

MUZYKA

KWARTALNIK INSTYTUTU SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK

Rocznik LIX
2014
Nr 3 (234)

PO KOLBERGU

PL ISSN 0027-5344 Vat 5% Cena 18 zł

Jacek Jackowski

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

WSPÓŁCZESNE METODY ZABEZPIECZANIA, OPRACOWANIA NAUKOWEGO, UDOSTĘPNIANIA I ROZWOJU ZBIORÓW FONOGRAFICZNYCH INSTYTUTU SZTUKI PAN

Celem niniejszego opracowania jest przedstawienie metod pracy, strategii i rozwiązań, jakie w ostatnim czasie zostały wdrożone i są realizowane w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w zakresie zabezpieczania, opracowania merytorycznego, upowszechniania archiwalnych nagrań i rozwoju kolekcji. Jest to również podsumowanie działań prowadzonych na przestrzeni ostatniego dziesięciolecia, zmierzających także do zaistnienia Zbiorów we współczesnym świecie na obszarze informatyzacji oraz cyfryzacji nauki i kultury. Tę dekadę działalności, która przyniosła niekwestionowany postęp i rozwoju prac nad Zbiorami, wieńczy finalizacja grantu *Opracowanie naukowe i udostępnienie do badań etnomuzykologicznych najstarszych źródeł fonograficznych ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*¹.

Historia, zasób i charakter Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN – największej i najstarszej w kraju, jak również na świecie, kolekcji nagrań archiwalnych autentycznej polskiej muzyki tradycyjnej (z uwzględnieniem mniejszości narodowych i etnicznych) – został omówiony w licznych artykułach poświęconych samemu archiwum, a także zagadnieniom związanym z historią dokumentacji etnofonograficznej w Polsce, archiwizacją nagrań dźwiękowych folkloru muzycznego czy z nowoczesnymi metodami opracowania zabioru i digitalizacją tychże nagrań. Wymienić należy tu przede wszystkim wybrane prace twórców archiwum – Jadwigi

¹ Projekt dofinansowany w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą *Narodowy Program Rozwoju Humanistyki* w l. 2012–14.

i Mariana Sobieskich², a także kolejnych kuratorów kolekcji, m.in. Anny Szałaśnej³, Piotra Dahliga⁴, czy piszącego te słowa⁵. Zbiorom Fonograficznym poświęcili rów-

² Jadwiga Sobieska: „Folklor muzyczny w Rzeszowskim i Lubelskim (Z akcji zbierania folkloru muzycznego w Polsce)”. *Muzyka* [miesięcznik] 2 (1951) nr 5–6 ss. 29–46; też: „Folklor muzyczny w praktyce i nauce”. W: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*. Red. Elżbieta Dziębowska. Kraków 1968 ss. 166–167; też: *Polski folklor muzyczny*. Cz. 1. *Materiały do nauczania*, cz. 2. *Przykłady muzyczne*. Warszawa 1982 (= Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych 183) s. 29; też: „Z zagadnień rekonstrukcji nagrań dokumentalnych polskiego folkloru muzycznego. B. Nagranie folkloru jako dokument etnomuzyczny”. W: *Studia z teorii przekazu dźwięku*. Praca zbiorowa Katedry Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Warszawa 1982 ss. 203–211; też: *Polski folklor muzyczny*. Red. Piotr Dahlig. Warszawa 2006 wyd. rozszerzone (= Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych); Marian Sobieski: „Zachodnie Archiwum Fonograficzne w Poznaniu”. *Lud* 37 (1947) ss. 458–462; też: „Powstanie, organizacja i charakter Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej”. *Polska Sztuka Ludowa* 1 (1947) nr 1–2 ss. 60–61; też: „Działalność Zachodniego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu”. *Polska Sztuka Ludowa* 2 (1948) nr 1 ss. 38–40; też: „Organizacja akcji zbierania pieśni ludowych i badań nad polskim folklorem muzycznym”. *Kwartalnik Muzyczny* 7 (1949) nr 25 ss. 192–197 (referat wygłoszony na I Zjeździe Muzykologów Polskich w dn. 18–19 XI 1948 r. w Warszawie pt. „O organizację akcji zbierania folkloru muzycznego”); też: „Dorobek w zakresie folkloru w okresie 10-lecia”. *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką* 6 (1955) nr 3–4 ss. 412–430; Jadwiga i Marian Sobiescy: „Pieśń ludowa i jej problemy III. Polska etnografia muzyczna po Kolbergu”. *Poradnik Muzyczny* 1 (1947) nr 3 ss. 2–4; tychże: „Zagadnienie muzyki ludowej w Polsce”. *Ruch Muzyczny* 4 (1948) nr 2 ss. 2–6; tychże: „Pieśń ludowa i jej problemy XIV. Akcja zbierania pieśni ludowych”. *Poradnik Muzyczny* 3 (1949) nr 3 ss. 3–6; tychże: „Instrukcja w sprawie zbierania polskiej pieśni i muzyki ludowej”. *Muzyka* [miesięcznik] 1 (1950) nr 2 ss. 30–49; tychże: „Pieśń i muzyka ludowa Wielkopolski i Ziemi Lubuskiej w świetle dotychczasowych badań”. *Polska Sztuka Ludowa* 4 (1950) nr 1–6 ss. 17–35; tychże: „Polski folklor muzyczny”. W: *Kultura muzyczna Polski Ludowej 1944–1955*. Red. Józef M. Chomiński, Zofia Lissa. Kraków 1957 ss. 279–291.

³ Anna Szałaśna: *Informator Archiwum Fonograficznego im. M. Sobieskiego*. Cz. 1. Warszawa 1978.

⁴ Piotr Dahlig: „Julian Pulikowski i akcja zbierania folkloru muzycznego w latach 1935–1939”. *Muzyka* 38 (1993) nr 3–4 ss. 119–156; też: „Najstarsze źródło fonograficzne folkloru polskiego (1904)”. *Twórczość Ludowa* 9 (1994) nr 3–4 ss. 11–13; też: „Pierwszy zapis fonograficzny folkloru polskiego (1904)”. *Muzyka* 42 (1997) nr 2 ss. 57–70; też: *Tradycje muzyczne a ich przemiany*. Warszawa 1998; też: „Zbiory fonograficzne Instytutu Sztuki PAN”. *Twórczość Ludowa* 14 (1999) nr 3–4 ss. 29–33; też: „Zbiory Fonograficzne”. W: *Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1949–1999*. Red. Lech Sokół, Zbigniew Benedyktowicz, Ryszard Brykowski, Ewa Dahlig, Hanna Faryna-Paszkiewicz, Edward Krasiński, Jerzy Morawski, Maria Napiontkowa. Warszawa 2000 ss. 244–248; też: „Early Field Recordings in Poland (1904–1939) and their Relations to Phonogram Archives in Vienna and Berlin”. W: *Music Archiving in the World. Papers Presented at The Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*. Red. Gabriele Berlin, Artur Simon. Berlin 2002 ss. 205–218.

⁵ Jacek Jackowski: „Archiwizacja nagrań dźwiękowych folkloru muzycznego”. *Kwartalnik Polskiej Sekcji ISME* 28 (2002) nr 2–4 ss. 84–94; też: „Na początku były walki woskowe”. *Gadki z Chatki* 8 (2003) nr 44 ss. 6–11; też: „The Oldest Sound Archive of Traditional Music in Poland in Relation to Current Challenges”. *Tautosakos darbai / Folklore Studies* 31 (2006) ss. 25–39; też: „Zachować dawne nagrania...”. *Gadki z Chatki* 13 (2008) nr 3 ss. 6–15; też: „Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN. Archiwum muzyki tradycyjnej w dobie cyfryzacji i Internetu”. W: *Folklor w dobie Internetu*. Red. Gabriela Gańczaczyk, Piotr Grochowski. Toruń 2009 ss. 211–222; też: „Early Post-War Polish Folk Music Recordings (1945–1950)”. *Muzyka* 54 (2009) nr 1 ss. 91–107; też: „The importance of experience gained in the Phonogrammarchiv for archiving and documenting traditional music in Poland”. *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*. [Beiträge des Internationalen Symposiums: 110 Jahre Phonogrammarchiv: Reflexionen über Arbeitsfelder, Kooperationen und Perspektiven] 1 (2010) ss. 110–132; też: „Historyczne i ideowe uwarunkowa-

niez wiele uwagi Ewa Dahlig-Turek⁶, Ludwik Bielawski⁷, Krystyna Lesień-Płacheca⁸. Tematykę historii i charakterystyki kolekcji podejmowało także wielu innych autorów⁹. W tekstach tych, jak również w bibliografii cytowanej w powyższych pracach czytelnik znajdzie reprezentacyjny obraz zagadnienia dziejów dokumentacji fonograficznej polskiego folkloru muzycznego, począwszy od początku minionego stulecia.

Bogata dokumentacja (około dwadzieścia cztery tysiące nagranych pieśni i melodii), która powstała w okresie międzywojennym dzięki działalności ówczesnych instytucji: Regionalnego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu i Centralnego Archiwum Fonograficznego w Warszawie, w wyniku działań wojennych została zniszczona (CAF) i zapewne zniszczona lub rozproszona (RAF)¹⁰. Te nie-

nia ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań". W: *Chrońmy dziedzictwo fonograficzne. Druga i Trzecia Ogólnopolska Konferencja Fonotek, Radom 2008, Gdańsk 2009*. Red. Katarzyna Janczewska-Sołomko, Małgorzata Kozłowska. Warszawa 2011 ss. 67–115; tegoż: „Historical outline of phonographic, visual and audiovisual documentation of Polish traditional dances (or from a pencil, through a phonograph to a camera). Rys historyczny dokumentacji fonograficznej, wizualnej i audiowizualnej polskich tańców tradycyjnych, czyli od ołówka, przez fonograf do kamery". W: *Folk Dances Now and Then. In the light of Polish and Norwegian Experience. Tradycyjny Taniec ludowy dawniej i dziś w świetle doświadczeń polskich i norweskich*. Red. Tomasz Nowak. Kielce 2011 ss. 83–92, 93–122; tegoż: „Digitalizacja Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN". W: *Polskie biblioteki cyfrowe. Materiały z konferencji zorganizowanej w dniach 20–21 października 2010 r. przez Bibliotekę Kórnicką PAN, Poznańską Fundację Bibliotek Naukowych, Poznańskie Centrum Superkomputerowo-Sieciowe*. Red. Cezary Mazurek, Maciej Stroński, Jan Węglarz. Poznań 2011 ss. 37–41; tegoż: „Archiwa dźwiękowe – zasób i dostępność". W: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*. Red. Weronika Grozdew-Kołaćńska. Warszawa 2014 ss. 108–150; Jacek Jackowski, Zbigniew Ładygin: „Głosy z przeszłości". *Tatry* 5 (2006) nr 4 ss. 61–63; Jacek Jackowski, Maciej Kierzkowski: „Digitalizacja najstarszej części Zbiorów Fonograficznych Instytutu sztuki PAN". W: *Pierwsza Ogólnopolska Konferencja Fonotek „Fonoteka wczoraj, dziś i jutro"*. Warszawa 11–12 maja 2007. Warszawa 2008 ss. 88–102.

⁶ Ewa Dahlig-Turek: „Jadwiga i Marian Sobiescy". W: *Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1949–1999*. Op. cit., ss. 317–320; teź: „From National Heritage to National Heritage. Sound Archive of the Institute of Arts in Warsaw". *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 53/54 (2004–05) ss. 162–169; teź: „Archiwum muzyczne XXI wieku. Europejski projekt DISMARC". W: *Pierwsza Ogólnopolska Konferencja Fonotek*, op. cit., ss. 129–135.

⁷ Ludwik Bielawski: „Działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich na polu dokumentacji i badań polskiej muzyki ludowej". W: *Jadwiga i Marian Sobiescy: Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Wybór prac pod. red. Ludwika Bielawskiego. Kraków 1973 ss. 11–65; tegoż: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999.

⁸ Krystyna Lesień-Płacheca: *Informator Archiwum Fonograficznego im. M. Sobieskiego, cz. II Materiały nienagrane*. Warszawa 1987.

⁹ Np.: Aleksandra Sińczak: „Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego w regionie kieleckim w latach 1952–53 w świetle materiałów Edwarda Szyliki". *Muzyka* 46 (2001) nr 3 ss. 65–79; Maria Szymańska-Ilina: „Zasoby i działalność Zbiorów Fonograficznych IS PAN". *Twórczość Ludowa* 26 (2011) nr 1–4 ss. 88–91; Bogdan Łukaniuk: „Експедиційні матеріали фонографічного архіву ім. М. Собеского". W: *Восьма конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*. Львів 1997 ss. 49–59.

¹⁰ Jacek Jackowski: „Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie", op. cit.; Agnieszka Kostrzewa: „Idee i dramaty. O życiu i pracy badawczej Łucjana Kamińskiego". W: *W kręgu badaczy kultury Kaszub i Pomorza XIX i XX wieku: IX Konferencja Kaszubsko-Pomorska, Słupsk 11–12 XII 2006*. Red. Józef Borzyszkowski. Słupsk 2008 ss. 107–122.

wątpliwie – ze względu na szczególną wartość historyczną – bezcenne a utracone nagrania dziś mogłyby stanowić najstarszą część omawianej kolekcji. Współczesne archiwum, odbudowane po wojnie dzięki pasji i pracy Jadwigi i Mariana Sobieskich oraz ich następców, liczące dziś ok. 150 tys. nagranych pieśni i melodii (ponad 8000 godzin nagrań) i wciąż systematycznie powiększane (zbiór „otwarty”), może być porównywane pod względem zasobu z kolekcjami w podobnych placówkach europejskich m.in. w Austrii, Niemczech, na Węgrzech, Litwie, w Słowenii, Finlandii, Norwegii, Szwecji i w innych krajach. Zbiory gromadzą dokumenty dźwiękowe i audiowizualne (wraz z towarzyszącą dokumentacją czyli tzw. „materiałami nienagranymi” oraz podręczną biblioteką i katalogami) związane z polskimi tradycjami muzycznymi – jest to więc kolekcja specjalistyczna, która w Instytucie Sztuki ma status zbioru specjalnego. Zasób archiwum, zgromadzonego przy interdyscyplinarnej placówce badawczej, jest wykorzystywany przede wszystkim do badań naukowych oraz opracowywany na potrzeby licznych wydawnictw przygotowywanych głównie przez Zakład Muzykologii Instytutu Sztuki PAN. Na podstawie kolekcji nagrań powstało wiele artykułów i publikacji zwartych¹¹, a od lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku sukcesywnie wydawane są kolejne monograficzne regionalne tomy serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały* pod redakcją Profesora Ludwika Bielawskiego¹² – antologie pieśni i muzyki przygotowywane z wykorzystaniem zasobów archiwum. Zbiory Fonograficzne służą zatem przede wszystkim instytucji, w ramach działalności której zostały wytworzone i w której są zgromadzone i przechowywane; korzystają z nich również zainteresowani spoza Instytutu Sztuki PAN. Ideą działań współczesnych jest również dorównanie przodującym europejskim, a także światowym placówkom i kolekcjom tego typu w zakresie wytworzenia metod i narzędzi służących zabezpieczeniu, jak najpełniejszemu opracowaniu i upowszechnieniu tej wyjątkowo cennej dla nauki i kultury polskiej i europejskiej kolekcji.

Z uwagi na dokumentalno-naukowy charakter zbioru liczne grono interesantów można ogólnie podzielić na trzy podstawowe grupy:

1. użytkownicy reprezentujący instytucje naukowe (np. wyższe uczelnie, instytuty naukowe),
2. użytkownicy spoza ośrodków naukowych, rekrutujący się zwłaszcza ze środowisk artystycznych, popularyzatorskich, kulturalnych,

¹¹ Spis publikacji (do 2000 r.), których podstawę stanowiły nagrania ze Zbiorów IS PAN, podał Piotr Dahlig, zob.: „Zbiory fonograficzne Instytutu Sztuki PAN”, op. cit., ss. 31-33.

¹² *Kujawy*. Opr. Barbara Krzyżaniak, Jarosław Lisakowski, Aleksander Pawlak. Cz. I–II Kraków 1974–75 (= Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i materiały 1); *Kaszuby*. Opr. Ludwik Bielawski, Aurelia Mioduchowska. Cz. I Warszawa 1997, cz. II–III Warszawa 1998 (= Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i materiały 2); *Warmia i Mazury*. Opr. Barbara Krzyżaniak, Aleksander Pawlak. Cz. I–V Warszawa 2002 (= Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i materiały 3); *Lubelskie*. Red. Jerzy Bartmiński. Cz. I–VI Lublin 2011 (= Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i materiały 4); Janina Szymańska: *Podlasie*. T. I *Teksty pieśni obrzędowych*, t. II *Teksty pieśni powszechnych*. Warszawa 2012 (= Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały 5) (tomy muzyczne w przygotowaniu).

3. pozostali użytkownicy (np. rodziny nagranych wykonawców, miłośnicy tradycji ludowych).

Charakterystyczną cechą pierwszej grupy jest szerokie spektrum zainteresowań naukowo-badawczych. Obok etnomuzykologów i muzykologów, których badania w ostatnich latach nabierają coraz bardziej interdyscyplinarnego charakteru, stanowiących najliczniejszą grupę interesantów, spotykamy tu etnologów, etnografów, kulturoznawców, dialektologów, filologów, socjologów, historyków etc. Znaczną grupę użytkowników stanowią studenci i słuchacze studiów doktoranckich. Działania artystyczne, bazujące w znacznej mierze na materiale archiwalnym, podejmowane zwłaszcza (ale nie wyłącznie) przez reprezentantów drugiej spośród wyszczególnionych wyżej grup, charakteryzują się różnymi postawami przyjmowanymi wobec dokumentu archiwalnego, stanowiącego punkt wyjścia. Działania te w ostatnim czasie przyjęły dwa zasadnicze profile: zachowawczy, ukierunkowany na podtrzymanie lub rewitalizację utrwalonego w nagraniach obrazu dawnej kultury tradycyjnej¹³, oraz nowatorski, twórczy, wykorzystujący materiał dokumentalny do współczesnych działań na gruncie artystycznym, cytując go dosłownie w nowym kontekście lub wplatając we współczesną aranżację¹⁴.

Pozostaje jeszcze niewielka grupa miłośników lokalnych tradycji muzycznych czy tradycji regionalnych w ogóle, traktujących swe zainteresowania jako ambitne hobby. Osoby te niejednokrotnie mają imponującą wiedzę oraz umiejętności w tym zakresie. Wśród zainteresowanych pojawiają się również osoby spokrewnione z zarejestrowanymi wykonawcami lub znające ich osobiście. Wówczas motywem do korzystania z nagrań staje się element osobisty, wspomnieniowy, choć nie brak również kontynuatorów rodzinnych tradycji muzycznych. Współpraca z tą grupą zainteresowanych owocuje zwykle wymianą kopii cennych materiałów¹⁵ i służy wzbogacaniu się archiwum o nowe dokumenty.

Opisany wyżej skrótowo profil użyteczności Zbiorów Fonograficznych IS PAN stawia Instytut wobec współczesnych wyzwań technologiczno-informacyjnych a także wobec problemów związanych z opracowaniem oraz masowym udostępnianiem zasobów.

Prace w Zbiorach Fonograficznych IS PAN prowadzone w ostatnich latach przez zespół pod kierunkiem autora niniejszego opracowania mają dwa zasadnicze cele: opracowanie, uporządkowanie i zabezpieczenie oryginalnego zbioru oraz umożliwienie szybkiego dostępu do samych obiektów archiwalnych, jak

¹³ Nurt ten reprezentuje wiele zespołów regionalnych a także twórcy indywidualni, współczesna generacja wykonująca dawny repertuar, np. Bartosz Niedźwiecki, Janusz Prusinowski, Mateusz Niwiński, Weronika Grozdew-Kołacińska, Adam Strug, Ewa Grochowska, Agata Harz.

¹⁴ Np. Weronika Grozdew-Kołacińska, Ewa Grochowska, formacja Ruta, Jozsko Broda, Kwadrofonik, Agata Harz.

¹⁵ Kontakty z użytkownikami rekrutującymi się z tej grupy owocują zazwyczaj porozumieniami w kwestiach prawnych a także nabywaniem nowych źródeł archiwalnych, zwykle nagrań, fotografii, wspomnień. Takie działania są podparte formalnie obustronnymi umowami licencyjnymi, regulującymi zakres wykorzystania materiałów archiwalnych.

również do największej ilości informacji o archiwaliach. Z uwagi na źródłowy i unikatowy, a także niekomercyjny charakter gromadzonych i przechowywanych dokumentów, omawiane zbiory nie stanowią typowej kolekcji w formie fonoteki lub oddziału zbiorów audiowizualnych biblioteki. Kolekcja nie ma także statutu archiwum w rozumieniu ustawy o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach¹⁶, ale stanowi – jak już wspomniano – zbiór specjalny instytucji naukowo-badawczej. Wobec braku uniwersalnych narzędzi dla tego typu kolekcji, jak również niemożności pełnego wykorzystania rozwiązań przyjętych przez inne placówki (biblioteki, archiwa, np. standard opisu MARC 24 czy standard EAD Encoded Archival Description¹⁷), w Zbiorach IS PAN stworzono i zastosowano metodę odpowiadającą charakterowi i specyfice omawianej kolekcji¹⁸. Należy jednak podkreślić, iż metoda zarówno digitalizacji jak i opracowania i udostępniania materiału cyfrowego została wypracowana na podstawie wiedzy i doświadczeń zdobytych w podobnych placówkach europejskich. Przyjęta metoda jest również kompatybilna ze stosowanymi od początku istnienia archiwum metodami opisu zgromadzonych tu dokumentów, przez co przejście z formy analogowej do domeny cyfrowej jest tylko zmianą środowiska pracy nie zaś standardów obowiązujących przy opracowaniu materiału.

Ze względu na specyfikę Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN prace nad ochroną, zabezpieczeniem i upowszechnieniem archiwaliów powierzono zespołowi etnomuzykologów¹⁹. W archiwach, których opracowanie i udostępnienie zaplanowane jest na sprowadzenie danych do poziomu podstawowej użytecznej jednostki archiwalnej (w przypadku omawianego archiwum jest

¹⁶ Ustawa o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach z dn. 14 lipca 1983 r. (Dz.U. 1983 Nr 38 poz. 173).

¹⁷ *EAD_PL. Międzynarodowy standard zapisu informacji o zasobie archiwalnym*. Wersja polska. Przekład i opracowanie Andrzej Klubiński, Wojciech Woźniak. Warszawa 2008 (standard ten stał się jednym z najważniejszych na świecie wyznaczników sposobu opisu danych w systemach mających za zadanie katalogowanie informacji o zasobach instytucji takich jak archiwa, muzea i biblioteki); Andrzej Dróżdż, Marek Stachyra: *Format MARC 21 rekordu bibliograficznego dla dokumentu dźwiękowego*. Warszawa 2002.

¹⁸ Opracowania dotyczące ogólnych standardów digitalizacji uwzględniają możliwość poszerzania i rozwijania proponowanych struktur, opartą na doświadczeniach konkretnych placówek archiwalnych czy muzealnych, zob.: *Standardy w procesie digitalizacji obiektów dziedzictwa kulturowego*. Red. Grzegorz Płoszajski. Warszawa 2008 s. 10.

¹⁹ Obecny zespół tworzą absolwenci Akademii Muzycznej im. F. Chopina (obecnie Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina) w Warszawie, Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Katedry Muzykologii Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, kierunku etnomuzykologii na Otto-Friedrich-Universität w Bambergu, a także absolwenci studiów I stopnia Instytutu Muzykologii UW, Filologii Słowiańskiej i Psychologii Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz studenci Instytutu Muzykologii UW i – w ramach praktyk wakacyjnych – studenci Katedry Muzykologii UAM w Poznaniu. Wybór kadry złożonej właśnie z etnomuzykologów i muzyków współpracujących ze specjalistami z zakresu reżyserii i rekonstrukcji dźwięku był podyktowany wieloma czynnikami, przede wszystkim charakterem samej kolekcji dokumentującej muzykę tradycyjną. Taką praktykę podejmuje wiele podobnych instytucji, por.: Mickey Hart: „Preserving Our Musical Heritage. A Musician’s Outreach to Audio Engineers”. *Journal of the Audio Engineering Society* 49 (2001) nr 7/8 ss. 667–668.

to np. pojedynczy wariant pieśni, melodii instrumentalnej, recytacja, wypowiedź czy wywiad na określony temat), praca zespołowa jest warunkiem sukcesywnego i efektywnego działania. Takie założenie – jak wynika z przeprowadzonych w krajowych zbiorach i archiwach kwerend²⁰ – jest niestety najrzadziej przyjmowane. Wiąże się to z dużym nakładem iście benedyktyńskiej pracy (i zapewnieniem jej finansowania) i wymogiem specjalistycznej, zwłaszcza etnomuzykologicznej wiedzy. Nie bez znaczenia jest tu także czynnik samego stosunku pracownika do treści opracowywanych archiwaliów. W przypadku nagrań folkloru muzycznego do cech pracowitości, skrupulatności i kompetencji niewątpliwie należy dołączyć autentyczną pasję – cechę niezastąpioną. Bez wahania można stwierdzić bowiem, iż wiele kolekcji nagrań tego typu powstało i utrzymuje się tylko dzięki ogromnej pasji odpowiedzialnych za nie osób. Zbiory Fonograficzne współpracują również z placówkami specjalistycznymi w kraju i za granicą, bardziej doświadczonymi w określonych dziedzinach. Zespół wspomagany jest zatem doświadczeniem reżyserów dźwięku, inżynierów elektroników, archiwistów, dialektologów, polonistów, etnochoreologów, filmowców etc. W tym miejscu należy podkreślić – co również jest wynikiem wspomnianej kwerendy – iż większość nagranych kolekcji specjalistycznych (np. etnomuzycznych) pozostaje pod opieką humanistów: etnomuzykologów, etnografów, etnologów, pracowników muzeów, kulturoznawców, lingwistów etc. Zabezpieczanie, opracowywanie czy upowszechnianie kolekcji nagranych nie jest więc zwykle priorytetem w działalności wielu instytucji. Poważną przeszkodę stanowi niekiedy oszacowanie, znalezienie i zdobycie odpowiednich środków finansowych do realizacji planowanych przedsięwzięć. Niejednokrotnie intuicyjne plany, rekonesans najbliższego środowiska i decyzje nawet „doraźnej digitalizacji” skutkują sytuacją, gdy nagrania „wpadają w ręce” np. personelu technicznego muzeów, domów kultury lub firm oferujących rozmaite usługi, w tym „przegrywanie wszystkiego na wszystko” w myśl „ratowania” starych nagrań (czynności nierzadko niespełniające nawet podstawowych norm digitalizacji). Efektem takich – nawet w najlepszym duchu podejmowanych – działań może być np. wydanie pokaźnej dotacji na przegranie materiału do zredukowanych²¹ plików MP3, na średniej jakości płyty CD lub „digitalizacja” wybranych do jakiegoś konkretnego celu fragmentów danego nagrania (np. nagrań konkretnego wykonawcy w przypadku przygotowywania monografii płytowej). Zdarzają się także przypadki uszkodzenia oryginalnych nośników. Z drugiej strony mamy świadomość, iż archiwistyka dźwiękowa czy audiowizualna nie stanowi wciąż odrębnej gałęzi wiedzy (nie mówiąc już np. o specjalizacji w archiwach etnomuzycznych), a doświadczenia w tej dziedzinie są niekonfrontowane i rozproszone. Na gruncie polskim, choć problem digitalizacji podejmowany jest zapewne nie rzadziej niż w innych zakątkach Europy, w dziedzinie cyfryzacji dźwięku brak w zasadzie

²⁰ Jacek Jackowski: *Archiwa dźwiękowe*, op. cit.

²¹ W informatyce stosowany jest termin „kompresja stratna”, co w przypadku słowa „kompresja” stanowi tu pewien eufemizm.

dokładnych i jednoznacznych zaleceń, wskazówek w formie tzw. „dobrych praktyk” (dotyczących zwykle kwestii technicznych) czy standardów (pomagających w wymianie i udostępnianiu wtórnych obiektów cyfrowych, w ich długoterminowym przechowywaniu, migracji do nowych formatów czy dotyczących metadanych opisujących wytworzone obiekty cyfrowe)²². Brak specjalistów, łączących wiedzę z obu omawianych dziedzin: humanistyki i technologii (archiwizacja nagrań dźwiękowych i etnomuzykologia, ale także fachowość w zakresie problematyki nagrań analogowych i cyfrowych) oraz brak odpowiednich szkoleń, choćby w stopniu podstawowym, pogłębia sytuację podejmowania nie zawsze właściwych decyzji i poszukiwań „po omacku”. Mrzonką jest więc zatrudnienie przez niektóre, zwłaszcza mniejsze instytucje odpowiednio wykwalifikowanych fachowców²³, a także ułudą wydaje się „udźwignięcie” przez wąskie grono fachowców cyfryzacji całej spuścizny audialnej i audiowizualnej, choćby był to tylko jej niewielki fragment dokumentujący pieśń, muzykę i taniec tradycyjny²⁴.

Opisane poniżej w pięciu rozbudowanych punktach działania podejmowane i realizowane w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN mogą stanowić zatem studium przypadku: sposobu doboru (wyboru) metod, wdrażania dostępnych – w miarę możliwości finansowych – rozwiązań i organizacji prac przyjętych w instytucji stricte humanistycznej w dobie cyfryzacji i informatyzacji.

²² Tematyka digitalizacji analogowych nagrań dźwiękowych oraz audiowizualnych jest, w porównaniu z cyfryzacją typowych obiektów bibliotecznych, archiwalnych czy muzealnych, rozpatrywana zwykle w stopniu ograniczonym, a ewentualne zalecenia dostępne na gruncie polskim mają charakter tymczasowy, por.: *Standardy w procesie digitalizacji*, op. cit., ss. 11, 20–21). Dostęp do wiedzy dla pracowników mniejszych instytucji posiadających zbiory jest dość ograniczony, np. w ramach I warsztatów TAPE (projekt: *Training for Audiovisual Preservation in Europe*) zorganizowanych w Polsce w 2006 r. w Archiwum Akt Nowych w Warszawie odbyły się szkolenia pt. *Ochrona materiałów audiowizualnych. Zapis dźwięku i obrazu – nośniki mechaniczne i magnetyczne* prowadzone przez Stefana Kruczkowskiego, Aleksandra Musiałowskiego, Piotra Klimaszewskiego i in. Stefan Kruczkowski wraz z Anną Rutkowską poruszali tę tematykę również podczas *Festiwalu Nauki* w 2012 roku. Problematyka omówiona została także podczas drugiej edycji warsztatów w Milanówku w 2008 roku. Okazją do wymiany doświadczeń i poglądów jest również organizowana co roku *Ogólnopolska Konferencja Fonotek*. Autor niniejszego opracowania m.in. w 2005 r. uczestniczył w *The Vienna Summer School on Audio Preservation*, zorganizowanej przez Vienna Phonogrammarchiv wraz z wiedeńską Mediathek. Obecnie swymi doświadczeniami dzieli się w ramach wykładów dla Podyplomowego Studium Etnomuzykologii UW i praktyk studenckich organizowanych w Instytucie Sztuki PAN.

²³ Henry Martin Gladney: „Audio Archiving For 100 Years and Longer: Once We Decide What to Save, How Should We Do It?”. *Journal of the Audio Engineering Society* 49 (2001) nr 7/8 s. 628.

²⁴ Fakt różnorodności perspektyw spojrzenia na problem digitalizacji nagrań podkreślono na 109. Konwencji Audio Engineering Society w 2000 r. w Los Angeles (Elizabeth Cohen: „Digital Libraries, Preservation, and Metadata”. *Journal of the Audio Engineering Society* 49 (2001) nr 7/8 s. 587). Projekty odczytu i digitalizacji konkretnych kolekcji (zwłaszcza, jeśli brakuje podstawowych informacji o zbiorze, a do dyspozycji są same nagrania) stwarzają niejednokrotnie lawinę poważnych problemów, z rozwiązaniem których mogą mieć problemy nawet najbardziej doświadczeni fachowcy (Richard L. Hess: „The Jack Mullin/Bill Palmer Tape Restoration Project”. *Journal of the Audio Engineering Society* 49 (2001) nr 7/8 ss. 671–674).

1. Zabezpieczenie oryginalnego zbioru nagrań analogowych

Podstawową zasadą archiwizacji, również dokumentów fonograficznych – niezależnie od zaawansowania, postępu i przyjętej technologii wykonywania kopii zarówno analogowych jak i cyfrowych – jest troska o oryginały. Żadne, nawet najnowocześniejsze i najbardziej zaawansowane technologicznie działania nie zwalniają archiwisty z nadrzędnego obowiązku odpowiedniej ochrony i zabezpieczenia nagrań oryginalnych.

Ostatnia dekada przyniosła, wraz z licznymi inwestycjami, istotne zmiany w możliwości bezpiecznego przechowywania i ochrony m.in. Zbiorów Fonograficznych Instytut Sztuki PAN. Zbiorom zapewniono najlepsze możliwe warunki do długoterminowego przechowywania. Elementem, na który zwrócono szczególną uwagę, było zapewnienie kolekcji odpowiednich, optymalnych²⁵ dla różnych rodzajów zgromadzonych nośników analogowych i stałych parametrów wilgotności i temperatury w pomieszczeniu archiwum, które są systematycznie kontrolowane przy pomocy dokładnych, skalibrowanych urządzeń. Wykorzystano szereg urządzeń osuszających, nawilżających i utrzymujących stałe parametry temperatury i wilgotności. Z uwagi na różnice klimatyczne panujące w archiwum i w pracowniach digitalizacyjnych stosowana jest obecnie kilkugodzinna kwarantanna (aklimatyzacja) opracowywanych nośników²⁶. Archiwum wyposażono również w nowoczesny system regałów mobilnych, który, z jednej strony, pozwala na uporządkowanie i estetyczne przechowywanie kolekcji, z drugiej zaś pozwala na maksymalne wykorzystanie powierzchni pomieszczenia do zagospodarowania archiwaliami. W przypadku zbiorów fonograficznych zwróco-

²⁵ „Pytania o normy i zalecenia dotyczące przechowywania i archiwizacji nagrań padają często. Odpowiedź na nie jest zarazem i łatwa, i trudna. Łatwa, bo można je skwitować krótkim: obowiązujących nas norm międzynarodowych ani krajowych nie ma. Trudna, bo zaleceń na ten temat jest sporo, ale nie są to zalecenia oficjalne, lecz wypowiedzi oraz publikacje autorytetów w różnych źródłach i nie zawsze ze sobą zgodne”, zob.: Barbara Iwanicka: „Normy i zalecenia w archiwizacji nagrań dźwiękowych”. *Przegląd Techniki. Radio i Telewizja* 25 (1996) nr s. 35. Autorka podaje przykładowe, ogólne zasady określenia zależności temperatury i wilgotności w pomieszczeniu archiwum i zaznacza, iż: „generalna zasada mówi, że o wiele ważniejsza od bezwzględnych wartości temperatury i wilgotności jest ich stałość w czasie” (ibid, ss. 37–38).

²⁶ Należy pamiętać, iż wahania i zmiany parametrów klimatycznych są dla zbiorów bardziej szkodliwe, niż przechowywanie ich w nieco odmiennych od optymalnych warunkach. Nie ma również uniwersalnych warunków klimatycznych dla przechowywania wielu różnych rodzajów nośników. „Np. taśmy magnetofonowe na podłożu z acetocelulozy wymagają większej wilgotności, a na podłożu poliestrowym – mniejszej. Zatem, jeżeli w fonotece mamy oba rodzaje, a nie dysponujemy dwoma pomieszczeniami z możliwością zróżnicowanej klimatyzacji, to trzeba przyjąć pewną wilgotność wyśrodkowaną”, zob.: Stefan Kruczkowski: „Doświadczenia i postulaty w zakresie przechowywania, konserwacji i odkażania nośników fonograficznych”. W: *Chrońmy dziedzictwo fonograficzne*, op. cit., s. 36. Należy sugerować się wymaganiami najbardziej wrażliwych nośników, bowiem np. taśmy posiadające podłoże z poliestru są z reguły trudnopalne i mają dużą wytrzymałość na rozciąganie, a także są mało wrażliwe na zmiany temperatury i wilgotności, zob.: Helena Karczowa: *Rozwój form kancelaryjnych i współczesne rodzaje dokumentów archiwalnych. Dokumentacja wizualna i audialna (fotografie, filmy, nagrania)*. Toruń 1979 (= Skrypty i teksty pomocnicze).

no uwagę na eliminację ryzyka przewodnictwa elektrycznego regałów. Istotne znaczenie dla trwałości przechowywanych archiwaliów ma również ich pozycja (taśmy i płyty są przechowywane pionowo, bez ścisku, który może powodować trwałe odkształcenia, w odpowiednich i odpowiednio ułożonych opakowaniach) oraz sposób zwinięcia taśmy. Oddzielono dokumenty fonograficzne i audiowizualne od dokumentacji papierowej – tzw. „zbiory nienagrane”. Aktualnie archiwum dysponuje trzema pomieszczeniami, w których – odpowiednio do rodzaju przechowywanych zasobów – utrzymywane są określone warunki klimatyczne. Ponieważ Zbiory przechowywane są w dolnych kondygnacjach Instytutu, zapewniono skuteczną izolację budynku oraz zastosowano automatyczny system prewencji antypowodziowej. W zbiorach wykonano również badania, analizy i ekspertyzy mykologiczne, dotyczące stanu skażenia mikroorganizmami powietrza w archiwum, archiwaliów i urządzeń klimatyzujących. Regularne badania stopnia skażenia mikrobiologicznego zarówno nośników (np. wałki fonograficzne, płyty, taśmy) jak i opakowań, w których są one przechowywane oraz towarzyszącej dokumentacji, a także – w razie potrzeby – ich odkażenie, mają na celu, oprócz dbałości o sam zbiór i aparaturę do odtwarzania (ryzyko przenoszenia infekcji), również troskę o zdrowie osób pracujących przy zbiorach²⁷. W Zbiorach Fonograficznych IS PAN zainstalowano nowoczesny system prewencji przeciwpożarowej, wykorzystujący mieszaninę gazów obojętnych

²⁷ Analizy czystości mikrobiologicznej powinny być przeprowadzone na każdej kolekcji, która zostanie opracowana lub zdeponowana i opracowana w Instytucie Sztuki. W przypadku zainfekowania archiwaliów przed umieszczeniem ich w archiwum lub przed ich digitalizacją i opracowaniem należy dokonać ich oczyszczenia, odkażenia i dezynfekcji metodami bezpiecznymi dla nośników. Taśmy magnetyczne o grubości ok. 50 mikronów i ich opakowania, podobnie jak książki czy starodruki można odkażać w gazowych komorach fumigacyjnych (np. tego typu taśmy z Archiwum Polskiego Radia zostały poddane działaniu gazu Rotanox – mieszanki tlenu etylenu i dwutlenku węgla). „W stosunku do metod stosowanych przy dezynfekcji dokumentów papierowych zmieniliśmy niektóre parametry. Proces dezynfekcji w specjalnej komorze rozpoczyna się tzw. fazą wygrzewania i nawilżania, aby zarodniki grzybów rozwinęły się, po czym wypompowuje się z komory powietrze i wpuszcza do niej gaz trujący – faza dezynfekcji, a później następuje wypuszczenie gazu i faza tzw. płukania – wielokrotnego wpuszczania świeżego powietrza do komory i wypompowywanie go. W fazie wygrzewania i nawilżania dla nośników fonograficznych nie można stosować zbyt wysokiej temperatury i wilgotności, bo materiały nośników fonograficznych są bardziej wrażliwe niż papier. Nie można zatem przekraczać 30 st. C i 70% wilgotności. Niższe, niż dla papieru lub tkanin wartości temperatury i wilgotności kompensuje się dłuższą fazą dezynfekcji – przebywanie nośników w gazie (nawet dwie doby). [...] Na razie nie rekomendujemy odkażania w komorze dezynfekcyjnej taśm magnetofonowych o grubości mniejszej niż profesjonalna (np. sprzedawanych w latach '70. i 80. do użytku na magnetofonach klasy amatorskiej) oraz taśm magnetycznych z zapisem cyfrowym (np. kaset typu DAT). Ich cienkość może być przyczyną pewnych zmian kondycji mechanicznej [...]”, zob.: Stefan Kruczkowski: op. cit., ss. 38–39. Nie należy tą metodą odkażać np. płyt szelakowych, gdyż badania wykazały zmianę proporcji składu chemicznego płyt po zadziałaniu gazem. Nie należy stosować też metod sterylizacji radiacyjnej, które mogą niekorzystnie wpłynąć na trwałość mechaniczną nośników. Należy pamiętać o odizolowaniu materiałów odkażonych od nieodkażonych (czyli nie należy np. dezynfekować nośnika bez jego pudełka) oraz o regularnych i bardzo szczegółowych pracach czystościowych w archiwum. Odrębnym problemem jest kwaśny papier dokumentacji towarzyszącej, niekiedy integralnie, nagraniom.

z uwagi na specyfikę przechowywanych archiwaliów, nie powodującą ryzyka zniszczenia fizycznego ani chemicznego (reakcje) przechowywanych w archiwum materiałów²⁸. Oprócz zautomatyzowanych systemów przeciwpowodziowych i przeciwpożarowych Zbiory Fonograficzne są monitorowane. Dołożono starań, by taśmy magnetyczne nie były narażane na oddziaływanie pola elektromagnetycznego. Rozpatrywana jest obecnie kwestia powrotu do praktyki de-lokalizacji części kolekcji (zmultiplikowanych kopii analogowych i cyfrowych).

2. Digitalizacja

W 2004 r. Instytut Sztuki PAN rozpoczął digitalizację Zbiorów Fonograficznych. Biorąc pod uwagę rozpoczęte wcześniej i zaawansowane prace digitalizacyjne Zbiorów Fotografii i Rysunków Pomiarowych, można uznać, iż Instytut Sztuki PAN jest pionierską, w skali krajowej, humanistyczną placówką naukowo-badawczą²⁹, która rozpoczęła systematyczną digitalizację i udostępnianie nowoczesnymi metodami swoich zasobów archiwalnych. Choć idea cyfryzacji zbioru fonograficznego narodziła się wcześniej, bo w roku 2001³⁰, kilka lat zajęło przygotowanie projektu pod względem merytorycznym (opracowanie metody digitalizacji i opracowania zbiorów IS PAN) oraz pod względem technicznym (wybór sprzętu, oprogramowania, konfiguracja). Istotną rolę odegrały tu doświadczenia zdobyte dzięki współpracy i kontaktom z europejskimi archiwami dźwiękowymi³¹. Wiązało się to przede wszystkim z rekonesansem i poznawaniem doświad-

²⁸ W tym miejscu warto poddać dyskusji problem przechowywania taśm poliestrowych w opakowaniach z tworzywa sztucznego. Folie łatwo ulegają stopieniu w przypadku działania wysokiej temperatury. Jednak w przypadku braku systemu „suchego gaszenia” należy rozpatrzyć ewentualne ryzyko związane z przechowywaniem nośników w taki sposób. W sytuacji pożarowej rozgrzaniu ulegą metalowe „bobiny” (ich rozgrzanie może być przyczyną wzrostu szumów na nienaruszonej taśmie, zwłaszcza w wewnętrznych zwojach).

²⁹ Mam tu na myśli specjalistyczne zbiory archiwalnych nagrań dokumentalnych (niekomercyjnych) stanowiące część struktury instytucji naukowo-badawczych. Podobnymi w charakterze zbiorami są np. kolekcja nagrań muzyki religijnej przechowywana w Instytucie Muzykologii KUL czy kolekcja UMCS, zob.: Jacek Jackowski: „Archiwa dźwiękowe”, op. cit.

³⁰ W 1998 r. rozpocząłem pracę w Instytucie Sztuki, wówczas jeszcze, u boku dr. Piotra Dahliga, w Archiwum Fonograficznym im. Mariana Sobieskiego. Już wtedy niektóre europejskie placówki podobne pod względem organizacyjnym do archiwum Instytutu Sztuki (archiwum specjalistyczne w strukturach interdyscyplinarnej placówki naukowo-badawczej) prowadziły zaawansowane projekty cyfryzacji swoich zasobów. Z czasem okazało się, iż pozorne opóźnienia prac digitalizacyjnych w omawianej placówce nie było stratą – zwłaszcza w obliczu dynamicznych przemian w technologii komputerowej, a doświadczenia wielu instytucji pozwoliły uniknąć licznych błędów.

³¹ M.in. Uniwersytet w Tampere (Tampereen yliopisto, Musiikintutkimuksen laitokset), Vienna Das Phonogrammarchiv – Österreichs wissenschaftliches audiovisuelles Archiv, Das Berliner Phonogrammarchiv (Musikethnologie, Medientechnik und Berliner Phonogramm-Archiv w Ethnologisches Museum – Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz), Lietuvių Literatūros ir Tautosakos Institutas w Wilnie, Svenskt Visarkiv (Sztokholm), Bölsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet w Budapeszcie, Slovenska akademija znanosti in umetnosti w Lublanie.

czeń placówek naukowo-badawczych posiadających w swych zasobach kolekcje fonograficzne dokumentujące lokalny folklor muzyczny³².

Współpraca i wymiana doświadczeń między instytucjami trwają nadal, dzięki czemu realizowany proces digitalizacji i udostępniania zbiorów jest progresywny i wykorzystuje najnowsze doświadczenia i tendencje. Kooperacja ze wspomnianymi instytucjami oraz udział w spotkaniach, szkoleniach i warsztatach nie tylko pozwoliła na opracowanie wstępnej metody digitalizacji zbioru, lecz także umożliwiła – w drodze eksploracji zagranicznych archiwów – odnalezienie nagrań ważnych dla historii dokumentacji fonograficznej polskich tradycji muzycznych. Lata doświadczeń umożliwiają sformułowanie kilku wniosków i skłaniają jednocześnie do podsumowań, pozwalając również określić ogólnie cele, które będą przyświecały dalszym pracom w Zbiorach Fonograficznych IS PAN.

Samo pojęcie „digitalizacja”, choć w zasadzie jednoznacznie formułowane w literaturze, w praktyce wciąż wywołuje szereg niejasności i nieporozumień. Na potrzeby niniejszego tekstu przytaczam więc kompilację kilku wybranych definicji pojęcia:

Digitalizacja to proces przetwarzania fizycznej jednostki bibliotecznej/archiwalnej/muzealnej lub jej części, albo nagrania analogowego na postać cyfrową. Digitalizacja obiektów dziedzictwa kulturowego jest potocznie rozumiana jako proces tworzenia cyfrowych kopii (odwzorowań) owych obiektów a jej celem jest przede wszystkim udostępnianie tych kopii³³ oraz długotrwałe (wieczyste) ich przechowywanie jako forma zabezpieczenia dóbr kultury dla przyszłych pokoleń³⁴. Przez termin „digitalizacja” należy zatem rozumieć sytuację, w której sporządza się kopie cyfrowe w postaci plików komputerowych przechowywanych w tzw. pamięci masowej. Natomiast nie powinno utożsamiać się z digitalizacją sporządzania kopii cyfrowych na indywidualnych egzemplarzach w takiej postaci, że fonogramy z nośników analogowych kopiuje się na płyty CD-R³⁵. Digitalizacja, czyli przeniesienie danych (nagrań dźwiękowych) oraz tzw. metadanych, tzn. istotnych informacji o obiektach digitalizowanych – nagraniach

³² „Przegląd ważniejszych istniejących opracowań jest niezbędny do dokonania przemyślanego wyboru zestawu metadanych i procedur digitalizacji, ponieważ pozwala uniknąć powtarzania badań już wykonanych przez innych, a także uniknąć ew. cudzych błędów. Daje też podstawę do dokonania wyboru: czy warto tworzyć własny standard (lub tylko wskazówki) oparty o osiągnięcia innych, ale mający dodatkowe nie uwzględnione gdzie indziej elementy, czy też lepiej jest przyjąć gotowy standard, jeśli byłby uznany za dobry”, zob.: *Standardy w procesie digitalizacji*, op. cit., s. 29.

³³ Znaczenie procesu cyfryzacji wzrasta wraz z rozwojem sieci teleinformatycznych, dzięki którym dobra kultury dostępne są on-line w sposób łatwy, szybki i często darmowy.

³⁴ *Standardy w procesie digitalizacji*, op. cit., ss. 9, 11, 15.

³⁵ Stefan Kruczkowski: op. cit., ss. 28–29. Proces ten jest użyteczny i praktyczny, oznacza jednak tylko kopiowanie z egzemplarza na egzemplarz, a zatem nie różni się od wcześniejszego kopiowania np. płyt gramofonowych na taśmy magnetofonowe. Pliki komputerowe, prócz oczywistej zalety łatwego transferu mają jeszcze tę zaletę, iż – jeśli są sporządzone w odpowiedniej jakości – pozwalają na analizę nagranych dźwięków w stanie stacjonarnym (ibid., s. 29).

(zapisanych również na nośnikach analogowych lub w dokumentacji tradycyjnej w postaci np. protokołów, spisów, fiszek itp.) do postaci zapisu cyfrowego (plik, komputerowy katalog, baza danych) jest obecnie najbardziej popularnym sposobem kopiowania zbiorów archiwalnych, o czym świadczy praktyka wielu archiwów dźwiękowych na całym świecie³⁶. Proces digitalizacji pozwala również, bez nadmiernej eksploatacji nagrań oryginalnych, na upowszechnienie kopii cyfrowych zbiorów i dokumentacji oraz stwarza możliwość łatwego i szybkiego dostępu do informacji.

Idea cyfryzacji wiąże się z mającym już swoją historię poszukiwaniem „wiecznego nośnika” – zapisaniem informacji w takiej formie, by umożliwić wykonywanie jej kolejnych identycznych kopii–klonów. Z tej perspektywy przedmiotem ochrony (długoterminowego przechowywania w czasie) są dane, a nie nośniki (o których jak najdłuższym zachowaniu należy pamiętać):

„Ważny jest fakt, że żaden nośnik nie był projektowany z przeznaczeniem do archiwizacji [...]. Tymczasem w fonotekach wytwórni płytowych i rozgłośni radiowych przechowywane są nagrania liczące 40, a nawet więcej lat i coraz większa jest świadomość, jak cenny stanowią materiał. [...] Celem jest tzw. *wieczne archiwum*, w którym przechowywany będzie nie nośnik, a informacja. Przeniesienie istniejących zbiorów (nigdy nie wyrzucać oryginałów!!!) zajmie jednak tyle czasu, że problem żywotności nośników, również tych najnowszych, będzie jeszcze długo aktualny”³⁷.

Istotnym elementem jest również zapewnienie możliwości łatwego i szybkiego dostępu do kolekcji i jej przeszukiwania, stałego monitorowania stanu ko-

³⁶ Problem jak najlepszego i efektywnego zabezpieczania fonograficznego dziedzictwa archiwalnego podnoszony jest regularnie, jako problem istotny i aktualny, od połowy ubiegłego wieku, zob.: Andrew G. Pickett, Meyer Marshal Lemcoe: *Preservation and Storage of Sound Recordings*. Washington 1959, reprint Association for Recorded Sound Collection [ARSC] (1991). Pierwsze poważne problemy i doświadczenia związane z nietrwałością i degradacją nośników – taśm nitrocelulozowych (stosowanych do połowy lat pięćdziesiątych XX w.) spotkały środowiska filmowe. W połowie lat dziewięćdziesiątych XX w. zasób wytworzonych dokumentów fonograficznych w skali światowej określano w dużym przybliżeniu na ponad 50 mln. godzin (z założeniem rocznego przyrostu o ok. 5–10 %), przy czym znaczna większość tego materiału została zapisana na nośnikach analogowych. Choć zagrożenia archiwaliów fonograficznych nie są określane (przynajmniej na razie) w podobnej skali jak filmowych, istnieje świadomość zagrożenia nośników najstarszych, z natury nietrwałych, np. kruchych i narażonych na pleśnie wałków fonograficznych czy płyt, tzw. „acetetów”. Także taśmy magnetyczne, choć stanowią nośnik trwałe i wypróbowany, nie są wolne od pewnych specyficznych problemów i zagrożeń, np. kruchość taśmy na podłożach octanowocelulozowych czy problem hydrolizy poliuretanowych lepeków tzw. „sticky-tape” w taśmach z lat siedemdziesiątych, por.: Dietrich Schüller: „Preserving the Facts for the Future. Principles and Practices for the Transfer of Analog Audio Documents into the Digital Domain”. *Journal of the Audio Engineering Society* 49 (2001) nr 7/8 ss. 618–619; Mickey Hart: op. cit, ss. 668–669 (autor, perkusista grupy *Grateful Dead*, podaje przykład krótkotrwałego rozwiązania problemu przez zastosowanie dla taśm AMPEX dwunastogodzinnego procesu konwekcji w 130 °F); Gerald D. Gibson: „Audio, Film, and Video Survey”. *IASA Journal* 4 (1994) ss. 53–57; Barbara Iwanicka: op. cit., s. 35.

³⁷ Barbara Iwanicka: op. cit., s. 35; „Żaden z obecnie istniejących formatów nie nadaje się do długoterminowego przechowywania i archiwizacji”, zob.: Barbara Iwanicka: „Czas życia nośników audio”. *Przegląd Techniki. Radio i Telewizja* 26 (1997) nr 2 s. 2.

pii, sprawnego procesu kopiowania, a także – co warte podkreślenia zwłaszcza w XXI w. – modernizacji systemu³⁸. Takie możliwości daje właśnie digitalizacja.

Należy stwierdzić, iż w obszarze archiwów i kolekcji nagrań dokumentalnych muzyki tradycyjnej w większości przypadków mamy do czynienia z tzw. digitalizacją przemysłową (termin sformułowany przez Stefana Kruczkowskiego w odróżnieniu od digitalizacji laboratoryjnej³⁹), czyli prowadzoną nie z myślą o uzyskaniu jak najwierniejszego cyfrowego odwzorowania sygnału i o wiecznym przechowywaniu i zabezpieczeniu danych (kopii cyfrowych obiektów digitalizowanych i metadanych) oraz oryginałów, lecz o doraźnych potrzebach zapoznania się z treścią nagrania (niestety, w przypadku np. specjalistycznych archiwów naukowych jest to warunek nadrzędny i często wystarczający, by przeprowadzić „digitalizację”) lub nawet stworzenia publikacji płytowej bądź internetowej.

Jednym z istotnych czynników, który wpłynął na decyzję rozpoczęcia cyfryzacji zbioru była zarówno troska o nagrania archiwalne, jak i dbałość o unikatowy i coraz droższy, zarówno w cenie rynkowej jak i serwisowej, odpowiedni sprzęt do odtwarzania nagrań historycznych. Problemem archiwów dźwiękowych związanym również z popularną dziś digitalizacją nie jest bowiem samoistna, postępująca z czasem destrukcja nagrań (argument przytaczany zwykle w celach propagandowych i komercyjnych⁴⁰, sprawdzający się jedy-

³⁸ Taka idea przyświecała od końca lat osiemdziesiątych XX w. tworzeniu systemu Digital Mass Storage System (DMSS), por.: Dietrich Schüller: op. cit., s. 619. Aktualny rozwój technologii, dostępność serwerów, macierzy dyskowych, bibliotek taśmowych czyni owe rozwiązania bardziej dostępnymi, choć nadal kosztownymi.

³⁹ Stefan Kruczkowski: op. cit., s. 29. „Popularny jest w digitalizacji przemysłowej pogląd, że nośniki analogowe ze zbioru najlepiej zakładać *jak leci* na kilkanaście magnetofonów względnie gramofonów i równocześnie kopiować, a jeszcze lepiej przyspieszyć prędkość odtwarzania taśm lub płyt i tak kopiować, a potem spowalniać prędkość odtwarzania kopii. W ten sposób zyskuje się na czasie, ale jest to nieodwracalnie związane z utratą wierności i jakości nagrań na kopiach, aczkolwiek *coś tam* będzie słyhać. Nieprawdą jest spotykany w wypowiedziach slogan *kopiowanie jeden do jednego* [...]. Aby uzyskać wierne odtworzenie obrazu fonograficznego zapisanego na nośniku oryginału, konieczne jest specjalne potraktowanie, indywidualna weryfikacja tego właśnie nośnika i zastosowanie specjalnie dobranego sprzętu (czyli digitalizacja laboratoryjna)” (ibid., s. 29).

⁴⁰ Autorem tezy o długowieczności nośnika analogowego jest Michael Gerzon, który wyjaśnił ten problem w opublikowanym po raz pierwszy 14 XII 1992 r. artykule (Michael Gerzon: „Don't destroy archives”. *eContact! 10.x — Projet d'archivage Concordia (PAC) / Concordia Archival Project (CAP)*. Montréal: *Communauté électroacoustique canadienne / Canadian Electroacoustic Community, December 2008*, strona http://cec.sonus.ca/education/archive/10_x/gerzon_archive.html, dostęp 1 VI 2014). Również cytowany wyżej Stefan Kruczkowski dementuje popularne hasło, by jak najszybciej wszystko digitalizować, bowiem – w myśl dyletanckich twierdzeń – nagrania „ulatniają się z nośników”, nagrania na taśmach magnetycznych rozmagnesowują się z upływem lat. „Nie ma ani jednego przypadku, aby jakość nagrania na taśmie-oryginalne z lat '50. była gorsza od przegranej na taśmach ze wszystkich następnych lat – jest dokładnie odwrotnie, jakość na oryginalne jest znacznie lepsza. [...] Zapis magnetyczny można zniszczyć tylko za pomocą elektromagnesu albo podgrzewając do temperatury 700 st. C”, zob.: Stefan Kruczkowski: op. cit., ss. 31, 34, 36). Z pełną odpowiedzialnością podpisuję się pod tą tezą, bowiem nie sposób zapomnieć wrażenia, jakie odniosłem w 2008 r. po raz pierwszy usłyszawszy nagrania z oryginałów, ponad pół wieku przechowywanych (wcale nie w idealnych warunkach) taśm magnetycznych nagranych w ramach Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego.

nie w przypadku ekstremalnie złych warunków magazynowania nośników, wad produkcyjnych lub konkretnych rodzajów nośników, dla których stwierdzono szczególne narażenie na upływ czasu i nieodpowiednie warunki przechowywania⁴¹), lecz starzenie się i eksploatacja oryginalnego sprzętu do właściwego odtwarzania dawnych zapisów oraz coraz większa trudność w dostępie do rzetelnego i fachowego serwisu tychże urządzeń, zapewniającego bezpieczeństwo archiwaliom podczas odczytu jak i najwyższą jakość samego odczytu (np. eliminację – czasem niesłyszalnych – artefaktów wytwarzanych przez uszkodzone urządzenie). Pamiętać zatem należy, że na wysoki koszt procesu digitalizacji składa się nie tylko finansowanie pracy, lecz także zakup i serwisowanie odpowiedniego sprzętu, który w przypadku urządzeń oryginalnych – jeśli są w ogóle dostępne na rynku – osiąga aktualnie ceny kolekcjonerskie. Podkreślić też trzeba, iż – w odróżnieniu od np. dokumentów papierowych czy graficznych – w przypadku istnienia nagrań i jednoczesnym braku urządzeń odczytujących (wywołujących ingardenowski „byt intencjonalny” zapisany w nagraniu i na nośniku) informacja źródłowa jest ukryta, niewidoczna i niesłyszalna⁴². Produkcja nowego sprzętu do odtwarzania dawnych formatów jest zwykle mocno limitowana i wykonywana na zamówienie⁴³. Pozornie bezpieczne udostępnianie w archiwum kopii niezdigitalizowanych nagrań na taśmie skutkuje eksploatacją sprzętu oraz często jedynej analogowej kopii, która po specjalistycznych badaniach może okazać się przydatnym substytutem oryginału. Z drugiej jednak strony dyskusyjna dziś praktyka archiwalna zaleca przynajmniej raz w roku przewinięcie każdego nośnika w celu uniknięcia np. tzw. przekopiowań czy sprawdzenia ogólnej kondycji nośnika⁴⁴. Każdorazowe korzystanie z oryginalnego nośnika bądź kopii stwarza także okazję do ewentualnej naprawy uszkodzonej taśmy bądź jej opakowania⁴⁵.

Poniżej przytoczono dziesięć istotnych podstawowych punktów, na które zwrócono uwagę przy formułowaniu i realizacji projektu digitalizacji Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN:

⁴¹ Mickey Hart: op. cit., s. 667.

⁴² Roman Ingarden: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków 1973; Edwin Klijn, Yola de Lausenet: *Tracking the Reel World. A Survey of Audiovisual Collections in Europe*. Amsterdam 2008 s. 87 (istotną rolę w przygotowaniu tego raportu sporządzonego w ramach projektu TAPE odegrały ankietowane archiwa polskie, por. s. 7).

⁴³ Chodzi tu o współcześnie konstruowane aparaty do bezdotykowego (laserowego) lub dotykowego (tzw. płytkorokującego) odczytu wałków Edisona, płyt szelakowych, węglowych, decelitowych i in. czy magnetofonów odtwarzających nagrania np. z prędkością 78 cm/s., por.: Dietrich Schüller: op. cit., s. 619. Warto pamiętać, iż na rynku funkcjonują urządzenia dedykowane kolekcjonerom służące do bezdotykowego odczytu np. płyt gramofonowych. Niestety, wiele z nich nie spełnia podstawowych warunków profesjonalnej digitalizacji i nie odczytuje niektórych formatów lub nośników uszkodzonych. Należy zatem, planując inwestycję i mając na uwadze rozmiar danej kolekcji, rozważyć możliwość dokonania digitalizacji w instytucji dysponującej specjalistycznym sprzętem.

⁴⁴ Taka zaniedbywana w archiwach praktyka wymagałaby dodatkowego urządzenia gwarantującego sprawny, nieszkodliwy przesuw i prawidłowe zwinięcie taśmy.

⁴⁵ W wielu archiwach opakowanie nośnika, ze względu na zapisaną na nim informację stanowi integralny element oryginalnej dokumentacji, który powinien być poddany digitalizacji.

1. Digitalizacja nagrań nie zwalnia z obowiązku dbałości o oryginalne nagrania⁴⁶. Chodzi tu zarówno i ich długoterminowe przechowywanie w odpowiednich warunkach, jak i o ostrożność przy pracy z archiwaliami podczas digitalizacji, począwszy od zminimalizowania ryzyka rozpadu luźno zwiniętej taśmy aż do wyboru odpowiedniego sprzętu odtwarzającego (zwrócenie uwagi np. na siłę naciągów, szerokość prowadnic itp.). Zakończony czy zaawansowany proces cyfryzacji nie zwalnia również z obowiązku dbałości o oryginalny sprzęt do odtwarzania czy o stosowane dawniej zapisy danych, nawet jeśli w chwili obecnej są już przestarzałe⁴⁷.

2. Wybór do cyfryzacji w kolejności: nagrania najstarsze, najcenniejsze a także najbardziej narażone na negatywne działania czynników zewnętrznych i czasu⁴⁸. Nie oznacza to rezygnacji z troski o nagrania współczesne. Przykładem może być tu stosunkowo młoda, lecz – jak potwierdzają spostrzeżenia archiwistów – nie-trwała technologia nagrań realizowanych na taśmach DAT.

3. Wybór do digitalizacji nagrań oryginalnych lub nagrań posiadających w archiwum status oryginału w celu uzyskania w drodze prawidłowego odczytu wzorcowej kopii cyfrowej. W tym punkcie konfrontowany jest zasób informacji historycznych (dostępny zarówno z zachowanej dokumentacji jak również, w miarę możliwości, np. ze wspomnień autorów nagrań) z wynikami specjalistycznych badań i analiz fonograficznych, które mają na celu weryfikację nagrania oryginalnego lub jego substytutu. Jest to istotne, zwłaszcza jeżeli w jednym pomieszczeniu przechowywane są oryginały i kolejne kopie nagrań lub gdy zbiór był kiedyś rozproszony. Montowane nagranie przeigrane na nową taśmę nie pozwala w zasadzie na stwierdzenie zmian, jakie wprowadzono w zapisie, bez zastosowania specjalnych metod jej badania⁴⁹. W przypadkach niejednoznacznych tworzone są dwie lub więcej wersji kopii cyfrowych, a wątpliwości uwzględnia się w opisie.

⁴⁶ W odniesieniu do procesu digitalizacji można zatem zastosować popularne w medycynie etyczne hasło: „Primum non nocere”.

⁴⁷ James Fleming: „Forward into the past – Protecting our musical heritage”. *Journal of the Audio Engineering Society* 49 (2001) nr 7/8 s. 675.

⁴⁸ U samej podstawy idei cyfryzacji dziedzictwa historycznego i kulturowego leży pytanie o wybór: co digitalizować, które materiały są najcenniejsze z perspektywy zabezpieczenia, wieczystego zachowania a także zarządzania treścią cyfrową. Pytanie to staje się jeszcze bardziej aktualne wobec dynamicznego rozwoju technologii cyfrowej produkcji nagrań dźwiękowych i audiowizualnych, szacuje się bowiem, iż rozwój Internetu i technologii cyfrowych powoduje nieporównywalny w skali historycznej, około stutysięcznokrotny przyrost informacji w skali roku, zob.: James Fleming: op. cit., s. 675; Henry Martin Gladney: op. cit., ss. 628, 630; zob. też: Mickey Hart: op. cit., ss. 667, 670).

⁴⁹ Jedną z nich jest metoda inż. Stefana Kudelskiego. Polega ona na badaniu za pomocą przyrządów pomiarowych przydźwięku wytwarzanego przez silnik magnetofonu, zapisywanego na taśmie wraz z nagraniem dźwiękiem. W miejscach wycięcia przydźwięk urywa się, zaś w miejscach wmontowanych zmienia się – pochodzi bowiem z innego silnika. Podobne badania można przeprowadzić też metodą tzw. analizy spektrograficznej, gdzie za pomocą analizatora uzyskuje się widmo dźwięku, por.: Helena Karczowa: op. cit., s. 35. Więcej na temat tego typu metod zob. w artykule Anny Rutkowskiej „Etyka i estetyka rekonstrukcji dźwięku” w niniejszym zeszycie *Muzyki*.

4. Wybór odpowiedniego sprzętu zarówno analogowego jak i komputerowego z uwzględnieniem kompatybilności formatu nagrania analogowego z parametrami urządzeń odczytujących (np. prędkość odtwarzania, format zapisu, liczba śladów, szerokość taśmy, rodzaj i ustawienie głowicy⁵⁰ itp.). Należy podkreślić, iż, działając wbrew tej regule, można np. trwale uszkodzić nośnik lub otrzymać błędny odczyt⁵¹. Warunkiem jakości odczytu jest również konieczność zastosowania sprawnego technicznie, przetestowanego i odpowiednio skalibrowanego urządzenia do odczytu, które winno być fachowo i regularnie serwisowane, zwłaszcza jeśli używamy sprzętu historycznego. Dodać należy, iż nawet najlepiej odczytany sygnał musi trafić odpowiednimi, ekranowanymi łączami do rekomendowanego przetwornika analogowo-cyfrowego, zewnętrznego urządzenia, nie emitującego szumów, zakłóceń i nie zbierającego niepotrzebnych sygnałów. „Używając nieprawidłowo najlepszych nawet urządzeń można zepsuć dowolną kopię cyfrową, a wtedy jej zapisanie z ogromną rozdzielczością w najnowocześniejszym formacie nic nie da”⁵².

5. Wybór parametrów kopii cyfrowej, a więc formatu pliku (np. rekomendowany PCM WAV form o minimalnych parametrach częstotliwości próbkowania i *bit resolution* 48 kHz i 24 bit lub standardowych, określanych obecnie jako 96 kHz i 24 bit a nawet wyższych⁵³). Błędem jest traktowanie historycznego, potocznie

⁵⁰ Pomijając fachowe kwestie strojenia i kalibracji odczytu w celu uzyskania jak najlepszej charakterystyki częstotliwościowej odczytu i barwy, należy pamiętać o stosowanych w technice analogowego zapisu dwóch możliwościach położenia głowicy: do wewnątrz i od wewnątrz. Nie zawsze zatem sam fakt odczytu i słyszalności sygnału świadczy o prawidłowym odczycie. W celu zabezpieczenia odczytu a także pominięcia zjawisk typu *scrape flutter* zaleca się wymontowanie głowic kasującej i nagrywającej z urządzeń odczytujących nagrania.

⁵¹ Np. nie wolno odtwarzać starszych płyt monofonicznych posługując się współczesnym gramofonem stereofonicznym – prowadzi to do zniszczenia ostrza igły i rowka płyty oraz powoduje permanentne trzaski, dlatego że na starszych płytach były inne szerokości rowka i parametry zapisu dźwięku, niż szerokość i parametry, do których przystosowane są igły i układy mechaniczno-elektryczne gramofonów stereofonicznych, zob.: Stefan Kruczkowski: op. cit., ss. 34–35; zob. też: Barbara Iwanicka: „Normy i zalecenia”, op. cit., s. 37.

⁵² *Standardy w procesie digitalizacji*, op. cit., s. 25; James Fleming: op. cit., ss. 675–676; Henry Martin Gladney: op. cit., s. 628. Nośniki w archiwach są „w różnym stanie i mają bardzo różne normy techniczne, które zmieniały się na przestrzeni historii oraz różne parametry zapisu dźwięku, które trzeba znać, żeby zastosować prawidłowy sposób odtworzenia. Zakładanie starego nośnika na sprzęt o najnowszych standardach jest takim samym nonsensem, jak np. wlanie benzyny bezołowiowej do przedwojennego mercedesa. To, że benzyna bezołowiowa jest bardziej nowoczesna, bo ma większą liczbę oktanów i mniej truje atmosferę nie zmienia faktu, że zniszczy silnik zabytkowego samochodu [...]”, zob.: Stefan Kruczkowski: op. cit., s. 30.

⁵³ *Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects*. Red. Kevin Bradley. Johannesburg: August 2004, s. 6; „Ze względu na to, iż wymagania ogłoszone jako minimalne przez Europejską Unię Nadawców (EBU) i IASA oraz oparta na nich rekomendacja MINERVA są już nieco przestarzałe, wydaje się, że można je wskazać jedynie jako wymagania minimalne dla nagrań, które nie są wykonaniami artystycznymi. Dla artystycznych wykonania muzycznych, dla których wierność odtworzenia dźwięku ma istotne znaczenie, minimalne wymagania powinny być podwyższone: dla pliku «master» artystycznych wykonania muzycznych proponowane minimalne wymagania to 96 kHz/24 bit; dla pozostałych nagrań 48 kHz/24 bit. [...] Uwaga, w przypadku utworów muzycznych o dużej

uznawanego za niedoskonały brzmieniowo (we współczesnym rozumieniu), materiału jako niewartego do stosowania wysokich rozdzielczości.

6. Rekonstrukcja nagrań nie należy do procesu digitalizacji. „Zanim przystąpi się do restauracji, trzeba z idealną wiernością odtworzyć zapis oryginalny”⁵⁴. Przegranie materiału winno odbywać się z dbałością o jak najpełniejszy odczyt sygnału bez zastosowania korekcji, odszumiania, filtrów itp. Np. szum spróbkowany w wysokiej rozdzielczości a także inne artefakty, stanowią niezastąpiony, pomocny materiał w procesie ewentualnej rekonstrukcji⁵⁵.

Proces rekonstrukcji jest zabiegiem czysto subiektywnym. Na przykład w Archiwum Polskiego Radia rekonstrukcje nie otrzymują archiwalnej kategorii „A”, ponieważ tylko obraz fonograficzny na nośniku oryginalnym jest dokumentem – wzorcem archiwalnym⁵⁶. Zwłaszcza w przypadku kolekcji o charakterze źródłowym, dokumentalnym i badawczym (warsztat naukowca) wszelkie procesy mogące mieć wpływ na zmianę obrazu fonograficznego (w tym także samo odtworzenie nagrania historycznego) winny być gruntownie przemyślane, zaś naukowa, obiektywna ocena źródła fonograficznego (nagrania) powinna uwzględniać również możliwość istnienia w nim ingerencji (przekłamania). Szczególnym aspektem – w przypadku nagrania – jest możliwość poddania badaniu jego specyficznych cech, a przede wszystkim wartości wynikających z jego dźwiękowej formy, uchwytnych tylko drogą słuchu. Elementy dźwiękowe mogą stanowić narzędzie badań w dziedzinie nauk pomocniczych historii, np. w językoznawstwie lub etnografii. W przypadku więc np. ludowych wykonawców istotne znaczenie mogą mieć m.in. czynniki emocjonalne towarzyszące wykonaniom, uchwytnie w pozio-

dynamice dźwięku należy stosować większe częstotliwości próbkowania od minimalnych (196 kHz, a nawet 384 kHz). Zalecane formaty plików to: BWF, Microsoft WAV lub Apple AIFF. Dopuszcza się stosowanie kompresji bezstratnej Free Lossless Audio Compression (FLAC)”, zob.: *Standardy w procesie digitalizacji*, op. cit., ss. 210–211; James Fleming: op. cit., s. 677. Zastosowania takich parametrów w praktyce podkreślają znaczące instytucje, np. Uniwersytet Harvarda w Cambridge, strona <http://library.harvard.edu/preservation/media-preservation-audio>, dostęp 7 VIII 2014.

⁵⁴ Barbara Iwanicka: „Normy i zalecenia”, op. cit., s. 35.

⁵⁵ *The Safeguarding of the Audio Heritage: Ethics, Principles and Preservation Strategy*. Dietrich Schüller. Version 3 (2005) IASA Technical Committee, Standards, Recommended Practices and Strategies, strona http://www.iasa-web.org/sites/default/files/downloads/publications/TC03_English.pdf, dostęp 9 VII 2015; Dietrich Schüller: „The Ethics of Preservation, Restoration and Re-Issues of Historical Sound Recordings”. *Journal of the Audio Engineering Society* 39 (1991) ss. 1014–1017; Anna Rutkowska: op. cit. Problem ten może ilustrować (z konieczności anonimowy) przypadek „digitalizacji” połączonej z odszumieniem nagrań na płytach szybkoobrotowych nagranych w terenie. W wyniku „wyrobinienia się” sprężyny odpowiedzialnej za obroty płyty podczas nagrania otrzymano przy odczycie na sprawnym sprzęcie zapis stopniowo zwiększający prędkość. Zachowanie szumu mogłoby dostarczyć jedyne punktu oparcia (stałej) dla stworzenia algorytmu liniowej zmiany prędkości nagrania.

⁵⁶ Stefan Kruczkowski: op. cit., s. 29. Słuchając płyty z reedycjami dawnych, historycznych nagrań, nie wiemy, czy nagrania te brzmią wiernie w stosunku do oryginałów. Nie jest to obraz fonograficzny stworzony przez reżysera nagrania oryginalnego lecz subiektywny efekt pracy twórcy rekonstrukcji i masteringu.

mie i barwie głosu, w jego rytmice, w płynnym lub przerywanym toku wypowiedzi, elementy dźwiękowe, charakteryzujące przynależność środowiskową, a nade wszystko tzw. „gest foniczny”⁵⁷ (rozszerzając znaczenie tego terminu także na śpiew) wyrażający się w indywidualnych, lingwistycznych i fonetycznych cechach osoby: będzie to barwa głosu i jego poziom, tempo wypowiedzi, akcentowanie, stałe używanie pewnych zwrotów lub określeń, wszystko to może składać się na „portret dźwiękowy” danej osoby⁵⁸.

7. Proces digitalizacji (według metody przyjętej w Zbiorach Fonograficznych IS PAN) nie powinien być zautomatyzowany i odhumanizowany. Praktyki niektórych archiwów polegają na odtwarzaniu nagrań ze zwiększoną prędkością, separowaniu kanałów monofonicznych i odczycie jednego z nich w odwrotnym kierunku by potem elektronicznie odwrócić zapis, lub niekontrolowanym wgrzywaniu jednocześnie na kilku stanowiskach, co pozwala na skrócenie czasu pracy. O ile pierwsze dwa zabiegi przeczą profesjonalnemu podejściu do zagadnienia, to na ostatni mogą pozwolić sobie w ostateczności duże archiwa, gdzie digitalizacji dokonuje personel stricte techniczny a materiał jest zachowany w dobrym stanie. W przypadku kolekcji specjalistycznych nie wydaje się stratą czasu „lektura audialna” podczas digitalizacji, choć szacuje się, iż cyfryzacja jednego nośnika trwa trzy, cztery razy dłużej niż jego przesuchanie⁵⁹. Przed przegranie, prócz oczywistej oceny m.in. formatu i jakości odtworzenia, dobrze jest np. uzupełnić wyschnięte miejsca sklejeń.

8. Digitalizacja informacji dźwiękowej jest tylko częścią procesu cyfryzacji. Pełny dostęp do informacji zapewnia digitalizacja oraz przechowywanie i zabezpieczenie wszelkiej dokumentacji związanej z nagraniem – uporządkowanych metadanych oraz tworzenie baz i katalogów elektronicznych. Jest to szczególnie istotne w przypadku kolekcji specjalistycznych, wykorzystywanych zwłaszcza do badań naukowych⁶⁰. Temat ten zostanie rozwinięty w kolejnym podrozdziale niniejszego opracowania. W przypadku metody przyjętej w omawianym archiwum

⁵⁷ Nie tylko odpowiednia argumentacja w wypowiedzi danej osoby ma siłę przekonywania, lecz również sugestywny sposób wypowiadania się, umiejętność operowania siłą i barwą głosu. Za przykład mogą tu posłużyć zachowane zarejestrowane na płytach i taśmach przemówienia Adolfa Hitlera, który „porywał tłumy”, operując nie tylko odpowiednią argumentacją, ale w równej mierze odpowiednim „gestem fonicznym” ujawniającym się w całej skali głosu, od szeptu aż do krzyku”, por.: Helena Karczowa: op. cit., ss. 33–34. Na „rozmiary emocjonalnego sterowania masami ludności”, których atmosfery nie odda poza nagraniem żadne źródło pisane czy drukowane, zwrócił uwagę M. Kunath w „Die Archivierung akustischer Quellen”. *Der Archivar* 21 (1968) nr 3 ss. 236–270, tekst dostępny w jęz. polskim: „Archiwalizacja źródeł dźwiękowych”. Przekł. T. Grygier. W: *Niektóre teoretyczne i praktyczne zagadnienia oceny i archiwalizacji materiałów filmowych i dźwiękowych*. Red. Helena Karczowa. Warszawa 1971 ss. 7–13.

⁵⁸ Por.: Helena Karczowa: op. cit., s. 33.

⁵⁹ Dietrich Schüller: „Preserving the Facts for the Future”, op. cit., ss. 619–620; James Fleming: op. cit., s. 676.

⁶⁰ Henry Martin Gladney: op. cit., s. 632.

istotną rolę odgrywa merytoryczne i szczegółowe opracowanie (indeksowanie) pliku dźwiękowego i wypełnianie metadanymi aplikacji bazy danych. Pozwala to użytkownikowi na natychmiastowe dotarcie do wybranego utworu w wersji cyfrowej.

9. Istotnym problemem jest składowanie, przechowywanie i zabezpieczenie znacznych ilości informacji – plików kopii cyfrowych, wytworzonych w procesie digitalizacji. Nietrwałość zapisów cyfrowych jest związana nie tylko z zawodnością nośników informacji cyfrowej, lecz także ze starzeniem się formatów zapisu a także starzeniem się sprzętu i oprogramowania niezbędnych do odczytu i prezentacji treści zapisanych w formie cyfrowej. Długoterminowa archiwizacja danych cyfrowych powinna być rozumiana jako zachowanie ich w autentycznej, niezmiennej formie w nieograniczonym czasie, w możliwie najbardziej odległej przyszłości a także „zachowanie technologii”⁶¹. Obecnie najbardziej powszechną metodą zabezpieczenia danych jest umieszczanie ich w archiwalnym repozytorium cyfrowym:

„Repozitoria cyfrowe oparte są na magazynach danych cyfrowych, zarządzanych przez specjalizowany system wykonany w technologii bazodanowej, natomiast każdy dokument cyfrowy, wraz z niezbędnymi informacjami kontekstowymi, znajdujący się w systemie, traktowany jest jako pojedynczy obiekt. Repozitoria cyfrowe, w zależności od ich przeznaczenia oraz objętości przechowywanych danych, wykorzystują do składowania danych głównie macierze dyskowe oraz biblioteki taśmowe”⁶².

W omawianym archiwum zastosowano nowoczesne rozwiązania składowania kopii na serwerze. Architektura systemu, na którą składa się m.in. klastrer pracujący w trybie *failover* zapewniający odporną na awarie platformę systemową, macierz dyskowa przechowująca dane, oraz serwer kopii zapasowych umożliwiła

⁶¹ „Warunkiem koniecznym dla wszelkich czynności zapewniających dostępność i użyteczność publikacji elektronicznych jest utrzymanie ich substancji. Pojęcie substancji publikacji elektronicznej jest definiowane jako ciąg bitów (kod zerojedynkowy), zapisany na medium elektronicznym. Utrzymanie substancji publikacji elektronicznych jest uzależnione od dwóch zasadniczych czynników, tj. od ograniczonej trwałości nośników zapisu oraz szybkich zmian zachodzących w dziedzinie formatów zapisu danych. Względy bezpieczeństwa dyktują, aby przed upływem pesymistycznie określonej granicy trwałości nośnika przekopiować zapisane na nim dane na nowy nośnik tego samego typu, np. z dysku na dysk – zabieg taki określany jest jako odświeżenie nośnika. Natomiast w przypadku, gdy nośnik przestaje być powszechnie stosowany i zastępuje go nowa generacja, treść dokumentu należy przekopiować na nośnik nowej generacji [...]; zabieg ten można nazwać zmianą generacji nośnika. Samo zabezpieczenie substancji publikacji elektronicznej zapewniłoby użytkownikom jedynie dostęp do kodu zerojedynkowego. Potrzebne są zatem odpowiedni sprzęt i oprogramowanie, które umożliwią odczytanie zakodowanej [...] treści publikacji. [...] Przechowywanie [...] sprzętu i oprogramowania, które wyszły z powszechnego użycia i wykorzystywania ich jedynie w celu odczytywania publikacji zapisanych w formatach specyficznych dla tych platform, jest traktowane jako jedna z możliwych metod długoterminowej archiwizacji publikacji elektronicznych, jednak tworzenie tzw. «muzeów komputerowych» nie spotyka się z uznaniem specjalistów”, zob.: Aneta Januszko-Szakiel: „Długoterminowa archiwizacja zasobów cyfrowych w świadomości pracowników polskich bibliotek”. W: *Polskie biblioteki cyfrowe 2009*. Materiały z konferencji. Red. Cezary Mazurek, Maciej Stroński, Jan Węglarz. Poznań 2010 s. 93.

⁶² Aneta Januszko-Szakiel: op. cit., s. 94.

stworzenie środowiska zapewniającego bezpieczne składowanie i wydajny dostęp do cyfrowych kopii archiwaliów i metadanych (zaimportowanych, dotychczas wytworzonych i wytwarzanych sukcesywnie). Ewidentnym błędem wielu placówek jest zachowywanie zdigitalizowanego materiału w formie płyt CD audio, CD-R z zapisem danych w formie np. plików MP3 lub danych na dyskach komputerów. Ostatecznością mogą być zewnętrzne dyski o dużej pojemności, pamiętań jednak należy o stworzeniu minimum dwóch kopii, przechowywanych w dwóch miejscach i częstym kontrolowanym kopiowaniu ich zawartości. Nietrwałe kopie na płytach lub w postaci plików zredukowanych mogą stanowić zbiór do codziennego użytku lub dodatkową formę zabezpieczenia kolekcji. Jednak nawet „archiwizacja w ostateczności na płytach” specjalnych, rekomendowanych do długotrwałego przechowywania⁶³ nie daje gwarancji zabezpieczenia nagranej informacji⁶⁴. Nieodwracalnym i chyba najgorszym skutkiem błędnych decyzji jest pozbywanie się czy niszczenie oryginalnych nośników po ich digitalizacji (w myśl „mamy to przebrane na płyty”) zamiast zadbanie o staranne i odpowiednie ich przechowanie w rekomendowanych warunkach klimatycznych.

10. Świadomość, że proces nie jest ostateczny – digitalizacja nie jest celem samym w sobie; stała się konieczna (udostępnienie, korzystanie, wydawanie) ale nie jest ostateczna, w przyszłości będzie można zapewne dokonywać lepszego transferu danych i retrokonwersji, dlatego warto dbać o oryginalne nagrania i o sprzęt do ich odczytu. Wobec szybkiego rozwoju technologicznego musimy mieć świadomość, że żadna podjęta metoda nie jest doskonała, bowiem (na co wskazują doświadczenia wielu instytucji) często po zakończeniu projektu pojawiają się nowe możliwości techniczne pozwalające na uzyskanie jeszcze lepszych efektów⁶⁵. Coraz bardziej staje się aktualny proces starzenia się i „schodzenia do lamusa” sprzętu komputerowego oraz oprogramowania a także formatów zapisu⁶⁶. Digitalizacja jest jednym z etapów postępu technologicznego, należy się więc liczyć z faktem pojawienia się zupełnie nowych, być może skuteczniejszych możliwości zabezpieczania archiwaliów. Pracom nad Zbiorami Fonograficznymi

⁶³ Nie bez znaczenia jest tu również szereg szczegółów, jak wybór prędkości wypalenia takiego nośnika, sposób jego przechowywania czy opisanie, a także regularnej wymiany kopii na płytach przez nagranie nowej płyty z oryginalnego pliku.

⁶⁴ Testy wykazują, iż żywotność np. ogólnie dostępnej płyty CD-R przechowywanej w standardowych warunkach klimatycznych osiąga dwa lata „gwarancji” i nie pokrywają się z rekomendacjami producentów, por.: Barbara Iwanicka: „Czas życia nośników audio”, op. cit. Ponadto trwałość tego typu nośników jest uzależniona od gęstości zapisu, jego parametrów, np. prędkości, użytego do zapisu sprzętu, a także innych zewnętrznych, czynników, jak naświetlenia partii produkcyjnej. Nie zaleca się przyklejania etykiet, a także opisywania nawet rekomendowanymi markerami warstwy ochronnej płyty.

⁶⁵ Już na początku obecnego stulecia istniała świadomość niedoskonałości (errors) i nietrwałości (konieczność wykonywania kopii) taśmowych systemów gromadzących dane, zob.: James Fleming: op. cit., s. 678. Problem ten jest nadal badany i monitorowany.

⁶⁶ Edwin Klijn, Yola de Lausenet: op. cit., s. 87.

IS PAN przyświeca idea efektywnego działania zmierzającego do jak najszybszego udostępnienia jak największej liczby nagrań szerokiemu gronu odbiorców oraz skopiowania, zabezpieczenia i ochrony oryginałów jak najlepszymi metodami dostępnymi dla IS PAN przy aktualnych możliwościach finansowania.

Cyfryzacja archiwaliów jest realizowana w Instytucie Sztuki PAN z wykorzystaniem obecnie stosowanych metod i mieści się w ramach przyjętych norm, zaleceń i standardów z zakresu digitalizacji nagrań dźwiękowych (określonych przez International Association of Sound and Audiovisual Archives – IASA). Sam proces odtworzenia i cyfryzacji, jak również późniejsze opracowanie pliku dźwiękowego, daje możliwość eksploracji rzeczywistej zawartości nagrania i oceny jego stanu technicznego oraz weryfikacji treści nagrania z treścią dokumentacji oraz bazy danych stworzonej na podstawie historycznej, pisemnej i nie zawsze kompletnej oraz wiarygodnej dokumentacji do nagrań. Pewne aspekty i metody digitalizacji oraz sposób organizacji i opracowania danych zostały wypracowane na potrzeby omawianego zbioru, uwzględniając jego specyfikę i charakter. Chodzi tu m.in. o wybór metody digitalizacji i zachowania w postaci pliku cyfrowego jak najwiernejszego odzwierciedlenia zawartości całego nośnika (a więc uwzględniane są wszelkie zapowiedzi, dodatkowe nagrane rozmowy, dogrywki, cisza między sesjami i wszelkie elementy, które zwykle nie są ujmowane w dokumentacji⁶⁷). Praktyka niektórych archiwów polega na archiwizowaniu oddzielnych plików reprezentujących konkretne utwory, nie archiwizuje się natomiast kopii całych nośników jako „plików matek”⁶⁸. Opracowanie pliku dźwiękowego na potrzeby aplikacji bazodanowej bez wpływu na jego strukturę, indeksowanie oraz wszelkie czynności związane z wykorzystaniem i utrwaleniem metadanych (dotyczących zarówno pojedynczego utworu jak i całego nośnika) są w Zbiorach Fonograficznych IS PAN elementem „postprodukcji”, nie naruszającej pliku „złotej kopii”.

Proces digitalizacji Zbiorów Fonograficznych służy przede wszystkim usprawnieniu i ułatwieniu korzystania z kolekcji – zwłaszcza przez naukowców i reprezentantów środowisk artystycznych – zarówno na miejscu jak i w sieci internetowej. Digitalizacja oraz systematyczne i szczegółowe opracowywanie zbioru są procesami nie tylko czasochłonnymi, lecz także bardzo kosztownymi. Instytut Sztuki PAN sukcesywnie pozyskuje środki finansowania kolejnych projektów, których istotnym elementem jest kontynuacja digitalizacji unikatowych zbiorów. Źródłem finansowania są przede wszystkim: Ministerstwo Nauki⁶⁹ oraz Mini-

⁶⁷ To sytuacja podobna do digitalizacji fotografii i wyboru pomiędzy metodą skanowania z ramką lub bez.

⁶⁸ Taką sytuację można porównać z digitalizacją (skanowaniem) wybranych stron całej książki.

⁶⁹ W l. 2012–14 zrealizowano grant badawczy pt. *Opracowanie naukowe i udostępnienie do badań etnomuzykologicznych najstarszych źródeł fonograficznych ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, którego istotnym elementem była konwersja materiałów archiwalnych do domeny cyfrowej a także przeprowadzenie szeregu badań i analiz fonograficznych. Badania te przeprowadzono we współpracy ze specjalistami m.in. z dziedziny digitalizacji i rekonstrukcji nagrań archiwalnych (mgr Anna Rutkowska z Archiwum Polskiego Radia).

sterstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego⁷⁰, programy Unii Europejskiej⁷¹, a także fundusze wynikające z udziału i współudziału w projektach realizowanych przez instytucje regionalne⁷². Realizacja każdego z kolejnych projektów to niejako krok milowy w szeroko zakrojonych działaniach. Do maja 2014 r. zdigitalizowano i opracowano szczegółowo niemal 40%⁷³ kolekcji dźwiękowej IS PAN. Trzon zbioru stanowią nagrania dźwiękowe, a najstarsze z nich są obecnie priorytetem dla działań digitalizacyjnych realizowanych w miarę dostępności i sprawności odpowiedniej aparatury. Nagraniom towarzyszy zwykle różnorodny materiał dokumentacyjny. Funkcjonalność zbioru dla szerokiego grona użytkowników zapewnia tylko digitalizacja i opracowanie w formie komputerowej bazy danych wszystkich materiałów. Samo nagranie jest bowiem tylko częścią informacji zgromadzonych w archiwum. Systematyczną digitalizacją (rozumianą jako skanowanie archiwaliów oraz wprowadzanie informacji tekstowych do pamięci komputera) od 2011 r. objęto również zbiory tzw. „nienagrane”, czyli całą dokumentację towarzyszącą nagraniom, m.in. tzw. „spikerki”, transkrypcje nutowe (karty transkrypcyjne, zeszyty transkrypcyjne), transkrypcje tekstowe, protokoły nagrań, wywiady z wykonawcami, fotografie, etykiety i inne.

Opracowanie i udostępnienie danych i metadanych

Liczba wytworzonej dokumentacji historycznej i współczesnej (ok. 150 tys. nagranych pieśni i melodii, zarejestrowanych w technice audialnej i audiowizualnej, liczna dokumentacja tzw. „nienagrana”), a także różny stopień dokładności opisu i tradycyjnego skatalogowania obiektów archiwalnych (np. fiszki, skorowidze, księgi nagrań) stwarza zwykle dla archiwisty, badacza, naukowca i każdego użytkownika kolekcji poważny problem w wyszukiwaniu żądanej informacji, zarówno szczegółowej jak i ogólnej. Luki w dokumentacji jak również niejednorod-

⁷⁰ W l. 2008–13 Instytut Sztuki PAN wraz ze Stowarzyszeniem Liber Pro Arte otrzymał dofinansowanie m.in. działań digitalizacyjnych w ramach Programu Operacyjnego „Dziedzictwo Kulturowe” (priorytet 4 – „Tworzenie zasobów cyfrowych dziedzictwa kulturowego”, oraz priorytet 5 – „Ochrona dziedzictwa kultury ludowej”), projekty: *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań dźwiękowych zarejestrowanych w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (1950–1954)* oraz *Ochrona i popularyzacja najstarszych nagrań polskiej muzyki tradycyjnej*. Aktualnie, w ramach obchodów Roku Oskara Kolberga realizowany jest projekt pt. *Gdyby Kolberg miał fonograf...*, związany również z digitalizacją znacznej części kolekcji.

⁷¹ Projekty: *Connecting Memories – gesammelte Tondokumente aus Europa als Hörbilder vom Eigenen und Fremden*, DISMARC (Discovering Musical Archives), CADIS Budowa Centrum Archiwizacji i Digitalizacji Materiałów Foto- i Fonograficznych (Centre for Archivisation and Digitisation of Image and Sound).

⁷² W 2009 r. zdigitalizowano część nagrań z Mazowsza w ramach programu „Mazowsze Serce Polski”. Instytut współpracował również z Muzeum-Parkiem Etnograficznym im. Teodory i Izydora Gulgowskich we Wdzydzach Kiszewskich, Łowickim Ośrodkiem Kultury, Tatrzańską Agencją Rozwoju, Promocji i Kultury, Muzeum Zachodnio-Kaszubskim w Bytowie, Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, Wojewódzkim Domem Kultury im. J. Piłsudskiego w Kielcach.

⁷³ Na dzień 25 III 2014 r. były to 2323 taśmy ze zbioru podstawowego.

ność (różne metody) i niedokładność opisów spotykana w konkretnym zbiorze lub w różnych archiwach i kolekcjach upodabniają niekiedy eksplorację do przysłowiowego „poszukiwania igły w stogu siana”. Jeszcze do niedawna procedura korzystania ze Zbiorów Fonograficznych przebiegała zwykle w następujących etapach:

1. Zgłoszenie celu kwerendy kierownikowi lub pracownikowi archiwum. Od ich wiedzy zależało ewentualne zawężenie pola poszukiwań do określonych zespołów archiwalnych i materiałów. Użytkownik był następnie informowany i instruowany, jak korzystać z udostępnionych archiwaliów (analogowych kopii nagrań, sprzętu do odtwarzania oraz dokumentacji).

2. Kwerenda i lektura audialna i wizualna wybranych źródeł. W przypadku nagrania na taśmie użytkownik szukając np. numeru ze środka lub końca taśmy był zmuszony do czasochłonnego przewijania i wrywkowego odtwarzania nośnika dotąd, aż znajdzie żadaną pozycję. Wielokrotne przesłuchiwanie nagrania wiązało się z eksploatacją kopii i sprzętu. W przypadku braku kopii analogowej należało zamówić wykonanie takiej kopii. Udostępnienie oryginału wiązało się z jego eksploatacją⁷⁴ i stwarzało ryzyko zniszczenia jedynej wersji cennego dokumentu.

3. Wykonanie kopii na taśmie z szeregu nagrań pochodzących z różnych nośników wiązało się z kolejną eksploatacją nośników i sprzętu oraz było bardzo pracochłonnym zajęciem.

4. W przypadku dysponowania nieopracowaną kopią cyfrową całego nośnika lub w przypadku braku odpowiedniej aplikacji czy bazy danych poszukiwanie określonego numeru na edytowanym pliku również wymaga czasu, choć jest już czynnością znacznie łatwiejszą i nie ma wpływu na stan oryginalnego nagrania jak i sprzętu.

Współczesne technologie komputerowe oferują imponującą paletę rozwiązań, które w większym lub mniejszym stopniu mogą być wykorzystane do prezentacji i eksploracji także archiwalnych zasobów. Te jednak muszą najpierw znaleźć się w domenie cyfrowej i w tej formie powinny zostać opracowane metodami odpowiadającymi potrzebom i specyfice danego archiwum. Czasochłonne przeszukiwanie szaf i szuflad z katalogami ujmującymi kolekcje pod różnym kątem (np. katalog utworów, wykonawców, miejscowości, wątków, instrumentów itd.) może w znacznej mierze ułatwić i zastąpić dobrze opracowana komputerowa aplikacja bazy danych⁷⁵. Opracowaniu zaś materiału z każdej kolekcji powinno przyświecać pytanie postawione niegdyś archiwistom przez prof. Jerzego Bartmińskiego: „CO i JAK zbierać i systematyzować zebrany materiał? DLA KOGO praca ta jest wykonywana? KTO jest zainteresowany zbiorami i czego ten ktoś w nich może

⁷⁴ Henry Martin Gladney: op. cit., s. 628.

⁷⁵ Oczywiście istnienie nawet najlepiej opracowanej aplikacji i danych w formie cyfrowej nie zwalnia archiwisty z obowiązku zachowania i zabezpieczenia katalogów i materiałów w wersji tradycyjnej.

szukać, jaki użytek z nich chce zrobić?”⁷⁶. Jak już wspomniano, sama digitalizacja informacji dźwiękowej nie prowadzi bowiem ani do pewnego zabezpieczenia zbioru, ani również nie umożliwia pełnej i sprawnej jego eksploracji.

Wieloletnie, ponad półwieczne (a oparte jeszcze na metodach międzywojennych) katalogowanie, opis, różnorodna systematyzacja i typologizacja materiałów archiwalnych zgromadzonych w Zbiorach Fonograficznych wyznaczały podstawowe cele opracowania kolekcji od momentu jej powstania, odzwierciedlając jednocześnie potrzeby użytkowników najczęściej sięgających do archiwaliów. W przypadku kolekcji nagrań pieśni i melodii ludowych wykorzystywano, wzorem europejskich instytucji (np. zbiorów niemieckich, austriackich czy węgierskich Bartoka i Kodaly’ a), metody typologizacji i systematyki wypracowane na potrzeby dużych zbiorów zapisów repertuaru muzycznego. Na gruncie polskim pierwszym, który stanął przed tym skomplikowanym zagadnieniem, był Oskar Kolberg. Choć wiele tu problemów uniwersalnych, w zależności od specyfiki danej kolekcji stosowano też rozwiązania indywidualne, autorskie. Zbiory Fonograficzne IS PAN dysponują obecnie różnorodnymi ujęciami katalogowymi, opracowanymi w różnych okresach w mniej lub bardziej zaawansowanym stopniu i obejmującymi wybrane zespoły archiwalne lub całe (w ówczesnym czasie) zbiory. Najpełniej i najdokładniej opracowane zespoły archiwalne (regionalne) stanowiły podstawę do opublikowania wspomnianych już antologii z serii *Polska pieśń i muzyka ludowa*. Dodajmy, iż zespołowa praca nad opracowaniem jednego regionu (czyli kolejnej, zwykle kilkutomowej części antologii), pomimo zastosowania od pewnego czasu komputerów, trwała dawniej przeciętnie od kilku do kilkunastu lat!

Pierwsze próby cyfryzacji wyselekcjonowanych archiwaliów (zapisów melodycznych dokonanych na podstawie nagrań) zostały podjęte jeszcze w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku⁷⁷, jednak dopiero w 2006 r. podjęto prace nad digitalizacją większej ilości podstawowych metadanych⁷⁸, o nagraniach wraz

⁷⁶ Jerzy Bartmiński: *Językowy obraz świata*. Lublin 1999 ss. 38–39.

⁷⁷ Ewa Dahlig-Turek (współaut. Helmut Schaffrath): „Komputerowa symulacja melodii ludowych. Eksperyment”. *Muzyka* 38 (1993) nr 3–4 ss. 73–90; tychże: „Judgments of Human and Machine Authorship in Real and Artificial Folksongs”. *Computing in Musicology* 11 (1998) *Melodic Similarity. Concepts, Procedures, and Applications* ss. 211–219; Ewa Dahlig-Turek: *A (Not Only) European Folksong Database* (prezentacja multimedialna), strona <http://www.cs.ruu.nl/events/dech1999/dech.htm>, dostęp 9 VII 2014; teje: „Z zagadnień komputerowej archiwizacji i analizy melodii ludowych”. *Muzyka* 44 (1999) nr 3–4 ss. 101–114; teje: „Możliwości muzycznych baz danych w Instytucie Sztuki PAN”. W: *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia. Teoria i praktyka*. Red. Ludwik Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka, Agnieszka Leszczyńska. Warszawa 2000 ss. 243–253; teje: „EsAC. An Integrated System of Encoding, Analysing and Processing of One-part Melodies”. W: *Musik im virtuellen Raum*. Red. Bernd Enders, Joachim Stange-Elbe. Osnabrück 2000 (= Musik und Neue Technologie 3) ss. 427–433.

⁷⁸ „Metadane (tzw. „dane o danych”, „associated data”) dane opisujące kontekst, zawartość i strukturę dokumentów oraz zarządzanie nimi w czasie” (wg PN-ISO 15489-1:2006 pkt 3.12, zob. też: Steve Lyman: „Why Archive Audio Metadata?”. *Journal of the Audio Engineering Society* 49 (2001)

z możliwością prezentacji tych informacji i samych (wybranych) nagrań na europejskim portalu DISMARC, którego część obecnie zasila również platformę Europeana⁷⁹.

Inicjatywa ta związana była z międzynarodowym projektem DISMARC (DIScovering Music ARChives) koordynowanym przez Radio Berlin Brandenburg, współfinansowanym przez Unię Europejską w ramach programu e-contentplus, rozpoczętym w 2006 r., a zakończonym w sierpniu 2008 r.⁸⁰. Celem projektu było stworzenie dostępnej on-line bazy danych dla wielu (nie tylko etnomuzycznych) archiwów dźwiękowych, w których znajdują się zbiory nagrań różnych gatunków muzyki, np. jazz, muzyka popularna, muzyka klasyczna, muzyka tradycyjna, efekty dźwiękowe etc.⁸¹. Takie archiwa, czego dobrym przykładem jest właśnie omawiana kolekcja, często znajdują się w strukturach większych instytucji, takich np. jak uniwersytety, instytuty badawcze, biblioteki, co stwarza trudności w udostępnianiu szerszemu gronu zainteresowanych informacji o cennych i interesujących zbiorach oraz samych zbiorów⁸². Częścią projektu DISMARC było również udostępnienie wybranej grupy przykładów dźwiękowych, reprezentujących różne archiwa. W przypadku Zbiorów Fonograficznych IS PAN są to nagrania najstarsze, zarejestrowane na wspomnianych wyżej płytach miękkich oraz wybór nagrań dokonanych w ramach wspomnianej Akcji Zbierania Folkloru

nr 7/8 s. 622) lub: „zestaw logicznie powiązanych z dokumentem elektronicznym, usystematyzowanych informacji opisujących ten dokument, ułatwiających jego wyszukiwanie, kontrolę, zrozumienie i długotrwałe przechowanie oraz zarządzanie” (Dz. U. 06.206.1517 § 2.1 z dn. 30 października 2006). Metadane mogą być zapisywane w pliku danych (zwanym niekiedy „essence”) lub niezależnie (np. w bazie danych) – zwykle stosuje się oba rozwiązania jednocześnie.

⁷⁹ Portale są dostępne on-line na stronach <http://www.dismarc.org> i <http://www.europeana.eu/portal/>. Aktualnie na portalu DISMARC znajduje się ponad 90300 rekordów (1 rekord = np. opis konkretnej pieśni, melodii instrumentalnej, recytacji, wypowiedzi czy wywiadu na określony temat) ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN oraz tzw. subkolekcji nie będących własnością IS PAN lecz dostarczonych na portal przez Instytut, z czego 3400 rekordów zawiera plik audio. Szacuje się, iż baza ta uwzględnia ponad 60% pozycji zgromadzonych w archiwum. By ograniczyć przeszukiwanie bazy tylko do danych dotyczących Zbiorów Fonograficznych IS PAN należy do okna przeszukiwania (search) wpisać frazę ISPAN. Wyszukiwanie ogólne (pole: *Any Field*) odbywa się przez podanie słów – tytułów, nazw gatunkowych pieśni lub melodii instrumentalnych (np. kołysanka, oberek) bądź początkowych słów (incipitów) tekstów (np. *Uśnijże mi uśnij*). Baza daje również możliwość wyszukiwania zaawansowanego w określonych polach.

⁸⁰ Instytut Sztuki PAN, reprezentowany przez Ewę Dahlig-Turek i autora niniejszego tekstu, był jednym z uczestników projektu obok: Berlin Phonogramm-Archiv, Hochschule für Musik und Theater Hannover, Rundfunk Berlin Brandenburg, Svenskt Visarkiv, School of Oriental and African Studies (Londyn), Yleisradio Oy (archiwum Radia Fińskiego). Był to drugi międzynarodowy projekt, w którym uczestniczył Instytut Sztuki PAN. Pierwszy o nazwie *Connecting Memories – gesammelte Tondokumente aus Europa als Hörbilder vom Eigenen und Fremden*, zrealizowano w l. 2004–05. Po zakończeniu projektu DISMARC Instytut Sztuki PAN uczestniczył również w projekcie Europeana Connect.

⁸¹ Ewa Dahlig-Turek: „Archiwum muzyczne XXI wieku”, op. cit.

⁸² Wybrane dane o Zbiorach Fonograficznych IS PAN ukazywały się do 2008 r. sporadycznie w Internecie na stronie Instytutu oraz jako ogólne informacje były publikowane zazwyczaj na stronach poświęconych archiwom fonograficznym, zbiorom, bibliotekom lub projektom, por.: Jacek Jackowski: „Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN”. Op. cit., ss. 218–219.

Muzycznego⁸³. Próba stworzenia tak ogólnego, multimedialnego, wielokulturowego i wielojęzycznego, dostępnego on-line archiwum była swego rodzaju eksperymentem również w obliczu różnorodności stosowanych metod klasyfikowania i deskrypcji archiwaliów (nie tylko etnomuzycznych) prezentowanych przez partnerów projektu⁸⁴.

Włączenie podstawowych danych o zasobach Zbiorów Fonograficznych IS PAN do bazy ogólnoeuropejskiej umożliwiło wyszukiwanie podstawowych informacji on-line. Tym samym dane dostępne dotychczas tylko na miejscu, w archiwum, stały się informacją powszechną. Znaczna liczba europejskich archiwów, w różnym stopniu opracowanych, które prezentują swoje zasoby na wspomnianej platformie, wpłynęła znacząco na rozbudowę kategorii opisowych i struktury przeszukiwania bazy (ponad dwieście pól opisu). Należy podkreślić, iż w przypadku wielu kolekcji udało się uwzględnić na wspomnianej platformie tylko wybrane, podstawowe dane o zasobie, zaś cały system oparty jest na opisie uproszczonym we wspólnym standardzie (opartym na schemacie Dublin Core⁸⁵) ułatwiającym całościowe przeszukiwanie informacji o cyfrowych obiektach.

Ze względu na specyfikę zbiorów archiwalnych Instytutu Sztuki PAN, w celu ułatwienia opracowywania archiwaliów fonograficznych i fotograficznych przez kilkunastoosobowe zespoły oraz aby udostępnić jak najwięcej szczegółowych informacji zainteresowanym użytkownikom, w 2009 r. Instytut przystąpił do realizacji projektu *Budowa Centrum Archiwizacji i Digitalizacji Materiałów Fotonograficznych CADIS – Centre for Archiving and Digitisation of Image and*

⁸³ Nagrania te są dostępne on-line poprzez zaznaczenie przy wyszukiwaniu w bazie danych opcji (items with audio samples).

⁸⁴ Na stronie uwzględniono wybrane podstawowe dane o nagraniach z IS PAN, dopasowując je do przyjętego i rozbudowanego schematu pól określających kategorie metadanych:

- Sygnatura [pole: Identifier]
- Incipit w wersji oryginalnej [Title]
- Rola (określenie czynności muzycznej) [Subject]
- Gatunek [Genre (Vocabulary: dmGenres)]
- Kod melodii [Description]
- Dane o wykonawcy/wykonawcach: imię, nazwisko, miejsce urodzenia [Contributor (role: Performer)]
- Data nagrania [Date-recorded]
- Typ dokumentu (np. Sound) [Type]
- Język (dokumentu) [Language]
- Informacja o załączonym pliku np. dźwiękowym oraz player i ścieżkę do pliku [Audio]
- Miejsce nagrania (kolejne pola uwzględniają dane administracyjne w kolejności: kraj, powiat, miejscowość, województwo) [Place].

⁸⁵ Tworzeniu formatu (schematu) Dublin Core przyświecała idea ułatwienia opisywania dokumentów elektronicznych przez osoby nie mające przygotowania bibliotekarskiego w zakresie katalogowania. System uwzględnia głównie metadane opisowe, w znacznie mniejszym stopniu zaś metadane techniczne.

Sound (2009–10)⁸⁶. Istotnym celem projektu była również rozbudowa sieci teleinformatycznej oraz centralizacja i zabezpieczenie materiału cyfrowego na serwerach i w bibliotekach taśmowych⁸⁷. Kolejne realizowane przez IS PAN projekty⁸⁸, *Opracowanie naukowe i udostępnienie do badań etnomuzykologicznych najstarszych źródeł fonograficznych ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN* oraz *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Podlasie*, przyczyniły się do znaczącego wzrostu danych i treści prezentowanych poprzez aplikację, a tym samym do rozwoju jej struktury. Zasadniczą rolą aplikacji jest zapewnienie przechowywania w jednym, bezpiecznym miejscu zdigitalizowanych zasobów fonograficznych, umożliwienie zaawansowanego przeszukiwania, zbiorów, udostępnianie ich zainteresowanym do wglądu oraz możliwość wyboru i zamawiania wybranych cyfrowych kopii utworów. Powiększono znacznie liczbę metadanych (opisowych, administracyjno-technicznych oraz strukturalnych) opisujących zarówno obiekty digitalizowane (nośniki), ich strukturę (poszczególne utwory), zarządzanie obiektami (np. dane o twórcach i wykonawcach obiektów, data powstania obiektu), jak również sam proces digitalizacji (np. użyty sprzęt, oprogramowanie, formaty plików, rozmiary, jakość wyrażona rozdzielczością próbkowania itp.⁸⁹). Uwzględniono także metadane dotyczące powiązań między typami różnych dokumentów (dźwiękowymi, graficznymi, tekstowymi). Przyrastająca liczba digitalizowanych obiektów wymaga odpowiedniego sposobu ich opisu. System posiada więc wygodne formularze z rozbudowanym mechanizmem sugestii; każde pole udostępnia podpowiedzi z zakresu wcześniej wpisanych wartości. Możliwe jest również wykonanie kopii dokumentu, jeżeli podobny do niego zasób wprowadzony był już wcześniej, i dostosowanie go do nowych potrzeb. Dokumenty ulegające zmianie są zabezpieczane (wersjonowane), dzięki czemu możliwe jest przywrócenie wcześniejszych wersji tego samego dokumentu. System wspiera pracę grupową, blokując możliwość edycji tego samego dokumentu przez dwóch użytkowników jednocześnie. W przypadku konieczności wprowadzenia równoczesnych zmian w wielu dokumentach, system pozwala dokonać ich eksportu, edycji w zewnętrznym edytorze, a następnie dokonania importu wsadowego. Składowane pliki mogą występować

⁸⁶ Projekt współfinansowany w ramach Programu Operacyjnego Innowacyjna Gospodarka na l. 2007–13.

⁸⁷ Piszący te słowa był w tym przedsięwzięciu odpowiedzialny za koordynację części projektu związanej z modernizacją pracowni Zbiorów Fonograficznych IS PAN (m.in. wyposażenie stanowisk digitalizacyjnych, adaptacja pomieszczeń itp.) oraz za projekt i wdrożenie systemu komputerowego do klasyfikacji, przechowywania oraz udostępniania cyfrowych zasobów fonograficznych on-line. W 2011 r. aplikacja obsługiwała cyfrowy zasób Zbiorów Fonograficznych, stanowiący wówczas ok. 26% całej kolekcji. W chwili rozpoczęcia projektu, IS PAN posiadał ok. czterdzieści tysięcy zdigitalizowanych obiektów fonograficznych i trzydzieści pięć tysięcy obiektów fotograficznych.

⁸⁸ Dofinansowane w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w l. 2012–14 i 2012–16.

⁸⁹ Tego typu dane są istotne zwłaszcza w obliczu dynamicznych przemian i rozwoju cyfrowych metod zapisywania dźwięku, formatów (różniących się właściwościami technicznymi, jakością odwzorowania w ramach jednego formatu, a także dostępnością i rozpowszechnieniem), metod kodowania itp., zob.: Steve Lyman: op. cit., s. 622.

w wielu formatach zapisu danych. Kompresją wersji oryginalnej (tzw. „złotej kopii”) zajmuje się tzw. „serwer transkodujący”, który pozwala na wprowadzenie konfiguracji określającej format zasobu i jakość, a także dodanie znaku wodnego (w przypadku dokumentów graficznych i fotografii), umożliwia też automatyczne przetwarzanie zdigitalizowanych obiektów. Każdy dokument ma zdefiniowany zestaw atrybutów opisujących cechy specyficzne dla danej kartoteki. System pozwala na ich łatwą modyfikację, dzięki czemu możliwa jest szybka zmiana struktury dokumentu, możliwość przypisania nowych cech i powiązania z innymi dokumentami. Dzięki mechanizmowi opisu warstwy prezentacji z zastosowaniem technologii XHTML, możliwa jest zmiana wyglądu stron dodawania, edycji i podglądu dokumentów przez administratora systemu. System ma wbudowane złożone mechanizmy wyszukiwania dokumentów, umożliwiając wyszukiwanie pełnotekstowe, wyszukiwanie zaawansowane – z użyciem wybranych atrybutów dokumentu, oraz wyszukiwanie oparte na określonej strukturze słów kluczowych (prezentacja w formie *tag cloud*). Do odsłuchu utworów muzycznych służy wbudowany odtwarzacz, który z czasem umożliwi również przeglądanie dokumentów filmowych. System ma zaawansowane możliwości konfiguracji kartotek i ról użytkowników. Na zarządzanie wyglądem stron pozwala wbudowany system CMS. Koncepcja i układ bazy odwołuje się do metod opisu wypracowanych przez twórców kolekcji – Jadwigę i Mariana Sobieskich, wychowanych na wzorcach szkoły poznańskiej Łucjana Kamińskiego, muzykologa wykształconego w Berlinie. Przyjęta metoda pracy zakładała stworzenie systemu, który stałby się cyfrowym odwzorowaniem istniejących dokumentów i uwzględniałby wszystkie przyjęte dotąd pola opisu dokumentu z możliwością rozbudowy o nowe kategorie oraz pozwalałby na przeszukiwanie kolekcji według wymaganych i stosowanych kryteriów. Współczesne metody komputerowe (np. wyszukiwanie zaawansowane, wielopoziomowe) pozwoliły dodatkowo na szybkie selekcionowanieżądanego materiału wytypowanego na podstawie zastosowania wielu kryteriów jednocześnie. Aplikacja komputerowa ukazująca zasoby Zbiorów wypełniana jest sukcesywnie treścią pozyskaną z tradycyjnej dokumentacji w drodze digitalizacji archiwaliów. Obecnie, równoległe z rozwojem zasobów bazy trwają prace weryfikacyjne i korektorskie. Zaletą wdrożonego systemu jest również możliwość uzyskania pełnej dostępnej informacji w wyniku jednej sesji wyszukiwania. Te mechanizmy będą w najbliższym czasie udoskonalane i uaktywniane wraz z postępującą rozbudową struktury bazy danych, jak również wraz z wypełnianiem owej struktury szczegółową informacją. Dostęp do aplikacji odbywa się z trzech poziomów:

1. Poziom „Gościa” – nie wymaga rejestracji i logowania się do systemu. Z tego poziomu użytkownik może dokonać wyszukiwania ogólnego/prostego i zorientować się ogólnie w zasobach archiwalnych Instytutu Sztuki PAN. System został tak zaprojektowany, że użytkownik na podstawie otrzymanych wyników dowiaduje się o charakterze i specyfice scyfryzowanych zasobów archiwalnych

Instytutu⁹⁰. Wyniki wraz z komentarzami generowanymi przez system stanowią wskazówki do dalszych poszukiwań.

2. Poziom „Klienta” – wymaga od użytkownika rejestracji, wraz z podaniem do systemu podstawowych danych o osobie lub reprezentowanej instytucji. Dane te identyfikują użytkownika, który drogą elektroniczną może dokonać zamówienia kopii; pomaga to również pracownikom IS PAN w późniejszej współpracy przy formułowaniu umów i innych dokumentów drogą elektroniczną. Użytkownik, zalogowany jako „Klient”, ma możliwość przeszukiwania oddzielnie zbiorów foto- i fonograficznych, w podglądzie ma również dostęp do plików graficznych o lepszej jakości. W przypadku zbioru nagrań użytkownik z tego poziomu może odsłuchać bezpłatnie próbki-fragmenty (sample) nagrań archiwalnych⁹¹. Na poziomie „klienta” zwiększa się również liczba kryteriów wyszukiwania. Możliwe jest wyszukiwanie zaawansowane. Użytkownik ma dostęp do wszystkich kategorii, które zostały dotychczas wypełnione przez archiwistów z pominięciem tych, które są zarezerwowane dla poziomu pracownika archiwum. Wybór dostępnych kategorii opierał się na wieloletnich doświadczeniach archiwum i analizie potrzeb użytkowników⁹².

Uwzględnianie wielu kategorii, zwłaszcza dotyczących podziału administracyjnego i regionalizacji zwiększa szansę na znalezienie większej ilości wyników wyszukiwania. Innowacją w stosunku do dawniej stosowanych katalogów elektronicznych jest wyodrębnienie poszczególnych baz utworów i wykonawców,

⁹⁰ Np. na ogólnie sformułowane zapytanie „Łowicz” użytkownik otrzymuje wyniki prezentujące zarówno zbiory fotograficzne (obiekty powiązane tematycznie z Łowiczem) oraz fonograficzne (incipity pieśni i melodii nagranych w Łowiczu lub w regionie łowickim, jak również wykonawców urodzonych, mieszkających lub związanych z Ziemią Łowicką). Tak ogólny zakres wyników sugeruje nawet niezorientowanemu w strukturze i specyfice omawianej placówki naukowej użytkownikowi różnorodność i bogactwo zasobów archiwalnych.

⁹¹ Ze względu na obowiązujące przepisy zapisane w Ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych publikowane są nagrania, dla których wygasł pięćdziesięcioletni okres ochrony prawa wykonawcy, np. w 2014 r. udostępniane są tylko fragmenty nagrań zrealizowanych do roku 1964 (w Dyrektywie Parlamentu i Rady UE z 2011 r. dokonano zmian w zakresie czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych, w tym praw o ochronie wykonań utrwalonych w formie fonogramu z pięćdziesięciu do siedemdziesięciu lat). Kopie nagrań używane są na mocy umów między właścicielem fonogramów (Instytutem Sztuki) a Użytkownikiem. Umowy te ściśle regulują możliwe pola eksploatacji utworów.

⁹² W przypadku Zbiorów Fonograficznych najczęściej zadawane pytania-kryteria wyszukiwania to: incipit/tytuł utworu (np. „Oj chmielu, chmielu”; „oberek”; „mazurek” itp.), miejsce nagrania (są to zazwyczaj nazwy miejscowości, np. „Zdziłowice”, „Zakopane”, „Kolbuszowa” itp.), region (np. „Mazowsze”, „Podhale”, „Kurpie”), wykonawca (miano artysty) (np. „Maradziecki Franciszek”, „Żarnoch Waleria”). Użytkownicy przeszukują również zbiory według czynności muzycznej (np. „śpiew”, „skrzypce”, „harmonia” etc.). Zapytanie zaawansowane przybiera zatem najczęściej następującą, przykładową postać:

Incipit/tytuł: Oberek [and] miejsce nagrania: Lipce
lub

Incipit/tytuł: Zaświeć miesiǳdu [and] region: Kurpie [or] powiat: Ostrołęka
lub

Incipit/tytuł: Oberek [and] miano wykonawcy: Brudło Walenty.

zaś w planach jest stworzenie oddzielnej bazy czynności muzycznych oraz bazy miejscowości wyposażonej w dane niezbędne do automatycznego zlokalizowania miejsca na mapie. System jest intuicyjny i wyposażony w mechanizm podpowiedzi/sugestii dla niektórych kategorii, co nawet na etapie wyszukiwania prostego pomaga zorientować się użytkownikowi o potencjalnej liczbie i różnorodności odpowiedzi i wyników wyszukiwania⁹³. W przyszłości, wraz z systematycznym wprowadzaniem danych, umożliwione zostanie również przeszukiwanie całych tekstów pieśni pod kątem słów kluczowych i wątków tekstowych.

3. Poziom „Edytora” jest poziomem zarezerwowanym dla pracowników archiwum. Z tego poziomu pracownik ma możliwość edycji formularzy we wszystkich zbiorach, np. dla archiwisty dostępne są formularze m.in. w zbiorach „utworów”, „nośników zdigitalizowanych” oraz „wykonawców”. „Edytor” ma możliwość zmieniania, dodawania i kasowania dokumentów. Panel „edytora” tworzony był z myślą, by w domenie komputerowej jak najściślej nawiązać do przyjętych już raz rozwiązań istniejących w formie tradycyjnej⁹⁴, np. widok dla „nośnika zdigitalizowanego” jest elektronicznym odwzorowaniem tradycyjnej papierowej spikerki, często używanej w pracy archiwisty. Jej wersja elektroniczna różni się od wersji tradycyjnej w zasadzie tylko tym, że „klikając” na daną pieśń czy melodię uwzględnioną w spikerce przechodzimy do szczegółowego widoku „pokaż” dla danego utworu z możliwością jego odsłuchu. Mamy zatem efekt wirtualnego archiwum, w którym elektroniczne dokumenty dostępne są on-line. Na poziomie „Edytora” dostępne są do odsłuchu wszystkie zdigitalizowane dotychczas nagrania w całości. Poziom „Edytora” zapewnia również przegląd dotychczas zdigitalizowanych dokumentów graficznych powiązanych z utworem (np. transkrypcja muzyczna lub tekstowa), nośnikiem (np. spikerka, protokół, skan etykiety), wykonawcą (fotografia wykonawcy) lub czynnością muzyczną (np. fotografia instrumentu). Planowane jest wdrożenie tej funkcji na poziomie „Klienta”.

Obecnie trwają prace nad uzupełnieniem zapisów dialektologicznych, uwzględniających specyfikę gwarową danych regionów Polski, skąd pochodzi nagrany materiał, o zapisy ujednolicone, przy zachowaniu, jako odrębnej kategorii, zapisów oryginalnych, półfonetycznych, zgodnych z nagraniem. Praca ta ma na celu zwiększenie możliwości wyszukiwania wątków pieśniowych ogólnopolskich, różniących się w wymowie a tym samym w transkrypcji tekstu. Ujednolicony zapis pozwoli na identyfikację wariantów tekstowych tej samej pieśni w różnych odmianach regionalnych i umożliwi dodatkowo analizę porównawczą melodii. Trwają również prace nad nowymi funkcjami systemu, m.in. możliwością odsłuchu tego samego utworu z różnych wersji źródeł (oryginału i kolejnych kopii). Zastosowanie do systemu cyfrowych kodów melodii zapisanych w systemie EsAC pozwoli

⁹³ Np. wprowadzenie frazy „ciecze woda” w kategorii „incipit/tytuł oryginalny” powoduje generowanie przez system kilkudziesięciu podpowiedzi wskazując tym samym, iż w zasobach istnieje duża liczba pieśni zawierających w pierwszych słowach tekstu wyszukiwaną frazę.

⁹⁴ Chodziło o uwzględnienie dotychczasowych przyzwyczajzeń zarówno pracowników, jak i użytkowników zbiorów i zachowanie jak największej podobieństw w wersjach tradycyjnych i elektronicznych dokumentów.

na przeszukiwanie zbioru pod kątem podobieństw struktur melodycznych. Na podstawie wpisanego do wyszukiwarki kodu cyfrowego stworzonego na podstawie następstwa interwałów w melodii oraz uszeregowania rytmicznego dźwięków system będzie wyszukiwał wszystkie podobne melodie, co pozwoli na identyfikację np. podobieństw strukturalnych melodii czy kontrafaktur.

Prowadzone są również zaawansowane prace nad stworzeniem subskrybowanych kont, które zapewniłyby określonym użytkownikom dostęp do jak największej liczby danych oraz dawałyby możliwość odsłuchu nagrań w całości, a także wglądu w obiekty graficzne prezentowane w wysokiej rozdzielczości. Instytut Sztuki PAN planuje uruchomienie czytelnicy multimedialnej, w której znajdą się stanowiska komputerowe z dostępem do całej zawartości posiadanych zbiorów. Z czasem mamy nadzieję umożliwić takie korzystanie ze zbiorów on-line przede wszystkim pokrewnym instytucjom badawczym, uczelniom, bibliotekom, a także odbiorcom indywidualnym.

Wydawnictwa fonograficzne i inne formy upowszechniania archiwaliów

Już w okresie międzywojennym, wspomniany Juliusz Zborowski, szkicując – zapewne jako pierwszy i wykorzystując europejskie wzorce – ideę organizacji centralnego archiwum fonograficznego i szerzej zakrojonej akcji zbierania folkloru muzycznego, wspominał o konieczności produkcji płyt użytkowych – kopii wybranego materiału archiwalnego, służących w celach poznawczych, edukacyjnych. Badacz nie koncentrował się zatem tylko na zapisach muzyki (dla których nagranie stanowiło wówczas podstawę źródłową)⁹⁵, ale również na udostępnianiu i badaniu nagrań dźwiękowych.

O wykorzystywaniu nagrań dźwiękowych jako ilustracji do wykładów z zakresu etnografii muzycznej na III Międzynarodowym Kongresie Muzycznym w Wiedniu (25–29 V 1909 r.) informował w licznych artykułach Adolf Chybiński⁹⁶. Taka praktyka utrwalała się na gruncie polskim dopiero w okresie między-

⁹⁵ Należy podkreślić, iż w owym czasie dla muzykologii porównawczej to właśnie zapis-transkrypcja muzyczna stanowiła podstawowy obiekt analizy. Choć możliwość utrwalania dźwięku zrewolucjonizowała warsztat badawczy muzykologów i dialektologów oparty wcześniej na tzw. „metodzie ołówkowej”, to przez długi czas nagranie muzyczne służyło wciąż jako źródło dla wykonania dokładnej transkrypcji. Dokładność i precyzję zapisu nutowego tworzonego na podstawie wielokrotnie odsłuchiwanego i analizowanego nagrania podniósł w sposób szczególny Łucjan Kamieński. Po wojnie powrócono jednak do transkrypcji normatywnej, znacznie łatwiejszej do interpretacji szczególnie w procesie popularyzacji. Jednak dopiero rozwój i upowszechnienie fonografii, dostępność i powszechność techniki nagraniowej w ostatnich dekadach XX w. sprawiły, iż nagranie samo w sobie stało się cennym źródłem dla szerszego grona badaczy, muzyków, kontynuatorów i miłośników tradycji. Tym samym archiwalny zapis fonograficzny zastępuje powoli zanikające wraz ze śmiercią ostatnich pokoleń autentycznych muzyków i śpiewaków tradycyjnych ogniwo w tradycyjnym, bezpośrednim przekazie oralnym.

⁹⁶ Adolf Chybiński: „Etnografia muzyczna na III międzynarodowym kongresie muzycznym w Wiedniu (25–29 maja 1909)”. *Przegląd Muzyczny* 1 (1910) nr 21 ss. 4–7, nr 22 ss. 8–11, nr 23 ss. 3–5; tegoż: „Etnografia muzyczna na III. Międzynarodowym kongresie muzycznym w Wiedniu (25–29 maja 1909)”. *Lud* 16 (1910) ss. 160–178.

wojennym. Uczynił to – być może jako pierwszy – Łucjan Kamieński w ramach kursu dla środowisk skupionych wokół teatrów ludowych, które od 1936 r. podjęły się zorganizowania archiwum pieśni ludowej przy Wielkopolskim Związku Teatrów Ludowych w Poznaniu. Nad archiwum patronat i opiekę merytoryczną objęła Katedra Muzykologii na Uniwersytecie Poznańskim. Jednym z tematów kursu, który odbył się w dn. 16–20 XII 1935 r. w Inowrocławiu było zagadnienie polskiej pieśni i muzyki ludowej – wykład prowadzony przez prof. Łucjana Kamieńskiego, który omówił, „ilustrując często muzyką z płyt gramofonowych, cele i metody zbierania pieśni ludowych, zarys biologii pieśni ludowej ogólnopolskiej oraz właściwości pieśni wielkopolskiej i pomorskiej”⁹⁷.

Zabezpieczenie materiałów archiwalnych, digitalizacja, opracowanie danych i metadanych, a także ich udostępnienie on-line w postaci bazy danych służą przede wszystkim usprawnieniu warsztatu badacza, naukowca. Seria *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa* pod redakcją Profesora Ludwika Bielawskiego to wydawnictwo specjalistyczne, wyczerpująca antologia regionalna uwzględniająca opracowany naukowo, bogaty materiał źródłowy w formie transkrypcji muzycznych i tekstowych. Ze względu na specyfikę zasobów archiwalnych (zbiór nagrań muzycznych) już w przypadku pierwszej monografii poświęconej Kujawom wzbogacono dwutomowe wydawnictwo o płyty gramofonowe, na których zaprezentowano kilka wybranych nagrań dźwiękowych. W ten sposób czytelnik mógł, choć w skromnym zakresie, zapoznać się z autentycznym, surowym brzmieniem muzyki tradycyjnej i wszystkimi niuansami, których nie sposób oddać w transkrypcji muzycznej. Przypomnijmy, iż Jadwiga Sobieska we wstępie do materiałów dla nauczycieli w 1982 r. podkreślała: „Jestem całkowicie przekonana o potrzebie wyposażenia skrypty w brzmiały załącznik muzyczny, w taśmę lub płytę z wyborem dokumentalnych nagrań polskiego folkloru muzycznego”⁹⁸. Niestety, w przypadku kolejnych tomów *Polskiej Pieśni i Muzyki Ludowej* praktyka dołączania nagrań została zarzucona ze względów ekonomicznych. Do praktyki publikacji nagrań na płytach Instytut Sztuki powrócił dopiero w 2006 r.⁹⁹, zaś od 2010 r. wybrane nagrania są regularnie publikowane na płytach CD w serii *ISPAN Folk Music Collection* pod redakcją autora niniejszego opracowania. Idea seryjnego wydawnictwa płytowego prezentującego najcenniejsze nagrania archiwalne ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN jest odpowiedzią (niestety mocno spóźnioną) na postulaty tworzenia płytoteek wysuwane przez Sobieskich:

⁹⁷ Ludwik Kitz: „Kurs dla zbieraczy pieśni ludowych w Inowrocławiu”. *Oświata Pozaszkolna* 3 (1936) ss. 72–73.

⁹⁸ Jadwiga Sobieska: *Polski folklor muzyczny*, op. cit. (wyd. z 2006 r.) s. 8.

⁹⁹ Została wówczas wydana płyta CD poświęcona ludowej śpiewaczce Władysławie Wiśniewskiej *Władysława Wiśniewska i Zespół Śpiewaczek Ludowych Wdzydzanki* – nagrania dokumentalne ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN i Radia Gdańsk.

„Przed wszystkim [płytek] będą stanowiły nieskażony, z autopsji w terenie pochodzący materiał naukowy, którym nareszcie polska etnologia muzyczna i muzykologia porównawcza będzie mogła operować, dzięki któremu będzie mogła wejść na światowy rynek. Płytek idą do muzeów regionalnych, każde muzeum otrzyma płytotekę swojego regionu. Przy odpowiednim traktowaniu płyt i ich ochronie służyć tam mogą jako ekspozyty akustyczne dla specjalnie zainteresowanych. Będzie to droga do uświadomienia społeczeństwa w zakresie folkloru muzycznego. [...] Płytek idą do wyższych Szkół Muzycznych, do Instytutów Muzycznych, do Szkół Umuzykalnienia – jako nieskażony materiał dydaktyczny, dzięki któremu wykładowcy etnologii muzycznej – stojący poza akcją zbierawczą – będą się mieli na czym oprzeć. [...] Płytek będą mogły być dostarczane dla chórów świeckich, towarzystw śpiewających, zespołów regionalnych, teatrów amatorskich, do ilustracji muzycznej dla całego ruchu amatorskiego jako niezawodna droga do usunięcia w tym zakresie miernoty i jako wzór do naśladowania. Żaden śpiewnik, żadna najlepsza notacja nie spełni tego co pokaz słuchowy, zwłaszcza na terenie ruchu amatorskiego. Naśladowanie najlepiej pełni tu rolę dyrygenta”¹⁰⁰.

Gdzie indziej Marian Sobieski podkreślił jeszcze szczególną wartość nagrania w odniesieniu do zapisu muzycznego-transkrypcji:

„Zapis nutowy ma się tak w stosunku do nagrania jak nieudolny szkic ołówkowy do nowoczesnej barwnej fotografii plastycznej. Zapis nutowy jest sztywny i schematyczny, włącza melodię ludową w ramy naszego systemu tonalnego i notacyjnego, natomiast płyta daje wierny obraz właściwego brzmienia, z wierną artykulacją i manierami. Każdemu śpiewnikowi, który ma posiadać wartość tak naukową jak i praktyczną powinna towarzyszyć odpowiednia płytoteka”¹⁰¹.

Sobiescy podali przykład państw, gdzie wobec faktu zanikania folkloru muzycznego wprowadzono do obiegu specjalne śpiewniki w celu ponownego przyswojenia pieśni przez lud. Efektem był wskrzeszony folklor, jednak „odarty z pierwiastków najbardziej wartościowych w intonacji, manierach, bogactwie rytmicznym. [...] O ile lepiej my byśmy zrobili, gdybyśmy puścili w obieg – poprzez ochronki, świetlice, szkoły, radio – jego własną, rodzimą muzykę ale w formie autentycznej, niczym nie skażonej, takiej – w jakiej wyszła z ust ludu i utrwalona została na płycie. Dalibyśmy w ten sposób muzycznej młodzieży wiejskiej niejako zastrzyk z ich własnej muzycznej krwi rodowej pradziadów. Właśnie nie notacją, nie pismem, nie śpiewnikiem – ale ustną tradycją, naśladowaniem przekazywana jest pieśń ludowa z pokolenia w pokolenie – tej drogi i my byśmy się trzymali dzięki płycie”¹⁰².

Jednym z efektów opisanego powyżej projektu DISMARC było przygotowanie pierwszej płyty z serii *ISPAN Folk Music Collection* pt. *Early Post-War Polish Folk Music Recordings (1945–1950)*¹⁰³. Dzięki digitalizacji nagrań powstałych w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego zostały przygotowane i wyda-

¹⁰⁰ Jadwiga, Marian Sobiescy: „Zagadnienie muzyki ludowej w Polsce”. W: *Ruch Muzyczny* 4 (1948) nr 2 ss. 5–6; zob. też: Marian Sobieski: „Problemy polskiego folkloru muzycznego w świetle rozważań festiwalowych”. *Ruch Muzyczny* 5 (1949) nr 10 s. 12.

¹⁰¹ Marian Sobieski: „Problemy polskiego folkloru muzycznego”, op. cit., ss. 11–12.

¹⁰² Jadwiga, Marian Sobiescy: „Zagadnienie muzyki ludowej w Polsce”. Op. cit., s. 6.

¹⁰³ Jacek Jackowski, Maciej Kierzkowski: „Early Post-War Polish Folk Music Recordings”, op. cit.

ne kolejne źródłowe płyty CD z autentyczną muzyką zarejestrowaną w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku¹⁰⁴. Seria płyt jest jednym z efektów opisanych wyżej projektów realizowanych samodzielnie przez Instytut Sztuki PAN lub we współpracy ze Stowarzyszeniem Liber Pro Arte a także z instytucjami i ośrodkami regionalnymi. Poszczególne płyty honorowane były nagrodami w kolejnych edycjach konkursu Polskiego Radia *Fonogram Źródła*. Twórcom płyt przyświeca idea wyboru i przedstawienia jak najbardziej reprezentacyjnych dla regionu i wartościowych, także pod względem estetycznym, nagrań archiwalnych. Poszczególne płyty umożliwiają słuchaczowi zapoznanie się z autentycznym brzmieniem oryginalnej muzyki i pieśni, wykonywanych przez pokolenia najstarszych, urodzonych jeszcze w XIX stuleciu, muzyków i śpiewaków i mogą stanowić pomoc naukową dla szeroko pojętej humanistyki (muzykologia, dialektologia, historia kultury etc.). Nagrania prezentowane na płytach są poddawane specjalistycznej rekonstrukcji i masteringowi, jednak w takim stopniu, by nie utracić oryginalnego, autentycznego brzmienia dokumentu. Omawiana seria płytowa jest przygotowywana i wydawana przez instytucję naukowo-badawczą. Oprócz celów popularyzatorskich wydawnictwa mają dostarczyć rzetelnej informacji o prezentowanym regionie i historii dokumentacji lokalnej pieśni i muzyki. Płyty są zatem opatrzone wyczerpującym komentarzem etnomuzykologicznym oraz szczegółowym spisem utworów wraz z metrykami wykonawców zamieszczonymi w książce-booklecie¹⁰⁵. Do współpracy w redagowaniu bookletów zapraszani są wybitni specjaliści, m.in. Aleksandra Szurmiak-Bogucka, Barbara Falińska, Ewa Dahlig-Turek. Wyboru nagrań na płyty z ogromnej ilości materiału archiwalnego

¹⁰⁴ *Muzyka ocalona – Łowickie 1952–1959* (vol. 2, 2008); *Muzycy, muzycy, co po was ostanie – Podhale* (vol. 3, 2008); *Cassubia Incognita – Kaszuby* (vol. 4, 2009); *Hen, gdzie piaski i moczary, gdzie zielone zawsze bory. Pieśni Puszczy Kurpiowskiej* (vol. 5, 2009); *Te skrzypce pamiętają czasy Chopina – antologia muzyki skrzypcowej z Polski środkowej* (vol. 6, 2009); *Melodie ziemi kujawskiej* (vol. 7, 2011); *Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk Góralskich. Zakopane. 18–20 kwietnia 1952 – album 2 CD* (vol. 8, 2012); *Pamiętki przeszłości z archiwum wydobyte. Pieśni i muzyka Kielecczyny* (vol. 9, 2013). W planach są kolejne płyty poświęcone Podlasiu, Suwalszczyźnie, Warmii i Mazurom, Puszczy Białej, Rzeszowskiemu, Lubelskiemu, Krakowskiemu, Śląskowi, Wielkopolsce i in.

¹⁰⁵ Prezentacji źródłowych nagrań ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN przyświeca idea podobna do projektu popularyzacji wersji cyfrowych cennych zabytków przechowywanych w Bibliotece Narodowej (zawierających również cymelia fonograficzne). Chodzi o stworzenie niezależnej od archiwizacji i prezentacji w dostępnej on-line bazie danych formy popularyzacji najcenniejszych nagrań wraz z niezbędnym, merytorycznym komentarzem, a zarazem o uzupełnienie przykładami nagrań wspomnianej serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa*: „Przeniesiony na elektroniczny nośnik dokument uzyskuje [...] jedynie postać cyfrową, która daje możliwość albo prostego zarchiwizowania go w takiej właśnie formie, albo dalszej obróbki elektronicznej, a przede wszystkim merytorycznego opracowania na podstawowym przynajmniej poziomie. [...] Pełne opracowanie dokumentu przed jego publikacją jest naturalnie zasadą ze wszech miar słuszną i powszechnie w edytorstwie naukowym realizowaną, choć nie do końca rygorystycznie przestrzeganą. Często ważniejsze jest samo ogłoszenie materiału, zwłaszcza gdy można opatrzyć go przynajmniej częściowym, już istniejącym lub powstałym dla potrzeb takiej publikacji komentarzem”, zob.: Halina Tchórzewska-Kabata: „O niektórych dylematach digitalizacji (także wydawniczych)”. W: *Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej* 37 (2004) nr 1 s. 11.

dokonuje grupa etnomuzykologów. Wydawnictwom towarzyszy streszczenie tekstów w języku angielskim.

Kontynuacja dokumentacji terenowej – „archiwum otwarte”
i projekt Centralnego Zbioru Fonograficznego Muzyki Tradycyjnej
w Instytucie Sztuki PAN

Archiwa istniejące i działające w strukturach instytucji naukowych i edukacyjnych, które stanowią kolekcje dokumentujące lokalne tradycje muzyczne, są kolekcjami specjalistycznymi i specyficznymi. Choć na pierwszy rzut oka są one do siebie podobne zarówno pod względem charakteru archiwaliów jak również sposobu ich uporządkowania, to jednak różnią się metodami tworzenia zbiorów, technologią stosowanych zapisów, metodami opisu jednostek archiwalnych lub zespołów archiwalnych. Tego typu archiwa różnią się od kolekcji audiowizualnych gromadzonych przez rozgłośnie radiowe lub telewizyjne zarówno w aspekcie technologicznym (w omawianych archiwach przeważają dokumentalne nagrania amatorskie) jak i merytorycznym (specyfika zarejestrowanego materiału, indywidualne projekty dokumentacyjno-badawcze prowadzone zazwyczaj w celu wytworzenia dokumentacji do badań, a nie w celu edycji np. na antenie, bez ekipy technicznej i przy użyciu zwykle nieprofesjonalnego, ograniczonego do minimum – z uwagi na specyfikę sytuacji nagraniowej – sprzętu; niestandardowe lub skrócone modele opisu archiwaliów).

Instytut Sztuki PAN jest interdyscyplinarną jednostką naukowo-badawczą, posiadającą obok rozbudowanej struktury wydziałowej specjalistyczną bibliotekę oraz liczne zbiory archiwalne tworzone przez lata przez pracowników Instytutu Sztuki PAN lub powstałe i gromadzone pod nadzorem tej instytucji. Nagrania zgromadzone w Zbiorach Fonograficznych IS PAN to nagrania w znacznej mierze pozyskane podczas terenowych wypraw indywidualnych lub zespołowych badaczy-dokumentalistów, pracowników IS PAN. Realizowane były one przeważnie na amatorskim sprzęcie do nagrań, często przez jedną osobę, która w sytuacji nagraniowej spełniała kilka funkcji (indagującego, nagrywającego, protokolanta, wykonywała też dokumentację fotograficzną). Do wyjątków należą tu nagrania wytworzone w l. 1950–54 w ramach Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, gdzie zwykle w teren wyruszała ekipa badaczy, w ramach której obowiązki były rozdzielone, zaś realizacją nagrań zajmowały się ekipy techniczne Polskiego Radia. Był to też czas, kiedy nagrań dokonywano na profesjonalnym sprzęcie, rejestrując na studyjnej taśmie z prędkością 76 cm/s, należy jednak pamiętać, iż dokumentacja ta powstawała w trudnych warunkach terenowych¹⁰⁶. Dla porównania podajmy, iż w okresie 1945–50, w obliczu braku fabrycznego sprzętu, dokonywano nagrań na ręcznie skonstruowanym aparacie do nacina-

¹⁰⁶ W 1950 r. zelektryfikowanych było zaledwie 30% polskich wsi.

nia miękkich płyt. Taki sposób wytworzenia dokumentacji, jak również poważne wieloletnie zaniedbania przy przechowywaniu powstałych wówczas dokumentów powodują współcześnie bardzo poważny problem z prawidłowym odtworzeniem nośników. Pomimo zrozumiałych w ówczesnych czasach problemów technicznych dokumentacja towarzysząca omawianym nagraniom z tego okresu jest na wzorowym poziomie i zachowała się w dobrym stanie do dnia dzisiejszego. Lata sześćdziesiąte ubiegłego wieku przyniosły, niestety, wyraźny spadek jakości wytwarzanej dokumentacji. Zakończona współpraca z Polskim Radiem (w 1954 r.) poskutkowała obniżeniem standardu jakości nagrań, realizowanych odtąd na taśmie szpulowej, amatorskiej, przy użyciu wspomnianej wyżej nieprofesjonalnej aparatury. Dopiero w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku dokumentalistom było dane posługiwać się profesjonalnym sprzętem, jednak nie zawsze badacze mogli pozwolić sobie na towarzystwo ekipy technicznej podczas prowadzenia prac w terenie. Wyjątkiem są tu niektóre nagrania dokonywane w tych latach we współpracy z reżyserami dźwięku, np. Włodzimierzem Wygnańskim. Dokumentowano wówczas muzyków i śpiewaków m.in. regionu rawskiego wytypowanych przez Jadwigę Sobieską na podstawie wcześniejszych nagrań terenowych Anny Szałaśnej. Nagrania te były realizowane z myślą o wydaniu płyty ukazującej najcenniejsze dokumenty etnomuzyczne tego subregionu Mazowsza¹⁰⁷. Z Archiwum Fonograficznym im. Mariana Sobieskiego współpracowały także Agnieszka Hundziak i Halina Ciołkosz. Obecnie, zwłaszcza w ramach rekonstrukcji nagrań, Zbiory współpracują z Anną Rutkowską, Ewą Guziotek-Tubelewicz, Joanną Szczepańską-Antosik, Mateuszem Adamczykiem.

Współczesne nagrania terenowe mają coraz częściej nieco inny charakter niż dokumentacja prowadzona w ostatnich latach XX wieku. Przede wszystkim dokumenty realizowane są w technice cyfrowej, co pozwala na znacznie dłuższą rejestrację i nagrywanie całego spotkania z wykonawcą, wywiadów, komentarzy etc., co często, zwłaszcza w latach pięćdziesiątych XX w., było pomijane ze względu na oszczędność nośnika. Dyspozycja gigabajtami czy terabajtami przestrzeni dyskowej nie zwalnia jednak z obowiązku wyboru odpowiednich dla nagrań dokumentalnych formatów nagrań¹⁰⁸. Sprzęt cyfrowy, obecnie z reguły niewielkich rozmiarów aparaty – cyfrowe rekordery wraz z zewnętrznymi mikrofonami na statywach lub mikrofony z wbudowanym twardym dyskiem – stanowią bardzo poręczne narzędzie pracy dokumentalisty. Nie jest też obecnie problemem dystans ludowych wykonawców do aparatury nagrywającej, bowiem większość z nich, w dobie licznych przeglądów i festiwali folklorystycznych, zdążyła się już oswoić z mikrofonami i z (najczęściej niestety nie najwyższej próby) nagłośnie-

¹⁰⁷ Jacek Jackowski: *Łowickie a Rawskie. Muzyczne subregiony Mazowsza*. Warszawa 2007 ss. 112–113.

¹⁰⁸ Obecnie stosowany przez dokumentalistów z IS PAN format nagrania to dla dźwięku: PCM wave min. 48 kHz/24 bit lub 96 kHz/24 bit mono, mono wielokanałowe lub stereo; dla filmu: rozdż. obrazu 1920/1080, 25P, full HD.

niem scenicznym. Jednak wciąż spotykamy w codziennej pracy sytuację, gdzie minimalizacja sprzętu, ekipy oraz idea „ukrytej kamery” są wciąż aktualne i mają znaczący wpływ na jakość dokumentacji. Chodzi zwłaszcza o bardzo „intymne” w swym modlitewnym charakterze nagrania repertuaru religijnego, np. nabożeństwa majowe przy krzyżach i kapliczkach, nocne czuwania przy Grobie Pańskim połączone ze śpiewem dawnych pieśni pasyjnych, czy sytuacje wyjątkowe i dziś już bardzo rzadkie – nagranie czuwania przy zmarłym. Aktualnym problemem pozostaje wciąż niedostateczne wykształcenie etnomuzykologów w dziedzinie techniki i estetyki nagraniowej, w wyniku czego otrzymujemy niejednokrotnie dokumentację bezcenną repertuarowo i stylistycznie, ale, niestety, utrwaloną w sposób nieprawidłowy.

Istotnym problemem wielu instytucji dokumentujących i gromadzących fonograficzny i audiowizualny materiał terenowy jest proces opracowania nagrań. Poważne zaniedbania w tej dziedzinie wynikające ze wzmożonej od ostatniego dwudziestolecia ubiegłego wieku aktywności terenowej dokumentalistów (ostatnia faza egzystencji dawnego pokładu folkloru „z pierwszej ręki” oraz powszechność i większa dostępność techniki nagraniowej) ukazują z perspektywy współczesnej, iż nagranie dokumentalne pozbawione dokładnego i wyczerpującego opisu staje się z upływem lat nagraniem bezużytecznym i w zasadzie bezwartościowym, ponieważ brak jakichkolwiek, choćby podstawowych danych opisowych (metadanych) czyni je anonimowymi i nieidentyfikowalnymi¹⁰⁹. Współczesna metoda pracy zakłada więc wymóg jak najszybszego zasygnaturowania, uporządkowania i opracowania merytorycznego zadokumentowanego materiału¹¹⁰. Od kilku lat systematyczna dokumentacja terenowa prowadzona przez pracowników i współpracowników Zbiorów Fonograficznych PAN koncentruje się zwłaszcza na terenach Polski Centralnej, na terenach historycznego Mazowsza (m.in. Łowickie,

¹⁰⁹ Ilustruje to np. znamieny przykład entuzjazmu młodych studentów wyruszających w teren, zapadające w pamięć chwile spędzone z twórcami ludowymi często w urzekającej scenerii i trudny do wygzekwowania kolejny etap pracy: żmudne dokładne opisanie i dokładne opracowanie powstałych nagrań dokumentalnych wymagające niejednokrotnie iście benedyktyńskiego skupienia i cierpliwości. Problem ten dotyczy, niestety, wielu środowisk. Metodyka badań terenowych (które winny zaczynać się od biurka, biblioteki czy archiwum!) winna zainteresować nie tylko folklorystów czy etnomuzykologów, ale wszystkich, których interesuje folklor, zob.: Violetta Krawczyk-Wasilewska: *Współczesna wiedza o folklorze*. Warszawa 1986 s. 175, zob. też. Bronisława Kopczyńska-Jaworska: *Metodyka etnograficznych badań terenowych*. Warszawa 1971). Problem opisu nagrań był istotny i aktualny na długo przed erą cyfrową. Digitalizacja jednak, a zwłaszcza jej powszechność i szeroka skala uczyniły ten problem – podnoszony zwłaszcza przez doświadczonych archiwistów – niezwykle aktualnym: „Bardzo istotnym elementem przy porządkowaniu nagrań jest jego pełny opis, wykonany przez realizatora nagrania. Sam tytuł, niekiedy bardzo umowny, jest niewystarczający, konieczne jest bowiem poznanie całego szeregu informacji, nie tylko dotyczących treści, ale również autorów, wykonawców, danych fonograficznych i technicznych”, zob.: Helena Karczowa: op. cit., s. 30.

¹¹⁰ Pojawia się tu problem archiwizacji wytworzonych współcześnie danych cyfrowych archiwalnych dokumentów elektronicznych, które nie mają swojej postaci fizycznej, tzw. „born digital”. Metoda opisu i sygnowania dokumentu stosowana w Zbiorach Fonograficznych uwzględnia zarówno zcyfrowane nagrania analogowe (odwzorowania cyfrowe, obiekty cyfrowe wtórne), jak również te powstałe współcześnie (naturalne obiekty cyfrowe).

Rawskie, Radomskie, Kurpie, Garwolińskie, Kołbielskie, Mińskie, Grójeckie, okolice Płońska, Mławy) oraz w Łęczyckiem, Sieradzkim. Opracowanie zespołów archiwalnych dotyczących konkretnych regionów stwarza okazję do prowadzenia współczesnych eksploracji i dokumentacji terenowych o charakterze porównawczym także w innych regionach, m.in. w Kieleckim, na Podlasiu, Kaszubach, Kujawach, Podhalu, Podkarpaciu. Badania połączone z dokumentacją fonograficzną, audiowizualną i fotograficzną skoncentrowane na folklorze pieśniowym, instrumentalnym i tanecznym uwzględniają wyczerpujący i metodyczny wywiad z wykonawcami, a także dodatkową dokumentację, np. pomiary, opisy i inwentaryzację instrumentów muzycznych. Od kilku lat, w związku z zainteresowaniami badawczymi autora niniejszego opracowania, archiwum wzbogaca się o dokumenty związane z kulturą muzyczną jako składnikiem ludowej pobożności, pochodzące także z zagranicy. Instytut Sztuki PAN obejmuje również dokumentację – w miarę możliwości – najważniejsze imprezy i festiwale folklorystyczne w kraju.

Zbiory przyjmują, digitalizują i opracowują również – w myśl powstałej w okresie międzywojennym idei centralizacji zbiorów – zasoby archiwów mniejszych instytucji lub indywidualnych kolekcjonerów i dokumentalistów. Pozyskiwanie nagrań współczesnych a także archiwalnych realizowane jest w ramach następujących działań:

- realizacja systematycznych badań terenowych połączonych z dokumentacją przez pracowników i współpracowników Zbiorów Fonograficznych IS PAN,
- realizacja badań terenowych (zwykle w ramach projektów) przez współpracowników terenowych dla IS PAN,
- pozyskiwanie nagrań (oryginałów lub kopii) od instytucji i z kolekcji prywatnych w ramach wzajemnej wymiany lub współpracy przy projektach digitalizacyjnych,
- kwerendy w zasobach innych instytucji krajowych i zagranicznych – pozyskiwanie kopii nagrań.

Na przełomie 2013/14 r. autor niniejszego opracowania dokonał kwerendy polskich kolekcji, zbiorów i archiwów fonograficznych oraz audiowizualnych pod kątem zachowania i dostępności zasobów archiwalnych nagrań dokumentujących lokalne tradycje muzyczne¹¹¹. Wyniki kwerendy pozwalają na stwierdzenie, iż aktualnie w kraju istnieje dość obfity zasób tego typu dokumentów dźwiękowych a także audiowizualnych. Jest on jednak rozproszony i wciąż nie do końca

¹¹¹ Jacek Jackowski: „Archiwa dźwiękowe”, op. cit. Podjęty temat został opracowany ogólnie także w poprzednim wydaniu *Raportu o stanie muzyki polskiej* (Warszawa 2011, rozdz. „Muzyka ludowa od tradycyjnej do folkowej” w opr. Marii Baliszewskiej i Remigiusza Mazura-Hanaja, ss. 147–180). Należy pamiętać, iż w l. 1982–83 r. Instytut Sztuki PAN przeprowadził korespondencyjną ankietę dotyczącą stanu zgromadzonych w instytucjach nagrań i zapisów polskiego folkloru słowno-muzycznego, zob.: „Biuletyn zapisów folkloru IS PAN”. Opr. Krystyna Lesień-Płachecka. *Polska Sztuka Ludowa* 38 (1984) nr 1–2 ss. 122–124; „Biuletyn zapisów folkloru IS PAN nr 2”. Opr. Krystyna Lesień-Płachecka. *Polska Sztuka Ludowa* 39 (1985) nr 1–2 s. 86.

rozpoznany, a także nie w pełni reprezentatywny dla poszczególnych regionów. Różny jest też sposób przechowywania, zabezpieczania, opracowania, a wreszcie popularyzacji niekiedy bardzo cennych kolekcji. Najwięcej dokumentów dźwiękowych reprezentujących omawianą tu tematykę zgromadziły kolekcje specjalistyczne, powstałe przy placówkach naukowych, systematycznie gromadzące i opracowujące nagrania dokumentalne¹¹². Obok Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN – kolekcji najstarszej i największej – widoczny jest zwłaszcza ośrodek lubelski (UMCS, KUL). Choć zasoby archiwów naukowych powstawały (i są nadal wzbogacane) z myślą o budowaniu warsztatu badawczego i wytworzeniu źródeł do analiz, porównań, interpretacji, obecnie stają się one również celem zainteresowań szerszego, niż tylko naukowego, grona użytkowników. Cechą owych kolekcji jest wielopokoleniowe, systematyczne tworzenie zasobów oraz istnienie wypracowanych (niekiedy różnorodnych) form opisu, katalogowania i systematyzacji źródeł – w zależności od charakteru danego zbioru. W wielu przypadkach nagrania te do dziś pozostają „ukryte” w strukturach instytucji (jako kolekcje specjalistyczne, zakładowe, wydziałowe) i nie funkcjonują w szerszym obiegu¹¹³, zwłaszcza medialnym. Paradoksalnie, niejednokrotnie również w kategorii „niewidocznych” zasobów funkcjonują obecnie dźwiękowe i audiowizualne zbiory niektórych muzeów. Jeszcze bardziej „ukryte” (bo rzadko skatalogowane i opisane) pozostają kolekcje o charakterze lokalnym, powstałe przy niemal

¹¹² „Archiwalna dokumentacja audialna, zwana również dźwiękową, jest to zbiór nagrań wykonanych na nośnikach dźwięku (płytkach gramofonowych, taśmach magnetofonowych lub innych [obecnie także w postaci plików komputerowych – J.J.]), na których utrwalono informacje o znaczeniu historycznym, społecznym, kulturalnym i naukowym”, zob.: Helena Karczowa: op. cit., s. 20. Istotą nagrania dokumentalnego jest brak ingerencji w relacje czasowe modulacji, co oznacza zachowanie w nagraniu jego pierwotnej treści i niepoddawanie go np. montażowi czy rekonstrukcji w odróżnieniu od nagrania niedokumentalnego. Grupę dokumentalnych nagrań archiwalnych muzyki tradycyjnej opisywanych w niniejszym tekście cechuje kontekst i cel, w jakim zostały zrealizowane: z reguły są to nagrania dokonane w terenie (podczas tzw. badań terenowych) pierwotnie w celu badania, porównywania oraz utrwalenia w archiwum zmieniającego się i odchodzącego w zapomnienie repertuaru i stylów wykonawczych. Jest to w znacznej mierze rodzaj bezpośrednich (tradycja ustna) „źródeł wywołanych”, stanowiących istotną część materiałów folklorystycznych, stanowiących bazę źródłową pracy naukowej. Gromadzeniem, inwentaryzowaniem i opracowywaniem źródeł wywołanych i zastanych zajmują się z reguły archiwa folklorystyczne, por.: Violetta Krawczyk-Wasilewska: op.cit., ss. 190–191. Powstaniu znacznej części tego typu nagrań nie przyświecał cel wydawniczy, emisyjny czy komercyjny, choć z czasem – co jest słuszną i pozytywną praktyką wielu instytucji – wybrane nagrania są publikowane, np. na płytach CD lub udostępniane on-line. Wyjątkiem są tu kolekcje np. rozgłośni radiowych, z reguły powstające w celu opublikowania i emisji. Wyróżnia je jednak zazwyczaj bardziej zaawansowana technika dokonywania nagrań oraz estetyczne kryteria doboru zarówno wykonawców jak i repertuaru.

¹¹³ Henry Martin Gladney: op. cit., ss. 629–630. Istnieje zasadnicza różnica pomiędzy nagraniami archiwalnymi, dokumentami przede wszystkim powstałymi w celu archiwizacyjnym i badawczym, a nagraniami komercyjnymi, których powstaniu przyświecał cel popularyzatorski, emisyjny, wydawniczy. Można to porównać z sytuacją istnienia archiwalnych pism naukowych, inżynierskich, medycznych a masowo reprodukowanymi książkami popularnymi. Oczywiście granica ta nie zawsze jest ścisła, na co wskazuje dość nowa praktyka publikowania na płytach np. specjalistycznych nagrań archiwalnych dla szerokiego grona odbiorców.

wszystkich regionalnych instytucjach kultury, dokumentujące miejscowe imprezy folklorystyczne, festiwale, przeglądy, ale też – podobnie jak w przypadku zbiorów muzealnych – lokalne badania terenowe prowadzone przez badaczy i dokumentalistów. Należy pamiętać również o ogromnej sferze nagrań nieformalnych, gromadzonych, często spontanicznie, w kolekcjach prywatnych np. samych twórców ludowych, co wiąże się z rozwojem i coraz większą dostępnością technologii rejestrowania dźwięku i obrazu. Uzupełnieniem źródłowej bazy badawczej mogą być także bogate zasoby radiowe. Opracowaniu i katalogowaniu tych zasobów nie przyświeca jednak cel badawczy, lecz popularyzatorski, zwłaszcza na antenie, podobnie też jest w przypadku zbiorów powstających przy stowarzyszeniach, fundacjach czy organizacjach regionalnych.

Kwerenda uwidoczniała również bardzo zróżnicowane podejście instytucji wytwarzających i przechowujących interesującą nas tu dokumentację do problemu przechowywania, zabezpieczania, opracowania i udostępniania archiwaliów. Zjawisko stagnacji i braku działań na rzecz opracowania i zabezpieczenia zbiorów najczęściej tłumaczył względy finansowe. Podejmowane są również kosztowne lub pracochłonne działania, które – oceniając je z perspektywy norm i zasad – zasługują na powtórzenie innymi, właściwymi metodami, choć pozornie niektóre projekty można uznać za wykonane i skończone. Wspólnym problemem instytucji jest albo brak świadomości konieczności odpowiedniego zabezpieczenia, uporządkowania, archiwizowania i, przede wszystkim, opracowania materiałów, albo brak wystarczających możliwości sfinansowania tego typu prac. Taki stan rzeczy skutkuje tym, iż cenna informacja dźwiękowa lub audiowizualna staje się z czasem coraz bardziej trudna do identyfikacji.

Postulaty, jakie nasuwają się w trakcie studiowania niniejszej problematyki, to przede wszystkim:

1. konieczność centralnej bazy informacji o istniejących archiwach i zasobach.
2. konieczność umożliwienia współpracy, konsultacji, zorganizowanych szkoleń i pomocy instytucjom (uświadomienie wartości zbiorów, wskazanie celów i metod archiwizacji), zwłaszcza na poziomie gmin, ale także niektórym muzeom oraz indywidualnym dokumentalistom i zbieraczom.

Ideę centralizacji informacji o zbiorach i częściowo samych zbiorów – powstałą w okresie międzywojennym – podejmuje obecnie Instytut Sztuki PAN. Dysponując stworzoną w ciągu ostatnich lat infrastrukturą informatyczną, a – przede wszystkim – wypracowanymi metodami, już teraz służy wielu mniejszym instytucjom regionalnym w zakresie konsultacji, digitalizacji i opracowania kolekcji nagraniowych. Efektem takich działań będzie rozbudowa już dostępnej on-line bazy informacji, pozwalającej na odnalezienie np. danej pieśni lub melodii tradycyjnej jednocześnie w zasobach wielu archiwów. W tej sytuacji warto zaznaczyć, że zamiast tworzyć nowe (w rzeczywistości wcale nie „odkrywcze”), partykularne i indywidualne systemy (co jest coraz częstą praktyką wielu instytucji posiadających zbiory archiwalne), należy zwrócić się ku metodom i kryteriom porządkowa-

nia i opisu materiałów, które są już na tyle sprawdzone, by mogły zostać uznane za powszechne. Postulowanym wzorcem są tu zatem wypracowane działania instytucji naukowych:

„Grupą najlepiej sprawdzonych wirtualnych użytkowników archiwum są sami badacze tradycji, naukowcy różnych dyscyplin. [...] Jest to grupa o dużym wyrobieniu, sprecyzowanych zainteresowaniach i wymaganiach, także doświadczeniu w korzystaniu ze zbiorów i ich tworzeniu. Ta grupa stawia wysokie i chyba najszerze wymagania, dlatego wydaje się, że przede wszystkim wedle jej postulatów wypada organizować prace archiwizacyjne”¹¹⁴.

Odpowiednie zabezpieczenie oryginalnych materiałów dokumentacyjnych, digitalizacja archiwaliów dźwiękowych i dokumentacji, opracowanie i udostępnienie szczegółowych baz danych, dostęp sieciowy do informacji o kolekcji a także kompetentne wydawnictwa źródłowe niewątpliwie przyczynią się do szerszego upowszechnienia cennej i oryginalnej kolekcji, jaką są Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN, oraz ułatwią korzystanie z niej nie tylko naukowcom i artystom, ale także szerszemu gronu osób zainteresowanych muzyczną kulturą tradycyjną. Strategia ta, wynikająca z troski i idei ułatwienia dostępu do niewielkiej ale jakże istotnej części polskiej kultury, historii i niematerialnego dziedzictwa, wpisuje się w szeroko pojętą edukację społeczną, a także koresponduje w celami wielu inicjatyw Unii Europejskiej oraz UNESCO. Opisane wyżej współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego, udostępniania i rozwoju zbiorów przyczynią się również do ocalenia i zachowania dla pokoleń nie tylko bogatego źródła do badań, analiz i interpretacji, lecz także istotnego fragmentu dziedzictwa kulturowego.

¹¹⁴ Jerzy Bartmiński: op. cit., s. 39.

SUMMARY

The twentieth century, an age of amazing technological advances that developed the inventions of the second half of the nineteenth century, went down in history as the 'phonic era'. The end of the nineteenth century brought new possibilities for recording sound and playing it back, something that since ancient times had been confined to the realm of fantasy. Among the areas to benefit from these new technological means were the sciences and especially the humanities, with musicology, music ethnography and dialectology to the fore. As far as comparative musicology is concerned, the so-called 'pencil method', which had been employed in Polish lands by Oskar Kolberg, among others, was gradually becoming obsolete, while the era of sound recording was dawning. The use of the phonograph in ethnomusicology was a major step forward in the methodology of documentation and research (as a new category of sources became available) and even brought about a revolution in scholars' approach to analysis. From that time on, sound material, previously elusive and notated by ear using methods flawed with subjectivity, could finally be recorded and, like a preserved zoological specimen, subjected to further investigation, analysis, comparison and finally verification. Due to the complex political situation in Polish territories at the turn of the twentieth century, the development of the phonographic documentation of musical traditions was greatly delayed in comparison with other centres in Europe and worldwide. The results of the documentation, which had not started in earnest until the inter-war period, were almost completely destroyed during the Second World War. Nevertheless, the war-time losses were offset by the extraordinary passion of scholars and documentalists during the second half of the twentieth century. Yet paradoxically, although the development of phonographic and audiovisual technologies facilitated documentation, it caused dramatic changes to local music traditions, or even their disappearance, while the oldest custodians of tradition (composers, instrumentalists and singers) are the dwindling last generation that remembers the old repertoire and the regional styles of music and its performance. Therefore, the historical musical reality that is captured in a recording, like an image in an old photograph, is increasingly often the main focus and concern of musicologists. That reality is part of the cultural legacy, preserved in archives in the form of audiovisual documents.

The objective of the current paper is to present the methods, strategies and solutions in the field of preserving, scientifically documenting, providing access to and developing the collection that have been implemented recently in the Phonographic Collection belonging to the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. This collection is the largest and oldest archive of Polish traditional music and among the largest archives of its kind in Europe. The paper also represents a summary of the decade-long attempts to bring the Collection into the modern world of the computerisation and digitalisation of research and culture. The article includes a short description of the Collection and a list of the fundamental literature on its development over recent decades. The brief description of the Collection's utility profile, oriented primarily towards research and editorial work carried out on the Department of Musicology of the Polish Academy of Sciences, but also open to external users, involves the challenges of implementing modern IT solutions, the documentation of historic materials and making those materials available to the public. The author emphasises that the specific character of the archive materials and of the methods used for documenting and editing them make it essential to introduce largely original or modified methods created especially with such collections in mind. The archive is in the care of an interdisciplinary team, in which musicologists are in the majority. The activities undertaken with regard to the Phonographic Collection of the Institute of Art at the Polish Academy of Sciences are described in five points:

1. Preserving the original collection of analogue recordings
2. Digitalisation

JACEK JACKOWSKI

3. Documenting and editing data and metadata, and making them available
4. Phonographic publication and other forms of disseminating the archive materials
5. Continuing field documentation – the ‘open archive’ and the project of the Central Phonographic Collection of Traditional Music at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences

The current article can be regarded as a case study into the selection of methodology, the implementation of available solutions and the organisation of work at a strictly humanistic institution in an age of digitalisation and computerisation.

Translated by Paweł Gruchała

Jacek Jackowski, asystent w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki PAN. Jest kierownikiem Zbiorów Fonograficznych IS PAN gdzie odpowiada za digitalizację, opracowanie i upowszechnianie najstarszej i największej tego typu kolekcji w kraju oraz redaguje serię wydawnictw płytowych prezentujących najstarsze, źródłowe nagrania polskiej muzyki tradycyjnej (*ISPAN Folk Music Collection*). Jego badania skupiają się na śpiewach religijnych i muzyce instrumentalnej towarzyszącej praktykom związanym z religijnością ludową. jacek.jackowski@ispan.pl