

LES ESSENTIELS

Mondonville

Les Sons harmoniques

SONATES À VIOLON SEUL
AVEC LA BASSE CONTINUE

ŒUVRE 4^E

MUSIQUE DE CHAMBRE

Cmbv
éditions

Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville 1711-1772

Les Sons harmoniques

SONATES À VIOLON SEUL
AVEC LA BASSE CONTINUE

ŒUVRE 4^E

COLLECTION MUSIQUE DE CHAMBRE
Édition de Cyril Lacheze
Réalisation de la basse chiffrée par Julien Dubruque

Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
CAH. 279

Le Centre de musique baroque de Versailles
est subventionné par
le Ministère de la Culture et de la Communication
(Direction générale de la création artistique),
l'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles,
le Conseil régional d'Île-de-France,
le Conseil général des Yvelines
et la Ville de Versailles

Son pôle Recherche est associé au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
(Unité mixte de recherche 7323, CNRS - Université François-Rabelais de Tours)

© 2016 - Éditions du Centre de musique baroque de Versailles
Collection Musique de chambre (48)- ISSN : 1954-3336
CMBV — CAH.279 - ISMN : 979-0-56016-279-9
Tous droits d'exécution, de reproduction,
de traduction et d'arrangement réservés
Dépôt légal : juillet 2016

Directeur de publication : Hervé Burckel de Tell
Directeur de collection : Benoît Dratwicki
Responsables éditoriaux : Louis Castelain et Julien Dubruque
Éditions fondées par Jean Duron et Jean Lionnet
Imprimerie : Dupli-print (Domont), juillet 2016
Couverture : conception Polymago

Centre de musique baroque de Versailles

HÔTEL DES MENUS-PLAISIRS
22, avenue de Paris
F-78000 Versailles
+33 (0)1 39 20 78 18
editions@cmbv.com
www.cmbv.fr

**MISSION NATIONALE DE VALORISATION
DU PATRIMOINE MUSICAL FRANÇAIS
DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES**

TABLE DES MATIÈRES
TABLE OF CONTENTS

Introduction (français)	4
Introduction (English)	8
Avertissement utile pour jouer les sonates dans le goût de l'auteur	12
Sonata I	
Grave	15
Allegro	16
Aria amoroso	20
Allegro	24
Sonata II	
Andantino	28
Allegro	31
Aria grazioso	35
Giga allegro	38
Sonata III	
Andantino	42
Allegro	45
Aria	49
Tambourin – Altro dolce	51
Sonata IV	
Cantabile	53
Allegro	57
Aria amoroso	60
Giga allegro	63
Sonata V	
Allegro	67
Aria grazioso	70
Altro	71
La Caccia	74
Sonata VI	
Spiritoso	78
Minuetto [con variazioni]	82
Allegro assai	87
Notes critiques / <i>Critical Notes</i>	91

INTRODUCTION

La première édition des *Sons harmoniques* de Mondonville, publiée à la fin des années 1730, bénéficiait d'une gravure remarquablement claire, avec un nombre relativement restreint d'erreurs. Toutefois, la particularité qui a fait la réputation de cette œuvre, l'usage soutenu des harmoniques, a obligé le compositeur à adopter un nouveau système de notation, ingénieux mais différent de celui employé actuellement. Pour faciliter la lecture et l'exécution de l'œuvre, les éditions du Centre de musique baroque de Versailles ont décidé d'en présenter une nouvelle édition avec une notation modernisée, tout en respectant l'usage particulier que fait Mondonville de doigtés d'harmoniques naturelles, pour la plupart très peu employés actuellement. Notre édition comprend également des parties séparées pour le violon et la basse continue, et une réalisation de celle-ci, à l'usage des claviéristes ne la maîtrisant pas.

NOTES BIOGRAPHIQUES

Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) fut, avec Rameau, le plus célèbre des compositeurs français du premier XVIII^e siècle. À l'exception de la cantate, il aborda tous les genres avec un égal succès. Né à Narbonne et baptisé le 25 décembre 1711, il reçut probablement son éducation musicale dans les maîtrises, comme la plupart des compositeurs de ce temps ; son père, Joseph, était « joueur d'instruments » à la cathédrale Saint-Just.

À l'âge de 20 ans, Mondonville se rend à Paris et se fait connaître comme violoniste virtuose et comme compositeur grâce à ses prestations remarquées au Concert Spirituel et à la publication de ses premières œuvres pour le violon (*Sonates pour le violon et la basse continue* op.1, *Sonates en trio* op.2). En 1738, il est « maître de violon » du Concert de Lille, où il fait jouer ses premiers grands motets, et où il continue de publier ses sonates (*Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* op.3, *Les Sons harmoniques, sonates à violon seul avec la basse continue* op.4).

En 1739, il devient Violon de la Chambre et de la Chapelle du roi puis il obtient, en 1740, la survivance de la charge de Sous-Maître de la Chapelle pour le quartier d'avril, détenue par Campra. En janvier 1744, il succédera à Gervais pour le quartier de janvier, puis, à la mort de Campra en juin de la même année, il partagera le quartier d'avril avec Blanchard et Madin. Dans les années 1740, suite à ce tournant institutionnel, sa double carrière prend véritablement son essor : Mondonville se produit régulièrement comme violoniste, ses motets, nouveaux et anciens, sont joués à Versailles et au Concert Spirituel, l'Académie royale de musique crée avec succès ses premiers opéras, *Isbé* et *Le Carnaval du Parnasse*. Déjà très impliqué dans l'organisation du Concert Spirituel, il en devient directeur à la mort de Royer en 1755. En 1753, durant la querelle des Bouffons, les partisans de la musique française opposent, lors de sa création, sa tragédie en musique *Titon et l'Aurore*, dont ils ont fait leur étendard, à *La Serva padrona* de Pergolèse. Alors que la notoriété du compositeur est à son apogée, il continue d'innover avec sa pastorale en occitan *Daphnis et Alcimadure*, dont il est aussi l'auteur du livret, créée devant le roi à Fontainebleau en 1754, puis en réintroduisant en France le genre de l'oratorio avec *Les Israélites à la Montagne d'Oreb* et *Les Fureurs de Saül*. En 1758, il quitte sa charge de Sous-Maître de la Chapelle royale suite à des désaccords avec sa hiérarchie et, en 1762, il est évincé de la direction du Concert Spirituel. Outre quelques reprises de ses opéras antérieurs, les dernières années de sa vie sont marquées par l'échec, en 1765, de sa tragédie lyrique *Thésée*, sur le livret de Quinault déjà mis en musique par Lully.

En comparaison avec d'autres compositeurs d'égale importance, le catalogue des œuvres de Mondonville peut, aujourd'hui, paraître réduit¹, eu égard à sa renommée et à la facilité d'écriture dont il fit preuve dans sa carrière. Cependant, à l'instar de Rameau et de son activité de théoricien, il ne faut pas oublier l'importance de son rôle d'organisateur et d'administrateur à la Chapelle Royale, à la Chambre et au Concert Spirituel, qui monopolisa une grande partie de son temps.

Durant toute sa carrière, Mondonville ne cessera d'innover en introduisant dans la musique française des techniques et des formes déjà en usage à l'étranger : les harmoniques du violon, les sonates pour clavecin obligé et violon, l'oratorio en langue vernaculaire. D'une manière plus générale, Mondonville est un compositeur universel qui a su, comme Clérambault et Rameau avant lui, mêler à la perfection l'art déclamatoire français avec le style italien, notamment les carrures régulières, les répétitions de formules, les marches harmoniques, les fugues strictes et l'orchestration des cordes. En parlant de ses grands motets, Pierre-Louis d'Aquin, fils du célèbre organiste et ami de Mondonville, résuma bien cet art universel :

Une preuve de la parfaite expression de ses Motets, c'est qu'ils font le même effet sur des oreilles étrangères que sur les nôtres².

Louis Castelain

1. 18 grands motets, 3 oratorios, 7 opéras, 5 recueils de musique de chambre, des concertos et des petits motets.

2. Pierre-Louis d'AQUIN DE CHATEAU-LYON, *Siecle litteraire de Louis XV. ou Lettres sur les hommes celebres*, Amsterdam, Paris, Duchesne, 1754, p.99.

INTRODUCTION

The first edition of Mondonville's *Sons harmoniques*, published in the late 1730s, benefited from a remarkably clear engraving with relatively few errors. However, the distinctive feature that gave the work its reputation—the sustained use of harmonics—obliged the composer to adopt a new way of notating them that was ingenious, but different from the way they are normally marked nowadays. In order to make it easier to read and play the work, the *éditions du Centre de musique baroque de Versailles* decided to present it in a new edition using modern notation, while still respecting the individual usage that Mondonville made of fingered natural harmonics, which for the most part are rarely used nowadays. Our edition also includes separate parts for the violin and for the basso continuo, together with a realization of the latter for keyboard players who may not have mastered playing from a figured bass.

BIOGRAPHICAL NOTES

Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) was, along with Rameau, the most famous French composer of the first half of the eighteenth century. He explored all musical genres, except for the cantata, and did so successfully. Mondonville was born in Narbonne and baptized December 25, 1711. He likely received his musical education in the *maîtrises* [chapel choirs], like most composers at the time; his father Joseph had a position as an “instrumentalist” at the Saint-Just cathedral.

At the age of 20, Mondonville went to Paris and became known as a virtuoso violinist and composer, thanks to both his first, well-received performances at the *Concert Spirituel* and the publication of his first violin works (*Sonates pour le violon et la basse continue* op.1, *Sonates en trio* op.2). In 1738, he was “master violinist” at the *Concert de Lille*, where he had his first significant motets performed, and where he continued to publish his sonatas (*Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* op.3, *Les Sons harmoniques, sonates à violon seul avec la basse continue* op.4).

In 1739, Mondonville received the title of Chamber and King's Chapel Violinist. In 1740, he was granted the position of Chapel Sous-Maître for the spring quarter, formerly held by Campra. In January 1744, he succeeded Gervais in the winter quarter and then, after Campra died in June of the same year, he shared the spring quarter with Blanchard and Madin. In the 1740s, after this institutional change, his two careers took off: Mondonville regularly performed as a violinist, while at the same time his new and old motets were played at Versailles and at the *Concert Spirituel*, and the Royal Music Academy successfully premiered his first operas, *Isbé* and *Le Carnaval du Parnasse*. He was already very involved in the running of the *Concert Spirituel* when he became its director at Royer's death in 1755. In 1753, during the *querelle des Bouffons*, the French music partisans used his *tragédie en musique*, *Titon et l'Aurore*, as their banner, opposing it to Pergolèse's *La Serva padrona*. Mondonville's fame was then at its height; he continued to innovate, writing the music and libretto of a *pastorale*, *Daphnis et Alcimadure*, in the Occitan language; it was premiered before the king at Fontainebleau in 1754. He also reintroduced the oratorio genre into France with the works *Les Israélites à la Montagne d'Oreb* and *Les Fureurs de Saül*. In 1758, he left his position as Royal Chapel *Sous-Maître* because of disagreements with his hierarchical superiors, and in 1762, he was ousted from the directorship of the *Concert Spirituel*. Apart from several revivals of his older operas, the last years of his life were marked by the 1765 failure of his *tragédie en musique* *Thésée* (based on Quinault's libretto, and already put to music by Lully).

Compared to other equally significant composers, Mondonville's corpus might seem rather thin today¹, considering his fame and the ease with which he composed throughout his career. However, just as we acknowledge Rameau's theoretical work, we must not forget the importance of Mondonville's work as director and administrator at the Royal Chapel, the King's Chamber, and the *Concert Spirituel*, which monopolized a great deal of his time.

Throughout his career, Mondonville never stopped innovating, introducing techniques and forms into French music that were already being used abroad, including violin harmonics, sonatas for obbligato harpsichord and violin, and oratorio in the vernacular language. Generally speaking, Mondonville was a universal composer, one who knew, like Clérambault and Rameau before him, how to perfectly blend the art of French declamation with the Italian style, especially the four-bar phrases, repetition of formulas, harmonic progressions, strict fugues, and orchestration of strings.

Pierre-Louis d'Aquin, the son of the famous organist and a friend of Mondonville's, summarized this universal art well when he described Mondonville's *grands motets*:


His *motets* have the same effect on foreign ears as on ours, which is the proof of their perfect expression².

Louis Castelain
Translation: Marina Davies

1. 18 *grands motets*, 3 oratorios, 7 operas, 5 chamber music collections, concertos and *petits motets*.

2. Pierre-Louis d'AQUIN DE CHÂTEAU-LYON, *Siecle litteraire de Louis XV. ou Lettres sur les hommes celebres* (Amsterdam: Paris: Duchesne, 1754), p.99.

NOTES CRITIQUES CRITICAL NOTES

Emplacement (mesure.note) <i>Location (bar.note)</i>	Portée Stave	Note critique	Critical note
Sonata I – Grave			
6.6	Bc	E: 5; nous restituons 5	<i>E: 5; we have reconfigured it as 5</i>
Sonata I – Allegro			
4.1-2; 5.1-2	Vn	E: doigté 2 placé à gauche de la petite note; restitué sur la note principale	<i>E: fingering 2 placed to the left of the appoggiatura; reconfigured on the main note</i>
38.1	Bc	E: 7; nous restituons 7	<i>E: 7; we have reconfigured it as 7</i>
66.5	Vn	E: + placé sur la note précédente	<i>E: + placed on the preceding note</i>
Sonata II – Allegro			
25.1-8	Vn	E: liaison de phrasé uniquement sur les sept premières notes; étendue sur la huitième, par analogie avec mes. 24	<i>E: slur only on the first seven notes; extended to the eighth, based on b. 24</i>
Sonata II – Aria			
15.6; 17.6	Vn	E: son entendu fa ₄ [#] , ce qui est impossible; nous restituons fa ₅ [#]	<i>E: sounding pitch fa₄[#], which is impossible; we have reconfigured it as fa₅[#]</i>
20.1	Bc	E: 5; nous restituons 5	<i>E: 5; we have reconfigured it as 5</i>
20.1-3	Bc	E: liaison de phrasé sur les trois notes; rétablie seulement sur les deux premières par analogie avec mes. 18	<i>E: slur on all three notes; reconfigured on the first two only based on b. 18</i>
49.2	Bc	E: 7; nous restituons 6 par analogie avec mes. 48	<i>E: 7; we have reconfigured it as 6 based on b. 48</i>
64.6; 66.6	Vn	E: son entendu si ₃ , ce qui est impossible; nous restituons si ₄	<i>E: sounding pitch b, which is impossible; we have reconfigured it as b'</i>
Sonata II – Giga			
36.1; 36.8	Vn	E: erreur de notation. Il peut s'agir d'une harmonique simple, mais il devrait s'agir d'un ré ₅ et non d'un ré ₄ . Ou bien il s'agit d'une double harmonique, mais il ne devrait y avoir qu'une ligne ondulée, et non deux. Nous restituons une double harmonique.	 <i>E: scoring error; it could be a simple harmonic, but it should be a d'', not a d'. Or it could be a double harmonic, but there should be only one wavy line, not two. We have reconfigured it as a double harmonic.</i>
Sonata III – Aria			
7.1	Vn	E: doigté 1 placé sur le sol (err.)	<i>E: fingering 1 placed next to the G (error)</i>
Sonata IV – Allegro			
12.4	Vn	E: la notation n'est pas complète; nous considérons que le si est la note à effleurer	<i>E: the notation is not complete; we have considered that the B is the note to be touched lightly</i>
Sonata IV – Aria			
3.1-5	Vn	E: liaison de phrasé seulement sur les quatre premières notes; rétablie sur les cinq par analogie avec mes. 11, 35 et 43	<i>E: slur on the first four notes only; reconfigured on all five notes based on bb. 11, 35 and 43</i>
Sonata IV – Giga			
16.4	Vn	E: la notation n'est pas complète; nous considérons que le si est la note à effleurer	<i>E: the notation is not complete; we have considered that the B is the note to be touched lightly</i>
18.7; 19.7; 21.7; 22.7	Bc	E: 7; nous restituons 7	<i>E: 7; we have reconfigured it as 7</i>
21.4	Bc	E: 6; nous restituons 6	<i>E: 6; we have reconfigured it as 6</i>
38.5-39.12	Vn	E: liaisons de phrasé additionnelles sur chaque triolet; supprimées par analogie avec. mes. 10-12 et 40	<i>E: additional slurs on every triplet; deleted based on bb. 10-12 and 40</i>
Sonata V – La Caccia			
33-45	Vn	E: écriture à trois voix; nous la simplifions à deux voix	<i>E: written in three parts; we have simplified it in two parts</i>
41.1	Bc	E: 6; nous supprimons le 6	<i>E: 6; we have deleted the 6</i>
48.4	Vn	E: un # est placé à l'emplacement du do ₄ , sans note correspondante; nous le supprimons	<i>E: a # is placed at the location of c', without a corresponding note; we have deleted it</i>
Sonata VI – Allegro assai			
42.8; 44.8	Vn	E: le doigté pourrait se trouver sur le do ou sur le la précédent; nous le plaçons sur le do	<i>E: the fingering could be either on the C or on the previous A; we have placed it on the C</i>

Aria

Amoroso

6 6 x4 7 6 7 # 6 6

5 3 # 5 6 x4 3

6

x2 6 7 6 7 # 6 6 x4 3

4 # 5 6 x4 3

11 [Fin]

7 6 7 # 6 6 x2 6 5 #

5 # 4 # #

17

6 # 5 6 5 # 5 6

23

6 6 5 6 6 6

29

5 x4 6 6 5 6 6 5 6 6 5 x4 6

35

6 6 x4 6 6 6 5 6 [#] 6

41

6 6 5 # 6 5 6 x4 3 7 6 7 #

47

6/5 6 x2 6/4 7 6 7 # 6/5 6 x4 3 6

53

7 7# # 6/5 6 x2 6/4 5 #

59

6 5 6 6

65

6 6 6

SONATA II

Andantino

Musical score for Sonata II, Andantino, measures 1-10. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The tempo is marked Andantino. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score consists of four systems, each with a single melodic staff and a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 1, 4, 7, and 10 are indicated at the start of their respective systems. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below notes. Trills are marked with a '+' sign. Slurs and accents are used throughout. The piano accompaniment features chords and rhythmic patterns. Measure 10 ends with a fermata over the final note.

13

7 5 6 # 5 6

15

5 7

18

7 # 6 6 # 6 9 8 6 x4 6 6
4 4 3 4

22

6 6 6 # # 7 7 7 6

25

6 6 # # x4 5 7 6 6 #

28

#

31

6 6 3 6 7 6 5 6 4 6 6

34

7 x4

La Caccia

[Rondeau]

The first system of the musical score for 'La Caccia' consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a 6/8 time signature and features a melody with several measures marked with a '+' sign. The piano accompaniment is in the same time signature and includes a bass line with a steady eighth-note pattern and a treble line with chords. Below the piano part, the numbers 6, 5, 6, and 6 are written under the first four measures, likely indicating fingerings or breath marks.

Fin [Première reprise]

The second system of the musical score begins with a measure number '7' at the start of the vocal line. It features a repeat sign in the vocal line, followed by a first ending. The piano accompaniment continues with its established pattern. Below the piano part, the numbers 6, 5, and 5 are written under the first three measures of the system.

The third system of the musical score begins with a measure number '13' at the start of the vocal line. The vocal line continues with a melody marked with '+' signs. The piano accompaniment maintains its accompaniment pattern. Below the piano part, the numbers 6, 6, 6, and 6 are written under the first four measures.

The fourth system of the musical score begins with a measure number '19' at the start of the vocal line. The vocal line features a melody with '+' signs and a long note. The piano accompaniment continues with its accompaniment pattern. Below the piano part, the numbers 6, 5, 4, 6, 6, 4, 5, 9, and 8 are written under the first nine measures.

24 [Da capo]

6 4 6 4 5 9 8 7 5 7 4 3

29 [Deuxième reprise]

6 4 # 9 3 6 3 9 4 3 6 9 6 #

35

6 6 #

40

[4] 3 5 6

46

6 # 7 9 3 6 3 7 9 3 6 6 # 5

4 4 4 4 5

51 *[Da capo] [Troisième reprise]*

6 6 6 5

57

6 6 5

61

6 7 5 6 b b 6

5 4 5 4 4

Allegro

Measures 1-4 of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with eighth notes and a sixteenth-note triplet. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A fingering '5' is indicated at the end of measure 4.

Measures 5-7. The right hand continues with eighth notes and includes a sixteenth-note triplet in measure 6. The left hand accompaniment remains consistent. Fingerings '5' and '6' are shown at the start of measures 5 and 6 respectively.

Measures 8-10. The right hand introduces triplet eighth notes. The left hand accompaniment includes some chromatic movement. Fingerings '5', '#', '5', '6', '#', '6', and '5' are indicated at the bottom of the system.

Measures 11-13. The right hand continues with triplet eighth notes and some sixteenth-note patterns. The left hand accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes. Fingerings '6', '#', '6', '5', '6', '5', and '7' are indicated at the bottom of the system.

14

1. 1.

6 5 7 # 6 3 x7 8

4

17

2. 2.

8 6 6

20

5 5 7 [7] [b]7

23

7 7 7 7 7 8

5 #

26

6 6 6 6 5 6 5 6

29

6 5 6 6 6 6 6 7 5 #

32

7 5 6 6 6

35

5 5

121

6 7 6 6 7

125

5 6 6 6 4 3

Allegro assai (1)

6 6 6 6

6 6 6 6

(1) Cf. introduction, p. 7 / see introduction, p. 11.

11

[6] [6] 6 7 5

16

6 6 # 5 #

20

5 # x4 6 7 6 5 6 6 # 5 4

25

6 6 6 6

30

6 6 # 6 6 5

35

5 5 6 6

40

6

45

6 6 5 5 6 # 6 7 # +