

Дигитализацията на киноленти в Музикалнофолклорния архив на Института за изследване на изкуствата – погледът на етномузиколога

The Digitalization of Films in the Folk Music Archive
at the Institute of Art Studies – the Ethnomusicologist's point of view

Горица Найденова

Институт за изследване на изкуствата
при Българската академия на науките

Абстракт: Докладът представя етап от работата по разкриването и осъществяването на връзката между филмови теренни записи и звук при дигитализирането на кинолентите в Музикалнофолклорния архив на Института за изследване на изкуствата. Възникващите проблеми се разкриват като резултат от използваните при документирането устройства, от видовете екипност в теренната работа на учениците от Института за музика и от установения от тях тип архивиране на материалите (т.е. от структурата на самия Музикалнофолклорен архив).

Ключови думи: етномузикология, етнохореология, теренна работа с филм, теренни филми, звук, синхронизиране

Keywords: ethnomusicology, ethnochoreology, fieldwork with camera, folkloristic film archive, sound, synchronization



Dr Goritza Naydenova is an ethnomusicologist, Professor, head of the National Academic Research Center for Preservation of Cultural Heritage at the IAS, Editor in-Chief of the Bulgarian Musicology Journal. E-mail: goritzanaydenova@abv.bg

Настоящият доклад е част от по-голям текст, посветен на документирането с филми в българската музикална фолклористика между 1953 и 1965 и на създадения чрез него музикалнофолклорен филмов архив в тогавашния Институт за музика¹. Вече неведнъж съм изтъквала, че достъп до информацията в тези киноленти получихме единствено благодарение на проекта „Изграждане и развитие на ЦВП „Наследство БГ“ и доставения със средствата от него видеоскениер. Подчертавала съм и важността на тази стъпка, досега – най-вече като спасително действие (чрез цифровизация) по отношение на съдържанието на едни силно застрашени носители².

¹ Naydenova 2024.

² Вж. напр. Naydenova 2021.

Цялостното ми изследване обаче има ролята на първи подстъп към проблемите на следващите етапи от обработката на цифровизирания материал, в това число и неговата дигитализация. В една идеална представа (каквито, признавам, бяха мечтите ми в началото и каквито са и обществения очаквания към нас) финалните резултати от дигитализацията на кинолентите би трябвало да бъдат цялостни аудио-визуални единици с ясна, точна и еднотипна идентификация. За съжаление обаче реалността е доста по-различна.

Оттук нататък ни чака усилна работа по преодоляване на множество проблеми. Всеки един от тях изисква специално проучване и сериозно контекстуализиране и затова в моето изследване са проследени множество посоки, някои от които само ще маркирам тук: 1) състоянието и приоритетите на самата научна дисциплина в момента на документиране. Известно е, че етнологичните науки сами създават документите, с които работят, и методите на теренна работа се определят от актуалната за периода научна методология и това води до специфики в документирането в различните научни традиции (американски, западноевропейски, източноевропейски, сред последните – и българската), което има пряко отношение към вида на снимания материал; 2) достъпните в разглеждания период технически възможности за документиране, т.е. наличното оборудване, и 3) избрания от музикалните фолклористи в съответното време тип архивиране, т.е. структурирането на информацията в самия архив. Всичко това – заедно с историята и прежеждията на този архивен масив в последните десетилетия – означава чести проблеми с идентификацията на заснетото. За да се достигне до нея, се работи с два вида архивни носители – самите киноленти и информационно различни варианти на

хартиени материали. При една дигитализация ще наречем данните от хартиените материали – в случаите, в които можем да ги изречем с думи, – метаданни.

Проблемът, върху който ще обърна внимание днес, е само един от тези, които етномузикологът вижда в процеса на разкриване на кинолентите, но пък е първият, който се явява пред него. Става дума за разкриването и синхронизирането на звука към кинолентите.

Въпросът за звука при филмирането на терен има много измерения. Практиката на документиране на звук към заснетите филми (както всъщност и изобщо методологията на теренната работа) не е осветлявана в публикациите на българските теренисти³, не се открива информация за нея и в административните документи от периода. За нея можем да съдим единствено от вида на теренните материали, т.е. тук процесите на идентификация, проблематизация и дигитализация са в неразделимо единство. След дълги (може би вече над година) издирвания от страна на етнохореолога гл. ас. д-р Ивайло Първанов (чийто задача е да цифровизира и обработва кинолентите), д-р Мария Кумичин (основният специалист в обработката на магнетофонни ленти) и самата мен, бих могла да представя обобщено видовете съответствие между филмови записи и звук в Музикалнофолклорния архив. Ще започна с уточнението, че те се изменят в течение на разглеждания период и тази промяна следва както увеличаването на звукозаписната техника в Института за музика, така и възможността за сформирание на по-големи екипи при теренната работа, която идва с появата на нови сътрудници⁴.

За разлика от случаите със Словакия (където започват филмовото документиране на фолклорна музика през 1956 ди-

³ Проучване на етномузикологичната литература от същия период показва, че активното проблематизиране на теренната работа с филми в световен мащаб започва някъде от средата на 60-те години. Вж. напр. *Feld* 1976; *Elschek* 1989; *Naydenova* 2024. Въпросът е, че в България така и не се достига до такова проблематизиране, причините за което са разгледани в *Naydenova* 2024.

⁴ Фактологията е проследена детайлно в *Naydenova* 2024.

ректно с камера със синхронен звук)⁵ и Унгария (където от 1955 година подготвят при самата теренна работа последващото синхронизиране на звука)⁶, доставената през 1957 в българския Институт за музика киноснимачна техника във всички случаи не притежава функцията за записване на звук⁷. Много дълго време музикалните фолклористи не са разполагали и с допълнителна приставка за синхронен запис на кинолента и магнетофонна лента – за това свидетелства в разговори Анна Илиева⁸.

Първата трудност, която се появява пред етномузиколога по пътя към пълната дигитализация на съдържанието на кинолентите, е този с **идентификацията на свързания с него звук**. Този въпрос е пряко свързан с въпроса за устройството на екипите при теренната работа, който също е разгледан подробно в цялостната разработка и тук ще бъде представен тезисно. Във всички случаи, както отбелязва Оскар Елшек⁹, теренната работа с филмиране – за разлика от тази с аудиозапис – задължително налага екип от поне двама души в периода, който разглеждам: самият теренист като ръководител – и оператор (става дума за техника, която изисква специализирани познания, особено при принципно нестандартните и некомфортни ситуации на терена). Естествено е да се очаква ако от една командировка с филмиране има звук, той да е на носител, записван от научния сътрудник в екипа.

Все пак още в 50-те години благодарение на комплексните научни експедиции вече наблюдаваме и друг тип екипност – когато водещият филмирането и записващият звука са различни хора. Този тип екипност се разгръща значително след 1960. Първо това става в институтските експедиции. При тях по правило група музикални фолклористи са „обикаляли“ избрания регион по различни маршрути с цел побързото му обхващане. Но ако се съди по Родопската експедиция от 1960 (всъщност най-вече от кадри в самите филми от нея), към Райна Кацарова и оператора е включен и Тодор Тодоров с магнетофон, тоест в рамките на големия екип на експедицията за целите на комплексното документиране (филм+звук) са се сформирали подекипи. Подобна е била и структурата на екипите, документиращи съборите – надпявания, чието движение започва от 1960 и в следващите години значително се разраства. Тук обаче е необходимо да се изпише какво точно означава в онези години „екип, документиращ събор“. Като пример ще приведа откъс от доклада на Райна Кацарова за първата такава командировка с филмово документиране: „Със заповед № 2 от 5 януари 1961 г. бе командирована малка фолклорна бригада в състав: Р. Кацарова, ст.н.с., Николай Кауфман, мл.н.с., и Тодор Джиджев, музиколог, в с. Микре, Ловчанско, за записване и изследване на местния музикален и танцов фолклор. Към групата бе

⁵ Elschek 1966: 192.

⁶ Karácsny 2016. Посочвам научните традиции, спрямо технологичен елемент от чиято работа (синхронът филм-звук) българската наука през периода закъснява. Но е редно и да изтъкна, че това са само две от източноевропейските музикални фолклористики. Всъщност не само спрямо останалите страни от тогавашния Източен блок, но и спрямо европейската етномузикология като цяло България тогава концептуално е напълно в крак с времето си (дисциплината в САЩ тогава все още има различна траектория на развитие).

⁷ Първите запазени киноленти в Музикалнофолклорния архив на ИИИЗк обаче са от 1953 и във времето до 1957 Райна Кацарова – основателката на киноархива – работи със заети камери. Вж. напр. SA – BAS 1955: 5a.

⁸ Първите киноленти с отбелязано наличие на синхронен запис са едва от юли 1981 (с магнетофон НАГРА), а системно започват да се появяват в Инвентарната книга на кинолентите в Музикалнофолклорния архив на ИИИЗк от март 1982. Няколко ленти със звукова пътека се откриват сред късните (след 1986), невключени в основните инвентарни списъци носители, но на тях няма записан звук.

⁹ Elschek 1989: 24.

причислен и Йосиф Григоров, кинооператор (...). От 7 до 9 януари в общината в с. Микре се проведеха фолклорни тържества. (...) Записи на песни, инструментални мелодии и заснемания на танци правехме след провеждане на програмата¹⁰. И този документ, и съдържанието на магнетофонните ленти (а и на кинолентите) показват, че документираното всъщност не е самият събор – той се използва като място за среща с информатори и за подбор. Тези, които биват разпознати на сцената като надеждни информатори, са записвани след сценичната им изява с цел да се извлече максималното от собствения им традиционен репертоар, преминавайки (при звукозаписите) през колкото може повече функционални групи песни или свирни¹¹. При този тип екипна работа ако водилият заснемането не е уточнил в теренната си тетрадка кой от останалите е записвал звука към сниманите танци, се налага понякога цифровизиране, идентификация и пълна обработка на целите комплекти от магнетофонни ленти на всички членове на екипа. В някои случаи това може да значи обработването на повече от 15 магнетофонни ленти без никаква гаранция за резултат. Само от общинския събор в Ихтиман през 1961 например има по няколко магнетофонни ленти на Тодор Тодоров, Елена Стоин, Николай Кауфман и Тодор Джиджев.

Известно облекчение е, ако водещият заснемането е дал някакви индикации в това отношение, но такива индикации означават различни неща. Най-куриозният случай е бележка в теренна тетрадка на Анна Илиева „музиката – при Тошко“ (а в екипа са били Тодор Тодоров и Тодор Джиджев, всеки с по няколко записани ленти). А понякога препратката на водещия заснемането води до нотограма, а не до звукозапис, и това съвсем директно показва задачите

на тогавашното филмиране. Извън това обаче в много случаи в теренните тетрадки на филмиращия изобщо не става дума за звукозапис по време на снимките, особено при терените на Райна Кацарова.

Обобщението в този етап от проучванията ни трябва да бъде по линията **„наличие – липса на записан звук“** към филмите. В това отношение поне досега **не е открит звук от случаите на сниманите „в действие“ обреди през 1950-те години** (които, както показах по-горе, преобладават – така е при сниманите маскарadni обреди в Момина баня (Хисаря), Сушица и Вресово, при Задущница и пролетни игри във Факия и Желязково през 1955; не се открива звук към лазаруванията в Казичене и Враждебна от 1957, към маскарadните игри във Въбел, Никополско, през 1958, в Пъдарево и Лесново през 1959, към сватбата и кукерите в Лесичово през 1960 и т.н. Случаи на снимани танци, без да е документиран звук към тях, също има – така е със снимките в с. Рудник, Варненско, през 1963.

Когато при дадена теренна работа е записван звук, той в разглеждания период не съдържа целия звук през времетраенето на снимките, т.е. във всички случаи има звук само към част от филмите/документираните обекти при командировката. Възможностите са следните:

1) Звук (мелодии) към снимани танци е записан отделно, не по време на снимането. Тук също има различни варианти:

а. Звукозаписите в командировката (при снимани танци) са правени независимо от снимането на кинолента. В хода на една „разкачена“ екипност, при която документиращите звук следват собствена програма, сред звукозаписаните единици (песни или инструментални мелодии) може да се яви и музиката към снимано в същата коман-

¹⁰ SA – BAS 1961: 1.

¹¹ Например в магнетофонните ленти на Тодор Джиджев от надпяването в с. Граматиково през 1960 са записани 50 песни от информатори от с. Варвара, Тодор Тодоров записва също толкова от участници от самото Граматиково и т.н. (в сценичните програми на съборите е имало времево ограничение за представянето).

дировка хоро. Тази музика може да е изпята/изсвирена от информатори, различни от участвалите в снимането (например възрастна жена пее песен „на хоро“, докато в кинолентата са снимани група играещи същото хоро момичета). При този вариант почти винаги има значителни отклонения в ритмиката, темпото, структурата; музиката в звукозаписа е с енергиен тонус, различен от този на играта. Тук трябва да се имат предвид и междинните случаи, при които „музикалните“ теренисти с цел точно документиране записват музиката, карайки информаторите да играят, докато пеят. Последното обаче също по никакъв начин не гарантира бъдещо съвпадение с независимо снимания на филм танц, особено ако информаторите са различни.

б. Звукозаписите в командировката (при снимани танци) са правени отделно от филмирането, но с цел да осигурят максимална близост до снимането на филма. Сериозен фактор са възможностите на наличната техника в съответния период. Документирането през 50-те години почти изцяло минава под знака на това, че филмът изисква светлина, а звукозаписът – тишина. Тук също има различни варианти, ето два от тях: 1. звукът да се запише от същите информатори, които са свирели при заснемането. Вероятно така е с наличния звук на грамофонна плоча от Добруджанската комплексна експедиция и още по-вероятно – със също фиксирания на грамофонни плочи звук при заснемането в Хлевене през 1953. В тези случаи успехът на последващото насладване на музика и танц в голяма степен зависи от това дали инструменталистът може да поддържа сам енергията на танца или липсата на другия елемент от синкретичната цялост променя тонуса му. 2. да се направи едно „проиграване“ навън при заснемането и второ – от същите участници в пълен състав вътре в затворено помещение заради звукозаписа. Тук също възможностите за пълно съвпадение не са гарантирани. Такъв е случаят вероятно с хората в село Връв от 1965 и със сигурност при сниманите и записани хора в Койнаре през 1960.

2) Звукът е записван едновременно с филмирането. Тези случаи са изключително редки през разглеждания период и се отнасят до конкретни снимани единици (танци), а не до цяла кинолента или цяла командировка. Това със сигурност е свързано също с възможностите на използваната техника и когато е правено подобно усилие за преодоляването на несвършенствата ѝ, е ясно, че документираните обекти са били от особена важност за терениста. Доколкото мога да преценя, такива са случаите със сниманите от Райна Кацарова „в момента“ хора в Махалата в Гоце Делчев през 1956 и игрите на калушарите в Гигенска махала през 1957. Следващите такива опити (поне доколкото сме навлезли в процеса на идентификация) са свързани с документиране на събори – надпявания след 1962, което обаче е съдържателно друга ситуация.

Изборите в това отношение ясно показват известна йерархия при документирането и не можем да не забележим, че през разглеждания период отношението „звук/музика – танц“ е по-важно за записвачите от отношението „звук/музика – обред“.

От този период (1953 – 1965) нямаме нито една кинолента, която да можем да „покрием“ изцяло със звук от същата командировка.

Всички изброени по-горе варианти предполагат различни не/възможности за **днешното постигане на синхрон между звука и картината**. Най-лесен, сигурен и безпроблемен той би трябвало да бъде в последния описан случай – когато звукът е записван едновременно със снимането.

Както може обаче да се види от всички изброени дотук варианти на звукозаписно поведение при или около заснемането, една от важните характеристики на теренната работа с филм през разглеждания период е, че теренистите като цяло не са се надявали в някакво бъдеще документираният от тях материал да се превърне в онзи свършен аудиовизуален резултат, който ни се иска днес – дори и по отношение на отделните заснети единици. При сниманите обреди това е изцяло



ло така, а „запечатването“ на танца трябва да съхрани най-вече самия танц, посочването на музиката към него е в повечето случаи с мнемонична цел (понякога буквално изглежда като подсказване какво да си тананикаш, докато гледаш играещите на екрана или докато се опитваш сам да го заиграеш). Това е и причината за често явяващите се в лентите от тези години съвсем кратки фрагменти от някои танци – сякаш заснети дотолкова, доколкото да може да се извлече кинестенограма за публикуване в статия. Разбира се, тук главно значение има наличната документираща техника и най-вероятно връзката е обратна, т.е. не представата за това какво и как трябва да бъде документирано определя вида на документирането, по-скоро технологичните и логистични фактори предопределят неговите приоритетите.

Необходимостта от ограничаване и избор във всички случаи се отнасят до самото снимане на терена. Но когато говорим за днешните ни опити да съберем ведно звук и филм, всъщност трябва да се има предвид, че съхраняваното видео в носителите от този период (особено от ранните) не е суровият сниман материал, а е монтирано впоследствие. С други думи, от вероятно сниман по-дълъг материал от даден танц в монтираната лента са оставени подобрени фрагменти, които в реалното му изиграване може и да не са били един след друг. Например – вижда се началото на хорото и се скача в много по-късен момент от разволя му, когато фигурата на веригата играещи се променя. Музиката в собствения си носител обаче върви цялостно и се налага да се търсят моментите, в които са се явили оставените в кинолентата фрагменти от танца. Така при синхрона танцът се разкъсва и различните части от снимания танц се появяват във видеото понякога доста раздалечени във времето. Монтаж на музиката спрямо монтажа във видеото не е уместен: между сниманите фрагменти в музиката постепенно се променя темпото, преминава се към друга фаза в изграждането на мелодията, постепенно нараства енергийното

напрежение и т.н.). Така е в материалите от документирането в Махалата в Гоце Делчев през 1956. По-различно е в лентата с калупарите в Гигенска махала – там някои от танците (но не всички) са снимани и звукозаписани изцяло.

Във всички тези случаи обаче синхронът между звука и видеозаписа среща проблеми „на средно структурно ниво“ – идентифициране на момента от звукозаписа, с който съвпада съответният заснет откъс. Често тук Ивайло Първанов се опира на слухововизуални ориентири: чуващо се тропане от стъпките, за което се търси съвпадение със стъпките във видеоматериала и по времетраене, и по интензивност/сила; провиквания и (при калупарите) команди, които могат да се видят в мимиката на играещите и т.н. Темповите разминавания между звук и видео в тези случаи са по-малки, свързани са с деформация на аналоговите носители и понякога са лесно поправими с проста промяна на скоростта на възпроизвеждане на звука или на видеото. Понякога обаче твърде специфичните отношения между ритъма на танца и ритъма на музиката в традиционните хора (нееднократно коментирани в литературата) изискват много внимателен подход и се е стигало даже до ситуации, в които се налага от звуковата лента да се отстрани музиката и да се оставят шумовите ефекти (стъпки, тропане), за да се намери реалното съвпадение между звук и видео. Но тук се сблъскваме с още един проблем – липсата на синхрон между отделните играещи в лентата. Това тласна Ивайло Първанов към проучвания в областта на кинезиологията, невропсихологията, физиологията и теорията на увличането.

Случаите, в които звукът е записан не по време на снимките, поставят други проблеми пред синхронизирането на звук и картина. „Изпълнението на една народна песен или инструментална мелодия се явява, от една страна, пренасяне (пресъздаване) на съществуващата сред народа музикална информация, а от друга – конкретно и еднократно реализиране на определена музикална творба“ – казва Ботушаров за

аудиозаписите¹², а тази единственост и еднократност на реализирането създава сериозен проблем в нашия случай, в който имаме единство на два вектора – този на музикалното протичане и този на танцовото протичане. Неедновременното документиране на едното и на другото, когато говорим за синкретично явление в устно разпространявана култура, практически значи „две различни протичания“. Все пак по-голяма е близостта, когато звукът е записван в изцяло „повторена“ ситуация (същите играещи, същите свирещи), отколкото когато е записан само същият свирещ (без игра) – самото „дишане заедно“ и протичащият обмен на енергии е важен. Това е съотношението между убедителността при обединяването на аудио и видео при танците от Койнаре (1965), от една страна, и при тези от Хлевене (1953) или от Добруджанската комплексна научна експедиция (1954).

Наслагването в едновременност на две неедновременно протекли документирания е винаги спорно, винаги условно и винаги неточно. Разликите могат да бъдат и на медиониво (цялостното развитие на музикалотанцовия поток, чиито понякога чисто енергийни – и от там структурно-елементни – промени могат да се явят в различни етапи от разгръщането при двата отделни случая), могат да бъдат и на микронивото на отделния такт (в музиката) или на отделния танцов мотив. При размина-

ванията на микрониво при упорито желание все пак да се добави музика към снимания танц ще трябва да се стигне до делене на звуковия файл на различни сегменти и времево-височинното им изменение спрямо същия времеви сегмент от видеото един по един. Проблемът тук ще дойде от необходимостта във всеки отделен случай да се избира каква да бъде времевата единица при делението. Веднъж поради много честото несъвпадане между музикални и танцови микроединици в българския фолклор. Втори път – поради споменатата по-горе липса на синхрон между самите играещи. И трети път – поради разликата между реално и психологическо време, върху която обръща внимание Стоян Джуджев, когато коментира въпроса за механичното записване при теренна работа¹³.

Всичко това поставя проблеми не само пред обработката на отделните заснети единици (в това число и решения за допустимост на манипулациите върху материала), но и пред архивното им систематизиране. Необходимостта да се държи под внимание различната степен на съответствие между звук и картина при всяка от тях ще наложи и нови принципи на систематизиране на файловете при съхраняването им и на формулиране на техните метаданни, което общо взето обхваща целия процес на дигитализация. Възможни решения ще бъдат предложени в следваща публикация.

БИБЛИОГРАФИЯ

Botuscharov 1973: *Botuscharov*, Luben. Въпроси на каталогизацията на музикалния фолклор в архива на Института за музикознание при БАН [Vaprosi na katalogizatsiyata na muzikalniya folklor v arhiva na Instituta za muzikoznanie pri BAN]. Sofia: Institute of Musicology, manuscript.

Djoudjeff 1980: *Djoudjeff*, Stoyan. Българска народна музика. Том 1 [Balgarska narodna muzika. Tom 1]. Sofia: Muzika.

Elschek 1966: *Elschek*, Oskár. Methodological Problems in Slovak Ethnomusicology. – *Ethnomusicology*, Vol. 10, No. 2, 191-198.

Elschek 1989: *Elschek*, Oskar. Film and Video in Ethnomusicological Research. – *The World of Music*, Vol. 31, No. 3, 21-37.

Feld 1976: *Feld*, Steve. Ethnomusicology and Visual Communication. – *Ethnomusicology*, Vol. 20, No. 2, 293-325.

Karácsony 2016: *Karácsony*, Zoltán. Filmtár. In: Fügedi János, Karácsony Zoltán, Máté Zsuzsanna, Varga Sándor. Az MTA BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archivuma. https://zti.hu/files/folk_neptanc/101772.pdf (15.05.2024).

¹² *Botuscharov* 1973, 34. Цитирам по направения от мен компютърен препис на ръкописа и пагинацията не отговаря на оригинала.

¹³ *Djoudjeff* 1980, 65.

Naydenova 2021: *Naydenova, Goritza*. Теренни видеозаписи от 50-те години на XX век в Музикалнофолклорния архив на Института за изследване на изкуствата: стъпки към представянето им в дигитална среда [Terenni videozapisi ot 50-te godini na XX vek v Muzikalnofolkloriya arhiv na Instituta za izsledvane na izkustvata: stapki kam predstavyaneto im v digitalna sreda]. – Research Announcements. Bulletin “Heritage BG” 1/2021, ed. Emmanuel Moutafov. Sofia: Centre of Excellence ‘Heritage BG’, 82-89.

Naydenova 2024: *Naydenova, Goritza*. Теренните видеозаписи на традиционни обреди, му-

зика и танц в България и развоят на българската музикална фолклористика между 1954 и 1965 [Теренните видеозаписи на традиционни обреди, музика и танц в България и развоят на българската музикална фолклористика между 1954 и 1965]. Sofia: IAS, manuscript.

ИЗТОЧНИЦИ

SA – BAS 1955: НА – БАН, ф. 83, оп. 1, а.е. 41 [Scientific Archives, BAS, f. 83, op. 1, a.e. 41].

SA – BAS 1961: НА – БАН, ф. 83, оп. 1, а.е. 89 [Scientific Archives, BAS, f. 83, op. 1, a.e. 89].

The Digitalization of Films in the Folk Music Archive at the Institute of Art Studies – the Ethnomusicologist’s point of view

Goritza Naydenova

This text presents part of a more extensive study on theory and practice of ethnomusicological fieldwork with camera in Bulgaria between 1953 and 1965. The article seeks to outline one of the first ethnomusicological problems during the digitalization of stored rites and dances recorded without sound cameras and integrated synchronic sound recorders: identification of the sound associated with the footage, the various relations between picture and sound in the every single record, and hence – the possible options for their synchronization in the digitalization process. The paper places the problem in the field of the inextricable connection between the dominant research methodology and the available audio- and filming technologies in the ethnomusicological fieldwork during the considered period, with which it also presents a part of the history of Folk Music Archive at the Institute of Art Studies.

