

JACEK JACKOWSKI

Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Problematyka deskrypcji dokumentów etnofonograficznych jako istotny obszar badań w projekcie Etnofon

Streszczenie

Tekst poświęcony został problematyce opisywania nagrań, stanowiącej jedno z najważniejszych zagadnień badawczych podjętych w ramach wieloletniego projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie* (Etnofon). Autor podkreśla istotną rolę opisu nagrania – od użytych metadanych zależy funkcjonowanie cyfrowego odwzorowania nagrania jako obiektu w elektronicznych bazach danych czy w repozytoriach cyfrowych. Przedstawia historię kształtowania się metody opisu, począwszy od modelu zaproponowanego w latach 30. XX wieku przez prof. Łucjana Kamińskiego, założyciela Regionalnego Archiwum Fonograficznego.

Słowa kluczowe

nagrania dźwiękowe, opis, etnofonografia, archiwizacja nagrań, bazy danych, repozytorium cyfrowe

Problem opisu nagrania jest złożony. Wynika to z samych definicji nagrania dźwiękowego czy audiowizualnego, które wskazują na szeroki aspekt, cel i treść utrwalenia dźwięku lub dźwięku z obrazem¹. W niniejszych rozważaniach chcemy skoncentrować się na problemie opisu efektów zwłaszcza *field-recordingu*², a więc utrwalen warstwy dźwiękowej wykonania tradycyjnych pieśni i muzyki instrumentalnej czy utrwalen sekwencji ruchomych obrazów (w przypadku wideogramów najstarszych bez warstwy dźwiękowej), np. tańca tradycyjnego czy gry na instrumencie. Pod uwagę należy wziąć tu także inne treści akustyczne i audiowizualne, jak np. wywiad z wykonawcą, rozmowy, słowo mówione, zapowiedzi, czołówki itp. Współczesne ujęcia dokumentacji terenowej rozszerzają zakres rejestrowanych zjawisk także o dźwięki audiosfery czy o obrazy uzupełniające kontekst nagrania o treści pozamuzyczne (np. otoczenie miejsca zamieszkania wykonawcy, krajobraz lub wnętrze miejsca, w którym odbywa się zwyczaj, obrzęd, taniec bądź prezentacja repertuaru).

Opis nagrania jest niejako pierwszym elementem jego percepcji – jeszcze nie słuchowej czy audiowizualnej, a tekstowej. Od jakości i zawartości opisu zależy stopień przygotowania odbiorcy do dalszej percepcji nagrania. Opis jest zatem niejako forpocztą samego nagrania, dzięki któremu możemy spodziewać się w nagraniu określonej treści zaprezentowanej przez określony podmiot wykonawczy. Opis nagrania – np. płyty lub taśmy – stanowi problem metodyczny zarówno dla bibliotekarzy (fonoteki)³, jak i dla archiwistów⁴, gromadzących także nagrania niemuzyczne, np. utrwalenia zebrań, procesów itp.

¹ Hasła słownikowe i encyklopedyczne (np. *Słownik języka polskiego PWN* pod red. M. Szymczaka, Warszawa 1979; *Encyklopedia Muzyki PWN* pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 1995) wskazują, iż nagranie to efekt szeregu czynności prowadzących do wytworzenia nagrania, a zarazem treść, która została utrwalona na danym nośniku – różnorodność treści fonogramów czy wideogramów (pierwszego utrwalenia warstwy dźwiękowej lub/i wizualnej wykonania danego utworu) wpływa zatem na złożoność i problematykę ich opisu, o czym będzie mowa dalej.

² Definicje terminu *field recording* podkreślają kontakt dokumentalisty z wykonawcą w naturalnym środowisku śpiewaka lub muzyka, co wymaga „wyjścia” w teren i realizacji nagrania *in situ*, a nawet w kontekście zwyczaju czy obrzędu *in crudo*, zob. <https://www.iasa-web.org/cataloguing-rules/appendix-d-glossary> [dostęp: 21.04.2023]; zob. też: *Encyclopedia of Recorded Sound*, t. 1, red. F. Hoffman, New York 2005, s. 393. Nagrania w terenie (podczas tzw. badań terenowych) dokonywane są w celu badania, porównywania oraz zachowania w archiwum zmieniającego się i odchodzącego w zapomnienie repertuaru i stylów wykonawczych. Gromadzeniem, inwentaryzowaniem i opracowywaniem źródeł wywołanych i zastanych zajmują się z reguły archiwa folklorystyczne (V. Krawczyk-Wasilewska, *Współczesna wiedza o folklorze*, Warszawa 1986, s. 190–191).

³ Zasady deskrypcji i katalogowania w formacie MARC 21 przeznaczonym dla bibliotek, gromadzącym również nagrania, są dostępne i regularnie aktualizowane na stronie Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie: *MARC 21 format for bibliographic data*, 1999, <https://www.loc.gov/marc/bibliographic/> [dostęp: 4.12.2024], zob. też: A. Drożdż, M. Stachyra, *Format Marc 21 rekordu bibliograficznego dla dokumentu dźwiękowego*, Warszawa 2002; *The IASA cataloguing rules*, red. M. Miliano, 1999; *ISBD (NBM) International standard bibliographic description for non-book materials*, London 1987 (zastąpiony przez *ISBD consolidated edition*, 2011); *Anglo-American cataloguing rules AACR*, 1998 (aktualizacja: 2005); przepisy katalogowania nagrań na stronach Biblioteki Narodowej w Warszawie: <https://przepisy.bn.org.pl/przepisy-katalogowania/nagrania> [dostęp: 4.12.2024].

⁴ K. Pątek, *Dokumentacja audiowizualna i mikrofilmowanie w archiwach państwowych*, „Teki Archiwalne” 2000, t. 4, s. 243–257.

Współcześnie od opisu nagrania, a ściślej mówiąc: od ilości i jakości metadanych, którymi opisujemy nagranie, zależy także funkcjonowanie cyfrowego odwzorowania nagrania jako jednostki, obiektu w elektronicznych bazach danych czy w cyfrowych repozytoriach. Tworzenie opisu nagrania jest (a na pewno powinno być) procesem następującym zasadniczo bezpośrednio po zakończeniu sesji nagraniowej i rozpoczyna się równolegle z technicznym opracowaniem nagrania. Część opisu może być jednak dokonana przed samym nagraniem, gdy zaplanowana jest rejestracja określonej osoby / określonych osób w konkretnym miejscu lub przewidziane są zdarzenie i repertuar, które będą dokumentowane. W przypadku digitalizacji nagrań, metadane wytwarzane są w części przed procesem digitalizacji (na tym etapie na podstawie opisów i dokumentacji w formie analogowej), zaś dalszy, szczegółowy opis następuje po wytworzeniu kopii cyfrowej. Deskrypcja nagrania to praca merytoryczna, na którą składa się wiele etapów o różnym poziomie szczegółowości.

Problem opisywania nagrań i wytwarzania metadanych, a następnie ich typologizacji, strukturalizacji i administracji⁵ jest jednym z najważniejszych zagadnień badawczych podjętych w ramach wieloletniego projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie* (Etnofon)⁶. Zagadnienie to odnosi się zarówno do nagrań archiwalnych, jak i do tworzonych współcześnie, a wypracowane i zaproponowane metody mają na celu utworzenie jednolitego systemu – standardu obowiązującego w cyfrowym repozytorium Etnofon, w którym gromadzone są kolekcje nagrań dokumentalnych polskiej muzyki tradycyjnej. Sam problem badawczy wynikał właśnie z eksploracji agregowanych w systemie Etnofon kolekcji. Są to zbiory różne, zgromadzone w instytutach naukowych, na uczelniach, w muzeach, w regionalnych instytucjach kultury, w rozgłośniach radiowych, a także w zbiorach prywatnych. Choć ich wspólnym mianownikiem jest treść (nagrania dokumentalne polskiej muzyki tradycyjnej), tworzone były one przez różnych zbieraczy, w różnych okolicznościach i – co najistotniejsze dla niniejszych rozważań – według różnych metod, także w zakresie opisu. Wśród zgromadzonego materiału mamy do czynienia z ogromnymi nieraz dysproporcjami w jakości, zawartości i szczegółowości opisów – od ich całkowitego braku (wynikającego nie zawsze z zaginięcia opisów) po deskrypcję detaliczną, wzorcową.

Za punkt wyjścia do tworzenia standardowej metody opisu nagrań przyjęliśmy rozwiązanie obowiązujące w największej i najstarszej – a więc podstawowej – kolekcji: w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. Te metody kształtowały się i ulegały modyfikacjom przez dziesięciolecia, w stopniu podstawowym zaś zostały ustalone wraz z utworzeniem zrębu omawianej kolekcji, a więc nagrań

⁵ *Standardy w procesie digitalizacji obiektów dziedzictwa kulturowego*, red. G. Płoszajski, Warszawa 2008; J. Jackowski, *Współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego, udostępniania i rozwoju Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, „Muzyka” 2014, nr 3, s. 71–114.

⁶ J. Jackowski, *Etnofon.pl jako „fotografia” dźwiękowa polskiej tradycyjnej kultury muzycznej*, [w:] *Muzyka utrwalona w zapisie i nagraniach*, red. A. Klaput-Wiśniewska, E. Szczurko, Bydgoszcz 2022, s. 295–316; zob. też: <https://etnofon.pl/> [dostęp: 4.12.2024].

zrealizowanych w ramach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego w pierwszej połowie lat 50. ubiegłego wieku. Jadwiga i Marian Sobiescy, twórcy powojennej dokumentacji etnofonograficznej, za punkt wyjścia uznali wzorzec zaproponowany przez prof. Łucjana Kamińskiego dla Regionalnego Archiwum Fonograficznego, działającego od 1930 roku w strukturach Uniwersytetu Poznańskiego. Współtworzyli oni – jeszcze jako studenci Kamińskiego – tę międzywojenną, utraconą podczas wojny kolekcję. Protokół⁷, zaproponowany przez założyciela RAF-u, składał się z czterech podstawowych punktów obejmujących dane o: 1. Miejsu, dacie i technikaliach nagrania; 2. Wykonaniu repertuaru; 3. Wykonawcy; 4. Repertuarze:

A. Zdjęcie

1. Województwo
2. Powiat
3. Miejscowość
4. Data
5. Nazwisko zdejmującego
6. Szybkość wałka
7. Ogólne uwagi

B. Wykonanie

1. Sposób wykonania
2. Charakter głosu
3. Opis instrumentu
 - a. Typ
 - b. Wymiary
 - c. Pochodzenie i wiek
 - d. Gama i strój
 - e. Indywidualne znamiona muzyczne
 - f. Znamiona zewnętrzne
 - g. Ogólne uwagi

C. Wykonawca(y)

1. Nazwisko
2. Miejsce urodzenia
3. Data urodzenia
4. Narodowość i religia
5. Stosunki rodzinne
6. Zajęcia zawodowe
7. Czynność muzyczna
8. Miejsce pobytu
9. Stosunki narodowościowe, religijne i gospodarcze w okolicach pobytu
10. Ogólne uwagi

⁷ R. Heising, *Z fonografem przez wieś wielkopolską*, „Lutnia” 1939, nr 2, s. 7; A. Kostrzewa-Majoch, *Między Poznaniem a Wilnem. Archiwum Fonograficzne Uniwersytetu Stefana Batorego w świetle korespondencji Romana Padlewskiego z Marią Znamierowską-Prufferową*, „Muzyka” 2004, nr 4, s. 146–148.

D. Utwór (utwory)

1. Charakter i zastosowanie użytkowe
2. Pochodzenie
3. Słowa
4. Ogólne uwagi

Na uwagę zasługuje rozbudowanie przez Kamieńskiego obszaru dotyczącego danych personalnych wykonawcy oraz punkt „indywidualne znamiona muzyczne”. To pewne *novum* po kolbergowskiej epoce anonimowych zapisów pieśni i melodii, określanych zwykle jedynie terytorialnie. Dodajmy, że okres międzywojenny przynosi większe zainteresowanie wśród badaczy osobowością twórcy ludowego. Na cechy indywidualne zwracają uwagę m.in. ks. W. Skierkowski, F. Kołessa, K. Moszyński i inni. Już pierwsze znane nam nagranie śpiewu tradycyjnego, dokonane w 1904 roku przez Romana Zawilińskiego na Podhalu (zapewne w Zakopanem), opatrzone jest zapowiedzią autora nagrania, który anonsuje: „śpiewki góralskie Sabały-syna”, informując tym samym, kim był nagrany wykonawca⁸. Zapewne ważne było dla Zawilińskiego, iż nagrywał potomka słynnego gawędziarza i skrzypka Jana Krzeptowskiego Sabały. Kolejni badacze bowiem mniej szczegółowo podchodzili do notowania personaliów, opisując niekiedy tylko skrótowo wykonawców lub podając jedynie imię. Tak więc w 1906 roku znów w Zakopanem Willy Blossfeld nagrał i zapisał na pudełkach od wałków m.in. „Stanisława Gąsienicę Fronka”, „pannę Marynkę”, „pijanego parobka” czy „naszego parobka Józka”. Dodajmy, iż nagrania Blossfelda są opatrzone także niekiedy zapowiedzią (podawaną przed nagrańmi kapel)⁹. W 1913 roku Paul Schmidt na Śląsku Opolskim nagrywał śpiewaczki, których nazwiska zanotował, m.in. Frau Sacher, Fr. Lubczyk, Fr. Rogusch, Fr. Worczak, Fr. [Paulina] Popiołek, Frl. Popiołek, Anna Pachotto i inne. W opisie jednego z wałków pojawia się nazwa zespołu instrumentalnego: „Lubczyks Orchester”¹⁰. Bardziej oszczędny w personaliach, zaś dbający o miejsce pochodzenia repertuaru, był Juliusz Zborowski, nagrania realizował bowiem w Nowym Targu, zapraszając przed tubę fonografu osoby zjeżdżające się tu z różnych stron na słynne jarmarki. Mamy zatem nagrania np. „dziewczyny z Zakopanego”, „mężczyzny z Pieniążkowic” itp. Niekiedy dokumentalista odnotował nazwiska wykonawców, np. „Jan Krawczyk”, „Antoni Zachemski” i oczywiście słynny Bartłomiej Obrochta, którego wiek (wówczas 59 lat) został zapisany obok

⁸ Nie znamy dokumentacji – jeśli w ogóle została wytworzona – do tego nagrania. O jego okolicznościach dowiadujemy się tylko z późniejszych przekazów Zawilińskiego, kiedy to swoje nagrania zaprezentował w krakowskiej Akademii Umiejętności 14 grudnia 1904 roku, podkreślając znaczenie dla dialektologii badań z użyciem fonografu („Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne”, t. 8, Kraków 1906, s. VIII–IX); J. Jackowski, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 1 (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej), Warszawa 2014, s. 49–52.

⁹ J. Jackowski, *Zachować dawne nagrania...*, s. 53–58.

¹⁰ Tamże, s. 59–66; zob. też: J. Jackowski, R. Kopal, M. Pucia, A. Rutkowska, *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane. Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej dokonane na Śląsku Opolskim ze Zbiorów Archiwum Fonograficznego w Berlinie*, vol. 2, Warszawa-Berlin 2017.

nazwiska na wałku¹¹. Kazimierz Moszyński nagrał w 1932 roku śpiew „żony prawosławnego proboszcza”, „T. Cùbę z Czolońca” czy Oleksija Levkoviča z Pużycz¹².

Wiek od pudełka na wałek fonograficzny Edisona, a także boczna strona opakowania, służyły zatem dokumentalistom za miejsce do zapisywania wielu notatek. Odnajdujemy tu informacje porządkujące materiał (np. oznaczenie: „Lieder II” określa drugi wałek z nagraniami repertuaru pieśniowego), informacje o repertuarze zwykle w formie nazw melodii lub ich początkowych słów – incipitów (w przypadku nagrań Blossfelda spotykamy się z podaniem tematu pieśni zamiast incipitu, np. obok notatki: „ballady zbójnickie” autor podaje tematykę kolejnych pieśni, np. „porwanie córki karczmarza”, „ucieczka zbójników” itp.), informacje o wykonawcach oraz inne notatki, jak np. sposób wykonania (jednogłos, dwugłos itd.), instrument, na którym została zagrana melodia, uwagi dotyczące danego utworu, np. „niemiecka pieśń z polskim tekstem” lub „wg objaśnienia Obrochty: »Wojtek Mateja przywiózł se ją [nutę, melodię] z Węgier«”, oceny jakości (trudno dziś dociec, czy chodziło o jakość wykonania czy nagrania), kolejny numer wałka¹³. W owym czasie ukształtowała się także wśród „fonografistów” metoda „roboczego” sygnowania nośników poprzez wyrycie na górnej krawędzi numeru cylindra, co uniemożliwiało późniejszą pomyłkę w wyborze określonego nośnika. Wspomniany W. Blossfeld nie odnotował na wałkach miejsca nagrania; wiemy z jego korespondencji, że realizował je w Zakopanem. Z kolei zanotowanie miejsca nagrań czy rejonu, z którego pochodził rejestrowany repertuar, było istotnym elementem opisu Paula Schmidta, który nagrywał na Śląsku Opolskim w „Polnisch-Rasselwitz”, „Sedschütz” oraz w „Pechhütte” (chodzi o dzisiejsze wsie Racławiczki, Dziedzice i Smolarnia). Ze względu na różnorodność miejsc, z których pochodzili śpiewacy nagrywani w Nowym Targu, dane o proveniencji repertuaru były istotne dla Juliusza Zborowskiego. Lokalizację nagrań zapisał też na wałkach Kazimierz Moszyński, odnotowując również pochodzenie repertuaru w przypadku, gdy wykonawca nie mieszkał w rejonie, w którym poznał pieśni, np. wspomniana „żona prawosławnego proboszcza” wszystko podaje odnośnie do Dawidgródka względnie Wielemicz¹⁴, skąd jest rodem”. Pierwsze rejestracje fonograficzne polskiego folkloru muzycznego są zatem dość ubogie w zakresie opisu, którego autorzy ograniczali się do minimum, kładąc nacisk na informacje, które uznawali za najistotniejsze w kontekście celu swoich badań. Szczegółowszych informacji o historycznych nagraniach dostarczają – o ile w ogóle zostały opublikowane – późniejsze opracowania tych źródeł, przygotowywane zwykle przez autorów nagrań. Ich analiza i dane, których dostarczają, pozwalają na współczesne opracowanie tych zespołów archiwalnych tak, by mogły zaistnieć – jako najstarszy pokład źródeł – w bazach danych

¹¹ J. Jackowski, *Zachować dawne nagrania...*, s. 66–89; zob. też: J. Jackowski, A. Szurmiak-Bogucka, „Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich...”. *Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej na Podhalu*, vol. 1, Warszawa-Zakopane 2015.

¹² J. Jackowski: *Zachować dawne nagrania...*, s. 116–122.

¹³ Tamże, s. 55–56.

¹⁴ Chodzi o miejscowości w historycznym powiecie mozyrskim, obecnie rejon w południowo-wschodniej Białorusi. J. Jackowski, *Zachować dawne nagrania...*, s. 116–122.

i repozytoriach. Istotne jest, by przy opracowaniu źródeł uwzględniać w ramach metadanych także literaturę opisującą dane nagrania.

Dopiero zatem powołanie pierwszego w Polsce archiwum fonograficznego i umiejscowienie go w strukturze uniwersytetu – archiwum fonograficzne było według Łucjana Kamińskiego wyznacznikiem nowoczesnego kierunku naukowego muzykologii porównawczej¹⁵ – pozwoliło na względne usystematyzowanie i stworzenie podstawowego, przytoczonego wyżej wzorca opisu nagrania. Opis nagrania był również elementem, który odróżniał placówkę poznańską od ośrodka warszawskiego – powołanego nieco później Centralnego Archiwum Fonograficznego. Wiemy, że i tu istniała tzw. metryka nagranej pieśni, jednak jej zakres był skromniejszy od opisu uniwersyteckiego:

Placówka warszawska CAF-u, prowadzona przez dr J. Pulikowskiego, nie opublikowała przyczynków ani sprawozdań, które by charakteryzowały bieg, założenia i metodę jej pracy. Nasze próby kontaktów osobistych nie dały rezultatu, ponieważ kierownik nie udzielał żadnych informacji. System pracy terenowej mogliśmy sporadycznie poznawać w kontakcie ze zbieraczami pracującymi dla CAF. Prócz metryki pieśni – gdzie, kiedy, od kogo i przez kogo (wiek wykonawcy) została nagrana – nie wymagano od zbieracza żadnych innych informacji. Zbieracz dostarczał nagrany wałek. Zapis tekstu (gwara!) i formalną metryczkę. Sprawy funkcyjności pieśni, podbudowy historycznej osiągalnej w terenie, jej lokalizacji w związku z możliwościami migracyjnymi i charakterystyki wykonawcy jako nosiciela pieśni – nie były wzięte pod uwagę¹⁶.

Paradoksalnie, po pożodze wojennej ocalały nieliczne dokumenty z placówki warszawskiej, dzięki którym możemy choć w przybliżeniu odtworzyć metodę opisu nagrań w Centralnym Archiwum Fonograficznym.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej, wobec niemal całkowitego zniszczenia dotychczasowego dorobku etnofonograficznego, przystąpiono do odtwarzania utraconych źródeł. Prace te zwieńczyło powołanie ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego – przedsięwzięcia trwającego od 1950 do 1954 roku, w które zaangażowanych było ponad 300 osób – zbieraczy, dokumentalistów, muzykologów. Tak szeroko terytorialnie i czasowo zakrojona akcja wymagała ujednolicenia metod pracy, także w zakresie przygotowania zasad opisu nagrania. Przypomnijmy, iż już w latach 30. ubiegłego wieku wspomniany Juliusz Zborowski, twórca idei Polskiego Archiwum Dźwiękowego, postulował zorganizowanie ogólnopolskiej akcji zbierawczej z użyciem fonografów¹⁷, podkreślając konieczność ustandaryzowania prac dokumentacyjnych:

¹⁵ Tamże, s. 123–125.

¹⁶ M. Sobieski, *Dorobek w zakresie folkloru w okresie 10-lecia*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką” 1955, nr 3–4, s. 420.

¹⁷ J. Jackowski, *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań dźwiękowych zarejestrowanych w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (1950–1954). Historyczne i ideowe uwarunkowania ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań*, [w:] *Chrońmy dziedzictwo fonograficzne. Materiały z Ogólnopolskich Konferencji: Radom 14–15 listopada 2008 r., Gdańsk 5 listopada 2009 r.*, red. K. Janczewska-Sołomko, M. Kozłowska, Warszawa 2011, s. 67–115.

Całe terytorium Polski należy podzielić na mniejsze obszary, opracowane kolejno lub jednocześnie przez fonograficzne ekspedycje. Zasadę podziału powinien podać muzykolog, zajmujący się badaniem ludowej muzyki i etnograf. Tak samo przy redagowaniu jednolitej instrukcji [podkr. – JJ] dla poszczególnych ekspedycji, jak i pojedynczych współpracowników, zawierającej i techniczne, i rzeczowe wskazówki, musi się wypowiedzieć znawca muzycznej twórczości ludowej. [...] Całość pracy fonograficznej będzie się odbywać pod ewidencją i kierunkiem centralnego instytutu. O ile poszczególne ekspedycje czy wędrujące z aparatem jednostki muszą prowadzić rejestrację badań na wyznaczonym sobie obszarze, notować opracowane wsi, wykorzystane zespoły instrumentalne, a nawet wybitnie umuzykalnione jednostki, o tyle centrala ma w ewidencji cały obszar Polski i rejestruje prace wszystkich ekspedycji i współpracowników¹⁸.

Powojenna Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego była organizowana w pośpiechu ze względu na konieczność szybkiego i natychmiastowego działania wobec gwałtownych przemian kulturowych i społecznych. Sytuacja ta nie sprzyjała dokładnemu i systematycznemu – jak to przewidywali Sobiescy – przeszkoleniu pracowników. Licząc z jednej strony na rozwój przedsięwzięcia i szeroki odzew społeczeństwa¹⁹, a zwłaszcza muzyków, działaczy regionalnych i miłośników folkloru, a z drugiej strony dostrzegając konieczność ujednolicenia metod pracy, dla zbieraczy działających w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego opracowano specjalne instrukcje oraz kwestionariusze, które wraz z apelem do czytelników (a za ich pośrednictwem do szerszego grona odbiorców) ogłoszono w drugim numerze „Muzyki” – piśmie wydawanym przez Państwowy Instytut Sztuki – z 1950 roku²⁰. Oprócz głównej instrukcji opracowano też oddzielne kwestionariusze, dotyczące np. zagadnienia dokumentacji tańca ludowego. Były to: *Kwestionariusz dla zbieraczy terenowych w dziedzinie tańca*, którego uzupełnienie stanowiła *Instrukcja dla badania polskich tańców ludowych* oraz *Wskazówki do dokumentarnego filmowania polskich tańców ludowych*. Niestety, dokumenty te nie doczekały się publikacji²¹. Marian Sobieski po zakończeniu akcji ubolewał nad faktem niedoskonałości i braków w zakresie dokumentacji do nagrań, a przyczyny takiego stanu dopatrywał się w niedostatecznej ilości odpowiednio wyszkolonych pracowników akcji oraz w braku, planowanego przecież, kursu szkoleniowego²²:

U wielu zbieraczy przełamanie oporu w stosunku do uzyskania strony dokumentacyjnej pieśni było niesłychanie trudne. Pisemne instrukcje, przesyłanie protokołów wzorcowych – sprawy tej nie rozwiązywało. Zaobserwować było można znane zjawisko, że im więcej punk-

¹⁸ J. Zborowski, *O zagadnieniach zbierania melodyj ludowych III*, „Ziemia” 1934, nr 4, s. 71–72.

¹⁹ *Śladami akcji zbierania folkloru*, „Muzyka” 1950, nr 5, s. 45.

²⁰ Po raz pierwszy szkic instrukcji dla zbieraczy ukazał się drukiem w 1949 roku, zob. J.M. Sobiescy, *Pieśń ludowa i jej problemy XIV. Akcja zbierania pieśni ludowych*, „Poradnik Muzyczny” 1949, nr 3, s. 3–6. Pełną wersję instrukcji zamieszczono w „Muzyce” z 1950 r. (J. M. Sobiescy, *Instrukcja w sprawie zbierania polskiej pieśni i muzyki ludowej*, „Muzyka” 1950, nr 2, s. 29–49).

²¹ J. Kamocki, *Przegląd kwestionariuszy etnograficznych wydanych w języku polskim*, Poznań 1953, s. 34.

²² M. Sobieski, *Organizacja akcji zbierania pieśni ludowych i badań nad polskim folklorem muzycznym*, „Kwartalnik Muzyczny” 1949, nr 25, s. 193 (referat wygłoszony na I Zjeździe Muzykologów Polskich w dn. 18–19 XI 1948 r. w Warszawie pt. *O organizację akcji zbierania folkloru muzycznego*). Pewną rekompensatą był kurs zorganizowany już w czasie trwania Akcji w sierpniu 1951 roku, który odbył się w ramach wspomnianego wakacyjnego obozu folklorystycznego studentów muzykologii poznańskiej w Siedlcach.

tów zawierały instrukcje, tym bardziej odstraszało to zbieraczy. Są więc w materiale dokumentacyjnym luki, zwłaszcza w materiale z lat 1950 do 1952²³.

Jak wspomnieliśmy, punktem wyjścia dla wzoru opisu nagrania, który obowiązywał podczas Akcji, a następnie stał się dokumentem wykorzystywanym przez inne instytucje (na wzorze oparło się np. Muzeum Etnograficzne w Toruniu, którego działalność dokumentacyjna pod kierunkiem Roderyka Langego była swego rodzaju „odpryskiem” Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego) była metoda zaproponowana przez Łucjana Kamińskiego. Co warto podkreślić: wzór protokołu zaproponowany w *Instrukcji...* Sobiescy wykorzystywali znacznie wcześniej – takie protokoły towarzyszą nagraniom zrealizowanym już w 1945 roku²⁴. Zauważmy, iż Kamiński na końcu każdego punktu dodał podpunkt „uwagi ogólne”, przeznaczone niejako, że zaproponowany wzór nie wyczerpie wszelkich, cennych informacji o tworzonemu nagraniu.

Treść zredagowanego przez Sobieskich protokołu do nagrania miała być efektem wywiadu przeprowadzonego z wykonawcą oraz podsumowaniem wszelkich obserwacji osoby indagującej i nagrywającej:

Prowadząc z wykonawcą i z otoczeniem pogawędkę [...] postaramy się tak przeprowadzić rozmowę, by wyniki jej dały odpowiedzi na te punkty i pytania, które podane są we wzorze protokołu (jaki po dokonaniu nagrań należy wypełnić) [...] podając następujące objaśnienia:

Pierwsza część protokołu odnosi się do osoby wykonawcy, druga do utworu nagranych. Na odwrotnej stronie karty protokołu umieścimy teksty nagranych pieśni, opis i szkic instrumentu, opisy tańców i uwagi. Na tejże karcie (lub w miarę potrzeby na dołączonej) podajemy wszystko to, co godne jest zapisu [...] a więc cytaty wypowiedzi, rozszerzona charakterystyka wykonawcy, własne spostrzeżenia ogólne²⁵.

Nadal, jak widać, pozostawiono możliwość uszczegóławiania opisu, zaś wskazane w protokole rubryki stanowiły dla zbieraczy pola obowiązkowe. Sobiescy w zaproponowanym protokole zachowali zasadniczo podział zaproponowany przez Kamińskiego; połączyli w jeden segment część B i D (dane o utworze i sposobie wykonania utworu), tworząc część protokołu zatytułowaną *Utwór nagrany*. Uzupełnili też i rozwinęli podstawową koncepcję Kamińskiego. Wśród danych ogólnych o nagraniu (odpowiadającej części A w opisie „zdjęcia fonograficznego” Kamińskiego) wprowadzono nowe kategorie.

Kategoria „region” – pomimo wprowadzenia nowej rubryki analiza historycznej dokumentacji wykazuje, że dokumentaliści, oprócz ekipy poznańskiej, zwykle pomijali wypełnianie tej komórki. Kategoria ta do dziś sprawia opracowującym nagrania trudność, zwłaszcza jeśli repertuar pochodzi z terenów, gdzie dane regionalne graniczą ze sobą i gdzie występują obok siebie, z różnym zwykle natężeniem,

²³ M. Sobieski, *Dorobek w zakresie folkloru w okresie 10-lecia...*, s. 417.

²⁴ Nie jest wykluczone, że protokoły powstały nieco później niż same nagrania, jednak jest pewne, że metoda protokołowania była opracowana i praktykowana przed 1949 rokiem. Praktyka sporządzania dokumentu wpłynęła zapewne na jego ewolucję, bowiem wersje protokołów z wczesnych lat powojennych, wersja zaproponowana w „Poradniku Muzycznym” i wersja z *Instrukcji...* różnią się nieznacznie.

²⁵ J.M. Sobieski, *Instrukcja w sprawie zbierania polskiej pieśni i muzyki ludowej...*, s. 45.

cechy charakterystyczne dla każdego z nich²⁶. Współcześnie kategoria ta jest istotna zwłaszcza w opisach nagrań prezentacji festiwalowych, gdzie w określonej miejscowości (np. Kazimierz Dolny nad Wisłą, gdzie co roku odbywa się Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych) spotykają się przedstawiciele różnych regionów Polski, a także w opisach nagrań repertuaru wykonanego przez osoby np. przesiedlone, migrujące. Ze względu na istotne przemiany kontekstów funkcjonowania repertuaru tradycyjnego i rosnącą od lat 60. XX wieku popularność prezentacji scenicznych folkloru kategoria ta we współczesnym repozytorium Etnofon stała się atrybutem nagranych utworów, nie zaś sesji nagraniowej.

Dalsza rozbudowa kategorii miała na celu doprecyzowanie lokalizacji miejsca, z którego pochodzą nagrania, co było szczególnie ważne w sytuacji, gdy w planach Akcji była realizacja nagrań we wsiach na terenie całej Polski. Chodziło o jednoznaczne określenie miejscowości. We wzorze protokołu zastosowano – zgodnie z ówczesnym stanem administracyjnym – dwa nadrzędne dookreślenia miejsca: województwo i powiat. W kolejnych latach jednak następowały w Polsce liczne zmiany i reformy administracyjne, co nie pozwoliło na jednolite kontynuowanie opisu miejsc, skąd pozyskiwano nagrania. Współcześnie – by zachować i odzwierciedlić w repozytorium (jako metadane) wytwarzane przez 70 lat informacje dotyczące miejsc – zdecydowaliśmy się na uwzględnienie w systemie Etnofon w rejestrze (subbazie) „przestrzeni” informacji o przemianach administracyjnych danego obszaru, zaś wszelkie dane opisowe zachowane zostały w zdigitalizowanych materiałach opisowych towarzyszących nagraniom (tzw. materiały nienagrane).

Kategoria „numer płyty” – nazwa kategorii musiała zostać ujednolicona ze względu na pojawianie się w zbiorach innych niż płyty nośników. Współczesna kategoria to „sygnatura nośnika”, a kategoria precyzująca pozycję nagranych utworów na nośniku to „numer utworu” (dawny: kolejny numer nagrania; odcinek taśmy). Wraz z rozwojem technologicznym zwiększała się pojemność nośnika. Na wałek fonograficzny udawało się „zdjąć” zwykle jedną lub dwie pieśni/melodie – stąd w punkcie D u Kamińskiego: „utwór (utwory)”, a liczba zgromadzonych w archiwum wałków pozwalała w przybliżeniu określić liczbę nagranych i zdeponowanych w archiwum utworów. Płyta pozwalała na nagranie obustronne kilku utworów, zaś taśma – nawet do kilkudziesięciu. Wprowadzono zatem oddzielną numeryzację nośników i utworów, co wskazuje, iż od początku za podstawową jednostkę archiwalną uznawano pojedynczą pieśń lub melodię. Współczesne ujęcie zasobów etnofonograficznych w cyfrowym repozytorium pozwala na dokładną kalkulację jednostek, zarówno nośników, jak i nagrań, z uwzględnieniem wszelkich elementów zawartości nagrania, jak np. nieujmowane w spisach nagrań pozycje. Dla tego ostatniego przypadku związanego z wyodrębnianiem jako niezależnych fonogramów nagrań, np. zapowiedzi, komentarzy, wywiadów, opowiadań, rozmów – nieujętych w oryginalnych protokołach, stworzono w Etnofonie dodatkową kategorię „numer ścieżki”, która porządkuje wszystkie elementy nagrane na danym nośniku.

²⁶ J. Sierociuk, *Próba ustalenia regionów folklorystycznych*, „Literatura Ludowa” 1979, nr 4/6, s. 21–24.

W stosunku do koncepcji Kamińskiego, Sobiescy informację o autorze nagrania oraz ogólne uwagi zamieścili na końcu protokołu. Odeszli też od wymogu podawania szczegółowych danych technicznych o nagraniu (u Kamińskiego było to jedno pole: szybkość wałka), co obecnie utrudnia niejednokrotnie badanie, ocenę i kwalifikację nośnika poddawanego digitalizacji. W przypadku protokołów przygotowywanych przez Ekipę Poznańską AZFM uwzględniano informacje o jakości technicznej nagrań. Również w późniejszym czasie (lata 60. XX wieku), gdy stopniowo – ze względu na coraz mniejsze zasoby kadrowe – odchodzono od sporządzania szczegółowych protokołów, a jedyną dokumentację stanowiły listy nagrań, tzw. spikerki, pojawiały się na tych dokumentach zapisy o zastosowanym do nagrania typie magnetofonu i rodzaju taśmy. Najbardziej szczegółowe opisy technicznej strony nagrań – umieszczane na etykietach naklejanych na pudełkach nośników – pochodzą z lat 70. XX wieku – okresu współpracy Archiwum z Katedrą Reżyserii Muzycznej PWSM w Warszawie²⁷. Opisy te były przygotowywane przez reżyserów dźwięku – autorów tworzonych wówczas nagrań. Współcześnie, w wielu przypadkach, realizacja nagrania wymaga większej ilości sprzętu, dlatego w systemie Etnofon została rozbudowana przestrzeń opisu sytuacji nagraniowej i wykorzystanych urządzeń.

Część B i D protokołu Kamińskiego, a więc „wykonanie” i „utwór”, zostały przez Sobieskich zawarte w trzeciej części nowego zestawienia. Została ona rozszerzona o pola: „rodzaj głosu” i „rodzaj zespołu instrumentalnego w danej okolicy” (zmieniona później na: „skład zespołu instrumentalnego”). Względem rozbudowanej u Kamińskiego sekcji opisu instrumentu Sobiescy zaproponowali tylko dwie kategorie: „instrument” i „pochodzenie instrumentu”, proponując załączanie do dokumentacji szkiców i opisów instrumentów. Zrezygnowano z pól: „charakter i zastosowanie użytkowe (utworu)” oraz „pochodzenie (utworu)”, choć te informacje w materiałach z Akcji i późniejszych będą się pojawiały w ogólnych opisach.

Należy podkreślić, iż w protokole zredagowanym na potrzeby AZFM przewidziano miejsce na spis tytułów utworów (które zwykle w praktyce spisywano w odrębnym dokumencie zwanym spikerką), opatrzone uwagą, iż w przypadku tańców indagujący i protokolant powinni uwzględnić również ludowe (lokalne) nazwy.

Część C protokołu Kamińskiego, dotycząca wykonawcy, została najmniej zmodyfikowana przez Sobieskich – niemal wszystkie pola opisu zostały zachowane, Sobiescy dodali tu kategorie opisowe: „tradycja muzyczna” oraz „charakterystyka wykonawcy” – ta ostatnia miała zapewne uwzględniać zaproponowaną przez Kamińskiego kategorię: „stosunki narodowościowe i gospodarcze w miejscach pobytu” oraz „ogólne uwagi”. Należy też zwrócić uwagę, iż kategoria „miejsce pobytu” Kamińskiego została rozszerzona do formy „miejsca pobytu”, dzięki czemu

²⁷ M. Bill, *Studium historyczno-problemowe o współpracy Archiwum Fonograficznego z Katedrą Reżyserii Muzycznej PWSM w Warszawie w zakresie rekonstrukcji wybranych nagrań*, [w:] *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, t. II, red. J.P. Jackowski, Warszawa 2019, s. 232–255.

dokumentalista może odnotować migracje wykonawców, co miało istotny wpływ na ich repertuar.

Ważnym elementem badań w ramach projektu Etnofon jest obserwacja, na ile działający po 1954 roku (a więc po Akcji) twórcy kolekcji nagrań dokumentujących muzykę tradycyjną znali i wykorzystywali zaproponowaną przez Sobieskich metodę. Okazuje się, że podejście do zagadnienia opisu nagrania etnomuzycznego było nadal różnorodne i charakteryzowało się różnym stopniem szczegółowości. Metodę Sobieskich zachowały i nieco modyfikowały zwłaszcza instytucje naukowe, przy których powstawały zbiory nagrań. Na wypracowanej metodzie opierała się praca w ramach studenckich obozów folklorystycznych. Wyzwaniem projektu Etnofon jest zatem wypracowanie współczesnej metody, która, uwzględniając wyżej opisane założenia metodyczne oraz wszelkie wypracowane w późniejszym czasie zasady, pozwoliłaby na deskrypcję w domenie cyfrowej wszelkich zagregowanych zasobów w sposób spójny i ustandaryzowany. Należy podkreślić, iż nadrzędnym celem prac jest stworzenie narzędzia służącego uporządkowaniu, deskrypcji i prezentacji źródeł-obiektów dokumentalnych dla badań i opracowań naukowych, a także, w drugiej kolejności, dla opracowań popularnonaukowych.

Zasadniczym założeniem, przyjętym już niemal 15 lat temu, było rozwinięcie i odzwierciedlenie tradycyjnej warstwy opisowej (katalogowej) w strukturze przestrzennej – a więc odejście od opisów w formie arkuszy na rzecz systemu łączącego wiele baz danych, prezentujących różne typy informacji. Dokumenty towarzyszące obiektom nadrzędnym – nagraniom – wytworzone na przełomie dziesięcioleci: protokoły, listy nagrań, transkrypcje muzyczne i tekstowe, zdjęcia, opisy na pudełkach, na samych nośnikach, wszelkiego rodzaju informacje z luźnych wkładek są (w myśl zasady: „metadane są wszędzie”) źródłem istotnej informacji, która wraz z cyfrowym odzwierciedleniem tych dokumentów powinna znaleźć się w repozytorium. Repozytorium Etnofon jest systemem połączonych ze sobą rejestrów (tematycznych baz danych), a także słowników i katalogów. Jego struktura odzwierciedla proces tworzenia oraz opisywania nagrania i kolekcji nagrań – zarówno historycznych, jak i współczesnych. Spośród podstawowych rejestrów Etnofonu, w których znalazły się obszary deskrypcji wypracowane przez Kamińskiego i Sobieskich, należy wymienić:

Rejestr utworów – w projekcie Etnofon utwór (rozumiany nadal jako „utwór nagrany” czy też utwór jako jednostkowy fenomen wykonany przez śpiewaka, muzyka lub zespół do nagrania) nie jest tożsamy z nagraniem utworu, a rozumiany jest jako wykonanie pieśni, melodii, tańca, obrzędu i innych, które odbyło się w danym miejscu i w określonym czasie, zaprezentowane przez określone osoby. Utwór zatem jest w repozytorium bytem jednostkowym, pojedynczym, zaś nagranie utworu może być reprezentowane przez wiele elementów, ponieważ tę samą sytuację mogło nagrywać kilka podmiotów jednocześnie lub jedno nagranie utworu może istnieć w repozytorium w wielu wersjach (statut nagrania) jako np. nagranie oryginalne i jego kopie. Wszystkie te nagrania dokumentują jedną i tę samą treść lub zdarzenie. W systemie Etnofon rozwinięto obszar deskrypcji utworu o m.in. pole uwzględniające dawne sygnatury utworu (np. pierwotną numerację nadawa-

ną utworowi, nim został ostatecznie zasygnowany w zbiorze); pole informujące o czasie trwania utworu, a także pole informujące o wspomnianej już proveniencji regionalnej utworu, wykorzystujące słownik regionów. Ważnym elementem arkusza „utwór” jest pole, w którym wpisywana jest transkrypcja tekstu, np. pieśni, stenogram wywiadu lub treść opisująca zdarzenie, co znacznie poprawia jakość i efekty przeszukiwania repozytorium (podkreślmy, iż już Łucjan Kamieński postulował zapis całego tekstu, zaś jego transkrypcja stanowiła element załącznikowy protokołu Sobieskich). W polu tym znajdują się transkrypcje „robocze”, a także – w przypadku utworów opublikowanych – transkrypcje zredagowane.

W celu ujednolicenia metody zapisu podstawowej informacji o utworze, a także w celu polepszenia jakości przeszukiwania repozytorium, opracowana została instrukcja redagowania tzw. „pola nazwy”²⁸. Obszar, który w tradycyjnych opisach uwzględniał tytuły utworów – w praktyce były to zwykle incipity – został nazwany w repozytorium polem „nazwy”, „incipitu” lub „tytułu utworu”. Na podstawie *Przepisów katalogowania* opracowanych przez Bibliotekę Narodową i we współpracy z autorką *Przepisów katalogowania nagrań muzycznych*²⁹ dokonano analizy treści, dotychczasowych metod i problemów z zakresu redakcji pola nazwy oraz wypracowano szereg metod i zasad dotyczących zapisu zarówno historycznego, jak i współcześnie rejestrowanego materiału pieśniowego, muzycznego, słownego. Metoda pozwala na opisywanie zarówno pojedynczych utworów, jak i form złożonych, materiału rdzennie ludowego, tradycyjnego i elementów przenikających np. z kultury popularnej. Rejestr utworów uzupełniają obiekty graficzne – odwzorowania cyfrowe oryginalnych transkrypcji tekstowych i muzycznych utworów. Utwory w trybie „pokaż” powiązane są bezpośrednio z ich nagraniem/nagraniami, a także ze zmapowanymi wykonawcami.

Rejestr nośników/kolekcji plików – to zakres deskrypcji wprowadzający wiele nowych, dotychczas nieuwzględnianych elementów opisu. Już sama jego nazwa wskazuje, iż jedną z potrzeb była deskrypcja materiału rejestrowanego w technice cyfrowej, a więc tzw. *born digital*. Rejestr, prócz standardowych pól, wykorzystuje słowniki: „rodzaj nośnika”, bardzo istotny z punktu widzenia archiwistyki słownik „status nośnika”, „archiwum” – określający, do której spośród zagregowanych kolekcji należy dany nośnik lub zbiór plików. Pozostałe pola służą do wprowadzania danych technicznych. Rejestr nośników automatycznie wiąże i wykazuje sesje, podczas których dokonano na nim zapisu oraz nagrania. Omawiany obszar powiązany jest również z rejestrami „digitalizacje” i „opracowania (materiału cyfrowego powstałego w procesie digitalizacji)”, które zawierają szereg informacji o procesie digitalizacji i opracowania danego nośnika. Rejestr nośników uzupełniają obiekty graficzne – odwzorowania cyfrowe oryginalnych protokołów, wkładek,

²⁸ Dokument ten został wdrożony do prac wewnętrznych w Zbiorach Fonograficznych, gdzie jest systematycznie rozwijany i uszczegóławiany z myślą o jego publikacji.

²⁹ <https://przepisy.bn.org.pl/przepisy-katalogowania/nagrania> [dostęp: 4.12.2024], zob. też: M. Wróblewska, *Opracowanie nagrań dźwiękowych i filmów w bibliotekach i archiwach. Podstawowe informacje, potrzeby i wskazania*, [w:] *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, t. I, red. J.P. Jackowski, Warszawa 2017, s. 194–209.

notatek i tzw. spikerek oraz fotografie samego nośnika, ukazujące również detale czy stan zachowania obiektu.

Rejestr sesji nagraniowych – zawiera dane o sytuacji, w której dany utwór/utwory został zarejestrowany. Rejestr wykorzystuje słowniki: „typ sesji”, „typ mediów”. Zawiera podstawowe informacje uwzględniane we wzorach tradycyjnych, jak data nagrania i dane o osobach biorących udział w tworzeniu nagrania, a także rozbudowaną warstwę pól opisu urządzeń wykorzystanych podczas nagrania oraz zastosowanych parametrów, np. prędkości obrotów taśmy lub płyty, częstotliwości próbkowania, głębi bitowej, zastosowanej rozdzielczości obrazu itp. Ważnym elementem rejestru sesji jest sekcja określająca jednoznacznie miejsce nagrania, skompilowana z odrębnym rejestrem „miejsca”. Dzięki zastosowaniu geomappingu miejsca dokonywania nagrań są określone jednoznacznie, prezentowane w kontekście przemian administracyjnych (o czym już wspomniano) i uwidaczniane na mapie. Rejestr sesji automatycznie wiąże i wykazuje wszystkie nagrania i nośniki zapisane w ramach danej sesji.

Rejestr nagrań – powstaje automatycznie podczas powiązania przez edytora obiektów z rejestrów „sesje” i „nośniki”, co odzwierciedla proces powstawania nagrania utworu podczas określonej sesji na danym nośniku. Jego zawartość to kompilacja w określonej strukturze metadanych z wyżej omówionych rejestrów, do których zaprogramowano odwołania w trybie „pokaż” dla danego nagrania. Rejestr nagrań porządkuje kolejność nagranych utworów na nośniku, pozwalając jednocześnie na zachowanie oryginalnej numeracji zastosowanej w dokumentacji historycznej dzięki rozróżnieniu kategorii „numer utworu” i „numer ścieżki”. Każde nagranie w trybie „pokaż” prezentowane jest przy zastosowaniu playera audio lub audiowizualnego. Rejestr nagrań zawiera także informacje o dostępności nagrania w trybie otwartego dostępu lub wymagającego dodatkowych uprawnień.

Rejestr artystów – podobnie jak rejestr „utwory” wykorzystuje najwięcej z informacji uwzględnianych w historycznych protokołach nagrań. Jest to baza wszystkich wykonawców, śpiewaków, instrumentalistów, tancerzy, informatorów. W strukturze repozytorium nie tyle rozwinięto, co uszczegółowiono zakres danych przez zaprojektowanie odrębnych pól na dane, np. „nazwa alternatywna” czy „przezwiśko”. Uszczegółowiono dane personalne i kontaktowe niepublikowane w wolnym dostępie. Wprowadzono pola daty i miejsca zgonu – katalog zawiera bowiem w znacznej mierze dane o osobach urodzonych jeszcze w XIX wieku lub w pierwszej połowie XX stulecia. Podobnie jak rejestr „sesje”, omawiana przestrzeń powiązana jest z rejestrem „miejsca”, dzięki czemu jednoznacznie można określić miejsce urodzenia czy zamieszkania wykonawcy. Dla omawianego rejestru zaprojektowano sieć powiązań. Jedną z funkcji jest wykazanie powiązania artysty (np. rodzinnego, czy relacji mistrz-uczeń) z innymi wykonawcami. Elementem koniecznym dla powiązania danego artysty z utworem funkcją „czynność muzyczna” są atrybuty „umiejętności”, tworzone dla każdego wykonawcy przy użyciu słowników. Rozwinięciem myśli Kamieńskiego i Sobieskich jest funkcja „aktywność artysty”, pozwalająca na odzwierciedlenie miejsc działania np. muzyków wędrujących. Baza artystów pozwala na prezentację fotografii

wykonawców (powiązanie z rejestrem „fotografie”). Rejestr informuje i odwołuje nas także do umów z artystami (praktyka współczesna). System pozwala na wykazanie, sortowanie i przeszukiwanie wszystkich utworów, w których wykonaniu bierze udział dany artysta, a także uwzględnia odniesienia do literatury, w której opisano danego muzyka lub śpiewaka.

Powyżej omówiono tylko pięć podstawowych i najważniejszych rejestrów, wspominając tylko o pozostałych (spośród kilkunastu pozostałych rejestrów wymienimy np. rejestr miejsc, rejestr czynności [muzycznych], rejestr digitalizacji). Warto wspomnieć o rejestrze „publikacje” (dostępnym tylko dla edytorów, wykorzystującym słownik „literatura i dyskografia”), który pozwala na wskazanie źródeł zarówno pisanych, jak i fonograficznych, w których opublikowano dany utwór. Jest to niejako odzwierciedlenie w bazie „życia nagrania dokumentalnego” poza archiwum. Użytkownik może znaleźć w metadanych utworu informację o jego publikacji. Każdy rejestr prezentowany jest w formie zestawienia tabelarycznego z możliwością przeszukiwania według określonych atrybutów.

Aktualnie prowadzone prace wykorzystujące współczesną technologię są metodycznie silnie zakorzenione w przeszłości i oparte na wypracowanych przez dziesięciolecia wzorcach. Ich efektem jest zatem odzwierciedlenie w świecie cyfrowym historii, formy i struktury zbiorów etnofonograficznych powstałych w zupełnie innej rzeczywistości. Omawiany system pozwala na opracowanie zarówno źródeł historycznych, jak i tworzonych współcześnie – stanowi zatem zwarte i jednolite środowisko do badań nad historią i przemianami polskiej muzyki tradycyjnej.

Bibliografia

- Bill Magdalena (2019), *Studium historyczno-problemowe o współpracy Archiwum Fonograficznego z Katedrą Reżyserii Muzycznej PWSM w Warszawie w zakresie rekonstrukcji wybranych nagrań*, [w:] *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, t. II, red. J.P. Jackowski, Warszawa 2019, s. 232–255.
- Drożdż Andrzej, Stachyra Marek (2002), *Format Marc 21 rekordu bibliograficznego dla dokumentu dźwiękowego*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- Encyclopedia of Recorded Sound*, t. 1 (2005), red. F. Hoffman, New York: Routledge.
- Encyklopedia Muzyki PWN* (1995), red. A. Chodkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Heising Roman (1939), *Z fonografem przez wieś wielkopolską*, „Lutnia”, nr 2, s. 5–8.
- ISBD (NBM) *International standard bibliographic description for non-book materials* (1987), London: International Federation of Library Associations and Institutions.
- Jackowski Jacek (2011), *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań dźwiękowych zarejestrowanych w ramach Akcji Zbierania Folkloru*

- Muzycznego (1950–1954). Historyczne i ideowe uwarunkowania ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań*, [w:] *Chrońmy dziedzictwo fonograficzne. Materiały z Ogólnopolskich Konferencji: Radom 14–15 listopada 2008 r., Gdańsk 5 listopada 2009 r.*, red. K. Janczewska-Sołomko, M. Kozłowska, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Sekcja Fonotek, s. 67–115.
- Jackowski Jacek (2022), *Etnofon.pl jako „fotografia” dźwiękowa polskiej tradycyjnej kultury muzycznej*, [w:] *Muzyka utrwalona w zapisie i nagraniach*, red. A. Kłaput-Wiśniewska, E. Szczurko, Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy „Sagittaria”, s. 295–316.
- Jackowski Jacek (2014), *Współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego, udostępniania i rozwoju Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, „Muzyka”, nr 3, s. 71–114.
- Jackowski Jacek (2014), *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych, cz. 1 (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej)*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, s. 49–52.
- Kamocki Janusz (1953), *Przegląd kwestionariuszy etnograficznych wydanych w języku polskim*, Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Kostrzewa-Majoch Agnieszka (2004), *Między Poznaniem a Wilnem. Archiwum Fonograficzne Uniwersytetu Stefana Batorego w świetle korespondencji Romana Padlewskiego z Marią Znamierowską-Prufferową*, „Muzyka”, nr 4, s. 146–148.
- Krawczyk-Wasilewska Violetta (1986), *Współczesna wiedza o folklorze*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- MARC 21 format for bibliographic data (1999), <https://www.loc.gov/marc/bibliographic/> [dostęp: 4.12.2024].
- „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne” (1906), t. 8, Kraków: Akademia Umiejętności.
- Pątek Krzysztof (2000), *Dokumentacja audiowizualna i mikrofilmowanie w archiwach państwowych*, „Teki Archiwalne”, t. 4, s. 243–257.
- Sierociuk Jerzy (1979), *Próba ustalenia regionów folklorystycznych*, „Literatura Ludowa”, nr 4/6, s. 21–24.
- Słownik języka polskiego* (1979), red. M. Szymczak, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Sobiescy Jadwiga i Marian (1950), *Instrukcja w sprawie zbierania polskiej pieśni i muzyki ludowej*, „Muzyka”, nr 2, s. 29–49.
- Sobiescy Jadwiga i Marian (1949), *Pieśń ludowa i jej problemy XIV. Akcja zbierania pieśni ludowych*, „Poradnik Muzyczny”, nr 3, s. 3–6.
- Sobieski Marian (1955), *Dorobek w zakresie folkloru w okresie 10-lecia*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką”, nr 3–4, s. 412–430.
- Sobieski Marian (1949), *Organizacja akcji zbierania pieśni ludowych i badań nad polskim folklorem muzycznym*, „Kwartalnik Muzyczny”, nr 25, s. 193.

- Standardy w procesie digitalizacji obiektów dziedzictwa kulturowego* (2008), red. G. Płoszajski, Warszawa: Biblioteka Główna Politechniki Warszawskiej.
- The IASA cataloguing rules* (1999), red. M. Miliano, Stockholm: International Association of Sound and Audiovisual Archives.
- Wróblewska Maria (2017), *Opracowanie nagrań dźwiękowych i filmów w bibliotekach i archiwach. Podstawowe informacje, potrzeby i wskazania*, [w:] *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, t. I, red. J.P. Jackowski, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Stowarzyszenie Liber Pro Arte, s. 194–209.
- Zborowski Juliusz (1934), *O zagadnieniach zbierania melodii ludowych III*, „Ziemia”, nr 4, s. 71–72.

The Description of Ethnophonographic Documents as an Important Area of Research in the “Etnofon” Project

Summary

The text discusses the description of recordings, a crucial research issue addressed in the long-term project: Polish traditional music – phonographic heritage. Current status, preservation, sharing (Etnofon / Ethnophone). The author emphasises the important role of the descriptions of a recording, the functioning of digital reproduction of the recording as an object in electronic databases or digital repositories depends on the metadata used. The article presents the history of the development of the description method, starting with the model proposed in the 1930s by Prof. Łucjan Kamieński, founder of the Regional Phonographic Archive.

Keywords

sound recordings, description, ethnophonography, recordings archiving, databases, digital repository

Die Problematik der Beschreibung ethnophonographischer Dokumente als wichtiger Forschungsbereich im Etnofon-Projekt

Zusammenfassung

Der Text befasst sich mit der Beschreibung von Tonaufnahmen, einem der wichtigsten Forschungsthemen im Rahmen des Langzeitprojekts „Polnische traditionelle Musik – das phonografische Erbe“. Aktueller Status, Erhaltung, Weitergabe (Etnofon). Der Autor betont die wichtige Rolle der Aufnahmebeschreibung auf – die Funktion der digitalen Darstellung der Aufnahme als Objekt in elektronischen Datenbanken oder digitalen Repositorien hängt von den verwen-

deten Metadaten ab. Es stellt die Geschichte der Entwicklung der Beschreibungsmethode dar, ausgehend von dem Modell, das in den 1930er Jahren von Prof. Łucjan Kamieński, dem Gründer des Regionalen Phonografischen Archivs, vorgeschlagen wurde.

Schlüsselwörter

Tonaufnahmen, Beschreibung, Ethnophonographie, Archivierung von Aufnahmen, Datenbanken, digitales Repositorium

Przykłady dokumentacji towarzyszącej nagraniom dokumentalnym dokonanym w 1955 roku w Katowicach, w dzielnicy Ligota (na protokole widnieje skrót ówczesnej nazwy Katowic – Stalinogród) przez Ekipę Śląsko-Dąbrowską Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (AZFM).

Fot. 1. Protokół – format protokołu bazuje na koncepcji zaproponowanej przez Łucjana Kamieńskiego w okresie międzywojennym, która została zmodyfikowana przez Jadwigę i Mariana Sobieskich po wojnie i stała się obowiązkowym dokumentem, który towarzyszył nagraniom prowadzonym w ramach AZFM. Prezentowany protokół informuje o dacie i miejscu przeprowadzenia nagrań, a także o wykonawczyni – Franciszce Badurze (ur. w 1887 roku) – w której wykonaniu zarejestrowano wówczas 120 pieśni.

Fot. 2. Lista nagranych utworów – tzw. spikerka (termin zapożyczony dla dokumentacji naukowej z żargonu radiowego).

Fot. 3. Transkrypcja tekstu pieśni. Podczas Akcji sporządzano (w różnym czasie: przed lub po nagraniu) zapisy tekstowe i/lub słowno-muzyczne. Jeśli dokumenty sporządzano przed nagraniem (co było zadaniem tzw. szperaczy), powstały szkice transkrypcyjne (zazwyczaj spisywano melodię i tekst) wytypowanych do nagrania utworów. Szkice te były pomocne podczas samego nagrania (na ich podstawie można było przypomnieć wykonawcy melodię, tekst), służyły również później do wykonania transkrypcji szczegółowej. Niniejszy dokument sporządzony został przez Mariannę Murek – transkrybentkę z Siemianowic zatrudnioną w Ekipie Śląsko-Dąbrowskiej – oraz Irenę Szawińską – osobę, która nie figuruje w spisie współpracowników AZFM (być może była to studentka). Dokument ten (a raczej sama transkrypcja) powstał zapewne przed nagraniem; wiemy bowiem (na podstawie zachowanej dokumentacji), iż Murkova zatrudniona była w Akcji do połowy 1954 roku.

P R O T O K O Ł

Region **Sl.- Dabrowski,** 1799/1-13; 1800/1-13; 1801/1-21.
Miejscowość; **St-gród-Ligota,** 1802/1-5; 1803/1-17; 1804/1-17; 1805/1-17; 1806/1-17. Nr płyty; **29, 30, 31, 32, 33,**
Powiat; **"** Nr taśmy; **34, 35, 36**
Województwo; **"** Kolejn.nr.nagr. **1-119**
Data nagrania; **27. IV. 1955 r** Odcinek taśmy; **8 ostatnich taśm.**
w Ligocie.

W y k o n a w c a

Nazwisko; **Badura** Stos.familijne; **wdowa**
Imiona; **Franciszka** Narodowość; **polska**
Data i miejsce urodz.; **11. IX. 1887 r** Wyznanie; **rz. katol.**
St-gród-Ligota.

Miejsce zamieszkania; **St-gród-Ligota, ul. Tomasz 19**
Miejsce pobytu; **"**
Zajęcie zawodowe; **emerytka**
Czynność muzyczna; **śpiewaczka**
matka lubiła śpiewać pieśni lud.

Tradycja muzyczna; **Wykonawczyni całej życia mieszkała w St-gródzie-Ligocie. Pieśni nauczyła się do 17 roku życia, gdy pracowała na kopalni "Wujek."**

U t w ó r n a g r a n y

Śpiew, rodzaj głosu **100%**
Instrument, jaki instrument;
Pochodzenie instrumentu;
Rodzaj zespołu instrumentalnego danej okolicy;
Tytuły utworów; 1799 **1. Jakich ja sześć bez Poręba,**
przy tańcach **2. Prowda ten ptok gode,**
podać nazwy **3. O wy moja mamulicko,**
ludowe **4. Hura, ciągnie wojsko od Berlina,**
5. Po brzegu chodzisz, pomocy wołasz,
6. Synku, synku, obaj my som równi,
7. Uszyto dziwocze pod lełujom,
8. Kiejs mie chciała za maza mieć,
9. Komu gorzyj na świecie,

Miejsce nagrania kamertonu a¹ **c. d. drugostr.**

Nagrywający **Protokółant** Prowadzący indagac
(Matuszowicz J.)
Matuszowicz Józef
Klas. org. — adm.

Fot. 1. Protokół nagrania

Sygn. 1799
 data nagrania: 27.4.1955
 miejsce nagrania: Katowice-Ligota

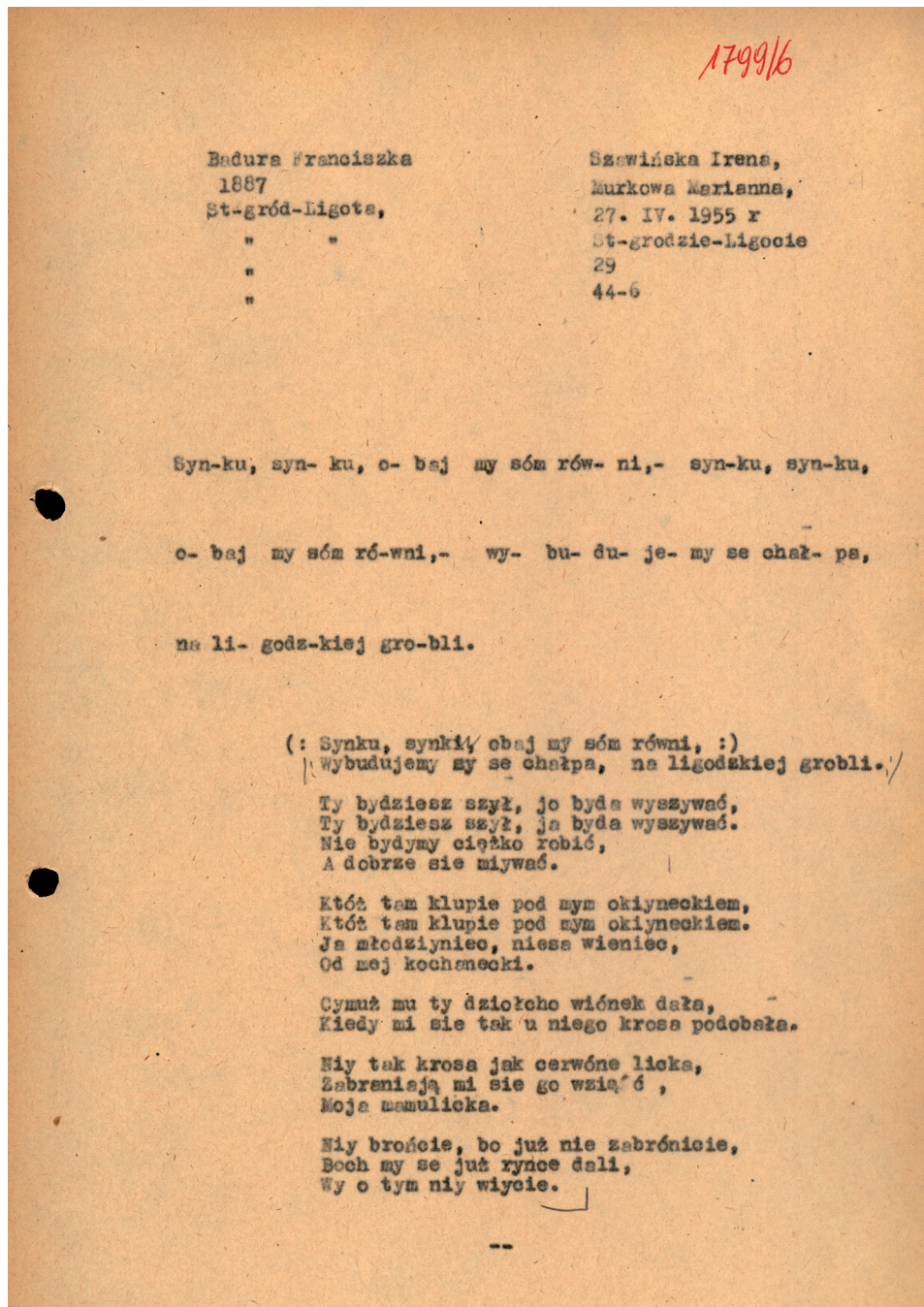
kamerton a¹

śpiewa: Badura Franciszka ur. 1887 r. Katowice-Ligota, zam.Katowice-Ligota

- / 2zwr.	1	Jageeh jo sed bez porymba strzełoż myśliwiecek tam do gołymbia - 2 zwr.
- / 2zwr.	2	Prowda tym ptok pado ¹ / co na lesie siedo /iiz to niy kochanek :/ co ze dwiyma godo - 2 zwr.
- / 3zwr.	3	O wy m ^u oja mamuliczko zaprzugajcież kónie /: pojademy do Francyje :/ do tyj cudziej ziēmie - 3 zwr
- / 4zwr.	4	Ciugnie wojsko od Berlina hura ciugnie wojsko od Berlina poznaj matko twego syna xm /hura/x3 - 3 zwr
- / 5zwr.	5	Po brzegu chodzyła pomocy wołala /:przewieź mie ty przewieź dóm ci pół talara :/ - 2zwr
- / 6 zwr.	6	/: Synku synku ^u obaj my som równi :/ /:wybudujemy se chałupa na ligodzkiyj grobli :/ - 6 zwr.
- / 9zwr.	7	/: Usneło dziwce pod lelujum przysed k ^u ochanek ^u obudziuł jum :/ - 11 zwr.
- / 2 zwr.	8	Kejś mie chciała za myża mieć mogłaś sobie statkować /:nie z inkszymi ekskawalyrami po spacyrze chodzować :/ - 2 zwr.
- / 8 zwr.	9	/Kómu gorzyj na świecie :/ /: mie ubogiyj siyrocie :/ - 8 zwr.

1/ powiada

Fot. 2. Lista nagranych utworów, tzw. spikerka



Fot. 3. Transkrypcja tekstu pieśni