

Konference MCMi 2022 – Dokumentace, konzervace a restaurování hudebních nástrojů v Českém muzeu hudby, Praha 12. 10. – 13. 10. 2022 (Očima kurátora sbírky uměleckého řemesla Muzea města Ústí nad Labem)

Jiří Belis

semináře
a konference

MCMi 2022 Conference – Documentation, Conservation and Restoration of Musical Instruments in the Czech Museum of Music, Prague 12/10/13 – 13/10/2022 (Through the Eyes of the Curator of the Handicrafts Collection of the Ústí nad Labem City Museum)

Ve dnech 12. a 13. října 2022 se v Českém muzeu hudby v Praze uskutečnila konference zaměřená na dokumentaci, konzervaci a restaurování hudebních nástrojů. Referáty byly svým obsahem určeny nejen pracovníkům muzeí, v jejichž sbírkách se různé historické hudební nástroje nacházejí, ale i restaurátorům a konzervátorům, kteří provádějí nebo budou provádět odborné zásahy na poškozených nástrojích. Současně program cílil i na stavitele kopií, pracujících podle dochovaných originálů a požadavků výkonných poučených interpretů staré hudby.

Atmosféru konference umocnila již samotná budova muzea, která se nachází v prostorách zrušeného dominikánského kláštera s kostem sv. Máří Magdaleny v Karmelitské ulici na Malé Straně. I když budova postavená v letech 1654–1709 prošla po zrušení kláštera v roce 1789 řadou stavebních úprav, skrývá v sobě dodnes monumentální prostor bývalé lodě kostela, využívaný muzeem k hudebním produkcím. Do něj měli účastníci konference možnost nahlížet o přestávkách z horních pavlačí, obíhajících prostor lodi. Pavlače zpřístupňuje dvojice protějškových skaletových schodišť z poloviny 19. století, která nemají obdobu v jiných pražských stavbách.

Úvodní slovo konference přednesla Mgr. Tereza Žůrková, Ph.D., vedoucí oddělení sbírky hudebních nástrojů muzea, na jejichž bedrech ležela hlavní tíha organizace celé akce. Přivítala účastníky a uvedla první přednášející. Oproti předchozí konferenci, která se konala ve dnech 16. a 17. června 2021, nebyli účastníci omezováni povinnými respirátory, a tak i tato drobnost přispěla k pohodě, která trvala v průběhu jednotlivých přednášek i následných exkurzí do výstavních prostor a odborných restaurátorských dílen a ateliérů muzea.

Kurátorka sbírky hudebních nástrojů v Národním muzeu – Českém muzeu hudby Mgr. Daniela Kotasová, Ph.D., v první přednášce účastníky konference seznámila s hlavním předmětem svého organologického bádání, jímž jsou harfy. Zmínila stručně historii harfářství v Čechách. Na obrazových ukázkách ukázala hlavní rozdíly mezi harfami stavěnými na Nechanicku ve východních Čechách a harfami z oblasti Krušných hor – z okolí Přísečnice. Z obou těchto oblastí pochází většina anonymních nástrojů, které lze objevit v celé řadě nespécializovaných muzeí, s nimiž si mnohdy jinak orientování kurátoři sbírek neví rady. Z obou uvedených oblastí pocházelo i množství

PhDr. Jiří Belis
Muzeum města
Ústí nad Labem
belis@muzeumusti.cz

lidových harfeníků, jimž jednoduché a lehce přenosné harfy vyhovovaly při jejich venkovských produkcích. Přednáška se dále zaměřila na komplikovanější typy harf s pedály. Ty patřily již mezi finančně náročné a ve sbírkách muzeí nejsou tak časté. Vzácně se objevují ve sbírkových fondech některých státních zámků, kdy jejich pořizovatelé i uživatelé byli z řad šlechty. Další uživatele je třeba hledat mezi bohatšími měšťany. V 19. století již technický vývoj nástroje i hry na něj dosáhl takové úrovně, že se někteří nástrojářii zaměřili speciálně na produkci špičkových, technicky propracovaných harf. Jedním z nich a zároveň tím nejvýznamnějším byl Alois Červenka (1858–1938). Přednášející účastníky seznámila podrobněji s jeho harfami jak po stránce technické, tak i po stránce jejich umělecké výzdoby. Závěrem zmínila jeho dominantní postavení v rámci Rakouska-Uherska i smutný fakt, že jeho významu a kvality práce již žádný jeho potomek a ani další český mistr nedosáhl. Závěr přednášky tvořil obrazový exkurz do depozitáře harf Českého muzea hudby a výzva k návštěvě části expozice, kde jsou harfy vystaveny pro návštěvníky. Škoda, že součástí přednášky nebyly i rady, jak se k harfám ve sbírkách nespécializovaných muzeí chovat, jaké prostředí je pro ně optimální a v jaké poloze je v depozitáři ukládat, zvláště když se nedochovala pouzdra pro jejich ochranu (pokud existovala).

Na zcela jinou oblast se zaměřil výklad druhého přednášejícího pana Prokopa Szegényho. Ten se ve svém organologickém studiu zaměřuje na problematiku dokumentace a prezentace experimentálních hudebních nástrojů. Své názory a podněty prezentoval na příkladu hudebních vynálezů Františka Herolda (1889–1971). Experimenty v oblasti hudebních nástrojů byly a jsou hnací silou jejich vývoje. Pokud se však výsledky takovýchto experimentů dochovaly ve sbírkách muzeí, zcela určitě je na ně pohlíženo jako na cosi exotického. Jako na věc, k níž neexistuje literatura, která by kurátorům pomohla rozklíčovat, oč se vlastně jedná. Pokud by i existovala, byla by pro běžného kurátora

pravděpodobně stejně asi jen málo srozumitelná. Přednášející upozornil na fakt, že neexistuje žádná metodika jejich správné dokumentace, a proto i interpretace bez historického kontextu nemusí být vždy správná. Pro profesionální organology pak takovéto nástroje většinou leží kdesi na periferii jejich odborného zájmu. Jejich prezentace obvykle naráží i na nezáměr návštěvníků muzeí, pokud jejich tvůrcem nebyla některá regionálně významná osobnost. Překážkou může být i skutečnost, že některé experimentální hudební nástroje cílí na jemnější dělení tónů (a s tím souvisí často i neobvyklé klávesnice), což necvičené ucho nemusí příznivě vnímat. Jejich hudební prezentace mu pak může znít až nesrozumitelně a kakofonicky. Závěr přednášky tvořila apelace na muzejníky, aby se k takovýmto nástrojům chovali stejně zodpovědně jako k nástrojům „tradičním“ a věnovali jim stejnou péči.

Po odezvě referátu pana Szegényho byla přednáška Mgr. Barbory Števkanky Kadlíčkové, DiS, již čistě organologicky zaměřená. Prezentovala brněnské houslaře zastoupené ve sbírce Oddělení dějin hudby Moravského muzea. Představila ve stručnosti houslaře působící v Brně od 17. do 20. století, jejichž nástroje Moravské zemské muzeum uchovává. Historicky mělo Brno vždy blíže k Vídni než k Praze. To se promítalo i do stylu práce houslařů tam pracujících. Ve výkladu se podrobněji zabývala brněnskou sbírkou, čítající kolem osmdesáti exemplářů. Ta je i předmětem jejího doktorského studia. Nezapřela však v sobě vystudovanou houslistku a v přednášce věnovala zvýšenou pozornost houslaři Antonínu Gallovi (1897–1972), jehož housle hodnotila jako zvukově nejkvalitnější. Sbíрка představuje reprezentativní soubor převážně houslí, jejíž studijní hodnotu má zvýšit i nová dokumentace, o které rovněž v přednášce informovala. Názory na zvuk houslí podléhaly dobovému vkusu a je těžké stavět vedle sebe nástroj z 18. století provinčního houslaře vedle nástroje mistra z téže doby, zvuk jehož houslí dnes považujeme za zvukový i estetický

ideál. Dokumentace sbírky houslí je vždy dosti ošemetnou věcí, zvláště není-li jistota v určení jejich správného autorství. Záměny autorských štítků byly v minulosti běžnou praxí. Z přednášky si tak člověk odnesl vedle zajímavých informací i řadu námětů pro další úvahy.

Následující příspěvek nazvaný „Preventivní péče o sbírkové předměty v Národním muzeu“ autorské dvojice Mgr. Silvie Vančurové a Ing. Terezy Horákové patřil svým obsahem mezi takzvané konzervátorské minimum, které by měl znát každý správce jakékoli muzejní sbírky. Přednášející zopakovaly nejdůležitější zásady, které by měly platit ve všech depozitářích i expozicích. Vše bylo doloženo příslušnými tabulkami a grafy. Suma nabídnutých informací byla spíše obecného charakteru, i když s odkazy na moderní měřicí přístroje. Každé muzeum se svými depozitáři je však v podstatě jedinečné. Klima v něm závisí na mnoha faktorech. Jinak se bude chovat depozitář ve zdech hradu přestavěného na zámek a dnes sloužícího jako muzeum a jinak novostavba projektovaná jako depozitář nebo muzeum. Přednášející byly navíc z Národního muzea, jehož možnosti jsou zcela odlišné od možností běžných muzeí jak v oblasti technických řešení problémů s teplotami a vlhkostí včetně jejich průběžného sledování, tak personálních. Škoda, že nezaznělo, že by při projektování nových muzeí a jejich depozitářů měl mít architekt vždy povinnost zapracovat požadavky a připomínky muzejních odborníků a přijmout fakt, že mají přednost před jeho architektonickými křádkami. To se vztahuje i na budování expozic, v našem případě s vystavenými hudebními nástroji.

Následující povídání o nové expozici hudebních nástrojů v lidové kultuře přednesené Mgr. Jiřím Höhnem nás přivedlo do Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici, kde takováto nová expozice byla s vynaložením značných nákladů realizována. Expozice v druhém poschodí zámku ve Strážnici v minulosti bývala v letních měsících značně přehřívána, jak v diskusi s autorem zaznělo. Teploty

vysoko přesahovaly 30 °C. Důvodem byly nezaizolované stropy mezi půdou a výstavními sály. Vitríny byly navíc shora otevřené a nástroje trpěly nejen teplem, ale i usazováním prachu. Tomu již zabráňuje nová expozice, kde jsou vitríny uzavřené. Představovaná expozice hudebních nástrojů má návštěvníky vtáhnout pomocí moderních technologií a audiovizuálních prvků do světa lidové hudby a zvuků hudebních nástrojů v ní užívaných. Původní zámecký prostor byl architektem pomocí různých tvarovaných lamelových příček zcela potlačen a návštěvník prochází prostory budovanými na půdorysu hudebního nástroje, kterému je ona konkrétní část expozice věnována. Pokud však nemá plánek půdorysu expozice, architektův nápad nedocení. Má možnost si navíc poslechnout pomocí audiozařízení zvuk nástroje, jemuž je příslušná část expozice věnována (včetně půdorysu). Takovýto typ expozic je finančně i energeticky náročný, a to nejen při jeho pořízení, ale i dlouhodobě do budoucna při jeho provozování a údržbě. Přínosem je bezesporu zateplení stropu, které sníží přehřívání prostoru. Věřím, že pokud je v expozici návštěvník sám, užije si ji. Pokud se tam ocitne souběžně se školním výletem nebo více návštěvníky, asi už to dopadne jinak. V pěti propojených prostorách vestavěných do dvou zámeckých prostor se nachází vedle řady vitrín pět interakčních panelů! Nadšení přednášejícího pro tento typ expozice nesdílím. Směs zvuků z expozice je vždy rušivá. Expozice byla v roce 2022 první rok zpřístupněna veřejnosti. Jaké s ní budou zkušenosti, ukáže čas. Většina muzeí se musí spokojit se skromnějšími realizacemi.

Přednáška pracovníka Českého muzea hudby, odborného restaurátora Adama Bitljana o způsobech vystavení a uložení hudebních nástrojů patřila opět do oblasti informací, se kterými by měl být obeznámen každý kurátor nebo konzervátor muzea, který s hudebními nástroji při své práci přichází do styku. Znovu zaznělo varování především před skokovými klimatickými šoky, a to včetně přesunu nástroje z depozitáře do konzervátorské

dílny a obráceně. Při dlouhodobém uložení v depozitáři pak o nutnosti optimalizovat podmínky podle typu nástroje s ohledem na materiál, ze kterého je zhotoven. U celokovových nástrojů je vyžadována nižší vlhkost, snášejí však lépe i vyšší teploty. Zcela jiná je situace u nástrojů postavených především ze dřeva. U všech platí požadavek zamezit zvýšené světelné expozici a minimalizovat prašnost vhodnými ochrannými prostředky. Takto definované rizikové faktory potom byly doloženy příklady ze situací, kdy nástroje jsou krátkodobě uloženy v restaurátorské dílně, stěhovány na výstavy nebo dlouhodobě uloženy v depozitáři. Samozřejmě depozitáře specializovaného muzea, jakým je České muzeum hudby, jsou zcela odlišné od depozitářů nesespecializovaných muzeí. Tam mnohdy prostorové nároky nutí pracovníky ke kompromisům, ne vždy k nástrojům vlídným.

Poslední přednáška prvního dne konference volně pokračovala návštěvou restaurátorských dílen v prostorách muzea a pro zájemce i možností prohlídky expozice muzea.

Druhý den konference zahájil svou přednáškou „Staré hudební nástroje v nesespecializovaných muzeích“ autor tohoto článku. Mou snahou bylo vysvětlit, jak se v minulosti dostávaly staré hudební nástroje do malých i velkých muzeí formou darů zakladatelů těchto institucí, kteří mnohdy pracovali na spolkovém principu. Snahou příspěvku nebylo zachytit historii muzejnictví, ale ozřejmit, jak je možné, že v některých muzeích se ve sbírkách nacházejí významné historické nástroje, o jejichž původu není téměř nic známo, kromě jména dárce nebo přibližně doby, kdy se do muzea dostaly. Dalším cílem povídání bylo ukázat, že i v době relativně nedávné, jako je období po roce 1945, se mezi muzikanty a hudebně-vzdělávací instituce dostalo množství hudebních nástrojů, pocházejících z konfiskátů, tvořících potenciál pro muzejní sbírky dodnes. Hlavní část byla věnována limitům, které pro přijetí „starého“ hudebního nástroje do muzejní sbírky platí v současnosti. Jaké jsou obvyklé praktiky při správě hudebních

nástrojů ve sbírkách nesespecializovaných muzeí. Původně připravená doporučení pro správné uložení nástrojů v depozitáři a za jakých klimatických podmínek byla s ohledem na přednášky předešlého dne vynechána. Pozornost byla věnována i současné praxi evidence sbírkových předmětů, která téměř vylučuje přístup externích badatelů. Ti v podstatě nemají možnost nahlížet do muzejních soupisů a evidencí. Databáze je neveřejná. Kvalita informací těchto databází je limitována jejich univerzální formou pro všechny typy sbírkových předmětů, a má tudíž pro odborného badatele spíše signální hodnotu. S tím souvisí i doprovodná fotodokumentace, kterou pořizují odborní fotografové bez organologických znalostí. Obsahuje často profesionální celkové záběry, ze kterých nelze odečíst pro organologa klíčové informace.

Přednáška uzavřela řadu spíše organologických a obecněji laděných témat. Následující blok byl již zaměřen prakticky na restaurování hudebních nástrojů a stavbu jejich kopií.

Prvním přednášejícím v tomto bloku byl pan Václav Horných, učitel odborných předmětů a praktické výuky na Střední uměleckoprůmyslové škole hudebních nástrojů a nábytku v Hradci Králové. Seznámil účastníky konference se současným stavem výuky restaurování hudebních nástrojů na škole, kde učí. Uvedl, že zájem studentů se pragmaticky zaměřuje spíše na nástroje, které jsou novější, a zde zvláště kytary. Zajímavá byla informace o rostoucím sběratelském zájmu o komerční kytary vyráběné pro jazzovou hudbu, při jejichž výrobě bylo užito překližkových desek. O tyto „gibsonky“ je zájem i ze strany hráčů. Na současném trhu je kytar tohoto typu nedostatek. Tímto směrem se proto orientuje i zájem studentů, i když je veden pragmatickými důvody. Je málo pravděpodobné, že by se v praxi dostali k restaurování některého historicky cenného nástroje. Přesto je výuka orientována tak, aby rozeznali, kdy se jedná o běžný nástroj a kdy již o historickou vzácnost, a při práci potom dodržovali základní restaurátorské zásady. Dále

aby se uměli rozhodnout, kam až zajít při uvádění historického hudebního nástroje do hratelného stavu a kdy se už jedná o nevratný zásah, snižující hodnotu nástroje. Okrajovým tématem není při výuce hudebních nástrojářů ani téma falsifikátů, dnes sice rezonující hlavně v oblasti výtvarného umění, ale cizí není ani u historických hudebních nástrojů. Zde nejčastěji u smyčcových. Alespoň základní orientaci by si absolventi školy měli odnést i z této oblasti. Vzhledem k zaměření školy přednášející zmínil, že i znalosti z oblasti nábytkářství se dají uplatnit třeba při restaurování dřevěného politurovaného pouzdra houslí, zhotoveného z některého druhu ovocných dřev.

Mezi vyložené praktické přednášky včetně názorných ukázek patřila prezentace repliky varhanního regálu jeho stavitelem panem Tomášem Flégrem. Autor sám je hráčem na varhany a další klávesové nástroje. Repliku varhanního regálu postaveného podle předlohy z r. 1644, jejímž autorem byl Johann Chrisophor Pflieger, proto předvedl jak po stránce hudební, tak technické. Přednášku zaměřil na problémy, s nimiž se potýkal při výrobě jednotlivých strojků – ozvučen odlitých z varhanářské slitiny a v nich umístěných mosazných jazýčků. Každý strojek vydává vždy jeden tón, jehož přesná výše je dána posuvnou drátovou ladičkou s atypickým dřevěným jezdcem na konci, určujícím délku kmitajícího jazýčku. Samotný strojek – ozvučna je odlit a sletován z více dílů, které nesmí být při letování nijak poškozeny. Zmínil, že technologický postup ze 17. století bylo nutné znovu objevit a odzkoušet na nehistorickém materiálu. Cílem jeho práce kromě zhotovení repliky varhanního regálu je i příprava na restaurování dalších nástrojů s regálovými jazýčkovými hlasy. Působivá byla demonstrace práce s umělecky prořezávanou krycí deskou nad ozvučnicemi, která ukazovala, že vedle ozdobné a ochranné funkce, ji hráč užíval jako obdobu žaluzií a žaluziové skříně u velkých varhan. Jejím posunováním a pootvíráním dociloval efektů forte a mezzoforte a po jejím nasazení pak nástroj hrál v poloze piano. Svou přednášku

pak ukončil hudebním předvedením nástroje, kdy ukázal, že zvládl nejen techniku jeho výroby, ale i hry na něj.

Podobného typu byla i následující přednáška pana Jana Bečičky, který se specializuje na restaurování a stavbu replik strunných klávesových nástrojů. Z přednášky byla znát jistota restaurátora, který má zkušenosti z restaurátorských zásahů u celé řady nástrojů. Dosti šokující bylo promítání sbírkových klavírů, které měly za sebou povodně a nějaký čas strávily pod vodou. To je pro většinu lidí bizarní představa. Co takováto lázeň může s nástrojem provést, si neumí představit ani ten, kdo prožil vytopení bytu prasklým vodovodem. Hladina vody nad úroveň rezonanční desky by pro většinu nástrojů představovala konec jejich existence. Na promítaných záběrech bylo možné sledovat postup čištění, vysoušení a restaurování. To, že se nástroje podařilo zachránit, je možné označit za malý zázrak. Přednášející pak položil otázku, zda je hodnota takto poškozeného nástroje tak vysoká, aby vyvážíla práci, kterou je nutné vynaložit na jeho záchranu. Kdo tuto cenu stanoví, musí-li se přitom třeba „jen“ sejmut rezonanční deska, což znamená v podstatě také nástroj ponořit do vany s vodou, byť teplou a bez povodňového všudypřítomného kalu, a po jejím restaurování ji vrátit do nástroje. Další povídání se dotýkalo otázek spojených s poměrně častým požadavkem uvedení historického sbírkového nástroje do hratelného stavu. Jak dlouho jej v tomto stavu držet a jak jej následně „znefunkčnit“, aby mohl bez nebezpečí „odpočívat“ v depozitáři. Uvést historický nástroj do hratelného stavu je mnohdy finančně náročnější a pro historický nástroj nebezpečnější než postavení funkční repliky. Touto cestou se čím dál častěji vydávají výkonní hudebníci a pořizují si kvalitní kopie významných originálů. Následoval fundovaný výklad o značkách, které se objevují na rezonančních deskách nebo v okolí kobylek, důležitých pro dokumentaci ostrunění nástroje. Tyto olůvkem nebo tužkou psané údaje mnohdy padnou za oběť neuváženému čištění zmíněných míst nepoučeným

konzervátorem. Pan Bečička zde varoval i před doporučeným povolováním strun u historických klávesových nástrojů bez jejich předchozí odborné dokumentace. Ztrácejí se tak informace, které již nelze později získat. Z této přednášky si člověk odnesl spoustu cenných informací, ale i mnoho otázek, které bude nutno v budoucnu řešit v užším týmu odborníků. Velmi příjemný byl i klidný způsob, jakým byla přednáška podána.

Restaurátorka Hana Tefal Juránková překvapila nezvyklostí svého příspěvku, který se zabýval restaurováním usní na hudebních nástrojích. Ty jsou součástí mnoha nástrojů ať již přímo ve funkci zvukotvorné, jako je tomu u bubnů, nebo se na tvorbě zvuku podílejí (banjo) a v neposlední řadě se používají ve vzduchovém hospodářství nástrojů (varhany všech velikostí, dudy...). Je to opět jeden z materiálů, se kterým si mnohý muzejní konzervátor úplně neví rady. Useň bývá ve sbírkách občas potrhána, občas vlhkem zvlhčená, ztvrdlá, ale vždy zašpiněná. Jak v přednášce zaznělo, prvním krokem je čištění. Zbavit povrch mechanických nečistot, nejlépe suchou cestou. To je krok, který musí provést každý restaurátor jako první. V přednášce bylo demonstrováno čištění na kůži měchu dud. Jejich useň byla špinavá a ztvrdlá a pro zpestření s ponechanou srstí, obrácenou dovnitř měchu. To po vyčištění a časově dosti náročné regeneraci usně (izopropylalkoholem) komplikovalo lepení trhlin z osrstěné strany usně. Zaujalo i popsání způsobu, jak přitáhnout zevnitř záplatu k lepené trhlíně pomocí pracovních nýtů s jejich následným odstraněním po přitažení záplaty a jejím přitlačení zevnitř, pomocí nafouknutého balonku. Užití balonku je originální nápad restaurátorky vycházející z principu nafukovacích kopacích či volejbalových míčů. Závěrečné postupné promaštění usně po zalepení trhlin jí vrací ohebnost a pružnost. Trochu překvapující byla informace o užitím lepidle, jímž byl chemopren. Jeho výhodou je dle restaurátorky snadná odstranitelnost. Na blánách historických bubnů jsou mnohdy vidět opravy spíše sešitím nebo našitím

záplaty než lepením. I useň je materiál na sbírkových předmětech málo obvyklý, který bývá v nesespecializovaných muzeích málokdy odborně ošetřován.

Následovala skvělá přednáška, která zaujala minimálně stejně jako příspěvek panů Flégra a Bečičky. Ukázala průběh restaurování houslí Davida Tecchlera z r. 1707, na níž svou práci prezentoval restaurátor Českého muzea hudby, pan František Kůs. V úvodu seznámil posluchače s novodobou historií nástroje, který je od roku 1973 součástí Státní sbírky hudebních nástrojů. V minulosti byly tyto housle půjčovány výkonným umělcům ke koncertní praxi. Po jejich posledním návratu do sbírky vykazovaly již stopy opotřebení, a čekaly proto na velkou opravu. Ta měla odstranit především nevhodné vysazení části lubu a jeho nahrazení citlivější opravou. Po otevření nástroje se však ukázalo, že nevhodných zásahů je na nástroji více. Přednášející restaurátor na fotodokumentaci ukázal postupně nalezené závady a co pro restaurování znamenaly. Vrchní deska se staršími opravami prasklin byla podrobena důkladné kontrole a dožilé nebo nevyhovující zásahy byly opraveny. Vytlačené místo na horní desce, kam se vzepírala duše nástroje proti jeho dnu, bylo vyloženo novým dřevem a opraveno do roviny s okolím. Nově došlo k restaurování (vysazení) užíváním opotřebovaných hran a růžků desky. Celá horní deska byla z vnitřní strany po obvodu zesílena naklizením nové vrstvy dřeva z vyzrálého dalmatského smrku, což umožnilo přesné usazení desky na luby a zároveň odstranilo zátrhy dřeva, vzniklé při dřívějším otevírání nástroje. Restaurátor vše dokládá kvalitními snímky z průběhu prací. Při dalším výkladu byli posluchači seznámeni s technikou výroby sádrových „kopyt“ – přesně profilovaných lůžek, které umožňují působit tlakem na desku při klížení, aniž by vznikalo nebezpečí její deformace nebo prasknutí. Po naklizení restaurované desky zpět na luby následoval výklad o restaurování laku nástroje, výrobě a přesném usazení nové duše. Optimalizace hmatníku byla provedena jeho podložním a srovnáním horní

plochy do optimálního oblouku. Svou zručnost závěrem restaurátor ukázal při záchraně již do „buřtíků“ opotřebovaných a otlačených dřívků jinak kvalitních a esteticky s nástrojem souznějících kolíčků. Každý z nich byl osoustružen do hladkého kónického tvaru, který přesně zapadal do kónického otvoru vyvrtaného do nového kusu kvalitního dřeva (druh dřeva nebyl zmíněn). Po zaklizení byl každý kolíček nově osoustružen na přesný rozměr, odpovídající otvoru v hlavě houslí. Pracná a přesně provedená oprava se pohledově téměř neuplatňovala. Závěrečné seřízení a zvuk houslí byl předveden virtuózní koncertní hrou současného uživatele nástroje, který má restaurované housle ze Státní sbírky hudebních nástrojů zapůjčeny. Přednáška pana Františka Kůse svou otevřeností a bez náznaku jakéhokoli tajnůstkářství, se kterým se u některých houslařů bylo možné dříve setkat, a s bohatým obrazovým doprovodem doplnila trojici nejzajímavějších příspěvků konference.

Poslední přednášející pan Jan Kříženecký svou přednášku nazval poněkud nepřesně „Digitalizace hudebních nástrojů“. V přednášce se soustřeďuje na obrazové digitální informace o hudebním nástroji, bez digitální dokumentace jeho zvuku. Systematicky vysvětlil kroky, které by měly předcházet sběru dat (fotografování), jaké jsou s tím spojena úskalí a čeho se vyvarovat. Cílem celé práce je získat digitální obrazovou informaci o konzervovaném

nebo restaurovaném nástroji v co nejvyšší kvalitě a dostatečném počtu záběrů významných celků i detailů, aby tato mohla být po zpřístupnění využita i externími badateli, aniž by museli držet vlastní nástroj v ruce. Logicky tedy digitální obrazová informace doplněná o digitální textovou a tabulkovou část tvoří dokumentační list konkrétního hudebního nástroje. Pro velké a nesnadno manipulovatelné nástroje (varhany) bude nutno metodu v budoucnu ještě dopracovat. Přednášející nenechal bez povšimnutí ani otázku spojené s bezpečným dlouhodobým uchováváním takto pořízených elektronických databází. I tato přednáška však z pohledu nespécializovaného muzea patří mezi ty, které prezentují v podmínkách regionálních muzeí obtížně dosažitelný ideál.

Závěrem jen stručný dojem z celé konference nahlížené optikou řadového konzervátora s dlouhodobým zájmem o problematiku historických hudebních nástrojů, který se je snažil dříve chránit jako zaměstnanec Státního ústavu památkové péče. Jsem rád, že se takovéto konference uskutečňují a že se jich mohou účastnit vedle odborníků i laičtí zájemci o ochranu starých, ale ne vždy ještě historických hudebních nástrojů. Pokud se příští rok bude konat další ročník, uvítal bych větší účast pracovníků, kolegů z nespécializovaných muzeí, čímž jim tuto konferenci rád doporučuji.