

Zvukotvorné faktory nástrojů brněnské a loketské varhanářské školy. Příklad aplikace nových pojmů a přístupů ve varhanní památkové péči

Petr KOUKAL

ANOTACE: Článek se zabývá problematikou nástrojů loketské a brněnské varhanářské školy z pohledu varhanní památkové péče a jejich nových pojmů, zejména tzv. zvukotvorných faktorů. Na tomto základě jsou vyhodnoceny teoretické a metodické podklady v souvislosti s konkrétními potřebami dokumentační a restaurátorské praxe. Autor se v tomto příspěvku soustředil na problematiku dosud nezkoumaného parametru – nálitků na jádrech kovových píšťal.

Už od 20. let minulého století začaly do nově se konstituující evropské varhanní památkové péče pronikat nové pojmy a koncepty, zdůrazňující specifické rysy tohoto typu kulturních památek. Jejich podstatou je uznání rovnocennosti či priority zvuku před ostatními památkovými hodnotami. Nešlo o pouhé teoretizující směry, nýbrž o vážně míněnou snahu propojit památkové myšlení s tehdejší varhanářskou praxí. Cílem bylo zamezit ničení těchto památek a degradaci nesprávnými postupy a zásahy. Nejdále se v tomto směru dostalo Německo, zejména v důsledku strašlivých škod, které na historických varhanách napáchaly události 2. světové války a stejně tak následné nápravné aktivity nepřiliš poučených varhanářů a samotných vlastníků varhan. Stejně problémy se objevovaly i v jiných státech, vždy v míře a rozsahu odpovídajících konkrétním dobovým podmínkám. To platí i pro naši zemi.

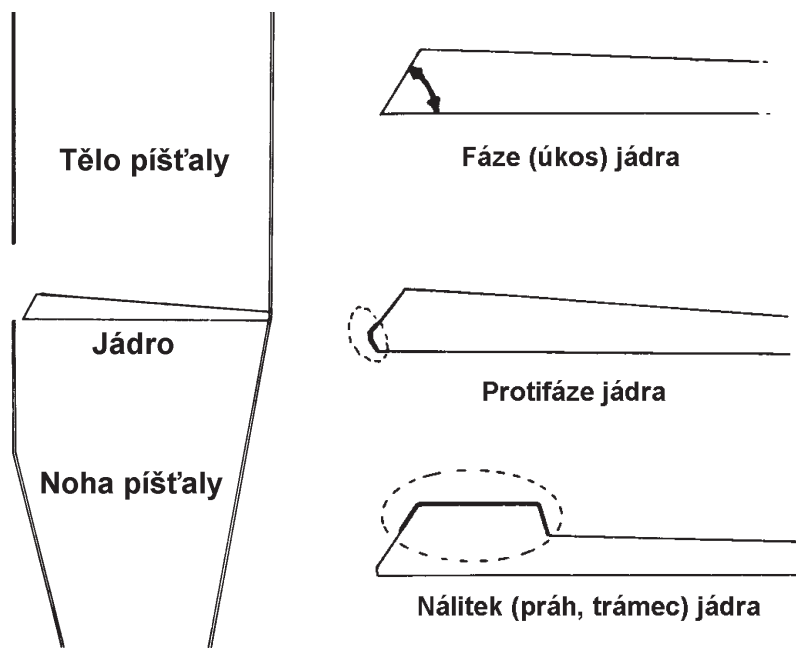
Když se dnes s objektivnějším časovým odstupem na tento vývoj podíváme, můžeme už dost dobře identifikovat jednu z nejdůležitějších příčin těchto problémů – tou se jeví nedostatečná snaha a ochota poznat skutečnou podstatu a specifičnost historických varhan jako památky. S politováním lze konstatovat, že v dosavadní historii téměř vždy nacházíme jen malou skupinku „osvícených“, kteří na základě rozsáhlých praktických zkušeností a náležitých znalostí rozpoznali a prosazovali správný směr k pochopení historických varhan a varhanní hudby. V Německu, Švýcarsku či Rakousku k nim patřili zejména muzikologové, varhaníci a někteří teologové, mnohem méně varhanáři. Vždyť první, kdo tuto cestu svými spisy a koncertní osvětou otevřel, byl Albert Schweitzer. Pak postupně následovaly další osobnosti jako varhaníci Karl Straube a Günter Ramin, muzikologové Wilibald Gurlitt a Christhard Mahrenholz či organologové jako Wolfgang Adelung a Hans Klotz. Z našich domácích průkopníků a bojovníků za náležité pochopení a odpovída-

jící ochranu historických varhan je třeba jmenovat především Vladimíra Němce a P. Jana Nepomuka Štikara.

Velkým problémem nadlouho zůstávala skutečnost, že tyto snahy se v samotné teorii a praxi evropské i zejména naší památkové péče až na výjimky nijak výrazně neprojevovaly. Po mimořádném přístupu a aktivitách Antonína Dufky v Brně a Jakuba Pavla v Praze (před přijetím prvního památkového zákona) se dalším profesionálním památkářem s adekvátním pochopením varhan jako památky stal až Jiří Belis v 80. letech 20. století. Předtím se naše památková péče spoléhala na tzv. externí znalce, což byla (a dosud stále je) cesta špatným směrem. Byli to ponejvíce koncertní (před rokem 1948 i chrámoví) varhaníci, kterým mnohem více záleželo na přizpůsobení historických nástrojů jejich vlastním uměleckým představám a potřebám. Proto i v té době byl se souhlasem památkové péče rozšiřován tónový rozsah našich barokních varhan různými přístavky, měněna jejich původní rejstříková dispozice, výška ladění, tlak vzduchu apod. Takového z dnešního pohledu nežádoucí zásahy a přestavby postihovaly i cenné nástroje loketské a brněnské varhanářské školy. V Praze byly takto zasaženy dva nástroje loketského mistra Abrahama Starcka. Jeho velké varhany v minoritském kostele sv. Jakuba (1705) zanikly po přestavbách v letech 1941 a 1982, menší nástroj v křižovnickém kostele sv. Františka Serafinského (1701) prodělal přestavbu v roce 1939, jejíž následky napravilo nedotažené restaurování v roce 1996 jen částečně. U Starckových varhan v Přelouči (1691) došlo v roce 1957 ke změně výšky ladění a k rozšíření pedálového rozsahu pomocí pneumatických přístavků. Podobná „vylepšení“ byla se souhlasem externích expertů památkové péče prováděna i u nástrojů brněnské školy. Typickým příkladem jsou varhany Antonína Richtra v Lechovicích (1725), kde byl v roce 1951 přistavěn druhý manuálový

stroj a nový hrací stůl s rozšířeným tónovým rozsahem. U varhan v Bojkovicích (1732) bylo při „restaurování“ v roce 1980 mimo jiné povoleno provést chromaticizaci krátkých oktáv a rozšíření tónového rozsahu pedálu. Některé zájemce může překvapit, že v literatuře uváděné existující Richtrovy varhany v Jevišovicích (1748) po zvukové stránce ve skutečnosti už neexistují, neboť v průběhu posledních desetiletí v nich následkem oprav, prováděných bez vědomí památkové péče, zůstaly původní jen prospektové píšťaly. U největšího dochovaného nástroje Antonína Richtra v Brně v minoritském kostele (1732) bylo při „restaurování“ v letech 1999–2000 odstraněno množství původních, údajně neopravitelných píšťal a místo kopie vzduchovodu byla nainstalována obrovská flexohadice apod. O několik let později sem byly bez souhlasu památkové péče nainstalovány nové manuálové klávesnice. V rámci nahrávání velkých varhan Jana Davida Siebra v Polně v roce 1970 došlo k menší úpravě dispozice včetně vnesení píšťal z jiných varhan. Podobné nevhodné zásahy postihly i jiné nástroje brněnské školy, např. ve Žďáru nad Sázavou a v Mikulově. V oblasti oprav a restaurování varhan tak byla situace donedávna značně truchlivá, což přes veškerou snahu někdy platí dodnes. Proč tomu tak je?

U jiných uměleckých památek je současná situace poměrně stabilizovaná – máme vystudované a znalé restaurátory i památkáře. Proto jsou výsledky restaurování v této oblasti ponejvíce uspokojivé až výborné. V případě varhan jsou poměry zcela odlišné, neboť obor restaurování varhan se nikde nepřednáší. Nejvyšší kvalifikaci žadatele o restaurátorskou licenci zajišťuje výhradně Střední umělecká škola varhanářská v Krnově, což je svým způsobem paradoxní – ta je zaměřena jen na výuku o stavbě a opravách varhan, nikoliv na jejich restaurování. Dosavadní praxe ukazuje, že pokud se absolventi této školy chtějí vážně zabývat řádnou



Obr. 1. Boční schéma píšťalového jádra. Kresba: Petr Koukal, 2017.

Obr. 2. Schéma tvarosloví píšťalového jádra. Kresba: Petr Koukal, 2017.

1

2

obnovou historických varhan, musejí informace a zkušenosti hledat jinde, jinak jsou výsledky jejich práce mnohdy žalostné.

Rovněž v rámci profesionální přípravy pracovníků památkové péče se o problematice varhan a dalších zvukových památek v podstatě nemluví. Výsledkem je situace, kdy drtivá většina našich památkářů dokáže spolehlivě poznat dobrou práci či zamezit špatnému přístupu restaurátora uměleckých památek, avšak odpovídající způsoby restaurování varhan jsou pro ně velkou neznámou. Někteří památkáři je dokonce chtějí posuzovat stejně jako u jiných památek, což je zásadní problém, neboť už jen způsob konzervace a petrifikace (hlavně u píšťal) se přece jen liší – právě s ohledem na zvuk. U obnovy varhan a jejich zvuku tak často dochází k situacím, které by u jiných uměleckých památek nastaly jen stěží. Takové výsledky by se snad daly přirovnat ke změně barev na starém obraze či k natření barokní sochy vším možným.

Proto bude užitečné začít stručným přehledem současné varhanní památkové teorie s ohledem na nově uváděné pojmy. Jedním z nich jsou zvukotvorné faktory, které lze následně přiblížit na příkladu nástrojů loketské a brněnské varhanářské školy.

V německém jazykovém prostředí se pojem *Orgeldenkmalpflege*, tedy *varhanní památková péče*, používá už dlouho. Za jejího zakladatele je dnes považován muzikolog Wilibald Gurlitt, který už v roce 1927 označil památkovou péči a hudební vědu za sourozence a přirozené spojence.¹ Varhanní památková péče si od té doby v mnoha zemích vybudovala odpovídající respekt. Podle Waltera Suppera, předního německého organologa a spoluautora tzv. Weilheimského regulativu (první meziná-

rodní směrnice pro ochranu a obnovu historických varhan) jde snad o nejkomplicovanější oblast celé památkové teorie a praxe.² Jedním z důvodů tohoto tvrzení může být skutečnost, že varhany jsou nejsložitějším, zvukově nejobsažnějším a nejvlivnějším hudebním nástrojem s tisíciletým vývojem, přičemž zákonitosti jeho receptce jsou zcela odlišné od tradičních uměleckých památek. Proto je na místě připomenout další okolnosti, které přispívají k náročnosti tohoto oboru: památkář-organolog se musí umět dobře nejen dívat (jako jiní památkoví specialisté), ale stejně dobře a poučeně poslouchat. Jeho hudební sluchové zkušenosti musí být přinejmenším stejně rozsáhlé a jeho sluch stejně ostrý jako u varhanářů-restaurátorů; jinak nemá šanci jim radit, vést je při práci a výsledky posuzovat. To byl asi hlavní důvod, proč se varhanní památková péče i ve vyspělých zemích dlouhá léta držela a vyvíjela jakoby stranou od hlavního proudu oficiální památkové teorie. Stejně jako u jiných oblastí je její aplikovaná disciplína, a proto rovněž musí vycházet ze systému základních věd. Zatímco u uměleckých (převážně vizuálních) památek jsou to např. umělecká historie a architektura, u zvukových (auditivních) památek tvoří základ muzikologické disciplíny jako hudební interpretace, akustika, historiografie, organologie, estetika, psychologie, sociologie apod.

Tím se dostáváme k prvnímu důležitému pojmu – *zvuková památka*. Výše citovaný Wilibald Gurlitt jako první v plném rozsahu pochopil a prosazoval, že podstatou varhanní památkové péče musí být ochrana a obnova původního zvukového světa těchto (i jiných) hudebních nástrojů. Oprávněně je považoval za „nenahraditelné žijící svědky minulých zvukových ideálů“.

Proto hovoří o hudební památkové hodnotě („*musikalische Denkmalwert*“) a nabádá státní a církevní památkové orgány, aby se v případě historických varhan a dalších hudebních nástrojů součástí základů památkové péče stalo rovněž odborné uchování jejich hudebních a hudebně-vědeckých hodnot, jejich dokumentace a péče o ně.³ To však na dlouho zůstávalo jen pouhým přáním.

Další velké vzepětí těchto snah je spojeno se vznikem výše zmíněného Weilheimského regulativu. V jeho druhém vydání už se objevuje termín zvukové památky (*Klangdenkmale*).⁴ Tato cenná mezinárodní směrnice však vznikla mimo půdu státních institucí a do samotné teorie obecné památkové péče se promítla jen minimálně. Důležitý průlom nastal v Rakousku, když Spolkový památkový úřad (*Bundesdenkmalamt*) ve Vídni v roce 1981 zřídil samostatné Oddělení pro zvukové památky (*Abteilung für Klangdenkmale*). Přijetí pojmu zvukové památky znamenalo důležitý přínos, který vedl k jeho prohloubení a zpřesnění v dalších zemích. Nezávisle na sobě vznikly následné studie, které přinesly v podstatě shodné závěry a výsledky nejen ohledně pojmu zvukové památky, ale i v oblasti celé varhanní památkové péče.⁵ Jejich autoři už identifikují nové rysy varhan jako

■ Poznámky

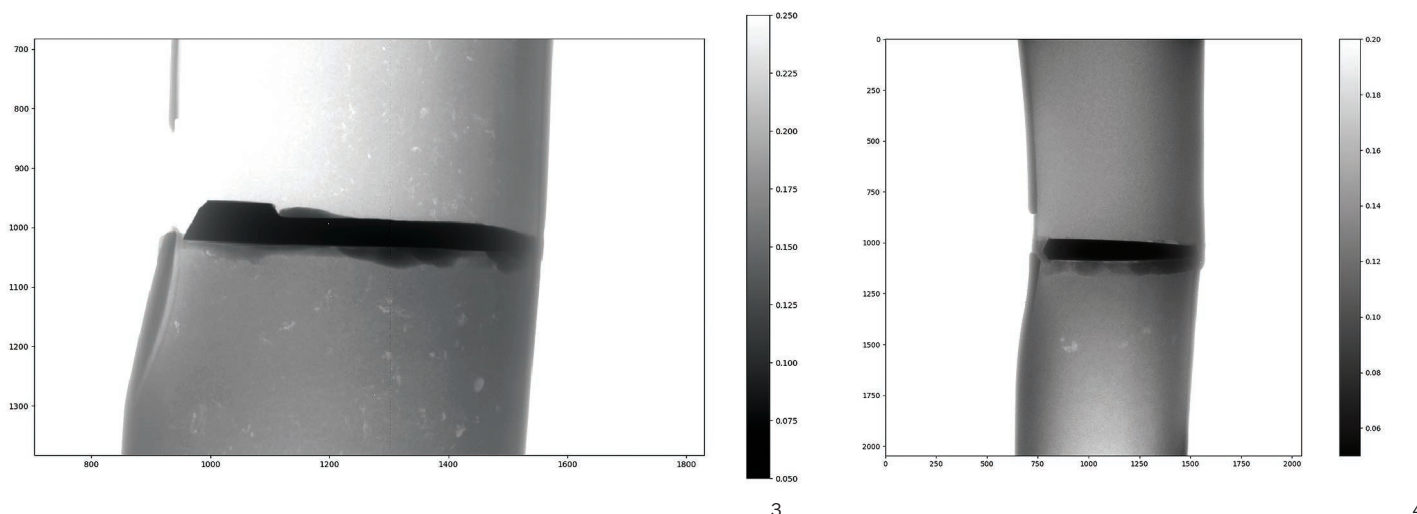
1 Wilibald Gurlitt, *Der musikalische Denkmalwert der alten Musikinstrumente, insbesondere der Orgeln*, in: *Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz*, Breslau 1927, s. 90.

2 Walter Supper, *Orgeln – ein wichtiger Zweig der Denkmalpflege*, *Denkmalpflege in Baden-Württemberg* IV, 1975, č. 3, s. 122.

3 Gurlitt (pozn. 1), s. 93–94.

4 Richtlinien zum Schutz denkmalwerter Orgeln. Neufassung des Weilheimer Regulativs, *Ars Organi* XVIII, 1970, s. 1424–1427.

5 Srov. Klaus Könnert, *Die Orgel als Klang, Technik- und Kunstdenkmal. Eine besondere Herausforderung in der konservatorischen Praxis*, *Denkmalpflege in Baden-Württemberg* XXXII, 2003, č. 1, s. 98–104. – Bernhard Buchstab, *Konservierung von Klang?*, in: Michael Christian Müller – Svenja Heuer (edd.), *Orgeldenkmalpflege. Nachhaltigkeit als Zukunftsstrategie für eine vielfältige Orgelkultur*, Regensburg 2013, s. 95–102. – Gerd Pichler, *Klangdenkmale. Glocken und Orgeln*, *Denkmalpflege in Niederösterreich* XL, 2008, s. 6–12. – Petr Koukal, *Varhany jako památka*, *Zprávy památkové péče* LXV, 2005, s. 235–240.



Obr. 3. Rentgenogram jádra píšťaly Františka Svitila st. (boční pohled). Foto: Centrum excellence Telč Ústavu teoretické a aplikované mechaniky AV ČR, v. v. i., 2017.

Obr. 4. Rentgenogram jádra píšťaly Martina Šaska (boční pohled). Foto: Centrum excellence Telč Ústavu teoretické a aplikované mechaniky AV ČR, v. v. i., 2017.

památky – souvztažnost jejich zvuku s akustickým prostorem, časový parametr zvukové podoby jako specifický rys recepce, souvislost autentičnosti varhanního zvuku a hudební interpretace atd. Varhany tak jsou zvukovou památkou, která představuje funkční a nedílnou jednotu hmotného a nehmotného kulturního dědictví.

Koncem minulého století se do varhanní památkové péče promítly některé nové přístupy, vycházející z tehdejší obecné památkové teorie, postavené na základních dokumentech, jako je Benátská charta. Pod tímto vlivem někteří organologové a památkáři zaváděli do praxe takzvaný konzervátorský (konzervační) přístup, v německy mluvících zemích spojený s nesnadno přeložitelným termínem „*gewachsene Zustand*“⁶. Vycházeli ze snahy omezit možné škody při rozsáhlejších restaurátorských intervencích do fungujících historických varhan. U památek architektonických či uměleckohistorických může být tento přístup prospěšný, avšak jeho mechanické zavádění v případě restaurování varhan začalo být silně problematické. Typickým příkladem byl švýcarský památkář Bernhard Fuhrer, který dokonce prosazoval pokyn ponechávat u barokních nástrojů tak značně nepůvodní, cizorodé a zvuk degradující části, jako je pneumatická traktura na místě původní mechanické.⁷

Nebýlo proto náhodou, že právě ze Švýcarska se proti tomuto přístupu důrazně ozvala významná evropská autorita – Friedrich Jakob, šéfreštaurátor proslulé švýcarské varhanářské firmy Kuhn (známé např. restaurováním

varhan ve Weingarten). Ten už v roce 1990 konkrétně zdůvodnil velkou problematičnost tohoto principu při restaurování varhan. Podle něho je „*gewachsener Zustand*“ ideologickým protimluvem skutečného restaurování.⁸

V poslední době se s podobnou argumentací ozvali další restaurátoři, muzikologové a církevní znalci varhan, například Hans Nader,⁹ Henrik Ahrend,¹⁰ Thomas Wilhelm¹¹ a Christian Ahrens.¹²

Zatím nejpřesněji problematiku „vyspělého stavu“ shrnul Otmar Heinz. Podle něho je tento přístup na místě jen tehdy, pokud „*nepůvodně provedenou změnou byla dosažena vyšší umělecká kvalita než v předchozím stavu*.“ Ve varhanářské praxi se „*gewachsener Zustand*“ podle Heinze čím dál častěji stává výmluvou a zdánlivě odborným zdůvodněním, které ve skutečnosti zastírá možnost provést skutečné, ovšem finančně náročnější restaurování na základě průzkumu. Proto o tomto principu mluví jako o „*umělecky neuspokojivém*“ a v některých případech přímo „*nesmyslném*“.¹³ Historické varhany takto ztrácejí jedinečný charakter a podstatu zvukové památky. Proto by ve varhanní památkové péči měla platit snaha upřednostnit restaurátorský přístup.

To souvisí s potřebou najít, pochopit a přijmout správnou odpověď na zásadní otázku – jak chápat varhany jako kulturní památku. Pokus najít odpověď už proběhl dříve.¹⁴ Celá tato problematika se nyní dá shrnout následovně. Varhany nikdy nevznikly jako pouhá výtvarná okrasa interiéru, proto je velkým nepochopením a chybou památkové péče, že donedávna akcentovala jen jejich výtvarné hodnoty. Varhany vždy primárně byly a jsou znějícím hudebním nástrojem, který byl individuálně navržen a postaven s vlastním akustickým charakterem pro konkrétní prostor. Tomu je podřízeno i jejich architektonické a výtvarné řešení. Toto reálné propojení parametrů hmotného zvuku hudebního nástroje a parametrů interiéru dané stavby

(kostela, koncertní síně, divadla, učebny) je u varhan zcela zásadní a pro výsledný zvuk a jeho hodnoty nezaměnitelné. Jakákoliv změna (vybílání kostela, natažení koberců) či narušení (instalace nových či odebrání starých součástí interiéru), natož transfer varhan na jiné místo se ihned slyšitelně projeví, někdy až negativně, tj. dílčí ztrátou památkových hodnot zvukové podoby. Je nutné zdůraznit, že povaha uvedených parametrů není kvantitativní, ale kvalitativní. Podstatný tak není počet rejstříků, počet klaviatur, počet píšťal a velikost skříně (jakkoliv jsou tyto a podobné faktory důležité); rozhodující je řešení zvukové dispozice: menzurační píšťal a zejména způsob jejich ladění a intonace. Znamená to, že i kdyby existovaly dva stej-

■ Poznámky

⁶ Alfred Reichling, *Orgeldenkmalpflege*, in: Idem (ed.), *Orgel*, 2001, s. 206–227.

⁷ Bernhard Furrer, *Hinweise zur Orgeldenkmalpflege in der Schweiz*, in: *Die Orgel als Kulturgut*, Bern 2005, s. 132–133.

⁸ Friedrich Jakob, *Grundsätzliche Bemerkungen zum Restaurieren von Orgeln*, *ISO-Information*, 1990, č. 32, s. 57–70.

⁹ Hans Nadler, *Orgelbau in Vorarlberg und Liechtenstein, Band II*, Hohenems 1985 (předmluva).

¹⁰ Henrik Ahrendt, „Klangdenkmal“ und „gewachsener Zustand“, *Ars Organi* LXII, 2014, s. 113.

¹¹ Thomas Wilhelm, *Matrix mal anders – Funktionsprinzipien der Orgel*, in: *Orgeldenkmalpflege : Klangdenkmale für die Zukunft bewahren. Dokumentation zum 19. Kölner Gespräch zu Architektur und Denkmalpflege in Wuppertal-Barmen*, 17. November 2014, Köln 2015, s. 40–41.

¹² Christian Ahrens, *Klang, Technik, Architektur – Die Orgel als Kulturdenkmal*, in: *Orgeldenkmalpflege* (pozn. 11), s. 75–76.

¹³ Otmar Heinz, *Rezeption und Denkmalpflege historischer Orgeln*, in: Idem, *Frühbarocke Orgeln in der Steiermark*, Wien – Berlin 2012, s. 99–104.

¹⁴ Koukal (pozn. 5), s. 235–240.



5



6



7



8

ně velké a stejně technicky vybavené varhanní nástroje (počtem píšťal, velikostí skříňe atd.), hrály a zněly by jinak v koncertním sále, jinak v malém a jinak ve velkém kostele – nejen pro objektivně dané odlišnosti akustického prostoru, nýbrž kvůli „finalizaci“ výsledného zvuku, kterou provedl varhanář-intonér a tak realizoval svou představu v návaznosti na parametry varhan a akustického prostoru, do něhož varhany vyznívají. Intonér tak vždy záměrně vytvářel (a při restaurování dnes obnovuje) jedinečnou vazbu mezi varhanami a jejich akustickým prostorem, tedy interiérem nemovitosti, což musí památková péče zohlednit. Objektivní základ k tomu poskytují hudebně akustické výzkumy.¹⁵ Obecně tak platí: *Konkrétní varhany konkrétní doby od konkrétního varhanáře v konkrétní lokalitě a v konkrétním prostoru jsou vždy jedinečné.*

Památková péče rovněž dlouho nebrala v potaz skutečnost, že historické varhany mají specifický účinek na recipienty, který je na rozdíl od vizuálních památek primárně zprostředkovan sluchem, jak upozorňoval už Wilhelm Gurlitt v roce 1927. Proto součástí odpovídajícího určení jejich autenticity a způsobu obnovy musí být správné pochopení autentického zvuku a z něho vycházející hudební recepce. Proces adekvátního působení varhan jako památky na recipienta vždy vyžaduje účast výkonného umělce – varhaníka. Jeho talent a poučenost (mj. schopnost stylové interpretace) ovlivňuje výsledný dojem. Odpovídající způsob hry na varhany barokního typu je odlišný od hry na ná-

stroje romantického a ceciliánského varhanářství, neboť i po zvukové a technické stránce jde o značně rozdílné světy. To už dnes vědí i dobří varhaníci.¹⁶ Proto součástí existence a přijímání varhan jako památky jsou vždy procesy z oblasti hudební psychologie (apercepce, kognice, recepce) a hudební estetiky (axiologie, hudební interpretace). V tom se protíná jejich výše zmíněná hmotná a nehmotná stránka.

Na všech těchto základech pak musí stát nejen odpovídající ochrana a pojetí varhan jako památky, ale i jejich adekvátní obnova, zejména restaurování. Na rozdíl od ostatních typů kulturních statků se i zde skrývá jedno podstatné specifikum: rozhodujícím cílem restaurování zvukových památek je obnova jejich (autentického) zvuku a tomu je podřízeno vše ostatní. Takto řečeno to vypadá celkem samozřejmě, avšak k poznání a osvojení tohoto úkolu v památkové péči vedla a někdy dosud vede dlouhá a trnitá cesta.

Samotná restaurátorská a památková praxe v posledních letech potvrzuje, že restaurování varhan zahrnuje tři úkoly, kterými jsou:

- a) Obnova (autentické) hmotné substance. Ta je vždy nezbytným prostředkem k dalším dvěma úkolům.
- b) Obnova (autentického) zvuku (rejstříkové dispozice, výšky ladění, druhu teploty, hodnoty tlaku vzduchu, menzurační a intonace píšťal).
- c) Obnova (autentického) herního způsobu (rejstříkování, frázování, prstokladu, artikulace, tempa, ornamentiky, improvizace atd.).

Obr. 5. Kladruby u Štříbra. Nálitek na jádře píšťaly Quintadeny 8'. Foto: Petr Koukal, 2016.

Obr. 6. Manětín – zámecký kostel. Nálitek na jádře píšťaly Quintadeny 8'. Foto: Petr Koukal, 2016.

Obr. 7. Bochoř. Nálitek na jádře píšťaly Octavbassy. Foto: Petr Koukal, 2017.

Obr. 8. Polná. Nálitek na jádře. Foto: Petr Koukal, 2016.

Takto formulovaný pohled s jednoznačným akcentem na druhý a třetí cíl přinesl řadu nových pojmů. K nim patří tzv. *zvukotvorné faktory*. Tento termín, užívaný v poslední době některými organology, akustiky a restaurátory hudebních nástrojů, už sám napovídá, že jde o hledání odpovědi na otázku, co všechno spoluplytváří a ovlivňuje výsledný zvuk. Je vhodné zdůraznit, že identifikace zvukotvorných faktorů umožňuje lépe pochopit zvukovou charakteristiku varhan všech stylových typů a období a pomáhá při volbě způsobů a prostředků jejich restaurátorské obnovy. Netýká se to jen varhan barokních, jak by se mohlo zdát, nýbrž i romantických, ceciliánských a nástrojů z celého 20. století. To ve svém důsledku přináší i nový úkol zahrnout tyto dosud nezkoumané faktory do vlastní dokumentace památkových varhan. Uvedený přístup je tak dalším krokem i k adekvátnímu poznání a srovnávání kvalitních nástrojů, jaké produkovala loketská a brněnská škola.

Před několika lety zveřejnil své dlouholeté zkušenosti a poznatky německý varhanář-intonér Reiner Janke.¹⁷ Jeho pohled na to, co určuje a ovlivňuje zvuk jakýchkoliv varhan (včetně novostaveb), je velmi důležitý a zcela v souladu s požadavky varhanní památkové péče. Zvukotvorné faktory člení do sedmi základních skupin podle pořadí důležitosti: akustika prostoru a umístění varhan; intonace píšťal; rejstříková dispozice, konstrukce a menzurační píšťal; vzduchová soustava; výška ladění, způsob la-

■ Poznámky

¹⁵ Zdeněk Otčenášek, Metodika zachování zvuku varhan při změnách v interiéru, *Technologický list č. 72 AMU*, Praha 2015, dostupné na <http://docplayer.cz/40242448-Technologicky-list-c-72.html>. vyhledáno 22. 6. 2017.

¹⁶ Srov. Jaroslav Tůma, *O interpretaci varhanní hudby*. Praha 2016.

¹⁷ Rainer Janke, Was bestimmt den Orgelklang, *ISO-Information*, 2012, č. 40.

¹⁸ Zájemce o tuto problematiku najde bližší informace v knižní publikaci, která vyšla jako výsledek odborné spolupráce Národního památkového ústavu a Akademie múzických umění. Viz: Petr Koukal – Zdeněk Otčenášek, *Problematika restaurování zvuku varhan*, Praha – Telč 2017.

dění, hudební temperatura; varhanní skříň; systém a konstrukce vzdušnic a píšťalnic.

Není možné na tomto místě popisovat celý soubor těchto faktorů.¹⁸ Je však užitečné podívat se z tohoto zorného úhlu na strukturu a obsah dosavadních organologických dokumentací, zejména těch, které se obvykle používají pro potřeby naší památkové péče.

Dosud nejrozsáhlejší byla Dokumentace varhan v českých zemích, prováděná v rámci Státního ústavu památkové péče a Moravského muzea na základě směrnice z roku 1986.¹⁹ Jak už napovídá název, jednalo se o obecnější metodiku, jejímž hlavním cílem byla přehledná evidence varhan bez ohledu na jejich stáří a konstrukci. Proto zahrnovala jen některé údaje, které řadíme ke zvukotvorným faktorům (umístění varhan, umístění a velikost skříní, základní údaje o rejstříkové dispozici, popis měchů, rámcové údaje o vzdušnicích a trakturách). Nepředpokládalo se, že tehdejší dokumentátoři budou vstupovat dovnitř varhan, proto chybějí podrobnější údaje o konstrukci a intonaci píšťal, nebyl měřen tlak vzduchu apod. Pro svou ucelenost a systematickosti se tato směrnice stala základem nově zpracované dokumentační osnovy, používané pro potřeby památkové péče jako výsledek projektu NAKI I (hlavní řešitel AMU Zdeněk Otčenášek, řešitel NPÚ Petr Koukal). Získané dokumentační údaje v digitální podobě jsou uloženy v nově vytvořené dokumentační databázi OrgDb.²⁰

Tato nová směrnice už klade na dokumentátory značně náročné a rozsáhlé úkoly. Její autoři se snažili vytvořit jednotnou metodiku pro podrobnou terénní organologickou dokumentaci historických varhan, které se na našem území stavěly přibližně do roku 1860.²¹ V ní už nacházíme řadu údajů, které se týkají zvukotvorných faktorů. Vedle tradičních organologicko-menzuračních dat (průměr těla cylindrické či rozměry vnitřní plochy kvadratické píšťaly, šířka a výška výřezu, síla stěny) už jsou zahrnuty mnohé údaje o intonaci a podobně. Vzhledem k tomu, že tato metodika více akcentuje organologickou dokumentaci hmotné substance, jsou některé údaje nepovinné. Oproti dřívějším zvyklostem už nová směrnice zahrnuje zachycení dosud nesledovaných zvukotvorných faktorů, jako je například počet původních a nepůvodních vpichů na jádrech, velikost otvoru v noze, úhel fáze jádra apod. Zcela novým údajem je sledování výskytu nálitku na jádře a jeho hloubka. Tímto odborně a pracovně náročným způsobem bylo v rámci dřívějšího projektu vzhledem k počtu spolupracovníků možné organologicky zdokumentovat 42 varhan, z nástrojů brněnské a loketské školy to bylo 5 nástrojů. Komplexní

dokumentace varhan z těchto škol včetně nepovinných údajů vznikla jen u dvou nástrojů zásluhou dokumentátora Štěpána Svobody. Sebraná data už tehdy přesvědčivě ukázala, že jedním ze směrů budoucího výzkumu je užší, specializovaný projekt s cílem ověřit skutečný způsob práce starých varhanářů při vytváření zvukové podoby jejich varhan. Cestou je identifikace zvukotvorných faktorů nejceněnějších historických varhan, jakými jsou bezpochyby opusy brněnské a loketské školy. Současně se ukázalo, že je zapotřebí se soustředit na zcela přehlížené zvukotvorné faktory, o nichž dosavadní odborná domácí i zahraniční literatura a dokumentace mlčí. To platí i o varhanářské „bibli“ Winfreda Ellerhorsta,²² nejpracovanější monografii o stavbě varhan.

Z uvedených důvodů se stávající výzkum v rámci projektu DKRVO zaměřil jednak obecně na důležité, stále opomíjené problémy varhanní památkové péče, aby pak v terénním průzkumu navázal na ověření důležitosti zmíněných faktorů.

Není možné zde uvést všechna dosavadní zjištění, proto se následující text zaměřuje na dosud nejvíce opomíjené otázky. To se týká dvou konkrétních parametrů na jádře kovových píšťal (obr. 1), kterými jsou fáze (úkos, úhel) přední hrany jádra a zejména používání tzv. nálitku (prahu, trámce) na přední hraně jádra (obr. 2). Dokonce i v uvedeném „Ellerhorstovi“ o tom nenajdeme žádnou podstatnou informaci.

Jádro je kovovou přepážkou uvnitř píšťaly mezi její nohou a tělem. Jeho materiál, konstrukce (tvar a rozměry) a pozice předurčuje charakteristiku výsledného tónu. Důležitý je přední rovný okraj jádra, vytvářející šterbinu (průlinku) mezi dolním rtem píšťaly a samotným jádrem, neboť skrz ni prochází proud vzduchu z píšťalové nohy k hornímu rtu. Hrana okraje jádra je vždy zkosená. Úhel úkosu (fáze) předurčuje vlastnosti zvuku píšťaly. Jde tak o důležitý zvukotvorný faktor, který je obtížné objektivně dokumentovat, neboť není dost dobře přístupný pro měření.²³ Některé varhanáře tento okraj jádra při výrobě píšťal záměrně zesilovali nálitkem, jiní používali celkově vyšší jádra z jednoho kusu. Zatímco význam fáze jádra už dřívější výzkumy potvrdily jako zvukotvorný a stylotvorný (strmá jádra jsou typická pro historické nástroje do poloviny 19. století), problematika nálitků se dosud nezkoumala. Stejně tak zatím nevíme, kdy a kde se začaly záměrně používat tzv. protifáze (viz obr. 2). To rovněž souvisí s problémem, jak tyto parametry zjišťovat a měřit, neboť do prostoru kolem jádra nelze vstupovat žádnými mechanickými měřidly kvůli nebezpečí, že bude narušena in-

tonace píšťaly. Dosud je tak používanou metodou explorační jen pozorování (inspekce), které přináší odpovídající výsledky pouze u velkých píšťal (do velikosti asi čtyř varhanářských stop). U nich je možné ověřovat výskyt nálitku a měřit jeho šířku, dále lze rámcově změřit fázi jádra. U největších píšťal lze pozorovat i profil celého jádra.

V rámci stávajícího průzkumu byl proveden nový experiment, kdy byla ověřována možnost provádět v budoucnu tato měření pomocí moderních metod rovněž u menších píšťal. Vstupní pokusy se uskutečnily v laboratoři rentgenové tomografie Centra excelence Telč.²⁴ Jedním z výsledků jsou dva rentgenogramy historických píšťal z poloviny 19. století z dílny Františka Svítla staršího a údajně Martina Šaška. Uvedená metoda skutečně přinesla první použitelné výsledky a bude dále ověřována.

Na obr. 3 je vidět tmavou plochu jádra s vykresleným tvarem nálitku. Je rovněž dobře viditelná fáze jádra, jejíž úhel je možné druhotně zjistit odpovídajícím softwarovým vybavením. Dále je patrné, že samotné jádro má horní a dolní plochu paralelní téměř v celé délce. Na levé je rovněž zřetelný tvar (úhel sklonu) dolního labia a výška labiového výřezu.

■ Poznámky

19 Jiří Sehnal – Jiří Belis, *Směrnice pro dokumentaci varhan v českých zemích*, Praha 1986.

20 Štěpán Svoboda – Petr Koukal – Zdeněk Otčenášek et al., *Metodika plnění komplexního datového úložiště OrgDb, Technologický list č. 68 AMU a NPÚ, Telč 2014*, dostupné online na <http://zvuk.hamu.cz/vyzkum/dokumenty/TL68x.pdf>, vyhledáno 22. 6. 2017. Základem tohoto materiálu je směrnice pro terénní organologickou dokumentaci historických varhan se zásuvkovými vzdušnicemi, jejímiž autoři jsou Štěpán Svoboda a Petr Koukal. Na ni navazují pokyny pro zadávání těchto dat do uvedené dokumentační databáze.

21 Nástroje mladších údobí jsou konstrukčně a zvukově natolik odlišné, že si vyžadují vypracování nové, samostatné dokumentační osnovy, což snad bude možné v rámci dalšího výzkumného projektu.

22 Winfred Ellerhorst, *Handbuch der Orgelkunde*, Laaber 1986.

23 Nalezení odpovídajícího řešení dokumentace úkosu jádra je jedním z cílů nově navrženého výzkumného projektu AMU a NPÚ v rámci NAKI II, který zatím úspěšně prošel prvním kolem výběrového řízení a o jehož přijetí bude rozhodnuto koncem letošního roku.

24 Za pochopení a spolupráci autor děkuje řediteli CET Ing. Jakubu Novotnému, Ph.D., a vedoucímu Laboratoře rentgenové tomografie doc. Ing. Michalu Vopálenskému, Ph.D., stejně jako za možnost publikovat zde dva pracovní snímky z uvedených experimentů.

Tab. 1

Lokalita	Datce	Stavitel	Rejstřík	Zjištěný výskyt nálitků
Peruc	1763	Schmidt Ignaz	Principal 8	C-h ²
Zelená Lhota	1771	Schmidt Ignaz	Octava 4	C-H

Tab. 2

Lokalita	Datce	Stavitel	Rejstřík	Zjištěný výskyt nálitků
Polná	1708	Jan David Sieber	Octava 4	C-b ²
			Sesquialtera 3	C-g ¹
			Quinta 3	C-f ²
			Superoctava 2	C-f ²
			Gamba 8	C-c ³
			Quintadena 8	C-c ³
			Fugara 4	C-h ⁰
			Copula 4	C-fs ²
			Nachthorn 4	C-a ¹
Brno Loreta	1726	Antonín Richter	Feldflöte 2	C-g ²
			Principal 4	C-c ²
			Octava 2	Bez nálitků
Brno minorité	1732	Antonín Richter	Principal 8	C-c ¹
			Octava 4	C-c ¹
			Bifara 8	c ¹ -a ²
			Superoctava 2	C-H
Střílky	1771	František Sieber	Principal 8	C-H
			Superoctava 2	Bez nálitků
			Spitzflöte 4	Bez nálitků

Na obr. 4 vidíme tmavou plochu jádra, tentokrát bez nálitku. Pod vykreslenou fází jádra je patrná poměrně velká protifáze. Jejich úhly je možné druhotně zjistit odpovídajícím softwarovým vybavením. Tento snímek navíc přináší ověření jinak obtížně zjistitelného parametru – profil samotného jádra se směrem od labia dozadu zužuje. Jde tedy o odlišný způsob konstrukce jádra, jehož vliv na výsledný zvuk nebyl dosud zkoumán.

Uvedený způsob dokumentace těchto jinak těžko měřitelných či vůbec neměřitelných zvukotvorných faktorů malých kovových píšťal je možné provádět pouze laboratorně. Je poměrně nákladný, takže ho v rámci stávajícího projektu nebylo možné dále využívat. Tento způsob však představuje vynikající metodu pro objektivní verifikaci a dokumentaci těchto důležitých zvukotvorných faktorů, kterou je třeba doporučit pro další výzkumné projekty. Rešerše totiž prokázaly, že v dosavadní domácí i zahraniční literatuře nejsou uvedené skutečnosti nijak reflektovány.

Proto se jedním z cílů stávajícího výzkumu muselo stát jejich terénní ověření, a to nejen u nástrojů brněnské a loketské školy. U několika varhan bylo možné provést průzkum výskytu nálitků v rámci restaurování na demonstrováních píšťalách, v ostatních případech se

jednalo o vstupní průzkum in situ, kde je dokumentátor vždy omezen přístupností, dochovaností píšťalového fondu a časovými možnostmi. Tato zjištění jsou doplněna údaji ze zmíněné databáze OrgDB, kde autory použitých dokumentací jsou Štěpán Svoboda, Marek Čihař a Jan Gottwald.

Během stávajícího projektu se neprovádělo žádné restaurování některých varhan loketské dílny. V současnosti však probíhá obnova tří nástrojů brněnské školy, proto se nejvíce získaných údajů týká varhan Jana Davida Siebera, Antonína Richtera a Františka Siebera, kde bylo možné opakovaně provádět podrobný průzkum.

Loketská škola (tab. 1)

Nálitky u velkých píšťal používal rovněž loketský mistr Leopold Burghardt, jak ukazují fotografie jeho píšťalových labií u varhan v Kladru-bech u Stříbra (obr. 5) a v Manětíně, zámeckém kostele (obr. 6).

Na ukázkou lze uvést i fotografii labiového řezu s nenarušeným původním labiem a tvarem nálitku na jádře z varhan výše uvedeného mladšího člena loketské školy Johanna Ignaze Schmidta v Bochově u Karlových Varů (obr. 7).

Brněnská škola (tab. 2)

Tyto údaje lze rovněž doplnit konkrétními ilustracemi. Jedná se o ukázkou práce zakladatele školy Jana Davida Siebera u rejstříku Quinta 3' z varhan v Polné (obr. 8).

Podobnou konstrukci vidíme u pozitivu na Svatém Kopečku u Olomouce, který se rovněž připisuje tomuto mistrovi. Uvedené informace už umožňují dostatečnou představu o způsobu práce brněnských mistrů. Pokud další výzkum potvrdí už zachycené tendence u loketských stavitelů varhan, lze uvažovat o podobném způsobu práce, a tedy i o stejném nebo podobném zvukovém ideálu obou škol. V tom případě je na místě otázka, zda se tento vliv projevil na způsobu práce jiných domácích dílen.

Proto byl jako součást stávajícího projektu prováděn rozsáhlý srovnávací, byť jen orientační průzkum nástrojů dalších varhanářů. V jeho rámci se objevilo další důležité zjištění. Při prohlídce dvou dochovaných varhan významné varhanářské českobudějovické dílny Nicolause Christeindla a Bernharda Wollerse, která pracovala v poslední třetině 17. století, se ukázalo, že tito mistři ani u velkých prospektových píšťal nálitky nepoužívali. Jedná se o jejich varhany ve Znojmě-Louce z roku 1675 (obr. 9) a v Českém Krumlově v minoritním kostele z roku 1681 (obr. 10).

To by mohlo nasvědčovat možnosti, že zvukový ideál a způsob práce našich varhanářů 17. století se mohl lišit od zvyklostí 18. století. Tato na první pohled logická úvaha se však v rámci dalšího průzkumu nepotvrdila. Ukázalo se, že jiné varhanářské dílny rovněž používaly píšťaly bez nálitků či jen v omezené míře. Nejedná se tak jen o rozdíly mezi nástroji 17. a 18. století. Nelze zde uvádět konkrétní ukázky a doklady, proto stačí shrnout tato zjištění do následujícího přehledu. Minimum nálitků (jen u velkých píšťal) je ve varhanách sedleckého Bedřicha Semráda v Nové Říši (1764). Píšťaly bez nálitků se nacházejí v zámecké kapli v Hoštálkovech v nástroji připisovaném Josefu Staudingerovi z Andělské Hory (kolem 1780). Orientační průzkum zaznamenal stejnou situaci v nástroji v Heřmanově Městci (1762) snad z kutnohorské dílny Pavla Františka Horáka, ze stejné dílny a se stejným nálezem pochází i nástroj v Neděličích (1778). Také prospektové píšťaly pozitivu dnes stojícího ve Vrchlabí, připisovaného vrchlabské dílně Tauchmannů, nemají nálitky. Bylo by možné přinést další doklady, nicméně uvedený výběr záměrně podtrhuje velkou teritoriální rozmanitost.

Už tato zjištění vedou k novým úvahám. Vynořuje se zatím hypotetická, avšak stávajícím výzkumem podporovaná možnost, že loketští a brněnští varhanáři skutečně mohli mít jiné



9



10

Obr. 9. Znojmo-Louka. Jádro bez nálitku. Foto: Petr Koukal, 2016.

Obr. 10. Český Krumlov. Jádro bez nálitku. Foto: Petr Koukal, 2017.

zvukové představy o svých varhanách než mistři z jiných domácích dílen. Problematika nálitků, tvaru jader a jejich vlivu na výsledný zvuk je zatím stále neřešenou záležitostí, kterou se nikdo dosud nezabýval ani u nás, ani v zahraničí.

Výzkum v rámci tohoto projektu nasvědčuje tomu, že používání odlišných parametrů jader nemůže být náhodné, naopak se potvrzuje určitá systematičnost v jejich konkrétní volbě a výběru podle preferencí jednotlivých dílen a škol. Jednotliví mistři museli vědět, proč konstruují píšťaly zvoleným způsobem. My však jejich důvody zatím neznáme, neboť nikdo dosud nezkoumal, zda a jak se uvedené parametry konkrétně projevují na zvuku píšťal a jak souvisejí s ostatními zvukotvornými faktory. Zatím zde nemá smysl uvádět možné hypotézy, dokud nebude možné provést další výzkum a konkrétní akustická měření v rámci nových projektů. Do té doby nelze tyto parametry plně zhodnotit, už jen proto, že představují pouze jeden z mnoha dalších zvukotvorných faktorů, jakkoliv je nutné předpokládat jejich důležitost. Tento výzkumný projekt přinesl dostatečně vypovídající a objektivní doklady, které tomu nasvědčují a potvrzují potřebnost dalších výzkumů. Rovněž v této chvíli poskytli první objektivní doklad k jinak spíše subjektivním úvahám o podstatě dobových zvukových ideálů našich barokních varhanářů, a tedy i k lepšímu pochopení práce brněnských a loketských mistrů.

V rámci běžícího projektu je věnována pozornost i některým dalším zvukotvorným faktorům. Týká se to například srovnávacího průzkumu rozmístění a rozměrů vzdušnic a píšťalnic u dvou velkých prací loketské a brněnské školy, což jsou nástroje v Polné a v Kladrubech u Stříbra. Výsledky ještě nejsou definitivní; zatím lze usuzovat, že v tomto ohledu se více

projevovala osobitost každého ze stavitelů těchto varhan, tedy Jana Davida Siebera a Leopolda Burghardta. Dále se na základě archivního a organologického průzkumu podařilo prověřit a nově vyhodnotit některé informace o autorství a dataci varhan konventního kostela ve Žďáru nad Sázavou a v Kladrubech. Výsledky budou publikovány na jiném místě.²⁵

Dosavadní text je v souladu se zadáním výzkumného projektu zaměřen na oblast barokních varhan. Toto vymezení je ve skutečnosti spíše zdánlivé, neboť snahou bylo na základě zvoleného přístupu a metodiky pojednat rovněž o obecnější problematice tohoto typu kulturních památek. Varhany jsou typickým příkladem památky, u níž se neoddělitelně prolínají aspekty hmotného a nehmotného kulturního dědictví. V této souvislosti je vhodná následující poznámka. Mnozí badatelé včetně některých památkářů chápou nehmotnou součást varhan jako památku v jejich zvuku. V běžném hovoru to v jistém smyslu platí, avšak s tím pochopitelně nemohou souhlasit akustikové, neboť zvuk má rovněž hmotnou povahu. Zde se jeví určitá nedokonalost používaného pojmu „nehmotné kulturní dědictví“. Domnívám se, že autoři tohoto pojmenování měli na mysli něco jiného, neboť ne zvolili výraz „immaterial“. V tomto případě je původní anglický termín „intangible“ vhodnější chápat nebo i překládat slovem „nehmatatelný“. U varhan a podobných zvukových památek by tak do této kategorie spadal nejen jejich hmotný zvuk po stránce spektrální struktury, ale i další důležité vlastnosti a památkové kvality, jako je hudební temperatura, výška ladění, intonace a zejména tzv. autentický způsob hry, zahrnující mimo jiné rejstříkování, agogiku, artikulaci, frázování, úhoz, prstoklad, ornamentiku a improvizaci.

Výše uvedené údaje napovídají, že jejich dopad a význam se netýká jen varhan barokních. Už citovaný Rainer Janke do svých tezí o zvukotvorných faktorech zahrnuje varhany všech typů. Svá vlastní specifika mají nástroje romantického a ceciliánského varhanářství, které jsou rovněž předmětem zájmu památkové péče, včetně způsobů jejich obnovy. Totéž platí o výjimečných nástrojích z 20. století. Proto je potřebné zkoumat a dokumentovat i jejich zvukotvorné faktory ze stejného zorného úhlu a podobnou metodikou jako nástroje barokní. V případě mladších varhan však dosud chybí stejně důkladně propracovaná metodika dokumentace.²⁶ Už nyní je zjevné a dosavadní výsledky výzkumných projektů potvrzují, že při výzkumu, dokumentaci a obnově těchto mladších a stylově odlišných varhan bude možné vycházet ze stejných přístupů, jakkoliv si to ještě vyžádá odpovídající podchycení jejich stylových odlišností jak po stránce technické, tak zvukové.

Článek vznikl v rámci výzkumného cíle Výzkum, dokumentace a prezentace movitého kulturního dědictví, financovaného z institucionální podpory Ministerstva kultury dlouhodobého rozvoje (DKRVO) výzkumné organizace NPÚ.

■ Poznámky

²⁵ Petr Koukal, *Santini a varhany*, v tisku.

²⁶ Její vypracování je dalším z cílů výše zmíněného návrhu projektu v rámci NAKI II.