



Маргарита Александровна Григорьева

МЕССА КЛОДЕНА ДЕ СЕРМИЗИ PLURIUM MOTETORUM И ЕЕ ИСТОЧНИКИ

Жанр мессы-пародии хорошо известен и неоднократно описан в отечественном и зарубежном музыковедении. Но наверняка в этом море сведений есть еще немалые лакуны. К таковым, по всей видимости, можно отнести и Мессу Клодена де Сермизи «Plurium motetorum».

В течение почти четырех столетий мессы Сермизи оставались малоизвестными, находясь в европейских и американских библиотеках. Хотя многочисленные издания этих сочинений, относящиеся к XVI веку, свидетельствовали об их популярности в то время, впоследствии интерес к ним и, в целом, к музыке французского Ренессанса заметно упал. Тому причиной многие факторы. Так, Тридентский собор (1546–1563) решительно выступил против месс-пародий, использующих светские мелодии. Барокко сильно повернулось от духовной музыки к светской, от вокальной – к инструментальной. Французская революция разрушила множество церквей. Наконец, воздействие классико-романтических традиций было столь сильно для музыкантов западного мира, что произведения французского Ренессанса оказались в забвении. Лишь в XX веке, как это случилось со многими другими явлениями в искусстве, возродился

Старинная музыка

интерес к французской духовной музыке, и, в частности, к творчеству Сермизи.

Напомню, что Клоден де Сермизи – французский композитор первой половины XVI века (1490–1562). Вся его жизнь и деятельность проходила в капеллах различных французских правителей – у Людовика XII (до 1515), Франциска I (до 1547), Франциска II (до 1560) в должности либо певчего, либо руководителя. В капелле Парижской Сент-Шапель он прослужил до самой смерти и был там похоронен. В обязанности певцов входило обслуживание встреч правителей, похорон и т.п., каждое празднество при дворе всегда завершалось мессой.

Сермизи был высоко оценен современниками, его обычно называли в одном ряду с Жоскеном, де Ла Рю, Февеном, Жанекеном. К. Шепьон именовал композитора «отцом музыкантов» [4, 28]. Его Мотеты пелись в ежедневной мессе короля. Бартолемей Ано в *Quintil Notatian* внес его имя в список наряду с Сертоном, Сандреном, Вильером и другими, как он писал, «известными музыкантами» [там же, 29]. П. Сертон посвятил ему свою вторую книгу мотетов (1542) и плач на его кончину, называя его «большим мастером, знатоком [музыки] и великолепным композитором» (*grand maistre, expert et magnifique que compositeur*), а его творческое наследие – «сокровищницей музыки» (*le thresor de musique*) [7]. Ф. Рабле в предисловии к четвертой книге «Гаргантюа» вводит Сермизи (точнее, Клодена) в круг французских композиторов: «Девять олимпиад и один високосный год спустя <...> я слышал, как Адриан Вилларт, Гомберт, Жанекен, Аркадельт, Клоден, Сертон и другие веселые музыканты... [Рабле называет еще два десятка имен] в укромном садике, под густолиственной сенью, за крепостным валом из фляг, окороков, пирогов и перепелок, вымоченных в вине, премило пели»

Старинная музыка

[2] и далее приводит текст весьма фривольной песенки. Здесь показательно, что наш композитор назван в ряду великих *musiciens, chantres mélodieux*.

Он автор целого ряда мотетов, 13-ти месс, Страстей, огромного количества песен – жанра, весьма любимого в те годы во Франции и повлиявшего на другие области композиторского творчества, в том числе и на духовную музыку. Сочинения Сермизи использовали другие композиторы для своих месс-пародий [7].

Его известность не была ограничена Францией, по крайней мере четыре из его месс знали в Италии (среди них месса «*Plurium motetorum*»), его мотеты были широко распространены повсюду в Европе. В более чем 60 сборниках были изданы инструментальные версии его вокальной музыки.

Многие произведения Сермизи были опубликованы уже при жизни, в частности, у Пьера Аттеньяна, издавшего, как известно, огромное количество, преимущественно французской, музыки. В 1532 году П. Аттеньян напечатал 20 месс (*Viginti Missarum*) в семи «книгах», каждая из которых содержала две или три мессы. На титульных листах размещалось название и содержание каждой книги. Они были богато иллюстрированы изображениями сцен церковной службы при дворе короля Франциска I. Так, на титуле Мессы «*Plurium motetorum*» (см. рисунок 1) в верхнем левом углу помещен королевский герб и, вероятно, фигура самого короля. В верхнем правом углу – герб Элеоноры Австрийской, второй жены Франциска, сестры Карла Испанского, и под ним также женская фигура, которая, возможно, представляет королеву. В центре изображены коленопреклоненные дворяне, восемь певцов, стоящих перед огромным хором, и книга, где можно прочитать ноты с возгласом «*O, Salutaris*»:

Старинная музыка

Рисунок 1. Титульный лист мессы К. де Сермизи «Plurium motetorum»



Title Page—Missa Plurium motetorum--Claudin (Attaignant 1532)
(Boston Athenæum)

Если в XV веке мессы-пародии обычно писались на песню, то в XVI композиторы все чаще обращались именно к мотетам. По крайней мере, в издании месс «Viginti Missarum» содержится 15 месс на мотеты, и только одна на шансон. Из 13-ти месс Сермизи четыре являются мессами-пародиями. Но месса «Plurium motetorum», пожалуй, – уникальный случай¹.

¹ Если не иметь в виду его же мессу «Prurium modulorum», созданную также на несколько мелодий, но на светские источники.

Старинная музыка

Источники

Как видно из названия сочинения по слову «plurium», композитор для своей мессы-пародии использовал несколько мотетов. Если ранее это были анонимные мотеты, то в XVI веке, по большей части, авторские. Создатели мотетов в мессе «Plurium motetorum» – Жоскен, Гасконь, Консей, Февен – французские композиторы, современники Сермизи. Все они пели в различных соборах и сочиняли музыку в сходных жанрах (мотеты, мессы, шансон). Их произведения издавались, исполнялись, имена их были широко известны.

В мессе Сермизи шесть мотетов².

В *Kyrie* – мотет Жоскена «Vultum tuum», обращенный к девице Марии³:

И богатейшие из народа будут умолять лице Твое.
Дочери царей в почете у Тебя.

В *Gloria* – мотет Гасконя «Deus regnorum». Судя по документам, его сочинения «Christus vincit», и, в частности, «Deus regnorum», были предназначены для коронации Франциска I в 1515 году; два других, «Caro mea vere est cibus» и «Cante muset laetemur», непосредственно или косвенно, также обращены к королю. В издании Аттеньяна (RISM 15353 – единственном источнике, указывающем на Гасконя) в тексте Мотета выражено почитание Франциска I, правителя и героя:

Боже, правящий над [всеми] царствами и великий защитник
царства христианского!
Даруй слуге твоему и царю нашему Франциску победу над врагом,
Чтобы ведомый святым предвидением Твоим он вернулся [домой]
и под сенью вечной защиты Твоей безмятежно правил⁴.

² Их идентифицировал в своей диссертации 1960 года канадский музыковед, композитор, органист и педагог Гастон Аллер (Allair) [4].

³ «Vultum» – первый из изданного Аттеньяном своего рода собрания мотетов, посвященных Богородице.

⁴ Перевод С.Н. Лебедева.

Старинная музыка

В *Credo* Сермизи использовал мотет Консея (Conseil, Consilium)

«Adju vame»:

Поддержи меня, Господи, и спасусь.

И в уставы Твои буду вникать непрестанно (Пс. 118, стих 117)

В *Benedictus* – мотет Февена «*Benedictus Dominus*»:

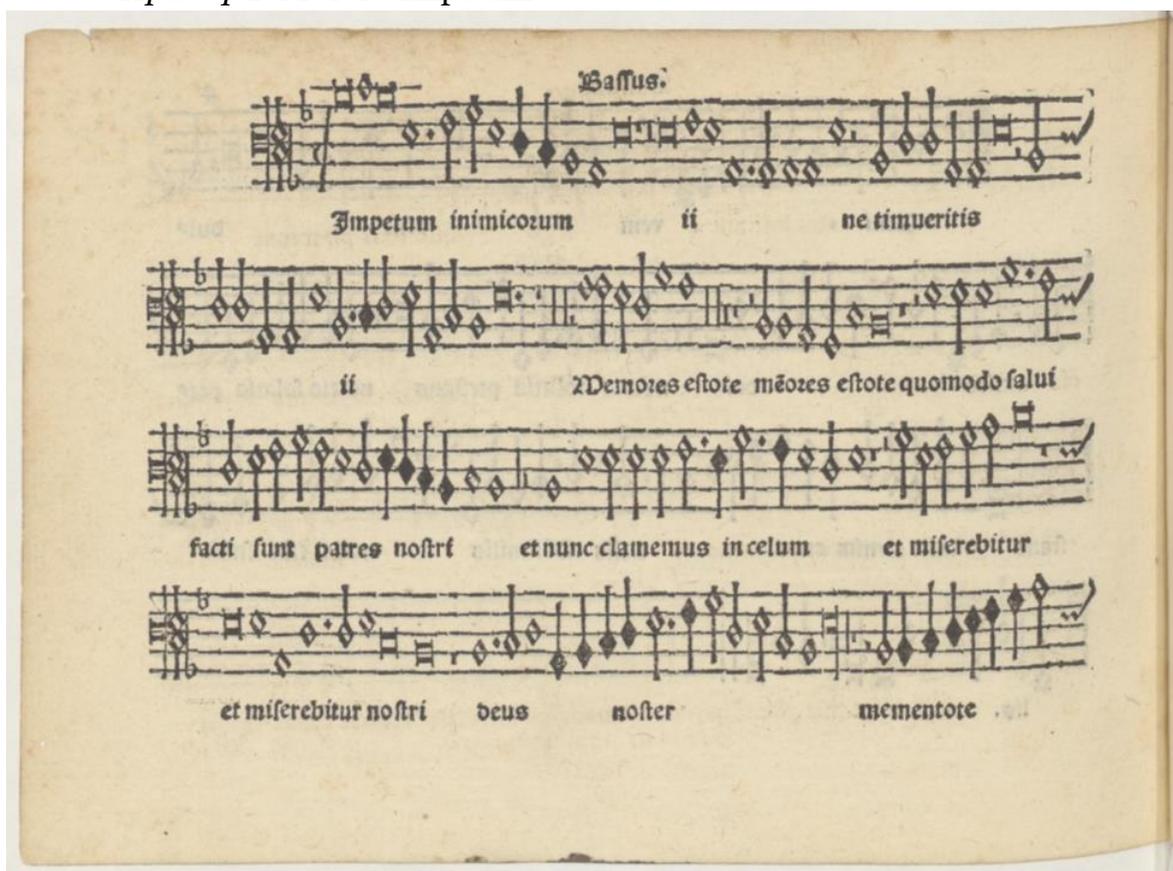
Благословен Господь Бог, который приучил руки мои к сражению...

Пятый и шестой мотеты – анонимные: начало *Sanctus*, *Osanna* и 1-й *Agnus Dei* основываются на мотете «*Impetum*», он помещен в одной из книг мотетов, изданных Аттеньяном в 1529 году (пример 1):

Натиска врагов не бойся!

Не забывай, как были спасены отцы наши.

Пример 1. Мотет «*Impetum*»



В *Agnus III* – мотет «*Deus in nomine*», также из Аттеньяна:

Боже, именем Твоим спаси меня и суди меня по правде
(слегка модифицированный текст Пс. 53, стих 3)

Старинная музыка

Как известно, чужой материал в мессе-пародии может использоваться различными способами. Итальянский теоретик музыки Пьетро Чероне в 22-томном трактате «*El melopeo y Maestro: tractado de música theorica y pratica*» [8] дал некоторые общие рекомендации для написания месс-пародий, например:

- начало каждого раздела мессы должно совпадать с началом источника;
- в средней части *Kyrie* (т.е. *Christe*) следует использовать другой мотив;
- некоторые части, например, второй и третий *Agnus Dei*, не должны использовать какую-либо модель, и сочиняются свободно;
- как можно больше использовать материал модели.

Эти рекомендации относятся к 1613 году, не все они, конечно, реализованы у Сермизи, но некоторые точки соприкосновения с трактатом Чероне очевидны:

- a) начало мотета воспроизводится в начале каждой части,
- b) в определенных местах музыкальный материал используется точно, без изменений,
- c) в других случаях используются не все голоса и/или свободно сочиняются новые,
- d) помимо источника, появляются разделы, сочиненные самим композитором.

Сравнение мотетов и мессы выявляет некие общие приемы композиторской работы во всех частях Мессы, поэтому возможно продемонстрировать их на одной из них, например, на *Gloria* (так сказать, *pars pro toto*).

В отличие от месс на песню, где источник проводится последовательно, пусть и со всякими изменениями (в увеличении, с

Старинная музыка

паузами и т.д.), музыка Gloria в мессе Сермизи хотя и идет вслед за мотетом Гасконя, но использует не все его разделы. Сам мотет состоит, как это свойственно жанру, из двух частей: в первой части «Deus regnorum» 71 такт, во второй «Deus a quo sancta desideria» – 94. Сермизи сохраняет отдельные группы тактов из источника. Покажем это в таблице:

Таблица 1.

1 часть 1–10
18–20
26–32
40–42
47–70
2 часть 72–81
105–132
132–140

Таким образом, из 71 такта первой части мотета Сермизи использует 44 такта⁵, а из 94-х тактов второй части мотета – 47 тактов:

Таблица 2.

Мотет Гасконя «Deus regnorum»	Месса Сермизи «Plurimum motetorum»
Prima pars Deus regnorum – 71 такта	2. Et in terra – 44 такта
Secunda pars Deus a quo sancta – 94 такта	10. Domine Deus – 47 тактов

Те разделы мотета, которые Сермизи берет в мессу, по большей части воспроизводятся достаточно точно⁶, первые 10 тактов Мотета в самом начале Gloria повторены практически буквально (пример 2):

⁵ Все же, с некоторыми изменениями.

⁶ Так что, может быть, здесь возможно даже говорить о принципе контрафактуры.

Старинная музыка

Пример 2. Первые такты Мотета Гасконя и Gloria Сермизи

Superius PRIMA PARS

M O T E T

Deus De - us re - gno - - - rum et

Deus De - us re - gno - - - rum et

Deus De - us re - gno - - - rum et

Deus De - us re - gno - - - rum et

Deus De - us re - gno - - - rum et

Superius PRIMA PARS

M I S S A

Et in Et in ter - ra pax ho

Et in Et in ter - ra pax ho

Et in Et in ter - ra pax ho

Et in Et in ter - ra pax ho

M O T E T

chri - sti - a - nis - si - mi ma - xi - me pro

chri - sti - a - nis - si - mi ma - xi - me pro

chri - sti - a - nis - si - mi ma - xi - me pro

chri - sti - a - nis - si - mi ma - xi - me pro

Старинная музыка

M
I
S
S
A

mi - ni - bus bo - nae vo - lun - - - - -
mi - ni - bus bo - nae vo - lun - - - - -
mi - ni - bus bo - nae vo - lun - - - - -
mi - ni - bus bo - nae vo - lun - - - - -

Detailed description: This musical score is for a 'Missa' and consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'mi - ni - bus bo - nae vo - lun - - - - -'. The second staff is a treble clef line with lyrics 'mi - ni - bus bo - nae vo - lun - - - - -'. The third staff is a treble clef line with lyrics 'mi - ni - bus bo - nae vo - lun - - - - -'. The bottom staff is a bass clef line with lyrics 'mi - ni - bus bo - nae vo - lun - - - - -'. The music is in a minor key and common time.

Здесь есть некоторые незначительные изменения, но в целом мы видим полную фактуру источника. Можно предположить, что начало знакомого мотета могло служить лучшему восприятию музыки мессы слушателями.

Во второй раз точное следование мотету можно видеть в тт. 27–32 (пример 3):

Пример 3. Мотет Гасконя (тт. 27–32) и Gloria Сермизи (тт. 19–24)

M
O
T
E
T

[Franci]- sco re - - - - - gi no - stro
[Franci]- sco re - - - - - gi no - stro

Detailed description: This musical score is for a 'Motte' and consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics '[Franci]- sco re - - - - - gi no - stro'. The second staff is a treble clef line with lyrics '[Franci]- sco re - - - - - gi no - stro'. The third staff is a treble clef line with lyrics '[Franci]- sco re - - - - - gi no - stro'. The bottom staff is a bass clef line with lyrics '[Franci]- sco re - - - - - gi no - stro'. The music is in a minor key and common time.

Старинная музыка

tu - is de - di - ta

M
I
S
S
A

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci-pe de - pre

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci-pe de - pre

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci-pe de

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci-pe de - pre

ca - ti - o - nem no - - - stram.

ca - ti - o - nem no - stram.

pre-ca - ti - o - nem no - stram.

ca - ti - o - nem no - stram.

И в мотете, и в мессе, благодаря размеренному движению аккордов ощущается славильный характер.

Отметим случаи композиторского *изменения* мотета. Если сравнить мотет, начиная с т. 18, с мессой (пример 5), можно увидеть,

Старинная музыка

что Сермизи «уплотняет» имитацию в басу, вводя ее на два такта раньше, а в теноре убирает ее вовсе:

Пример 5. Мотет Гасконя (т. 18–25) и Gloria Сермизи (т. 12–17)

The image displays a musical score for two pieces: a Motet and a Gloria. The Motet section (top) features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics for the Motet are: "da ser-vo tu-o re - - gi no - stro Fran - - ci - sco" (Soprano), "da ser-vo tu-o Fran - - - - ci - sco re - gi no - stro" (Alto), and "da ser-vo tu-o" (Tenor). The Gloria section (bottom) features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics for the Gloria are: "Lau-da-mus - te. Be-ne - - - di - ci - mus - te." (Soprano), "Lau - da-mus-te. Be - ne - - - di - ci - mus - te." (Alto), and "Lau - da-mus-te. Be - ne" (Bass). The score illustrates how Serizy's version (Gloria) introduces a bass imitation two measures earlier than the original Motet and omits the tenor part.

Большой раздел мотета с т. 47 до конца первой части Сермизи использует в тт. 34–57 мессы. Повторив достаточно точно 10 тактов Мотета (изменения касаются ритма), Сермизи вновь уплотняет имитацию, сокращая расстояние между голосами и создавая тип фугато (f – b – f – b), которого нет в источнике, и тем самым придает звучанию Мессы более динамичный характер (пример 6):

Старинная музыка

Пример 6. Gloria Сермизи (т. 42–48)

De - us Pa-ter o - - - mni - po - tens. Do
Rex cae-lestis, De-us Pa-ter omni-po-tens. Do
De-us Pa-ter o-mnipotens.
De-us Pa-ter o-mni-po-tens.

В следующем разделе наблюдаем еще один прием: пересочинение (или, по крайней мере, варьирование) одного из двух голосов: в то время как нижний голос не изменен, верхний в своем движении заметно варьируется (пример 7):

Пример 7. Мотет Гасконя (т.73–82) и Месса Сермизи (т. 58–67)

De - us a quo san - cta de - - - - -
De - us a quo san - cta de - - - si -

- - - si - - - de - - - ri - a,
de - ri - a, de - - - si - de - - ri - a

Старинная музыка

The image displays two systems of a musical score. The first system includes a vocal line with lyrics 'Do - mi - ne De - us, A - - - -' and an instrumental line with lyrics 'Do mi - ne De - us, A - - - -'. The second system continues the vocal line with 'gnus De - - - - i,' and the instrumental line with 'gnus De - - - - i,'. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature. The vocal parts are in soprano and alto registers, while the instrumental parts are in tenor and bass registers. The notation includes various rhythmic values and accidentals, such as a sharp sign in the final measure of the second system.

После 142-го такта Сермизи больше уже не использует материал мотета, и в *Jesu Criste* и *Cum sancto spirito* звучит уже полностью музыка Сермизи.

Итак, в *Gloria* использование мотета достаточно обширное, хотя и с изменениями, и с пропусками. Чем это можно объяснить? Если мотет был известен, то его звучание в мессе становилось, можно сказать, адресным. Учитывая содержание текста мотета (см. с. 5), *Gloria* придает важный смысл: король Франциск I как бы уподоблялся Богу, что весьма показательно для абсолютистской монархии.

В других частях мессы мотеты используются в меньшей степени. Например, в *Kyrie* кроме нескольких начальных аккордов, устанавливающих лад g^{dor} транспонированный, в альте проходит

Старинная музыка

только один мотив⁷. Если в мотете *Benedictus* звучат нижние голоса, в мессе, тоже в *Benedictus*, напротив, верхние. Этот прием используется достаточно часто. Из мотета может быть заимствован лишь один яркий мотив (из «*Impetum*» – в *Agnus II*). Но главное, повторим еще раз, мотет нигде не используется целиком и перемежается с материалом самого Сермизи. Было бы чрезвычайно интересно представить весь творческий процесс, проследив, каким образом композитор меняет материал мотета и почему в определенные моменты вставляет свою музыку.

Месса наверняка многократно звучала в те времена. Сегодня же, при том, что можно найти в большом количестве исполнение песен Сермизи, записей мотетов и самой мессы, видимо, не существует. Таким образом, музыкантам остается еще много работы по освоению богатейшего наследия музыки Ренессанса, и среди них – возможность исполнить, а нам услышать мессу «*Plurium motetorum*».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А.* Музыка эпохи Возрождения: *Cantus prius factus* и работа с ним. М.: Музыка, 1982.
2. *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль. Четвертая книга героических деяний и речений доблестного Пантагрюэля [Электронный ресурс]. URL: http://librebook.ru/gargantua_and_pantagruel/vol2/4?mature=1.
3. *Симакова Н.А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985.
4. *Allaire G.G.* The masses of Claudin de Sermisy: PhD thesis. Boston University Graduate School, 1960.

⁷ Из-за чего даже ставится под сомнение его использование Сермизи [4].

Старинная музыка

5. *Brobeck J.* Musical Patronage in the Royal Chapel of France under Francis I. //Journal of the American Musicological Society 48. 1995. P. 187–239.
6. *Cazeaux I.* French Music in the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Oxford, New York, 1975.
7. *Cazeaux I., Brobeck J.* Sermisy Claudin, de [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd edition. London, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).
8. *Cerone P.* El melopeo y Maestro: tratado de música theórica y práctica [Электронный ресурс] URL: [http://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_\(Cerone%2C_Pietro\)](http://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_(Cerone%2C_Pietro)).
9. Claudin de Sermisy. Editor Gaston Allaire (1916–2011). Isabelle Cazeaux Publisher Info. Opera Omnia. Rome: American Institute of Musicology, 1977. Plate CMM 52. Vol. 5.

