

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-74-249-266>

УДК 801.733

ББК 85.313

Научная статья/Research article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2024 г. И.В. Герасимова

г. Псков, Россия

МЕТАФОРА «ИИСУС ХРИСТОС — СЛАДОСТЬ» В ХОРОВЫХ КОНЦЕРТАХ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОГО БАРОККО

Аннотация: В статье предпринят анализ музыкально-поэтических композиций барочных хоровых восточнославянских концертов, включающих «вкусовую» метафору-именование Иисуса Христа духовной сладостью. Композиторами и певцами этих концертов были, в основном, выходцы из Киевской митрополии. В барочных партесных хоровых партиях на 3–5 голосов с последней трети XVII в. получили распространение произведения, в которых Иисус Христос называется «Сладчайшим», «Пресладким», «Всесладким», «сладостью» в рефрене «О Марие, Мати сладости» концерта «Богородице, Пресвятая Дево Марие» и концерте «Весь — Желание мое, весь — Сладость, Иисусе!». В статье обсуждается, какими художественными средствами раскрывается данное уподобление в барочных хоровых концертах и какие смысловые оттенки рождаются во взаимодействии музыкального и поэтического текстов. Выдвигается предположение о принадлежности выявленного пласта сочинений виленской школе партесного концерта 2-й половины XVII в. Анализ концертов показал разнообразие трактовок метафоры Христа Спасителя, называемого сладостью. Источниками для создания текстов концертов были известные православные молитвы, католическая Литания, православный жанр Акафиста. Эпитет «Сладчайший» и другие производные от слова «сладость» включались в ряд эпитетов, позволяющих ощутить Иисуса Христа всеми рецепторами человеческого восприятия, в данном конкретном случае — ощутить вкус духовной сладости. Эпитет «сладчайший» использовался для характеристики третьей ипостаси Святой Троицы — Святого Духа, как один из эпитетов-восхвалений в славословии Господа, и, наконец, как основа для противопоставления сладкой вечной жизни во Христе и горькой жизни в грешном мире.

Ключевые слова: литургический текст, партесный концерт, восточнославянское барокко, виленская композиторская школа, метафора, Иисус Христос, сладость.

Информация об авторе: Ирина Валерьевна Герасимова — кандидат искусствоведения, кандидат исторических наук, доцент кафедры философии и теологии исторического факультета, Псковский государственный университет, пл. Ленина, д. 2, 180000 г. Псков, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4740-4750>

E-mail: bazylek@yandex.ru

Дата поступления статьи: 14.02.2024

Дата одобрения рецензентами: 10.09.2024

Дата публикации: 29.12.2024

Для цитирования: Герасимова И.В. Метафора «Иисус Христос — сладость» в хоровых концертах восточнославянского барокко // Вестник славянских культур. 2024. Т. 74. С. 249–266. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-74-249-266>

В русских партесных рукописных комплектах на 3—5 голосов, начиная с последней трети XVII в., получили распространение концерты, содержащие в поэтическом тексте метафору «Иисус Христос — сладость». В текстах концертов Иисус не только называется «сладостью», но и производными от него эпитетами: «Сладчайшим», «Сладким», «всякие сладости Сладчайшим», «Пресладким» и «Всесладким».

В процессе составления каталога восточнославянских барочных хоровых концертов мной было выявлено четырнадцать концертов такого типа на три–пять голосов: восемь — на три голоса, четыре — на четыре голоса и один — на пять голосов. Это трехголосные анонимные концерты: «Исусе, Сладчайший», «Исусе, Премудрости и смысла», «Исусе, солнца яснейший», «Исусе, Творче милосердия», «Согреших, Исусе мой», «Исусе Сладчайший, Исусе долготерпеливе», «О, Всесладкий Исусе», «О, Исусе, щедрота моя». Большинство перечисленных сочинений впервые встречаются в двух русских партесных трехголосных комплектах конца XVII в., содержащих произведения композиторов виленской школы – Николая Дилецкого (ок. 1630 — ок. 1690), Серапиона (?) Замаревича (2-я пол. XVII в.) и Томаша Шеверовского (1646/1647—1699), а также Василия Титова (ок. 1650 — ок. 1715) [19, 20]. Исключением являются следующие концерты: «Исусе Сладчайший, Исусе долготерпеливе», известный только по одной партии Киевской митрополии конца XVII в. [21] и «О всесладкий Исусе», ранняя фиксация которого обнаруживается в единичной партии из несохранившегося русского комплекта 1674—1676 гг.[22]

Четырехголосные анонимные концерты «О, Пресладкий Исусе» и «Весь — Желание мое, весь — Сладость» содержатся в единичных партиях из утраченных комплектов конца XVII в. и первых десятилетий XVIII в. [25, 26] Произведения Н. Дилецкого «Исусе Сладчайший» и «О, сладкое блаженство» мы можем найти в рукописях, начиная с последней трети XVII в. [9, с. 79] Анонимный концерт «Богородице, Пресвятая Дево Марие» впервые встречается в полном комплекте партий из Суздальского Богородице-Рождественского собора 1671—1682 гг. [23] Пятиголосный анонимный концерт «О, Пресладкий и Всещедрый Исусе» выявлен по неполному комплекту XVIII в. [27] В концертах на большее количество голосов таких концертов не обнаружилось.

Цель настоящей работы — проанализировать, как понимается и интерпретируется метафора «Иисус Христос — сладость» в восточнославянском хоровом концерте, каким образом она встраивается в семантическое поле определенного текста, какие оттенки смыслов этого именованья нам показывают барочные сочинения посредством взаимодействия поэтического и музыкального текстов, какими художественными средствами это раскрывается.

Именованье Иисуса Христа «сладостью», также как и другие узнаваемые элементы христианской поэтики, своими корнями уходит в библейские тексты. О Христе как о духовной «сладости» пророчески свидетельствуют книги Ветхого Завета: всего сладость упоминается более сорока раз в различных контекстах. Ближе всего рассматриваемому именованию подходит цитата из 3-й книги Ездры: «Избегайте тени века сего: примите сладость славы вашей. Я открыто свидетельствую о Спасителе моем» (3 Ездр: 2:36). В Песни песней неоднократно, описывая возлюбленного жениха, используется данная метафора: «Уста его — сладость, весь он — любезность. Вот кто возлю-

бленный мой и вот кто друг мой, дочери Иерусалимские» (Песн 5:16). В пяти псалмах Давида затрагивается тема «сладости»: «Хвалите Господа, ибо Господь благ; пойте имени Его — ибо это сладостно» (Пс 134: 3).

В четырех канонических Евангелиях этот образ не обнаруживается, а в Новом завете лишь однажды в Деяниях упоминаются апостолы, на которых снизшел Дух Святой — третья ипостась Господа Бога и про которых говорили окружающие, что они напились «сладкого вина» (Деян. 2:13).

В гимнографии эта метафора используется, прежде всего, в жанре акафиста. Метафоры-именования Иисуса Христа и Пресвятой Богородицы в акафистах становились предметом научного рассмотрения в работах филологов последних десятилетий. Лингвистический анализ текста Акафиста осуществила Н.А. Рядовых. Она считала, что первая метафора-именование «Иисусе Сладчайший» в Акафисте является первичной номинацией, проходящей сквозь всю композицию [11, с. 79]. Более широко «вкусовую» метафору «сладости» в русском языке рассмотрела А.С. Бойчук, указавшая на библейские корни такой метафоры и выяснившая, что она отражает эмоциональное состояние человека и внешнее выражение эмоций на лице и в голосе [1, с. 376, 378].

А. Г. Волкова, проанализировавшая метафоры-именования Иисуса Христа в Акафисте Иисусу Сладчайшему, отметила возникновение в латинской католической традиции культа Святого имени Иисуса IHS в XIV—XV вв., а также близость текстов православного Акафиста Иисусу Сладчайшему и католической Литании Святейшему имени Иисуса [2, с. 44]. При этом она не сомневалась, что, имеющий византийские истоки текст Акафиста являлся первичным по отношению к католической Литании [2, с. 42]. Однако О.С. Родионов выяснил, что в византийской традиции Акафист Иисусу Сладчайшему не был известен и текст переведен на греческий язык не ранее XVIII в., что представляет собой пример редкого влияния русской богослужебной практики на греческую традицию [10, с. 311]. Родионов указывает автора первого известного акафиста Иисусу Сладчайшему на церковнославянском языке, называвшимся в ранних текстах Акафист «Пресладкому имени Господа нашего Иисуса Христа», Франциска Скорину. Первопечатник запечатлел свое имя в акростихе «делал доктор Скоринич Францискус» и издал это произведение в 1522 г. в Вильно в «Малой подорожной книжице» [10, с. 307]. Влияние католической богослужебной традиции на создание Акафиста Пресвятому имени Иисуса Франциском Скориной в научной литературе пока не рассматривался.

Барочная эстетика художественного произведения с ее чувственными и визуальными яркими образами выдвинула на передний план в церковном искусстве восприятие Иисуса Христа как духовной сладости и объекта высшей степени христианского желания и наслаждения. Симеон Полоцкий рассуждал «О Пресладком имени Иисусове» в неизданном произведении «Венец веры кафолическия» (1670), закончив названный выше параграф следующими словами: «Хвалим Имя Господне от всех святых Препетое и Превознесенное, всех Сладость, Желание, якоже поет Церковь: «Весь Еси Желание, весь — Сладость, Девичь Сыне!» [28, л. 61 об.]

В барочных сочинениях метафора «сладости» как способ для описания чувствования Иисуса Христа (достаточно вспомнить стих «Иисусову сладкому имени» из сборника Евфимия Чудовского [12, с. 768] или кант Димитрия Ростовского «Иисусе мой Прелюбезный сердцу Сладосте»), а также Пресвятой Богородицы, ангелов и святых, рая, райского сада и других объектов и предметов горнего мира можно обнаружить в творчестве ведущих поэтов эпохи. Более того, сама книга и произведение искусства в эту эпоху барокко начинает восприниматься как «сладкий» объект для духовного

наслаждения. На это указывает Карион Истомина в надписании поэмы «Едем» для четырехлетнего царевича Алексея Петровича, созданной в 1693 г.: «Приношу свою книгу «Едем» сладости духовныя, в ней же зря иконы твоима царственныма очима телесныма, духовне стихословием наслаждайся» [Цит. по: 12, с. 315].

Хоровые концерты восточнославянского барокко, записывавшиеся в русских певческих книгах, помимо именованья Иисуса Христа сладостью или производными от данного слова эпитетами, обнаруживают иные общие черты.

Во-первых, выявленный пласт концертов был создан, преимущественно, на внебогослужебные тексты. Исключение — концерт на пять голосов «О, Пресладкий и Щедрый Иисусе» написан на текст тринадцатого кондака Акафиста Иисусу Сладчайшему. Концерт на четыре «Весь — желание мое, весь — сладость» имеет в основе ирмос девятой песни Канона октоиха на воскресной Утрени ко Пресвятой Богородице глас второй «Нетрену, необычну».

Во-вторых, в рассматриваемом круге концертов мы часто можем видеть написание слова «Исус» с одним «и» вначале, что говорит о месте их создания — Киевской митрополии, поскольку в московской богослужебной практике второй половины XVII в. в результате никоновской реформы имя Божие «Иисусъ» передавалось с двумя буквами «и» вначале имени. Этот подтверждает факт того, что сочинения были привезены из Киевской митрополии, композиторами и певцами этих концертов были, в основном, выходцы из белорусско-украинских земель.

В третьих, большинство концертов, содержащих метафору «Исус — сладость», фиксируются в русских певческих книгах последней трети XVII в., когда в Смоленске в 1676 г., а затем и в Москве трудится Николай Дилецкий (ок. 1630 — ок. 1690) — виленский композитор, теоретик, учившийся и, возможно, работавший в Виленской иезуитской академии, где написал теоретический трактат «Музыкальная грамматика» (1675)¹. В Московском царстве он служил «царствующим мастером», т. е. музыкантом при дворе царя Федора Алексеевича.

В четырехголосных концертах несколько сочинений, содержащих тему Иисуса Спасителя как «Сладости», принадлежат перу композитора Николая Дилецкого: «Исусе Сладчайший» и «О, сладкое блаженство — возлюбити Иисуса». Данными концертами не исчерпывается использование метафоры «сладости» в его творчестве. Два концерта Дилецкого на четыре голоса содержат искомые метафоры и эпитеты: «О сладкий свете, Михаиле Архангеле» создан на текст тринадцатого икоса акафиста Архистратигу Михаилу, а «Сладчайшая Дево Марие» — пример внебогослужебного творчества [13, с. 25, 28]. В этот же круг концертов входит анонимный четырехголосный концерт «Богородице, Пресвятая Дево Марие» с рефреном «О, Марие, Мати Сладости», близкий художественному языку Николая Дилецкого, но пока остающийся в рукописях неатрибутированным. На основе этого можно высказать гипотезу, что и трехголосные анонимные концерты, созданные на внебогослужебные тексты, связаны именно с виленской школой партесного концерта 2-й половины XVII в., представленной произведениями Серапиона Замаревича, Николая Дилецкого и Томаша Шверовского.

Барочные хоровые концерты записывались в книжках, содержащих партию одного голоса — дисканта, альты, тенора или баса, отсюда название стиля произведений — партесный. Вследствие такой формы записи не все концерты могут быть воссозданы в партитуре и проанализированы, поскольку до настоящего времени дошли, чаще всего, неполные комплекты голосов. В случае неполноты комплекта один голос (или два — в однохорных четырех, пяти и шестиголосных концертах) могут быть реконструированы. В некоторых случаях понять целостный художественный замысел

¹ Подробнее о творческом пути Николая Дилецкого, в том числе о полемике, касающейся времени его жизни, см.: [5].

сочинения представляется затруднительным. В то же время даже одна партия может многое рассказать о композиции концерта и художественной интерпретации слова. Рассмотрим несколько концертов по полным комплектам голосов с разными типами взаимодействия слова и музыки.

Концерт на три голоса «Исусе, солнца яснейший» создан на внебогослужебный поэтический текст, происхождение которого установить пока не удалось [19, № 128]. По настроению — это светлый, радостный гимн Иисусу Христу, полностью погруженный в мажорную эмоциональную сферу.

Номера тактов	Текст концерта (без повторов слов)
1 ч., т. 1–59	Исусе — солнца Яснейший, Исусе — и Аромат Благовоннейший, Исусе — всякия сладости Сладчайший Исусе — паче всех Любезнейший, Исусе, Ты — души моя Утешение, Ты — любви моя Совершенство,
2 ч., т. 60–116	Исусе, Ты — моя Похвало, Исусе — миру Спасение!

Поэтическая композиция состоит из семи строк, начинающихся семикратно повторенной анафорой «Исусе» и троекратным обращением ко Господу — «Ты» в третьей четверти формы. Строка «Исусе — всякия сладости Сладчайший» находится в череде эпитетов, описывающих высшую степень наслаждения всеми человеческими рецепторами восприятия, органами чувств — зрением («солнца яснейший»), обонянием («аромат благовоннейший»), вкусом («всякия сладости сладчайший»), слухом («паче всех любезнейший») и осязанием — в данном случае, прикосновением к душе, как будто бы Бог коснулся души человеческой («души моя утешение»). Пятая строка расширена при помощи риторического приема «амплификации», смещающей фокус на центральную кульминационную мысль текста — свидетельства об Иисусе Христе как о воплощенной любви: «Ты — любви моя Совершенство»². Две последние строки — это вывод, следующий за чередой примеров о том, кто такой Иисус: «Похвало» и «миру Спасение». Концерт, таким образом, имеет вероучительный, катехетический характер, раскрывающий в художественной форме вопрос значимости Иисуса Христа как Спасителя для каждого человека и для всего мира.

Музыкально-поэтическая композиция несколько изменяет акценты поэтического текста. Концерт делится примерно на два равных раздела. Первый раздел состоит из пяти строк. Первые три строки поются с постепенным добавлением и усложнением виртуозности исполнения мелизматических пассажей — распевов на одном слоге, иллюстрирующих постепенное усиление духовных ощущений. Строка «Исусе — всякия сладости Сладчайший» приходится на пик виртуозной мелизматики и показывает первую высокую точку концерта, далее напряжение спадает и настроение уводит в сторону мягких опевающих интонаций, иллюстрирующих «любезность», «утешение» и «любви совершение», причем последнее словосочетание в композиции концерта не имеет собственного фрагмента формы, никак музыкально не выделяется, а идет в довесок к пятой строке с теми же интонациями. В тексте, таким образом, происходит перечисление рецепторов восприятия, а музыка иллюстрирует накопление разнообразных ощущений и раскрытие всех чувств в познании Господа.

² При анализе поэтического текста не выписываются многократные повторения слов, характерные для партесных концертов.

т. е. сменить точку или угол зрения. Здесь многократно повторяются две последние метафоры-именования Иисуса, подчеркивая значимость peroratio (заключение) — финального эмфазиса концерта-поучения.

Концерт на три голоса «О, Иисусе, щедрота моя» написан на оригинальный вне-богослужебный текст, но, в тоже время все его фразы укоренены в православной литургической традиции [20, № 127].

Номера тактов	Текст концерта (без повторений слов)
1 ч., т. 1–11	О, Иисусе, щедрота моя, Иисусе, не остави мя!
Т. 12–23	О, Иисусе, о, прибежище мое, о, Иисусе, не отступи от мене!
2 ч. до //	О, Избавителю мой, О, Иисусе, Избавителю мой, в помощь мою вонми!
Т. 23–44	О, Избавителю мой! //
3 ч. от //	Иисусе Сладчайший, Блаженная Мудросте!
Т. 45–63	О, Иисусе, Слово Отчее, призри на мя, Иисусе, и помилуй мя!

Пять строк композиции скрепляются анафорами «О, Иисусе» и «О, Избавителю». Форма первых трех строк находит аналог в первом икосе Акафиста «Пресладкому имени Иисуса» Франциска Скорины: «Иисусе, надежо моя, не остави мене, Иисусе, Створителю мой, не погуби мене, Иисусе, бедняго вспомози мене, Иисусе, кающегося приими мене» [17, л. 353].

В трех метафорах-именованиях Господа во второй части концерта прочитывается намек на Святую Троицу: «Блаженная Мудрость» — Отец, «Слово Отчее» — Сын, «Сладчайший» — Дух Святой. Эта троичность создает аллюзию на краткую молитву преподобного Иоанникия Великого, святого VIII—IX вв., которая широко распространена во всем христианском мире: «Упование мое — Отец, Прибежище мое — Сын, Покров мой — Дух Святой: Троице Святая, слава Тебе!». Возможно, что форма этой молитвы послужила толчком, источником вдохновения для создания второй части текста барочного концерта.

Музыкальная композиция имеет вариационно-строфическую форму, каждая строка которой заканчивается одним и тем же кадансом. Строки не равны по длительности, их можно распределить на три части. Первая часть включает две строки. Они похожи друг на друга и по музыкальному материалу и по длительности. Третья строка и анафора 4-й строки, образуют смысловую законченную арку и являются кульминацией, ключевой фразой концерта. Текст этих полутора строк многократно повторяется и длится примерно столько же, сколько и вся первая часть. Трижды скандируется фраза всем хоровым ансамблем: «в помощь мою вонми, о, Избавителю мой!».

36
 D I в по-мощь мо-ю вон-ми, вон-ми, о, Из-ба-ви-те-лю мой,
 D II в по-мощь мо-ю вон-ми, вон-ми, о, Из-ба-ви-те-лю мой,
 B в по-мощь мо-ю вон-ми, вон-ми, о, Из-ба-ви-те-лю мой,

39
 D I в по-мощь мо-ю вон-ми, вон-ми, о, Из-ба-ви-те-лю мой,
 D II в по-мощь мо-ю вон-ми, вон-ми, о, Из-ба-ви-те-лю мой,
 B в по-мощь мо-ю вон-ми, вон-ми, о, Из-ба-ви-те-лю мой,

42
 D I в по-мощь мо-ю вон-ми, вон-ми, о, Из-ба-ви-те-лю мой!
 D II в по-мощь мо-ю вон-ми, вон-ми, о, Из-ба-ви-те-лю мой!
 B в по-мощь мо-ю вон-ми, вон-ми, о, Из-ба-ви-те-лю мой!

Иллюстрация 2 — Аноним. Концерт на три голоса «О, Иисусе, щедрота моя», фрагмент
 Figure 2 — Anonymous. Concert for Three Voices “Oh, Jesus, my Generosity”, a Fragment

Таким образом, музыкальное деление разбивает стройность стиха, вынося на первый план мольбу христианина Иисусу Христу об избавлении от греха. Последние полторы строки составляют заключительную часть, повторяясь дважды, друг за другом, и подводя итог концерта. Как и первый проанализированный концерт, композиция этого произведения включает лишь две части проповеди — *narratio* (описание) и *peroratio* (заклучение).

По-иному был сокомпанован текст концерта «Согреших, Иисусе мой, спаси мя», в основу которого были положены тексты второго и третьего тропарей четвертой песни Умилительного канона ко Господу³, и метафор-именований Иисуса из разных икосов Акафиста Иисусу Сладчайшему, свободно переработанные и собранные в одно произведение [20, № 24]. Редакция текстов издания Виленского братства 1628 г. Акафиста «Сладкому Иисусу Христу Господу нашему» в соединении с Умилительным канонем Господу «творения святого Феоктиста обители студийския» наиболее точно соотносится со строками концерта [18].

Именование «Иисусе Сладчайший» проходит в окружении других метафор и эпитетов, не выделенных специально музыкальными средствами. Композиция концерта

³ При множестве предполагаемых авторов, большинство исследователей приписывают «Умилительный канон Господу Иисусу Христу» Феоллипу Филадельфийскому (1250–1322) [10, с. 307].

построена по типу монотонно повторяющихся музыкальных фраз с небольшими вариантами. Она напоминает структуру католической Литании Святейшему имени Иисуса или ее православного эквивалента — Акафиста Иисусу Сладчайшему. В концерте нет никакого музыкального развития. «Согреших, Иисусе мой, спаси мя» — рефрен, который играет роль главного тезиса и затем трижды возвращается в концерте, но каждый раз в варьированном виде с включением различных метафор-именований Иисусу Христу.

Alto primo
Со - грѣ - ших, И - су - се мой, спа - си мя, И - су - се мой, И - су - се мой, И - су - се мой,

Alto secundo
Со - грѣ - ших, И - су - се мой, спа - си мя, И - су - се мой, И - су - се мой, И - су - се мой,

Basso
Со - грѣ - ших, И - су - се мой, спа - си мя, И - су - се мой,

A I
спа - си мя, И - су - се мой Слад - чай - ший, И - су - се мой Слад - чай - ший, Бла - го - сер - дый,

A II
спа - си мя, И - су - се мой Слад - чай - ший, И - су - се мой Слад - чай - ший, Бла - го - сер - дый,

B
спа - си мя, И - су - се мой Слад - чай - ший, Бла - го - сер - дый,

Иллюстрация 3 — Аноним. Концерт на три голоса «Согреших, Иисусе мой», фрагмент
Figure 3 — Anonymous. Concert for Three Voices “I have Sinned, my Jesus”, a Fragment

Постоянное вариантное повторение одного и того же мотива с разными эпитетами позволяет провести параллель этого сочинения с переводной с латинского языка на церковнославянский Лоретанской Литанией Пресвятой Деве Марии. На этот переводной текст был создан хоровой шестиголосный партесный концерт виленским композитором греко-католиком Томашем Шеверовским в последней трети XVII в. [15, с. 8–10] В Литании многократно повторяющиеся эпитеты Деве Марии также исполняются на несколько близких друг другу музыкальных мотивов и их вариантов [13, с. 64–66]. Незамысловатые мотивы Литании сходны по музыкальному языку с музыкой концерта «Согреших, Иисусе мой, спаси мя», тем более что тон концертов также совпадает: d-moll. Немецкий барочный композитор и теоретик Иоганн Маттезон (1681–1764) характеризовал эту тональность как содержащую «что-то религиозное, подвижное, в то же время что-то очень приятное и доставляющее удовлетворение», что вполне соответствует содержанию рассматриваемого концерта и Лоретанской Литании [16]. Цель подобных произведений — ввести слушателя в молитвенное медитативное состояние.

В четырехголосном анонимном концерте «Богородице, Пресвятая Дево Марие» рефрен-восклицание «О, Марие, Мати Сладости!», где под «Сладостью» понимается Иисус Христос, или сокращенный воглас «О, Марие!» также не несет никакой смысловой нагрузки [23]. Он звучит фоном то в двух верхних, то в двух нижних голосах, в то время как два противоположных голоса пропевают основной текст.

Discanto

Alto

Tenore

Basso

Бо - го - ро - ди - це Пре - свя - та - я Дъ - во Ма - ри -

Бо - го - ро - ди - це Пре - свя - та - я Ма - ри -

5

D

A

T

B

О, Ма - ри - е, Ма - ти Сла - до - сти, о, Ма - ти ми - ло - сер - ди - я, вся - ки - я

О, Ма - ри - е, Ма - ти Сла - до - сти, о, Ма - ти ми - ло - сер - ди - я, вся - ки - я

- е!

- е, о Ма - ти ми - ло - сер - ди - я, вся -

9

D

A

T

B

нас скор - би из - ба - ви! О, Ма - ри - е, Ма - ти Сла - до - сти,

нас скор - би из - ба - ви! О, Ма - ри - е, Ма - ти Сла - до - сти,

ки - я скор - би из - ба - ви, о Ма - ри -

Иллюстрация 4 — Аноним. Концерт на четыре голоса «Богородице, Пресвятая Дево Марие», фрагмент
 Figure 4 — Anonymous. Concert for Three Voices “The Mother of God, the Blessed Virgin Mary”, a Fragment

В финальной части концерта время сжимается, восклицания «О, Марие» становятся все интенсивней; они имитируют всхлипы, стоны, перемежающиеся с прошениями, и все это приходит к завершающему долгому кадансу — торжественному виртуозному возгласу «О, Марие!» с развитыми мелизматическими украшениями.

Трижды именованная Пресвятой Девы выделены долгими внутрислоговыми распевами. Первое слово «Богородице», метафора-именование Марии во второй части — «освященное солнце» и последний возглас «О, Марие!» скрепляют части концерта между собой интонационными арками.

Номера тактов	Текст концерта
	<i>Exordium</i> (введение)
T. 1–11	Богородице, Пресвятая Дево Марие, О, Марие, Мати Сладости , Мати Милосердия, Всякие нас скорби избави!
	<i>Narratio</i> (описание)
T. 11–42	О, Марие, Мати Сладости! Препоблагословенна Ты в женах, Освященное солнце — освяти нас во тьме грехов, Дево Марие! О, Марие (5 раз), едино, яже многоценное небу и земли откупление содержиши, Скорбящих нас лютой муце милосердием си посети, О, Марие, Мати Сладости , пламене вечнаго исхити!
	<i>Peroratio</i> (вывод)
T. 42–59	О, Марие, припадаем Ти, О, Марие, умилением молим Тя, О, Марие, со слезами зовуще: О, Марие (2 раза), услыши молитвы раб своих, О, Марие!

В концерте привлекает внимание слово «откупление», не встречающееся в православной молитвенной практике. Возможно, что здесь присутствует калька с польского языка, поскольку “odkupienie” переводится как «искупление». Исходя из этого, в тексте «едино, яже многоценное миру и земли откупление содержиши» идет речь об Иисусе Христе, родившимся от Девы Марии и искупившем всех людей от грехов.

Возглас «О, Марие, Мати Сладости» в концерте призван был обеспечить душевный отклик у слушателя, настраивая его на состояние духовного молитвенного воспарения. Такой же художественный прием использован Николаем Дилецким в концерте «О, сладкий свете Михаиле Архангеле». Первая строка этого концерта представляет собой многократно повторяющийся рефрен, поддерживающий на протяжении формы возвышенное настроение духовного созерцания и наслаждения.

Текст четырехголосного концерта Николая Дилецкого «О, сладкое блаженство» представляет собой развернутую проповедь на тему «Иисуса Христа как источника вечной жизни» [24, № 52]. В тексте ясно разграничиваются четыре части, свойственные данному жанру.

Номера тактов	Текст концерта (без повторений слов) ⁴
	<i>Exordium</i> (введение)
T. 1–27	О, сладкое блаженство, о пресладкое, о сладкое блаженство, возлюбити Иисуса — источника милости! В нем велия сладости, в нем исполнения сладости, истинное жилище! Почто же, о, душе, земная возжелееши, земная вожделеешь, мирская взыскуешь, суетная желаешь?

⁴ Текст концерта впервые был опубликован Н.Ю. Плотниковой по неполному комплекту, вследствие чего были допущены неточности и пропуски отдельных слов [9, с. 80].

Номера тактов	Текст концерта (без повторений слов)
	<i>Narratio</i> (описание)
Т. 28–60	Во мире труды — о, истинныя труды, во мире беды — о, истинныя беды, во мире болезни — о, истинныя болезни, во мире суета — о, истинная суета, во мире смерть — о смерть, о смерть прегорчайшая, смерть, смерть прегорчайшая!
	<i>Confutatio</i> (контраргумент)
Т. 61–93	Смерть — покой во Христе, истинный покой во Христе. Христос — спасение, во Христе истинный покой, истинный покой всеблаженный.
	<i>Peroratio</i> (заключение)
Т. 94–111	Токмо Христос — вечный покой, спасение, сладкий живот, едина жизнь безконечная, но во мире труд без меры, всегда беды, смерть и ярость прегорькая, зело прегорькая.

В основе замысла этого текста — *concors discordia* (несогласное согласие), контраст, доведенный до крайности [12, с. 175]. Автор текста проповедует идею о том, что смерть во Христе есть истинная жизнь. Иисус — это дверь в вечную жизнь, при помощи которого горькая смерть в грешном мире становится покоем, сладкой жизнью во Христе. В произведении реализуется принцип парадокса, связанный с популярной в барочную эпоху поэтикой остроумия и концептизма. Л. И. Сазонова писала о том, что «словесные концепты применялись в русской поэзии значительно шире, чем концепты смысловые» [12, с. 178]. Здесь представлен и первый, и второй случай одновременно. Текст построен на противопоставлении «сладкого»/«пресладкого» и «горького»/«прегорчайшего». «Сладость» — это Иисус, любовь, которую дает Иисус, сладка жизнь во Христе. Смерть может быть горькой и прегорчайшей в мире, но сладкой во Христе, становясь «истинным покоем». Наряду со сладостью, в концерте используется и эпитет «истинный» в таких же контрастных контекстах, как и «сладость». В мире — истинные беды, труды, болезни, суета, а во Христе — истинное жилище и истинный покой.

Alto
 O, слад - ко - е бла - жен - ство, о слад - ко - е бла - жен - ство, о слад -

Tenore
 O, слад - ко - е бла - жен - ство, о слад - ко - е бла - жен - ство, о слад -

Basso primo
 O, слад - ко - е бла - жен - ство, о слад - ко - е бла - жен - ство, о слад -

Basso secundo
 O, слад - ко - е бла - жен - ство, о слад - ко - е бла - жен - ство, о слад -

5

D
 _ко - е, о слад - ко - е, о пре - слад - ко - е, о слад - ко - е бла - жен - ство,

A
 _ко - е, о слад - ко - е, о пре - слад - ко - е, о слад - ко - е бла - жен - ство,

T
 _ко - е, о пре - слад - ко - е, пре - слад - ко - е, слад - ко - е бла - жен - ство,

B
 _ко - е, о пре - слад - ко - е, пре - слад - ко - е, слад - ко - е бла - жен - ство,

Иллюстрация 5 — Николай Дилецкий. Концерт на четыре голоса «О, сладкое блаженство», фрагмент

Figure 5 — Nicolai Diletskii. Concert for Three Voices “Oh, Sweet Bliss”, a Fragment

Первые три части сочинения равны по музыкальному материалу, поскольку содержат практически равное количество тактов. Вторая и третья части выделены фигурой *mutatio per motus* — изменением метра с двухдольного на трехдольный. Композитор словно подчеркивает, что грешная жизнь в мире несется в трехдольном ритме вальса, принося с собой болезни и печали. Вершиной развития музыкального движения становится слово «смерть», которое шестикратно провозглашается всем хором. Напряженная кульминация композиции приходится на ее третью четверть, золотое сечение.

Затем напряжение спадает, и уже в спокойном течении музыки излагается основная мысль о Христе как источнике вечной жизни. Размышления, разбор аргументов проповеди постепенно развеивают неустойчивость веры и дух сомнения, выражаемые музыкальными средствами. В последней части *perotatio* возвращается двухдольный метр, знаменуя твердость, уверенность в полученном знании.

В конце концерта Николай Дилецкий использует словосочетание «ярость прегорькая» наряду со смертью, что подразумевает под собой ситуацию со смертью грешника, заслужившего Божий гнев. Идея Божьего гнева, не свойственная православной догматике, но стоящая во главе католического понимания взаимоотношения Бога и человека, неоднократно используется композитором в своих сочинениях. Например, концерт Н. Дилецкого «Согреших паче» на текст молитвы ветхозаветного царя Манасии содержит кульминацию на словах «прогневах ярость Твою», которую трижды скандирует весь хор [13, с. 14]. В концерте «О сладкое блаженство» словосочетание «смерть и ярость прегорькая» дважды тяжелой поступью провозглашаются как итог повествования, при этом музыка долгой синкопой маркирует как ведущее слово «ярость». Наличие данного мотива может свидетельствовать о том, что данный текст был создан для использования в греко-католической среде Речи Посполитой.

100

D но во ми-рѣ труд без мѣ-ры, всег-да бѣ-ды, смерть и я - рость пре-горь - ка - я,

A но во ми-рѣ труд без мѣ-ры, всег-да бѣ-ды, смерть и я - рость пре-горь - ка - я,

T но во ми-рѣ труд без мѣ-ры, всег-да бѣ-ды, смерть и я - рость пре-горь - ка - я,

B но во ми-рѣ труд без мѣ-ры, всег-да бѣ-ды, смерть и я - рость пре-горь - ка - я,

105

D смерть и я - рость пре-горь - ка-я, зѣ - ло пре - горь - ка - я.

A смерть и я - рость пре-горь - ка-я, зѣ - ло пре - горь - ка - я.

T смерть и я - рость пре-горь - ка-я, зѣ - ло пре - горь - ка - я.

B смерть и я - рость пре-горь - ка-я, зѣ - ло пре - горь - ка - я.

Иллюстрация 6 — Николай Дилецкий. Концерт на четыре голоса «О, сладкое блаженство», фрагмент

Figure 6 — Nicolai Diletskii. Concert for Three Voices “Oh, Sweet Bliss”, a Fragment

Таким образом, представленные концерты и по тематике, и по музыкальному языку тесно связаны с католической и униатской средой Речи Посполитой, некоторые из них, вероятно, могут быть переводными. Возможно, данные концерты были созданы для исполнения в иезуитских коллегиумах на господских праздниках или студенческих представлениях. Присутствие среди этого пласта атрибутированных концертов Николая Дилецкого, а также сходство музыкального языка всех выявленных концертов между собой, способа «компонования» текстов с применением знаний риторики и поэтики по составлению речи и проповеди — все это указывает на близость анонимных концертов к виленской школе. Возможно, что все они написаны Николаем Дилецким в период его жизни в Речи Посполитой или его коллегами — Серапионом (?) Замареви-чем или Томашем Шеверовским.

Композиторы проанализированных концертов свободно обращаются с богослужебными текстами. Для них церковный текст — это не богодухновенное, созданное святыми отцами песнопение, а лишь материал для дальнейшей обработки и компоновки. Такое отношение к тексту свойственно именно виленской школе партесного концерта и не прослеживается в произведениях композиторов киевской и московской школ. Музыка дополняет текст, придавая ему желаемое настроение, наделяя его новыми аллюзиями, выделяя ту или иную лексему в качестве основной.

В некоторых случаях музыка вступает в противоречие с текстом: в концерте «О, Иисусе — щедрота моя» ключевая фраза текста Христе как воплощенной любви не поддерживается музыкой, а, наоборот, на первый план выдвигается метафора-именование «Иисусе Сладчайший», создающая возвышенное настроение, но не несущая никакой смысловой нагрузки. В концерте «Согреших, Иисусе мой» важно не само содержание

текста, а его проговаривание в монотонном ритме и с однообразными интонациями, постоянное возвращение к одной и той же мысли с целью вхождения в молитвенное состояние.

Концерты показывают разнообразие трактовок метафоры Христа Спасителя как духовной сладости. Источниками для создания текстов концертов могли быть известные молитвы, Акафист Иисусу Сладчайшему и Умилительный канон Господу Иисусу Христу, возможно, Литания Сладчайшему имени Иисуса. Эпитет «сладкий» и его производные включался в ряд восприятия Христа всеми чувствами, как одна из ипостасей Святой Троицы, как одна из характеристик в похвале ко Господу, и, наконец, как основа для противопоставления сладкой вечной жизни во Христе и горькой жизни в грешном мире.

Список литературы

Исследования:

- 1 *Бойчук А. С.* Лингвостилистический анализ «вкусных» метафор русского языка // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2012. №2. С. 372–379.
- 2 *Волкова А. Г.* Имя Божие в гимнографии: Акафист и канон Иисусу Сладчайшему в контексте исихазма и имяславия // Богословско-исторический сборник. 2015. №1 (7). С. 39–45.
- 3 *Герасимова И.В.* Жизнь и творчество белорусского композитора Фомы Шеверовского // Калофонія. Наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії, 5 / Ред.: Кр. Ганнік, Н. Сиротинська, Ю. Ясіновський, А. Ясіновський. Львів, 2010. С. 56–66.
- 4 *Герасимова И.В.* Молитва Манассии в партесных сочинениях 2-й половины XVII в.: тексты, редакции, интерпретации // Старинная музыка. 2019. №3–4. С. 18–35.
- 5 *Герасимова И. В.* Николай Дилецкий: творческий путь композитора XVII века. Автореферат дисс. ... канд. иск.-я. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2010. 19 с.
- 6 *Дилецкий Н.* Идея грамматики муссикийской / Публ. и исслед. В.В. Протопопова. Москва: Музыка, 1979. 636 с. (Памятники русской музыкальной культуры. Вып. 7).
- 7 *Лосев А.Ф.* Прочие латинские догматы и молитвенная практика // Хрестоматия по сравнительному богословию. Москва: Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2005. С. 710–716.
- 8 *Людоговский Ф. Б.* Структура и поэтика церковнославянских акафистов. Москва: Институт славяноведения РАН, 2015. 352 с.
- 9 *Плотникова Н. Ю.* Творчество Николая Дилецкого: новые открытия // Музыкальная Академия. 2013. №2. С. 77–82.
- 10 *Родионов О. А.* К истории перевода Акафиста Иисусу Сладчайшему на греческий язык (XVIII–XX вв.) // Каптеревские чтения 2018. № 16. С. 307–318.
- 11 *Рядовых Н. А.* Жанр акафиста: категориально-текстовая специфика: дисс... канд. филологических наук. Екатеринбург: УФУ, 2021. 285 с.
- 12 *Сазонова Л. И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. Москва: Языки славянских культур, 2006. 894 с.
- 13 *Dylecki N.* Vesperae, Liturgia, Concerti quatuor vocum / Ed. I. Gerasimova. Warszawa: Sub Luna, 2018. 256 s.
- 14 *Jasiński T.* Polska barokowa retoryka muzyczna. Wyd. drugie, poprawione i uzupełnione. Lublin: Polihymnia, 2009. 396 s.

- 15 *Szewerowski T. Vesperae / Ed. I. Gerasimova. Warszawa: Sub Lupa, 2019. 52 s.*
 16 *Zawistowski P. Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku // Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej / Red. S. Oledzki. Białystok 2002. Электронный ресурс. Точка доступа: <https://docplayer.pl/4378038-Piotr-zawistowski-rozwasania-na-temat-retoryki-w-muzyce-baroku.html> (дата обращения 01.08.2023)*

Источники:

- 17 *Акафист Пресладкому имени Господа Иисуса Христа, глаголемы по вся дни // Скорина Ф. Малая подорожная книжка. Вильно: тип. Франциска Скорины, [ок. 1522]. Л. 351–363 об.*
 18 *Акафист «Сладкому Иисусу Христу Господу нашему» с Умилительным канонем Господу «творения святого Феоктиста обители студийския» // Акафисты и каноны. Вильно: Тип. Виленского православного братства, 1628. Л. 22–45.*
 19 Концерты на три голоса. Комплект партий. Нотация пятилинейная, квадратная. Кон. XVII в. ГИМ. Епарх. певч. 6/1–3.
 20 Концерты на три голоса. Комплект партий. Нотация пятилинейная, квадратная. Кон. XVII в. ГИМ. Епарх. певч. 10/1–3.
 21 Концерты на три, шесть и восемь голосов. Партия альты. Нотация пятилинейная, квадратная. Кон. XVII в. LMAV. F. 19, № 72.
 22 Концерты и гармонизации на три и четыре голоса. Партия альты. Нотация пятилинейная, квадратная. 1674–1676 гг. ГИМ. Син. певч. 1416.
 23 Концерты на четыре голоса. Комплект партий. Нотация пятилинейная, квадратная. 1671–1682 гг. ГВСИАиХМЗ. В–21652, В–21653, В–21654, В–21655.
 24 Концерты на четыре голоса. Комплект партий. Нотация пятилинейная, квадратная. Конец XVII – начало XVIII в. ГИМ. Син. певч. 860/1–3 и РНБ ОСРК Q I № 503.
 25 Концерты на четыре голоса. Партия альты. Нотация пятилинейная, квадратная. 1690 гг. НМЛ им. Шептицкого. Ркк. 1209.
 26 Концерты на четыре голоса. Партия баса. Нотация пятилинейная, квадратная. 1707–1714 гг. ОРКиР ГПНТБ СО РАН, Тих. 503.
 27 Концерты на пять голосов. Комплект партий (неполный). Нотация пятилинейная, квадратная. XVIII в. РГАЛИ. Ф. 995, оп. 2, ед. хр. 24–25 и 27.
 28 *Полоцкий С. Венец веры кафолическия. Копия XVIII в. // РГБ. Ф. 173/I, № 67.*

Список сокращений:

- ГВСИАиХМЗ — Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (Владимир)
 ГИМ — Государственный исторический музей (Москва)
 Епарх. певч. — Епархиальное певческое собрание
 НМЛ им. Шептицкого — Национальный музей во Львове им. Андрея Шептицкого (Львов, Украина)
 ОРКиР ГПНТБ СО РАН — Отдел редких книг и рукописей Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской Академии наук (Новосибирск)
 ОСРК — Основное собрание рукописной книги
 Син. певч. — Синодальное певческое собрание
 РГБ — Российская государственная библиотека (Москва)
 РНБ — Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)
 Тих. — книжное собрание академика М.Н. Тихомирова
 LMAV — Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių (Vilnius, Lithuania)

© 2024. Irina V. Gerasimova
Pskov, Russia

THE METAPHOR “JESUS CHRIST - SWEETNESS” IN THE CHORAL CONCERTS OF THE EAST SLAVIC BAROQUE

Abstract: The article analyzes the musical and poetic compositions of Baroque choral East Slavic concerts, including a "taste" metaphor - the naming of Jesus Christ as spiritual sweetness. The composers and singers of these concerts were mainly natives of the Kiev Metropolia. Choral works in which Jesus Christ is called "The Sweetest", "Sweetest", "All-sweet", "sweetness" in the refrain "About Mary, Mother of Sweetness" of the concert "Theotokos, the Most Holy Virgin Mary" and the concert "All is my Desire, all is Sweetness, Jesus!" were distributed in baroque parts for three-five voices from the last third of the XVIIth c. The article discusses by what artistic means this analogy is revealed in baroque choral concerts and what semantic shades are born in the interaction of musical and poetic texts. The assumption is put forward that the identified layer of compositions belongs to the Vilnian school of the partes concert of the second half of the XVIIth c. The analysis of the concerts showed a variety of interpretations of the metaphor of Christ the Savior, called sweetness. The sources for the creation of concert texts were well-known Orthodox prayers, Catholic Litany, Orthodox Akathist genre. The epithet "Sweetest" and other derivatives of the word "sweetness" were included in a number of epithets that make it possible to feel Jesus Christ with all the receptors of human perception, in this particular case, to taste spiritual sweetness. The epithet "sweetest" was used to characterize the third hypostasis of the Holy Trinity — the Holy Spirit, as one of the epithets of praise in the praise of the Lord, and, finally, as a basis for contrasting the sweet eternal life in Christ and the bitter life in the sinful world

Keywords: Liturgical Text, Part Concert, East Slavic Baroque, Vilnian Composer School, Metaphor, Jesus Christ, Sweetness.

Information about the author: Irina V. Gerasimova — DSc in History, DSc in Art, Docent of the Philosophy and Theology Department, Historical Faculty, Institute of Humanitarian Sciences and Language Communications, Pskov State University, Lenina Sq., 2, 180000 Pskov, Russia.

Received: February 14, 2024

Approved after reviewing: September 10, 2024

Date of publication: December 29, 2024

For citation: Gerasimova, I.V. “The Metaphor “Jesus Christ - Sweetness” in the Choral Concerts of the East Slavic Baroque.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 74, 2024, pp. 249–266. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-74-249-266>

References

- 1 Boychuk A. S. “Lingvostilisticheskii analiz «vkusovykh» metafor russkogo iazyka” [“Linguistic and stylistic analysis of "taste" metaphors of the Russian language”]. *Izvestiya Tul'skogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnyye nauki*, 2012, no 2, pp. 372–379. (In Russ.)
- 2 Volkova A. G. “Imia Bozhie v gimnografii: Akafist i kanon Iisusu Sladchaishemu v kontekste isikhazma i imiaslaviia” [“The Name of God in hymnography: Akathist

- and canon to the Sweetest Jesus in the context of hesychasm and Name of Glory”]. *Bogoslovsko-istoricheskiy sbornik*, 2015, no 1 (7), pp. 39–45. (In Russ.)
- 3 Gerasimova I. V. “Zhizn' i tvorchestvo belorusskogo kompozitora Fomy Sheverovskogo” [“The life and work of the Belarusian composer Thomas Sheverovsky”]. *Kalofoniya. Nauk. zb. z istorii tserkovnoi monodii ta gimnografii* [Scientific collection from the church one-voice and hymnography history], vol. 5, / Ed.: Kr. Gannik, N. Sirotinska, Yu. Yasinovskiy, A. Yasinovskiy. Lviv, 2010, pp. 56–66. (In Russ.)
- 4 Gerasimova I.V. “Molitva Manassii v partesnykh sochineniiakh 2-i poloviny XVII v.: teksty, redaktsii interpretatsii” [“The Prayer of Manasseh in the party compositions of the 2nd half of the XVII century: texts, editions of interpretations”]. *Starinnaya muzyka*, 2019, no №3–4, pp. 18–35. (In Russ.)
- 5 Gerasimova I.V. *Nikolai Diletskii: tvorcheskii put' kompozitora XVII veka* [Nikolai Diletskii: art way of the seventeenth-century composer]. PhD thesis of Art. Moscow: RAM named Gnesinykh Publ, 2010. 19 s. (In Russ.)
- 6 Diletskiy N. *Idea grammatiki mussikiyskoy* [Idea of Musical Grammar] / Ed. and investigation by V.V. Protopopova. Moscow: Muzyka Publ., 1979. 636 p. (Seria: *Pamyatniki russkoy muzykalnoy kultury* [Monuments of Russian Musical Culture] , vol. 7). (In Russ.)
- 7 Losev A. F. “Prochie latinskie dogmaty i molitvennaia praktika” [“Other Latin dogmas and prayerful practice”]. *Khrestomatiya po sravnitelnomu bogosloviyu* [Anthology of comparative theology]. Moscow: The Courtyard of the Holy Trinity Sergius Lavra Publ., 2005, pp. 710–716. (In Russ.)
- 8 Lyudogovskiy F. B. *Struktura i poetika tserkovnoslavyanskikh akafistov* [Structure and poetics of Church Slavonic Akathists]. Moscow: Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2015. 352 p. (In Russ.)
- 9 Plotnikova N. Yu. “Tvorchestvo Nikolaia Diletskogo: novye otkrytiia” [“Creativity of Nikolai Diletsky: new discoveries”]. *Muzykalnaya Akademiya*, 2013, no 2, pp. 77–82. (In Russ.)
- 10 Rodionov O. A. “K istorii perevoda Akafista Iisusu Sladchaishemu na grecheskii iazyk (XVIII–XX vv.)” [“On the history of the translation of the Akathist to Jesus the Sweetest into Greek (XVIII–XX centuries)”]. *Kapterevskiy chteniye* [Kapterev Readings], 2018, no 16, pp. 307–318. (In Russ.)
- 11 Ryadovykh N. A. *Zhanr akafista: kategorialno-tekstovaya spetsifika: diss... kand. filologicheskikh nauk* [Akathist genre: categorical-textual specificity: PhD. philol. sci. diss.]. Yekaterinburg, 2021. 285 p. (In Russ.)
- 12 Sazonova L. I. *Literaturnaya kultura Rossii. Ranneye Novoye vremya* [Literary culture of Russia. Early Modern times]. Moscow: Languages of Slavic cultures Publ., 2006. 894 p. (In Russ.)
- 13 Dylecki N. *Vesperae, Liturgia, Concerti quatuor vocum*. Ed. I. Gerasimova. Warszawa: Sub Lupa, 2018. 256 p. (In Polish and English)
- 14 Jasiński T. *Polska barokowa retoryka muzyczna* [Polish Baroque Musica; Rethoric]. Wyd. drugie, poprawione i uzupełnione. Lublin: Polihymnia, 2009. 396 p. (In Polish)
- 15 Szewerowski T. *Vesperae*. Ed. I. Gerasimova. Warszawa: Sub Lupa, 2019. 52 p. (In Polish and English)
- 16 Zawistowski P. Reflections on rhetoric in Baroque music. In: *Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej* [From practical issues of music pedagogy] / Ed. S. Oledzki. Białystok 2002. Available at: <https://docplayer.pl/4378038-Piotr-zawistowski-rozwasania-na-temat-retoryki-w-muzyce-baroku.html> (accessed on August, 01, 2023) (In Polish)