

Vorwort

Bei aller Beliebtheit, der sich die 1728 und 1732 erschienenen „Methodischen Sonaten“ Georg Philipp Telemanns (1681–1767) auch noch nach fast 300 Jahren erfreuen, bedarf der Begriff des „Methodischen“ inzwischen einer Klärung. Offensichtlich bezeichnet die „Methode“ zu singen oder zu spielen unter Telemanns Zeitgenossen einen bewussten Gegenentwurf zur zeichengetreuen Wiedergabe von komponierter Musik. Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts legen an vielen Stellen den Verdacht nahe, die praktische Ausführung habe sich – vor allem in Bezug auf die Solopartien langsamer Sätze – wesentlich vom Notenbild unterschieden.

Johann Gottfried Walther hat in diesem Zusammenhang eine Fülle von melodischen Formeln beschrieben, die „ein guter Sänger, wie auch ein Organist [...] anbringe, ob sie schon auf dem Papier nicht exprimiert sind“ (Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, Manuskript, Weimar um 1708, Tome II, S. 182 f.). Auch Johann Mattheson stellte die niedergeschriebene „Vorschrift“ grundsätzlich einer musizierten „Verblümung“ gegenüber und erklärte die spontanen Variantenbildungen mit den Stilmitteln der Rhetorik: „Etwas Zierrath muß man seinen Melodien beilegen, und dazu können die häufigen Figuren oder Verblümungen aus der Redekunst, wenn sie wohl angeordnet werden, vornehmlich gute Dienste leisten“ (Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 242).

Das Verfahren, die gegebene „Vorschrift“ in eine „Verblümung“ zu überführen, beschrieben Fachkreise der Zeit – übereinstimmend mit Telemanns Titel – durch den Oberbegriff der „Methode“. Johann Adolf Scheibe schrieb etwa über den Kompositionsstil Johann Sebastian Bachs: „Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, druckt er mit eigentlichen Noten aus“

(Scheibe, *Critischer Musicus. Sechstes Stück*, Hamburg, 14. Mai 1737). Noch Wolfgang Amadeus Mozart verwendete die Bezeichnung, um die gestalterischen Mängel eines Sängers zu beschreiben, dessen Ausführung sich allzu eng an den Notentext hielt: „er hat um keinen kreutzer Methode“ (Brief 541 vom 22. November 1780, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. III, Kassel etc. 1963, S. 28).

Dementsprechend kündigte die *Statu. Gelehrte Zeitung Des Hollsteinischen Unpartheyischen Correspondenten* Telemanns Methodische Sonaten am 13. April 1728 mit dem Verweis an, sie könnten „denen sehr nützlich seyn [...], so der sangbaren Manieren sich befehligen wollen“ (LIX. Stück, 13. April 1728).

Diese „Manieren“ finden sich – auskomponiert – in den langsamen Kopfsätzen der Sonaten, indem Telemann der unverzierten Melodielinie die Variante auf einem gesonderten System gegenüberstellt. Seinen Zeitgenossen war diese Art von Notation nicht ganz neu: Als älteres Beispiel sind etwa die Sonaten für Violine und Basso Continuo op. 5 von Arcangelo Corelli zu nennen, in denen ornamentierte Varianten beispielhaft zu eigenständigen Verzierungen durch die Ausführenden anregen sollten. Wie ein Satz auf dem Titelblatt zur 3. Ausgabe (Roger, Amsterdam 1710) nahelegt, hat nicht einmal der Komponist selbst die von ihm geschriebenen Tonfolgen gespielt: „Dritte Ausgabe, in der die Verzierungen der Adagios aus diesem von Corelli komponierten Werk so hinzugefügt sind [...], wie er sie [selbst] spielt“ (im Original Französisch). Augenscheinlich bestand in der Variantenbildung seinerzeit ein Kernpunkt musikpraktischer Aneignungsprozesse.

Gegen Ende der 20er-Jahre des 18. Jahrhunderts hatten Notendrucke mit „methodischen“ Anteilen jedenfalls beste Verkaufsaussichten: Vier Jahre nach den *Sonate metodiche* (so der Originaltitel) von 1728 legte Telemann am 12. November 1732 noch einmal eine *Continuation des Sonates methodiques* mit sechs weiteren Titeln

im Selbstverlag vor. Der Kompositionsstil hatte sich inzwischen in einigen Details gewandelt: Telemann verließ hier das strikt viersätziges Feld der klassischen Sonata da chiesa und erweiterte die Form zur Fünfteiligkeit; die Sonata prima h-moll (TWV 41:h3) stattete er sogar mit sechs Sätzen aus. Im Fall der Sonata seconda c-moll (TWV 41:c3) kündigte er zugunsten einer einleitenden Allegro-Bewegung überdies das Prinzip des klassischen, langsamen Kopfsatzes auf und versah an seiner Stelle Satz II mit „methodischen“ Gestaltungsvarianten.

Außerdem finden sich in der *Continuation* vermehrt galante Rhythmen und synkopische Akzente – vor allem in Satz I der Sonata terza E-dur (TWV 41:E5) –, die überhaupt erst nach 1730 in den Wortschatz von Telemanns Tonsprache gerückt sind (vgl. Ralph-Jürgen Reipsch, *Der Telemannbestand des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin – ein Überblick*, in: *Telemann-Konferenzberichte*, Bd. XV, Hildesheim 2010, S. 301).

Nicht nur die Komposition der Methodischen Sonaten, auch Stich, Drucklegung und Vertrieb lagen in der Hand Telemanns. Seit März 1715 betrieb der Komponist einen Selbstverlag, in dem er vornehmlich eigene Werke veröffentlichte. Den wirtschaftlichen Risiken eines Selbstverlags begegnete er mit einer Reihe weitsichtiger geschäftlicher Entscheidungen. So wickelte er etwa seinen Vertrieb gegen Vorkasse in Subskription ab. Dieses Vorgehen garantierte, dass Raubkopien erst dann entstehen konnten, wenn sich die Produktion bereits im profitablen Bereich bewegte. Telemann kam mit dieser Strategie auf einen vergleichsweise hohen garantierten Absatz von ungefähr 200 Exemplaren. Seine *Musique de table* (1733) wurde in 206 Abzügen subskribiert, die *Nouveaux quatuors* (1730) in 237. Für die beiden Hefte der Methodischen Sonaten kennen wir keine Zahlen.

Auch die Entscheidung, sich von der ersten Hälfte der 1720er Jahre an persönlich in die Technik des Notenstichs einzuarbeiten, beruht auf Telemanns

unübersehbarem Wunsch, seine Notenausgaben so profitabel wie möglich zu gestalten. Aus dem Hamburger Umfeld ist mit Christian Fritsch überhaupt nur ein einziger Stecher bekannt, der ihm je beim Druck von Textteilen wie Titelseiten, Widmungen und Subskribentenlisten nach 1725 assistiert hat (vgl. Steven Zohn, *Music for a Mixed Taste – Style, Genre and meaning in Telemann’s instrumental works*, Oxford 2008, S. 371).

Ohne je eine entsprechende Ausbildung absolviert zu haben, offenbart Telemann mit seinen druckgraphischen Erzeugnissen einen erstaunlichen Grad an handwerklicher Perfektion und eine kenntnisreiche Vielfalt an Drucktechniken – vom Typendruck in den frühen Jahren bis zum Notenstich auf Metallplatten nach 1724, einem Verfahren, das der Komponist auch im Fall der Methodischen Sonaten anwendete (vgl. Zohn, *Music for a Mixed Taste*, S. 367). Über die Jahre kommen auf Telemanns Stichen mindestens vier verschiedene Stempelgarnituren zum Einsatz, im zweiten Band der Methodischen Sonaten sind stellenweise sogar mehrere unterschiedliche Typen im gleichen Takt auszumachen. Auch wenn klassische Stechervermerke durchweg fehlen, dokumentiert die vorhandene Korrespondenz Telemanns seine handwerkliche Betätigung unmissverständlich.

Im biographischen Vorspann zu einer auswärtig gedruckten Ausgabe von Telemanns *Musicalisches Lob Gottes in der Gemeine des HERRN* (Nürnberg 1744) liest man außerdem, er habe seine gestochenen Werke „nach einer Engländischen aber weit höher getriebenen Erfindung, sämtlich und mit allen nur erforderlichen Figuren, ohne Griffel, mit solcher Geschwindigkeit in die Platten gebracht, daß es ihm möglich gewesen, in einem Tage deren 9. oder 10. zu verfertigen, daher es kein Wunder, wenn man in etlichen Wochen Ausgaben davon gesehen, die sich auf 2 bis 300. Seiten erstreckt; wobey er jedoch seinen übrigen Verrichtungen keinen Abbruch gethan“. Die Tagesleistung von neun bis zehn Seiten erscheint allerdings übertrieben. Davon zeugt ein

Brief, den Telemann am 23. Februar 1732 an Johann Friedrich Armand von Uffenbach richtete und in dem er seinen Vorsatz beschrieb, bis zum Ostersfest am 13. April des Jahres „wohl noch 40. [Platten] herauszubringen“ – durchschnittlich also etwas weniger als eine Platte pro Tag (Hans Grosse/Hans Rudolf Jung, *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel*, Leipzig 1972, S. 234).

Telemanns Stichplatten bestanden in den ersten Jahren noch aus Kupfer. Schwierigkeiten bei der Materialbeschaffung führten in den frühen 1730er Jahren zu ersten Experimenten mit Hartzinn. Das Metall erwies sich nicht nur aufgrund seiner unproblematischen Lieferbarkeit und des niedrigen Preises als geeigneter, sondern vor allem, weil es sich aufgrund seiner weicheren Beschaffenheit leichter bearbeiten ließ. Beim Erstellen der Abzüge erforderte das brüchige Material allerdings eine vorsichtigeren Handhabung. Die Umstellung auf den neuen Werkstoff betraf insbesondere die Produktion der Methodischen Sonaten: Der erste Band dürfte 1728 noch auf herkömmliche Weise in Kupfer gestochen worden sein, während der zweite Teil 1732 zu Telemanns ersten Druckerzeugnissen auf der Basis von Hartzinn gehört. Gut möglich, dass Nachgiebigkeit und Trägheit des Materials zu einer geringeren Auflage für den zweiten Band geführt haben, und auf diese Weise mitverantwortlich dafür waren, wenn von ihm heute dreimal weniger Exemplare erhalten sind als vom ersten Band.

Telemanns persönliches Engagement bei der Produktion der Erstausgaben räumt den beiden äußerst sorgfältig hergestellten Drucken einen besonders hohen Quellenwert ein. Sie dienen der vorliegenden Edition als Hauptquellen. Korrigierte spätere Auflagen der Erstausgaben sind in Telemanns Selbstverlag nicht nachzuweisen. Zur Bedeutung der Abschriften des ersten Bandes sowie bezüglich genauer Informationen zu allen Quellen siehe die *Bemerkungen* am Ende unserer Edition.

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfü-

gung gestelltes Quellenmaterial herzlich gedankt. Besonderer Dank gilt zudem Karl Böhmer für musikhistorische Hinweise und Anregungen, Nancy Metzke für die Bereitstellung von Digitalisaten aus historischen Presseveröffentlichungen, Ralph-Jürgen Reipsch für seine Hilfestellung bei der Überlieferungsgeschichte der Quellen, Michael Schmidt-Casdorff, Tsetsko Tsankov, Léon Berben und Claas Harders für ihre Unterstützung in aufführungspraktischen Fragen sowie Stephen Zohn, Temple University (Philadelphia), für seine detaillierten Informationen zu Telemanns Tätigkeit als Notenstecher.

Essen, Herbst 2016
Wolfgang Kostujak

Preface

In spite of the popularity still enjoyed even after almost 300 years by Georg Philipp Telemann’s (1681–1767) “Methodical Sonatas”, which appeared in 1728 and 1732, the term “methodical” meanwhile requires a clarification. Among Telemann’s contemporaries, the “method” of singing or playing apparently denoted a conscious alternative concept to the faithful rendition of the notation of composed music. In many places, sources from the 17th and 18th century suggest that the actual performance – above all regarding the solo parts of slow movements – differed substantially from the notes as they appeared on the page.

In this context, Johann Gottfried Walther described a wealth of melodic formulas that “a good singer, as well as an organist [...] would add although they are not expressed on the paper” (Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, manuscript, Weimar, ca. 1708, tome II, pp. 182 f.). Johann

Mattheson, too, contrasted the written-down “prescription” with an extemporary “elaboration”, and explained the spontaneous fashioning of embellishments by means of the stylistic devices of rhetoric: “One must add some decoration to one’s melodies, and for this purpose, especially the frequent figures or elaborations from rhetoric can, if they are well arranged, render good service” (Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, p. 242).

The process of transforming the given “prescription” into an “elaboration” was described by expert circles of the time – consistent with Telemann’s title – by the superordinate term “method”. For example, Johann Adolf Scheibe wrote about Johann Sebastian Bach’s compositional style: “All ornaments, all small embellishments and everything that one knows how to play according to the Method, he expresses with actual notes” (Scheibe, *Critischer Musicus. Sechstes Stück*, Hamburg, 14 May 1737). Wolfgang Amadeus Mozart still used the term to describe the artistic shortcomings of a singer whose rendition stayed too close to the musical text: “He does not have a penny of Method” (letter 541 of 22 November 1780, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, ed. by the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, vol. III, Kassel etc., 1963, p. 28).

Accordingly, the *Stats- u. Gelehrte Zeitung Des Hollsteinischen Unpartheyischen Correspondenten* announced Telemann’s Methodical Sonatas on 13 April 1728 with the admonition that they could be “very useful to those who desire to cultivate singable ornaments in this way” (part LIX, 13 April 1728).

These “ornaments” are found – written out – in the slow first movements of the Sonatas, where Telemann juxtaposes the unembellished melody lines with the embellishments on a separate staff. This kind of notation was not entirely new to his contemporaries: an older example would be the Sonatas op. 5 for violin and basso continuo by Arcangelo Corelli, in which ornamented variants were intended to serve as models for autonomous embellishments by the per-

formers. As a sentence on the title page of the 3rd edition (Roger, Amsterdam, 1710) suggests, not even the composer himself had played the sequences of notes he had written: “Third edition, to which are added the ornaments of the Adagios of this work, composed by M. Corelli, as he [himself] played them” (original in French). The making of embellishments was obviously a key aspect of acquiring practical musicianship at the time.

Towards the end of the 1720s, music prints with “methodical” content in any case had good sales prospects: four years after the *Sonate metodiche* (thus the original title) of 1728, Telemann presented, on 12 November 1732, a self-published *Continuation des Sonates méthodiques*, with six further titles. The compositional style had meanwhile changed in several details: Telemann abandoned the strict four-movement field of the classical sonata da chiesa here, and expanded it to a five-part form; he even provided Sonata prima in b minor (TWV 41:h3) with six movements. In the case of Sonata seconda in c minor (TWV 41:c3), he moreover revoked the principle of the classical, slow first movement in favour of an introductory Allegro and put in its place movement II with “methodical” embellishments.

In addition, in the *Continuation* we increasingly find – above all in the 1st movement of Sonata terza in E major (TWV 41:E5) – galant rhythms and syncopated accents, which entered Telemann’s musical vocabulary only after 1730 (cf. Ralph-Jürgen Reipsch, *Der Telemannbestand des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin – ein Überblick*, in: *Telemann-Konferenzberichte*, vol. XV, Hildesheim, 2010, p. 301).

Not only the composition of the Methodical Sonatas, but also their engraving, printing and distribution were in Telemann’s hands. Starting in March 1715, the composer ran his own publishing company with which he primarily issued his own works. He counteracted the economic risks of self-publishing with a series of far-sighted business decisions. Thus, for example,

he organised his distribution by taking payment in advance for subscriptions. This method guaranteed that pirated copies would only appear after the production had already become profitable. With this strategy, Telemann attained a relatively high guaranteed sales volume of approximately 200 copies. For his *Musique de table* (1733) he sold subscriptions for 206 copies, for the *Nouveaux quatuors* (1730), 237. We do not know the numbers for the two volumes of the Methodical Sonatas.

The decision, in 1725 at the latest, to learn the techniques of music engraving and printing was also probably due to Telemann’s desire to make the production of his musical editions as profitable as possible. From his Hamburg environment, Christian Fritzsche is the only engraver ever known to have assisted him after 1725 with the printing of text components such as title pages, dedications and subscription lists (cf. Steven Zohn, *Music for a Mixed Taste – Style, Genre and Meaning in Telemann’s Instrumental Works*, Oxford, 2008, p. 371).

Without ever having undergone appropriate training, Telemann revealed with his printed products an astonishing degree of manual perfection and knowledge of a range of printing techniques – from type printing in the early years to music engraving on metal plates after 1724, a process that the composer also employed for the Methodical Sonatas (cf. Zohn, *Music for a Mixed Taste*, p. 367). Over the years, at least four different sets of punches were used in Telemann’s engravings; in places in the second volume of the Methodical Sonatas several different typefaces can even be distinguished in the same measure. Classic engraver’s marks are indeed lacking in his editions, but the surviving correspondence unambiguously documents Telemann’s manual activity.

In the biographical preliminary text to an externally printed edition of Telemann’s *Musicalisches Lob Gottes in der Gemeinde des HErrn* (Nuremberg, 1744), we additionally read that he managed to set all his engraved works

“according to an English invention, but taken much farther, with the required figures engraved on the plates, without a stylus, at such speed that it was possible for him to produce nine or ten of them in one day; therefore, it was hardly surprising that one saw editions after several weeks that ranged from 2 to 300 pages; whereby he also did not neglect his other duties”. However, a daily output of nine to ten pages seems exaggerated. This is shown by a letter that Telemann addressed on 23 February 1732 to Johann Friedrich Armand von Uffenbach and in which he mentioned his intention to “probably produce another 40 [plates]” by Easter, which was on 13 April of that year – thus a bit less than one plate per day on average (*Georg Philipp Telemann. Briefwechsel*, ed. by Hans Grosse/Hans Rudolf Jung, Leipzig, 1972, p. 234).

In the early years, Telemann’s engraving plates were made of copper. Difficulties in the procurement of this material led in the early 1730s to first experiments with pewter. Pewter proved to be more suitable not just due to its unproblematic availability and lower price, but above all because it was easier to work on owing to its softer consistency. While producing the prints, however, the brittle material required a more careful handling. The transition to the new material especially affected the production of the Methodical Sonatas: the first volume was probably engraved in 1728 in the usual manner on copper, while the second part in 1732 belonged to Telemann’s first printed products based on pewter. It is very possible that the softness and slackness of the material led to a smaller print run for the second volume, and in this way contributed to the fact that the number of copies of the second volume extant today amounts to a third of those of the first book.

Telemann’s personal engagement in the production of the first editions lends the two very carefully produced prints a particularly high source value. They serve as primary sources for the present edition. There is no evidence of subsequent corrected reissues of the

first edition in Telemann’s own publishing company. Concerning the relevance of copyists’ manuscripts of the first volume, and for more precise information about all the sources, see the *Comments* at the end of our edition.

We thank the libraries mentioned in the *Comments* for kindly placing the source material at our disposal. We owe a particular debt of gratitude to Karl Böhmer for music-historical information and suggestions, Nancy Metzke for the preparation of digital copies from historical press publications, Ralph-Jürgen Reipsch for his help with the transmission history of the sources, Michael Schmidt-Casdorff, Tsetsko Tsankov, Léon Berben and Claas Harders for their assistance in questions of performance practice, and Stephen Zohn, Temple University (Philadelphia), for his detailed information on Telemann’s activity as a music engraver.

Essen, autumn 2016
Wolfgang Kostujak

Préface

Si les «Sonates méthodiques» de Georg Philipp Telemann (1681–1767) jouissent encore d’une grande popularité quelque 300 ans après leur parution en 1728 et 1732, la notion de «méthodique» nécessite sans doute aujourd’hui quelques éclaircissements. Pour les contemporains de Telemann, la «méthode» de jeu ou de chant représentait manifestement une alternative se démarquant de la stricte restitution des notes figurant sur la partition. Les sources des XVII^e et XVIII^e siècles laissent souvent supposer que l’exécution différait de manière significative de ce qui était écrit – en particulier dans les parties de solistes des mouvements lents.

Dans ce contexte, Johann Gottfried Walther décrit une quantité de formules mélodiques «qu’un bon chanteur, de même qu’un organiste [...] exécute, même si elles ne sont pas exprimées sur le papier» (Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, manuscrit, Weimar vers 1708, tome II, pp. 182 s.). Johann Mattheson lui aussi oppose à la «prescription» écrite une réalisation musicale «enjolivée», expliquant les différentes variantes exécutées spontanément par les moyens stylistiques de la rhétorique: «Il faut ajouter aux mélodies un peu d’ornements et de ce point de vue, les nombreuses figures ou agréments de la rhétorique, s’ils sont bien amenés, peuvent jouer un rôle avantageux» (Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hambourg, 1739, p. 242).

Comme dans le titre donné par Telemann à ses Sonates, les procédés permettant de passer de la «prescription» à une réalisation «enjolivée» étaient alors désignés dans les milieux avertis par le terme générique de «méthode». Ainsi Johann Adolf Scheibe écrivit-il à propos du style d’écriture de Johann Sebastian Bach: «Toutes les tournures, tous les petits embellissements et tout ce que l’on joue en l’appelant méthode, il l’exprime par des notes véritables» (Scheibe, *Critischer Musicus. Sechstes Stück*, Hambourg, 14 mai 1737). Wolfgang Amadeus Mozart utilisait encore ce terme afin de décrire les lacunes formelles d’un chanteur dont l’interprétation restait trop proche de la partition: «Il n’a pas une once de méthode» (lettre 541 du 22 novembre 1780, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, éd. par l’Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, vol. III, Cassel etc., 1963, p. 28).

Dans le même ordre d’idées, la *Statu. Gelehrte Zeitung Des Hollsteinischen Unpartheyischen Correspondenten* du 13 avril 1728 présente les Sonates méthodiques de Telemann en indiquant qu’elles peuvent «être très utiles à ceux [...] qui souhaitent se familiariser avec les manières chantables» (pièce LIX, 13 avril 1728).

Ces «manières» figurent – entièrement notées – dans les mouvements lents initiaux des Sonates, dans lesquels Te-

lemann joint à la ligne mélodique non ornée la variante notée sur une portée séparée. Cette notation n'était pas une totale nouveauté pour ses contemporains: les Sonates pour violon et basse continue op. 5 d'Arcangelo Corelli notamment, en constituent un exemple plus ancien dans lequel des variantes ornementées sont proposées afin de servir de modèle et d'encourager les interprètes à réaliser leurs propres embellissements. Comme le laisse entendre une phrase figurant sur la page de titre de la 3^e édition (Roger, Amsterdam, 1710), le compositeur lui-même ne jouait pas les notes telles qu'elles étaient écrites: «Troisième Edition ou l'on a joint les agréments des Adagio de cet ouvrage composez par Mr. A. Corelli, comme il les joue.» À cette époque, la réalisation des variantes constituait manifestement un élément central du processus d'appropriation de la pratique musicale.

En tout état de cause, les partitions imprimées incluant des parties dites «méthodiques» bénéficiaient vers la fin des années 1720 d'excellentes perspectives commerciales: le 12 novembre 1732, quatre ans après les *Sonate metodiche* (selon le titre original) de 1728, Telemann réitéra en publiant à compte d'auteur une *Continuation des Sonates méthodiques* dotée de six nouveaux titres au style légèrement différent. Délaissant le champ strict de la sonata da chiesa classique en quatre mouvements, Telemann en élargit la forme en lui ajoutant une cinquième partie, voire une sixième dans le cas de la Sonata prima en si mineur (TWV 41:h3). Dans la Sonata seconda en ut mineur (TWV 41:c3), il abandonna en outre le principe du premier mouvement lent classique et le remplaça par un premier mouvement allegro tout en associant le mouvement II de variantes «méthodiques».

La *Continuation* présente également davantage de rythmes galants et d'accents syncopés – en particulier dans le mouvement I de la Sonata terza en Mi majeur (TWV 41:E5) – qui apparaissent d'ailleurs pour la première fois dans le vocabulaire musical de Telemann après 1730 (cf. Ralph-Jür-

gen Reipsch, *Der Telemannbestand des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin – ein Überblick*, dans: *Telemann-Konferenzberichte*, vol. XV, Hildesheim, 2010, p. 301).

Non content d'être l'auteur de ses Sonates méthodiques, Telemann en maîtrisait également la gravure, l'impression et la vente. Depuis mars 1715, le compositeur gérait lui-même sa maison d'édition, y publiant essentiellement ses propres œuvres. Afin de se prémunir des risques économiques liés à l'édition à compte d'auteur, il prit toute une série de décisions commerciales avisées. Ainsi régla-t-il la question de la distribution par le biais de souscriptions prépayées, garantissant ainsi à sa production des bénéfices confortables avant l'apparition de copies illicites. Telemann parvenait ainsi grâce à cette stratégie à obtenir un nombre relativement important de ventes garanties tournant autour de 200 exemplaires. Sa *Musique de table* (1733) fut souscrite à 206 exemplaires, ses *Nouveaux quatuors* (1730) à 237. Les chiffres relatifs aux deux cahiers des Sonates méthodiques nous sont inconnus.

Intervenue au plus tard en 1725, la décision de Telemann de se former aux techniques de gravure et d'impression était vraisemblablement liée principalement à son souhait de rentabiliser au mieux la production de ses éditions de musique imprimée. Après 1725, dans la région de Hambourg, seul le graveur Christian Fritsch est réputé l'avoir assisté dans l'impression de textes tels que pages de titre, dédicaces ou listes de souscripteurs (cf. Steven Zohn, *Music for a Mixed Taste – Style, Genre and meaning in Telemann's instrumental works*, Oxford, 2008, p. 371).

Sans que Telemann ait jamais suivi de formation spécifique, ses productions imprimées témoignent d'un niveau surprenant de perfection artisanale et d'une connaissance approfondie de techniques d'impression variées – de l'impression typographique des premières années jusqu'à la gravure sur planches de métal après 1724 – un procédé que le compositeur utilisa également pour ses Sonates méthodiques (cf. Zohn, *Music for*

a Mixed Taste, p. 367). Au fil des ans, les gravures de Telemann présentent au minimum quatre garnitures de tampons différentes et dans le second volume des Sonates méthodiques, on arrive parfois même à en identifier plusieurs à l'intérieur d'une même mesure. Ses éditions ne comportent pas la marque distinctive du graveur habituellement présente, mais la correspondance conservée documente son implication active sans aucun doute possible.

Dans le préambule biographique d'une édition du recueil *Musicalisches Lob Gottes in der Gemeine des HErrn* (Nuremberg, 1744) imprimée par un autre éditeur, on peut lire en outre que Telemann avait gravé ses œuvres «grâce à une invention anglaise, mais bien plus développée, avec tous les caractères nécessaires, sans stilet et à une telle vitesse qu'il lui a été possible d'en terminer 9 ou 10 [planches] en un seul jour, de ce fait, il n'y a rien de surprenant d'avoir vu en quelques semaines des éditions s'étendant à 2 ou 300 pages. Sans interrompre pour autant ses autres activités». La production de 9 à 10 pages journalières semble exagérée, comme en témoigne une lettre adressée le 23 février 1732 par Telemann à Johann Friedrich Armand von Uffenbach dans laquelle il dit prévoir «de produire encore 40 [planches]» d'ici à la fête de Pâques le 13 avril – ce qui correspond à une moyenne d'un peu moins d'une planche par jour (Hans Grosse/Hans Rudolf Jung, *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel*, Leipzig, 1972, p. 234).

Initialement, Telemann gravait encore ses planches dans du cuivre, mais les difficultés d'approvisionnement le conduisirent au début des années 1730 à faire ses premières expérimentations sur de l'étain. Ce métal s'avéra plus adapté, non seulement du fait de sa disponibilité et de son faible prix, mais aussi et avant tout de sa plus grande malléabilité rendant le travail de gravure plus aisé. Par contre, ce matériau fragile nécessitait davantage de précautions dans le maniement des planches au moment de la fabrication des copies. Ce passage à un nouveau matériau concerne en particulier la production

des Sonates méthodiques: le premier volume de 1728 aura sans doute été gravé sur du cuivre selon la méthode traditionnelle, tandis que la seconde partie de 1732 compte parmi les premiers essais de Telemann avec de l'étain. Il est fort probable que l'élasticité et l'inertie du matériau soient à l'origine du plus faible tirage du second volume et aussi du nombre trois fois moins important d'exemplaires conservés par rapport au premier volume.

L'engagement personnel de Telemann dans le processus de production des deux premières éditions et le soin particulier apporté à leur réalisation leur confère une valeur particulièrement élevée en

tant que sources. Elles constituent les sources principales de la présente édition. Il n'a pas été retrouvé de tirages ultérieurs corrigés de ces premières éditions dans la maison d'édition de Telemann. L'importance des copies du premier volume ainsi que des informations plus détaillées sur l'ensemble des sources sont présentées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de notre édition.

Nous remercions chaleureusement les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour l'aimable mise à disposition des sources. Nous souhaitons remercier en particulier Karl Böhm pour ses précisions et ses sugges-

tions sur l'histoire de la musique, Nancy Metzke pour la mise à disposition d'extraits de journaux historiques numérisés, Ralph-Jürgen Reipsch pour son aide relative à l'histoire de la transmission des sources, Michael Schmidt-Casdorff, Tsetsko Tsankov, Léon Berben et Claas Harders pour leur soutien quant aux questions relatives aux pratiques d'interprétation, ainsi que Stephen Zohn, Temple University (Philadelphia), pour ses informations détaillées sur l'activité de Telemann en tant que graveur de partitions.

Essen, automne 2016

Wolfgang Kostujak