

- «Stabat Mater» Джоаккино Россини: Культурно-исторический контекст, история создания и аналитический обзор.
- Музыкальное искусство XVIII – XIX вв.
- Руколь Елизавета Андреевна.
- ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова.
- Теория музыки, 2 курс.
- Конькин Глеб Александрович, преподаватель факультета ИТК и ОП.

Оглавление

1. Введение.....	3
2. История создания поэмы «Stabat Mater».....	4
3. «Stabat Mater» в католическом богослужении и творчестве композиторов различных эпох.	7
3. 1. «Stabat Mater» в католическом богослужении	7
3. 2. «Stabat Mater» в композиторской практике.....	9
4. «Stabat Mater» Джоаккино Россини	13
4. 1. История создания кантаты «Stabat Mater».....	13
4. 2. Анализ кантаты «Stabat Mater»	15
5. Заключение	27
6. Список литературы	28

1. Введение.

Конкурсная работа посвящена кантате Джоаккино Россини «Stabat Mater». Одноименная католическая секвенция, созданная в Средние века, вдохновила на создание музыкальных произведений на данный текст композиторов различных эпох, от раннего Возрождения до современности.

Цель работы — рассмотреть контекст бытования секвенции «Stabat Mater»; проследить историю музыкальных произведений, созданных на ее текст: от григорианского хорала до одного из самых известных — кантаты Джоаккино Россини. Данное сочинение представляется одним из ключевых опусов на текст секвенции. Хотя, Россини не давал прямого жанрового определения своей «Stabat Mater» как кантата, оратория или вокально-симфоническое произведение, это сделали позднее исследователи его творчества. Например, Бронфин Е. Ф. считает, что «Stabat Mater» Россини не что иное, как вокально-симфоническое произведение [22, 719]; Арнальдо Фраккароли писал о «Stabat Mater», как о мессе (sic!) [25, 282]¹. Мы же считаем данное сочинение – наравне с Гюставом Шюке – кантатой [27, 178], по аналогии со «Stabat Mater» Перголези.

В предлагаемой конкурсной работе мы впервые в русском музыкознании проводим анализ кантаты Россини, а также опираемся на многовековой историко-культурный контекст —предлагаемая панорама помогает оценить место этого произведения в истории музыки. Актуальность работы состоит в недостатке научной литературы, посвященной именно этому сочинению великого мастера. Заранее укажем, что размеры работы не позволяют проанализировать все номера произведения Россини, поэтому мы предлагаем аналитические очерки лишь избранных частей.

¹ Учитывая абсурдность данного утверждения (месса как жанр основывается, как известно, на своем каноническом тексте), мы предполагаем, что имеет место неправильный перевод оригинала Фраккароли.

2. История создания поэмы «Stabat Mater».

В XII–XIV веках в католической церкви находит широкое распространение культ Девы Марии. К этому времени относится появление одного из известнейших текстов песнопения — секвенции «Stabat Mater» («Стояла Мать Скорбящая»). До сих пор нет точных данных о том, кто считается автором текста «Stabat Mater». По одной из версий, авторство приписывается францисканскому монаху Якопоне да Тоди, чье точное имя Якопоне дей Бенедетти, его годы жизни достоверно не известны (родился, около 1230 года, умер 25 декабря 1306) [15, 602].

Оппоненты данной гипотезы считают, что Якопоне да Тоди собрал, записал и упорядочил по смысловому содержанию стихи, созданные другими авторами [15, 602], указывая на то, что, во-первых, он писал в основном гимны, а не секвенции, во-вторых, большинство его сочинений написаны на умбрийском диалекте итальянского языка, в отличие от «Stabat Mater», которая написана на латыни [26, 612]. На этом основании авторство данной молитвы приписывается другим видным религиозным деятелям. Среди предполагаемых авторов звучат имена Папы Иннокентия III, Бернарда Клервоского или святого Бонавентуры [15, 880].

Текст «Stabat Mater» был известен в Северной Италии и в Провансе в конце XIV века. В 1399 году в Генуе и в Ломбардии секвенцию пели облаченные в белые одежды флагелланты² во время 9-дневных покаянных процессий [15, 879].

Существуют две версии текста «Stabat Mater»: *Analecta* и *Vatican* [17, 8], которые отличаются строфами 4, 5, 6, 8, 10, 13, 14, 16, 17, 18 и 19, а также ритмом и рифмой. *Analecta* считается первоначальной версией секвенции: ее текст написан четырехстопным хореем и разделен на 20 терцин, каждая из которых состоит из 2 строк по 8 слогов и третьей строки из 7 слогов. Версия *Analecta* использовалась в XV–XIX веках, а версия *Vatican* стала официальной с 1908 года и более распространена в наши дни. Мы далее приводим версию текста *Analecta* [28, 312]:

² Флагелланты (в переводе с латинского — «бичующиеся») — представители религиозного движения в Западной и Центральной Европе XIII–XV веков, которые стремились к искуплению грехов посредством самобичевания.

1. *Stabat mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa,
dum pendebat filius.*
2. *Cuius animam gementem,
contristatam et dolentem
pertransiuit gladius.*
3. *O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater Unigeniti!*
4. *Quae maerebat et dolebat,
pia mater, dum videbat
nati poenas in clyti.*
5. *Quis est homo qui non fleret,
Christi matrem si videret
in tanto supplicio?*
6. *Quis non posset contristari,
piam matrem contemplari
dolentem cum filio?*
7. *Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis,
et flagellis subditum.*
8. *Vidit suum dulcem natum
morientem, desolatum,
dum emisit spiritum.*
9. *Eia mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.*
10. *Fac, ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum
ut sibi complaceam.*
11. *Sancta mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
cordi meo valide.*
12. *Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
poenas tecum divide.*
13. *Fac me vere tecum flere,
crucifixo condolere,
donec ego vixero.*
14. *Juxta crucem tecum stare,
et me tibi sociare
in planctu desidero.*

1. *Стояла мать скорбящая
Возле креста, исполненная слез,
Где распят Сын.*
2. *Ее же душу стонущую,
Омраченную и скорбящую,
Пронзил меч.*
3. *О, как печальна и сокрушенна
Была она, благословенная
Мать Единородного!*
4. *Как горевала и страдала
Благочестивая мать, когда видела
Муки Сына восславленного.*
5. *Кто из людей не заплакал бы,
Мать Христа увидев
В таких мучениях?*
6. *Кто может не почувствовать
Матери Христа, наблюдая
Страдания ее вместе с Сыном?*
7. *За грехи своего рода
Видела она Иисуса, в муках
Плетьям подставленного,*
8. *Видела Сына милого,
Умирать оставленного,
Испускающего дух.*
9. *О, мать, источник любви!
Дай мне почувствовать силу страданий
И скорбеть вместе с тобой.*
10. *Заставь гореть сердце мое
В любви к Христу Богу,
Чтобы Ему уподобиться*
11. *Святая мать, сделай это;
Распятого муки
В моем сердце укрепи.*
12. *Твоего израненного Сына,
Столь достойного, принявшего муки за меня,
страдания со мною раздели.*
13. *Позволь мне рыдать с тобою,
Сострадать Распятому,
Пока я буду жив.*
14. *У креста с тобою стоять,
Тебе всей душой сопутствовать
В плаче хочу.*

*15. Virgo virginum praeclara,
mihi iam non sis amara,
fac me tecum plangere.*

*16. Fac, ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem,
et plagas recolare.*

*17. Fac me plagis vulnerari,
cruce hac inebriari,
ob amorem Filii.*

*18. Inflammatus et accensus,
per te, virgo, sim defensus
in die iudicii.*

*19. Fac me cruce custodiri,
morte Christi praemuniri
onfoveri gratia*

*20. Quando corpus morietur,
fac, ut animae donetur
paradisi gloria.*

*15. Дева дев пресветлая!
Не будь же ко мне сурова,
Позволь мне рыдать с тобою.*

*16. Позволь разделить с тобой смерть
Христа,
Страсти сделай причастником
И раны освежи.*

*17. Дай мне плакать над Израненным,
Наполни меня крестной мукой
Возлюбленного Сына*

*18. В огне и пламени
Тобою, дева, буду я спасен
В день судный*

*19. Христос, когда я покину этот мир,
Дозволь мне молитвами матери прийти
к победной вершине.*

*20. Когда тело умрет,
Даруй моей душе
Райскую славу.*

Текст секвенции можно разделить на две большие части. Первая часть повествует о страданиях Девы Марии во время распятия Иисуса Христа, тогда как вторая часть не что иное, как молитва грешника к Богородице о смирении, послушании, безграничной любви и наследовании рая после смерти. Стихотворный размер секвенции соответствует общепринятой практике использования средневековых рифмованных последовательностей, которые применялись для запоминания продолжительного мелодического распева одного слога в григорианском хорале.

3. «Stabat Mater» в католическом богослужении и творчестве композиторов различных эпох.

3. 1. «Stabat Mater» в католическом богослужении.

В конце VI – начале VII вв. папа Григорий I провел реформу, собрав воедино и упорядочив различные церковные песнопения, сформировав основную разновидность западноевропейской церковной музыки, т.н. «григорианский хорал», корпус литургических одноголосных песнопений. Различные виды григорианского хорала были сведены воедино в главном богослужении Римской церкви³ — мессе, в которой установилось пять частей: Kyrie eleison, Gloria, Credo, Sanctus и Agnus Dei. С течением времени в мессу проникли элементы народной музыки через гимны, секвенции и тропы. Они представляли собой вставки в официальное богослужение. Секвенция («sequens») в переводе с латыни означает «следующий». К XV веку «Stabat Mater» входит в литургический обиход Католической церкви: она появляется в миссалах и бревиариях того времени, и используется в некоторые дни в мессе как секвенция и в официи в качестве гимна [15, 879]. Секвенция вошла в Мессу Сострадания, посвященную Деве Марии, и исполнялась во время праздника Скорбей Пресвятой Девы Марии, установленного Кельнским Собором в 1423 году [12, 8] в пятницу после пасхального воскресенья.

К XVI веку количество секвенций на разные тексты достигло пяти тысяч [12, 8]. Тридентский Собор в 1562 году исключает ряд гимнографических текстов, в том числе и секвенцию «Stabat Mater» из Римского миссала, но разрешает использовать секвенции, исключенные из официального богослужения, в других религиозных действиях. Только в 1727 году декрет Папы Бенедикта XIII вернул «Stabat Mater» в богослужебную практику. Секвенция стала исполняться в праздник Семи скорбей Блаженной Девы Марии, а также в пятницу пятой недели Великого поста и во время молебнов в Великий Пост [15, 879].

³ В конце VI – начале VII веков не было деления церквей на католическую и православную. До Великого раскола (Великой схизмы) 1054 года западная христианская церковь именовалась Римской церковью или Римским престолом.

К сожалению, нет точных данных о том, как исполнялась секвенция «Stabat Mater» в Средние века, однако исследователи сходятся в том, что она исполнялась не только, а коллективно между Аллилуйей и чтением Евангелия [14, 651]. Как часть григорианского хорала секвенция имеет ряд определенных признаков: стихотворный текст используется полностью; мелодия имеет определенный лад и поступенное движение в диапазоне октавы; исполняется однострожно *a cappella* или в сопровождении органа; на один звук распевался один слог, т.е. песнопение имеет силлабический склад; на долгих длительностях в конце строк берется дыхание.

Каждая из трех строк терцины распевается на свою мелодию. Мелодия каждой второй терцины точно повторяет предыдущую. В примере №1 приведен гиподорийский лад, который так же называли вторым церковным тоном в системе восьми церковных тонов.

2

1. Stá bat Má ter do - lo - ró - sa lúx - ta crú cem la - cri - mó - sa.
2. Cú - ius á - ni - mam ge mén tem, Con - tris - tá tem et do - lén - tem.

1. Dum pen - dé - bat Fí - li - us. 3. O quam trís - tis et af - flíc - ta
2. Per - tran - sí - vit glá - di - us. 4. Quae mae - ré - bat et do - lé - bat.

3. Fú - it il - la be - ne - díc - ta Má - ter U - ni - gé - ni - ti!
4. Pí - a Má - ter, dum ví - dé - bat Ná - ti poé - nas in - cly - ti.

5. Quis est hó mo qui non flé ret, Má trem Chris - ti sí ví - dé - ret
6. Quis non pós - set con tris - tá - ri, Chris - ti Má trem con tem - plá - ri

5. In tán - to sup - plí - ci - o? 7. Pro pec - cá - tis sú - ae gén - tis
6. Do - lén - tem cum Fí - li - o? 8. Ví - dit sú - um dúl - cem ná - tum

7. Ví - dit Ié sum in tor - mén - tis, Et fla - gél - lis súb - di - tum.
8. Mo - ri - én do de - so - lá - tum, Dum e - mí - sit spí - ri - tum.

Пример №1. Секвенция «Stabat Mater» в праздник Семи скорбей Блаженной Девы Марии [18, 192].

Секвенция «Stabat Mater» в Средневековье имела настолько колоссальное значение в католическом богослужении, что в течение нескольких веков ее исполнители сподоблялись отпущения грехов [17, 9].

Секвенция как один из самых поздних жанров григорианского хорала имела громадное значение для развития свободной композиции в профессиональной музыке последующих эпох.

3.2. «Stabat Mater» в композиторской практике.

В настоящее время на текст секвенции написано 341 сочинение композиторами из 37 стран [17, 11]. «Stabat Mater» послужила основой создания большого количества многоголосных сочинений без опоры на первоначальную григорианскую монодию. Секвенция нашла свое воплощение в разных музыкальных жанрах: создано 136 кантат, 34 мотета, 14 ораторий, 9 гимнов, 3 мессы [17, 9]. В XIX веке «Stabat Mater» нередко входила в состав более крупного сочинения, как, например, в ораторию «Christus» Ф. Листа, где она стала двенадцатой частью.

В настоящей работе мы не ставим цель рассмотреть все музыкальные произведения, написанные на текст «Stabat Mater», поэтому ограничимся упоминанием лишь некоторых сочинений.

Одна из наиболее ранних авторских версий «Stabat Mater» была написана в 1480-х годах на текст *Analecta* Жоскеном Дебре [13, 991]. Его мотет для пяти голосов имеет кантиленную композицию, где голоса изящно перекликаются и переплетаются между собой. «Stabat Mater» Жоскена Дебре стала отправной точкой для множества последующих музыкальных воплощений текста [11, 458].

Еще один прекрасный образец «Stabat Mater» строгого стиля, созданный на текст того же варианта *Analecta*, принадлежит Джованни Пьерлуиджи да Палестрине. Его мотет созданный около 1590 года, написан для двух четырехголосных хоров и отличается большей ролью аккордового моноритмического склада и антифонных перекличек между хорами. В 1848 году Р. Вагнер адаптировал «Stabat Mater» Палестрины для большого хорового состава [5, 31].

В 1712 году, по заказу церкви Санта-Мария-делла-Паче, кантату «Stabat Mater» для солиста, скрипичного ансамбля и *basso-continuo* создает Антонио Вивальди. Он использовал только первые девять терцин версии текста *Analecta*.

Эпоха Барокко также подарила нам жемчужину мировой музыкальной культуры — кантату Джованни Баттисты Перголези. Шедевр Перголези написан в

1736 году на версию текста *Analecta* для двух солистов, трех скрипок, виолончели и органа и разделен на двенадцать частей. Ее главный аффект — скорбь, и вокруг нее выстраиваются контрастные лирические и торжественные по характеру части. Происходит чередование сольных и дуэтных, медленных и более быстрых частей. Подобное построение, характерное для сюитной композиции, делает церковное произведение близким оперному. Как всякое истинно новаторское произведение, «Stabat Mater» Перголези долго не получала признание. Падре Мартини считал мелодии Перголези слишком жизнерадостными, а большое количество пассажей применимыми скорее в опере, нежели в песне скорби [19, 6].

Хотя в произведениях эпохи барокко ясно видна опора на духовное содержание произведения, предназначенного для исполнения во время мессы, в них уже отчетливо проявляется личное отношение авторов к образу, живое прочувствование текста и значительная свобода музыкальной мысли: музыка тонко передает атмосферу богослужения, дополняя текст поэмы многогранностью музыкальных образов [8].

«Stabat Mater» Перголези оказало влияние на ораторию Й. Гайдна. Позаимствовав отсюда некоторые мелодические приемы и облегченную фактуру, в 1767 году он создал на версию текста *Analecta* монументальное сочинение для четырех солистов, хора и оркестра. Произведение состоит из 13 номеров. Чередование медленных и более подвижных номеров подчеркивает драматургию скорби и утешения.

Обращались к тексту «Stabat Mater» и композиторы-романтики: Франц Шуберт в 1816 году создает кантату «Stabat Mater» для хора, оркестра и органа, используя немецкий парафраз латинского текста *Analecta* Ф. Г. Клопштока; после принятия малого пострига в аколиты, в 1866 Ференц Лист создает ораторию «Christus», двенадцатой частью которой стала «Stabat Mater» (на текст *Analecta*) для четырех солистов, хора и оркестра с фисгармонией.

В 1877 году, пережив смерть троих детей, к тексту «Stabat Mater» обратился Антонин Дворжак. Его кантата написана для четырех солистов, хора и оркестра. Словно выражая надежду страдающего человеческого сердца, произведение

написано в *D-dur*. Величественная музыка «Stabat Mater» оживила традиции чешского барокко и принесла Дворжаку первый мировой успех [21, 167].

Мотет «Stabat Mater», написанный в 1898 году на вариант *Vaticana*, для смешанного хора и оркестра, завершил творческий путь Джузеппе Верди вместе с тремя другими духовными сочинениями. В мотете есть полифонические эпизоды, как и в «Реквиеме» Верди, но их роль минимальна. На первом плане выходят яркие, подобные оперным, мелодии.

Текст средневековой секвенции нашел свое воплощение и в творчестве композиторов XX века. В 1926 году к тексту «Stabat Mater» обратился Кароль Мацей Шимановский. В его оратории современность звучания сочетается с деликатным эхом средневековой музыки в рисунке мелодии и в аккордах. Шимановский использовал польский *перевод* латинской версии текста *Analecta*: автор считал, что его «Stabat Mater» не должна иметь исключительно религиозную направленность, а призвана, прежде всего, выражать чувства.

В память о друге Кристиане Бераре кантату «Stabat Mater» для сопрано, пятиголосного хора и оркестра создает в 1950 году Франсис Пуленк. Двенадцать частей тщательно выстроены вокруг повторяющихся мотивов, и это наводит на мысль о том, что кантата это ни что иное, как цикл песен, где медленные части образуют эмоциональный центр произведения.

Благодаря итальянскому композитору и дирижеру Эннио Мариконе, в 1975 средневековая секвенция «Stabat Mater» стала частью саундтрека к фильму «Il sorriso del grande Tentatore» («Улыбка великого искусителя»). Попутно отметим, что в кинокартине использована только первая терцина, которая распевается на средневековую мелодию секвенции.

«Stabat Mater» оставила след, в конечном итоге, и в русской музыке. В 1831 году А. Ф. Львов переложил для хора и оркестра «Stabat Mater» Перголези, за что был удостоен звания магистра Болонской академии [19, 20]. В 1851 году, на вольный перевод текста «Stabat Mater» В. А. Жуковского в соавторстве с Н. В. Кукольником [20, 51], композитор создает семичастную ораторию «Молитва у креста» для трех мужских голосов, хора и оркестра.

Бывший крепостной музыкант графа Шереметьева Г. Я. Ломакин, в 1858 году написал кантату «Stabat Mater» для хора и оркестра [10]. «Stabat Mater» Ломакина близка по стилю к классицизму начала XIX столетия, но очень русская по интонациям и мелодике.

Одно из последних современных музыкальных прочтений знаменитой секвенции принадлежит епископу Русской православной церкви — митрополиту Илариону (в миру Г. В. Алфеев). В 2011 году он представил миру кантату для сопрано, хора и оркестра, где в основу положен вариант *Analecta*. В кантате чередуются музыкальные номера и отрывки из Евангелия от Матфея, исполняемые чтецом [7].

Наконец, с точки зрения композиции и драматургии нас интересует центральное сочинение нашей работы — кантата «Stabat Mater» Джоаккино Россини, написанная мэтром на версию текста *Analecta*.

4. «Stabat Mater» Джоаккино Россини

4. 1. История создания кантаты «Stabat Mater».

Музыкальное искусство Россини остается синонимом непринужденного остроумия в музыке. Написанная в эпоху бурных социальных потрясений музыка Россини радовала измученных людей, залитой кровью Европы, как луч солнца. Непревзойденный мелодист, он создал шедевры, покоровшие слушателей во всех странах мира. «Жизнь, ум, творчество, мысль, свет, логика, красота и великолепие» — именно так отзывался о музыке Россини А. Н. Серов [16, 354].

В 37 лет, в зените славы, в 1829 году, после триумфального успеха на паририжской сцене «Вильгельма Теля», оперная муза Россини умолкает [2, 155]. Маэстро перестал писать оперы, но продолжил сочинять музыку в других жанрах: оратории, кантаты, хоры, военные марши, гимны, различные вокальные и инструментальные пьесы, однако композитор ничего не публиковал [24, 148].

В 1831 году, вместе с другом, советчиком в финансовых делах Алехандро Мария Агуадо, Россини отправляется в путешествие в Испанию. В Мадриде Агуадо представил мэтра священнику и государственному советнику Мануэлю Фернандесу Вареле, который попросил Агуадо уговорить композитора написать лично для него композицию на текст «Stabat Mater». Однако, известность кантаты Перголези удерживала Россини от обработки текста для произведения, предназначенного к публичному исполнению [9, 470]. Но прелат был очень настойчив, и Россини, не желая обидеть своего друга-мецената, любезно согласился, но с условием, что его «Stabat Mater» никогда не будет опубликована [9, 470]. Точно неизвестно, где Россини начал писать кантату: в Мадриде или возвратившись в Париж. Однако полностью выполнить заказ композитор так и не смог из-за болезни. Написав шесть частей (первую и с пятой по девятую), он доверил написать три части [9, 470] своему другу и соученику по Болонскому музыкальному лицу Джованни Тадолини.

Рукопись «Stabat Mater» Россини-Тадолини была послана Вареле в Мадрид. Это сочинение прозвучало единственный раз: в Великую субботу 1833 года в королевской капелле Сан-Фелипе в Мадриде в исполнении ста певцов. Варела

отблагодарил Россини, подарив ему золотую табакерку с восемью крупными бриллиантами [6, 223].

После смерти Варелы в 1837 году его душеприказчики продали рукопись «Stabat Mater» некоему Оллеру Четарду [6, 223], который, в свою очередь, перепродал ее парижскому музыкальному издателю Антуану Оланье. Россини через суд запретил Оланье публиковать и исполнять «Stabat Mater». Музыкант пересмотрел партитуру, дописал новые 4 части, взамен трех частей Тадолини, и продал уже полностью авторскую кантату французскому издателю Трупену [25, 282].

«Stabat Mater» стала достоянием публики спустя 10 лет. 31 октября 1841 года в салоне французского пианиста и профессора Парижской консерватории Пьера Циммермана с оглушительным успехом были исполнены первые девять номеров кантаты. «Stabat Mater» произвела настолько колоссальное впечатление на публику, что братья Эскюдье, издатели «Франс мюзикаль» купили у Трупена за восемь тысяч франков права на исполнение кантаты в Париже в течение трех месяцев [25, 282].

7 января 1842 года в зале Итальянского театра Вантадур в Париже состоялась премьера «Stabat Mater» в исполнении итальянских оперных певцов. Парижские газеты писали о кантате Россини, что с 24 декабря 1800 г. — со дня исполнения в Париже оратории Гайдна «Сотворение мира» — не было более впечатляющего, прекрасного, вдохновенного, волнующего и грандиозного сочинения [25, 283].

Генрих Гейне, присутствовавший в зале, считал, что «Stabat Mater» Россини — самое необыкновенное событие сезона, а упреки немецких критиков в светскости данного сочинения отчетливо свидетельствуют о глубине дара автора [25, 283]: «Ощущение бесконечного исходит от всего произведения, словно сияние голубого неба, словно величие моря. Вот в чем вечная прелесть Россини, его светлая нежность, которую никто никогда не мог нарушить, испортить и омрачить» [29, 443].

Через два месяца, 9 марта 1842 года, с еще большим успехом, «Stabat Mater» прозвучала в Болонском университете. Среди исполнителей были Клара Новелло

(сопрано) и Николай Иванов⁴ (тенор), дирижировал Гаэтано Доницетти. Сам Россини присутствовал только на третьем исполнении кантаты. Чествуемый по заслугам, он поднялся на дирижерский подиум, и всех присутствующих оглушили восторженные крики «ура». Россини так растрогался, что упал на грудь к Доницетти и разрыдался [25, 284].

Несмотря на то, что «Stabat Mater» заметно отличается от светских сочинений Россини, многие критики не оценили оперный характер и драматизм кантаты. К примеру, Р. Вагнер, считавший мелодии Россини перегруженными и напоминающими сольфеджио [4, 348], критиковал «Stabat Mater» как слишком мирское, чувственное и игривое для религиозной темы [5, 497] произведение, призванное дать возможность дамам высшего света блеснуть пением духовной музыки «в салонах высшего общества..... похвастаться тем, что поют фуги; и эти фуги будут о-о-очень очаровательными и восхитительными, такими нежными, такими воздушными!.... они будут похожи на брюссельские кружева и пахнуть пачули!» [31, 143]. В действительности, эти слова недалеки от истины, ведь важно заметить, что и сам Россини считал собственную трактовку «Stabat Mater» *mezzo serio* (т.е. полусерьезной по характеру) [9, 470].

4.2. Анализ кантаты «Stabat Mater».

Прежде всего стоит указать, что «Stabat Mater» Россини достаточно типична для кантатно-ораториального жанра того времени, поскольку такая форма была распространена и схожа по строению с оперной номерной структурой⁵: в ней есть арии (в том числе с хором), дуэты, каватины, хоровые части.

Яркая, богатая множеством красок, эта музыка далека от скорбных образов первоисточника. Автор считал, что музыкальное искусство совершенно и предельно выразительно само по себе, а простая мелодия и разнообразный ритм

⁴ Иванов Николай Кузьмич (1810-1880), русский певец, тенор, приехал в Италию в 1830 году вместе с М. И. Глинкой для совершенствования в пении. Считался единственным соперником крупнейшего представителя искусства *bel canto* Джованни Рубини.

⁵ Тут следует упомянуть важное сочинение того времени, И. Майра «Stabat Mater».

дают музыкальным произведениям долгую жизнь так же, как «творениям святых отцов – песнопения Марчелло, Палестрины и Перголези» [23, 395]. Россини провозглашает приоритет музыки над словом в вокальных произведениях, определяя ведущее значение мелодии и ритма, отводя человеческому голосу роль инструмента, призванного озвучивать и давать жизнь мелодии. Мэтр считал, что слова должны служить музыке, а не наоборот — в противном случае, если композитор подчинит свою творческую фантазию содержанию текста, то сочинит музыку невыразительную, убогую, мозаичную, безсвязную и даже смешную [1, 10].

Кантата Россини для 4 солистов, хора и оркестра состоит из 10 номеров. Каждый номер начинается коротким оркестровым вступлением. Для кантаты характерны выразительные вокальные партии и виртуозные каденции. Оркестр играет аккомпанирующую роль, хор занимает большую роль и придает произведению масштабность и эмоциональную глубину. Каждый номер представляет собой законченную самостоятельную часть. Номера обогащены оригинальными темами, получающими выразительное и разнообразное развитие. Единой тональности у произведения нет. Каждая часть имеет свой развитый тональный план, отклонения и гармонические сопоставления. Ограниченный размер предлагаемой работы не позволяет дать глубокий анализ всем десяти номерам кантаты, поэтому необходимо ограничиться самыми яркими.

№ 1 Introduction. В интродукции исполняется первая терцина.

*1. Stabat mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa,
dum pendebat filius.*

*1. Стояла мать скорбящая
Возле креста, исполненная слез,
Где распят Сын.*

Первый номер представляет собой квартет солистов с хором. Основная тональность номера — *g-moll*. Здесь чередуются ансамблевые и хоровые эпизоды. Номер имеет трехчастную форму с контрастной серединой и задает произведению эмоциональный фон — скорбный, но просветленный. Имитация главной темы в оркестровом вступлении начинается с уменьшенного септаккорда двойной доминанты. Настороженность и скорбно-трагическое настроение создают виолончели, к ним присоединяются скрипки и флейты. Большое количество пауз

передает тяжелое прерывистое дыхание страдающего человека. В оркестровом вступлении присутствует уменьшенная гармония и ход по уменьшенному септаккорду (см. пример №2).

№ 1. Introduction.

Andantino moderato. (♩=132.)

Piano.

Пример №2. Оркестровое вступление в Интродукции [30, 4].

Главная тема интродукции построена на полутоновых интонациях.

Пример 3. Главная тема Интродукции [30, 4].

Ускоряющийся темп главной темы, раздробленность и синкопа, наличие субдоминантовой и доминантовой гармонии задают скорбный характер всему произведению. Есть нисходящая хроматическая барочная фигура – *passus duriusculus*. Главная тема звучит у скрипок, ее развивает весь оркестр. Оркестровое вступление завершается кадансом и переходом к *Coro* с тиратами и пунктирным ритмом. Далее тему начинает *bass sotto voce*, затем ее имитируют другие солисты

tenor и *soprano*. Альт вступает на слове *dolorosa*. После остановки на доминанте, главная тема проходит у скрипок и сопрано, ее поддерживают солисты и струные.

Главная тема хора имеет характер плача, который подчеркивается элементами *lamentatio* у альты. Далее следует динамическое и мелодическое развитие. Средняя часть контрастирует с экспозицией и написана в *B-dur*. Она начинается с соло тенора, к которому присоединяются вместе другие солисты. Завершается середина фигурой *circulatio* в т.н. «тональности любви» *Des-dur*, за которой следует реприза в основной тональности номера *g-moll*. В репризе у солистов есть моноритмическая фактура и повторение начальных пассажей по звукам уменьшенного септаккорда из оркестрового вступления. Фигура *catabasis* строится на слоговом разбиении и акцентуации. Завершается интродукция развернутым тоническим трезвучием, символизирующим духовное возвышение.

№ 2 ария тенора «Cuius animam gementem» (Ее же душу стонущую).

В арии исполняются 2, 3 и 4 строфы секвенции:

2. *Cuius animam gementem,
contristatam et dolentem
pertransivit gladius.*

3. *O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater Unigeniti!*

4. *Quae maerebat et dolebat,
pia mater, dum videbat
nati poenas inclyti.*

2. *Ее же душу стонущую,
Омраченную и скорбящую,
Пронзил меч.*

3. *О, как печальна и сокрушенна
Была она, благословенная
Мать Единородного!*

4. *Как горевала и страдала
Благочестивая мать, когда видела
Муки Сына восславленного.*

Ария начинается в *as-moll* с тревожно-величественного нисходящего хода у духовых, которым вторят струнные. Ария написана в характере марша и имеет трехчастную форму. Мелодическая линия арии, поддерживаемая оркестром, носит возвышенный характер, а ее лирическая средняя часть призвана выразить глубокие чувства скорби Богородицы. Струнные ведут основную мелодическую линию, дублируя вокал. Вначале тема звучит у скрипок, потом ее подхватывает тенор (см. пример №4).

The image shows a musical score for a tenor aria. It consists of four systems of piano accompaniment and one system for the Tenor voice. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with dynamic markings 'dolce', 'ff', and 'pp'. The Tenor part has the lyrics 'Cu - jus a - ni - Lord, vouch-safe thy'.

Пример 4. Главная тема арии [30, 15]. .

Сама экспонирующая часть арии написана в песенной трехчастной форме. В ее репризе появляются триоли, которые, благодаря валторнам, усиливают величественное звучание маршевой темы. После каданса следует средняя часть в родственных *As-dur* тональностях (тональности *c-moll*, *Des-dur* и *b-moll*). Обращение к Богородице написано в *f-moll* и передает сострадание, сопричастность скорби Матери. Середина завершается нисходящим переходом к репризе *a cappella*. Заключительный эпизод арии, представляющий осмысление страданий Богородицы у креста, написан в основной тональности *As-dur*. Ария выдержана в духе *bel canto* и сочетает вокальную виртуозность с духовной сосредоточенностью. В конце арии солист достигает высшей точки диапазона — именно здесь звучат виртуозные пассажи и мелодические украшения *coloratura*. Характерная для арии простая песенная мелодия, четкий, повторяющийся ритмический рисунок, с многократным возвращением и варьированием основной темы, большие интервальные скачки делают ее похожей на воинственную арию типа кабаллеты.

Оркестр содержит органнй пункт. Энергичная мелодия светлого характера арии символизирует веру в победу жизни над смертью и завершается в высокой тесситуре.

№ 4 Ария баса «Pro peccatis suae gentis» (За грехи своего рода). В арии исполняются 7 и 8 строфы севенции, и это завершающий номер первой части, повествующей о страданиях Девы Марии во время распятия Христа:

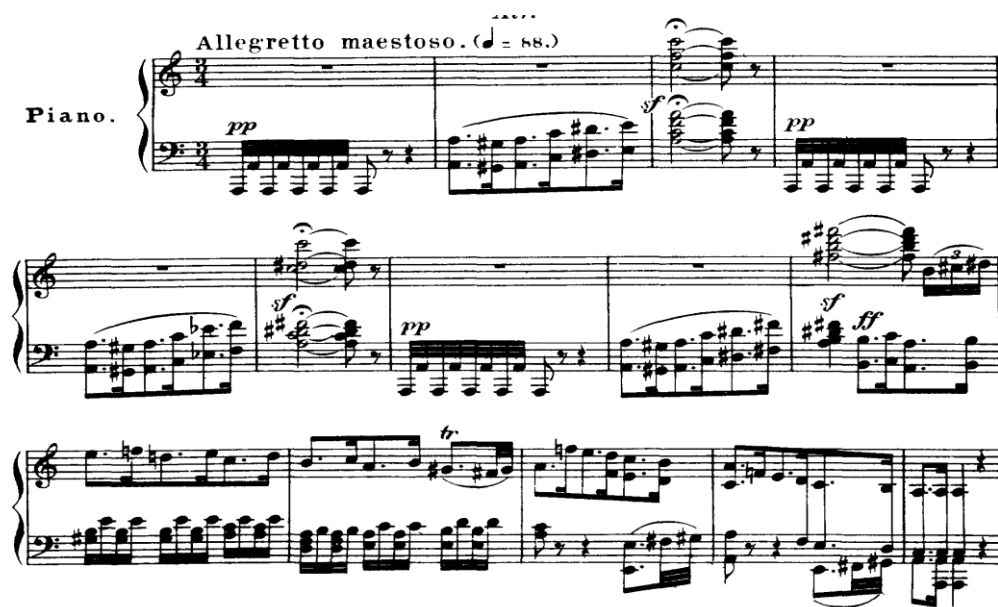
7. *Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis,
et flagellis subditum.*

8. *Vidit suum dulcem natum
morientem, desolatum,
dum emisit spiritum.*

7. *За грехи своего рода
Видела она Иисуса, в муках
Плетьям подставленного,*

8. *Видела Сына милого,
Умирать оставленного,
Испускающего дух.*

Ария баса — эмоциональная часть, раскрывающая тему искупления грехов человечества Христом; она имеет сурово-торжественный характер и начинается с оркестрового вступления, где звучат литавры, символизирующие гром, уменьшенная гармония у валторн и фигура бичевания у струнных, которую подчеркивает пунктирный барочный ритм (см. пример №5). Ария написана в сложной трехчастной форме с варьированной репризой.



Пример 5. Оркестровое вступление [30, 32].

Седьмая строфа поется дважды, а восьмая — трижды. Суровую сдержанность, почти речитативность первого исполнения седьмой терцины подчеркивает пунктирный ритм и тональность *a-moll* — как осознание вины, греха

и скорбь. Второй раз терцина исполняется напевно (из-за отсутствия пунктирного ритма) в тональности *A-dur* — как символ надежды на спасение, божественного милосердия и обретения благодати. Контрастный характер эпизодов подчеркивает скорбную и сосредоточенную атмосферу, тему страдания и жертвы во искупление грехов.

Для осознания масштаба жертвы, принесенной за грехи человечества, оркестровое вступление отделяет седьмую терцину от восьмой, исполнение которой в точности повторяет двухчастную форму седьмой терцины. Третье исполнение восьмой терцины в *A-dur* с пунктирным ритмом возвращает к теме греха, но уже с пониманием масштаба и значения принесенной жертвы и надеждой на спасение. Завершают арию мощные аккорды тонического трезвучия на последнем вздохе Христа — как будто над Голгофой разразилась гроза и небо разрывают раскаты грома, символизирующие конец страдания и надежду на восхождение для жизни вечной.

№ 5. Речитатив баса с хором «Eia mater, fons amoris» (О, мать, источник любви!). В номере исполняются 9 и 10 строфы — это начало второй части секвенции: молитва грешника к Богородице о заступничестве, даровании смирения, послушания, безграничной любви и рая после смерти.

*9. Eia mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.*

*10. Fac, ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum
ut sibi complaceam.*

*9. О, мать, источник любви!
Дай мне почувствовать силу страданий
И скорбеть вместе с тобой.*

*10. Заставь гореть сердце мое
В любви к Христу Богу,
Чтобы Ему уподобиться*

Ода Матери, полная горечи утраты и надежды — один из наиболее оригинальных номеров кантаты. Номер полон сострадания и сопричастности к горю Богородицы. Он имеет респонсорную структуру, т.е. поочередно вступают хор и солист. Основная тональность номера *F-dur*, и здесь характерны постоянные смены метра. В номере присутствует моноритмическая фактура и мелодические повторы; ноты репетиции и речитативное исполнение иллюстрируют надежду на заступничество в день Страшного Суда.

Первый раздел номера написан в размере 4/4 и начинается унисоном мужского хора в *f-moll a cappella*, как бы имитируя григорианское пение (см. пример №6). Хор исполняет девятую терцину.

Пример 6. Имитация григорианского хорала [30, 35].

На фоне унисона мужского хора, после остановки на доминанте вступает бас. Солист исполняет десятую терцину. Ее фразы поются секвенционно.

Пример 7. Вступление солиста [30, 35]. .

Второй раздел номера, разделенный на подразделы, имеет размер 6/8. Для него характерны большие мелодические скачки и паузы, которые изображают падающие слезы и вздохи, а восходящие мотивы символизируют искупление. Рассматриваемый речитатив баса с хором, пожалуй, самый близкий к духовной музыке номер в традиционном ее понимании.

№ 7 Каватина альта «Fac, ut portem Christi mortem» («Позволь разделить с тобой смерть Христа»). В этой каватине исполняются строфы: 16 и 17.

16. *Fac, ut portem Christi mortem, passionis fac consortem, et plagas recolare.*

17. *Fac me plagis vulnerari, cruce hac inebriari, ob amorem Filii.*

16. *Позволь разделить с тобой смерть Христа, Страсти сделай причастником И раны освежи.*

17. *Дай мне плакать над Израненным, Наполни меня крестной мукой Возлюбленного Сына*

Каватина написана в трехчастной форме. В крайних частях звучит лирическая грационная тема в *E-dur*. Ей контрастирует драматическая середина в *cis-moll*, где в партии оркестра звучит остигатная барочная фигура бичевания. Начало оркестрового вступления имеет характер хорала, и его создает золотой ход валторн, к которым присоединяется гобой. Следом за ними вступают струнные. Раздробленность, синкопы и пунктирный ритм в аккомпанементе также могут символизировать стук сердца и прерывистое дыхание человека, молящего Богородицу о снисхождении и милосердии.

За виртуозной каденцией следует драматичная и контрастная средняя часть в *cis-moll*. Солист молитвенно исполняет семнадцатую терцину, а в оркестре звучит фигура бичевания (см. прим.№8). Завершается же средняя часть каденцией с колоратурой в *H-dur*.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in the upper staff and an orchestral accompaniment in the lower staff. The vocal line includes the lyrics: "Fac me pla - gis vul - ne - I will call un - to the -". The orchestral part features a rhythmic pattern with dynamics markings of *ff* and *p*. The second system continues the vocal line with the lyrics: "ra - ri, peo - ple," and the orchestral accompaniment with dynamics markings of *ff* and *pp*.

Пример 8. Фигура бичевания в оркестре [30, 56].

Интересно, что в репризе в основной тональности *E-dur* у солиста снова звучит семнадцатая терцина, т.е. текстовой репризы не происходит. Мелодию светлого характера завершают блестящие пассажи на высоких нотах. В заключении каватины солист распевно исполняет последнюю строку семнадцатой терцины *a cappella*. Оркестровое окончание завершает номер.

№ 8 Ария сопрано с хором. «Inflamatus et accensus» (В огне и пламени).

В арии исполняются строфы: 18 и 19.

18. *Inflammatu et accensus,
per te, virgo, sim defensu
in die iudicii.*

19. *Fac me cruce custodiri,
morte Christi praemuniri
confoveri gratia*

18. *В огне и пламени
Тобою, дева, буду я спасен
В день судный*

19. *Христос, когда я покину этот мир,
Дозволь мне молитвами матери прийти
к победной вершине.*

Это один из ключевых номеров кантаты, который передает кульминацию мольбы о спасении и демонстрирует мастерство Россини в соединении духовной музыки с оперным стилем. Ария служит мостом между скорбными частями кантаты и финальным прославлением в номере десять. Это наиболее развернутая из всех номеров ария с возгласами, трелями, пассажами и высокими нотами. Она написана в форме второго рондо. Главная тема написана в *c-moll*, и между ее повторами звучит побочная в *Es-dur* и *C-dur*.

В начале оркестрового вступления строго, навязчиво и драматично звучит скандирование у валторн и тремоло литавр. Взволнованную мольбу подчеркивает уменьшенная гармония, тираты и тремоло у виолончелей.

Andante maestoso. (♩ = 66.)

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked 'Piano.' and 'ff sostenuto.' with a 'trem.' marking below the bass line. The second system continues the piece. The third system is marked 'trem.' above the treble line and 'pp' below the bass line.

Пример 9. Оркестровое вступление [30, 59].

Начало главной темы ознаменовано пульсирующим аккомпанементом у струнных, символизирующим пламя. Virtuозно распевная партия *soprano* звучит как сердечная молитва и смиренная просьба. Фигура *anabasis* подчеркивает возвышенность чувств просителя. После каденции на высоких нотах с октавным

скачком на одной гармонии с мотивом оркестрового вступления к солисту присоединяется хор с элементами моноритмического контрапункта.

Переход от рефрена к контрастной побочной в *Es-dur* построен на материале из оркестрового вступления. Солист исполняет девятнадцатую терцину на одной гармонии *Es-dur* с пульсирующим аккомпанементом, ему вторит хор. На последней строке девятнадцатой терцины в качестве юбилея используется фигура *anabasis* и виртуозные распевные трели.

The image shows a musical score for a Soprano Solo, *sotto voce*. It features a 19th triplet in *Es-dur*. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment with triplets and anabasis figures.

Sopr. Solo. sotto voce.

Fac me
Save, and

eru - ee eus - to - di - ri,
bring us to thy king - dom,

sotto voce.
Fac me eru - ee eus - to -
Save and bring us to thy

sotto voce.
Fac me eru - ee eus - to -
Save and bring us to thy

Пример 10. Побочная тема в *Es-dur* [30, 61].

После каденции солист и хор возвращаются к главной теме и восемнадцатой терцине. Переход к репризе побочной в *C-dur*, как и в первый раз, построен на материале оркестрового вступления. Здесь солист и хор исполняют девятнадцатую терцину. Реприза побочной завершается каденцией, за которой следует заключение, напоминающее марш, чтобы подчеркнуть последние слова терцины «к *победной вершине*». Для усиления смысла заключение повторяется дважды.

Ария завершается развернутым тоническим трезвучием *C-dur* у струнных и духовых с тремоло литавр, как символ победы жизни вечной.

№ 10. Финал «Amen, in sempiterna saecula» (Аминь, отныне и до века).

Последний номер кантаты Россини основан на тексте, который отсутствует в оригинальном тексте секвенции. Хор с солистами повторяет одну фразу, «*Amen, sempiterna saecula*» («Аминь отныне и до века»), и она распевается в грандиозной двойной фуге. Первая тема фуги трехчастная, экспозиция и реприза написаны в *g-moll*, а середина в *B-dur* с модуляцией в *f-moll* и возвратом в *g-moll*.

Тема из интродукции (первый номер) возвращается в заключение последнего номера в том же виде и на той же самой уменьшенной гармонии, что и в начале кантаты — таким образом, Россини «арочно» связывает первый и последний номер произведения.

The image shows a page of a musical score, page 97, for the finale of Rossini's cantata. The tempo is marked 'Andantino moderato.' The score includes vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are marked 'sotto voce' and sing 'A - men, A - - - men, A - - -'. The piano accompaniment includes dynamics like 'pp' and 'p'. The score is in G minor and 8/8 time.

Пример 11. Реминисценция вступления из № 1 Introduction [30, 86].

Кантата завершается на высокой эмоциональной ноте победно звучащих аккордов развернутого тонического трезвучия *g-moll* у духовых, поддерживаемых литаврами. Постепенное нарастание динамики, полифоническое развитие тем и торжественные аккорды воплощают идею искупления грехов и Воскресения для жизни вечной.

5. Заключение

Сочинение музыкальных произведений на текст «Stabat Mater» было популярно среди композиторов различных эпох. Во все времена и в любой национальной школе авторы вкладывали в музыку свои душевные переживания. Исключительное место среди этих сочинений занимает кантата Россини. Его «Stabat Mater» оказалась одним из первых произведений, которое разорвало связь с богослужебной практикой и задало вектор развития в сторону монументального концертного полотна. Она стала не просто адаптацией средневекового текста, а самостоятельным художественным феноменом. Россини сохранил сакральный смысл средневековой секвенции, но переосмыслил его через призму позднего классицизма XIX века, продемонстрировав синтез традиционного григорианского хорала, полифонии с новаторской оперной выразительностью и симфонической масштабностью. Он показал путь для более свободных интерпретаций духовной темы и трансформацию религиозного жанра в концертное произведение.

Парадоксальное несоответствие, на первый взгляд, музыки Россини тексту секвенции стало отправной точкой и породило условия, необходимые для раскрытия психологии музыкального творчества композиторов XIX-XX веков, для которых «Stabat Mater» стала площадкой музыкальных экспериментов, усиливающих масштабность, драматизм и оркестровую красочность.

Кантата «Stabat Mater» Россини остается ярким примером того, как средневековый хорал, пройдя через призму композиторского гения, обрел новую жизнь в качестве масштабного концертного шедевра, сочетающего глубину содержания с мастерским владением музыкальной формой и драматургией.

6. Список литературы

1. *Бронфин Е. Ф.* Великий оперный композитор. М. Правда, 1990. с 3–14.
2. *Бронфин Е. Ф.* Джоаккино Россини. М.: Советский композитор, 1973. 188 с.
3. *Вагнер Р.* Избранные работы, Музыка Будущего. М.: Искусство, 1978. 695 с.
4. *Вагнер Р.* Моя жизнь. Мемуары. М.: Астрель, 2003. Т. 1, 560 с.
5. *Вагнер Р.* Моя жизнь. Мемуары. М.: Астрель, 2003. Т. 2, 592 с.
6. *Вейнсток Г.* Джоаккино Россини. Принц музыки. М.: Центрполиграф, 2003. 495 с.
7. *Власов Е.* Митрополит Иларион (Алфеев): Stabat Mater близка к православным богослужениям Страстной Седмицы. Нескучный сад, 23.01.2012. URL: <https://www.nsad.ru/articles/mitropolit-ilarion-alfeev-stabat-mater-blizka-k-pravoslavnym-bogoslužheniyam-strastnoj-sedmicy>.
(дата обращения 14.02.2026).
8. *Габинский Г. А.* Мать скорбящая стояла. К истории жанров «Stabat Mater» и «Ave Maria». М.: Наука и религия, 1974, № 5, с.90-93.
9. *Гиллер Ф.* Беседы с Россини. М.: Правда, 1990. С 446-472.
10. *Головин А. В. , Быканов С. А.* Забытые страницы русской хоровой музыки. Кантата «Stabat Mater» Гавриила Якимовича Ломакина. Тамбов: Грамота, Манускрипт № 9, 2018. С 111-114.
URL:<https://www.gramota.net/article/mns20180824/fulltext>.
(дата обращения 13.02.2026).
11. *Груббер Р. И.* История музыкальной культуры. Т. 1, Ч. 2. М.: ГМИ, 1941. 641 с.
12. *Иванько Н. Г.* Stabat mater в богослужении и композиторском творчестве : к проблеме жанровой модели : Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. Ростов н/Д.: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова, 2006. 20 с.
13. Католическая энциклопедия. М.: Издательство Францисканцев, 2002. Т. 1, 1010 с.

14. Католическая энциклопедия. М.: Издательство Францисканцев, 2011. Т. 4, 1000 с.
15. Католическая энциклопедия. М.: Издательство Францисканцев, 2013. Т. 5, 798 с.
16. *Конен В. Д.* История зарубежной музыки. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. М.: Музыка, 1981. 535 с.
17. *Кушпилева М. Ю.* Претворение текста Stabat Mater в духовной хоровой музыке: история и современность : Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. Магнитогорск: Магнитог. гос. консерватория, 2006. 22 с.
18. *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н.* Григорианский хорал. М.: НИЦ Московская консерватория, 2008. 260 с.
19. *Лащенко С. К.* Европейский триумф русского композитора. Stabat Mater Дж. Перголези – А. Ф. Львова // ИМТИ. 2018. № 19. С 1-25.
[URL:https://imti.sias.ru/upload/iblock/64b/imti_2018_19_1_50_laschenko.pdf](https://imti.sias.ru/upload/iblock/64b/imti_2018_19_1_50_laschenko.pdf)
(дата обращения 18.01.2026).
20. *Лащенко С. К.* Молитва у креста («Stabat Mater») А. Ф. Львова и ее историческая судьба // ИМТИ. 2019. № 21. с. 1-68.
[URL:https://imti.sias.ru/upload/iblock/529/imti_2019_21_1_68_latshenko.pdf](https://imti.sias.ru/upload/iblock/529/imti_2019_21_1_68_latshenko.pdf)
(дата обращения 13.02.2026).
21. Музыкальная энциклопедия. Ред. Келдыш Ю. В. М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. 957 с.
22. Музыкальная энциклопедия. Ред. Келдыш Ю. В. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. 976 с.
23. *Россини Дж.* Избранные письма. Перевод с фр. Е. С. Гвоздевой. М.: Правда, 1990. С. 359-404.
24. *Синявер Л. С.* Джоаккино Россини. М.: Музыка, 1964. 192 с.
25. *Фраккароли А.* Россини. М.: Молодая гвардия, 1987. 352 с.
26. Энциклопедический словарь. СПб.: Брокгауз и Ефрон, 1904. Т. XLI. 958 с.

27. A Dictionary of music and musicians. Ed. by Grove G. London: Macmillan and Co., 1883. V. III, 769 p.
URL: <https://archive.org/details/musicians03grovuoft/page/178/mode/2up>
(дата обращения 14. 03. 2026).
28. *Blume Clemens S. J.* Analecta hymnica medii aevi, Leipzig: O. R. Reisland. Vol. 54, 418 p.
URL: <https://archive.org/details/analectahymnicam5455drev/page/n339/mode/2up>
(дата обращения 28.12.2025).
29. *Heine Heinrich.* Musical Feuilletons. The Musical Quarterly, Vol. 8, No. 3 (Jul., 1922), pp. 435-468. URL: <https://www.jstor.org/stable/738167>.
(дата обращения 10. 02.2026).
30. *Rossini G.* Stabat Mater Clavier-Auszug mit text. Neu-Ausgabe von Dr. L. Benda. Braunschweig Henry Litolff's verlag. St. Peterbourg, J. Jurgenson. 88 p.
31. *Wagner R.* Rossini's Stabat Mater. Tr. Ellis W. A. Richard Wagner's Prose Works. Published in 1898. V.7, p. 143-149.
URL: <https://web.archive.org/web/20071022070217/http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagrosst.htm>
(дата обращения 14.02.2026).