

1. Адорно Т. Поздний стиль Бетховена // Советская музыка. – 1988. – № 6.
2. Ананьев Б. Избранные психологические труды. – М.: Педагогика, 1980.
3. Арьес Ф. Возрасты жизни // Философия и методология истории. – М., 1977.
4. Бурльер Ф. Методы определения биологического возраста человека // Проблемы старения и долголетия. – М.: Наука, 1966.
5. Давыдовский И. Что значит стареть. – М.: Знание, 1996.
6. Друскин М. О биографическом методе // Очерки. Статьи. Заметки. – М.: Сов. композитор, 1987.
7. Зошенко М. Возвращенная молодость. – М.: Молодая гвардия, 1934.
8. Кьеркегор С. Несчастнейший. – Северные цветы. – СПб, 1908. – Кн. 4.
9. Мечников И. Эпюды оптимизма. – М.: Наука, 1964.
10. Новак П. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение. – М.: Музыка, 1973.
11. Ноймайр А. Музыканты в зеркале медицины. – Ростов н/Д: Феникс, 1997.
12. Парандовский Я. Алхимия слова. – М.: Прогресс, 1977.
13. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. – Л.: Музыка, 1976.
14. Страцинська І. Локалізація стартів на життєвому шляху творчої особистості // Психологія і суспільство. – 2002. – № 2.
15. Толстых А. Возрасты жизни. – М.: Молодая гвардия, 1988.
16. Франкл В. Человек в поисках смысла. – М.: Прогресс, 1990.
17. Фролькис В. Системный подход. Саморегуляция и механизмы старения // Геронтология и гериатрия. – К., 1985.
18. Фромм Э. Душа человека. – М., 1992.
19. Цицерон. О старости. – М.: Наука, 1975.
20. Цуканов Б. Время в психике человека. – Одесса, 2000.
21. Юнг К. Психологические типы // Психология индивидуальных различий. – М., 1982.
22. Buhler Ch. Der menschliches Lebens-Lauf als psychologische Problem. – Leipzig, 1933.
23. Janet P. L'évolution psychologique de la personnalité. – Paris, 1930.
24. Lehman H. Age and achievement. – New Jersey, 1953.

The notion of heterochronicity is introduced to musicology, i. e., superimposing opposite age and evolutionary-creative phases. Chronological age of composer does not always coincides with the algorithm of style changes.

Тамара Лоскутова, Наталія Толошняк

**СИМВОЛІКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ
БАГАТОТЕМНИХ КЛАВІРНИХ ФУГ Й.-С. БАХА**

*Баха, який підніс на нечувану висоту
мистецтво поліфоністів стародавньої
школи, змінює Бах – музичний драматург.*

Друскін М.

У творчості Йогана Себастьяна Баха особливу роль відіграють 48 Прелюдій і фуг ДТК, які складають енциклопедію віртуозної поліфонічної майстерності композитора в галузі створення досконалих музичних творів на основі яскравих виразних тем.

Протягом століть мистецтвознавці та виконавці намагаються проникнути в таємниці не тільки композиторської майстерності автора, а й у логіку розвитку тематичного матеріалу, який покладений в основу його творів. Важко визначити силу впливу музики Баха. Вона піддавалася метаморфозам у сприйнятті багатьох десятків поколінь, різним тлумаченням і в теоретичному, і в практичному плані – й у виконавській інтерпретації, – а сила впливу, не слабшала, все більш зростала, особливо у XX столітті. Своїми поліфонічними творами, в яких композитор використовує теми-символи, приховану сакральність, чарівну силу впливу одночасно багатьох мелодійних тез, об'ємність звучання, інтонаційно-риторичні прийоми, визнаний геній прагне допомогти людям пізнати загальні закони буття.

Художні образи в прелюдях і фугах Баха викликають багатозначні асоціації. Саме багатозначність асоціацій, їх спроможність одночасно сприймати велику кількість емоційних рухів спрямувала композитора на використання декількох тем у фугах. У клавірних фугах Баха тема, яка є основою всього твору, стає носієм головного конфлікту. Саме конфлікт усередині теми визначає драматургію всієї фути, її музичну концепцію, формує її.

Тематизм клавірних фуг Баха, як і всіх його творів, ставить питання тематики музичних образів та їх утілення. Найменш вивченими у творчості Й.-С. Баха залишаються багатотемні фути. Тому метою даної розвідки є дослідження драматургічних, композиційних та семантично-стилістичних особливостей гритемних фуг композитора.

Тема у творах митця є основним художньо-виразовим засобом у створенні єдиного, але двоякого за своєю сутністю, музичного образу. Вона – один із проявів майстерного володіння композитором драматургічними та інтонаційно-риторичними засобами. В роботі “Про риторичні прийоми в музиці Й.-С. Баха Яків Друскін пише: “Музичний мотив, його характер і значення визначаються багатьма моментами, скажімо, координатами мотиву. Перша координата – висотна: величина й напрям інтервалів мотиву. Абсолютна величина інтервалу мотиву у Баха не залишається сталою, – при повторенні мотиву вона може змінюватись в певних межах. Постійними залишаються напрями інтервалів, точніше відношення напрямів, які зберігаються і в дзеркальному відбитті мотиву по горизонтальній осі (обернення) і по вертикальній (ракохідний рух). Умовно цей момент або цю координату можна назвати топологічною” [5, с.58]. В інтонаційному контексті саме ця координата є ключовою. Не менш важливими у прочитанні тематичної мотивної основи є наступні координати: артикуляційна, ритмічна, тональна, темброва тощо.

Багатозначність основного мотиву в процесі розвитку поступово відкриває закладені в ньому образні пласти. В однині – множина, передача не одного стану, а в одночасності декількох, саме в цьому проявляється поліфонізм мислення Баха.

У темі фуги заздалегідь закладені виражені музикою афекти, завдяки комплексному втіленню яких образний світ твору є в цілому вражаюче глибоким.

Основні мотиви у темах Баха не завжди можливо визначити точно. В багатьох випадках зберігається тільки ідея мотиву, загальний малюнок. Саме з мотивів-символів у творах Й.-С. Баха народжуються теми-символи, вони визначають драматургію всього твору, а саме – клавірних фуг.

Схильність до прихованої символіки, яка притаманна всій творчості Й.-С. Баха, яскраво відображена в прелюдях і фугах ДТК. Ця особливість музики Баха постійно знаходиться у полі зору музикознавців: Ервіна Бодки [2], Михайла Друскіна [3; 4; 5], Ернста Курта, Якова Мільштейна [10], Тамари Ліванової [8], Лева Ройзмана [11] та інших. Але з великою впевненістю можна говорити про її невичерпність, оскільки сама творчість геніального композитора є невичерпною.

Для досліджень музикознавців, напевно, більш привабливим є присутність у творчості Баха числової символіки, пов'язаної із трактатом Фібоначчі. Видатний італійський математик Леонардо з Пізи (Леонардо Пізанський) на прізвище Фібоначчі ("Fi Bonacci, від filius Bonacci, тобто "Син Боначчі") створив у 1202 році працю "Il liber abaci" ("Книга про абаку"). Основою стало зібрання всіх арифметичних та алгебраїчних відомостей того часу. Він також вивів математичну послідовність чисел, яка пізніше дістала назву "Принцип Фібоначчі". Числа Фібоначчі дають роз'яснення пропорціям, симетрії, циклічності багатьох явищ у природі, космосі, соціальному житті та мистецтві, що виникають у контекстах, які здаються абсолютно не пов'язаними між собою.

Зрядом Фібоначчі пов'язана пропорція золотого перетину, яка з давніх часів мала назву "божественна". Термін "золотий перетин" належить Леонардо да Вінчі; термін "божественна пропорція" – Йогану Кеплеру.

Принцип "Золотого перетину" – це ділення цілого на дві нерівні частини так, щоб більша частина (а) відносилась до меншої (в) як ціле (с) до більшої, тобто: $a : v = c : a$.

Співвідношення чисел Фібоначчі визначає пропорції людського тіла, відстань між планетами, використовується в поезії, архітектурі, музиці. Вони є характерними і для творчості Баха.

Крім цього, композитор у своїй творчості звертався до відомого у його часи принципу числової символіки, де кожній літері латинської абетки відповідає певне число. Потім ці літери складаються й виходить число – символ імені. Найбільш символічними числами в музиці Баха є: 9, 14, 23, 32, 37 та 41 – це символи імені Христа та Баха.

Система числової символічної абетки:

A B C D E F G H I = J K L M N O P Q R S T U = V W X Y Z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Виходячи з цього, прізвище Бах, згідно з цією таблицею, позначається числом 14 : BACH (2+1+3+8), а разом з ініціалами J.S. BACH (9+18+2+1+3+8) дорівнює символічному числу 41, яке є оберненням 14. Бах завжди пам'ятав про значення буквенної, числової символіки і завжди використовував їх у своїй музиці, коли бажав опосередковано вплинути на слухача і захопити його уяву конкретно-образною ситуацією.

Звернення Баха до цих систем, безумовно, дуже цікавить музикознавців. Але для виконавців музики Баха більш привабливим є таємний зміст його творів, пов'язаний з Біблією.

Прелюдії й фуги ДТК Баха – яскравий приклад послідовного відтворення у музиці біблійських подій.

Болеслав Яворський у своїх спостереженнях і дослідженнях умовно поділяє ДТК на декілька циклів: “Старий завіт”, “Різдво”, “Діяння Христа”, “Страсний тиждень”, “Догматичний цикл” [14].

Особливої уваги заслуговує цикл “Страсний тиждень”. Фуги цього циклу можуть бути віднесені до типу *fuga patetica*. В цих темах поєднується патетичний і суб'єктивно-ліричний стан. Вони одночасно знаходяться в протидії та взаємодії, визначаючи, таким чином, всю подальшу лінію розвитку. Основні теми цих фуг являють собою яскраву ілюстрацію наявності в них двох основних елементів, які формують складну музично-драматургічну структуру твору, визначають риторико-інтонаційні прийоми, що використовуються композитором у циклі “Страсний тиждень”. Завдяки виразності символічного змісту основної теми невелика замкнута форма фуги стає глибоко драматичним багатоплановим твором. У фугах циклу “Страсний тиждень” Бах виходить за звичні рамки і піднімається до рівня концепції високої трагедії. Однак, всі прийоми, які майстерно використовуються Бахом, підпорядковуються переважаючому прагненню до єдиного образу в середині теми.

До циклу “Страсний тиждень” Б.Яворський відніс наступні прелюдії й фуги:

- *fis-moll* II-й том – Тайна вечеря;
- *cis-moll* I-й том – Молитва про чашу;
- *a-moll* II-й том – Митарства Христа;
- *g-moll* II-й том – Бичування Христа;
- *h-moll* II-й том – Суд Пілата;
- *fis-moll* I-й том – Несіння хреста;
- *b-moll* I-й том – Хожа на Голгофу;
- *h-moll* I-й том – Хожа на Голгофу;
- *gis-moll* I-й том – Розп'яття;

- dis-moll II-й том – Страждання на хресті;
- c-moll II-й том – Хресна мука;
- f-moll I-й том – Stabat Mater;
- es-moll I-й том – Зняття з хреста;
- b-moll II-й том – Покладення в гріб.

Серед фуг цього циклу особливий інтерес представляють багатотемні композиції ДТК. Багатотемність у фузі створює більш насичену драматургію, загострює конфліктність твору, кожна з тем умовно може бути сприйнята як композиційна одиниця. Контрасти між темами є визначеними, але не мають великої яскравості. Лірика, яка притаманна більшості образів, залишається світлою.

Теми клавірних фуг Баха можна порівняти з початковою тезою, у якому збігаються декілька елементів. У результаті їх співіснування народжуються яскраві образи, потужні складні афекти.

Наявність у темі двох основних елементів зустрічається найчастіше. Два елементи в середині тем фуг “ДТК” обумовлені двома початками – трагічним та ліричним. Як влучно зазначає Швейцер, “... в бахівській музиці проводиться ідея прославлення разом із ідеєю страждання” [13, с.452].

Виразні засоби у темах фуг пов’язані з емоційно-змістовним значенням. Мелодію необхідно сприймати як сплав звуків у певній риторико-інтонаційній послідовності, що допомагає зрозуміти логіку мелодичного розвитку, внутрішню енергію, зміну фаз емоційної напруги та розслаблення.

Кожна тема у фузі визначає певний драматичний образ. Багатотемність твору дозволяє говорити не тільки про поліфонію у власному розумінні, але й про співвідношення засобів виразності у великому масштабі, про розгортання епічної, драматичної та ліричної сторін із подальшими їх зближеннями, перехрещуваннями та розходженнями.

Розвиток драматургії у багатотемних фугах іде складними шляхами. Тоді як кожна тема, як композиційна одиниця, побудована автором із бездоганним художнім розрахунком, співвідношення та образні зв’язки є дивовижними за своєю свободою та багатогранністю.

Уся внутрішня багатозначність фуг циклу “Страсний тиждень”, вся символіка у поєднанні з драматизмом та картинністю не порушують художньої єдності твору.

Мелодичний рух усередині тем циклу “Страсний тиждень” має визначені закономірності. В основі більшості тем лежить рух по звуках мінорного тризвуку. В іншому випадку особливо виразну функцію виконує сьомий високий ступінь.

Усе це ще раз свідчить про типовість тем і про використання композитором визначених прийомів мотивного викладення.

Тематичний поділ фуг визначає коло інтонаційних прийомів. Результатом використання комплексу цих прийомів є створення мотивів-символів, які у творах Й.-С.Баха мають сталий характер. Використання трьох тем у фугах *cis-moll* I т. ДТК та *fis-moll* II т. ДТК ускладнює зміст твору, посилює вплив на емоційне сприйняття як виконавця, так і слухача. Процес взаємопроникнення тематичного матеріалу стимулює формування риторико-інтонаційної сфери.

Прелюдія й fuga *cis-moll* I т. ДТК трактуються Б.Яворським як біблійський епізод “Молитва про чашу”, а прелюдія й fuga *fis-moll* II т. – як “Тайна вечера”.

Загальною для обох фуг є мотив-символ, який став основою усього циклу, це тема “Хреста”, чотири різноспрямовані ноти. Графічна, мелодійна, інтонаційно-риторична виразність теми визначає основний контекст фуг. Мотив-символ “теми хреста, розп’яття” несе найбільше конфліктне навантаження. В “темі хреста”, з одного боку, присутній трагізм жорстокості розп’яття Христа, з іншого боку, – відчуття скорботи, співчуття, любові. У взаємодії цих двох елементів закладений основний конфлікт, який передає силу афекту, глибину й напруженість усього твору.

Перший елемент теми “розп’яття” у всіх фугах циклу “Страсний тиждень” є основним. Саме він несе найбільше навантаження конфліктності. Афект, що викликається мотивом розп’яття, має величезну силу.

Хрест, як символ розп’яття, кодується у творах Баха різними засобами, по-різному можуть виглядати елементи його умовного графічного зображення в нотному тексті, але його семантика завжди залишається незмінною.

Інтонаційний простір, який є характерним для теми “розп’яття”, формує риторичний акцент. Трагізм теми підкреслює кількість звуків, яка семантично відповідає сакральному числу “чотири” (чотири пророки, чотири євангелісти, чотири світові елементи – символи матеріального світу). У просторовому відношенні рух мотиву “хреста” найчастіше відбувається в межах трьох-чотирьох ступенів. У ліричному відношенні множення “три на чотири” означає проникнення духу в матерію: “чотири додати три дорівнює сім” – людське число “єдність природи духовної й тілесної”, чуттєвий вираз порядку (сім тайнств, сім смертних гріхів, сім планет, сім тонів григоріанської музики).

Символічним є і те, що навіть літери *bach* – мелодичні у своїй послідовності. Їхня мелодія відповідає “темі хреста” із фуги *cis-moll* з I-го тому ДТК. Різниця полягає тільки в тональному викладенні. Цей символ – символ “розп’яття” – є найважливішим у творах Баха.

Друга тема фуги *cis-moll* – тема “чаші страждання”. Вона викладена композитором зовсім по-інакшому. Це є плавний рух вузькими інтервалами, дрібними тривалостями, що передає відчуття спокою, примирення, нібито приховує сльози.

Цю саму тему, але викладену “шістнадцятими”, ми знаходимо у фузі *fis-moll* II т. “Несення хреста”. У чому полягає зміст цієї теми? Це молитва: “Отець Мій! Якщо можливо, да мінує Мене чаша ся, а з рештою, нехай буде не так, як Я хочу, але як Ти”.

При передачі образів руху ця тема асоціюється зі “сльозним комплексом” (зліговані секунди). Ця тема, як і інші, відіграє знакову роль і є характерною для багатьох творів Баха.

У фузі *fis-moll* II т. ця тема є третьою. Її символічний зміст розкривається з кожним тактом. До самого кінця твору вона звучить безперервно, супроводжує розвиток музичного матеріалу, стає його цементуючою основою.

Третя тема фуги *cis-moll* I т. – це тема “здійснення”. Як вона співвідноситься із двома іншими темами? Відповідь знаходимо в словах молитви: “Да здійсниться воля Твоя (нехай буде не так, як Я хочу, але як Ти)”. Це завершення. Риторико-інтонаційна основа теми дає можливість підвести підсумок розвитку музичних подій. У фузі *cis-moll* ця тема будується на дев’яти нотах. Сакральний зміст числа “дев’ять” у даному випадку може бути таким: Христос помер о дев’ятій годині вечора. Таким чином, шляхом припущення можна визначити заключну роль третьої теми твору. Емоційний вплив теми посилюється тим, що з моменту своєї появи у 49-му такті до самого кінця вона звучить безперервно 36 разів. Будучи побудованою на звуках теми “Хреста”, вона не тільки звучить у кінці одночасно із символом “розп’яття”, але взагалі є останньою у фузі.

Навряд чи потрібно коментувати цей композиторський задум. Емоційний вплив такої майстерності Баха є безмежним.

Зміст прелюдії й фуги *fis-moll* II т., яку Б.Яворський визначає як “Тайна вечера”, дозволяє Баху висловлювати тему “здійснення” не так гостро, як у фузі *cis-moll*. Її інтонаційний простір є досить спокійним, але своїм риторичним рухом він попереджає слухача про майбутні події.

Особливої уваги заслуговує семантичне трактування тональностей. У творчості Баха використання тонального плану має типологічне значення, породжує певні асоціації. Тональності *f-moll*, *fis-moll*, *c-moll*, *cis-moll* – темні, засмучені. Але в музиці Баха зміст їхнього використання виходить за емоційні обмеження. Як і все в його творчості, тональний вибір має складні логічні зв’язки. І перш за все це є зв’язок із сакральною числовою символікою (співвідношення тональностей *cis* і *fis* – кварта, чотири ступені). Цей інтервал, а також число “4” визначають мотив “Хреста”.

Й.-С. Бах, який володів глибокими теологічними знаннями, не міг не звернути увагу також на значення “триєдності”. Можливо, тому, у найбільш емоційно-насичених, рельєфно-мальовничих та поліфонічно-складних фугах він використав саме три теми.

Крім того, він майстерно окреслив тематично-змістовні арки між прелюдією й фугою *cis-moll* I тому та прелюдією й фугою *fis-moll* II тому.

При всій типовості індивідуальних прийомів композиції, які притаманні Баху, драматургія тематизму клавірних фуг є виключно різноманітною, семантичною, має певний зміст. У всьому проявляється ідейно-образна специфічність даного композиційного задуму: в символіці просторових уявлень, в нотній графіці, в числових співвідношеннях та композиційних рішеннях.

В темі, як у початковій “тезі”, Бах дає суму різних елементів, згущує час і простір, використовуючи одночасно рівноправні за семантичною вагомістю мотивні утворення.

Основна конфліктність у середині головної теми фуги не тільки диктує драматургію твору, але й веде до символіки форми, що дуже притаманно Баху.

Отже, аналіз драматургії тематизму клавірних фуг Баха представляє виключний інтерес для виконавця, розкриває не тільки творчу манеру композитора, але й дозволяє проникнути у світ яскравих музичних образів.

Використання трьох тем у фугах *cis-moll* I т. ДТК та *fis-moll* II т. ДТК ускладнює зміст твору, посилює вплив на емоційне сприйняття як виконавця, так і слухача. Процес взаємопроникнення тематичного матеріалу стимулює формування риторико-інтонаційної сфери та оригінальної своєрідної драматургії цілого.

Багато років Й.-С.Бах провів біля пасторської кафедри як органіст, як кантор та керівник хору. Тому його музична мова є багатою на чудові риторично-інтонаційні таємні сакрально-змістовні символи. Завдяки високій майстерності композитора драматургія творів Баха є неперевершеною. Розгортання складного драматургічного процесу відбувається у різних пластах твору. В результаті народжується поліфонічний шедевр. Використовуючи у фузі три теми, рівноправні за семантичним значенням мотиви-символи, він не тільки концентрує емоційно-змістовний рух драматургії, а поєднує у своїх геніальних творах час і простір.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. – Л., 1971.
2. Бодкин Э. Интерпретация клавирных произведений И.-С.Баха. – М.: Россия-Малс, 1993.
3. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982.
4. Друскин М. Пассионы и мессы И.-С.Баха. – Л.: Музыка, 1976.
5. Друскин Я.С. Про риторичні прийоми в музиці Й.-С.Баха. – К.: Музична Україна, 1972.
6. Золотарев В. Фуга. – М.: Музыка, 1965.
7. История полифонии. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. Выпуск 3. – М.: Музыка, 1985.
8. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И.-С.Баха и её исторические связи. Ч.2. – М.: Музыка, 1980.
9. Лоскутова Т. Риторико-інтонаційні засоби клавірних творів Й.-С.Баха // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск III. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – С.26-30.

- 10 Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С.-Баха. – М.: Музыка, 1967.
- 11 Ройзман Л. Заметки о некоторых клавирных произведениях И.-С.Баха, особенно о токкатах // Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки. Статьи. Выпуск четвертый. – М.: Музыка, 1976. – С.119-155.
- 12 Чугасв А. Особенности строения клавирных фуг Баха – М.: Музыка, 1975.
- 13 Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., 1964.
- 14 Яворский Б. Материалы и наблюдения // Центральный государственный музей музыкальной культуры в Москве. – Ф.146.

The symbolical-stylistic peculiarities of many-theme fugues of J.Bach by example of fugues in G major WTC and in D minor WTC are shown in this article.

Taking into account all typifiers of the individual methods, which are characteristics of J.Bach creation, the dramaturgy of clavir fugue theme is various, semantic, has a certain content.

Марта Трошук

ПИТАННЯ ДАВНЬОУКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО СПІВУ В ПІДРУЧНИКАХ ТА НАВЧАЛЬНИХ ПОСІБНИКАХ

Дослідження в галузі української медієвістики 60-90-х років ХХ ст. відзначені помітними досягненнями, особливо в окремих наукових напрямках – джерелознавстві, палеографії нотолинійного письма, музикологічних дослідженнях культури ХVІІ ст. Чимало статей українських музикознавців висвітлюють різні проблеми давньої української монодії (О.Цалай-Якименко, Ю.Ясиновський, О.Шевчук, Л.Корній), болгарського та грецького монодичних наспівів у богослужбовій практиці України (Л.Корній, Г.Васильченко-Міхно), кантової культури та “Богогласника” (Л.Івченко, Ю.Медведик), партесного концерту (Н.Герасимова-Персидська, Н. Заболотна), музично-теоретичної думки (О.Цалай-Якименко), давньої української музики в цілому (О.Шреєр-Ткаченко). В 2002 році Інститутом Літургійних Наук Львівської Богословської Академії під керівництвом професора Ю.Ясиновського виданий науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії, куди ввійшли як нові матеріали, так і передруки вагомих статей, раніше надрукованих. Та попри всі перелічені здобутки медієвістика як наука досі не була об’єктом дослідження. Тривалий час давній пласт української музичної культури залишався поза увагою дослідників радянського періоду у зв’язку з тим, що в українській музиці переважали церковні жанри. Зате науковці діаспори, зокрема Мирослав Антонович, проводили досить плідні наукові дослідження в даній галузі.

Сьогодні, під час якісного зрушення в розвитку науки про церковну музику в Україні, необхідно узагальнити і проаналізувати всі досягнення та надбання цієї галузі і прослідкувати перспективу подальшого її розвитку.