

Deutscher Kunstverlag

Deutscher Kunstverlag

Friedemann et Barbara HELLOWIG, *Joachim Tielke. Kunstvolle Musikinstrumente des Barock*, Berlin/Munich, Deutscher Kunstverlag, 2011, 456 p., ill. [ISBN 978-3-422-07078-3].

Le nom d'Hellowig est associé depuis un demi-siècle à celui du célèbre facteur d'instruments ham-

bourgeois Joachim Tielke¹⁰. Après plusieurs articles, paraissait en effet en 1980 l'ouvrage¹¹, mûri pendant une grande part de sa vie professionnelle, par Günther Hellwig, facteur formé, entre autres, chez Dolmetsch à Haslemere (1928-1932) et renommé s'il en est dans le domaine des violes de gambe. Pour la première fois, la carrière de Joachim Tielke (1641-1719) et le catalogue de son œuvre étaient publiés sous une forme systématique dont bien peu de facteurs (en dehors de ceux de l'école italienne) avaient jusque-là bénéficié. G. Hellwig retraçait les données biographiques qu'il avait pu réunir dans un chapitre sur « La famille Tielke », puis procédait à un inventaire raisonné des instruments conservés en les présentant selon une typologie rigoureuse (luths, guitares, cistres hambourgeois, violons et pochettes, violes d'amour, basses de viole, barytons et archets). Il avait ensuite consacré des études particulières au décor des instruments (d'une importance et d'une originalité unique dans le domaine de la lutherie), aux têtes sculptées, aux ornements floraux et aux représentations figurées, employés par ce luthier. Une section réunissait les signatures et quelques réflexions sur la sonorité des instruments servaient de conclusion à cet ouvrage qui avait évoqué aussi rapidement les élèves du maître.

Friedemann Hellwig, amplifiant le legs de son père¹², s'est consacré depuis de nombreuses années à l'édition de cet ouvrage qui est bien plus qu'une version remise à jour du livre paternel. C'est un travail d'une ampleur inégalée dans le domaine des instruments à cordes, tant les compétences multiples de son auteur principal sont ici mises en lumière. Au regard aiguisé par la pratique de l'homme de métier, s'ajoute la rigueur analytique du laboratoire en ce qui concerne les matériaux, les dimensions, les proportions géométriques, les techniques de construction et les modifications de l'état initial. Enfin, on

sent ici le regard de l'expert en conservation qui forma tant de professionnels à Nuremberg puis à Cologne dans le domaine des instruments patrimoniaux. Son rôle éminent à la présidence du Comité international des musées et collections d'instruments (1977-1983) consista d'ailleurs à souligner l'importance des données techniques et déontologiques dans les métiers de la conservation. Pour mener à bien son travail, F. Hellwig a fait équipe avec son épouse Barbara Hellwig, dont la formation universitaire en histoire de l'art et l'expérience de restauratrice montrent ici leur épanouissement au service d'une lutherie d'art rarement égalée.

L'ouvrage se présente en trois parties principales, la première consacrée à la vie et au travail de Joachim Tielke, la deuxième au catalogue de ses instruments conservés tandis qu'une troisième s'intéresse aux instruments de ses proches (Gottfried Tielke, la famille Fleischer, la famille Goldt et Hinrich Kopp). Aux données biographiques (qui ont été élargies grâce aux travaux menés dans les archives d'Hambourg, notamment par Alexander Pilipczuk ces dernières années) sur la famille et sur Joachim Tielke (qui fit des études de médecine et de philosophie et dont on ignore où il apprit le métier de facteur, mais dont on sait qu'il épousa Catharina Fleischer, la fille d'un facteur d'instruments à cordes hambourgeois en 1667), s'ajoute un chapitre capital consacré à l'organisation du travail dans l'atelier Tielke, ses liens avec les différents corps de métiers et corporations. Bien qu'on ignore jusqu'à son adresse et qu'aucun inventaire de son atelier n'ait été retrouvé pour en déduire le nombre de collaborateurs et sa production, on trouve ici des hypothèses sur les sous-traitants qu'il fit travailler, par exemple pour ses têtes sculptées. La question des matières premières utilisées par Tielke est abordée, sachant qu'Hambourg était un port important d'importation de bois lointains (bois de Brésil, Campèche). La productivité de son atelier est ensuite évoquée en fonction des instruments retrouvés, ce qui évidemment n'est pas forcément le reflet de la réalité, comme nous l'ont appris la mise en regard d'inventaires d'ateliers parisiens d'une incroyable richesse en comparaison du nombre parfois réduit à l'extrême d'instruments retrouvés. Le tableau de synthèse présenté par F. Hellwig (p. 35) est d'une grande utilité cependant pour localiser dans la carrière du luthier la facture de certains types d'instruments. Les barytons ne sont par exemple construits qu'entre 1685 et 1687, les cistres hambourgeois entre 1675 et 1694, les guitares jusqu'en 1704, les

10. Günther HELLWIG, « Joachim Tielke », *The Galpin Society Journal*, XVII, 1964, p. 28-38.

11. G. HELLWIG, *Joachim Tielke. Ein Hamburger Lauten- und Violenmacher der Barockzeit*, Franckfurt am Main, Verlag das Musikinstrument, 1980.

12. Il s'est formé à la facture des instruments à archet et après avoir commencé sa carrière au laboratoire de restauration du Germanisches Nationalmuseum, il a enseigné la conservation des objets en bois à la Fachhochschule de Cologne.

instruments de la famille des luths toute sa vie tandis que les violes, omniprésentes de 1669 à 1719, sont bien la production dominante du facteur. Les commanditaires les plus remarquables furent par exemple le Landgrave de Hesse-Cassel, l'Électeur de Bavière Maximilien II, Johann Ernst III de Saxe-Weimar, Sophia Hedwigas, sœur du roi Frederik IV de Danemark, le violiste et maître de chapelle August Kühnel, les frères von Uffenbach.

L'ouvrage aborde aussi la question des élèves, des imitateurs et des suiveurs de Tielke, certains bien identifiés comme Martin Voigt, Johannes Georg Mothe, Johann Christian Hoffmann qui emprunta directement ses têtes sculptées de femmes au maître, d'autres anonymes, tandis qu'un nouveau regard est porté aux successeurs des familles Fleischer et Goldt. Les mentions anciennes du travail de Tielke constituent sa fortune critique – de Ernest Gottlieb Baron (1727) à Fritz Wildhagen (1950) – tandis que de rares représentations figurées d'instruments sont aussi le symptôme de sa notoriété. Une étude systématique des différentes étiquettes imprimées (de petite ou grande taille) et des marques gravées ou estampées au feu, ainsi que la présentation de fausses signatures, offre un outil précieux et complémentaire d'identification. L'ornementation des instruments est largement détaillée, avec des schémas systématiques pour montrer la grande variété des bordures de rose et de table. Les marqueteries sont étudiées selon leurs motifs et leurs techniques. Les rinceaux floraux répondent à quatre modèles principaux où l'on retrouve par exemple campanule, Amour dans un brouillard (Nigella damascena), narcisse, œillet, soleil, tulipe, repris de livres de modèles qui servaient à toutes sortes de corps de métiers. Tielke possédait certainement l'ouvrage d'Otto van Veen, *Amorum Emblemata*, paru à Anvers en 1608, ce qui explique qu'une vingtaine de ses planches sont utilisées – mais réinterprétées – sur ses instruments. D'autres recueils gravés lui ont également servi, comme le *Nederduytsche Poemata* de Daniel Heinsius (Amsterdam 1616), les *Devises et Emblèmes Anciennes et Modernes* de Henri van Offelen et Daniel de La Feuille (Amsterdam, 1693 et Augsburg, 1695), ou encore le *Nouveau livre des dieux et déesses de la marine* de Henri de Caiser (Hendrick de Keyser) gravé par Cornelis I Danckerts entre 1620 et 1656. Des motifs tirés des *Métamorphoses* d'Ovide, ainsi que des grotesques complètent ce très riche vocabulaire ornemental.

En dehors de ces marqueteries, l'ornementation sculptée prédomine également dans l'œuvre de Tielke. À plat en bas-relief, on la trouve sur les flancs des chevillers et des talons de manche, avec des motifs de rinceaux sur un fond pointillé. Parfois le dos du cheviller est ajouré. Cinq motifs de rinceaux ont pu être mis en évidence. Une particularité des instruments de Tielke consiste aussi dans la présence d'ornements sculptés (en bois ou en ivoire) en bas relief appliqués sur le fond (sur vingt spécimens), en partie supérieure, médiane, inférieure, ou transversale. Enfin les têtes sculptées ornant les chevillers de violes, qu'elles soient anthropomorphes ou animales, constituent une autre « signature » de ce facteur. L'ouvrage met très bien en évidence la typologie de ces têtes, qui évoluent selon les étapes de la carrière et les commanditaires du facteur. Entre 1685 et 1707 apparaît le modèle féminin si caractéristique avec sa chevelure bouclée devant, sa petite couronne, que les auteurs subdivisent en trois styles chronologiques. Tête de Mercure, tête de Maure, tête de lion, sont des motifs plus rares.

Trois pages (p. 93-95) sont consacrées aux vernis craquelés observables sur plusieurs instruments qui ont eu la bonne fortune de ne pas être « améliorés ». Si deux types principaux semblent avoir été appliqués, il est passionnant d'observer qu'une recette ancienne, que l'on trouve dans les textes entre 1696 et 1756, pourrait bien être celle de Tielke : elle est indiquée comme celle d'un « luthier célèbre de H. » et correspond à ce que l'on observe sur ses instruments les moins transformés. Quelques mentions concernant la qualité sonore des instruments ont aussi été rassemblées (p. 96-97).

La deuxième partie de l'ouvrage est donc consacrée au catalogue systématique des instruments « de l'atelier Tielke » retrouvés, cette mention ayant son importance à une époque où les corpus scientifiques en histoire de l'art sont établis autour des artistes et de leurs collaborateurs. 169 instruments considérés de l'atelier sont donc catalogués (il y en avait 139 dans le catalogue de Günther Hellwig, mais plusieurs ont été exclus par son fils).

Ce catalogue raisonné est introduit par le système de numérotation qui est chronologique (comme le montre le tableau synthétique p. 424-426) tout en suivant la classification de Curt Sachs et Heinrich Hornbostel. Ce système permettra dans le futur l'intégration de nouveaux instruments retrouvés en ajoutant le préfixe « a », « b », etc. Les instruments qui ne sont pas considérés comme authentiques ne sont pas numérotés, quoique décrits. Plusieurs

séries de schémas montrent très clairement le système de prise de mesures, suivis d'une liste des abréviations et d'un glossaire des termes en anglais et en français. Chaque catégorie d'instruments dispose d'une introduction précisant les caractéristiques générales ou plus particulières (modèles, tissures, montage, construction, matériaux, état d'originalité etc.). Des photos et des vues tomographiques (p. 146-148 ; 203-204 ; 255), des tableaux synthétiques (p. 202, frettage) accompagnent parfois ces introductions. Les notices comportent les rubriques suivantes : lieu de conservation, numéro d'inventaire dans la collection, signature(s) et marques de réparation(s), description de la table, du dos, du manche et du cheviller, du chevalet, de la touche, montage, vernis, mesures, provenance, éventuellement source des motifs décoratifs, bibliographie du spécimen, documentation technologique (radiographie, dessin technique, dendrochronologie), commentaires, numéro(s) d'illustration(s). Chaque instrument a fait l'objet d'une photo couleur de face et de dos au minimum. Les parties importantes non originales ne sont pas photographiées, ce qui allège beaucoup l'ouvrage qui est ainsi concentré sur les vues pertinentes pour appréhender le travail du facteur. Vue de profil, détails caractéristiques selon le type d'instrument (étiquette, marque, cheviller et poulie, brague ou partie inférieure, éclisses, revers du manche, touche, barrage de table, renfort ou montage du fond, rose, chevalet, etc.) complètent les vues générales. Les instruments non localisés ou problématiques sont présentés à la fin de leur section, sans numéro. Un seul regret peut-être ici : la maquette très compacte de l'ouvrage (son format conséquent permet une très bonne appréhension des vues d'ensemble), en voulant éviter tout espace non utilisé, rend une lecture assidue et comparative parfois difficile, car les illustrations ne sont pas systématiquement placées près du texte et dans leur légende. Le numéro de catalogue toujours en seconde position n'est pas particulièrement repérable.

Au total, les instruments de l'atelier Tielke comportent donc 11 luths, une angélique et 11 théorbes ; 26 guitares (dont deux à la tierce et trois basses) ; 8 cistres hambourgeois ou *Hamburger Citbrinchen* (dont un fut détruit à Leipzig pendant la seconde guerre mondiale en même temps que deux violes de Tielke) dont on relèvera les intéressants chevalets et cordiers originaux ; 2 pochettes signées Tielke mais très certainement de la main de Jacques Regnault dont trois autres instruments très similaires sont conservés (1666, Berlin ; 1682,

Stockholm ; 1667, Bruxelles) ; 5 violons, un violoncelle ; 4 petites violes d'amour (avec des ouïes en faucille) et 4 grandes (ouïes en « C »). La plus grande part de l'œuvre de Tielke est enfin constituée par 90 violes conçues pour le *Kammerton* (sauf six, plus petites, pour le *Chorton*, destinées principalement à l'accompagnement avec orgue). Hellwig souligne leur construction particulière notamment avec dos incurvé et fond renforcé au milieu par un doublage de bois. Les plus anciennes sont pour la plupart parvenues sous forme de fragments. Quant aux chefs-d'œuvre, il y en a une bonne dizaine parmi lesquelles se trouve la viole non signée (TieWV 79), datée vers 1694, conservée à Weimar (Klassik Stiftung). On remarquera sa tête de lion couronnée unique en son genre et le fait que ses chevilles et son chevalet sont originaux. Il faut bien aussi constater qu'en France, seule deux basses de violes de Tielke sont conservées : une au musée de l'Hospice Comtesse à Lille, l'autre, déposée par le musée des Arts décoratifs, au musée de la Musique.

La troisième partie de l'ouvrage catalogue plus rapidement les instruments de Gottfried Tielke (2), ceux de la famille Fleischer (4), ceux de la famille Goldt (17 numéros et un problématique) et ceux de Hinrich Kopp (10 plus un). Enfin la liste complète des instruments étudiés par ordre numérique en concordance avec l'ouvrage de G. Hellwig : la liste des collections publiques avec les instruments qu'elles conservent, la bibliographie détaillée citée en abrégé dans le livre et dans les notices, sont complétées par un index des noms, un crédit photographique (qui souligne que la part essentielle revient à Friedemann Hellwig qui a donc étudié en direct la plus grande part des instruments catalogués) et un résumé en anglais.

L'ouvrage de Friedemann et Barbara Hellwig, on l'aura compris, constitue un modèle remarquable de monographie par la richesse de ses chapitres de synthèse, qui offrent pour la première fois une approche basée sur les sources écrites et visuelles, et par le catalogue, qui convoque un faisceau d'analyses jamais encore égalé dans le domaine des instruments à cordes et à manche. En 1980, Grant O'Brian nous avait offert un maître livre sur la plus grande dynastie de facteurs de clavecins, les Ruckers d'Anvers. Aujourd'hui, cet ouvrage marque une nouvelle étape dans la bibliographie d'organologie : aucune étude monographique sur un luthier ne pourra dorénavant ignorer la méthode exemplaire utilisée ici pour étudier l'œuvre d'un facteur. Il fut certes

un artisan d'art, ce qui ne pouvait qu'encourager la richesse des détails présentés dans le texte et les reproductions qui sont d'une qualité remarquable et contribuent à la belle réussite de l'objet-livre. Pourtant, même pour des luthiers moins artistes, on aimerait que les ouvrages étudiant leur œuvre ne soient pas que des albums d'images et appliquent la même rigueur dans la description, les prises de mesures, l'évaluation des remaniements, les références. Ce travail, par son exemplarité, devra dorénavant inspirer luthiers et organologues.

Florence Gétreau