

А. Д. Якубинская

УДК 39 (476)

Кафедра гісторыі беларускай дзяржаўнасці, факультэт тэхналогій кіравання і гуманітарызацыі, Беларускі нацыянальны тэхнічны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь

ЦЫМБАЛІСТЫ Ў СТРУКТУРЫ ТРАДЫЦЫЙНАГА ГРАМАДСТВА БЕЛАРУСКАГА ПААЗЕР'Я

У артыкуле прадстаўлены этналагічны аналіз супольнасці паўночна-беларускіх цымбалістаў як прадстаўнікоў народнага музычнага прафесіяналізму ў структуры традыцыйнага грамадства беларускіх сялян.

Ключавыя словы: музыкант, цымбаліст, беларускія сяляне, традыцыйная прафесійная культура, Беларускае Паазер'е.

Узор цытавання: Якубинская А. Д. Цымбалісты ў структуры традыцыйнага грамадства беларускага Паазер'я // *София: электрон. науч.-просветит. журн.* 2020. № 1. С. 3–9.

A. Yakubinskaya

Department of history of Belarusian statehood, faculty of management and humanitarian technologies, Belarusian National Technical University, Minsk, Belarus

CYMBALISTS IN A TRADITIONAL SOCIETY OF BELORUSSIAN LAKELAND



The article presents an ethnological analysis of the communities of North-Belarusian cymbalists as representatives of folk musical professionalism in the traditional society of Belarusian peasants.

Keywords: musician, cymbalist, Belarusian peasants, traditional professional culture, Belarusian lakeside.

For citation: Yakubinskaya, A. (2020). Cymbalists in the traditional society of Northern Belarus. *Sophia*, 2, 3–9 (in Belar.).

Аўтар:

Алеся Дзмітрыеўна Якубінская – кандыдат гістарычных навук, дацэнт кафедры гісторыі беларускай дзяржаўнасці БНТУ.
alesia-78@yandex.ru

Author:

Alesya Yakubinskaya – PhD in history, associate professor of the department history of Belarusian statehood, BNTU.

У структуры традыцыйнага грамадства беларускіх сялян XIX – сярэдзіны XX ст. існавалі асобныя сацыяльныя групы, якія з'яўляліся прафесійнымі супольнасцямі і складалі яго адметныя субкультуры. У гісторыка-культурных рэгіёнах Беларусі яны фарміраваліся пад уплывам прыродных умоў, гаспадарчага ўкладу, асаблівых працоўных і прафесійных навыкаў. Такія супольнасці вызначаліся спецыфікай прафесійнай дзейнасці і адметным сацыяльным статусам, якія ў пэўнай ступені характарызаваліся ўстойлівасцю, кансерватыўнасцю, традыцыяналізмам.

Сярод іншых катэгорый традыцыйнага грамадства беларускіх сялян вылучаліся прафесійныя народныя музыканты – дудары, скрыпачы, лірнікі, цымбалісты. Менавіта цымбалісты ў канцы XIX – сярэдзіне XX ст. утваралі характэрную субкультуру музыкантаў такога гісторыка-этнаграфічнага рэгіёна, як Паазер’е (Паўночная Беларусь, памежныя раёны Пскоўшчыны, Смаленшчыны).

У XIX ст. этнаграфічны нарыс, прысвечаны народным музыкантам Віцебшчыны як асобнай супольнасці «грамадскіх служыцеляў», стварыў М. Я. Нікіфароўскі [6]. На сучасным этапе марфалогія і эргалогія цымбал, асаблівасці выканальніцкай тэхнікі і цымбальных найгрышаў у межах айчынай этнамузыкалогіі найбольш грунтоўна даследаваны І. Д. Назінай [3]. Феномен народнага музыканта-цымбаліста (саліста і ансамбліста) Паўночнай Беларусі вывучаўся мастацтвазнаўцам А. В. Рамадзіным [8]. Народная музычная традыцыя паўночна-беларускіх цымбалістаў у кантэксце працэсаў станаўлення этнічнай ідэнтычнасці «маргінальных этнагруп» з’яўлялася прадметам даследавання І. У. Маціеўскага [2].

Даследаванні ў галінах мастацтвазнаўства і этнамузыкалогіі адносяць народнае музычнае мастацтва паўночна-беларускіх цымбалістаў да адзінага «этнакультурнага кола паўночна-беларускай этнічнай традыцыі» [2, с. 30]. Аднак, асаблівасці функцыянавання музыкантаў-цымбалістаў як асобнай прафесійнай супольнасці ў структуры традыцыйнага грамадства беларускіх сялян Паўночнай Беларусі ў межах айчынай этналогіі не з’яўляліся прадметам спецыяльнага даследавання. Этналагічнае даследаванне супольнасці паўночна-беларускіх цымбалістаў як прадстаўнікоў народнага музычнага прафесіяналізму ў структуры традыцыйнага грамадства XIX – першай паловы XX ст. можа быць праведзена ў межах наступных напрамкаў: самабытныя формы навучальнага працэсу, прафесійная дзейнасць і «прафесіяналізм» народнага музыканта, сацыяльны статус і функцыя цымбаліста ў традыцыйным грамадстве беларускіх сялян.

Працэс фарміравання працоўных і прафесійных навыкаў пачынаўся ў дзяцей беларускіх сялян у межах сям’і і меў сваю спецыфіку. У XIX ст. сярод беларускіх сялян іграць на музычных інструментах вучыліся толькі хлопчыкі, прычым інструмент мог пераходзіць у спадчыну разам з іншай рухомай маёмасцю [6, с. 59]. Верагодна, гэта было звязана з тым, што ў традыцыйным грамадстве беларускіх сялян дзейнічалі культурныя феномены «школы мацярынства» і «школы пастухоўства», якія фарміравалі ў свядомасці дзяцей пэўную адаптацыйную стратэгію з характэрным паэтапным працэсам авалодання працоўнымі і прафесійнымі навыкамі адпаведна ўзросту і полу [9, с. 98]. «Школа пастухоўства» арыентавала хлопчыкаў на актыўную сацыяльную ролю па-за межамі сям’і, што прадугледжвала ў тым ліку і прафесійную дзейнасць народнага цымбаліста. У большасці выпадкаў імкненне займацца музыкай з’яўлялася асабістай ініцыятывай хлопчыка-пастушка ва ўзросце ад сямі да дванаццаці гадоў. Так, М. Я. Нікіфароўскі ва ўласцівай яму белетрыстычнай манеры адзначае: «Знойдуцца такія „ўпарціны“, рукі каторых чэшуцца нават за сахой і касой да таго ці іншага музычнага інструменту» [6, с. 44]. Аднак у XX ст. даследчыкамі зафіксаваны і выпадкі жаночага цымбальнага інструменталізму. Бацькі-скрыпачы выходзілі дачок-цымбалістак пераважна для дапаможнага ўдзелу ў межах народных сямейных ансамбляў [7, с. 159].

Паводле даследаванняў мастацтвазнаўца А. В. Рамадзіна, ад пачатку навучальны працэс быў накіраваны на ўдасканаленне слыху і фарміраванне музычнай памяці вучня [8, с. 11]. Дзеці слухалі найгрышы старэйшых музыкантаў, назіралі за іх музычнай

тэхнікай, атрымлівалі асабістыя ўражанні і спрабавалі інтуітыўна іх паўтараць, тым самым робячы першыя крокі ў навучанні. Баючыся бацькоўскай забароны, кпінаў з боку родных, практыкаваліся будучыя музыкі звычайна ў аддаленых ці адасобленых месцах, хаваючыся ў гаспадарчых пабудовах, у полі і на пасце [6, с. 55]. Узаемадзеянне вучня і настаўніка становілася больш цесным пасля атрымання першапачатковых самастойных навыкаў ігры на цымбалах. Тады пачынаў выкарыстоўвацца кантактны метада навучання, пры якім рукі вучня і настаўніка датыкаліся [8, с. 11]. Працэс навучання меў стацыянарную форму пераважна ўнутры сям'і.

Даследаванні феномена паўночна-беларускіх цымбалістаў дазволілі А. В. Рамадзіну вылучыць тры ўзроўні традыцыйнай выканальніцкай арыентацыі: першы – унутрысямейны, другі – атрыманне навыкаў ад музыкантаў сваёй ці суседняй вёскі, трэці – атрыманне навыкаў ад прадстаўнікоў народнага прафесіяналізму, што прыязджалі здалёк [8, с. 11]. У двух апошніх выпадках будучыя музыканты атрымлівалі візуальныя і слыхавыя ўражанні, форма выкладання мела парцыённы характар, бо цымбаліст засвойваў новыя віды найгрышаў, знаёміўся з індывідуальнай выканальніцкай тэхнікай іншых цымбалістаў. У XIX ст. прыкладна з пятнаццацігадовага ўзросту народны музыкант становіўся ў традыцыйным грамадстве беларускіх сялян «прафесіяналам» і працягваў служыць музычнай справе прыкладна 25 гадоў пры ўмове, што пэўныя жыццёвыя абставіны, напрыклад пастаянны прыбытак з уласнай гаспадаркі або служба на выбарнай пасадзе, не прымушалі яго кінуць «музыкаваць» [6, с. 55].

У працэсе станаўлення народнага прафесіянала-музыканта можна вылучыць пэўныя этапы засваення майстэрства цымбаліста. Спачатку будучыя музыканты практыкаваліся ўнутры сям'і, потым ігралі для суседзяў, а атрымаўшы іх адабрэнне і падтрымку, пачыналі іграць танцавальную музыку на вячорках, моладзевых ігрышчах і кірмашах. Вярышняй народнага прафесійнага майстэрства лічылася ўменне правесці музычнае суправаджэнне вяселля. «Музыкант вырабляў інструмент, як правіла, сам для сябе, праходзіў доўгі шлях асваення і ўдасканалення выканальніцкага майстэрства, авалодання рознажанравым рэпертуарам, мясцовым стылем сольнага і ансамблевага музіцыравання, „туравання“ спевам» [5, с. 8]. Мастацтвазнаўцы адзначаюць, што ў супольнасці паўночна-беларускіх цымбалістаў існавала ўстойлівае ўяўленне аб надзвычайнай значнасці індывідуальнага выканальніцкага стылю [7, с. 149]. Усё гэта сведчыць, што ў супольнасці паўночна-беларускіх цымбалістаў склаліся самабытныя формы навучальнага працэсу. Гэтыя шляхі, прыёмы, прынцыпы выкладальніцкай арыентацыі складаюць своеасаблівую народную «методыку» выхавання цымбалістаў і навучання іх беспісьменным формам музыкі.

І. Д. Назіна слушна адзначае выразна акрэслены прафесійны характар творчай дзейнасці народнага музыканта, скіраванай на служэнне вясковай грамадзе [5, с. 8]. Сацыяльны статус народных цымбалістаў можа быць дакладна акрэслены ў межах наступных характарыстык прафесійнай дзейнасці і «прафесіяналізму»: формы прафесійнай дзейнасці цымбалістаў, формы аплаты працы, падпарадкаванасць жыццёвага ўкладу музыканта раскладу мерапрыемстваў сялянскай грамады, прафесійная тэрміналогія, выканальніцкія прыёмы, рэпертуар, спецыфіка інструментальнага ансамбля, прафесійны этыкет.

У XIX ст. сярод паўночна-беларускіх музыкантаў захоўваліся тры рэліктавыя формы прафесійнай дзейнасці: вандроўная (цымбалісты-«страннікі»), абрадавая

(цымбалісты-«скамарохі»), сінкрэтычная (змешаная) [7, с. 154]. Так, цымбалісты-«страннікі», з'яўляючыся носбітамі лакальнай традыцыі, маглі перамяшчацца на вялікую адлегласць, кантактаваць з прадстаўнікамі іншых этнічных груп, засвойваючы ад іх новыя мелодыі найгрышаў. Цымбалісты-«скамарохі» звычайна забяспечвалі музычнае суправаджэнне абрадавага і святочнага жыцця сялянскай грамады. Найбольш характэрнай для народных сямейных ансамбляў Паўночнай Беларусі была сінкрэтычная (змешаная вандроўна-абрадавая) форма прафесійнай дзейнасці. Такім чынам, формы прафесійнай дзейнасці – гэта традыцыйныя характэрныя формы паводзін і выканання асабістых працоўных абавязкаў у супольнасці паўночна-беларускіх цымбалістаў, якія мелі для іх выключную значнасць.

Важнай характарыстыкай прафесійнай дзейнасці народнага цымбаліста з'яўлялася ўзнагарода за ігру як за выкананую працу. Форма і памер платы залежалі ад таго, дзе адбывалася музычнае суправаджэнне: на вячорках, ігрышчах, кірмашах, вяселлях, падчас валачобных хаджэнняў. У XIX ст. на вячорках, ігрышчах і кірмашах музыка звычайна загадзя атрымліваў плату ў выглядзе 2–3 яек, баранак, пернікаў, цукерак, грошай (1–3 капейкі) [6, с. 56]. Форма і памер узнагароды ўплывалі на працягласць самой ігры і залежалі ад волевыяўлення музыканта. Нечакана для танцораў ён мог спыніць найгрыш, каб атрымаць дадатковую аплату ад наймальнікаў, якія тут жа спяшаліся «пыдгурасціць музыку», лісліва-ветліва заўважаючы, што можна было б пайграць даўжэй [6, с. 57].

Вялікай папулярнасцю карысталіся народныя ансамблі, якія складаліся з некалькіх музыкантаў, што ігралі на розных інструментах. Традыцыйна ў Паазер'і гэта скрыпка, цымбалы, бубен. Таму музыканты прыкладна аднаго ўзроўню выканальніцкага майстэрства стараліся «скупіцца», «стаць да пары», і ў такім выпадку іх агульны заробак дзяліўся пароўну [6, с. 58]. Пры гэтым цымбалы нярэдка лічыліся падпарадкаванымі, падначаленымі іншым інструментам у ансамблевым выкананні. Гэта акалічнасць сведчыць аб існаванні своеасаблівай іерархіі ўнутры народнага ансамбля.

Народныя музыканты ажыццяўлялі музычнае суправаджэнне абрадавага жыцця сялянскай грамады. Запрошанаму граць на вяселлі музыканту гаспадары плацілі загадзя і больш ніякіх даплат падчас абраду не рабілі, зрэдку некаторыя госці па сваім асабістым жаданні ў час танцаў маглі заплаціць ці пачаставаць музыканта [6, с. 57]. На вяселлях існаваў звычай праз «галаснікі» кідаць у корпус інструмента манеты, якія потым цымбаліст высыпаў праз шчыліну, спецыяльна зробленую з правага боку інструмента [3, с. 177]. Музыка з'яўляўся пажаданым абавязковым удзельнікам валачобнага абраду і атрымліваў роўную долю ад валачобнага збору і звыш яго, калі «струменціна» пацярпела ўрон [6, с. 57]. М. Я. Нікіфароўскі адзначае, што за адно больш-менш удаае выступленне музыкант атрымліваў каля аднаго рубля і поўныя кішэні і запазушнік пернікаў, цукерак, абаранкаў, арэхаў [6, с. 58]. Трэба адзначыць, што ў традыцыйным грамадстве беларускіх сялян XIX – першай паловы XX ст. «музыкарства» з'яўлялася не адзінай крыніцай прыбытку для цымбаліста, а хутчэй дадатковай.

Паслугі прафесійнага музыканта карысталіся попытам на працягу ўсяго года, выключэнне складаў перыяд Вялікага посту. Ад вясны да канца цёплай восені музыкант звычайна іграў танцавальныя найгрышы для моладзі на вуліцы, зімой у прасторнай хаце, карчме [6, с. 59]. У Беларускім Паазер'і народныя музыканты-цымбалісты задавальнялі патрэбы сялян у музыцы і танцах падчас грамадскіх форм выкарыстання вольнага часу: моладзевых вячорак, ігрышчаў, кірмашоў. На кірмашах музыкант

пачынаў іграць пасля заканчэння ранішніх набажэнстваў у касцёле ці царкве і завяршаў на змярканні [6, с. 58]. Як адзначалася, цымбалісты ажыццяўлялі музычнае суправаджэнне сямейна-абрадавага жыцця беларускіх сялян (вяселле, хрэсьбіны, провады ў войска), каляндарных абрадавых дзеянняў (калядны, валачобны абрады). Прымаючы ўдзел у абрадавых дзеяннях сялянскай сям’і і грамады, музыка фактычна становіўся «кабальным батраком», мусіў іграць амаль бесперапынна і спыняцца толькі па загадзе наймальніка [6, с. 57]. Такім чынам, маёмасны стан, узровень заробочнай платы музыканта ў XIX ст. быў не вельмі высокім, меў сезонны характар, залежаў ад яго майстэрства, асабістага знаёмства з наймальнікамі і «папулярнасці» ў грамадзе. Жыццёвы ўклад народнага музыканта, сямейнага народнага ансамбля быў падпарадкаваны раскладу мерапрыемстваў сялянскай грамады, яе сямейна-абрадаваму жыццю і каляндарна-абрадаваму цыклу.

Неабходна адзначыць такую важную характарыстыку «прафесіяналізму» супольнасці паўночна-беларускіх цымбалістаў, як наяўнасць прафесійнай народнай тэрміналогіі і прафесійных выканальніцкіх спосабаў ігры. Так, працэс ігры на цымбалах называўся народнымі тэрмінамі «біць», «цымбаліць», «перыць у цымбалы» [3, с. 181]. Народныя ўяўленні аб рытмічнай, танцавальнай функцыі цымбалаў, выканальніцкай тэхніцы закладзены ў характэрных тэрмінах «выбіваць», «падбіваць» [7, с. 158]. Гукавыя характарыстыкі цымбал абзначаліся іх здольнасцю «спяваць», «гаварыць», «плакаць». І. Д. Назіна адзначае «антрапамарфізацыю» цымбал як характэрную, рэпрэзентатывную рысу беларускай народнай інструментальнай культуры: асобныя часткі інструмента маюць антрапаморфныя назвы, напрыклад: «грудзі» – верхняя дэка, «плечы» – ніжняя дэка, «галовы» – калодкі для калкоў, «галаснікі» – рэзанатарныя адтуліны, «душы» – планкі ўнутры корпуса [4, с. 123]. У паўночна-беларускіх цымбалістаў існавалі два прафесійныя выканальніцкія спосабы ігры на цымбалах: седзячы, трымаючы інструмент на каленях ці падстаўцы, і стоячы ці ідучы, у абодвух выпадках цымбалы падвешваліся на рамяні праз плячо. Паколькі цымбалы звычайна выкарыстоўваліся падчас святочных мерапрыемстваў, то аснову рэпертуару музыкантаў складалі вясельныя маршы, танцавальная музыка, бяседныя песні [3, с. 184].

Звяртаюць на сябе ўвагу ўзаемаадносіны паміж музыкантамі ў асяроддзі паўночна-беларускіх цымбалістаў. Пра наяўнасць прафесійнага этыкету ўнутры музычнай супольнасці сведчыць М. Я. Нікіфароўскі, адзначаючы, што сярод музыкантаў існуюць не сяброўскія, а хутчэй таварыскія адносіны, усе непаразуменні вырашаюцца ўсталяваўшыміся звычаямі: «іграем пароўну і плату дзелім пароўну, а не – дзелім прапарцыянальна» [6, с. 58].

Традыцыйнай формай баўлення моладзю вольнага часу былі танцы на кірмашах, ігрышчах, куды збіраліся і розныя музыканты, лічылася, што чым больш іх збярэцца, тым больш цікавымі і працяглымі будуць танцы. Музыканты часта размяшчаліся на невялікай адлегласці адзін ад аднаго так, каб танцоры добра чулі свайго музыканта і адначасова маглі прадэманстраваць танцавальны імпэт і зухаватасць танцорам, што танцавалі ля другога музыканта [6, с. 58]. Вельмі распаўсюджанай з’явай у Паазер’і з’яўляўся дуэт скрыпка-цымбалы, а ў XX ст. – гармонік-цымбалы; у абодвух варыянтах у выканальніцкай традыцыі вядучым з’яўляецца інструмент, пад які падстройваюцца цымбалы. Даследчыкі адзначаюць традыцыйны для рэгіёна феномен мультыінструменталізму, але з характэрнай спецыялізацыяй вопытнага музыканта, калі перавага аддаецца аднаму інструменту [8, с. 11].

У традыцыйным грамадстве беларускіх сялян існавалі асаблівыя адносіны да асобы музыканта-інструменталіста. З аднаго боку, музыкант – гэта выключная асоба, акружаная арэолам выбранаці, надзеленая звышчалавечымі ўласцівасцямі ўздзеяння на свет, таму асноўнае прызначэнне музыканта – быць носьбітам святочнага настрою і жыццярадасных эмоцый [4, с. 121–122]. Моладзь з павагай і далікатнасцю ставілася да музыкантаў падчас танцаў. Звычайна звяртаючыся да музыкантаў па імені незалежна ад узросту ў памяншальна-ласкальнай форме, дзяўчаты частавалі іх яблыкамі, арэхамі, юнакі – чаркай гарэлкі ці давалі «сысануць піпкі» [6, с. 56]. З гэтымі асаблівымі адносінамі, верагодна, была звязана самаўпэўненасць музыканта, асэнсаванне сваёй значнасці, выключнасці. Калі паслугі музыканта замаўляліся загадзя, ён звычайна ўзначальваў натоўп моладзі, рухаючыся ў бок кірмашу, ці лянiва і напышліва падыходзіў да гурта моладзі на ігрышчах [6, с. 55]. З другога боку, паводле меркавання бацькоў нявесты, музыкант не самы пажаданы прэтэндэнт на ролю жаніха іх дачкі. Беларускія сяляне лічылі, што музыкант не самы лепшы гаспадар, не заўжды здольны пракарміць сям’ю і, акрамя таго, звязаны з «нячыстай сілай» [6, с. 56]. Такім чынам, традыцыйны прафесійны этыкет рэгуляваў адносіны ўнутры супольнасці музыкантаў, адначасова традыцыя рэгламентавала асаблівае стаўленне да музыканта з боку членаў сялянскай грамады.

Адметнасць сацыяльнага статусу музыканта-цымбаліста характарызуецца запарабаванасцю яго паслуг унутры вясковай грамады. У першую чаргу ў структуры традыцыйнага грамадства беларускіх сялян трэба адзначыць святочную функцыю цымбаліста, які з’яўляўся арганізатарам і выканаўцам музычнага суправаджэння грамадскіх форм выкарыстання вольнага часу: моладзевых вячорак, ігрышчаў, кірмашоў. Музыкант-цымбаліст з’яўляўся неабходным удзельнікам і арганізатарам музычнай прасторы вясельнага абраду, а таксама пажаданым удзельнікам хрэсьбінаў, провадаў у войска. У межах каляндарнай абраднасці беларусаў цымбаліст з’яўляўся непасрэдным удзельнікам каляднага і валачобнага абрадаў. Гэта дазваляе вылучыць рытуальную функцыю цымбаліста ў кантэксце сямейна-абрадавага жыцця і каляндарна-абрадавага цыкла беларускіх сялян.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Беларусы. Т. 11: Музыка / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка; НАНБ, Ін-т мастацтвазн., этнагр. і фалькл. імя К. Крапівы. – Мінск: Беларус. навука, 2008. – 700 с.
2. *Мацеевский, И. В.* Традиционная музыка белорусов как фактор этнической идентификации / И. В. Мацеевский // Современное музыковедение в мировом научном пространстве / сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова; Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Вып. 23. – Мінск: БГАМ, 2010. – С. 21–36.
3. *Назіна, І. Д.* Беларускія народныя музычныя інструменты / І. Д. Назіна. – Мінск: Беларусь, 1997. – 239 с.
4. *Назіна, І. Д.* Белорусская народная музыкально-инструментальная культура в её этнически константных проявлениях / И. Д. Назина // Современное музыковедение в мировом научном пространстве / сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова; Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Вып. 23. – Мінск: БГАМ, 2010. – С. 119–126.
5. *Назіна, І. Д.* Традыцыйная музычна-інструментальная культура беларусаў як прадмет спецыяльнага вучэбнага курса / І. Д. Назіна // Весці Белар. дзярж. акадэміі музыкі. – 2008. – № 13. – С. 4–9.
6. *Никифоровский, Н. Я.* Очерки Витебской Белоруссии / Н. Я. Никифоровский; автор предисл. и сост. А. П. Ващенко. – Мінск: Беларусь, 2019. – 271 с.
7. *Ромодин, А. В.* Двойственность творческого мышления традиционных северо-белорусских цимбалистов / А. В. Ромодин // Северо-белорусский сборник: обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба:

Сб. науч. статей и матер. / Ред.-сост. А. В. Ромодин, редкол.: В. В. Виноградов [и др.]. – СПб.: РИИИ, 2012. – Вып. 1. – С. 143–167.

8. Ромодин, А. В. Феномен народного музыканта-солиста и ансамблиста (северо-белорусские цимбаллисты): автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / А. В. Ромодин. – СПб., 2004. – 32 с.

9. Якубінская, А. Д. Традыцыйная сацыялізацыя дзяцей беларускіх сялян у другой палове XIX – першай палове XX ст. / А. Д. Якубінская. – Мінск: РІВШ, 2010. – 118 с.

Артыкул паступіў у рэдкалегію 15.03.2020.