

IRYNA DOVHALYUK, FONOHRAFUVANNIA NARODNOĪ MUZYKY
V UKRAĪNI. ISTORIIA, METODOLOHIIA, TENDENCII / PHONOGRAPHING
FOLK MUSIC IN UKRAINE. HISTORY, METHODOLOGY AND TENDENCIES
Lviv 2016 LNU imeni Ivana Franka, ss. 648. ISBN 9786171003149

Wydaje się, że opublikowanie we Lwowie w 2016 r. monografii Iryny Dovhalyuk pt. *Fonohrafuvannia narodnoĭ muzyky v Ukraĭni. Istoriia, metodolohiia, tendencii*¹ przeszło u nas niezauważone. A jest to książka istotna nie tylko dla kultury Ukrainy, ale całej Europy, ponieważ ukazuje fonograficzną dokumentację etnomuzykologiczną jako jeden z ważnych elementów procesu kształtowania poczucia odrębności narodowej w kontekście wspólnego, europejskiego dziedzictwa. Zasluguje ona także na szczególne miejsce na naszej polskiej mapie literatury naukowej przez wzgląd na wspólne sąsiedztwo i wielowiekowe przenikanie się naszych kultur. Autorka przywołuje zresztą szereg źródeł polskich, a związki poszczególnych osób i wątków z Polską są stałym elementem jej rozważań – od całych rozdziałów (jak działalność Centralnego Archiwum Fonograficznego na Wołyniu i Podolu, współpraca Kazimierza Moszyńskiego, Jadwigi Klimaszewskiej i Fiłareta Kolessy) po detale (jak fakt, iż

matka Mykolaya Myklukho-Maklaya² była Polką, a jego trzej wujowie walczyli w powstaniu styczniowym). Jednocześnie zwraca uwagę niedookreślenie przynależności narodowej wielu osób, o których wspomina autorka. Przykładowo Bruno Abakanowicz³ jako „człowiek pochodzenia tatarskiego”, urodzony na Litwie, wykształcony we Lwowie, pracujący i zmarły we Francji (ale nie po prostu Polak). Gdzieś między wierszami wywód daje więc wgląd w stopień skomplikowania oraz zmienność stosunków polsko-ukraińskich, także poprzez źródłowe cytaty,

1 Książka ukazała się pod auspicjami ukraińskiego Ministerstwa Edukacji i Nauki oraz Narodowego Uniwersytetu im. Iwana Franki we Lwowie.

2 Mikołaj Miklucho-Makłaj (1846–88) ukraiński podróżnik, etnograf, biolog i pionier fonografii; w 1882 r. zarejestrował na wulkach dialekty ludów północnego Pacyfiku, czym wyprzedził o ponad dwadzieścia lat badacza uważanego powszechnie za pioniera tej działalności w tamtym regionie, Bronisława Piłsudskiego.

3 Polski wynalazca Bruno Abakanowicz miał możliwość naukowego „rozpracowania” fonografu w Paryżu dzięki osobistym kontaktom z Edisonem. Już 20 XII 1878 r. pokazał w lwowskim ratuszu własną kopię urządzenia, choć objęte patentem Edisona fonografy przybyły do Europy środkowo-wschodniej miesiąc później, a ich oficjalna sprzedaż rozpoczęła się tu dopiero w lutym 1879 roku.

jak ten z listu Kazimierza Moszyńskiego do Filareta Kołessy z 18 I 1939 r. zawiadamiającego o wstrzymaniu druku wspólnej publikacji, w którym polski badacz stwierdził, iż nie ma wątpliwości, że „sytuacja jest skutkiem pogorszenia stosunków między Polakami a Ukraińcami” (s. 421).

Omawiana książka jest pierwszym, wyczerpującym i zaopatrzonym w bibliografię liczącą kilkaset pozycji opracowaniem tego tematu w literaturze naukowej. Pojawiał się on dotąd sporadycznie i cząstkowo, głównie jako stwierdzenie faktu użycia fonografu do celów etnomuzykologicznych i wzmiankowanie pojedynczych inicjatyw. Autorka omawia kolejno nagrania folkloru na walcach woskowych dokonywane w okresie, w którym technika ta miała praktyczne zastosowanie⁴ na terenach, na których rozwijała się kultura ukraińska. Tytułowe „fonografowanie” odnosi się bowiem do rejestracji za pomocą konkretnego urządzenia, jakim był fonograf Edisona. Rzecz dotyczy muzyki rdzennie ukraińskiej, choć mowa także o pieśniach polskich czy żydowskich⁵, co jest naturalną konsekwencją przyjęcia określonej perspektywy przestrzenno-czasowej. Nagrania dokonywano bowiem pod dyktando sytuacji geopolitycznej i rozbicia narodu ukraińskiego granicami różnych państw (w tym krótko także Polski). Autorka tę zależność za każdym razem sygnalizuje wyraźnie poprzez użycie sformułowań takich jak np.: „[...]

choć fonogramy Krzemienieckie powstały jako projekt filii warszawskiej, to będąc na etnicznie ukraińskim terytorium, reprezentowały ludową kulturę muzyczną tego regionu” (s. 459). Nam, Polakom, problem przenikania narodów i kultur przez płynne granice geograficzne jest dobrze znany⁶; już praca Oskara Kolberga uwzględniła przecież nie tylko ludność etnicznie polską, podobnie jak wyprzedzająca ją chronologicznie antologia pieśni wydana w Paryżu przez Wojciecha Sowińskiego (z pieśniami polskimi, litewskimi i ukraińskimi w tychże językach).

Wartością monografii jest szerokie tło, na jakim budowana jest narracja. Autorka z rozmachem opowiada o początkach „fonografowania” folkloru w najróżniejszych zakątkach świata. Nie jest to wykaz kompletny⁷, bo też i nie o to w tej pracy chodzi, ale pojawiają się wzmianki o inicjatywach, na których tropy nie trafili wcześniej inni badacze⁸. Kontekst europejski (w tym obszerny wątek etnofonografii polskiej) jest zaś pretekstem do pokazania różnic między działalnością prowadzoną w ramach europejskich potęg, a etnofonografią podbitej części Europy. Słusznie zauważa autorka, że motorem badań folklorystycznych inicjowanych w takich krajach jak Niemcy, Austria czy Rosja była chęć lepszego poznania obcych kultur na zaanektowanych terytoriach w celu sprawniejszego administrowania, podczas gdy w środkowo-wschodniej Euro-

4 Zasadniczo jest to okres od roku 1878 do końca lat trzydziestych XX w., ale po II wojnie światowej, kiedy etnofonografia korzystała już z innej bazy sprzętowej, dokonano na Ukrainie jeszcze kilku rejestracji walcowych, z których za ostatnią uważa się nagranie grupy dziewcząt przez Fiodora Tkaczenkę w 1948 roku.

5 Niewielka część kolekcji liczącej 1017 walców z muzyką żydowską z l. 1912–47, przechowywanych w Instytucie Rękopisów w Bibliotece Narodowej Ukrainy im. W. Wiernadskiego, została udostępniona online w postaci w piętnastosekundowych fragmentów pod linkiem <http://www.ipri.kiev.ua/index.php?id=1058>, dostęp 15 VIII 2021.

6 Jak to żartobliwie ujął Łobodowski, „granicą etnograficzną polsko-ukraińską przechodzi przez łoża małżeńskie”, zob.: Józef Łobodowski, „Przeciw upiorom przeszłości”, *Kultura* 6 (1952) nr 2–3, s. 47.

7 Przykładowo nie pojawia się żadna wzmianka o tego typu inicjatywach na terenie Australii, które należałoby sytuować wśród przedsięwzięć pionierskich i ważniejszych na tle innych regionów ze względu na paniczny strach Aborygenów przed fonografem.

8 Jak np. rosyjski profesor Mikołaj Pilczykow. Mało kto wie, że jako dwudziestojednoletni student fizyki wynalazł własny model elektrycznego fonografu.

pie kierowano się wyłącznie potrzebą utrwalenia systematycznie niszczonej kultury narodowej, pozostającej wówczas w zależności od wielkich mocarstw. Drugą ważną różnicą jest fakt, że inicjatywy zachodnioeuropejskie miały wsparcie i finansowanie rządowe⁹, podczas gdy inicjatywy na terytoriach zajętych mogły się do władzy zwrócić co najwyżej o zgodę, a kwestię kosztów każdy amator nagrywania w terenie musiał sobie rozwiązać sam. Obrazowo mówiąc, kiedy w ośrodku berlińskim Karl Stumpf dysponował kwotą 5 tys. marek rocznie powiększoną o darowizny osób prywatnych, a na organizację wiedeńskiego Phonogrammarchiv tamtejsze Ministerstwo Edukacji przeznaczyło 6 tys. koron, to w tym samym czasie Bronisław Piłsudski zmagiał się z głęboką i trwałą biedą, a jego pionierska kolekcja nagrań natrafiła na powszechną obojętność zwierzchnich władz, podobnie jak praca węgierskich folklorystów, Kodálya i Bartóka. Na tym tle widać, że kultura ukraińska, pozostająca w orbicie zainteresowań Wielkiej Rosji, była w lepszej sytuacji niż np. kultura polska pod rosyjskim zaborem (choć z drugiej strony nie można zapominać np. o takich faktach, jak zakaz drukowania książek i wystawiania sztuk teatralnych w języku „małoruskim” – tj. ukraińskim – wydany jeszcze w czasach carskich).

Autorka w swej pracy świadomie wyróżnia kategorię fonografii naukowej, czyli tej, która powstaje wyłącznie w celach naukowych (dialektologicznych, lingwistycznych, muzykologicznych, biologicznych i innych) i jest pozbawiona ingerencji z zewnątrz oraz

neutralna w zasadach realizacji¹⁰, co rzutuje na dużą wiarygodność zbieranej w ten sposób dokumentacji. Podkreśla przy tym wkład fonografii naukowej w rozwój jakości techniki nagraniowej, z czym zgodzić się nie możemy. Działania terenowe etnografów stanowiły bowiem na całym świecie margines fonografii światowej, a postęp technologiczny dokonywał się wyłącznie tam, gdzie pojawiał się kapitał, tj. wokół nagrań komercyjnych. Prawdą jest, że pierwsze odnotowane publicznie użycie fonografu Edisona to rejestracje etnograficzne, ale stanowiły one część strategii marketingowej poprzez „nobilizację zabawki nauką”. Ostatecznie walek woskowy w krótkim czasie został całkowicie wyparty przez technologię tłoczonych płyt gramofonowych. Nie ma też żadnych dowodów na to, że którykolwiek z projektów etnomuzykologicznych postulował ulepszenia technologiczne, które ostatecznie by wdrożono, a autorka też takich przykładów nie podaje. Słabością opracowania jest przy tym brak wyjaśnień technologicznych, przez co utrwala ono rozbrat humanistyki i nauk ścisłych, choć temat wybitnie skłania ku takim studiom.

Dovhalyuk potwierdza znaną nam aktualność problemów opisywanych przez dawnych zbieraczy folkloru. Opierając się na ich doświadczeniach, proponuje metodykę pracy w podziale na trzy etapy: próbny, tematyczny i reprezentatywny. Podział wskazuje na hierarchię działań, nie zaś ich następstwo czasowe. Etap próbny, zazwyczaj bardzo krótki, to strategia przeprowadzenia wywiadu informacyjnego w terenie, prowokująca wstępną rejestrację i ujawnienie potencjału twórczego. Nie ma w nim mowy o optymalizacji parametrów

9 Podobnie w Stanach Zjednoczonych, gdzie działania Alana Lomaxa były finansowane przez Bibliotekę Kongresu, zaś on sam jedynie „narzekał” na szczupłość tych środków, zob.: Alan Lomax, *Assistant in Charge: The Library of Congress Letters, 1935–1945*, Jackson MS 2010, s. 28: „I have an ambulating house-hold to run, a servant to manage, an immense sea of material to swallow – all without a car on very little money [...]”.

10 W przeciwieństwie do fonografii artystycznej, w której realizator nagrania wpływa na osobę wykonawcy poprzez udzielanie jej wskazówek wykonawczych, informowanie, jak tę samą pieśń wykonują inni, osobiste demonstrowanie „prawidłowego” wykonania.

nagrania, rejestruje ten, kto może, i tak, jak może. Pozyskany materiał ma niskie walory jakościowe, ale jest wystarczający do zaprojektowania systematycznego przedsięwzięcia¹¹, jakim jest etap tematyczny. Ten etap realizuje z góry założony plan, kończąc się publikacją opracowanych w formie naukowej wniosków. Ukraińskie projekty tematyczne badają zazwyczaj charakterystyczny kulturowo obszar (Łemkowszczyzna, Bojkowszczyzna, Polesie), instrument (kobza) lub unikatową formę (np. дума lub kołomyja), a metodyczne osiągnięcia tego etapu są później rozwijane i kontynuowane w kolejnym, reprezentatywnym etapie. To już szeroko zakrojone, frontalno-systematyczne badania folkloru muzycznego niezajmujące się zwartym, małym problemem. Ich realizacja opiera się na trwałym zaangażowaniu zespołu profesjonalistów, którzy dzielą między siebie pracę, biorąc pod uwagę rodzaj projektu, odpowiednie wykształcenie i zainteresowania poszczególnych osób. Oprócz melodii ludowych projekt może pozyskiwać inne informacje, nawet pozaetnograficzne¹². Przykładowo sposób nagrywania rosyjskiej polifonii, rozpoczęty najprostszą metodą

przez Evgenię Linevą¹³, ewoluował i już w realizacjach Anny Rudnej¹⁴ przyjmuje postać zarówno rejestracji całego chóru, jak i osobno małych składów na dwóch, trzech, czy czterech wykonawców, aby mieć szczegółowy wgląd w poszczególne głosy¹⁵.

Iryna Dovhalyuk w sposób wyczerpująco prowadzi nas zatem przez kolejne inicjatywy nagraniowe, począwszy od pionierów-entuzjastów fonografowania muzyki ludowej, a skończywszy na dużych przedsięwzięciach. Pierwszy: baron Fedor von Steingel, filantrop i dyplomata, który w lipcu 1898 r. zarejestrował pieśń dożynkową zaśpiewaną przez żeński zespół w Gródku koło Równego, które to nagranie uważa się za najstarsze. Dalej rosyjscy folklorysty Aleksander Listopadov (1873–1949) i Mitrofan Piatnitski (1864–1927), zorganizowane działania ukraińskiego badacza folkloru Osypa Rozdolskiego (1872–1945)¹⁶, huculskie nagrania Volodymyra Shukhevycha (1849–1915)¹⁷,

11 Polskim odpowiednikiem etapu próbnego byłyby rejestracje Romana Zawilińskiego na Podhalu z 1904 r., służące głównie zaprezentowaniu w naukowych kręgach możliwości fonografu. Naszym najstarszym odpowiednikiem etapu tematycznego i przykładem takiego działania byłaby kolekcja Paula Schmidta, wydana w 2017 r. przez Zbiory Fonograficzne IS PAN na płycie CD zatytułowanej *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane*. Zbiór powstał metodycznie, w kolejności od najlepszych wykonawców do najślabszych, i prezentuje folklor muzyczny zamkniętego regionu trzech sąsiednich wsi.

12 Współcześnie podczas folklorystycznych badań terenowych przewiduje się, prócz samych nagrań, fotografowanie instrumentów, strojów, architektury, filmowanie tańca, a nawet zdjęcia terenu z lotu ptaka, co może dać asumpt do rozpoczęcia badań w zupełnie innych dziedzinach wiedzy na danym obszarze.

13 Eugenia Linova (Lineva), (1853/4–1919), muzykolożka rosyjska, pionierka fonografu.

14 Dr Anna Vasilevna Rudneva (1903–83) – chodzi o nagrania repertuaru słynnego amatorskiego chóru chłopskiego Piotra Jarkowa.

15 W naukowych i kompozytorskich kręgach dziewnastowiecznej Rosji kwestionowano (sic!) praktykowanie polifonii w śpiewie tradycyjnym. Dzięki fonografowi tezę obalono, zaś rejestrację poszczególnych głosów kontynuuje się do dziś dla lepszego zrozumienia sposobów formowania takiej tradycji. Ze współczesnymi wynikami tych badań można zapoznać się online: <https://www.polyphonyproject.com/en>, dostęp 10 X 2021, za informację o tym linku dziękuję Pani dr Weronice Grozdeu-Kołacińskiej.

16 Rozdolski zbierał folklor od 1891 r., a fonografował od roku 1900, przemierzając całą Galicję i Naddnieprze, łącznie odwiedzając ponad 184 osady i gromadząc osiem tysięcy melodii i co najmniej tysiąc rolek.

17 Zarówno Shukhevych (Szuchewycz), jak i von Steingel pozostawali pod wpływem działalności Oskara Kolberga. Shukhevych rejestrował głównie kołomyjki, trombity, wesela i kołędowanie, pomijając na przykład obrzędy pogrzebowe. Jako pierwszy opisał (wraz z rysunkami i fotografiami)

wątki kobzarskie badane przez ukraińskiego pisarza, wszechstronnego muzyka i etnografa Hnata Khotkevycha (1877–1938), inżyniera, działacza kultury i bandurzystę Oleksandra Borodaya (1844–1919) oraz geografa i malarza Opanasa Slastyona (1855–1933), działalność muzykologa i folklorysty Klimenta Kvitki (1880–1953), Romana Harasymchuka czy dzieło Filareta Kolessy i jego następców: Volodymyra Hoshovskiego i Bohdana Lukanyuka (w tym wyprawy Kolessy na Bojkowszczyznę w 1910 r., i wraz z Kazimierzem Moszyńskim i Jadwigą Klimaszewską na Łemkowszczyznę oraz na Polesie w 1932 r.). Poznajemy też historię powstania i zorganizowania pracy w instytucjach takich, jak Zakład Etnograficzny Komisji Muzyczno-Etnograficznej czy Towarzystwo Naukowe im. T. Szewczenki.

Prowadzenie nagrań terenowych na przełomie XIX i XX w. wymagało niezwykłego hartu ducha i wytrzymałości fizycznej, dlatego szczególną uwagę zwraca w monografii działalność kobiet na tym polu – poetki i pisarki Evgenii Linevej (1871–1913), rosyjskiej folklorystki Anny Rudnevej (1903–83) oraz ukraińskiej poetki, pisarki, tłumaczki i aktywistki Łesi Ukrainki (1871–1913). Czytelnikom polskim etnofonografia na terenach Wielkiej Rosji kojarzy się głównie z postacią Julesa Blocka, ale to właśnie Evgenia Lineva podjęła pierwszą i naprawdę znaczącą wyprawę fonograficzną. Jej „Dodatk do raportu. O celowej podróży Linevej; nagrywanie pieśni ludowych za pomocą grafofonu”¹⁸ spowodował powstanie Zakładu Etnograficznego Komisji Muzyczno-Etnograficznej zasilonego później wałkami woskowymi z zapisami

folkloru ludów Rosji i Europy Wschodniej, a zebranymi w trakcie wypraw folklorystycznych i językoznawczych przez filologa i slawistę Nikolaya Derzhavina (1877–1953) oraz językoznawcę i historyka kultury Alekseja Shakhmatova (1864–1920); z czasem zbiór wzbogacony został o nagrania rosyjsko-fińskiego filologa Vilo Mansikkiego (1884–1947), rosyjskiego znawcy baśni ludowych i literatury Marka Azadowskiego (1888–1954) oraz zbieraczki folkloru rosyjskiego Olgi Ozarowskiej (1874–1933) i innych kolekcjonerów. Kolekcję tę szczegółowo opracował Evgenii Gippius i dziś stanowi ona zbiór około 35 tys. fonogramów przechowywanych w Petersburgu¹⁹. Lineva wspominała, że początki naznaczone były strachem. Większość jej „znajomych” była sceptyczna wobec pomysłu. Niektórzy się bali, że ludzie uznają dźwięk fonografu za obrzydliwy, inni – że nie będzie można zmusić ich do śpiewania do rogu albo że praca fonografu zostanie przypisana złym duchom.

Sporo miejsca poświęca autorka sprawom archiwizacji fonogramów, słusznie podkreślając, iż jest to kluczowy element utrwalenia folkloru²⁰. Ukraiński folklor przez związki z Rosją bardzo szybko znalazł się w ramach instytucjonalnych archiwów fonograficznych, dzięki czemu mógł później zasilić ośrodki badawcze, ale przez dziesięciolecia cylindry były rozproszone wśród małych bibliotek muzycznych lub znajdowały się w prywatnych rękach. Zasad przechowywania, dokumentacji, a nawet podstawowego opisu nie implementowano systematycznie. Często trzymano cylindry w pudełkach, do których trafiały wprost z wypraw, i w których latami stały wśród książek w bibliotecznych szafach. Poznajemy zatem

typowe huculskie instrumenty muzyczne. Jego pionierskie opracowanie spotkało się z krytyką (podobną tej, jaka dotknęła Kolberga, ale też Kolessę i Chybińskiego), której główne zarzuty dotyczyły braków w warsztacie badawczym – przykładowo nie odnotowywanie informacji o miejscu nagrania i danych wykonawcy.

18 Publikowany w moskiewskim *Przeglądzie Etnograficznym* 1897 nr 3.

19 Profesor Evgenii Gippius (1903–85) stale pozyskiwał najnowsze urządzenia i rozwinął zespół pracowników, którym zlecił inwentaryzację fonogramów oraz ich szczegółowy opis. Do 1936 r. udało mu się opublikować ukończony katalog zbiorów.

20 Większość wałków została już zdigitalizowana dzięki pracy specjalistów z Instytutu Informacji Nagrań Ukraińskiej Akademii Nauk w Kijowie.

historię poszczególnych kolekcji oraz wprowadzone zasady przechowywania, opisywania, katalogowania nagrań²¹, a także procedury stosowane współcześnie. Widzimy też, jak w toku dziejów powstała specjalizacja zadań i podział na etnomuzykologa terenowego²², który zbiera folklor w terenie, etnomuzykologa transkrybenta²³, który opracowuje zebrane materiały, oraz etnomuzykologa badacza, który analizuje i systematyzuje duże ilości gotowych danych. Ukraińska etnofonografia po latach okazuje się istotną częścią europejskiego zbioru²⁴, tym przewyższającą inne europejskie

- 21 Archiwa wiedeńskie i berlińskie wyznaczyły w tym zakresie pewien standard obowiązujący do dziś. Ciekawostką jest to, że wymagały wysoce nadmiarowych danych, jak np. w części dotyczącej respondenta, poza imieniem i nazwiskiem, także płci, rasy, pochodzenia, wieku, zawodu, miejsca zamieszkania i daty urodzenia, ze wskazaniem miejscowości, prowincji i kraju, ale też informacji, gdzie mieszkał do szóstego roku życia, a także w okresie między siódmym a dwudziestym rokiem życia, gdzie poszedł do szkoły, skąd pochodzi jego rodzice, do jakiej narodowości należał, jaki był jego język ojczysty, jakim językiem mówił lub potrafił czytać, jaką wyznawał religię. Należało również zanotować, czy potrafił śpiewać lub grać na instrumentach narodowych i czy zna współczesne utwory europejskie.
- 22 Jak podaje Dovahlyuk na s. 158, w erze przedfonograficznej wśród studentów Lwowskiego Seminarium Duchownego praktykowano niespotykaną w Polsce metodę zbierania folkloru poprzez uczenie się na miejscu pieśni i śpiewanie ich po powrocie osobom z wykształceniem muzykologicznym celem odpowiedniego zanotowania. Podobnie Osyb Rozdolski, będąc w l. 1894–95 – jeszcze jako student – na wyprawie łemkowskiej, zapamiętał dwadzieścia pieśni, jednak po powrocie do Lwowa okazało się, że nie ma nikogo, kto mógłby je od niego spisać, więc powierzył swój śpiew fonografowi, co zapoczątkowało w konsekwencji rejestrację oryginalnych wykonania.
- 23 Wśród takich transkrybentów był S. Lyudkewych (Stanisław Ludkewycz, (1879–1979), który m.in. skopiewał recytatywne pieśni indyjskich braminów.
- 24 Jak pisał Piotr Dahlig, „Warto podkreślić, że prace ukraińskie z tej dziedziny należały od pierwszych dekad XX w. do czołówki światowej”, zob.: Piotr

inicjatywy, że nie skupiano się na gromadzeniu nagrań lecz ich praktycznym wykorzystaniu. Często od razu żyły one dalszym życiem, były publikowane i służyły szerszym celom, a samo fonografowanie rozumiano jako proces, a nie jednorazowe wydarzenie. Poznajemy także współczesny stan zachowania wałków z nagraniami folkloru przechowywanych aktualnie w zasobach państwowych i prywatnych. Nagrania częściowo są dostępne online²⁵. Monografię wzbogaca kilkanaście historycznych zdjęć (wałków, dokumentów i osób) z archiwów lwowskich i kijowskich.

Iryna Dovahlyuk to muzykolog o ugruntowanej pozycji, z własnym dorobkiem przekraczającym 90 tytułów, ale także redagująca zbiory artykułów i materiałów naukowych. Od 1989 r. jest doktorem historii sztuki, od 1993 r. adiunktem, a od 2002 r. profesorem nadzwyczajnym Katedry Folkloru Ukraińskiego na Lwowskim Uniwersytecie Narodowym im. Iwana Franki. Od 2017 r. kieruje Katedrą Folkloru Muzycznego w Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. Mikołaja Łysenki. Swoje zainteresowania od lat koncentruje na historii etnomuzykologii ukraińskiej i pedagogice etnomuzycznej, prowadzi własne projekty badawcze, w tym praktyczny problem odczytu historycznych wałków woskowych. Z zadowoleniem należy przyjąć informację, że omówiona tu monografia jest już w trakcie tłumaczenia na język polski i wkrótce stanie się szeroko dostępna gronu osób zainteresowanych fonografią etnomuzykologiczną.

Anna Rutkowska

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

Dahlig, „Z badań nad relacjami i związkami polsko-ukraińskimi w muzyce ludowej i kulturze muzycznej”, *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze* 6–7 (1998), s. 352.

25 Zob.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:laret_Kolessa_phonograph_cylinder_collection, dostęp 15 VIII 2021.