieu, d'élucider quelques faits historiques et langagiers qui ont fait du Grand-Duché de Luxembourg un pays au centre de deux traditions. Puis, il convient de décrypter la situation de l'éducation musicale d'un point de vue quelque peu vulgarisée et de n'aborder que plus tard les faits musico-historiographiques.

À cela s'ajoutera la distinction entre l'éducation musicale dans l'enseignement général et l'éducation musicale dans les écoles de musique (spécialisées).

Dieser Beitrag zeichnet die Entwicklung der Musikerziehung in Luxemburg seit der staatlichen Unabhängigkeit des Großherzogtums Mitte des 19. Jahrhunderts nach. Um den etwas atypischen luxemburgischen Kontext zu verstehen, müssen zunächst einige historische und sprachliche Faktoren beleuchtet werden, die das Großherzogtum Luxemburg zu einem Land im Zentrum zweier Traditionen gemacht haben. Anschließend soll die Situation der Musikerziehung von einem eher populärwissenschaftlichen Standpunkt aus entschlüsselt und erst später auf die musikhistorischen Fakten eingegangen werden. Schließlich wird auf den Unterschied zwischen Musikerziehung an allgemeinbildenden Schulen und Musikerziehung an Musikschulen eingegangen.

Introduction

Après des siècles de domination étrangère, le Congrès de Vienne a accordé au Luxembourg la souveraineté étatique en 1815. En 1659, à l'occasion de la Paix des Pyrénées, le Luxembourg, d'une superficie beaucoup plus importante que le Grand-Duché souverain d'aujourd'hui, avait été

démembré de ses territoires francophones au sud¹. En 1815, à l'issu du Congrès de Vienne, le pays a cédé quelques territoires germanophones à la Prusse². La dernière division, la plus lourde de conséquences, a eu lieu en 1839 : la région à l'ouest d'Arlon a été attribuée au royaume de Belgique en tant que province francophone tandis que la partie germanophone devenait le Grand-Duché de taille décimée tel qu'on le connaît aujourd'hui³. Sa langue était le luxembourgeois, un dialecte francique-mosellan de l'allemand standard. Par des dispositions législatives, le luxembourgeois a été élevé au rang de langue dotée d'une grammaire, d'un vocabulaire et d'une orthographe spécifiques⁴. Le Luxembourg compte aujourd'hui trois langues officielles : le français pour les documents officiels, l'allemand pour les journaux quotidiens, entre autres, et le luxembourgeois comme langue parlée et, en partie, écrite. C'est ainsi que le Luxembourg est devenu un État au milieu de deux traditions qui ont également eu leur influence sur la pédagogie musicale. Depuis l'après-guerre, la pédagogie musicale au Luxembourg s'est développée dans deux directions. Alors qu'au cours du XXe siècle, l'enseignement dans les écoles de musique était basé sur le modèle franco-belge, selon lequel l'aptitude de lecture musicale primait sur la formation artistique, depuis les années soixante, les écoles secondaire recrutent principalement des enseignants ayant suivi des études de pédagogie musicale (*Schulmusik*) dans une université ou un conservatoire supérieur germanophone (*Musikhochschule*). Par conséquent, les enseignants des écoles de musique venaient principalement des pays francophones, tandis que les enseignants des écoles d'enseignement général venaient d'Allemagne ou d'Autriche. Depuis l'introduction de la nomenclature de Bologne dans le système éducatif tertiaire, les conditions initiales ont changé, mais la structure de base des programmes d'enseignement dans les écoles de musique luxembourgeoises n'a pas largement évolué.

Afin de bien saisir le contexte, il conviendrait de mettre en avant une idée que David Gasche a reprise dans le cadre d'un exposé sur les débuts de la formation des instruments à vent au Conservatoire de Vienne⁵, l'ac-

1 Kreins (2018), p. 51.

2 Kreins (2018), pp. 71 sqq.

3 Kreins (2018), p. 76.

4 Mémorial du Grand-Duché de Luxembourg, (1) (1946), (2) Règlement grand-ducal du 30 juillet 1999 (1999).

5 Gasche (2022).

tuelle université de musique de la capitale autrichienne : alors qu'à Paris, on formait des solistes, à Vienne, la formation de musiciens d'ensemble aurait toujours été au premier plan. Nous pouvons nous demander si cette idée directrice a perduré jusqu'à aujourd'hui et si elle se reflète également dans la pédagogie musicale luxembourgeoise. En effet, si nous poursuivons ce schéma d'interprétation et que nous le convertissons à la biographie de formation des professeurs de musique travaillant au Luxembourg, nous constatons que, pour les diplômés originaires des pays germanophones, la formation pédagogique était prioritaire et que la formation artistique venait ensuite, alors que dans les pays francophones, il s'agissait d'abord de former des artistes, la formation pédagogique venant ensuite. Dans de nombreux cas, les étudiants n'ont pas suivi de formation pédagogique du tout.

La musique dans les écoles de l'enseignement général

La pédagogie musicale est proposée à l'université du Luxembourg depuis le début de son existence en 2003. Cependant, dans le cadre des formations des enseignants de l'enseignement général qui précédaient la formation universitaire, elle existe déjà depuis plus de 200 ans.

Dès le début du XIX^e siècle, il est question d'éducation musicale. Dans le contexte de la soi-disant *École modèle* fondée par Heinrich Stammer en 1818 pour former les futurs enseignants, Henri-Joseph Cornély, qui dirigera plus tard la première école de musique au Grand-Duché, représente la pédagogie musicale⁶. Un demi-siècle plus tard, à l'école normale d'instituteurs, on se plaint, comme souvent, de la situation désastreuse de l'enseignement de la musique dans les écoles et dans la formation pédagogique des futurs enseignants. Outre le fait que ce lamento domine encore aujourd'hui, le discours de la pédagogie musicale, l'enseignement du chant au XIX^e siècle est attribué, selon une loi non écrite, à l'Église catholique, qui envoie des professeurs de musique à l'école normale. Pour le Luxembourg, Henri Oberhoffer (1824-1885), originaire de Trèves, a été le responsable pendant plusieurs décennies de la formation musicale pour les futurs enseignants. En tant que cécilien, Oberhoffer a contribué à façonner ce mouvement au-delà des frontières du Luxembourg⁷. C'est à

6 Ulveling (1994), p. 44.

7 Anders-Malvetti/Nitschké/Reuter/Sagrillo (²2016), pp. 888 sq, p. 901.

lui que le Grand-Duché doit une série de livres de chants qui figuraient également au programme scolaire.

Dans un article du quotidien *L'Union* du 2 février 1868, nous pouvons lire :

L'opinion selon laquelle il faut commencer par les jeunes écoliers pour former des chanteurs compétents est très vraie et personne n'en doute. Les professeurs compétents ne peuvent pas manquer, car les élèves de l'école normale reçoivent pendant leurs études des leçons de chant, de violon, de piano et d'orgue d'un professeur expérimenté (et fraîchement naturalisé) [On note le regard critique caché envers Oberhoffer, proche de l'Eglise catholique, ayant ses origines hors des frontières luxembourgeoises], non pas pour leur rendre le séjour en ville plus agréable, mais pour qu'ils en fassent usage plus tard dans leur activité professionnelle. Il suffit donc d'un mot, d'un signe d'en haut, pour que le chant soit intégré dans le programme d'enseignement comme branche obligatoire.

Dans la suite de l'article, le lecteur comprend que la formation des « garçons » au chant a pour but d'assurer la relève des chœurs d'église⁸.

En effectuant un saut dans les années vingt du dernier siècle, il y a lieu de constater que l'influence de l'Eglise catholique sur le chant à l'école a quelque peu diminué. En 1926, une commission composée de trois enseignants soumet au parlement luxembourgeois, à la demande du député René Blum, un concept de programme pour la promotion de l'enseignement du chant dans les écoles normales en huit points, qui se lit comme une exigence maximale pour l'enseignement de la musique (étant identique à l'enseignement du chant) et qui ne peut guère être réalisé avec les heures d'enseignement disponibles et la formation dispensée à l'institut des maîtres :

- 1) En premier lieu, la nécessité générale d'une réforme.
- 2) Deux heures hebdomadaires doivent être consacrées au chant et au solfège.
- 3) L'histoire de la musique et ses concepts doivent être étudiés.

8 Revue politique, lettre à l'éditeur, (1868), p. 2.

Texte original : « Die Ansicht, daß man bei der Schuljugend anfangen müsse, um tüchtige Sänger heranzubilden, ist sehr wahr und wird von Niemanden bezweifelt. An dazu befähigten Lehrern kann es nicht fehlen, denn die Normalschüler erhalten ja während ihrer Studienzeit Unterricht im Singen, Geigen, Clavier- und Orgelspiel von einem bewährten, (und zwar frisch naturalisirten) Lehrer, nicht etwa, um ihnen den Aufenthalt in der Stadt angenehmer zu machen, sondern damit sie später, in ihrer Amtsthätigkeit Gebrauch davon machen sollen. Es bedarf also nur eines Wortes, eines Winkes von oben, und der Gesang wird als obligater Lehrzweig in den Lehrplan aufgenommen. »

- 4) Les professeurs de musique doivent être employés à titre permanent et non pas recrutés à l'extérieur pour enseigner à temps partiel.
- 5) Le chant et le solfège doivent être enseignés par un seul et même professeur.
- 6) Les candidats doivent, avant de commencer avec leurs études, disposer des connaissances et du savoir-faire en pédagogie musicale et suivre une formation continue.
- 7) Chaque école doit avoir son propre professeur de chant.
- 8) Les cours de chant doivent faire partie intégrante de la charge de travail des enseignants⁹.

Jusqu'à nos jours, le personnel enseignant des écoles primaires, par le biais des syndicats, a toujours rechigné à accepter des enseignants spécialisés parmi eux, sous prétexte que le brevet de maître d'école les qualifierait à enseigner également la musique.

En 1935, le quotidien *Tageblatt* publie une série de huit articles qui traitent à nouveau de la question sous le titre « *Musikalische Volksbildung* » (« Éducation musicale populaire »)¹⁰. L'enseignement musical dans l'enseignement général, qui fait partie intégrante de cette série d'articles, met pour la première fois en relation la pédagogie musicale et l'enseignement du chant. Le constat est que les deux aspects de la musique à l'école sont marginalisés sous prétexte que les élèves intéressés doivent s'inscrire à l'école de musique. À cela s'ajoute le fait que très tôt déjà, l'enseignement du chant, considéré comme trop unilatéral, a dû céder la place à un enseignement musical plus vaste. Ainsi, Leo Kestenberg, dans *Musikerziehung und Musikpflege* (« Éducation musicale et culture musicale ») de 1921, donne la préférence à ce dernier : « Il est beaucoup question de chant, de mot sonore (*Tonwort*) [Kestenberg se réfère ainsi au concept de mot sonore de Carl Eitz (1848-1924)], de chanson, de choral, mais le cœur de l'éducation musicale, l'apport d'idées et d'éléments musicaux à l'ensemble de l'enseignement, n'est qu'effleuré¹¹. »

Ces réflexions sont sans aucun doute motivées par les innovations techniques qui ébranlent les conceptions traditionnelles de l'éducation musi-

9 Kowalsky, pp. 176 sq.

10 *Musikalische Volksbildung* (1923 à 1942).

11 Kestenberg (2009), pp. 35 sq.

Texte original : « Es ist viel von Gesang, vom Tonwort, Lied Choral die Rede, doch wird der Kern der musikalischen Erziehung, die Durchbringung des gesamten Unterrichts mit musikalischen Ideen und Elementen nur gestreift. »

cale ou qui font apparaître l'enseignement du chant comme désuet. Le quotidien *Tageblatt* susmentionné consacre sa série d'articles à la nouvelle situation. Mais ce sont surtout les inconvénients qui y sont mis en lumière. La nouvelle époque d'agitation et de hâte ne laisserait pas le temps de faire de la musique. Le développement technique est perçu « comme l'irruption de la technique dans la musique » (*der Einbruch der Technik in die Musik*) dans la vie des gens. Les disques, la radio et le cinéma sonore bannissent la pratique musicale privée. La musique est prête à l'emploi, et les enfants n'entrent plus activement en contact avec elle. Les talents musicaux seraient laissés en friche. La tâche de l'éducation musicale devrait être d'encourager à nouveau les gens à faire activement de la musique et de contrecarrer cette tendance¹².

Le temps n'est pas encore venu de réconcilier la pédagogie musicale avec les conquêtes techniques. Il faudrait attendre encore quelques décennies pour reconnaître et utiliser ces dernières, par exemple pour offrir pour la première fois aux élèves des impressions sonores de Bach, Vivaldi, Berlioz, Beethoven, etc. Dans la formation des enseignants de l'après-guerre, l'accent est désormais mis de manière conséquente sur l'enseignement de la musique et du chant en tant qu'aspects d'importance égaux, et le programme d'enseignement pour les écoles primaires au Luxembourg de 1964 accorde une grande attention à l'éducation musicale, à savoir au chant et à l'écoute, mais pas autant à la lecture musicale. « L'éducation musicale formera l'auditeur et le chanteur avant de former le lecteur¹³. » La nouvelle orientation de l'enseignement musical, qui passe de l'enseignement du chant à l'enseignement de la musique sous tous ses aspects, tient compte des innovations techniques, et la musique marque désormais les gens dans leur vie quotidienne par le biais de l'industrie du divertissement.

Recueils de chants¹⁴

En ce qui concerne la musique dans l'enseignement général, les premiers éléments d'un intérêt sont la publication de livres de chansons, et ce dans un contexte interdisciplinaire. L'un des pionniers du chant à l'école

12 Musikalische Volksbildung (1935), p. 8.

13 Ministère de l'Éducation nationale (1964), p. 108.

14 Sagrillo, pp. 199–219.

est Heinrich Stammer, déjà mentionné plus haut. Les premières publications de ce type parues au Luxembourg sont éditées par ce dernier. En conséquence, il met l'accent sur la littérature et non sur la musique. Dès sa deuxième année d'enseignement, il présente son premier recueil de chants. Il s'agit de *Lieder für die Gesang-liebende Jugend am Athenäum zu Luxemburg* (« Chants pour la jeunesse aimant le chant à l'Athénée de Luxembourg ») de 1818¹⁵. En 1823, il publie le *Katholisches Gesangbuch für Kirche, Schule und Haus im Grossherzogtum Luxemburg*¹⁶ (« Recueil de cantiques catholique pour l'église, l'école et la maison au Grand-Duché de Luxembourg »). Né à Boppard, Heinrich Stammer travaille à partir de 1817 comme premier professeur d'allemand à l'*Athénée de Luxembourg*. Le lien étroit entre le chant scolaire et l'église catholique ressort principalement de la deuxième publication. L'intention initiale du recueil de 1823 est, selon Stammer dans son préambule, de mettre à disposition des chants pour les fêtes religieuses. Mais comme le titre l'indique, le cercle des destinataires est large. Ainsi, il est conçu comme une sorte de bréviaire et comme un livre de prières – les deux publications ne contiennent que des textes ; les mélodies étant supposées connues – pour la vénération de Dieu au cours de la journée. Il ne s'agirait en aucun cas d'évincer le chant latin de l'église, mais de chants qui, avec l'accord des supérieurs de l'Eglise, ont été repris d'autres collections. L'objectif d'une éducation morale des garçons de l'*Athénée* serait plutôt de servir de fil conducteur aux enseignants¹⁷.

Les débuts de l'enseignement spécialisé de la musique au Luxembourg (1823-1844)¹⁸

Les innovations techniques mentionnées plus haut influençaient beaucoup moins l'enseignement spécialisé de la musique que l'enseignement musical dans les écoles d'instruction générale. Les débuts de l'enseignement musical spécialisé remontent, comme par hasard, aussi à 1823. Cette année-là, l'autre pionnier de l'éducation musicale à côté de Heinrich Stammer, Henri-Joseph Cornély, fonde une école de musique dans ses locaux

15 Lamort (1818).

16 Lamort (1823).

17 Stammer, 1823, pp. iv sqq.

18 Sagrillo, pp. 221–287.

privés. Il y applique le concept de *l'enseignement mutuel* qu'il a découvert lors d'une formation continue à Paris. L'approche pédagogique de l'enseignement mutuel est basée sur un concept d'Alexandre-Étienne Choron (1771-1834). Le concept d'origine remonte à Andrew Bell (1789) et Joseph Lancaster (1778-1838). Selon une structure hiérarchique, les élèves avancés participent à l'enseignement des élèves moins avancés¹⁹.

Le principe fondamental de cette méthode consiste donc dans la réciprocité de l'enseignement entre les écoliers, le plus capable servant de maître à celui qui l'est moins, et c'est ainsi que l'instruction est en même temps simultanée, puisque tous avancent graduellement, quel que soit d'ailleurs le nombre des élèves²⁰.

Dès 1803, Choron met en place une méthode d'enseignement et d'apprentissage qui, en tant que forme précoce d'enseignement mutuel, n'est pas seulement en avance sur son temps par rapport aux autres, mais peut également contribuer à réduire les coûts.²¹ Outre Choron, c'est surtout Guillaume-Louis Bocquillon (sous le pseudonyme de Wilhem, 1781-1842) qui introduit l'enseignement mutuel en musique. En 1818, il crée, avec l'autorisation de la municipalité, une classe expérimentale dans une école primaire parisienne²².

Malgré ses origines allemandes, Cornély, de retour de Paris, décide de suivre la tradition franco-italienne, non pas, dans un premier temps, en procédant selon le concept de solfège enseigné dans les conservatoires locaux, mais justement en appliquant cette nouvelle méthode d'enseignement inconnue au Luxembourg²³. L'idée de former des *élèves moniteurs* pour aider les débutants rencontre un succès inattendu, qui incite les responsables politiques parisiens à créer, outre des écoles de musique, des écoles d'enseignement général selon cette méthode²⁴. Au Luxembourg, la méthode parisienne connaît le même succès. L'écrivain luxembourgeois Nicolas Welter écrit : « Peu de temps après, ses élèves [de Cornély] chantaient une messe à l'église, ce qui était un nouvel événement artistique pour le Luxembourg²⁵. »

19 Willke (1970), vol. 1, pp. 141 sqq.

20 Dr Bell/Lancaster (1818), p. 1.

21 Tröhler (2016), p. 40.

22 Werner (2020), p. 29.

23 Veith (1940), pp. 126 sqq.

24 Werner (2020), p. 29.

25 Welter (1929), p. 49.

Le passage de l'école de musique privée à l'école de musique publique sous la responsabilité de la Ville de Luxembourg est fluide. Dans ce cas également, le succès de l'initiative privée de Cornély contribue de manière décisive aux verdicts des édiles municipaux, désormais prêts à assumer leurs responsabilités. En outre, si l'on compare avec des tendances similaires observées à l'étranger, force est de constater que le moment était venu pour un enseignement public de la musique. Un premier pas vers la création d'une école de musique publique est que la Ville de Luxembourg autorise les moyens financiers pour faire fonctionner cette nouvelle institution pédagogique, jusqu'ici organisée en initiative privée. Pourtant, la création en discussion de la première école de musique publique sur le territoire du Grand-Duché est annoncée dans la presse avec une certaine prudence, comme s'il existait encore des obstacles à aplanir. Ceux-ci sont probablement d'ordre financier, comme c'est souvent le cas dans les affaires culturelles. La fondation définitive sous la responsabilité de la Ville de Luxembourg a lieu par décision du Conseil communal du 27 décembre 1844²⁶.

Bibliographie

- Anders-Malveti, Ursula/Nitschké, Alain/Reuter, Caroline/Sagrillo, Damien (2016) : *Luxemburger Musikerlexikon. Komponisten und Interpreten. Band I: 1815–1950*, Weikersheim : Margraf.
- Gasche, David/Joseph Friedlowsky and the first Classes for Wind Instruments at the Conservatory of the 'Gesellschaft der Musikfreunde' (1821), Virtual IGEB Conference, July 15 & 16, 2021.
- Dr Bell / Lancaster, J. : *L'enseignement mutuel ou histoire de l'introduction et de propagation de cette méthode*, Paris : L. Colas.
- Kestenbergh, Leo (2009) : *Musikerziehung und Musikipflege* (1921), dans : Leo Kestenbergh – *Gesammelte Schriften*, édité par Wilfried Gruhn, Freiburg/Brsg. Rombach, vol. 1.
- Kowalsky, Emil (1930) : *Einiges über den Gesangunterricht an den Luxemburger Mittelschulen: Erfahrungen und Erlebnisse eines alten Musikdilettanten* », dans : Jonghêmecht: *Zeitschrift für heimatliches Theater, Schrift- und Volkstum*, pp. 173–177.
- Kreins, Jean-Marie (2018) : *Histoire du Luxembourg*, Paris : Presses Universitaires de France.

26 Jourdain (1981), p. 35.

- Mémorial du Grand-Duché de Luxembourg (1946) : Arrêté Ministériel portant fixation d'un système officiel d'orthographe. Règlement grand-ducal du 5 juin 1946.
- Mémorial du Grand-Duché de Luxembourg (1999) : Réforme du système officiel d'orthographe luxembourgeoise. Règlement grand-ducal du 30 juillet 1999.
- Ministère de l'Éducation nationale, Plan d'études pour les écoles primaires du Grand-Duché. 1ère – 6e années d'études (1964), dans : Courrier de l'Éducation nationale, Luxembourg : Imprimerie Centrale, pp. 108–116.
- Musikalische Volksbildung, dans : Escher Tageblatt, 1923 à 1942. <<https://eluxemburgensia.lu/search?query=%22Musikalische%20Volksbildung%22&rows=20&start=0&contains=true>> visualisé le 24.10.2023.
- Sagrillo, Damien (2023) : Musikgeschichte Luxemburgs. Traditionen und Schnittstellen, Brüche und Wegmarken. Eine Studie in acht Stationen (= Bd. 34, Reihe Musikwissenschaft), Berlin: LIT.
- Stammer, Heinrich (1823) : Katholisches Gesangbuch für Kirche, Schule und Haus im Grossherzogtum Luxemburg, Luxemburg : J. Lamort.
- Tröhler, Daniel (2016) : Pestalozzi et le monde francophone, une relation difficile, dans : Revue germanique internationale, N° 23, <<https://doi.org/10.4000/rgi.1577>> visualisé le 26.09.2022, pp. 35-50.
- Ulveling, Paul (1994) : La musique luxembourgeoise au XIXe siècle, dans : Nos cahiers : Lëtzebuurger Zäitschrëft fir Kultur, Luxembourg, N° 15/3, pp. 23–64.
- Veith, Wilhelm Josef (1940) : Die musikalische Struktur des Grossherzogtums Luxemburg: ein Beitrag zur Erforschung des Grenz- und Auslandsdeutschtums, Bonn : thèse de doctorat.
- Welter, Nikolaus (1929) : Mundartliche und hochdeutsche Dichtung in Luxemburg: ein Beitrag zur Geistes- und Kulturgeschichte des Großherzogtums, Luxembourg : Saint Paul.
- Werner, Michael (2020) : Musique et pacification sociale, missions fondatrices de l'éducation musicale (1795-1860), dans : Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts, H. 31, <<https://doi.org/10.4000/gradhiva.4868>> visualisé le 26/09/2022 , pp. 24–39.
- Willke, J. (1970) : art. Bell et Lancaster, dans : Lexikon der Pädagogik, 4 vol., Freiburg/Brsg : Herder.