

Алег Аляхновіч

КАЛІ ГУЧЫЦЬ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

Тыпы фалькларызму ў сучаснай харавой
самадзейнасці Беларусі

На аглядах самадзейнай творчасці рознага ўзроўню журы часам трапляе ў складаную сітуацыю. Як параўнаць, ацаніць: фальклорная суполка спявае толькі ў гэтай вёсцы вядомай песню, а маладзёжны ансамбль прапануе ўласную апрацоўку пашыранай ледзь не па ўсёй Беларусі мелодыі? Адсутнасць класіфікацыі калектываў, якія на сёння займаюцца асваеннем песеннага фальклору, вядзе да скажэння крытэрыяў ацэнкі. Толькі маючы перад вачыма дакладную тыпалогію, якая адлюстроўвае ступень сувязі з песеннай традыцыяй, можна кваліфікавана меркаваць пра выкарыстанне народнай песні. Тыпы фалькларызму — гэта не штучнае формаўтварэнне, а рэальная з'ява ў практычнай дзейнасці сучасных самадзейных калектываў рэспублікі. Менавіта практыка дае магчымасць зрабіць тэарэтычныя высновы. Аўтар артыкула, які мы прапануем чытачам, абгрунтавае існаванне некалькіх, дакладней, шасці тыпаў фалькларызму.

Фалькларызм — гэта «другасная» форма традыцыйнай культуры. У рускім літаратуразнаўстве тэрмінам «фалькларызм» абазначалі розныя формы выкарыстання фальклорнай традыцыі ў творчасці пісьменнікаў. Яго не варта змешваць з традыцыйным фальклорам. Савецкія вучоныя вызначаюць паняцце «фалькларызм» як «складаны, супярэчлівы працэс асваення фальклору ў розных сферах культуры сучаснага грамадства»¹.

Улічваючы шырокі спектр узаемадзейнасці фальклору і розных галін культуры, аўтар свядома абмежаваў сваё даследаванне толькі адной галіной фалькларызму, у прыватнасці сферай асваення песенных традыцый у харавой самадзейнасці, а таксама часам (апошнія 15-20 гадоў) і пастаноўкай пытанняў.

У Беларусі, у параўнанні з іншымі рэгіёнамі, даволі добра захавалася каляндарна-песенная культура, асабліва лірычныя песні і прыпеўкі.

У залежнасці ад прынцыпаў і метадаў апрацоўкі песеннага фальклору ў мастацкай самадзейнасці некаторыя фалькларысты ўжо спрабавалі яго класіфікаваць. Напрыклад, латышскі даследчык А. Клоцінь вылучае тры формы асваення фальклорнай спадчыны самадзейнымі калектывамі: «аўтэнтычны фальклор (больш дакладна, неапрацаваная фальклорная спадчына), сцэнічна апрацаваны і стылізаваны фальклор»².

Але, як паказвае практыка, гэтая класіфікацыя форм асваення фальклору ў мастацкай самадзейнасці не адлюстроўвае ўсіх існуючых на справе тыпаў узнёўлення традыцый. Думаецца, варта ўдакладніць першую форму асваення фальклору (аўтэнтычны фальклор). Больш дакладна і правільна, на нашу думку, вызначыць гэтую форму ўзнёўлення фальклору як традыцыйную, носьбітамі якой з'яўляюцца яе жывыя прадстаўнікі.

Цікавую класіфікацыю фальклорных калектываў у залежнасці ад рэалізацыі імі розных творчых устаноў на ўзнёўленне першакрыніцы прапанавала Н. Г. Міхайлава³. Аднак яна не ўлічвае іншых формаў асваення песенных традыцый, напрыклад, апрацоўкі песень.

Даследуючы розныя працэсы і метады асваення песеннай традыцыі, мы вылучаем наступныя шэсць тыпаў фалькларызму ў харавой самадзейнасці паводле ступені складанасці іх асваення: 1) традыцыйны фальклор, прадстаўлены жывымі носьбітамі традыцый; 2) другасны фальклор, асвоены маладзёжнымі калектывамі, якія арыентуюцца на ўзнёўленне традыцыйнай народнай творчасці; 3) апрацаваны фальклор з улікам нацыянальных і мясцовых песенных традыцый; 4) песні самадзейных аўтараў і кампазітараў, асобных калектываў і іх удзельнікаў, якія прайшлі працэс фалькларызацыі; 5) стылізаваны фальклор, у якім песенная традыцыя выкарыстоўваецца не самастойна, а ў сінтэзе слоўных, музычных, драматычных, харэаграфічных, этнаграфічных элементаў; 6) рэстаўрыраваны і рэканструяваны фальклор, які ўжо не існуе.

У апошнія гады ў Беларусі павялічылася колькасць фальклорных суполак і ансамбляў (матэрыялы пра іх публікуюцца ў рэспубліканскім і абласным друку), паляпшаецца якасць праграм, у якіх усё большае месца займае мясцовы рэпертуар, блізкі і зразумелы і выканаўцам, і слухачам.

Для таго каб даследаваць узнёўленне традыцыйнага фальклору на самадзейнай сцэне, трэба добра ведаць умовы бытвання традыцыйнай песні. Песенная традыцыя жыве там, дзе існуе адпаведны побытавы лад. Але нават калі ўмовы жыцця не спрыяюць зберажэнню традыцыйнага побыту, народная песенная культура не знікае.

Пра сілу традыцый сведчыць, напрыклад, прызнанне ўдзельнікаў самадзейнага хору вёскі Тонеж: «Не вядзецца ў нас па-гарадскаму, тымі тонкімі галасамі. А ён (кіраўнік) як прыцішыць, дык і зусім заглужнеш»⁴.

А навошта, скажыце, тонежскаму хору ламаць выканаўчыя традыцыі? У палескай вёсцы склалася адметная многагалосная спеўная культура з уласцівым ёй падзелам «гурту» на «падводку» (адзін голас) і «басы» (асноўную партыю, якую выконваюць астатнія ўдзельнікі калектыву). Калі параўнаць, як спявае гэты хор адну і тую ж песню («Ой, вецер вее, павявае») у канцэрце з кіраўніком і ў натуральных умовах, без яго, адразу бачыш, наколькі багацей і цікавей гучыць гэта песня ў побыце.

Песенны фальклор — гэта і былое і сучаснае духоўнае багацце народа. Асабліва моцныя ў нас народныя песенныя традыцыі ў сельскай мясцовасці. Яны перадаюцца ад пакалення да пакалення. Кожная вёска, раён, вобласць рэспублікі маюць свой адметны фальклор. На жаль, дасюль няма дакладных звестак пра колькасць фальклорных і этнаграфічных калектываў у Беларусі. Паводле неафіцыйных звестак Рэспубліканскага навукова-метадычнага цэнтра культуры (РНМЦ) у рэспубліцы налічваецца звыш 1200 такіх калектываў, найбольш іх у Гомельскай вобласці, дзе асабліва добра захавалася і развіваюцца песенныя традыцыі. Народныя песні ў выкананні этнаграфічнага калектыву вёскі Ананчыцы Салігорскага раёна былі запісаны фірмай «Мелодыя». Высока ацэньваў вакальнае майстэрства фальклорнага ансамбля вёскі Дзятлавічы Лунінецкага раёна Г. Цітовіч.

Удзельнікі фальклорных калектываў у асноўным людзі сталага веку. Ёсць на вёсках сямейныя ансамблі, ёсць такія, дзе спяваюць аднавяскоўцы. Іх рэпертуар, як правіла, складаецца выключна з мясцовых песень. І выканаўчая манера, спецыфіка спеваў зберагаюцца. Вершаваныя тэксты не скарачаюцца, часам вар'іруюцца. Натуральна, што і касцюмы, этнаграфічныя атрыбуты тут самабытныя, мясцовыя, старадаўнія. На жаль, моладзі ў такіх калектывах мала. А без пераемнасці традыцыі знікаюць.

Цяпер пра другасны фальклор. Узорнымі тут можна лічыць такія прафесійныя калектывы, як ансамбль Д. Пакроўскага ў Маскве, эксперыментальны фальклорны ансамбль І. Мацыеўскага ў Ленінградзе, эстонскі ансамбль пад кіраўніцтвам І. Тыкурыста ў Таліне. Ёсць падобныя калектывы ў Літве і г. д.

У харавой самадзейнасці Беларусі ў гэтым кірунку працуюць маладзёжныя суполкі ў гарадах, абласных і раённых

цэнтрах, буйных населеных пунктах, пасёлках гарадскога тыпу.

Цікавасць моладзі да фальклорнай спадчыны — гэта не проста мода, гэта глыбінная патрэба. Толькі праз далучэнне да традыцый можна выпрацаваць актыўную грамадзянскую пазіцыю, зразумець высокія маральныя ідэалы нашага народа, выхавачы пачуццё патрыятызму, любові да роднага краю, прыроды, беражлівых адносін да культурных каштоўнасцей мінулага. Некаторыя агульныя пытанні дзейнасці маладзёжных калектываў у апошнія гады падымаліся ў артыкулах супрацоўнікаў адрэзана народнай творчасці навукова-даследчага інстытута культуры ў Маскве А. Кабанова і І. Панкрацьева.

Лепшыя маладзёжныя калектывы не проста ўзнаўляюць песенныя традыцыі, яны імкнуча надаць фальклорным паказам тэатральнасці, відовішчнасці. Жадаючы глыбока зразумець асаблівасці фальклору, маладыя людзі вывучаюць гісторыю, этнаграфію, фалькларыстыку, музыку.

Пераходзячы да трэцяга тыпу фалькларызму (апрацоўкі народных песень), трэба адзначыць, што гэтая форма асваення песеннай спадчыны характэрна для народных хораў, якія выконваюць песні пераважна ў апрацаваным выглядзе. Удзельнікі такіх калектываў не з'яўляюцца непасрэднымі носьбітамі песенных традыцый. Яны ўключаюць у свой рэпертуар беларускія, рускія, украінскія народныя песні і стараюцца выконваць іх у традыцыйнай манеры, але гэтыя словы ўжо менш імправізацыйныя. Удзельнікі гэтых калектываў не абмяжоўваюцца якой-небудзь адной манерай спеваў, а спрабуюць авалодаць рознымі музычнымі стылямі.

Яшчэ ў перадавеныя гады стварыліся вядомыя цяпер сельскія і гарадскія хоры і ансамблі: Казловіч харавы калектыву Слуцкага раёна, хор калгаса імя У. І. Леніна Ляхавіцкага раёна, ансамбль песні і танца будаўнікоў Мінска, хор вёскі Азершчына Рэчыцкага раёна, Прыбыткаўскі хор Гомельскага раёна, хор вёскі Тонеж Тураўскага раёна і многія іншыя. Яны выконвалі апрацаваныя народныя песні. Такім шляхам, напрыклад, у Азершчынскім хоры былі асвоены «У нашым сяле свадзьба будзе», «Вечер з поля», «Рабіна», «Ой, ты, сад» і многія іншыя. Традыцыйныя, мясцовыя каляндарныя, вясельныя, гульневыя, карагодныя, жартоўныя сатырычныя песні выконваюцца гэтым калектывам не так, як іх спявалі ў народзе. Апрацоўкі далі магчымасць зберагаць і развіваючы мясцовыя традыцыі, выкарыстоўваць шматгалоссе. Некаторыя народныя песні для гэтага хору рыхтавалі прафесіянальныя кампазітары Н. Сакалоўскі і Р. Пукст.

Звяртаючы ўвагу на асваенне народнай культуры песні, Р. Шырма пісаў: «Час зразумець, што апрацоўка народнай песні, стварэнне масавай савецкай песні — гэта сапраўднае і глыбокае творчэсць, якая патрабуе добрага ведання народнай мовы, глыбокага адчування героікі нашай эпохі»⁵.

Справа ў тым, што часта глыбінны сэнс песні адкрываецца спецыялісту толькі ў выніку ўсебаковага аналізу зместу і напева, якія не заўсёды па свайму характару і настрою супадаюць.

Прынцыпы, якія вызначаюць меру творчай апрацоўкі народнай песні для самадзейных калектываў, характарызуюцца, у асноўным, двума фактарамі: улік прыроды самой песні і творчы накірунак, якога прытрымліваецца аўтар. Гэтыя рысы ярка раскрыліся ў творчасці такіх карыфеяў і глыбокіх знаўцаў фальклору, як Р. Шырма і Г. Цітовіч. Зробленыя імі апрацоўкі народных песень — узор беражлівых адносін да фальклорнай традыцыі.

Параўноўваючы сваю апрацоўку народнай песні «Жаваранчкі, прыляцце» з апрацоўкай гэтага ж твора кампазітарам Л. Шлег, Г. Цітовіч гаварыў: «Я зрабіў інакш і пры гэтым не парушыў асноўнай меладыйнай лініі напева. У іншых апрацоўках, калі я дзе і парушаў яе, то першы куплет заўсёды даваў у арыгінале. Часта ж кампазітары дазваляюць сабе і празмерныя вольнасці, а часам здараецца так, што і «паху» народнай песні не застаецца»⁶.

Большасць песень, напісаных самадзейнымі кампазітарамі, мае непасрэдную павязь з мясцовай традыцыяй. У вядомых у Беларусі хорах Т. Лапацінай і П. Шыдлоўскага новыя творы нарадзіліся і такім чынам: хор распяваў першапачатковую простую песенную мелодыю — зерне, прапанаванае адным з удзельнікаў⁷. У песнях такога «масавага распеву» сувязь з мясцовымі песеннымі традыцыямі мацней, чым у аўтарскіх песнях.

Характэрны той факт, што шмат узораў, запісаных беларускімі фалькларыстамі ў апошнія гады, створаны самадзейнымі кампазітарамі, пазтамі, асобнымі калектывамі. Даследчыкі адзначаюць, што лепшыя з падобных твораў «заўсёды звязаны з народнай традыцыяй, а паводле бытавання амаль не адрозніваюцца ад вуснапаэтычнай творчасці»⁸.

Многія песні ў Азершчынскім хоры створаны на аснове старадаўніх беларускіх мелодый на словы саміх удзельнікаў і на вершы пазтаў. На словы Т. Лапацінай напісана песня «Нашае сяло», для якой выкарыстана старадаўняя беларуская мелодыя «Учора было лецейка», на словы А. Русака і паводле беларускай народнай песні «Едуць мазуры» — «Кудравая вішня». Шмат песень, акрамя Т. Лапацінай, напісалі ўдзельнікі хору Д. Чычуга, З. Пацеенка, Г. Грыб, Г. Шумскі, Н. Бялун, У. Верамейчык і інш.

Некаторыя са створаных такім чынам песень увайшлі ў побыт. Ці не сведчыць гэта пра генетычную роднасць падобных твораў з фальклорнай традыцыяй? Вядома, у штодзённым жыцці атрымліваецца распаўсюджанне толькі лепшыя творы, напісаныя калектывамі або асобнымі аўтарамі. Шмат новых песень было напісана ў гады Вялікай Айчыннай вайны партызанамі Беларусі.

З беларускіх самадзейных кампазітараў найбольш вядомыя П. і А. Шыдлоўскія, П. Косач, П. Шаўко, Р. Галавасцікаў, М. Пятрэнка, В. Жураўлёў, В. Смірноў і інш. Некаторыя з іх, як большасць прафесіяналаў, складаюць музыку на словы прафесійных і самадзейных пазтаў, іншыя прытрымліваюцца традыцыйнай манеры: і тэкст, і музыку пішуць самі.

Многія самадзейныя кампазітары ствараюць песні ў творчай садружнасці з харавымі калектывамі. Так былі напісаны песні «Зоры залацістыя», «Дзявочая калгасная», «Ураджайная святочная» Р. Галавасцікава, «Камунізму сонца ўсходзіць», «Пара жаць», «Жніўная» П. Шыдлоўскага, «Марусенька-даражэнька», «Святочная», «Зара камунізму» А. Шутава і многія іншыя.

Звяртаючыся да чацвёртага тыпу фалькларызму (стылізаваны фальклор), варта адзначыць, што тэрмін «стылізацыя» ў адносінах да мастацкай самадзейнасці трактуецца па-рознаму. Да таго ж некаторыя вучоныя і музыканты-практыкі ставяцца да стылізацыі адмоўна. І гэта часта правамерна. Многія прафесійныя і самадзейныя калектывы, стылізуючы, скажваюць саму сутнасць фальклору, выдаюць розныя тэатралізаваныя відовішчы за народнае жыццё. На самадзейнай сцэне можна ўбачыць няўдалыя стылізацыі — надуманае, механічнае злучэнне фальклорных элементаў без агульнага сіжэта і задумы. Гэта выклікае законную незадаволенасць аўдыторыі, бо нагадвае падробку пад фальклор. Стылізацыя як форма ўзнаўлення песеннай традыцыі па сілах толькі высокакваліфікаваным кіраўнікам і калектывам. У Беларусі пакуль яшчэ вельмі мала такіх спецыялістаў і ансамбляў. Слабыя стылізаваныя праграмы — гэта свайго роду творчая «хвароба росту».

Іншы раз стылізаваным фальклорам называюць апрацоўкі народных песень і аўтарскія творы, напісаныя ў стылі фальклорных традыцый. Такое вызначэнне стылізацыі ўключае два розныя фальклорныя пласты, таму што апрацоўка ўжо гатовага ўзору і твор, напісаны ў стылі народнай песні, — гэта не адно і тое ж. Яны адрозніваюцца адзін ад аднаго, як копія ад арыгінала. Уключэнне ў стылізацыі апрацовак народных песень і аўтарскіх твораў, па сутнасці, павяраюнае, таму што не закранае асновы фальклору — яго стылю.

Зыходнай тэарэтычнай перадумовай для навуковага падыходу да вызначэння стылізацыі ў харавой самадзейнасці можа служыць яе тэрміналагічнае азначэнне ў літаратуразнаўстве і музыказнаўстве. У іх стылізацыя трактуецца ў прынцыпе аднолькава — як узнаўленне істотных рыс стылю пісьменніка, мастацкага напрамку, літаратурнай плыні, спецыфічных асаблівасцей музыкі⁹.

Мы абпіраемся на гэтыя два вызначэнні ў сукупнасці, таму што фальклорныя стылізацыі не ўкладваюцца ў рамкі якога-небудзь аднаго з іх. Фальклорны стыль уяўляе сабою сістэму «сродкаў поліэлементарнай вобразнасці, г. зн. усіх выразных сродкаў мовы, музыкі, пластыкі ў іх узаемасувязях, узаемадзейнасці або ў іншых адносінах...»¹⁰ Такім чынам, стылізацыя ў харавой самадзейнасці (як адзін з тыпаў фалькларызму) — гэта выкарыстанне песеннай традыцыі ў арганічным адзінстве з іншымі фальклорнымі жанрамі, абрадам, этнаграфічным асяроддзем. Пры гэтым можа стылізавацца як увесь фальклорна-этнаграфічны комплекс, так і асобныя яго элементы.

Адстойваючы розныя формы асваення фальклорнай спадчыны ў самадзейнай творчасці, Ю. Чурко піша: «Уяўляецца няправільнай пазіцыя некаторых фалькларыстаў, якія бачаць перспектыву развіцця народнай харэаграфіі перш за ўсё ва ўзнаўленні аўтэнтычнага фальклору, абмяжоўваюць правы балетмайстраў на яго мастацкую апрацоўку, стылізацыю, трансфармацыю»¹¹.

Гэта можна аднесці і да асваення самадзейнымі хорамі народнай песні. На наш погляд, мастацкая культура народа

збядняецца, калі пры ўсім багаці звычайў, традыцый, абрадаў у Беларусі ў харавой самадзейнасці не выкарыстоўваецца іх багатая паэтыка, сімволіка, эстэтыка. Таму той, хто зацікаўлены ў захаванні і развіцці традыцый, павінен разумець, што традыцыя — не закасянелая, не застылая з'ява.

У Беларусі праводзяцца розныя народныя святы, такія як каляды, Купалле, гучаць песні на вяселлях, дажынках, вясорках, провадах у армію, на кірмашах.

Рэстаўрыраваны і рэканструяваны фальклор, на нашу думку, — гэта не тоесныя паняцці. Рэстаўрацыя азначае аднаўленне народнай песні ў першапачатковым выглядзе, паводле таго, як памятаюць яе людзі старэйшага пакалення. Гэта жывая памяць пакаленняў, і яна дае магчымасць адрадіць многія старадаўнія песні. Менавіта такім чынам многія калектывы ў апошнія гады асвойваюць фальклорную спадчыну.

Рэканструкцыя ж песеннай традыцыі ажыццяўляецца ў вярніку аднаўлення яе агульных уласцівасцей паводле апісанняў, расказаў, рэштак напеваў, слоў. Праўда, пакуль што на Беларусі песеннай традыцыя яшчэ моцная, і мы можам гаварыць пра рэканструкцыю ў самадзейнасці толькі асобных яе элементаў. Магчыма, у будучыні гэтая форма ўзнаўлення атрымае больш шырокае распаўсюджанне, таму што многія песенныя жанры на нашых вачах знікаюць.

Рэканструкцыя народнай песні ажыццяўляецца на аснове звестак пра мастацкія, эстэтычныя, стылістычныя ўласцівасці і функцыянальнае прызначэнне. Звесткі можна атрымаць, вывучаючы друкаваныя працы па гісторыі культуры, этнаграфіі, песеннай творчасці, у гутарках са знаўцамі і носьбітамі песенных традыцый, знаёмячыся з творами выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Акрамя таго, закладзена пэўная інфармацыя ўжо ў самім тэксце. Гэты падрыхтоўчы этап работы кіраўніка над песняй у нейкай меры нагадвае работу даследчыка па вывучэнню песеннай інфармацыі. Кіраўнікам калектываў, якія займаюцца рэстаўрацыяй і рэканструкцыяй фальклору, варта вывучыць вопыт вучоных па аднаўленню традыцый. Правільнае вызначэнне жанравай прыналежнасці песні дае кіраўніку ключ да разумення яе вобразнага і мастацкага ладу, практычнага прызначэння ў мінулым. Неацэнная дапамога тут — акадэмічныя выданні фальклору. У іх даецца навуковы аналіз утварэння сённяшняга стану, а таксама мастацкай прыроды, асноўных асаблівасцей песень розных жанраў.

Класіфікацыя народных песень у харавой самадзейнасці па тыпах фалькларызму ў пэўнай ступені носіць умоўны характар. Па-першае, межы паміж імі рухомыя, узаемапранікальныя. Па-другое, многія калектывы асвойваюць песенныя традыцыі, свядома спалучаючы розныя тыпы фалькларызму. Выключэнне з гэтага правіла — традыцыйны фальклор, найбольш устойлівы ў сваім праяўленні, прадстаўлены шматлікімі фальклорна-этнаграфічнымі групамі. Узаемасувязь і ўзаемаўплыў тыпаў фалькларызму сведчаць пра складанасці асваення народнай песні ў сучаснай харавой самадзейнасці.

Да выкарыстання фальклору варта падыходзіць у кожным выпадку канкрэтна. Тут не можа быць адзінага крытэрыю, бо творчая работа не церпіць шаблону. Таму неабходна чулае, беражлівае і ўмелае кіраўніцтва калектывамі.

Вызначэнне тыпаў фалькларызму дае магчымасць сістэматызаваць вывучэнне працэсу асваення фальклору ў сферы харавой самадзейнасці. Для кіраўнікоў і ўдзельнікаў калектываў тыпы фалькларызму — своеасаблівы арыенцір, які дапамагае асвойваць песенную традыцыю ў адпаведнасці з творчымі магчымасцямі.

¹ Гусев В. Е. Фольклор и социалистическая культура: К проблеме современного фольклоризма // Современность и фольклор: Статьи и материалы. М., 1977. С. 7.

² Клотинь А. Фольклор в системе современной народной культуры // Всесоюзная научная конференция. Фольклорное наследие народов СССР и его роль в художественной культуре развитого социализма. Кишинев, 1981. С. 89.

³ Михайлова Н. Г. Фольклорная традиция и художественная самодетельность // Социальные и творческие проблемы художественной самодетельности. Труды 107. М., 1981. С. 84—95.

⁴ Можейко З. Я. Песенная культура белорусского Полесья. Мн., 1971. С. 8.

⁵ Шырма Р. П. Песня — душа народа. Мн. 1976. С. 170.

⁶ Песня: любоў і абавязак // Мастацтва Беларусі. 1985. № 8. С. 62.

⁷ Ялатаў В. І. Беларуская савецкая народная песня // Песні савецкага часу. Мн., 1970. С. 46.

⁸ Барташэвіч Г. А., Кабашнінаў К. П. Сучасны стан беларускай народнай паэтычнай творчасці. Мн., 1973. С. 28.

⁹ Стилизация // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981. С. 277—279; Словарь литературоведческих терминов. Мн., 1974. С. 373.

¹⁰ Гусев В. Е. Фольклор и социалистическая культура. С. 7.
¹¹ Чурко Ю. М. Народно-сценическая хореография и фольклор // Советский балет. 1985. № 1. С. 35.

УВАГА: ПРАБЛЕМА!

Вольга Брылон

ПРЫГОДЫ ЦЫМБАЛАЎ

Міністэрства мясцовай прамысловасці БССР кіруе цагельнымі заводамі, фабрыкамі па павыву адзёння, апрацоўкай драўніны, вырабам музычных інструментаў. Ужо само такое суседства прымушае задумацца, таму што ў справаздачах звесткі пра колькасць зробленых табу-рэтаў і цымбалаў знаходзяцца побач...

«З вяртаюся да вас для таго, каб папярэдзіць: я пачынаю набываць валюту на «чорным рынку», каб потым нелегальным шляхам набыць на яе электронны сінт-акардэон фірмы «Фарфіза». На гэтым інструменце, аналага якому ў нашай прамысловасці няма, я жадаю сумленна вырабляць прадукцыю на сусветным узроўні якасці. Не для балаўства ён мне патрэбны, а для работы. З перапіскі з рознымі ведамствамі я зразумеў, што набыць сінт-акардэон афіцыйным шляхам немагчыма».

Вось які ліст-папярэджанне атрымала рэдакцыя газеты «Советская культура» ад аднаго вельмі вядомага маскоўскага музыканта. Ліст надрукавалі. Чытаючы яго, безумоўна, цяжка стрымаць усмешку. Але за лістом, адчайным і разам з тым у нечым наіўным, стаіць надзвычай сур'ёзная і актуальная праблема набыцця музыкантамі высокакласных інструментаў, якія ў поўнай меры могуць забяс-

печыць рэалізацыю выканальніцкага майстэрства.

Дастаткова зазірнуць у любы музычны магазін, бадай, любога горада краіны, каб пераканацца: «джэнтльменскі набор» музычных інструментаў, якія паступаюць з фабрык і прапануюцца пакупнікам, бедны і ўбогі. Дастаткова будзе проста кінуць вокам на «дубовыя» скрыпкі, гітары і балалайкі. А калі паспрабаваць на іх паіграць, дык ахвота далучыцца да свету музыкі адпадзе наоўго. Тое ж самае можна сказаць і пра духавыя інструменты, пра электронныя. Любы музыкант, які з павагай ставіцца да сваёй прафесіі, зазірае ў нашыя музычныя магазіны толькі ў выпадку крайняй неабходнасці. Ён лепш заплаціць немалыя грошы майстрам-індывидуалам ці спекулянтам, але набудзе пры гэтым выдатны інструмент, які не стрымлівае, а развівае яго як выканаўцу.

Штогод многія выпускнікі музычных вучылішчаў не рашаюцца працягваць музычную адукацыю