

Музыка
Усадьба
Изма
Музыка



Як нацыя навучылася спяваць

Практыкі захавання беларускага песеннага фальклору ў першай трэці XX стагоддзя

Дзмітрый Дрожжа

12 лютага 1910 года ў Вільні пры падтрымцы беларускай газеты «Наша Ніва» прайшоў першы выступ групы маладых энтузіястаў пад кіраўніцтвам Алеся Бурбіса і Ігната Буйніцкага. Гэтая вечарына стала пачаткам масавай рэпрэзентацыі беларускага песеннага фальклору [16, 251].

Значна пазней, у канцы XX – пачатку XXI стагоддзяў, свет зацікавіўся тым, што мы называем нематэрыяльнай культурнай спадчынай. Вырасла колькасць творчых калектываў, арыентаваных на фальклор, у тым ліку песенны [5, 171]. Яркі прыклад: у 1994 годзе ў black metal гурта з Фінляндыі «Amorphis» выйшаў альбом «Tales from the Thousand Lakes» («Паданні тысячы азёраў»), прысвечаны фінскаму эпасу «Калевала» [21]. У гэты ж час пачынаецца гісторыя беларускага фолк-рок/фолк-мадэрн-гурта «Палац», створанага Алегам Хаменкам і Юрыем Выдронкам, якія ў аснову творчасці паклалі матэрыял беларускіх народных песень у сучаснай апрацоўцы [13, 221–222].

На думку беларускай даследчыцы Алесі Гурчанкі, узрастанне ўвагі да фальклору было абумоўлена працэсамі глабалізацыі. Еўрапейская асацыяцыя фальклорных фестываляў (EAFF) пры падтрымцы ЮНЕСКА штогод праводзіць дзясяткі міжнародных фальклорных фестываляў, сярод якіх Сусветны чэмпіянат па фальклору «World Folk» і Еўрапейскі чэмпіянат па фальклору «Euro Folk». Яшчэ адной прычынай актывізацыі цікавасці да вуснай народнай творчасці стаў грамадскі і, перш за ўсё, моладзевы пратэст супраць стэрэатыпаў масавай культуры [4, 5].

How the Belarusian Nation Learned to Sing, or Practices of Preservation of Belarusian Song Folklore in the First Third of the 20th Century

The article by Dzmitry Drozhzha, a graduate of the EHU's MA program in Cultural Heritage, is dedicated to a retrospective review of professional and amateur practices of popular re-adaptation of Belarusian rural folk songs as part of the formation of modern national identity among urban Belarusians. The article highlights the evolution of these approaches and raises the question of the authenticity of the resulting folk product. At the same time, all these practices became a source of inspiration and a model for the second Belarusian revival in the late 1980s and 1990s.



Дзмітрый Дрожжа – гісторык, магістр гуманітарных навук. Скончыў гістарычны факультэт Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Выпускнік магістарскай праграмы ЕГУ «Развіццё культурнай спадчыны». Сфера даследчых інтарэсаў – музыкальны, песенны і танцавальны фальклор, фэйклор (квазіфальклор), а таксама пытанні, звязаныя з фарміраваннем і функцыянаваннем сучаснай міфалогіі.

Трупа Ігната Буйніцкага ў Спорцінг-Палацы ў Пецярбурзе, 1912 год. Арыгінал з Беларускага музея Івана Луцкевіча ў Вільні

У разуменні ЮНЕСКА, нематэрыяльная культурная спадчына «перадаецца ад пакалення да пакалення, пастаянна аднаўляецца супольнасцямі і групамі ў залежнасці ад асяроддзя, іх узаемадзеяння з прыродай і іхняй гісторыі. Яна фармуе ў іх пачуццё самабытнасці і пераемнасці, садзейнічаючы шанаванню культурнай разнастайнасці і творчасці» [9, арт. 2.1]. Такім чынам, проста фіксацыю фальклорнага песеннага матэрыялу яшчэ няможна назваць захаваннем нематэрыяльнай культурнай спадчыны – песні неабходна рэтрансліраваць.

На пачатку XX стагоддзя паняцця нематэрыяльнай культурнай спадчыны яшчэ не існавала, але пытанне захавання таго, што засталася «ад прадзедаў спакон вякоў» [10], ужо стаяла. У гэтым артыкуле на прыкладзе беларускага песеннага фальклору я паспрабую вызначыць асноўныя практыкі захавання і перадачы нематэрыяльнай культурнай спадчыны ў першай трэці XX стагоддзя. Для гэтага мне неабходна вызначыць гістарычныя умовы, у якіх адбывалася фарміраванне практык, фактары, што паўплывалі на іх фарміраванне, а таксама разгледзець некаторыя кейсы стварэння такіх практык.

Узнікненне грамадскай цікавасці да песеннага фальклору

Канец XIX–пачатак XX стагоддзя – час збору і каталагізацыі фальклорнай інфармацыі. Спярша адзіным спосабам фіксацыі песеннай традыцыі быў запіс тэкстаў, часцей за ўсё нават без нот (напрыклад, рукапісны зборнік «Беларускія песні» А.К. Сержпутоўскага, запісаны ў 1890-х гадах у Мазырскім павеце). Вядома, гэта не садзейнічала дакладнай рэтрансляцыі [8, 8].

Змены ў стаўленні да фальклору адбыліся ў выніку грамадска-палітычных і светапоглядавых зменаў. У 1884 годзе у часопісе беларускіх народнікаў «Гоман» упершыню была агучана думка аб самастойнасці беларускай нацыі: «Итак, белорусская народность, сохранив свою обособленность, должна будет

без сомнения занять в России такое же место, которое стремятся занять другие более или менее крупные народности» [2, 169].

Ідэя самастойнасці нацыі, патрабаванне палітычнай аўтаноміі ў складзе Расійскай імперыі ў праграме Беларускай сацыялістычнай грамады [12, 218] выклікалі цікавасць інтэлігенцыі да фальклору як элементу самаідэнтыфікацыі.

Практыкі захавання песеннага фальклору фарміраваліся ў дастаткова спецыфічных абставінах. Па-першае, пры адсутнасці нацыянальнай дзяржавы, падчас барацьбы за яе, а з 1921 года у межах дзвюх дзяржаў: Другой Рэчы Паспалітай і Савецкай дзяржавы, у якой тэрыторыя Беларусі была прадстаўлена дзяржаўнай структурай у выглядзе БССР [1, 97–98].

Па-другое, новыя практыкі захавання і рэтрансляцыі фальклору складаліся ва ўмовах актыўнай міграцыі ў сувязі з пераходам ад аграрнага да індустрыяльнага грамадства. Асноўным носьбітам песеннай спадчыны – сялянам – стала складана захоўваць песенную традыцыю – народная песня ва ўрбанізаваным грамадстве магла лічыцца «дзікунскай». Як адзначыла даследчыца Ларыса Рыжкова, «у горадзе многія фізічныя якасці чалавека знікаюць як непатрэбныя. Сярод іх і голас. Голасам чалавек можа спяваць, пасылаць інфармацыю, радавацца жыццю і яго працягу... Народная практыка «пастаноўкі голаса» не была спецыяльным заняткам, а была часцінай жыцця» [15, 211–212]. У горадзе панаваў іншы культурны асяродак, які фарміраваў уласную спадчыну. Новыя культурныя ўмовы добра апісаў кампазітар Антон Грыневіч у сваіх лістах і выступках: «Родная песня ўсё радзей чуваць у нашым краі... цяперашняя моладзь замест сваёй роднай песні-весьлухі весьліцца чужой незразумелай песняй» [3, 16–17]. Аднак парадасальна горад становіцца і цэнтрам захавання, вывучэння і рэтрансляцыі песеннага фальклору.

Яшчэ адна рыса эпохі – пераход ад лакальнасці да рэгіянальнасці: народная песня выходзіць за межы адной вёскі і становіцца здабыткам усіх беларусаў. Важна адзначыць,

што пачынаецца новая хваля збору фальклорнага матэрыялу, які запісваюць ужо прафесійна. Гэтым заняліся многія дзеячы беларускага адраджэння, напрыклад Рыгор Шырма, Генадзь Цітовіч, Антон Грыневіч, Канстанцін Галкоўскі, мастак Язэп Драздовіч (яго першы зборнік датуецца 1919 годам; збіраць народныя песні Драздовіча падштурхнуў якраз Антон Грыневіч [7, 295]).

З фальклорным матэрыялам пачалі працаваць прафесійныя кампазітары. Яны заняліся гарманізацыяй – апрацоўкай аўтэнтчнай народнай песні з мэтай надання ёй гарманічнага гучання, эстэтычнай формы для выканання на шырокую публіку, ператварэння яе ў твор мастацтва. Рабілася гэта для таго, каб фальклор стаў больш даступны для гарадскіх жыхароў, якія не заўсёды былі беларусамі (больш падрабязна пра гарманізацыю можна пачытаць у манаграфіях Яніны Грыневіч [3], Лявона Луцкевіча і Галіны Войцік [11, 12]).

Прыклады асобных практык

Звернемся да некалькіх кейсаў.

Дзейнасць Ігната Буйніцкага (1861–1917) і яго тэатральнай трупы палягала ў правядзенні беларускіх фальклорных вечарынак у буйных гарадах, такіх як Вільня, Мінск, Санкт-Пецярбург, Масква ці Варшава. У якасці рэтранслятараў (удзельнікі трупы) звычайна выступалі сябры Буйніцкага, студэнты або прадстаўнікі беларускай інтэлігенцыі. Вечарыны наведвалі гараджане, сярод якіх беларусы (найперш студэнты), а таксама не беларуская інтэлігенцыя. Удзельнікі трупы спрабавалі злучыць сцэнічную прастору і глядацкую залу, прыбраць разрыў паміж гледачамі і акцёрамі, каб рэтрансляцыя спадчыны насіла натуральны характар.

Першая такая вечарына ў Вільні адбылася 12 (25 лютага) 1910 года ў клубе чыгуначнікаў і мела велізарны поспех: «Уся зала стала нібы бурным морам народным, уся дрыжала ад крыкаў: «Брава! Брава, беларусы! Біс!». Хору прыйшлося па некалькі разоў спяваць песні, якія больш за ўсё захапілі сэрцы і душы лю-

дзей сваімі словамі, музыкай. Так віталі людзі ўсіх нацыянальнасцей беларускую песню, якая да гэтага лілася і разлівалася толькі па палях і пералесках, а цяпер адразу выйшла на свет шырокі» [7].

Першая ж вечарына заклала практыку рэтрансляцыі. Першая частка выступу – тэатральная пастаноўка паводле п’есы сучаснага беларускага драматурга з элементамі народных песень і побыту (напрыклад, спектакль Алеся Бурбіса «Па рэвізіі» ці камедыя Каруса Каганца «Модны шляхцюк»).

Другая частка выступу – беларускія народныя песні. «Плэйліст», за рэдкім выключэннем, быў аднолькавы. Гэта рабілася для таго, каб публіка хутчэй запамінала словы і магла падпяваць артыстам. Моладзевы хор пад кіраўніцтвам Людаміра Рагоўскага выконваў «Чаму ж мне не пець?», «Ох ты, дуб!», «Прыляцелі гусі», «Ды куды ж ты, дуб зялёны!». Часам таксама дэкламавалі вершы сучасных беларускіх паэтаў.

Трэцяя частка – папулярныя беларускія танцы («Юрка», «Лявоніха», «Качан»), якія таксама паўтараліся ад імпрэзы да імпрэзы, каб гледачы змаглі запомніць элементы кожнага танца і стаць актыўнымі ўдзельнікамі працэсу. На гэтым этапе розніца паміж гледачамі і акцёрамі знікала. Усе становіліся адзіным цэлым. Як пісаў Янка Купала: «Зал ... прадстаўляў сабой маленькую часціну Беларусі...» [7].

Поспех трох такіх выступленняў паклаў пачатак працяглай і больш упэўненай працы Ігната Буйніцкага ў Вільні і падштурхнуў стварыць пастаянную беларускую трупу ды падарожнічаць з ёй па Беларусі. У 1917 годзе Буйніцкі памірае, не паспеўшы сфарміраваць устойлівую традыцыю перадачы спадчыны, але заклаўшы асновы для дзейнасці наступных пакаленняў.

Яшчэ адным важкім кейсам у справе прапаганды беларускага песеннага фальклору стала дзейнасць Рыгора Шырмы (1892–1978) і Генадзя Цітовіча (1910–1986). Іх дзейнасць адбывалася ў трохі іншай плоскасці. Абодва прадстаўнікі беларускай культуры былі ўпэўненыя, што паспяховаму захаванню і рэтран-

сляцыі беларускай народнай песні можа спрыяць дзейнасць народнага хору. Яшчэ ў школьныя гады Шырма зацікавіўся спевамі і сам спяваў у школьным хоры. Народны паэт Беларусі Ніл Гілевіч называў яго «патрыётам беларускай музыкі, чараўніком-валадарам роднай песні, яе самаадданым прапагандыстам і папулярызатарам, руплівым фалькларыстам-збіральнікам, патрабавальным і клапатлівым настаўнікам-педагогам, нястомным грамадскім дзеячам» [18].

Шырма лічыў, што «трэба прывесці ў парадак нашу спадчыну, тое, што было запісана і ляжыць цяпер мёртвым капіталам. ...Да гэтых часоў з захапленнем чытаюць казкі «Тысяча і адна ноч». Наш беларускі матэрыял па сваіх мастацкіх якасцях ніколі не ніжэйшы. ... Нашы вучоныя, паэты і пісьменнікі павінны прывесці беларускі эпас у парадак. Калі ёсць «Калевала», калі ёсць эпас каўказскіх народаў, трэба, нарэшце, прывесці ў парадак і наш беларускі эпас» [20, 158–159].

Рыгор Шырма выпрацаваў сваю практыку захавання і перадачы песеннай спадчыны. Яна ўкладвалася ў чатыры этапы.

На першым этапе – этнаграфічныя экспедыцыі, у першую чаргу ў родную вёску, а ўжо пасля па астатніх вёсках Заходняй Беларусі. Падчас экспедыцый ён спрабуе запісаць народныя песні ў найбольш яркіх прадстаўнікоў песеннай традыцыі. Гэта значыць, у поле яго зроку трапляюць не ўсе выканаўцы, а толькі самыя лепшыя.

Затым надыходзіць этап гарманізацыі запісанага матэрыялу. Шырма пры садзейнічанні вядомых кампазітараў (Канстанціна Галкоўскага, Людаміра Рагоўскага) і выканаўцаў (Міхася Забэйды-Суміцкага) перакладае запісаныя народныя песні ў нотную граматы і складае мелодыю, якая магла адрознівацца ад арыгінала. У 1935 годзе Віленскі часопіс «Калоссе» паведаміў, што «сёлета вясной кампазітар Грачанінаў гарманізаваў 10 народных песень, а апошнім часам пачаў гарманізацыю новых, з ліку 70-ці, якія запісаў і пераслаў яму вядомы беларускі культурны дзеяч і рэгент беларускага хору гр. Р. Шырма» [18]. Манера выканання пачынае мяняцца. Робіцца гэта

з мэтай максімальнага ахопу ўрбанізаваных беларусаў, паколькі высокае мастацтва магло прыцягнуць новых слухачоў.

Далей Шырма стаў адбіраць лепшыя гарманізаваныя творы, каб выдаваць іх у музычных зборніках. Менавіта зборнікі дапамогуць захаваць і перадаць новым пакаленням песенную традыцыю, меркаваў ён. Першы зборнік «Беларускія народныя песні» быў выдадзены ў 1929 годзе [19, 63].

Чацвёртым этапам становіцца арганізацыя хору з ліку гарадскіх жыхароў з мінімальнай музычнай адукацыяй (студэнты, інтэлігенцыя і рабочыя) для таго, каб папулярываць народную песню. 1 лістапада 1939 года Шырма атрымлівае дазвол на стварэнне прафесійнага калектыву. Першапачаткова ён называўся Беларускі ансамбль песні і танца, пасля – Дзяржаўная акадэмічная харавая капэла БССР. Цяпер яна носіць імя самога Шырмы [14]. У тым жа ключы ажыццяўлялася дзейнасць вучня Шырмы Генадзя Цітовіча.

Яшчэ адным кейсам з’яўляецца дзейнасць Антона Грыневіча (1877–1937). З 1906 года Грыневіч вядомы як фалькларыст-збіральнік беларускага песеннага фальклору. Ён ажыццявіў мноства этнаграфічных экспедыцый, часта за свае грошы. За гады працы ў Вільні, а потым у Мінску Грыневіч выпрацаваў уласную метадыку захавання песеннай традыцыі, якую пасля актыўна выкарыстоўвалі Шырма, Цітовіч і іншыя.

На першым этапе – збор фальклорнага матэрыялу. Асноўнымі інфармантамі, на думку Грыневіча, павінны былі быць або жанчыны сталага ўзросту, якія ніколі не былі ў горадзе, і таму гарадская культура і асяроддзе не аказалі разбуральнага ўплыву на іх светаўспрыманне [3, 37–38], або старыя непісьменныя вясцоўцы, якія таксама не трапілі пад уплыў сучаснай культуры. Як пісаў Грыневіч, трэба выбіраць сялян «з даўнейшых ахвотнікаў, з добрым слухам і чыстым ясным голасам, выключна непісьменных і не быўшых у гарадах і прамысловых асяродках» [3, 109].

Падчас экспедыцый Грыневіч звяртаў увагу на найбольш старажытныя (з яго пункту гледжання) песні, звязаныя з традыцыйнымі



Песенная экспедыцыя ў Заходняй Беларусі. Стаяць злева направа: Язэп Драздовіч, Гальяш Леўчык, Антон Грыневіч (1920–29). Арыгінал з Беларускага музея Івана Луцкевіча ў Вільні

абрадамі: вяселлем, Калядамі, Купаллем і г. д. [3, 109]. Асаблівую ўвагу аўтар надаваў дзіцячаму фальклору.

На другім этапе ажыццяўлялася апрацоўка (гарманізацыя) запісанага матэрыялу: «мелодыя і тэкст дзеля штукарнага і музыкальнага вымагання могуць быць крыху зменены, але не інакш як прытрымоўваючыся чыстай народнай будовы» [3, 37]. Такім чынам, тэкст твора перапісваўся згодна з нормай правапісу і ўжо не змяшчаў дыялектных асаблівасцей. Гэта рабілася для таго, каб песеннікі былі да-

ступныя шырэйшай аўдыторыі. Для запісу музыкальнага суправаджэння Грыневіч запрашаў прафесійных кампазітараў, перш за ўсё з Расіі, бо тыя ўжо мелі досвед у гарманізацыі свайго фальклору [3, 35]. Далей адбывалася выданне зборнікаў народных песень (тэкстаў з нотамі), у якія Антон Грыневіч уключаў найбольш дасканалыя і гарманізаваныя ўзоры. Першы зборнік пад назвай «Беларускія песні з нотамі» выйшаў у свет у 1910 годзе.

На трэцім этапе ажыццяўляўся працэс рэтрансляцыі песеннай спадчыны [3, 42].

Ствараўся народны хор, народныя тэатры, у рэпертуар якіх увайшлі творы сучасных беларускіх драматургаў, а ў пастаноўках нярэдка гучалі народныя песні. Але, напэўна, самае галоўнае – стварэнне нацыянальнай сістэмы музычнай адукацыі, пачынаючы з дзіцячых садкоў. У 1925 годзе быў выдадзены «Беларускі дзіцячы спеўнік» [3, 84], у якім былі змешчаныя 33 творы дзіцячага фальклору з запісанымі нотамі мелодыямі (дарэчы, гэты зборнік перавыдадзены ў 2024 годзе выдавецтвам Традусыя). Паводле ацэнкі сучаснай даследчыцы, ніхто іншы не стварыў такой разгорнутай праграмы навучання спевам (з выкарыстаннем фальклору), як Антон Грыневіч. На сённяшні дзень падобнай нацыянальна-скіраванай метадыкі выкладання спеваў для дзяцей дашкольнага і школьнага ўзросту не існуе нават у музычна-педагагічнай навуцы [3, 84].

Высновы

Абапіраючыся на прадстаўлены матэрыял, можна зрабіць наступныя высновы.

Па-першае, практыкі захавання і рэтрансляцыі фальклору, якія ўзніклі ў першай палове XX стагоддзя, былі разлічаныя ўжо не

на сялян, а на гарадское ці ўрбанізаванае асяроддзе, для якога фальклор мог быць экзотыкай.

Па-другое, гарманізаваны фальклор бывае далёкі ад аўтэнтчнага, паколькі пераймаць манеру выканання і дыялектныя асаблівасці было складана.

Па-трэцяе, практыкі пачатку XX стагоддзя вызначылі метады і спосабы папулярызацыі фальклору. Гэта і арганізацыя народных хараў, як на дзяржаўным узроўні, гэтак і ў сельскіх супольнасцях; і традыцыя правядзення вечарынак са сталым рэпертуарам; гэтак і ўвядзенне фальклору ў сістэму адукацыі.

Ігнат Буйніцкі, Рыгор Шырма, Генадзь Цітовіч, Антон Грыневіч працавалі ў той час, калі яшчэ не існавала паняцця «нематэрыяльная культурная спадчына». Тым не менш, на іх ідэі і напрацоўкі абапіраліся наступныя пакаленні дзеячаў нацыянальнага адраджэння, якія займаліся захаваннем песеннага фальклору. Інстытут мастацтвазнаўства этнаграфіі і фальклору (зборнікі «Беларуская народная творчасць» 1970–80-х гадоў), «Майстроўня» (першая палова 1980-х гадоў) [6, 8], «Талака» (другая палова 1980-х–першая палова 1990-х), «Студэнцкае этнаграфічнае таварыства» (з 1998 года) – усе яны стаялі на плячах тытанаў.

Выкарыстаная літаратура

- [1] Гарбуль, П. І. “Спробы дзяржаўнага самавызначэння Беларусі падчас Першай сусветнай вайны.” У *Фарміраванне беларускай дзяржаўнасці ва ўмовах геапалітычных зрухаў XX ст.: Матэрыялы міжнароднай навуковай канферэнцыі*, 97–100. Мінск, 2018.
- [2] Гомон. *Белорусское социально-революционное обозрение*, № 1, февраль–март 1884.
- [3] Грыневіч, Я. І. *Як нацыя вучылася спяваць: жыццё і дзейнасць Антона Грыневіча*. Мінск: Беларуская навука, 2023.
- [4] Гурченко, А. И. *Исполнительский фольклоризм в Беларуси на рубеже XX–XXI вв.* Мінск: БГУКИ, 2020.
- [5] Гурченко, А. И. “Фольклор в концертно-сценической практике Беларуси.” *Томский журнал лингвистических и антропологических исследований* 3, № 9 (2015): 171–179.
- [6] Дубавец, С. *Майстроўня. Гісторыя аднаго цуду*. Радыё Свабодная Эўропа, 2012.
- [7] Дыла, Я. “Творы.” Прагледжана Лістапад 14, 2023. https://knihi.com/Jazep_Dyla/Piersy_prafiesijny_teatr.html.
- [8] Касько, У. К. “Песенная спадчына А. К. Сержпутоўскага (1864–1940).” *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта ім. У. І. Леніна*, Серыя 4, № 1 (1986): 7–9.
- [9] “Конвенция об охране нематериального культурного наследия.” Организация Объединенных Наций. Прагледжана July 6, 2023. http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml.
- [10] Купала, Я. “Спадчына.” Прагледжана Жнівень 15, 2024. https://knihi.com/Janka_Kupala/Spadcyna.html.
- [11] Луцкевіч, Л., і Г. Войцік. *Канстанцін Галкоўскі – серыя “Партрэты віленчукоў”*. Вільня: Рунь, 2001.
- [12] *Праграма Беларускай Сацыялістычнай грамады, 1906 г. У Гісторыя Беларусі канца XVIII – пачатку XX ст. у дакументах і матэрыялах*, рэд. А. Ф. Смалянчук. Вільня: ЕГУ, 2007.
- [13] “Палац.” In *Энцыклапедыя беларускай папулярнай музыкі*, рэд. Дз. Падбярэзскі і інш. Мінск: Зьміцер Колас, 2008.
- [14] Роўда, В. “Шырма ‘пілаваў’ на скрыпцы, аднак хор у яго спяваў ідэальна.” Прагледжана Жнівень 16, 2024. <http://news.21.by/culture/2010/01/20/444757.html>.
- [15] Рыжкова, Л. М. “Абыдзённік: нататкі педагога па беларускіх народных спевах.” У *Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання* (памяці антраполога Зінаіды Мажэйкі), 210–212. Мінск: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2015.
- [16] *Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя*. Vol. 2, рэд. Г. П. Пашкоў і інш. Мінск: Беларуская Энцыклапедыя, 2003.
- [17] Фальклорныя скарбы Язэпа Драздовіча. Рэд. Вячаслаў Мартысюк. У *Беларускі фальклор: Матэрыялы і даследаванні*, Том. 3, 285–344. Мінск: Бел. навука, 2016.
- [18] Чыгрын, С. “Чараўнік-валадар роднай песні.” *Новы Час*. Прагледжана Лістапад 14, 2023. <http://novychas.by/asoba/szaraunik-valadar-rodnaj-pesni.2018.01>.
- [19] Шырма, Г. *Беларускія народныя песні. Выпуск першы*. Вільня, 1929.
- [20] Шырма, Р. *Песня – душа народа*. Мінск: Мастацкая літаратура, 1976.
- [21] “Энцыклопедыя цяжэлага рока.” Просмотрено Декабрь 11, 2023. <https://deathmetal.ru/index.php?rasd=staty&vid=02&id=2>.