
Різдвяна тематика у збірках духовних пісень
Адама Вацлава Міхни «Česká mariánská muzika»
та Пала Естергазі «Harmonia caelestis»
Christmas Themes in the Spiritual Song Collections
Česká mariánská muzika (Adam Václav Michna)
and *Harmonia caelestis* (Pál Esterházy)

УДК 783.6:78.032.1(437.3) Міхна:78.032.1(439) Естергазі

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346003

Ольга Зосім

Olga Zosim

Доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри
музичного мистецтва Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: olgazosim70@gmail.com

D.Sc. in Art Studies, Professor, Professor in the Department
of Musical Art at the National Academy of Culture
and Arts Management
orcid.org/0000-0001-7546-094X

Анотація. Розглянуто різдвяні цикли авторських канціоналів Адама Вацлава Міхни «Česká mariánská muzika» та Пала Естергазі «Harmonia caelestis». З'ясовано, що канціонал як книга для загального співу містив пісні, створені у різні часи різними авторами, а тому не передбачав їх організації за музичними ознаками. В авторських канціоналах бачимо перші спроби циклізації творів однієї тематичної групи. Цикли різдвяних пісень у збірках «Česká mariánská muzika» та «Harmonia caelestis» мають продуманий тональний план, ретельно підібрані виражальні засоби, які дали можливість вибудувати їх музичну архітектоніку. Композитори в авторських канціоналах прагнули наблизити паралітургічну духовну пісню до богослужбових жанрів, які в добу бароко завдяки орієнтації на оперну та інструментальну музику відзначалися розвиненою музичною драматургією. Новий музичний стиль духовних пісень, представлений у канціоналах доби бароко, не міг не відбитися на українській духовнопісенній творчості, хоча «чистих» концертних творів пісенного жанру, які знаходимо в «Harmonia caelestis», українська музика не знала. Пісні з канціоналів «Česká mariánská muzika» та «Harmonia caelestis» не потрапили до українського репертуару, однак у них є багато спільного у стилістиці, виражальних засобах і фактурних рішеннях.

Ключові слова: музичне мистецтво доби бароко, канціонал, різдвяний цикл духовних пісень, творчість Адама Вацлава Міхни та Пала Естергазі, музичний жанр, музичний стиль, українська барокова духовна пісня.

Актуальність теми дослідження. Жанр духовної пісні є надзвичайно важливим для розвитку європейської музичної традиції, оскільки має точки дотику з різними сферами музичної творчості — фольклором, середньовічною церковною монодією, багатоголосною богослужбовою музикою Нового часу. У зарубіжній музикології, де вивчення духовнопісенної традиції та канціонала як книги з пісенним репертуаром триває не одне десятиліття, на сьогодні є серйозні напрацювання у цій царині. В Україні такого роду дослідження в радянські часи гальмувалися у зв'язку із обмеженнями щодо вивчення творів релігійної тематики, українська духовна пісня

нерідко розглядалася в контексті російської духовнопісенної традиції попри те, що вона розпочала свою історію на століття раніше. За тридцять років незалежності в українському музикознавстві з'явилися розвідки, які уможливили по-новому осмислити розвиток української духовної пісенності, де національний та європейський складники вийшли на перший план. Втім, наразі не можна сказати, що вона досліджена всебічно та повно, і найперспективнішими напрямками є джерелознавчо-текстологічні й історико-культурні, в яких пріоритетності набуває висвітлення зв'язків із європейською духовнопісенною творчістю.

На XVII–XVIII століття припадає золотий вік розвитку жанру духовної пісні в Європі, у цей час із друку виходить незліченна кількість канціоналів різного ґатунку, і цей шар, про який донедавна було лише загальне уявлення, сьогодні, завдяки едиційній діяльності та оцифруванню, набуває дедалі більшої конкретики. Вивчення канціоналів країн Центральної Європи надзвичайно важливе для розуміння процесів, що відбувалися не лише в європейській, а й в українській духовнопісенній творчості. Авторські канціонали Адама Вацлава Міхни та Пала Естергазі є тим цінним джерелом, яке уможливорює ширший погляд на розвиток центральноєвропейської духовнопісенної традиції і, відповідно, корегує наявні знання про розвиток української духовної пісні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Цикли Адама Вацлава Міхни «*Česká mariánská muzika*» та Пала Естергазі «*Harmonia caelestis*» не були предметом розгляду в українському музикознавстві, за винятком згадки у праці авторки цієї статті [2, с. 80–82] першого з них як зразка авторського канціонала в контексті історичного розвитку та еволюції європейських збірок духовних пісень. Натомість їх докладно досліджували науковці Чехії та Угорщини. Доробок Адама Вацлава Міхни має велику бібліографію, де всебічно розглянуто його поетичну і музичну творчість. Серед фундаментальних праць відзначимо дослідження З. Тіхої [11] та Ї. Сегнала [8–10]. Сегнал не лише вивчав пісенну творчість Міхни, а й підготував до публікації його збірку «*Česká mariánská muzika*» [4]. Молоді науковці також звертаються до пісенної творчості Адама Вацлава Міхни як одного із провідних чеських композиторів доби бароко. А. Хурачкова [5] присвятила своє дослідження особливостям його музики на прикладі канціонала «*Česká mariánská muzika*». Різдвяній тематиці у поезії Міхни, зокрема у текстах згаданої збірки, присвячена стаття Х. Кржижової [7]. Цикл «*Harmonia caelestis*» був неодноразово предметом дослідження в угорському музикознавстві. У ґрунтовній передмові до критичного видання цієї збірки музикознавиця А. Шаш [6] здійснила огляд найважливіших наукових праць, зосередивши увагу на проблематиці жанрової

атрибуції творів, особливостях стилю, зв'язках з іншими європейськими національними традиціями, питаннях авторства. Втім, проблематика авторських канціоналів є невичерпною і потребує постійної уваги науковців, які вивчають ці твори з урахуванням нових знань у зв'язку із знаходженням та публікацією або оцифруванням нових джерел.

Важливими для розвитку музикознавчої науки є встановлення зв'язків між різними національними традиціями. Для вивчення української духовнопісенної творчості особливо цінними є джерела, які у той чи той спосіб проливають світло на становлення власної національної музичної традиції. У працях зарубіжних науковців український контекст зазвичай відсутній, адже розвиток української музики йшов своїм шляхом, і в добу бароко вона була радше реципієнтом, ніж донором. Однак і українські науковці мало цікавилися музичною традицією сусідніх країн, у вивченні жанру духовної пісні майже цілком обмежуючись польськими впливами, яких, безумовно, було найбільше. Проте сьогодні дослідження духовнопісенної творчості неможливе без урахування ширшого європейського контексту, тому звертання до центральноєвропейської традиції не тільки бажане, а й конче необхідне для розуміння цілісної картини розвитку української духовної пісні.

Мета статті полягає у характеристиці різдвяних циклів в авторських канціоналах Адама Вацлава Міхни «*Česká mariánská muzika*» та Пала Естергазі «*Harmonia caelestis*», зокрема, у виявленні засад їх музичної драматургії та знаходженні точок дотику цих композицій з українською духовнопісенною творчістю.

Виклад основного матеріалу. Канціонал як співацька книга виникає у XV столітті. Перші канціонали містили як давні літургичні піснеспіви, що спиралися на тексти Св. Письма і церковну гімнографію, так і нові твори у строфічній формі, які мали назву *cantio* (пісня). У XVI столітті канціонал функціонує як книга із церковними піснями, які мали паралітургичний статус і виконувалися прихожанами на богослужінні. Розквіт канціонала припадає на XVII–XVIII століття, коли він остаточно отримав статус книги,

що призначалася для загального співу, передусім у церкві. Основа репертуару канціоналів — пісенні твори, пов'язані з літургічним роком. Вони включали пісні на головні церковні свята (Різдво, Великдень, Зішестя Святого Духа тощо), на богородичні свята, до святих, а також пісенні твори загального змісту (молитовні, благальні, покайні, про смерть, вічне життя та ін.) та у різних потребах. Пісні, не пов'язані з літургічним календарем, з часом набувають дедалі більшої ваги, хоча змістовна основа канціонала як співацької книги завжди була тісно пов'язана із церковними святами. Вже у XIX столітті слово «канціонал» вживається доволі рідко, його замінює поширеніша назва «співаник».

Зазвичай канціонал як церковна книга містить твори, написані в різні часи різними авторами, більшість імен яких до нас не дійшли. Його призначення було суто практичним — зібрати в одному виданні пісні для молитовного співу прихожан у храмі, а також для освячення християнського життя поза церквою. У цілому репертуар канціоналів не був строкатим, попри відчутну стильову відмінність, бо найдавніші твори були написані ще в Середньовіччі, проте більша частина — вже у XVII–XVIII століттях. Однак і давні, і сучасні пісні спиралися на церковну традицію, зокрема на гімнографічні тексти і літургічні піснеспіви, передусім на григоріанський хорал, хоча з часом цей зв'язок ставав дедалі менш відчутним. Більшість канціоналів одного часового періоду містили приблизно однаковий репертуар, який через певний часовий проміжок змінювався, але зазвичай у силу консервативності, що притаманна церковній музиці, його еволюція відбувалася доволі повільно.

Окрім традиційних канціоналів, які були тематичною збіркою пісень різного авторства, в європейській традиції трапляються й канціонали авторські, де творцем текстів і пісень усіх тематичних розділів виступає одна людина. Іноді авторським канціоналом вважають збірку, де поет-композитор долучає до власних пісень певну кількість текстів або мелодій інших авторів, створюючи їх власну гармонізацію. Таких канціоналів в історії церковної музики було небагато, і кожен із них відзначений унікальністю творчого почерку, адже

автор пропонує власні творчі рішення у розкритті тем, які за своєю природою не є індивідуалізованими.

Композитор, органіст, хормейстер і поет Адам Вацлав Міхна з Отрадовіц (Adam Václav Michna z Otradovic; бл. 1600 — 1676) — одна з головних постатей чеської музики доби бароко. Він є автором богослужбових творів, зокрема мес, літаній, псалмів тощо, однак найвідоміші три його авторські канціонали — «Česká mariánská muzika» («Чеська маріанська музика», 1647), «Loutna česká» («Чеська лютня», 1653) і «Svatoroční muzika» («Музика на свята [літургічного] року», 1661). «Loutna česká» стоїть трохи осторонь від церковних канціоналів, адже її 13 творів в алегоричній формі оповідають про містичний шлюб Нареченого та Нареченої, тоді як «Česká mariánská muzika» та «Svatoroční muzika» за змістом і формою близькі до традиційних збірок церковних пісень.

Канціонал «Česká mariánská muzika» містить 66 пісенних творів, які автор збірки тематично поділив на три розділи. Перший (33 пісні) охоплює головні церковні свята та періоди літургічного року, а саме Різдво, Великий піст, Великдень, Вознесіння, Зішестя Святого Духа, Святу Трійцю, Божого Тіла, другий містить богородичні пісні (23 твори), що приурочені до церковних свят або мають загальний зміст, у третьому 10 пісень присвячені тематиці християнської смерті. У канціоналі «Česká mariánská muzika» богородична тематика в її класичному розумінні (пісні, присвячені богородичним святам, або загальні молитовні пісні до Богородиці) не домінує, однак для Міхни вона є провідною, оскільки образ Богородиці посідає важливе місце у творах інших тематичних груп, що зумовило вибір назви збірки. Від традиційного канціонала «Česká mariánská muzika» відрізняється відсутністю пісень до святих. До цієї тематики Міхна звернувся у своїй другій збірці — «Svatoroční muzika». Цей канціонал масштабніший, він налічує 118 творів, що організовані не тематично, а за календарним принципом, де пісні на головні церковні свята (Різдво, Великдень тощо), богородичні свята та пам'ятні дні святих (останні у збірці кількісно переважають)

чергуються відповідно до дат календаря. Цикл завершується творами загального змісту та піснями про смерть.

Попри типову будову і зміст, канціонали «Česká mariánská muzika» і «Svatočasná muzika» відзначені новаторством у поетичних рішеннях церковних сюжетів, при цьому вони не суперечать християнським догматам та базуються на церковній традиції. Тексти пісень написані чеською мовою і є розлогими творами — від п'яти до понад десяти куплетів. У сучасній концертній практиці з кожного пісенного твору виконуються 3–4 куплети, текст яких, на думку інтерпретаторів, є ключовим. Строфіка також є вельми вишуканою: поет лише зрідка звертається до традиційної чотирирядкової строфи, найчастіше вона має 5–6 рядків, а часом і 7–8.

В обох циклах композитор віддає перевагу чотириголосному складу, є також кілька п'ятиголосних творів. Вони записані у вигляді партитури а cappella, однак у семи піснях циклу «Česká mariánská muzika» є позначення для basso continuo, хоча й не послідовне [5, s. 37]. Отже, ці пісні зазвичай виконувалися в супроводі музичних інструментів, але оскільки інструментарій у добу раннього та середнього бароко не був регламентованим, виконавський склад міг варіюватися. Сьогодні на концертах пісні Міхни супроводжують інструментальні ансамблі різного складу, починаючи від струнних і закінчуючи мідними духовими; останні роблять їхнє звучання особливо урочистим.

Різдвяна тематика не є центральною в обох циклах Міхни, однак вона вельми значима для європейської музичної традиції. Саме тому різдвяний цикл у канціоналі «Česká mariánská muzika» є доволі розлогим: він охоплює першу частину і налічує сім творів: «Vánoční rosička» («Різдвяна роса»), «Vánoční noc» («Різдвяна ніч»), «Vánoční magnét a střelec» («Різдвяний магніт та стрілець»), «Vánoční roztomilost» («Різдвяна милість»), «Vánoční kolíbka a kolibání» («Різдвяна колиска та колискова»), «Vánoční vinšovaná pošta» («Різдвяна вітальна пошта»), «Vánoční hospoda» («Різдвяне місто»). Різдвяний цикл має значну популярність у чеських слухачів, його часто виконують — повністю або частково.

Якщо говорити про тексти і музику пісень Міхни, то вони вписуються в загальний контекст різдвяної музики європейського бароко. Втім, окрім загальних місць і традиційних образів та сюжетних ліній, у них яскраво виявлена індивідуальність поета. Зокрема, образи магніту і стрільця є суто авторським тлумаченням різдвяної тематики та символіки. У пісні «Vánoční magnét a střelec» друга і п'ята строфи розкривають ці концепти в контексті змалювання образу Ісуса-немовлятка. Наведемо ці тексти із перекладами:

2. Jsi maličký a skrovničký,
však velikým Bohem vždycky,
jsi subtylný, jsi outličký,
ač jsou magnét tvé očičky.

2. Ти малий і скромний,
але ти завжди великий Бог,
ти витончений, ти тендітний,
хоча твої оченятка — магніт.

5. Ležíš v jeslech obvinutý,
však i někdy rozvinutý,
abys střelil k srdci mému
jako k terči laskavému.

5. Ти лежиш загорнутий у яслах,
але іноді розгортаєшся,
щоб стріляти в моє серце
як у лагідну мішень.

Пісенний жанр та твори духовної тематики в середині XVII століття не передбачали використання яскравих контрастів, характерних для музики бароко, орієнтуючись на зразки музичної творчості доби Ренесансу у її естетичних та музично-конструктивних вимірах. Тому у піснях Міхни усі 4 або 5 голосів рухаються переважно синхронно. У їх мелодиці, як зазначає А. Хурачкова, переважає поступовий низхідний або висхідний рух на секунду: композитор ніби створює мелодичну дугу, яка підкреслює природну декламацію тексту. Саме тому ці твори є популярними в церковному репертуарі від часу написання й донині. Однак мелодійність пісень Міхни у поєднанні з типовою ритмікою

призводить до певної одноманітності, і якщо в канціоналі «Česká mariánská muzika» мелодії достатньо оригінальні, то в циклі «Svatočasná muzika» композитор використовує мелодичний матеріал із попереднього канціонала, адаптуючи його до нових текстів, і в ньому вже мало цікавих мелодій [5, s. 33]. Відсутність яскравих контрастів змушує виконавців відходити від авторської структури циклу, і сьогодні в концертних програмах зазвичай звучать кілька обраних творів, поєднання яких враховує особливості сприйняття сучасної людини.

Коротко зупинімося на кожній композиції різдвяного циклу канціонала «Česká mariánská muzika». Перший твір «Vánoční rosička» («Різдвяна роса») тематично пов'язаний з адвентовою тематикою й апелює до старозавітного тексту «Rorate caeli desuper» («Небеса, злийте згори росу») з книги пророка Ісаї (Іс 45:8), що використовується у піснеспівах різних богослужінь у період Адвента. Пісня має 12 строф і майстерно обіграє зв'язок символіки роси, що спадає з небес, з образом Діви Марії. Саме апелювання до Богородиці в текстах пісень небогородичного циклу канціонала свідчить про її значимість у збірці «Česká mariánská muzika». З музичного погляду пісня «Vánoční rosička» є типовим твором середньобарокового періоду, де мелодія із плавним висхідним та низхідним рухом підтримується іншими голосами, які утворюють гармонічну вертикаль. Характер твору — зосереджено-споглядальний, що максимально узагальнено передає зміст пісні.

Друга пісня «Vánoční noc» («Різдвяна ніч») є одним із найпопулярніших різдвяних творів у Чехії. За змістом це колискова, яку співає Діва Марія немовлятку Ісусові. Текст пісні є достатньо лаконічним — 6 строф. За характером твір близький до попереднього, але саме тут музика найточніше передає зміст тексту, створюючи образ світлої радості, що й зумовило надзвичайну популярність цього твору. Оскільки більшість строф пісні — звертання Марії до Ісуса, у сучасній концертній практиці вона часто виконується не хором, а сольо, тим самим створюючи надзвичайно ніжний і одухотворений музичний образ.

Пісня «Vánoční magnét a střelec» («Різдвяний магніт та стрілець») — семистрофний твір, в якому строфа має чотири рядки, що доволі нетипово для циклу Міхні. Однак саме чотирирядкова строфа зумовила чіткість і ясність музичної будови твору, в якому вже відчувається майбутня «квартатність» музики класицизму, пов'язана з танцювальними витоками тематизму. І хоча пісню «Vánoční magnét a střelec» доволі складно назвати танцювальною, їй властива чіткість метрики та форми (16 тактів в сучасному запису). Особливо звертає на себе увагу початковий висхідний квартовий хід з V ступеня на I, що задає енергію для подальшого мелодичного руху.

Три перші пісні канціоналу «Česká mariánská muzika» утворюють своєрідний мініцикл, що об'єднується близькістю образної сфери, мажорним ладом (тональності F-dur, B-dur, C-dur), тридольною метрикою (3/2).

Четверта пісня «Vánoční roztomilost» («Різдвяна милість») доволі сильно контрастує із творами першого мініциклу, водночас її можна розглядати як продовження тих нових музичних рис, які були намічені у попередньому творі. Пісня, що має 14 чотирирядкових строф, продовжує розкривати різдвяну тематику, однак її образність побудована на контрастному зіставленні краси немовляти Ісуса та чесноти Діви Марії з убогістю місця, де його було народжено. Саме тому композитор обирає мінорний лад (g-moll), щоб підкреслити драматизм ситуації. Також у цьому творі вперше в циклі було використано дводольний розмір (C). Пісня має риси танцювальності, вона базується на ритмічних формулах популярного танцю ренесансної й барокової доби — павани. Танцювальність, що лише була намічена у попередньому творі, у цій пісні розкривається повною мірою.

Звернімо увагу ще на один момент. Стилістично пісня «Vánoční roztomilost» цілком вписується в контекст середньобарокової європейської творчості — така музична лексика є типовою в оперній, камерній, інструментальній музиці. Однак український слухач не може не відчути її спорідненість із українською бароковою музикою. Пісня «Vánoční roztomilost», особливо друга її половина, дуже нагадує українські пісенні

твори доби бароко — духовні та світські. Близькість найбільш відчутна в мінорних піснях Міхни, адже мажорні, що корінням сягають у європейську ренесансну музику, не мають аналогів в українській музичній творчості, принаймні відповідно до наших знань про музику цієї епохи, які базуються на джерелах, що дійшли до наших часів. З іншого боку, релігійні пісні в ренесансному стилі не могли не бути відомими на українських землях, оскільки протестантські канціонали XVI століття були поширені серед українських представників цієї конфесії. Проте наразі ми не сприймаємо музику ренесансного стилю як українську, на відміну від барокової, хоча стилістично українські духовні та світські пісні надзвичайно близькі, майже подібні до своїх європейських аналогів, не маючи яскраво виражених національних рис.

П'ятий пісенний твір канціонала, що має назву «Vánoční kolíbka a kolibání» («Різдвяна колиска та колискова»), повертає до теми, вже заявленої у пісні «Vánoční nos». За змістом ці пісні цілком відмінні, однак у будові їх тексту та музичному рішенні чимало спільних рис. По-перше, строфа має двочастинну будову, яка нагадує куплет і приспів: у пісні «Vánoční nos» текст куплету і приспіву в кожній строфі є різним, тоді як текст другої частини «Vánoční kolíbka a kolibání» в усіх строфах повторюється, а тому є вже класичним приспівом. У цьому контексті варто нагадати, що церковна пісня зазвичай приспівів не мала, однак двочастинна будова, яка фактично формувала два компоненти пісенного жанру, вже була нерідкою в духовнопісенній творчості барокової доби. Обидва твори споріднює загальна кількість строф (6), мажорний лад, хоча їх тональності різні — B-dur у «Vánoční nos» та F-dur у «Vánoční kolíbka a kolibání», тридольний метр (3/2), висхідний мелодичний рух на початку твору. Загальний музичний настрій обох пісень також близький, хоча друга пісня має доволі розлогий мінорний фрагмент у другій половині твору (g-moll), що єднає її з попередньою піснею.

Шоста пісня «Vánoční vinšovaná pošta» («Різдвяна вітальна пошта») продовжує тематику пісні «Vánoční roztomilost» («Різдвяна милість»), а саме розвиває думку про божественну природу

Ісуса Христа та бідність, яка супроводжувала його народження. У четвертій строфі шестистрофної пісні ми читаємо: «Proč jsi v koutech podtají tu mezi hovádky, máje vesele v ráji paláce i zámky?» («Чому ти сховався по кутках тут серед худоби, маючи палаци та замки в раю?»). Тематична спорідненість обох пісень зумовила використання близьких засобів музичної виразності — мінорного ладу (d-moll), дводольного метру (C), танцювальності. Втім, ці елементи не витримані послідовно. Гармонічна мова пісні «Vánoční vinšovaná pošta» у різдвяному мініциклі більше, ніж інші, насичена модалізмами: хоча твір завершується мажорним тризвуком, загальне звучання твору є мінорним. Саме ця гра мажоро-мінору якнайкраще передає теологічний зміст пісні. Дводольною є друга частина твору, тоді як перша — тридольною (3/2). Звертає на себе увагу фактурне рішення її другої частини, де за рахунок дублювання замість чотирьох голосів реально звучать лише три, а тому воно майже ідентичне фактурі українських барокових духовних пісень (т. зв. кантове триголосся). Пісенний твір «Vánoční vinšovaná pošta», як і «Vánoční roztomilost», є найближчим до української пісенної традиції барокової доби за характером музики.

«Vánoční hospoda» («Різдвяне місто») — останній твір різдвяного мініциклу канціонала «Česká mariánská muzika». Він підсумовує розвиток різдвяної тематики не лише змістовно, а й в образній сфері та виражальних засобах. Тематично пісня споріднена з творами «Vánoční roztomilost» і «Vánoční vinšovaná pošta», розвиваючи антиномічний концепт божественності Ісуса Христа та убогості місця, де він народився. Вона має мажорний лад, проте тональність композитор обрав зовсім іншу — G-dur, що належить до дієзних, тоді як усі попередні пісні мініциклу — до бемольних. Втім, тональний центр G вже був у творі «Vánoční roztomilost» (g-moll), що дозволяє говорити про підсумковий характер пісні «Vánoční hospoda». Також у творі змінюється метр із дводольного (C) на тридольний (3/1), що дзеркально відображає зміни метру у попередній пісні «Vánoční vinšovaná pošta». Також обидва твори мають модалізми, хоча в другому їх значно менше. Для пісні «Vánoční hospoda»

композитор обирає двочастинну будову, однак друга частина лише частково відповідає приспіву куплетної форми, адже її текст у кожній строфі відмінний, хоча структурно та лексично схожий, що споріднює її з пісню «Vánoční pos».

Отже, різдвяний мініцикл канціонала «Česká mariánská muzika» є змістовно й тематично цілісним. Його поетична частина позначена оригінальною різдвяною образністю, яка водночас повною мірою відповідає теології Різдва та церковній традиції. У музичній частині Адам Вацлав Міхна спирався на здобутки європейської богослужбової музики, зокрема на духовнопісенну традицію, зафіксовану у численних канціоналах. Його музика, на відміну від поезії, є більш традиційною, однак ця риса є необхідною в сакральних жанрах, які спрямовані не лише земні реалії, а й на трансцендентне. Для українського слухача цей твір є важливим. Безпосередньо він не вплинув на формування української духовнопісенної традиції, однак генетично та типологічно споріднений з нею, а мелодика та фактура низки творів дуже близькі до українських духовних пісень барокової доби.

Збірка «Harmonia caelestis» (1711) представника угорського магнатського роду Пала Естергазі (Esterházy Pál, 1635–1713) є важливим джерелом вивчення паралітургічної музичної творчості доби пізнього бароко. Естергазі був різносторонньою особистістю: окрім політичної діяльності та військової справи, він займався поезією, музикою, як меценат підтримував угорських митців, що репрезентували різні види мистецтва — архітектуру, живопис, скульптуру, музику. Сучасні дослідники дуже обережно ставляться до Пала Естергазі як людини, що написала музику «Harmonia caelestis». І справа не лише в тому, що у збірці використано низку мелодій відомих церковних пісень. Дослідниця та видавчиня «Harmonia caelestis» А. Шаш вважає, що, оскільки Естергазі не мав ґрунтовної музичної освіти, він не міг бути автором складних за формою композицій, а тому його роль обмежувалася поетичною компонентою та загальним компонуванням, а за музичну частину відповідали його придворні музиканти [6, р. 41]. Якщо ця гіпотеза є правдивою, то Пал Естергазі є автором «Harmonia

caelestis», але не в музичній, а в поетичній частині. Відомо, що він був плідним поетом та релігійним письменником, писав вірші угорською мовою та латиною, тож жодних сумнівів, що більшість текстів «Harmonia caelestis» належали йому самому, хоча й не всі, бо кілька з них є давніми церковними гімнами і піснями. Серед різдвяних творів циклу — одна з найпопулярніших церковних пісень XIV століття «Puer natus» (№ 3 у «Harmonia caelestis»), текст якої було доповнено приспівом. Текст «Nil canitur iucundius» (№ 4 у «Harmonia caelestis») — видозмінена та доповнена друга строфа («Nil canitur suavius») гімну «Jesu dulcis memoria», що приписується Бернарду Клервоському. Однак більшість композицій «Harmonia caelestis» написані на авторські тексти Естергазі, що були створені у традиції барокової протиреформаційної латиномовної поезії, яку культивували єзуїти.

Важливими для розуміння циклу «Harmonia caelestis» як канціонала є визначення жанрової основи його складників. А. Шаш у передмові до видання подає ґрунтовний огляд думок науковців про жанрову приналежність творів із «Harmonia caelestis», які визначали їх як концерти, сольні мотети, аранжування строфічних сольних пісень або як церковну музику концертного стилю без конкретизації жанрових означень [6, р. 59–60]. Дослідниця вважає, що цикл треба розглядати як зібрання церковних пісень, що зазнали впливів концертної музики, а не мотетів чи концертів. Характеризуючи твори, що входять до «Harmonia caelestis», А. Шаш зазначає, що вони посідають проміжне місце між церковною пісню та музикою концертного типу, однак не досягають рівня складності останньої, за винятком декількох творів [6, р. 62]. Отже, «Harmonia caelestis» Пала Естергазі не є класичним канціоналом у його розумінні як збірки церковних пісень для загального співу. Це гібридний жанр, що поєднує традиції паралітургічного народного співу та церковної музики і передбачає виконання професійними музикантами, оскільки спирається на здобутки оперної та інструментальної музики доби бароко.

Припущення щодо авторства, які висловила А. Шаш, не можуть заперечити того факту,

що збірка «*Harmonia caelestis*» є доволі цілісною за своєю структурою та змістом. Вона відповідає загальній тематиці католицьких канціоналів, хоча не всі частини відзначені однаковою наповненістю. Цикл з 55 одночастинних творів не поділяється на окремі розділи, але має тематичний поділ, близький до класичних канціоналів, зокрема й циклу «*Česká mariánská muzika*» Міхни. Найрозлогіші перші дві тематичні частини — пісні до головних свят літургійного року (№ 1–34) та Богородиці (№№ 35–48, 50). Пісні, що не входять до літургійного календаря, представлені лише трьома творами: молитовно-благальні (№№ 49, 51) та про смерть (№ 55). Пісні до святих репрезентовані трьома творами (№№ 52–54), два з них (№№ 52, 53) присвячені апостолу Павлу. Вибір святого не є випадковим, адже це небесний покровитель Пала Естергазі. Вельми показовим щодо значимості цієї тематики є твір № 52 «*Saule, Saule*» («Савле, Савле»), один із двох (другий — № 29 «*Ascendit Deus in iubilo*», який жанрово можна визначити як мотет) у всьому канціоналі, що не має строфічної форми; жанрово він близький до кантати і оповідає про драматичний епізод навернення Савла (Павла) на християнство. Твір завершується урочистим хором, що розпочинається словами «*Vivat Paulus*», і, безумовно, є прославленням не лише апостола, а й самого Пала Естергазі. Отже, попри диспропорцію в обсягу, у циклі «*Harmonia caelestis*» представлені всі традиційні частини канціоналів у відповідній послідовності.

Велика кількість творів логічно передбачає внутрішнє структурування, і не лише тематичне, а й музичне. Одним із найбільших у канціоналі «*Harmonia caelestis*» є різдвяний цикл. Він складається з 20 латиномовних творів: «*Puer natus*» («Дитяток народилося», № 3), «*Nil sanitur iucundius*» («Ніщо не співається приємніше», № 4), «*Dulcis Iesu*» («Солодкий Ісусе», № 5), «*Iesu chare*» («Любий Ісусе», № 6), «*Exsultet iam terra*» («Нині нехай радіє земля», № 7), «*Iesu, dulcedo*» («Ісусе, солодосте», № 8), «*Iesu parve*» («Маленький Ісусе», № 9), «*Quando cor nostrum visitas*» («Коли відвідуєш наше серце», № 10), «*Nolite timere*» («Не бійтеся», № 11), «*O, quam dulcis es*» («О, який ти солодкий»,

№ 12), «*Iesu praesentia*» («Присутність Ісуса», № 13), «*Infinital largitor [misericordiae]*» («Подателю безкінечного [милосердя]», № 14), «*Iesu, rector admirabilis*» («Ісусе, дивовижний правителю», № 15), «*Iesu delectabilis*» («Ісусе насолоджуючий», № 16), «*Ave, Iesu charissime*» («Радуйся, найдорожчий Ісусе», № 17), «*Dormi, Iesu dulcissime*» («Спи, найсолодший Ісусе», № 18), «*O, suavissime*» («О, найсолодший», № 19), «*Iesum ardentibus [laudate cantibus]*» («Ісуса палкими [хвалить піснями]», № 20), «*Cur fles, Iesu*» («Чому плачеш, Ісусе», № 21), «*O, Iesu admirabilis*» («О, дивовижний Ісусе», № 22). У виданні усі вони мають обсяг 4 строфи, за винятком № 17 (5 строф) та №№ 21, 22 (3 строфи).

Цикл різдвяних пісень об'єднаний не лише тематично, а й музично, його структура є архітектонічно цілісною. Звісно, мало ймовірно, що всі частини виконувалися послідовно у різдвяний період, хоча це також не виключено. Для музики пізнього бароко характерні контрасти, передусім ладовий і темповий, і твори з «*Harmonia caelestis*» у своїй послідовності, представляючи різні образні сфери, поєднані за принципом контрасту. Водночас у циклі є опорні точки, які роблять його цілісним. Важливу роль в його організації відіграє лад. Перші та останні три композиції є мажорними: на початку циклу композитор використовує тональність G-Dur (№№ 3–5), наприкінці — C-Dur (№№ 20, 22) і E-Dur (№№ 21), натомість у середині циклу чимало мінорних композицій, які відтіняють мажорні (8 з 14). У цілому в різдвяному циклі мажорні твори переважають (12/8): у крайніх розділах домінує мажор, а в середині мінор меланхолійними настроями відтіняє радісну атмосферу Різдва. Перший та останній номери містять хорові розділи, які надають звучанню музики піднесеності та урочистості; в інших частинах різдвяного циклу хори відсутні. Інструментальні розділи композицій, що називаються сонатами, також звучать лише у крайніх розділах (№№ 3, 7, 18, 21), у середині переважають сольні пісенні номери. Отже, структура циклу пісень різдвяного циклу канціонала «*Harmonia caelestis*» є продуманою та вивірною, а тому він може виконуватися як окремий твір без будь-яких змін.

Гібридність канціонала «*Harmonia caelestis*» передбачала використання різних музичних форм та жанрів — як пісенних, так і аріозних, сольне і хорове звучання, однак при цьому перевага віддавалася базовій строфічній формі. У різдвяному циклі, що складається з двадцяти творів, «чистих» пісенних п'ятнадцять: дванадцять сольних (№№ 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 19, 20) та три дуетні (№№ 14, 17, 18). «Чистих» арій із ритурнелем дві (№№ 12, 21). У номерах з хором (№№ 3, 22) сольні епізоди також є пісенними. Хоча у № 22 сольна частина позначена як арія, вона фактично також є піснею. Лише один твір (№ 7) є гібридним, поєднуючи в кожному куплеті аріозний і пісенний стилі.

Більшість творів є мінімально орнаментованими і зберігають стиль церковної пісні барокової доби, їх виконання не вимагає володіння особливою вокальною технікою. Втім, барокова стилістика вплинула і на них, однак ознаки пісенності все ж таки переважають. Лише два твори в різдвяному циклі (№№ 4, 19) стилістично ближчі до арії, ніж до пісні. Арії є невеликими за обсягом, однак вони мають усі відповідні жанрові ознаки. Не можна не відзначити ще одну специфічну рису арій із «*Harmonia caelestis*». Жанр пісні як базовий у канціоналах передбачає куплетну форму, а тому арії повторюються кілька разів відповідно до кількості куплетів. Текст хорів також підпорядкований куплетній формі: у № 3 хор виконує приспів, у № 22 він повністю повторює текст сольного куплету. Таким чином констатуємо, що куплетна форма є основною у «*Harmonia caelestis*», і тому цілком коректно розглядати цей твір як канціонал.

Щодо жанрових ознак канціонала в текстовій частині «*Harmonia caelestis*», то у Пала Естергазі тексти пісень є більш традиційними, ніж у Адама Вацлава Міхні, який писав поезії, що відзначаються яскравими та оригінальними образами. Натомість музичний складник канціонала «*Česká mariánská muzika*» Міхні відповідає усім ознакам загального церковного співу, а тому його твори використовуються й понині в богослужбовій практиці, тоді як музика Естергазі завдяки звертанню до концертного стилю далеко відійшла від традиції і сьогодні сприймається

як концертна, хоча насправді не є такою. Композиції «*Harmonia caelestis*» — це зразок паралітургічної музики епохи пізнього бароко, вони мають історичну та художню цінність, але їх важко уявити на сучасному католицькому богослужінні. Проте саме завдяки новому стилю ці твори органічного увійшли до концертного репертуару.

Кожна композиція різдвяного циклу з канціонала «*Harmonia caelestis*» цікава з погляду трансформації пісенного джерела та музичного рішення. Щодо джерел мелодій пісень, то їх доволі детально описано у передмові до угорського видання. Також там вельми розлого окреслено жанрові особливості пісень та арій, зазначено впливи танцювальної світської музики. Тому немає потреби характеризувати їх у такому ракурсі, хоча детальний аналіз дозволить розкрити нові грані вже відомих та досліджених творів. Наприклад, у композиції № 14 «*Infinatae largitor*» початкові рядки «*Infinatae largitor misericordiae et immensae distributor pius gratiae*» («Подателю безкінечного милосердя та благий розливче безмірної благодаті») базуються на тексті популярної барокової угорської пісні «*Infinatae bonitatis et immensae charitatis*» («Безкінечної благості та безмірної милості»). Збіги є не лише в текстовій частині, а і в початковій мелодичній фразі, що однозначно вказує на першоджерело, яке інспірувало появу цього твору, хоча далі музика і текст цілком відмінні. Дослідження текстів Пала Естергазі було б цікавим з точки зору виявлення інтертекстуальних зв'язків із середньовічно-ренесансною церковною пісенністю та новими творами барокової релігійної поезії, яку культивували єзуїти. Однак наразі важливіше зупинитися на тих моментах, які не могли потрапити у поле зору угорських дослідників, а саме розгляд «*Harmonia caelestis*» як зразка центрально-європейського канціонала доби бароко у проєкції на українську паралітургічну духовну пісенність. Попри відсутність прямих впливів циклу Естергазі на українську духовнопісенну традицію, низка його творів дає можливість ширше подивитися на європейський контекст української барокової музики.

Перше, що спадає на думку стосовно циклу «*Harmonia caelestis*», це часте використання

триголосної фактури, яку традиційно називають кантовою, де два верхніх голоси рухаються паралельними терціями, спираючись на фігуративний гармонічний бас. Нагадаймо, що цей тип фактури був доволі поширений в європейській бароковій музиці, однак, якщо йдеться про український контекст, то треба пам'ятати, що точних збігів у творах, які репрезентують європейську та українську музичні традиції, не існує, а є більш або менш наближені аналогії. Наприклад, близький до українського тип триголосся знаходимо в рукописних канціоналах бенедиктинського монастиря в польських Станьонтках, що датуються межею XVII і XVIII століть. Польські пісні з рукописів є ближчими до пісенного жанру, тоді як найпростіші композиції з «*Harmonia caelestis*», які були написані в той самий час, зазнали впливу концертного стилю. Тому «кантове» триголосся твору Пала Естергазі мало схоже на те, що ми бачимо в українських духовних піснях, попри те, що вони могли мати розвинену фактуру з елементами поліфонії. Українські духовні пісні, що спиралися на європейську традицію, все ж таки були ближчими до церковної музики у її пісенному різновиді, ніж до концертно-аріозної.

Пісенних творів із супроводом двох інструментів та basso continuo у циклі «*Harmonia caelestis*» є кілька, зокрема №№ 6, 11–17, 19, 20, де сольна партія звучить у супроводі двох альтів і баса; перший альт, як правило, дублює мелодію пісні. Однак у силу причин, зазначених вище, вони мало подібні до українських духовних та світських пісень, хоча не можна не побачити деяку спорідненість між ними, передусім в каденційних зонах. Найближчою до церковної традиції, а тому ближчою до українських духовних пісень, є № 16 «*O, Iesu delectabilis*». Простота фактури, ритмічна формульність, заснована на танцювальності, модалізми (наприклад, співставлення акордів D–B–F) наближають цей твір до стилю європейської сакральної музики раннього бароко, що був поширений в українському середовищі. Принципових відмінностей від них не мають пісні, де замість двох сольних інструментів, доповнених basso continuo, звучать три.

Серед усіх творів хотілося б зупинитися на № 8 «*Iesu, dulcedo*». Його фактурне рішення не суто

«кантове», адже вокальна партія звучить у супроводі трьох сольних інструментів, а не двох, хоча інструментальний супровід у № 47 «*Lingua, die trophaea*», з яким «*Iesu, dulcedo*» має майже ідентичну мелодію, спирається на класичне «кантове» триголосся (два альти та basso continuo). Цей твір має багато спільного, особливо в каденційних зонах, з відомою бароковою піснею «*Ти еси, Ісусе*», автором якої є Дмитрій Ростовський (1651–1709) [3, с. 138–139]. Втім, ця пісня — не оригінальний твір Дмитрія Ростовського, а його авторська адаптація барокової латиномової пісні «*Meum tu gaudium*» [1, с. 74–75]. Останню знаходимо у другому словацькому виданні «*Cantus catholici*» 1700 року (у словацькому перекладі), хоча, безумовно, вона була створена раніше, ймовірно, у 1680–1690-ті роки, бо важко пояснити знайомство Дмитрія Ростовського з нею після 1700 року, адже останні десять років життя він перебував поза межами України. У виданнях «*Cantus catholici*» 1651 року (угорське) та 1655 року (перше словацьке) пісні «*Meum tu gaudium*» немає.

Мелодію пісні «*Iesu, dulcedo*» вперше було надруковано у збірці під назвою «*Cantus catholici*» 1674 року, що її видав єпископ Леонард Ференц Сегеді (Szegedi Ferenc Lénárd) [6, р. 64]. Попри спільну назву із друком 1651 року, зміст обох збірок «*Cantus catholici*» має суттєві відмінності. Порівнюючи три мелодії — «*Iesu, dulcedo*», «*Meum tu gaudium*» (у словацькому перекладі «*Ty sy moga radost*»), «*Ти еси, Ісусе*», — бачимо спорідненість останнього твору як з першим, так і другим, тоді як перші два мають менше мелодичних збігів. Якщо контур мелодій двох останніх пісень є схожим, то «*Iesu, dulcedo*» та «*Ти еси, Ісусе*» поєднує характерний мелодичний розспів в каденційній зоні, якого немає у словацькій версії. Висловимо припущення, що українська версія виникла на основі мелодичного варіанту «*Meum tu gaudium*», коли практика розспіву мелодій під впливом аріозного стилю вже набула значного поширення. Також не виключено, що мелодичні прикраси були взяті не із друкованих джерел, а з виконавської практики, тоді як в друкованих канціоналах були простіші варіанти мелодій. Саме на такі роздуми наштовхує аналіз пісень

із циклу «*Harmonia caelestis*» — цінного джерела не лише для заглиблення у центральноевропейську музичну традицію, а й для вивчення еволюції української духовнопісенної творчості.

Висновки. Авторські канціонали Адама Вацлава Міхны «*Česká mariánská muzika*» та Пала Естергазі «*Harmonia caelestis*» є важливою віхою у розвитку центральноевропейської духовної пісенності та еволюції канціонала як книги для загального співу. У них ми спостерігаємо перші спроби циклізації творів однієї тематичної групи за музичними ознаками. Цикли різдвяних пісень у збірках «*Česká mariánská muzika*» та «*Harmonia caelestis*» мають продуманий тональний план, ретельно підібрані виражальні засоби, які уможливили вибудувати

їх музичну архітектоніку. Композитори в авторських канціоналах прагнули наблизити паралітургічну духовну пісню до богослужбових жанрів, які в добу бароко завдяки орієнтації на оперну та інструментальну музику відзначалися розвинутою музичною драматургією. Новий музичний стиль духовних пісень, представлений у канціоналах доби бароко, не міг не відбитися на українській духовнопісенній творчості, хоча «чистих» концертних творів пісенного жанру, які знаходимо в «*Harmonia caelestis*», українська музика не знала. Пісні з канціоналів «*Česká mariánská muzika*» та «*Harmonia caelestis*» не потрапили до українського репертуару, з яким їх споріднює чимало спільного у стилістиці, виражальних засобах і фактурних рішеннях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зосім О. Л. Західноевропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях: монографія. Київ: ДАКККиМ, 2009. 204 с.
2. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ: НАКККиМ, 2017. 328 с.
3. Український кант XVII–XVIII ст. / упоряд., вст. ст. і прим. Л. В. Івченко; спецред. текстів В. І. Кречотня. Київ: Музична Україна, 1990. 200 с.
4. *Česká mariánská muzika: Cantilenae sacrae bohemicae ad honorem Beatae Mariae Virginis* / Adam Michna z Otradovic; ed. Jiří Sehnal. Praha: Editio Supraphon, 1989. 118 s.
5. Churáčková A. «Česká mariánská muzika» Adama Václava Michny z Otradovic. *Bakalářská práce*. Praha, 2013. 51 s.
6. *Harmonia caelestis* / Pál Esterházy. Ed. and introd. by Ágnes Sas. Latin words rev. by Balázs Déri. 3., revised ed. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 2001. 434 p. (*Musicalia Danubiana* 10).
7. Křížová H. Velikonoční symbolika v lyrice Adama Michny z Otradovic. *Bohemica litteraria*. 2016. XIX. Č. 1. S. 40–71.
8. Sehnal J. Adam Michna z Otradovic — skladatel. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. 207 s.
9. Sehnal J. Písň Adama Michny z Otradovic (1600–1676). *Hudební věda*. 1975. XII. Č. 4. S. 3–45.
10. Sehnal J. Význam Michnovy České mariánské muziky pro českou barokní hudbu. *Opus musicum*. 1986. XVIII. S. 247–251.
11. Tichá Z. Adam Václav Michna z Otradovic. Praha: Melantrich, 1976. 403 s.

REFERENCES

1. Zosim, O. L. (2009). *Zakhidnoievropeiska dukhovna pisnia na skhidnoslovianskykh zemliakh u XVII–XIX stolittiakh* [Western European Spiritual Song in Eastern Slavonic Lands in the 17th–19th Centuries]. Kyiv: State Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

-
2. Zosim, O. L. (2017). *Skhidnoslovianska dukhovna pisnia: sakralnyi vymir* [Eastern Slavonic Spiritual Song: Sacred Dimension]. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
 3. Ivchenko, L. V. (Ed.). (1990). *Ukrainskyi kant XVII–XVIII st.* [Ukrainian Kant of the 17th–18th Centuries]. Kyiv: Musychna Ukraina [in Ukrainian].
 4. Sehnal J. (Ed.). (1989). *Česká mariánská muzika: Cantilenae sacrae bohemicae ad honorem Beatae Mariae Virginis*, Adam Michna z Otradovic [Czech Marian Music: Sacred Bohemian Songs in Honor of the Blessed Virgin Mary, Adam Michna of Otradovice]. Praha: Editio Supraphon in Czech [in Czech].
 5. Churáčková, A. (2013). *“Česká mariánská muzika” Adama Václava Michny z Otradovic*. Bakalářská práce [“Czech Marian Music” by Adam Václav Michna of Otradovice. Bachelor’s Thesis]. Praha [in Czech].
 6. Sas, Á. (Ed.). (2001). *Harmonia caelestis* / Pál Esterházy. 3., revised ed. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet [in Hungarian, English, German, Latin].
 7. Křížová, H. (2016). Velikonoční symbolika v lyrice Adama Michny z Otradovic [Easter Symbolism in the Lyrics of Adam Michna of Otradovice]. *Bohemica litteraria*, XIX(1), 40–71 [in Czech].
 8. Sehnal, J. (2013). *Adam Michna z Otradovic — skladatel* [Adam Michna of Otradovice — Composer]. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci [in Czech].
 9. Sehnal, J. (1975). Písňe Adama Michny z Otradovic (1600–1676) [The Songs of Adam Michna of Otradovice (1600–1676)]. *Hudební věda*, XII(4), 3–45 [in Czech].
 10. Sehnal, J. (1986). Význam Michnovy České mariánské muziky pro českou barokní hudbu [The Significance of Michna’s *Czech Marian Music* for Czech Baroque Music]. *Opus musicum*, XVIII, 247–251 [in Czech].
 11. Tichá, Z. (1976). *Adam Václav Michna z Otradovic* [Adam Václav Michna of Otradovice]. Praha: Melantrich [in Czech].

OLGA ZOSIM

**CHRISTMAS THEMES IN THE SPIRITUAL SONG COLLECTIONS *ČESKÁ MARIÁNSKÁ MUZIKA*
(ADAM VÁCLAV MICHNA) AND *HARMONIA CAELESTIS* (PÁL ESTERHÁZY)**

Abstract. The article examines the Christmas cycles in the authorial cantionals of Adam Václav Michna (*Česká mariánská muzika*) and Pál Esterházy (*Harmonia caelestis*). A traditional cantional, intended for communal singing, contained songs created at different times by different authors and therefore did not provide for their organization according to musical principles. In contrast, in the authorial cantionals we observe some of the first attempts to create cycles of works united by a common theme. The Christmas song cycles in *Česká mariánská muzika* and *Harmonia caelestis* are distinguished by a well-considered tonal plan and carefully chosen expressive means, which made it possible to construct a coherent musical architecture. Both composers sought to bring paraliturgical spiritual songs closer to liturgical genres, which in the Baroque era—under the influence of opera and instrumental music—were characterized by developed musical dramaturgy. The new musical style of spiritual song represented in these Baroque cantionals also influenced Ukrainian sacred song tradition, although Ukrainian music did not cultivate “pure” concert works of the song genre such as those found in *Harmonia caelestis*. The songs of *Česká mariánská muzika* and *Harmonia caelestis* did not enter the Ukrainian repertoire, yet they share many stylistic features, expressive techniques, and textural solutions with Ukrainian paraliturgical song.

Keywords: musical art of the Baroque era, cantional, Christmas spiritual song cycle, the work of Adam Václav Michna and Pál Esterházy, musical genre, musical style, Ukrainian Baroque spiritual song.

Стаття надійшла до редакції 17.10.2025