

---



---

*Livres et actes de colloques*

---



---

John Henry VAN DER MEER, *Alla ricerca dei suoni perditi, Arte e musica negli strumenti della collezione di Fernanda Giuliani*, Briosco, Villa Medici Giuliani, 2006, 713 p., ill., anglais-italien, 2 CD audio inclus [ISBN 9-788895325-00-2].

Andreas BEURMANN, *Das Buch vom Klavier*, Hildesheim, Georg Olms Verlag AG, 2007, 374 p., ill. [ISBN 9-783487084-73-2].

John Henry VAN DER MEER, Luigi Ferdinando TAGLIAVINI, *Collezione Tagliavini – Catalogo degli strumenti musicali, vol. I et II*, Bologne, Bononia University Press, 2008, 760 p., ill. [ISBN 9-788873952-65-7].

Fernanda Giuliani, Luigi Ferdinando Tagliavini et Andreas Beurmann ont constitué des collections importantes qui reflètent leurs goûts et leurs intérêts. Ils ont chacun à leur manière voulu faire partager leurs émotions face à ces instruments anciens : A. Beurmann en déposant sa collection dans un musée, L. F. Tagliavini et F. Giuliani en les prêtant pour des expositions temporaires<sup>1</sup>. Tous trois ont également fait restaurer certains instruments pour qu'ils puissent être entendus.

Les trois catalogues publiés respectent dans les grandes lignes les critères et normes scientifiques établis (description, dimensions, étude biographique du facteur, étude de la décoration, etc.) et sont illustrés par une iconographie généralement conséquente. Ils diffèrent toutefois sur de nombreux points et chaque collectionneur dévoile par ce biais un peu son caractère.

F. Giuliani, dont une grande partie de sa collection est conservée dans un écrin extraordinaire<sup>2</sup>, a

---

1. Collection A. Beurmann, Museum für Kunst und Gewerbe, Hambourg. Collection L. F. Tagliavini, exposition *Clavicembali e spinette dal XVI al XIX secolo*, église San Giorgio, Bologne, 1<sup>er</sup> novembre, 21 décembre 1986. Collection F. Giuliani, *Riflorir d'antichi suoni*, Museo castello del Bucoconsiglio, Trente, 2003, avec présentation d'instruments des collections d'Alain Roudier et de L. F. Tagliavini.

2. Villa Medici-Giulini, [www.villamedici-giulini.it/villa/collezione-strumenti.htm](http://www.villamedici-giulini.it/villa/collezione-strumenti.htm).

fait appel pour établir son catalogue à plusieurs spécialistes de renommée internationale<sup>3</sup>, sous la direction du regretté John Henry Van der Meer. Il est divisé en plusieurs parties abondamment illustrées : catalogue des instruments proprement dit et plusieurs essais organologiques et musicologiques se rapportant aux instruments présentés. Cet ouvrage foisonnant, qui paraît parfois déroutant par certains choix iconographiques, pourrait être qualifié de « baroque ». Il semble évident en le feuilletant que F. Giuliani a suivi toutes les étapes de son élaboration et lui a insufflé une vitalité toute italienne. Elle a d'ailleurs voulu que ce catalogue ne soit pas le reflet figé de sa passion. Depuis sa parution, des volumes complémentaires voient le jour. Chacun aborde un thème particulier, en liaison avec un ou plusieurs instruments de la collection et sont toujours rédigés par des spécialistes<sup>4</sup>. Au fil des ans, ces livres sont devenus une collection éditoriale dont le contenu scientifique suit les recherches organologiques et musicologiques les plus récentes. Enfin, le catalogue et les volumes annexes contiennent chacun un ou plusieurs CD audio qui permettent d'écouter certains instruments présentés dans le livre afférent.

Le catalogue d'A. Beurmann consacré aux instruments à clavier à cordes frappées (piano-forte,

---

3. Avec la collaboration de Grant O'Brien, Oscar Mischiati, Dagmar Droysen-Reber, Tiziano Rizzi, Carlo Bertelli, Daniela Di Castro, Andreina Bazzi, Linda Martino. Essais de Carlo Bertelli, Daniela Di Castro, Andreina Bazzi, Renato Meucci, Michael Latcham, Laurence Libin, Pier Fausto Bagatti Valsecchi. Illustrations de Guglielmo Mozzoni.

4. Collectif, *Alla ricerca dei suoni perditi – Walter e stein gli strumenti di Mozart*, Briosco, Villa Medici Giuliani S.r.l., 2006, 83 p., ill., anglais-italien. Collaborations : Giuseppe Barigazzi, John Henry Van der Meer, Daniela Di Castro, Michael Latcham.

Collectif, *Alla ricerca dei suoni perditi, appendice 1 – Schantz, lo strumento dei Principi*, Briosco, Villa Medici Giuliani S.r.l., 2008, 143 p., ill., anglais-italien, 1 CD audio inclus. Collaborations : Fernando Mazzoca, Grant O'Brien, Giovanni Paolo Di Stefano, Lavinia Balli, Andreina Bazzi.

Collectif, *Alla ricerca dei suoni perditi, appendice 2 – Note di valzer nel mondo viennese*, Briosco, Villa Medici Giuliani S.r.l., 2009, 115 p., ill., anglais-italien, 1 CD audio inclus. Collaborations : Franco Lorenzo Larruga, Luigi Di Fronzo, Elena Previdi, Giovanni Paolo Di Stefano.

Florence GÉTREAU (dir.), *Alla ricerca dei suoni perditi, appendice 3 – Chopin e il suono di Pleyel*, Briosco, Villa Medici Giuliani S.r.l., 2010, 379 p., ill., anglais-italien-français, 1 CD audio inclus. Collaborations : Jean-Jacques Eigeldinger, Alban Framboisier, Christopher Clarke, Marie-Paule Rambeau, Ewa Talma-Davous.

pianos) fait suite à celui qu'il avait publié il y a quelques années sur les instruments à clavier à cordes pincées de sa collection <sup>5</sup>. Contrairement au catalogue de la collection Giuliani, il ne fait appel à aucune collaboration extérieure et ne comprend que les aspects organologiques des instruments présentés de manière classique. L'ouvrage est rédigé en allemand. Le choix des détails photographiés est à la mesure des demandes actuelles des chercheurs puisque A. Beurmann a tenté de reproduire le plus précisément possible les nombreux points de détails désormais considérés comme essentiels. Pour exemple, les photos macroscopiques des têtes de marteaux montrant les couches superposées de peau se passent de commentaires. Le résultat, très différent du catalogue Giuliani, n'en reste pas moins d'un intérêt considérable pour les musiciens et les chercheurs.

La collection de L. F. Tagliavini, éminent musicologue et musicien, est constituée presque essentiellement d'instruments italiens qui ont été collectés pendant des années de façon méthodique, comme l'explique le collectionneur dans l'introduction de son catalogue. Elle diffère en cela des deux précédentes collections qui rassemblent des instruments issus de toute l'Europe. J. H. Van der Meer et L. Tagliavini nous avait impressionnés, il y a plus de vingt ans, avec la première mouture du catalogue consacrée essentiellement aux instruments à clavier à cordes pincées <sup>6</sup> de la collection. Cet ouvrage de référence est toujours considéré par les spécialistes comme l'une des réalisations les plus rigoureuses sur le plan scientifique en ce qui concerne les instruments de musique à clavier. Il réunissait en effet à l'époque toutes les informations qui pouvaient être transmises sur papier, avec notamment les radiographies des instruments et les empreintes des moulures les décorant.

Le nouveau catalogue <sup>7</sup> intègre l'ancien mais est augmenté du reste de la collection constitué dans sa grande majorité de clavicores, pianos et orgues.

La méthodologie de l'ancien catalogue est reprise dans le nouveau, avec la même rigueur pour tous les instruments présentés y compris pour des ocarinas dont L. G. Tagliavini est un fervent musicien. On remarque toutefois que l'iconographie est moins présente pour les nouveaux instruments à clavier décrits. Le troisième volume du catalogue est un résumé en anglais des deux précédents rédigé par Michael Latcham <sup>8</sup>. Il recense d'ailleurs la dernière merveille de la collection, acquise après l'impression des deux premiers volumes : un clavecin de Faby, construit à Bologne en 1686, dont la décoration rivalise avec celui conservé au musée de la Musique de Paris <sup>9</sup>.

Comme nous venons de le voir, chaque catalogue a ses spécificités : celui de la collection Giuliani se veut encyclopédique, intégrant les aspects organologique, musicologique et des exemples musicaux par le biais de CD audio. Les deux autres catalogues des collections Beurmann et Tagliavini sont essentiellement organologiques, même si l'aspect musicologique est présent dans le dernier qui peut toujours être considéré comme une référence en la matière.

Ces trois ouvrages nous permettent de réfléchir au catalogue idéal dont rêve tout chercheur. Il faudrait qu'il réunisse la méthodologie rigoureuse et les nombreuses informations scientifiques du catalogue L. F. Tagliavini, une iconographie abondante analogue à celle réunie par A. Beurmann et les aspects musicologiques et musicaux présents dans celui de F. Giuliani.

Jean-Claude Battault

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

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

5. Andreas BEURMANN, *Historische Tasteninstrumente, Cembali – Spinette – Virginal – Clavicorde*, Munich, Prestel Verlag, 2000, 216 p., ill..

6. Luigi Ferdinando TAGLIAVINI – John Henry VAN DER MEER, *Clavicembali e spinette dal XVI al XIX secolo, Collezione L. F. Tagliavini*, Cassa di Risparmio in Bologna, 1986, 243 p., ill. Avec une contribution de Friedemann Hellwig.

7. Avec la collaboration de Wanda Bergamini, Maria Cristina Casali, Friedemann Hellwig, Denzil Wraight.

8. Michael LATCHAM, *Collezione Tagliavini – Catalogo degli strumenti musicali, vol. III, a concise english catalogue*, Bologne, Bononia University Press, 2009, 125 p., ill., anglais.

9. Clavecin de P. Faby, Bologne, 1677, musée de la Musique, Paris, E.224.

bourgeois Joachim Tielke<sup>10</sup>. Après plusieurs articles, paraissait en effet en 1980 l'ouvrage<sup>11</sup>, 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 père<sup>12</sup>, 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 deesses de la marine* de Henri de Caizer (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 Cithrinchen* (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

Peter WEINMANN, *Jean-Baptiste Micot inventeur : de l'orphéon organisé aux orgues en table*, Montpellier, À la Coquille, 2011, 103 p., ill. [ISBN 9-782953946-30-7].

Fruit de deux années d'enquête serrée, cette monographie met au jour tout à la fois un facteur d'instrument et un type d'instrument. L'auteur passionné et modeste de cet opuscule propose cependant ici un modèle du genre. Peter Weinmann a en effet tout d'abord retracé la biographie de Jean-Baptiste Micot, « *Faiseur de peignes pour les métiers des fabricants en étoffe de soie* » à Lyon, plus tard connu comme facteur d'orgue dans cette ville. Mondonville l'y rencontra en 1745. Il est fasciné par son « *Orpheon organisé* » et fait un compte rendu élogieux pour le *Mercur de France*. Trois ans plus tard Micot présente un « *violon organisé* » devant l'Académie des Sciences à Paris, mais sans grand succès. En 1750, il expose trois nouvelles inventions devant l'Académie des Sciences de Lyon qui seront publiées dans le *Journal de Trévoux* : un serin artificiel, un instrument à clavier organisé et un orgue de table ou régale.

P. Weimann a replacé avec beaucoup de rigueur ces inventions parmi celles ayant précédé celles de Micot ou celles qui lui furent contemporaines. Il a rassemblé toutes les sources manuscrites et imprimées concernant ces inventions en les analysant du point de vue fonctionnel et musical. Il a ensuite catalogué onze orgues de table, dont un signé par Micot et deux qui lui sont attribués, qui montrent des variantes notables dans leur conception et dans leur aspect mobilier. On remarquera combien les musées français régionaux ont été riches en surprises (Chartres, Arles, Toulouse, Poitiers). Trois spécimens sont aussi conservés au musée de

la Musique à Paris, un autre au Gemeentemuseum de La Haye ; le plus ouvragé de tous (son ébénisterie est estampillée par Jean-Pierre Latz et Jacques François Duhamel) est à Pittsburgh aux États-Unis (c'est peut-être celui de l'ancienne collection André Meyer), tandis qu'un autre est resté précieusement conservé dans la famille L'Épine, l'un des facteurs « suiveur » de Micot. Ils sont par ailleurs connus par d'anciennes photographies de collections. Ces instruments sont difficiles à dater mais tous sont à situer entre 1750 et la fin du siècle. Leur présence dans les annonces de ventes est récurrente pendant cette période (1760-1789) et l'on remarque combien les traités instrumentaux (Dom Bédos, le supplément à l'*Encyclopédie*) lui font une place importante. Micot fit une belle carrière de facteur d'orgue dans le sud de la France (Vabres, Saint Pons, Bordeaux), puis il revint à Paris en 1777. Le *Journal des Sciences & des Beaux-Arts* indique qu'il fournit en 1752 à la Reine et à Madame la Dauphine de « *petites orgues à jeux de flûte & de régale, renfermées dans des petites tables de quadrille ou de piquet* ». Ce périodique prétend même qu'il en fournit à la Cour et à la Ville plus de deux cents.

Même si il n'a pas été possible de retrouver la mention de cette dépense royale dans les comptes de l'Argenterie<sup>13</sup>, on remarquera que Bartolomeo Bruni inventoria dans la demeure du comte d'Egmont, marquis de Pignatelli, le 29 germinal an II « *un petit piano à pédale, en forme de table* », qui fut mis à disposition du Conservatoire dès l'an IV. Cet instrument, toujours entreposé dans une classe de l'École royale de musique après le retour des Bourbons, figure dans les différents inventaires dressés par Vinit (Michel-Joseph Vény), secrétaire du Conservatoire, sous les appellations : « *vieil instrument en forme de table appelé Régale ; espèce d'orgue en forme de table* ». Il fut aliéné, avec une centaine de vieux instruments, lorsque Cherubini fut nommé directeur de cette institution, comme l'atteste le bordereau de vente publique du 2 mai 1822 (O<sup>2</sup> 291). On voit ainsi que l'orgue de table eut son temps de faveur dans les concerts privés (La Pouplinière en possédait d'ailleurs un comme l'indique son inventaire après décès) et qu'il resta plus d'une génération

13. Michael D. GREENBERG, « Musical Instruments in the Archives of the French Court: The Argenterie, Menus Plaisir et Affaires de la Chambre, 1733-1792 », *Journal of the American Musical Instrument Society*, XXXII, 2006, p. 5-79.

dans le matériel pédagogique de la première école nationale de musique française. L'ouvrage de Peter Weinmann ayant posé tous les fondements pour mieux redécouvrir cet instrument, il suscitera, on ne peut que le souhaiter, de nouvelles découvertes.

Florence Gétreau

Benedetta SAGLIETTI, *Beethoven, ritratti e immagini. Uno studio sull'iconografia*, Turin, EDT, 2010, 208 p., ill. [ISBN 978-88-60403-62-9].

Cet ouvrage, en format de poche mais comportant un cahier couleur de reproductions de très bonne qualité, est la publication du mémoire de licence de Benedetta Saglietti présenté à l'université de Turin. Comme l'indique la préface de Giorgio Pestelli, elle applique ici une méthode philologique rigoureuse, qui restitue le parcours des dessins, estampes, peintures et sculptures en les replaçant dans leur contexte de création. Le corpus est fort peu volumineux (39 items, principalement des portraits du compositeur) car il ne comporte que les originaux et non les dérivés. Ils sont symptomatiques du peu d'intérêt que le compositeur portait lui-même à son image, alors qu'il était sous le regard de tous. De l'instant descriptif du portrait lithographié de Peter Lysér représentant Beethoven composant la « Pastorale » (n°33), daté 1833, aux légendaires portraits mortuaires mais qui ne présentent pas de caractère tragique outre mesure, la série s'ouvre par les portraits tranquilles de jeunesse. Le symbole néoclassique de la guitare-lyre que Willibrord Joseph Mähler (1778-1860) a mis entre les mains de Beethoven vers 1804-1805, est ici accompagné du geste éloquent de la main qui exprime l'inspiration du compositeur. B. Saglietti présente l'historiographie de son sujet avec Theodor von Frimmel qui en est l'initiateur minutieux et méthodique en 1905 et 1923. Elle considère Stephan Ley comme son digne successeur (*Beethovens Leben in authentischen Bildern und Texten*, 1925). Il consacra d'ailleurs des études particulières à l'iconographie Beethovénienne (1938, 1960). Au milieu du xx<sup>e</sup> siècle, des travaux de valeur inégale mais dans des langues variées, ont été souvent largement diffusés (Richard Petzoldt, 1952 ; Erich Valentin, 1957 ; Robert Bory, 1960 ; Robbins Landon, 1970) tandis que le plus interprétatif est sans doute l'ouvrage d'Alle-sandra Comini, *The Changing Image of Beethoven*. A

*Study in Mythmaking* (1987). Pour la première fois l'ensemble du corpus d'images beethovéniennes est examiné de façon critique.

B. Saglietti a cherché à être exhaustive, à ne sélectionner que des originaux, à ne pas porter de jugement de valeur, à apporter des précisions sur l'aspect matériel des œuvres (genèse, dimension iconographique, transmission, références). L'équilibre avec les aspects biographiques et le recensement des sources contemporaines des œuvres ont été prioritaires. Elle insiste sur l'idéalisation des images beethovéniennes à partir du masque pris sur le vif par Franz Klein en 1812. Une sorte de dramatisation est d'ailleurs révélée avec le buste d'Anton Dietrich en 1821 (lequel sera mis en scène par Josef Danhauser dans son tableau manifeste représentant Liszt au piano (1830, Berlin, Alte Nationalgalerie). On remarquera le dessin si expressif d'August von Klöber (1818), dont il existe plusieurs versions et qui ne fut jamais diffusé du vivant du musicien (l'huile sur toile de Ferdinand Shimon, de la même année, reprend ce schéma), tandis que le portrait de Beethoven composant la *Missa solemnis*, récemment acquis par la Beethoven-Haus, est l'un des rares montrant le compositeur au travail. Le sensible dessin de Johann Stephan Decker (1824) restitue sans héroïsation la profondeur sévère de son modèle. Les croquis caricaturaux de Joseph Daniel Böhm et Joseph Weidner (1819 et 1824) contrastent avec le dessin de Beethoven sur son lit de mort par Joseph Teltcher et les trois œuvres de Joseph Danhauser (lithographie, mains du défunt, masque mortuaire). Quant au dessin à l'encre de chine de Johann Nepomuk Hoechle montrant le cabinet de travail de Beethoven, portrait par défaut en quelque sorte, il fascine par sa puissance évocatrice et son ambiance visionnaire.

Le travail de Benedetta Saglietti est construit chronologiquement, chaque œuvre importante étant replacée dans son contexte de création, de réception, de diffusion. Elle insiste sur les œuvres qui eurent une vocation « publique », sur celles qui contribuèrent à l'immortalisation du musicien et à la création du mythe. D'autres furent conçues à la demande de mécènes. Elle montre que la recherche iconographique, qui doit s'attacher avant tout à l'importance conceptuelle, symbolique et allégorique des images, ne doit pas négliger certaines œuvres à la faiblesse artistique pourtant évidente. Modeste par son format, cet ouvrage devrait pour-

tant figurer parmi les indispensables de ceux qui travaillent l'œuvre de Beethoven.

Florence Gétreau

Anne-Emmanuelle CEULEMANS, *De la vièle médiévale au violon du XVII<sup>e</sup> siècle. Étude terminologique, iconographique et théorique*, Turnhout, Brepols, 2011, 267 p., ill. (« Épitome musical ») [ISBN 978-2-503-53561-6].

Ce livre est issu du projet de recherche consacré aux instruments dans *L'Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi développé par le Musée des instruments de musique de Bruxelles de 2005 à 2008. Afin de mieux cerner le type d'instrument à archet demandé par Monteverdi – rappelons-nous que le livret de l'opéra précise deux *contrabassi di Viola*, deux *Violini piccoli alla Francese* et trois *bassi da gamba* – l'auteur a passé en revue le vaste corpus d'études sur les divers cordophones frottés en usage antérieurement et simultanément aux violes et violons tels que ces derniers existent depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Cet ouvrage ne prétend ni à l'originalité ni à l'exhaustivité mais, par une relecture attentive des sources documentaires et iconographiques connues, cherche à démontrer que le violon résulte d'une longue évolution et ne fut pas une invention mise au point miraculeusement du jour au lendemain par un génie inconnu.

Souvent dans les débats musicologiques relatifs à l'origine du violon, celle-ci est associée à l'apparition des mots *violon* en français ou *violino* en italien. Dans le premier chapitre, « Terminologie, définition et caractérisation », au terme d'une étude systématique des différentes dénominations employées couramment au XVI<sup>e</sup> siècle dans les différentes langues européennes pour désigner les instruments à archet (*viola*, *lyra*, *rebāb*, et *giga*), l'auteur démontre de manière concluante que ces termes « ne sont pas strictement liés à l'élaboration {du violon} dans sa morphologie actuelle » et propose de regrouper désormais les divers modèles d'origine ancienne ou de facture expérimentale sous la dénomination anhistorique de « *proto-violons* ». Parmi les documents cités qui retiennent l'attention, un édit de René II d'Anjou daté de juin 1490, est publié ici intégralement pour la première fois (p. 39-40) : on se demande cependant si l'auteur a songé à l'éventualité que ce document puisse être une contrefaçon du XVIII<sup>e</sup> siècle destinée à conserver aux ménestriers leurs

prérogatives au moment où le Roi de France et de Navarre procède à la suppression de leur antique corporation.

Le violon étant (selon l'auteur) le fruit de changements qui affectent toute la lutherie du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle, le chapitre consacré aux « Aspects morphologiques à travers l'iconographie » montre comment, par l'évolution technologique de la facture instrumentale, le violon émerge progressivement au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Illustrée de dessins précis et d'œuvres d'art somptueusement reproduites en couleur avec des détails nombreux et pertinents, l'explication des techniques de fabrication monoxyle et par assemblage est parfaitement élucidée. L'argument est renforcé par l'approche transversale de l'auteur qui cherche des indices dans des sources inattendues tels que le *Buch der Natur* de Konrad von Megenberg et des études sur l'évolution de l'outillage. Sa décision de ne pas recourir à des spécimens pour illustrer son propos en raison des questions d'authenticité est sans doute sage, mais dans le cas d'objets cités dont les origines ne font aucun doute, comme la *violetta* de sainte Catherine de Vigri (1413-1463) conservée au couvent *Corpus Domini* de Bologne, les deux vièles sauvées du navire anglais *Mary Rose*, naufragé en 1545 (p. 71-72), ou les violons disposés dans le dôme de Freiberg entre 1585 et 1594 (p. 111), l'absence de toute illustration est une déception pour le lecteur même si les instruments ont été antérieurement très bien étudiés et que les publications les concernant sont bien citées dans le présent ouvrage. Paradoxalement, l'auteur déroge à ce parti pris en présentant deux instruments d'authenticité discutables pour illustrer la barre d'harmonie. D'ailleurs, dans une démonstration qui appelle constamment à la prudence, certaines affirmations générales détonnent, par exemple : « *Après l'abandon de la vièle en huit à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle {...}, les instruments à cordes frottées tenus a gamba disparurent d'une bonne partie de l'Europe* » (p. 115). Si on est enclin à s'en remettre à l'auteur, on se demande simplement quelles sont ses sources ou par quel cheminement elle est parvenue à sa conclusion.

Pour comprendre la stabilisation progressive de la famille du violon au fil des décennies, dans le dernier chapitre consacré aux « Traités théoriques », l'auteur présente un choix de textes datant de 1480 à 1636, accompagnés de leurs illustrations et exemples musicaux d'origine, qui permettent de retracer l'évolution du nombre de cordes, de l'accord et du mode de jeu des instruments à archet



de la période concernée. Les textes en langue étrangère sont suivis immédiatement de leur traduction française inédite pour beaucoup d'entre eux. L'auteur fournit des renseignements biographiques sur chaque théoricien et un historique de l'ouvrage cité, elle commente chaque extrait et en fait ressortir les aspects pertinents pour les mettre en rapport avec ceux contenus dans les autres traités, mettant ainsi en relief les emprunts voire les contradictions d'un texte à l'autre. Les annexes, qui présentent la retranscription moderne des exemples musicaux en tablature, ainsi que la réunion des parties séparées en un conducteur, sont certes très utiles, mais s'agissant de la musique instrumentale, la décision éditoriale de noter les parties d'alto et ténor en clef de *sol* avec ou sans indication de transposition à l'octave, au lieu des clefs d'*ut*, nous semble discutable si l'on se place du côté du lecteur musicien.

Ces quelques observations ne doivent rien enlever au mérite exceptionnel de cette publication, destinée à devenir un ouvrage de référence par sa bibliographie qui recense les nombreuses sources anciennes et modernes du sujet, par la concision de son argumentation qui condense et présente celles-ci de manière pertinente, enfin par la merveilleuse iconographie qui illustre le propos et fait l'objet d'une liste détaillée en fin de volume. Nul doute que ce livre va inciter à repenser l'approche « évolutionniste » qui, selon l'auteur, a façonné de nombreuses études anciennes ou plus récentes sur les origines du violon. On attend de voir les *us* (et abus) qu'on fera de cet ouvrage dans les années à venir.

Michael D. Greenberg

Fabien GUILLOUX, *Saint François d'Assise et l'ange musicien. Thème et variations iconographiques dans les collections du Museo Franciscano de Rome, Iconographia franciscana*, 20, Istituto storico dei Cappuccini, Rome, 2010, 167 p. [ISBN 978-88-88001-73-9].

L'iconographie de *Saint François d'Assise et l'ange musicien* fait ici l'objet du numéro 20 de la collection *Iconographia franciscana*. Constatant qu'aucun système de description ne rend compte de la diversité et de la complexité de ce mythe musical chrétien, l'auteur de cet ouvrage propose d'en étudier toutes les variations en prenant appui sur les collections du Museo Franciscano de Rome et de la Biblioteca centrale dei Frati Minori Cappuccini (tous deux

installés dans l'enceinte du Collegio San Lorenzo da Brindisi).

Constitué d'une longue introduction, d'un catalogue et d'une abondante bibliographie, ce petit livre de 167 pages réunit une importante iconographie et constitue un ouvrage d'érudition, de référence et de méthodologie exemplaire. L'introduction est divisée en trois parties. Dans la première, l'auteur s'interroge sur les sources littéraires qui ont pu être à l'origine de l'invention de ce thème iconographique. Dans la deuxième, il s'intéresse à l'iconographie elle-même, depuis sa première représentation en miniature dans les manuscrits de la *Legenda maior* de Bonaventure réalisés dans l'entourage de la cour pontificale d'Avignon vers 1330 jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Enfin, dans le troisième volet, il dresse une typologie de cette iconographie à partir de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, les premières sources littéraires semblent se situer autour de 1244-1246, lorsque les frères commencèrent à recueillir par écrit les témoignages des derniers compagnons du saint. Les quatre textes du corpus franciscain qui relatent cet épisode de la vie du saint sont tous cités *in extenso* dans leur version d'origine et en français puis commentés. Ils se trouvent dans le *Memoriale in desiderio animæ* ou *Vita secunda* (1246-1247) de Thomas de Celano plus tard remplacé par la *Legenda maior* (1262) de Bonaventure de Bagnoregio, dans la *Compilatio assisiensis* (anonyme, 1311-1312), enfin, dans *Delle sacre Santo Istimate di Santo Francesco e delle loro Considerazioni* (vers 1375) qui appartient au célèbre recueil toscan des *Fioretti*. De ces quatre textes, l'auteur dégage les différences qui auront d'importantes conséquences sur l'iconographie. C'est principalement l'épisode décrit dans *Delle sacre Santo Istimate di Santo Francesco* qui fixera l'imagerie de façon durable. Si les trois premiers textes évoquent une audition divine (l'ange joue de la cithare pour adoucir les souffrances du saint), celui des *Fioretti* en revanche, fait appel à une vision angélique où l'ange musicien – quelquefois seulement une main – ne fait qu'apparaître jouant de la viole, mettant ainsi l'accent sur le jeu visuel et symbolique de l'archet.

Prenant ensuite appui sur des œuvres aussi variées que les illustrations de manuscrits, vignettes incluses dans une image à compartiments, planches appartenant à un recueil ou images de dévotion isolées, l'auteur étudie l'évolution et l'originalité du thème en insistant sur l'importance de la série d'estampes de Philippe Galle illustrant la vie du saint d'Assise publiée à Anvers en 1587. Elle marquera

un tournant et établira durablement l'iconographie pour les siècles à venir.

Partant de l'observation de ces représentations, il établit ensuite une typologie en sept grandes catégories iconographiques déterminées par la nature de l'ange (angelot ou ange), sa position dans le ciel et par l'attitude du saint (méditant, soutenu par les anges, alité ou mourant). Elle sera utilisée dans le catalogue raisonné qui suit. Celui-ci réunit les œuvres conservées au Museo Francese de Rome dont les collections ont été constituées par le frère capucin Louis-Antoine de Porrentruy, auxquelles ont été ajoutées quelques documents provenant de la Biblioteca Centrale dei Frati Minori Cappuccini. Un cahier de planches reproduisant l'intégralité des œuvres précède le catalogue. Quatre-vingt-dix documents (soixante et onze estampes, treize peintures, six dessins) échelonnés entre le *XV<sup>e</sup>* et le *XIX<sup>e</sup>* siècles sont répartis sous 31 numéros. Les œuvres sont présentées par ordre chronologique d'apparition sous un numéro de catalogue qui regroupe également toutes les copies ou reprises ; cette présentation offre ainsi l'avantage de souligner à la fois l'évolution du

thème et le rôle fondateur de certaines images. En outre, les notices qui accompagnent les œuvres sont très structurées et obéissent à une méthode descriptive parfaitement réfléchie. Cet esprit de rigueur, clair et efficace facilite grandement la lecture. Enfin, un grand nombre de notes et de références bibliographiques complètent l'ouvrage.

Cette étude extrêmement documentée et son catalogue méthodique mettent ainsi en relief la nouveauté d'une iconographie encore mal connue qui se diffusa à la charnière des *XVI<sup>e</sup>* et *XVII<sup>e</sup>* siècles ; elle est le signe d'une rupture iconographique importante soumise à la double influence des réformes franciscaines et tridentines. Ce passionnant petit livre érudit et bien imagé traite avec un égal bonheur le sujet sur le plan théologique, historique, artistique, iconographique et organologique. Il offre une idée engageante de cette plus large étude consacrée au sujet qu'il anticipe et dont il pose de très sérieuses bases.

Nicole Lallement