

*Л. Ф. Голікава, канд. мастацтвазнаўства, дац.,
дац. каф. тэатральнай творчасці,
нач. аддзела менеджменту якасці адукацыі*

БЕЛАРУСКІЯ КАМПАЗІТАРЫ-КЛАСІКІ XX ст.: НА ШЛЯХУ ДА ФАРМІРАВАННЯ ІНДЫВІДУАЛЬНАГА ТВОРЧАГА СТЫЛЮ

Фарміраванне нацыянальнай кампазітарскай школы ў Беларусі працякала ў перыяд паміж дзвюх эпох – эпохі Кастрычніцкай рэвалюцыі і Грамадзянскай вайны і эпохі Другой сусветнай вайны, ахопліваючы, такім чынам, больш за чвэрць стагоддзя – 1917–1945 гг. З аднаго боку, рэвалюцыйныя падзеі на пэўны час парушылі ўсе папярэднія творчыя сувязі і ўзаемаабмен культурнымі каштоўнасцямі з іншымі краінамі, і перш за ўсё – з Захадам. З другога боку, яны садзейнічалі (як ніколі раней) развіццю ўмоў для станаўлення прафесійнага мастацтва ў межах адной краіны, спрыялі складанню індывiдуальна-характэрных і ў той жа час агульнапрынятых элементаў культуры ў межах кампазітарскай творчасці, выканальніцтва, якія паступова заваёўвалі ўсебеларускую і, нават, міжнародную вядомасць.

Ля вытокаў нацыянальнай кампазітарскай школы, у 20–30-я гг. XX ст., знаходзіліся музыканты з рознай ступенню прафесійнай падрыхтоўкі. Адны з іх – М. Аладаў, В. Залатароў, У. Прохараў, М. Анцаў, А. Туранкоў, Т. Шнітман, А. Багатыроў, М. Крошнер, А. Клумаў, Р. Пукст – атрымалі вышэйшую ці незакончаную вышэйшую музычную адукацыю ў кансерваторыях Пецярбурга, Масквы, Варшавы, Мінска. Другія – М. Чуркін, Я. Цікоцкі, М. Мацісон, І. Любан, Н. Сакалоўскі, У. Тэраўскі – скончылі музычныя тэхнікумы, некаторыя прыйшлі ў прафесійнае мастацтва з аматарскага асяроддзя. Але і тыя, і іншыя ўнеслі свой плённы асабісты ўклад у станаўленне айчыннага кампазітарскага майстэрства, сваёй творчасцю садзейнічалі назапашванню нацыянальных традыцый, абумовілі хуткае развіццё разнастайных музычных жанраў, а М. Аладава, М. Чуркіна, Я. Цікоцкага, В. Залатарова, А. Багатырова справядліва называюць стваральнікамі нацыянальнай кампазітарскай школы, кампазітарамі-класікамі.

Менавіта яны ўсталёўвалі новы тып «мовы мастацтва». Апошняя базіравалася, з аднаго боку (і гэта было правамерным у

першапачатковы перыяд засваення прафесійных тэндэнцый), на дасягненнях расійскай музыкі і, як стала ўжо хрэстаматычным адзначачь, на «кучкісцкіх» традыцыях (В. Залатароў). З другога боку, засваенне новага «інтанацыйнага фонду» эпохі ажыццяўлялася праз рэвалюцыйную песенную сімволіку (Я. Цікоцкі) ці пагружэнне ў фальклорную аснову, у вытокі народна-песеннага мастацтва як у першакрыніцу нацыянальна-асабістага (М. Чуркін, А. Туранкоў, У. Тэраўскі і інш.). Можна з упэўненасцю сцвярджаць, што на аснове творча ўспрынятых, пераасэнсаваных і пераапрацаваных музычных традыцый узнікла своеасаблівае, нацыянальна-самабытнае беларускае музычнае мастацтва, а дзейнасць першых беларускіх кампазітараў-класікаў садзейнічала станаўленню айчыннай кампазітарскай школы.

За кожным больш-менш сталым творчым выказваннем (таго ж М. Аладава, Я. Цікоцкага, В. Залатарова, чья творчая індывідуальнасць у сукупнасці почыркаў, манер і стыляў была разнастайнай і непаўторнай) яўна згадваўся «матыў эпохі». Ён накладваў адбітак як на выбар тэмы выказвання, так і на музычна-моўныя асаблівасці твораў. Тым самым у беларускай музыцы вылучалася і вырашалася праблема семантыка-моўнай адпаведнасці ўпершыню створаных твораў новай тэматыцы (па прынцыпу: новая тэма – новая мова). Жанрава-тэматычныя прыярытэты таго ці іншага дзесяцігоддзя красамоўна сведчаць аб гэтым. Усе названыя кампазітары выкарыстоўвалі ў сваёй творчасці беларускія песенныя фальклоры: як нацыянальную прыналежнасць, якая «знакава» вызначала айчынную музычную школу, і як аснову – зноў-такі нацыянальную – музычна-моўнага стылю. Звяртанне ж да сімволікі сучаснай рэвалюцыйнай і масавай песні таксама адпавядала асноўнаму кірунку творчага метаду кампазітараў, адзначала іх адносіны да сучаснасці, з'яўлялася характэрным элементам канкрэтнай рэчаіснасці.

Сярод старэйшых беларускіх кампазітараў, якія стаялі ля вытокаў беларускай нацыянальнай прафесійнай кампазітарскай школы, звычайна называюць імя М. Чуркіна. Ён, як вядома, быў першаадкрывальнікам многіх новых для нацыянальнага музычнага мастацтва жанраў, пачынальнікам народна-жанравага сімфанізму ў беларускай музыцы.

Жанравы дыяпазон творчасці М. Чуркіна даволі шырокі, аднак прыярытэтнай для кампазітара і найбольш прадукцыйнай для яго творчай спадчыны была сфера сімфанічнай музыкі. На шляху

распрацоўкі новага сімфанічнага жанру, аналагаў якому яшчэ не існавала, М. Чуркін мэтанакіравана звяртаўся да апрацовак беларускіх народных песень – не толькі для голасу з фартэпіяна, але для інструментальных ансамблей і нават для сімфанічнага аркестра. Гэты папярэдні, падрыхтоўчы этап работы быў неабходным звяном у асваенні кампазітарам санатнай формы.

У першым беларускім сімфанічным творы – Сімфаньцеце «Беларускія карцінкі» – М. Чуркін абапіраецца на цытатны метады пабудовы музычнага матэрыялу. Выкарыстанне цытат (у Сімфаньцеце іх шаснаццаць) і стварэнне на іх аснове сімфанічнага твора не з'яўляецца сведчаннем творчай бездапаможнасці М. Чуркіна. Насупраць імкненне кампазітара да прамога цытавання ў інструментальным творы, пабудаваным па прынцеце «вянка» беларускіх песень, якія падбіраліся па зместу і жанравай прыналежнасці ў адпаведнасці з праграмай задумай, паказваюць здольнасць М. Чуркіна арганічна ўключыць песню ў жорсткую схему санатна-сімфанічнага цыкла. Адзначым таксама асаблівую ўлюбёнасць кампазітара ў беларускі народны мелас, зачараванасць ім, апору на нацыянальную музычную глебу, што і стала падставай для стварэння сур'ёзных, класічных па змесце і форме нацыянальных твораў.

Дзякуючы М. Чуркіну, у Беларусі нарадзілася нацыянальная сімфанічная традыцыя. Асобныя вопыты ў гэтым кірунку, якія раз-пораз узнікалі ў пачатку XX ст. (напрыклад, «Літоўская рапсодыя» М. Карловіча), не прыналежылі беларускім кампазітарам. Таму з'яўленне Сімфаньцеты стала першым узорам твора, створанага цалкам на беларускім матэрыяле, і спарадзіла асаблівы інтарэс грамадства да новага жанру, бо, як вядома, далучэнне да сімфанічнай традыцыі з'яўляецца амаль што першай прыкметай станаўлення музычнага прафесіяналізму. Менавіта сімфонія аказваецца тым асноватворным жанрам музычнага мастацтва, асваенне якога сведчыць аб прафесійнай сталасці нацыянальнай кампазітарскай школы.

Такім чынам, творчую індывідуальнасць М. Чуркіна абумовілі, з аднаго боку, яго дзейнасць як фалькларыста, збіральніка і знаўцы беларускага музычнага фальклору, а з другога – яго прафесіяналізм як кампазітара. Дасканалае веданне меладыйнай прыроды, рытмічных і ладавых асаблівасцей беларускіх народных песень вызначыла кантыленны, лірычны характар, выразнасць мелодыкі М. Чуркіна. А ўспрынятыя ім асновы кампазітарскай тэхнікі

дазволілі ўвесці беларускі напеў у строгія рамкі класічнага формаўтварэння і прыёмаў развіцця тэматызму, што і вызначыла стылявыя рысы музычнай спадчыны М. Чуркіна.

Разам з М. Чуркіным ля вытокаў нацыянальнай музычнай культуры стаяў М. Аладаў, заснавальнік беларускай кампазітарскай школы і арганізатар музычнай адукацыі ў рэспубліцы.

Фарміраванне творчай індывідуальнасці М. Аладава праходзіла пад непасрэдным уздзеяннем рускай музыкі, асабліва яе «пецярбургскага» крыла. Тое, што пецярбургская кампазітарская школа адыграла значную ролю ў станаўленні творчага патэнцыялу кампазітара, факт відавочны. Яшчэ да пераезду ў Беларусь М. Аладаў сфарміраваўся як музыкант, які ўспрыняў рускія класічныя традыцыі, на аснове якіх і будаваў свой асабісты стыль.

У 1920-я гг., калі музычнае жыццё было насычана разнастайнымі і яркімі культурнымі падзеямі, а свабода творчага выказвання яшчэ не карэкціравалася сістэмай жорсткіх абмежаванняў і забароны, як у наступнае дзесяцігоддзе, творчая індывідуальнасць М. Аладава праявілася найбольш яскрава, што і абумовіла характар «новай музыкі» кампазітара і знайшло адлюстраванне ў яго стылістыцы (камічная опера «Тарас на Парнасе», кантата «Дзесяць год» і інш.).

Але і ў 1930-я гг., ва ўмовах татальнага кантролю за ідэйным зместам твораў, нават за іх жанравай прыналежнасцю і сродкамі мастацкай выразнасці ў межах канкрэтна зададзенай ідэалагічнай «праграмы» (адступленне ад яе, як вядома, прыводзіла да абвінавачвання творцаў ў «буржуазным фармалізме»), М. Аладаў здолеў прадэманстраваць своеасабліва-індывідуальнае бачанне рэчаіснасці ў адначасткавых сімфанічных творах – уверцюрах і ўверцюрах-фантазіях «Дума пра пагранічніка Лагаду», «Даешь!», «Зары насустрач», «Казка-быль» і інш. Пра іх сучасная крытыка пісала, што кампазітар «паслядоўна культывіруе» жанр праграмнай музыкі.

У музычным мастацтве Беларусі М. Аладаў займае асобае месца. Ён лічыцца кампазітарам неардынарным, здольным успрымаць арыгінальныя і даволі складаныя музычныя ідэі і ўвасабляць іх з дапамогай такіх жа складаных, нетрадыцыйных сродкаў выразнасці. Асаблівасцю яго творчага почырку, які паступова выкрысталізоўваўся, стала асобасная «мудрагелістасць» моўнага выказвання, што наляжыла характэрны адбітак на стылістыку беларускага кампазітара. У той час, калі панаваў адзіны для ўсіх мастакоў творчы метада сацыялістычнага рэалізму і патрабаванне

народнасці мастацтва разумелася як стварэнне агульна-даступных, зразумелых для «народных мас» і прынятых грамадствам твораў, індывідуальны стыль М. Аладава не аказаўся абумоўлены жорстка ўкаранёнай у жыццё (і ў творчасць таксама) палітыкай ўсеагульнай спрошчанасці сродкаў выразнасці (гэта тычылася музычнай мовы, літаратурных тэкстаў, маляўнічых прыёмаў і да т.п.). Насупраць, кампазітар захоўваў творчую індывідуальнасць нават у творах, у якіх рэалізоўваўся сацыяльны заказ (у праграмных адначасткавых уверцюрах, вакальна-сімфанічнай паэме «Над ракой Арэсай», сімфанічнай паэме «Мацней за смерць» і інш.). Знешні аптымізм названых сачыненняў абапіраўся на шырока распаўсюджаную ў тагачасным грамадстве міфалагізаваную ідэю «шчаслівага сёння» савецкага чалавека, што, зразумела, патрабавала адпаведных мастацкіх водгукаў, у тым ліку і ў музыцы.

Але М. Аладаў не ішоў на кампраміс з асабістым мастацтвам, не імкнуўся да спрашчэння сродкаў выразнасці, і ў музычным змесце сваіх сачыненняў выкарыстоўваў складаныя музычна-моўныя элементы. Таму ў яго творах і перадваеннага, і ваеннага перыядаў можна знайсці і складана-ладавую гармонію, і няпростыя тэмбравадынамічныя прыёмы выказвання, і мудрагелістую рытміку, што ў цэлым складае непаўторны, індывідуальны «аладаўскі» творчы почырк. Гэта асабліва відавочна пры параўнанні твораў, створаных у розныя перыяды творчай дзейнасці кампазітара. І на раннім этапе замацоўвання «беларускага стылю» у яго музыцы, і на этапе сталасці М. Аладаў застаецца верным сваім творчым прынцыпам. Менавіта гэтая асаблівасць яго творчай індывідуальнасці дазволіла кампазітару ў перыяд рэгламентаванасці мастацтва працягваць «асабістую тэму» ў творчасці і садзейнічала таму, што ў сярэдзіне мінулага стагоддзя кампазітар сваёй Пятай лірычнай сімфоніяй адразу на парадак узняў планку нацыянальнага сімфанізму і, увогуле, беларускай прафесійнай музыкі і распачаў тым самым адлік новага, сучаснага этапу развіцця беларускага музычнага мастацтва.

Творчы метады кампазітара ў інструментальных сачыненнях 1930-х і часткова 1940-х гг. базіраваўся на адлюстраванні сучаснай тэматыкі. Спроба ў асобных праграмных сімфанічных творах максімальна канкрэтызаваць выказванне, стварыць канкрэтнае відовішча сродкамі музычнай выразнасці, у тым ліку і з дапамогай гукаілюстрацыі, нагадвала своеасаблівае «рамантычнае» успрыняцце кампазітарам рэчаіснасці. Рамантызаваны погляд на

навакольны свет абумовіў у творчасці М. Аладава «полюснасць» кантрастаў дзвюх вобразных сфер – pro і contra, канфліктнасць драматургіі (у «ваенных» творах), маляўнічасць, выразнасць вобразаў (у праграмных замалёўках). Кампазітар імкнуўся пранікнуць у самую сутнасць музычнага зместу і з дапамогай славеснай праграмы пераўтварыць іх у больш канкрэтныя адпаведна мастацкай задуме.

У якасці інтанацыйных вытокаў тэматызму ў праграмных інструментальных сачыненнях М. Аладава неаднаразова выкарыстоўваліся народна-песенныя матывы, эмацыянальна-сэнсавае значэнне якіх поўнасю супадала ў аўтарскім кантэксце з фальклорнай першавысновай і надавала вобразную канкрэтнасць тэмам інструментальнага паходжання. Прынцыпы сімфанічнага развіцця тэматызму ў сімфоніях і праграмных сімфанічных творах кампазітара таксама выкарыстоўваліся даволі разнастайныя. Сярод іх кінематаграфічны прыём «буйнога плана» – паступовае «высвечванне» музычнага вобраза, пашырэнне тэмы за кошт яе рытмічнага павелічэння – сустракаўся даволі часта. У канкрэтным музычным кантэксце такі прыём успрымаўся як адзін са спосабаў тэатралізацыі сімфанічнага «дзеяства» і канкрэтызацыі праграмнага зместу, што дазваляла ўвасобіць задуму кампазітара, адлюстраваць асаблівасці яго стылю.

Праграмнасць становіцца свайго роду знакавым элементам сучаснай манеры выказвання М. Аладава – ад першага вопыту Другой сімфоніі, дзе ролю своеасаблівай праграмы адыгрывае шэраг беларускіх народных песень, да сталых твораў, дзе выкарыстоўваюцца прыёмы гукаапісальнасці разам з эмацыянальна-сэнсавым азначэннем адпаведных музычных цытат.

Аднак змест праграмных твораў не абмежаваны аналогіямі з рэчаіснасцю, ён далёка выходзіць за межы праграмных найменняў і знешнеапісальных эпизодаў. У сімфанічных палотнах раскрываецца «другі пласт» мастацкага мыслення – аўтарскае ўспрыняцце і ацэнка («думкі ад аўтара») сучасных, часам злабадзённых падзей, што надае сімфанічным творах М. Аладава асаблівую псіхалагічную глыбіню і драматызм.

Рамантычны тып музычнага мыслення М. Аладава абумоўлівае характэрныя стылявыя рысы творчасці кампазітара, сведчыць аб своеасаблівым светаўспрыманні ім рэчаіснасці, аб яго здольнасці выказвацца аб праявічых з'явах «узвышанай мовай».

Рамантычны пафас, энтузіязм пачуццяў, характэрныя для сімфанічнай праграмнай музыкі М. Аладава, сталі своеасаблівай «вобразнай дамінантай» яго стылю. У жанрава разнастайных творах кампазітар выкарыстоўвае фальклорную спадчыну, арганічна ўводзіць народныя матывы у аўтарскі тэкст – у якасці цытаты («скрытая» праграмнасць) ці характэрнага ладаінтанацыйнага абарота, абапіраецца на засвоеныя яшчэ ў ранні перыяд класічныя тэндэнцыі, што ў рэшце рэшт і фарміруе асабісты індывідуальны стыль кампазітара. Іншымі словамі, перафразуючы выказванне І. Стравінскага, аднаўленне стылю толькі тады можа быць плённым, калі яно «кочыць поплич з традыцыяй». Такім чынам, асабістыя стылістычныя прынцыпы творчасці М. Аладава паступова пераўтвараліся ў «моўную мадэль» (у самым шырокім сэнсе гэтага слова) прафесійнай беларускай кампазітарскай школы.

Адзін са стваральнікаў нацыянальнай прафесійнай музыкі – выдатны беларускі кампазітар Я. Цікоцкі. Нацыянальная прыналежнасць музыкі кампазітара прызначаецца не па месцы яго нараджэння, а па схільнасці да беларускай традыцыі, да нацыянальнага фальклору. Але найбольш тыповым для Я. Цікоцкага было тое, што ён заўсёды цікавіўся рэчаіснасцю і звяртаўся да яе ў творчасці. Вядома, што кожны мастак так ці інакш у сваіх творах адлюстроўвае з’явы і падзеі сучаснасці, вядзе «асабісты дыялог» з сучаснай яму эпохай, як бы выстройвае магістральную парадыгму асобнага творчага асэнсавання рэальнага свету, якая застаецца на працягу ўсяго творчага шляху нязменнай. І лепшыя творы ўзнікаюць менавіта ў той час, калі ідэальна супадае асабістае светаўспрыманне майстра з канкрэтным яго ўвасабленнем у мастацтве.

Так і ў Я. Цікоцкага. Паслядоўнае звяртанне да «інтанацыйнага фонду» сучаснай пострэвалюцыйнай эпохі, «перасаджванне» сугучных часу матываў у музычныя творы рознай жанравай прыналежнасці абумовіла своеасаблівасць яго творчага метаду. У інструментальнай музыцы такі метады праявіўся ў пастаянным звароце кампазітара да праграмнасці, у творах іншага жанравага кірунку (операх, вакальных ці харавых творах) выкарыстанне «мастацкай мовы жанраў» (М. Араноўскі) спрыяла стварэнню рэалістычнай сучаснай рэчаіснасці. Аднак у тым ці іншым кантэксце такога роду тэматызм выконваў ролю матываў-сімвалаў, канкрэтызаваў драматычную «сітуацыю» і нават перыпетыі сюжэта. Семантычнае значэнне вызначанага музычна-вобразнага

сімвала залежыла ад мноства фактараў – ад яго месца і ролі ў драматургіі твора, ад канкрэтнай драматургічнай сітуацыі і папярэдніх умоў развіцця вобраза, нават ад яго фактурна-тэмбравай афарбоўкі, што ўвогуле адпавядала творчай задачы.

Уключэнне песенных цытат у аўтарскую музычную мову ўспрымаецца ў інструментальнай музыцы Я. Цікоцкага на ўзроўні тэматызму, якому надаецца асобае значэнне. Удакладненне зместу твораў з дапамогай музычнай сімволікі, у якасці якой выступаюць папулярныя рэвалюцыйныя і масавыя песні, музыка быту, характэрныя народна-песенныя інтанацыйныя абароты, асабістыя аўтарскія тэмы, аказваецца мастацкай своеасаблівасцю творчай індывідуальнасці кампазітара. Семіятычны слой яго твораў пры адсутнасці (па большай частцы) праграмных тлумачэнняў выконвае функцыі свайго роду правадніка творчай задумы кампазітара. Вельмі важнай для Я. Цікоцкага, акрамя інтанацыйнай, аказваецца і сфера гармоніі. Гарманічная, а таксама тэмбравая афарбоўка тэматызму надае інструментальным (і вакальным) матывам кампазітара асаблівы эмацыянальны тонус і энергічную напружанасць, садзейнічае больш якаснаму ўспрымання і «распазнаванню» іх (матываў) у тым ці іншым раздзеле твора. Я. Цікоцкі такім спосабам мадэліруе не толькі сюжэтна-падзейны бок інструментальных сачыненняў, але і фіксуе музычную мову сучаснага асяроддзя, дзякуючы чаму становіцца своеасаблівым летапісцам асобных з'яў і падзей, якімі жыла на вызначаным этапе краіна.

Драматургія сімфанічнага цыкла ў Я. Цікоцкага пабудавана па класічных канонах: павольныя часткі становяцца філасофска-лірычным цэнтрам сімфоній, крайнія раздзелы формы – першыя часткі і фіналы – дзейсна-актыўнымі ўтварэннямі, дзе ў асноўным праходзіць развіццё тэматызму. У сімфоніях Я. Цікоцкага, які разам з М. Аладавым паслядоўна распрацоўваў сучасную тэматыку, адчуваецца своеасаблівая «знакавасць» моўных элементаў: кампазітар сачыняў «па мадэлях» – вызначаных цытатах ці аўтарскіх тэмах, якія выступалі ў ролі «знакаў» (сімвалаў) і дапамагалі «расшыфроўваць» змест твора замест разгорнутай славеснай праграмы. Такі падыход Я. Цікоцкага да творчага працэсу быў эстэтычнай устаноўкай кампазітара.

Звяртанне да моўных мадэлей, што стала адметнай якасцю індывідуальнага стылю Я. Цікоцкага, было абумоўлена аб'ектыўнымі прычынамі: на этапе сцвярджэння новых рэвалюцыйных

ідэалаў і засваення новай тэматыкі іншымі сродкамі музычнага мастацтва, па думцы кампазітара, было складана перадаць сучасны змест эпохі. Толькі цытаты-мадэлі, якія замацаваліся як знакавыя ў сучасным слыхавым асяроддзі, атаясамліваліся з «музыкай рэвалюцыі».

Такім чынам, па «тыпу творчасці» (М. Араноўскі) Я. Цікоцкага можна аднесці да кампазітараў, нормай стылю якіх становіцца аб'ектыўнае адлюстраванне рэчаіснасці. Як буйны кампазітар, Я. Цікоцкі здолеў зафіксаваць музычна-моўную лексіку сучаснай яму эпохі і асяроддзя, дзякуючы чаму стаў свайго роду летапісцам асобных з'яў і падзей, якімі жыла на вызначаным этапе краіна. Успрыняцце музыкі найстарэйшых беларускіх кампазітараў-класікаў, яе мастацкія асаблівасці ацэньваюцца сённяшнім часам зусім інакш, чым у эпоху, калі яна стваралася: знік сацыяльны кантэкст, які для сучаснікаў быў асноватворным. Зараз, калі беларускім музыказнаўствам пройдзены этап збору і наакуплення інфармацыйна-фактычнага матэрыялу, калі назапашаны шэраг даследаванняў, прысвечаных як асобным творам, так і творчай спадчыне першых беларускіх кампазітараў, прыйшла пара ацаніць творчыя дасягненні заснавальнікаў беларускай кампазітарскай школы з пазіцыі рэтраспектыўнага погляду на лёс іх творчай спадчыны, на ролю і месца кожнага з пачынальнікаў у музычным мастацтве Беларусі. Наспеў час паглядзець на іх творы, з пазіцыі сучаснага назіральніка, супаставіць і выявіць тыя характэрныя рысы мастацкага метаду і стылю, якія садзейнічаюць успрыняццю творчасці найстарэйшых кампазітараў як стваральнікаў індывідуальнага творчага почырку ў агульнай карціне станаўлення беларускай музыкі, як першапраходцаў у фарміраванні асобных жанраў і як першых аўтараў, якія даказалі магчымасць узнікнення прафесійнай кампазітарскай школы ў даволі сціслы часовы тэрмін.