

В. Р. Дулат-Алеев

ЖАН-ЖОЗЕФ МОНДОНВИЛЬ И ФРАНЦУЗСКАЯ МУЗЫКА ЭПОХИ ЛЮДОВИКА XV (К 300-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

В XIX в. романтическая музыкальная историография сформировала «галерею гениев» и «коллекцию шедевров». Такое восприятие истории музыки преобладало довольно долго, оказывая влияние на концертно-исполнительскую практику и программы учебных курсов. Однако во второй половине XX в. аксиологическое пространство вокруг музыкального наследия существенно расширилось. С все возрастающим интересом музыканты-исполнители, слушатели и исследователи стали обращаться к композиторским именам и произведениям, долгое время пребывавшим в забвении.

Забывтая музыка, в последние десятилетия хлынувшая на слушателя широким потоком (достигшим недавно и России), не просто стимулировала интерес к «нехрестоматийным» композиторским именам, но и внесла коррективы в современную трактовку истории музыки. Исторические эпохи, получающие более широкую фактологическую презентацию, обретают аутентичную аксиологию. Развитие гуманитарных наук во второй половине XX в. привело к тому, что современное сознание и ранее существовавшие парадигмы ныне вступают в диалог. Поэтому мы сейчас встречаем все больше примеров того, что у представителей той или иной исторической эпохи и у нас в рамках нашего понимания ее могут быть совсем разные герои.

Эпоха Людовика XV во Франции охватывает период с 1715 по 1774 г. В истории европейской музыки это — период трансформации барочного стиля в классический, демонстрирующий интереснейшие процессы становления и развития музыкальной культуры «нового времени» (*Modernity*¹). В первой половине XVIII в. сильная Франция выступала не только в качестве одного из самых влиятельных политических центров Европы, но и как лидер «культурного производства». Музыка во «французском стиле» была хорошо известна и олицетворяла собой профессиональную респектабельность, передовые достижения, «непровинциальность» мышления. Одним из факторов, отличающих развитие французской музыки в период абсолютизма, была «столичная централизация», которая обусловила концентрацию всех основных фигур и тенденций музыкальной жизни в Париже. Музыкант, начинающий профессиональную деятельность в провинции, либо должен был переехать в столицу королевства, либо оставался в неизвестности. Столичная централизация, являющаяся, в первую очередь, следствием политического устройства французского государства того времени, порождала специфические особенности функционирования инфраструктуры музыкального искусства, ставшего при Людовике XIV своего рода централизованным «шоу-бизнесом». Монополизация Жаном-Батистом Люлли оперного дела на основе королевского патента (содержащего, выражаясь современным языком, ряд лицензионных нормативов по составу оркестра, солистов-вокалистов и др.), издание нот с королевским «грифом» (*Avec Privilege du Roy*), который можно видеть на всех французских нотных издани-

¹ Понятие используется в терминологической традиции западной социальной теории [1].

© В. Р. Дулат-Алеев, 2012

ях вплоть до последней трети XVIII в., разветвленная иерархическая система музыкальных должностей — все это было элементами едва ли не единственного в то время механизма государственного регулирования музыкальной культуры «в национальном масштабе». Социально-политические особенности влияли на коммуникативные структуры (в т. ч. на формы художественной коммуникации), а они, в свою очередь, на стиль музыкальных произведений. Особенности французского (как и любого другого) музыкального стиля определяются не только метафизическим менталитетом, но и конкретными условиями «социального заказа» на музыкальную коммуникацию.

Целая плеяда замечательных французских музыкантов конца XVII–XVIII вв. в рамках единой, наиболее мощной и многочисленной в то время композиторской школы Европы на протяжении более 100 лет формировала французский музыкальный стиль Нового времени². Национально идентифицируемый французский стиль XVII–XVIII вв. в процессе своей эволюции сыграл едва ли не главную роль в глобальной стилевой и коммуникативной «модуляции» европейской музыки от полифонии к гомофонному мышлению, от модальности к тональности, от барокко к классицизму, от разрозненных локальных музыкальных практик к унифицированной инфраструктуре академического искусства новоевропейского типа. Отечественному музыковедению еще только предстоит более близкое знакомство с этими мастерами музыкантского цеха, творчество которых (за исключением Франсуа Куперена и Жана-Филиппа Рамо) не рассматривалось у нас в качестве значительных явлений истории музыки.

Совсем недавно исполнилось 300 лет со дня рождения Жана-Жозефа Мондонвиля — композитора и скрипача-виртуоза. В отечественном музыковедении в отношении Ж.-Ж. Мондонвиля парадоксально сочетаются определение «один из наиболее видных представителей музыкальной культуры Франции XVIII века» [2, с. 208] и полное отсутствие исследований его жизни и творчества.

Жан-Жозеф Кассанеа де Мондонвиль (*Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville*³) был крещен 25 декабря 1711 г. в городе Нарбонне (Департамент Од). Он начал заниматься музыкой с детства под руководством отца. По традиции того времени музыкант обучался как «мультиинструменталист», но все-таки главным инструментом для Жана-Жозефа стала скрипка. Достигнутый Ж.-Ж. Мондонвилем уже в юности уровень исполнительского мастерства намного превосходил уровень провинциального музыканта, и двадцатилетний скрипач переехал в Париж. В столице его профессиональная карьера начала стремительно развиваться, особенно после того, как он блестяще пока-

² Среди них — начавшие свой творческий путь в эпоху Людовика XIV Марен Марэ (*Marais*, 1656–1728), Мишель-Ричард Делаланд (*Delalande, de Lalande*, 1657–1726), Андрэ Кампра (*Campra*, 1660–1744), Элизабет-Клод Жак де Ля Герр (*Jacquet de la Guerre*, 1664/65–1729), Жан-Фери Ребель (*Rebel*, 1666–1747), Франсуа Куперен (*Couperin*, 1668–1733), Луи Маршан (*Marchand*, 1669–1732), Антуан Форкере (*Forqueray*, ок. 1671–1745), Андрэ-Кардиналь Детуш (*Destouches*, 1672–1749), Луи-Николя Клерамбо (*Clérambault*, 1676–1749), Жак Оттетер (*Hotteterre*, 1674–1763), Жан-Франсуа Дандриё (*Dandrieu, d'Andrieu*, 1681/82–1738), Жозеф-Баден де Буамортье (*Boismortier*, 1682–1765), Жан-Филипп Рамо (*Rameau*, 1683–1764); или начавшие работать уже в эпоху Людовика XV Луи-Клод Дакен (*Daquin, d'Aquin*, 1694–1772), Жан-Мари Леклер (*Leclair*, 1697–1764), Жозеф-Николя-Панкрас Руайе (*Royer*, ок. 1705–1755), Мишель Коррет (*Corrette*, 1707–1795), Жан-Жозеф де Мондонвиль (*Mondonville*, 1711–1772), Жак Дюфли (*Duphly, Du Phly*, 1715–1789) и др.

³ Встречается также запись *Jean-Joseph de Cassanéa Mondonville*, так как его отец, происходящий из обедневшего дворянского рода де Кассанеа, в свою бытность органистом Кафедрального собора в Нарбонне, пользуясь уважением горожан, получил прозвище *Mondonville* (в пер. с фр. буквально — «мой подарок городу»). В профессиональной деятельности композитора и в музыкальной историографии, как правило, используется вариант имени, указанный в основном тексте.

зал себя на композиторском поприще. В 1733 г. публикуется его первый опус — Сонаты для скрипки и баса-континуо (*Sonates pour le violon avec basse continue, op. 1*), в 1734 — сборник Трио-сонат (*Sonates en trio pour deux violins ou flûtes et basse continue, op. 2*).

Началом нового периода жизни и творчества Ж.-Ж. Мондонвиля можно считать 1734 г. — с этого времени он становится заметным деятелем французской музыкальной жизни, входит в число тех музыкантов, которые формируют моду и определяют направления развития музыкального искусства. В 1734 г. было издано одно из самых известных его произведений — Шесть пьес в форме сонат для клавесина в сопровождении скрипки (*Six Pièces de clavecin en sonates avec violon, op. 3*). О большой популярности и перспективной направленности этого цикла свидетельствует осуществленная Ж.-Ж. Мондонвилем в 1749 г. его оркестровая обработка (а в те времена достаточно было и 10 лет, чтобы камерно-инструментальная музыка воспринималась как «устаревшая»)⁴. Новизна этого сочинения заключалась в трактовке композитором жанра ансамблевой сонаты и в музыкальном стиле. Оценивая историческое значение этого опуса французского композитора, немецкий музыковед Анна Шольц отмечает, что среди композиторов — современников Ж.-Ж. Мондонвиля только лишь у Иоганна Себастьяна Баха можно встретить «скрипичные пьесы со столь хорошо продуманным (*well-crafted*) аккомпанементом» [4, с. 4]. Однако сам Ж.-Ж. Мондонвиль трактовал свое сочинение как клавесинные, а не скрипичные пьесы и фактически предложил новую оригинальную трактовку жанра сонаты: рассчитанную на двух исполнителей, с ведущей ролью клавишной партии. В традиционных барочных ансамблевых сонатах (*Duo-sonata, Trio-sonata, Sonata a Quattro, Sonata a Cinque* и т. д.) партия баса-континуо, представленная нотной записью басового голоса и сигнатурами (цифры, акциденции, дополнительные знаки), озвучивалась басовым «линейным» инструментом (виола, виолончель, фагот и др.) и инструментом, создающим фактурно-импровизируемое ритмогармоническое заполнение (клавесин, орган, лютня и др.). При этом партия исполнителя, играющего по сигнатурам, не включалась в обозначаемое количество партий сонаты (*Duo-sonata* исполнялась тремя музыкантами, *Trio-sonata* — четырьмя и т. п.). Предложенные Ж.-Ж. Мондонвилем сонаты для клавесина с сопровождением скрипки, таким образом, стали обновлением и с точки зрения ансамблевой сонаты, и с точки зрения сольной сонаты. Фактически, это был новый вид дуэтного музицирования. В условиях традиций барочной музыки сонаты стали открытием новой манеры композиторского письма, ориентированной на установление паритетного баланса между инструментами. Именно такой подход к музыкальной ткани позволил через 15 лет переработать данное сочинение для оркестра. Вслед за Ж.-Ж. Мондонвилем сочинения для клавесина с сопровождением струнных взяли на вооружение его ближайшие коллеги-современники Жан-Филипп Рамо, Арман-Луи Куперен (1727–1789), а затем традиция получила широкое распространение. Ее развитие прослеживается в классических дуэтных сонатах («для скрипки и фортепиано») Йозефа Гайдна и раннего Вольфганга Амадея Моцарта, в которых композиционный приоритет клавишной партии очевиден; в *Duo-сонатах* Франца Шуберта, в которых равноправие партий является художественным намерением, и далее.

В третьем опусе Ж.-Ж. Мондонвиля примечателен синтез традиций итальянской и французской музыки. Свойственное композитору мелодическое изящество генети-

⁴ Сравнить две версии цикла можно, например, по таким его замечательным аудиозаписям, как исполнение Густава Леонхардта и Ларса Фридена (запись 1966 г., включена в цикл компакт-дисков *Gustav Leonhardt. Edition, CD № 9*) и исполнение в версии *Six sonates en symphonies. Op. 3* оркестром *Les Musiciens du Louvre* под руководством Марка Минковского (*Deutsche Grammophon, 1998*) [3].

чески связано с французской песенной и танцевальной музыкой. Тяготеющие к «песенным» формам мелодии украшены богатой и разнообразной мелизматикой в традициях французской орнаментики. Все сонаты представляют собой трехчастный цикл «быстро — медленно — быстро», в котором первая часть — *Allegro*, вторая — *Aria* (в Шестой сонате — *Larghetto*), финал — *Giga*. Исключение составляет Первая соната, первая часть которой, открывающая весь цикл сонат, является французской увертюрой. Первые *allegri* явно испытывают влияние итальянской скрипичной музыки, преимущественно венецианской школы. В выборе формы первых *allegri* Ж.-Ж. Мондонвиль следует за венецианцами, используя «ритурнельную» (концертную) форму с развернутой темой, доминирующей над развивающимися разделами (интермедиями), с одной (контрэкспозиционной) транспозицией. Вместе с тем, в возвратной модуляции заметны черты будущих классических разработок, что в сочетании с ясным песенно-танцевальным тематизмом намечает принципы будущего классического стиля.

После выступления в том же 1734 г. в качестве скрипача в программе знаменитых «Духовных концертов»⁵ Ж.-Ж. Мондонвиль, наряду со своим старшим современником Жаном-Мари Леклером, получает признание в качестве одного из лучших скрипачей-виртуозов Франции.

Композиторскую репутацию Ж.-Ж. Мондонвиля заметно укрепили сочинения в традиционном французском жанре большого мотета (*Grande motet*), к которому он постоянно обращался в период с 1734 по 1755 г., создав 17 произведений, сохранявших свою популярность несколько десятилетий⁶. Современники признали достижения Ж.-Ж. Мондонвиля в «фирменном» французском жанре, поставив его имя в один ряд с мэтром королевской музыки эпохи позднего царствования Людовика XIV Мишелем-Ричардом Делаландом — выдающимся мастером большого мотета.

Однако, несмотря на успех и растущую известность, Ж.-Ж. Мондонвиль в 1730-е гг. еще не занял самых высоких мест на французском музыкальном Олимпе. Выступая в Париже, он одновременно работает первым скрипачом оркестра в Лиле. В 1738 г. Ж.-Ж. Мондонвиль опубликовал одно из своих самых известных сочинений — *Les sons harmoniques (op. 4)*⁷, представляющее собой цикл из шести сонат для скрипки соло и баса-континуо. Сочинению было предпослано авторское предисловие, примечательным моментом которого является предложение композитора-скрипача использовать новый прием в технике флажолетов. Ж.-Ж. Мондонвиль впервые использовал в скрипичной музыке натуральные флажолеты и объяснил в предисловии, каким образом они должны извлекаться на инструменте. Данное нововведение Ж.-Ж. Мондонвиля долгое время было едва ли не единственным поводом для эпизодического упоминания его имени

⁵ «Духовные концерты» (*Concert spiritual*) — одна из первых в Европе концертных организаций «фи-лармонического» типа. Учреждены в 1725 г. Концерты проводились в Тюильри в «Зале 100 швейцарских гвардейцев» (*Cent Suisses*) во время Пасхальных и других религиозных праздников, на время которых не работали театры. В программы включались большие мотеты и произведения инструментальной музыки. Существовали до Французской революции [5].

⁶ Из 17 больших мотетов Ж.-Ж. Мондонвиля сохранились лишь 9: *Dominus regnavit decorum* (1734, на 92-й псалом), *Jubilate Deo* (1734, на 99-й псалом), *Magnus Dominus* (1734, на 47-й псалом), *Cantate Domino* (1743, на 149-й псалом), *Venite exultemus Domino* (1743, на 94-й псалом), *Nisi Dominus aedificavit* (1743, на 126-й псалом), *De profundis* (1748, на 129-й псалом), *Coeli enarrant gloria* (1750, на 18-й псалом), *In exitu Israel* (1753, на 113-й псалом).

⁷ Во фр. яз. — «обертоны» (буквально — «гармонические звуки»).

в отечественной музыковедческой литературе⁸. Возможно, на создание этого произведения Ж.-Ж. Мондонвиля вдохновили теоретические концепции Ж.-Ф. Рамо, в которых учение об обертонах занимало важнейшее место. Труды Ж.-Ф. Рамо вызывали широкий общественный резонанс, начиная с его первого, опубликованного в 1722 г., «Трактата о гармонии, сведенной к ее природным началам» (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*). А за год до публикации четвертого опуса Ж.-Ж. Мондонвиля в 1737 г. вышел четвертый трактат Ж.-Ф. Рамо «Происхождение гармонии, или Трактат о теоретической и практической музыке» (*Génération harmonique, ou traité de musique théorique et pratique*).

С точки зрения музыкального стиля сонаты из цикла *Les sons harmoniques* представляют собой интересный пример постепенного перехода от барочного композиторского мышления к классическому. Здесь также присутствует свойственный инструментальной музыке Ж.-Ж. Мондонвиля синтез французских и итальянских традиций. Первые четыре сонаты имеют четырехчастное строение «медленно — быстро — медленно — быстро». Пятая и Шестая сонаты представляют собой трехчастные циклы, как в ор. 3. В первых медленных частях преобладает стиль французской увертюры, в качестве второй медленной части цикла используется *Adagio*. В некоторых сонатах ор. 4 композитор вводит жанрово-характерные части: финалом Третьей сонаты является французский тамбурин, финалом Пятой — итальянская качча, средней частью Шестой сонаты — менуэт. Примечательно, что в ор. 4 Ж.-Ж. Мондонвиль «возвращается» к практике цифрованного баса, а не выписывает клавирную партию как в ор. 3. Вместе с тем, в некоторых частях (особенно в жигах) партия баса, исполняемого на виолончели, очень развита, вплоть до имитационных переключек с солирующей скрипкой. Тематическая индивидуализация баса сближает сонаты ор. 4 с трактовкой партий классического трио.

Громкие успехи Ж.-Ж. Мондонвиля привлекли к нему внимание королевского двора. В 1738 г. его большие мотеты с успехом исполняются в Версале, в 1739 — в «Духовных концертах». В этом же году он становится придворным музыкантом. Год стал для Ж.-Ж. Мондонвиля рекордным и по количеству сольных концертов: он дал более 100 концертов в Версале, Компьене, Фонтенбло и Марли. Восторженный прием публикой больших мотетов Ж.-Ж. Мондонвиля, являвшихся основным музыкальным жанром для исполнения в Королевской часовне (*Chapelle Royale*), способствовал его назначению в 1740 г. суб-мастером (*sous-maître*), а в 1744 — интендантом музыки (главным руководителем) Королевской часовни. Став активным участником придворной жизни, пользующийся покровительством влиятельнейшей мадам де Помпадур (*Madame de Pompadour*) Ж.-Ж. Мондонвиль продолжал активную концертную и композиторскую деятельность, в которой появились новые этикетно-политизированные мотивы. К таковым, например, можно отнести активную работу в жанре оперы.

Ж.-Ж. Мондонвиль обращался к сугубо французской модели музыкально-театрального жанра — «опере-балету» (и его разновидности «героической пасторали», или «героическому балету»), которые противопоставлялись не менее популярным у публики итальянским операм-буффа. Наиболее успешными были оперы Ж.-Ж. Мондонвиля конца 1740-х — 1750-х гг., их роскошные постановки в Королевской Академии музыки (*Académie Royale de Musique*) вызвали общественный резонанс. К операм того периода относятся «Бахус и Эригона» (*Bacchus et Erigone*, 1747), «Карнавал на Парнасе»

⁸ В частности, указание на Ж.-Ж. Мондонвиля как на первооткрывателя натуральных флажолетов в игре на скрипке присутствует в отечественной «Музыкальной энциклопедии» [6].

(*Le carnaval du Parnasse*, 1749), «Венера и Адонис» (*Vénus et Adonis*, 1752), «Тифон и Аврора» (*Titon et l'Aurore*, 1753), «Дафнис и Альсимадура» (*Daphnis et Alcimadure*, 1754), «Празднества в Пафосе» (*Les fêtes de Paphos*, 1758). Оперы Ж.-Ж. Мондонвиля в определенный период времени стали весомым «аргументом» в борьбе между французским и итальянским стилями в опере. Например, успех «Карнавала на Парнасе» был настолько велик, что опера в год своей премьеры была дана 35 раз. Восемь из девяти опер Ж.-Ж. Мондонвиля были опубликованы при его жизни.

Ж.-Ж. Мондонвиля к созданию опер обязывало положение придворного композитора и сторонника партии приверженцев французского стиля, возглавляемой мадам де Помпадур от имени короля. Это не только не отвлекло его от поисков новых решений в области инструментальной музыки, но и, возможно, стимулировало их. Не случайно одним из предметов его творческой разработки становятся в эти годы «аккомпанирующие» вокальные партии в традиционных инструментальных жанрах и формах. В 1747 г. в программе «Духовных концертов» исполнялся Концерт Ж.-Ж. Мондонвиля для скрипки с оркестром и вокальной партией (произведение ныне утеряно), а в 1748 г. был издан его пятый (последний) инструментальный опус — «Пьесы для клавесина с голосом или скрипкой» (*Pièces de clavecin avec voix ou violon, op. 5*), продолжающий привлекательную для композитора линию произведений «аккомпанированной»⁹ музыки.

В 1748 г. Ж.-Ж. Мондонвиль женится на известной клавесинистке Анне Жан Букон (*Anne Jeanne Boucon*, 1708–1780), ученице Ж.-Ф. Рамо. Ее имя запечатлено в нескольких сочинениях того времени (благодаря старой французской традиции называть пьесы именами тех людей, которым они посвящены). Название *La Boucon*, в частности, носят грациозная Вторая часть (*Air*) во втором концерте Ж.-Ф. Рамо из цикла Пьес для клавесина в форме концертов (*Pieces de Clavecin en Concerts avec un violon ou une flute, et un viole ou un deuxieme violon*, 1741) и элегантно-элегичная куранта Жака Дюфли в Сюите *c-moll* из Первой книги пьес для клавесина (1744). Интересно, что Пьесы-концерты Ж.-Ф. Рамо, написанные несколько лет спустя после Пьес для клавесина в форме сонат Ж.-Ж. Мондонвиля, не только следуют за ними в трактовке ансамблевого жанра, но и имеют трехчастное строение, с точки зрения драматургии цикла аналогичное Пьесам-Сонатам оп. 3 Ж.-Ж. Мондонвиля.

В 1755 г. Ж.-Ж. Мондонвиль становится директором «Духовных концертов», сменив на этом посту скончавшегося королевского интенданта камерной музыки, популярного композитора и клавесиниста Панкраса Руайе. В первом же сезоне своего директорства Ж.-Ж. Мондонвиль представил публике новый для французской музыки жанр органного концерта с участием Клода Бальбатра (*Balbastre*, 1724–1799). Ж.-Ж. Мондонвиль руководил «Духовными концертами» в течение семи лет, но и после его ухода с этой должности его произведения на протяжении еще двух десятилетий исполнялись в концертных программах этой организации чаще других. Он стал абсолютным рекордсменом в истории «Духовных концертов» по количеству исполнений: произведения Ж.-Ж. Мондонвиля прозвучали в концертных программах 510 раз.

О событиях последних лет жизни композитора известно немного. Возможно, Ж.-Ж. Мондонвиля, ставшего опытным царедворцем и признанным мэтром французской музыки, уже не увлекали разработки «инновационных» творческих проектов. Может быть, после смерти в 1764 г. маркизы де Помпадур его положение в высшем свете стало менее привилегированным. Во всяком случае, его творческая активность

⁹ Определение Ю. Бочарова [2, с. 209].

в последнее десятилетие жизни заметно снизилась. Но произведения композитора постоянно исполнялись и в Королевской часовне (большие мотеты), и в «Духовных концертах», где они входили в репертуар различных исполнителей солистов, в т. ч. таких известных, как скрипач Пьер Гавинье (*Gaviniès*, 1728–1800).

Последним «творческим проектом» Ж.-Ж. Мондонвиля была опера «Тезей» (*Thésée*, 1765), в которой он решил предложить свою музыкальную версию одноименной оперы Ж.-Б. Люлли. Однако осуществленный Ж.-Ж. Мондонвилем «ремейк» лирической трагедии знакового для французской музыки композитора не встретил поддержки публики. Но уже буквально через несколько лет написание новой музыки к лирическим трагедиям, использовавшимся Ж.-Б. Люлли, будет встречено быстро обновляющейся публикой с энтузиазмом. Как, например, это произошло с «Амидой», поставленной в 1777 г. в той же Королевской Академии музыки на либретто 1668 г. Филиппа Кино (*Quinault*, 1635–1688) с новым музыкальным решением Кристофа Виллибальда Глюка (1714–1787).

Ж.-Ж. Мондонвиль умер в 1772 г. Его уход в историческом контексте совпал со временем заката Франции как безусловно лидирующего центра европейского искусства, каковым она была на протяжении почти всего XVIII в. Музыканты королевской Франции, в т. ч. такой видный деятель французского музыкального искусства, как Ж.-Ж. Мондонвиль, внесли огромный вклад в обновление европейской музыки. Но с наступлением последней трети XVIII в. музыкальное лидерство перешло к представителям другой национальной культуры. Героями новой музыкально-исторической эпохи стали композиторы Австрии и Германии.

Пребывавшая почти 200 лет в забвении музыка Ж.-Ж. Мондонвиля в последние десятилетия XX в. постепенно стала возвращаться к слушателю. Практически все его сохранившиеся произведения ныне звучат в концертных программах, представлены в аудиозаписях. Последняя из осуществленных на сегодняшний день аудиозаписей музыки Ж.-Ж. Мондонвиля была приурочена к 300-летию со дня его рождения — это выпущенные на компакт-диске издательством *Fannie Vernaz* исполненные под управлением Уильяма Кристи (*William Christie*) большие мотеты *Dominus regnavit decorum* и *Magnus Dominus*.

Литература

1. Кумар К. Модернити // Контексты современности: актуальные проблемы общества и культуры в западной социальной теории: хрестоматия. Казань: Форт Диалог, 1995. С. 18–21.
2. Бочаров Ю. С. Мастера старинной музыки. М.: Гелеос, 2005. 352 с.
3. Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville [Электронный ресурс] // Wikipédia en français. URL: http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Joseph_Cassanea_de_Mondonville (дата обращения: 15.12.2011).
4. Sholz A. Mondonvill. «Les sons harmoniques»: буклет // Mondonvill. «Les sons harmoniques» / ex. Cristofori Trio. CD, Hungaroton Records Ltd., 2004. P. 4–6.
5. *Constant P* Histoire du Concert Spirituel (1725–1790). 2^e éd. Paris: Heugel / Société française de Musicologie, 2000. 372 p.
6. Репчанская Т. А. Флажолеты // Музыкальная Энциклопедия: 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1981. Т. 5. С. 836–837.

Статья поступила в редакцию 16 декабря 2011 г.