

Bolesław Bielawski

Rola rekonstrukcji w konserwacji zabytkowych instrumentów muzycznych

Ochrona Zabytków 46/3 (182), 246-250

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

blok oraz nowy dom, dość nieszczęśliwie nawiązujący do architektury tradycyjnej; zaś w pierzei zachodniej jest znowu pawilon, następnie ruina osiemnastowiecznej kamienicy i kilka domów, wprawdzie stosunkowo późnych, lecz utrzymanych w duchu lokalnej zabudowy. Pośrodku rynku rośnie kilkanaście starych drzew i stoi pawilon przystanku autobusowe-

The problem of restitution upon the example of the „Ligeza House” in Czudec

Czudec, whose origin is connected with an early medieval Cistercian settlement, is at present a relatively well-preserved example of a small wooden town. A residential burgher's house stood in the marketplace until 1991. This was a timber building with a roof partially supported by a framework of the wall and partially by free-standing pillars. It had probably been raised in the eighteenth century, and could be included among the most interesting monuments of small town edifices in Poland not only due to its origin but, above all, owing to the details of its archaic construction.

The helplessness of the conservation services and a wavering public and professional opinion had created a situation in which the house was pulled down, although for many years efforts were made to commence its restoration. During the last period of its existence, the material of the object had succumbed to far-reaching degradation. It was no longer feasible to plan restoration since the latter

go, do którego przylegają kioski. Nowy obraz rynku, powstały na przestrzeni ostatniego półwiecza, zmusza do zadania pytania, jaką rolę miałyby pełnić postulowany nowy „dom Ligezy” pozbawiony autentyczności, być może zbyt obcesowo naruszający spistość delikatnej tkanki urbanistycznej małopolskiej miejsciny.

would have involved the replacement of 80-90 per cent of the timberwork. In this situation, restitution could have taken the place of reconstruction. This would have meant the inclusion into a new edifice of the greatest possible number of not so much the original elements of the structure as their outer shells which bear the mark of the passage of time and various rebuildings, and which offer reliable and suggestive information about the devastated object.

The recreated solid with an eventually reconstructed arcade, suggested by existing iconography, could have ultimately contained information about the construction system, as well as the outer face of the former walls, some of the pillars upholding the roof and a considerable part of the carpentry. There was a chance that suitably performed work would have made it possible to retain the documentary function of the edifice and the atmosphere created by it.

Bolesław Bielawski

ROLA REKONSTRUKCJI W KONSERWACJI ZABYTKOWYCH INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH

Pośród zabytków instrumenty muzyczne wyróżniają się tym, że są narzędziami służącymi do wytwarzania dźwięków i to jest ich funkcją podstawową. Brzmienie instrumentu i jego przydatność muzyczna jest głównym kryterium jego oceny. Nie lekceważy się przy tym walorów plastycznych: proporcji, kształtu, barwy, dekoracji oraz doskonałości rzemiosła. Jak każdy zabytek, instrument muzyczny może być obiektem wielorakich przeżyć, przedmiotem badań interdyscyplinarnych, słowem dobrem kultury, które należy ochronić.

Wielokrotnie postulowałem, aby w *Ustawie o ochronie dóbr kultury* zostały wymienione instrumenty muzyczne, zamiast niejednoznacznego określenia „instrumentaria”, występującego w punkcie 8 artykułu 5 znowelizowanej ustawy.

Właściwe zrozumienie problemów konserwacji i rekonstrukcji zabytkowych instrumentów muzycznych ułatwia poznanie różnorodnych uwarunkowań towarzyszących powstawaniu instrumentu. Powstawał on w określonym środowisku. Budowniczy instrumentu, czy to organmistrz, czy lutnik, uczył się zawodu, uczył się reguł obowiązujących w owym czasie. Instrumenty były zamawiane i konstruowane do wykonywania komponowanej na nie muzyki.

Zarówno kompozytor, jak i muzyk mogli sugerować pewne zmiany w istniejących instrumentach, z drugiej zaś strony budowniczy mógł proponować nowe rozwiązania, które, jeśli zostały zaakceptowane, miały wpływ na rodzaj i brzmienie komponowanej i wykonywanej muzyki. To wzajemne oddziaływanie instrumentu i muzyki zawsze było, jest i będzie aktualne. Zastosowanie innych niż przedtem materiałów i narzędzi, inne rzemiosło także wpływało na formę i brzmienie instrumentu, a w konsekwencji i na muzykę.

Budowniczy instrumentu przystępując do jego wykonania miał jego określoną ideę, stanowiącą wypadkową własnych umiejętności, możliwości wykonawczych, wymagań muzyków i słuchaczy. Tę ideę realizował opierając się na aktualnej technologii, sam lub we współpracy z innymi rzemieślnikami. Zbudowany instrument jeszcze nie w pełni realizował ideę budowniczego. Następowo to dopiero po pewnym okresie, w którym muzyk poznawał walory instrumentu, używając go zgodnie z intencją budowniczego. Dopiero w rękach dobrego muzyka osiągał on pełnię swoich możliwości.

Zależnie od rodzaju instrumentu był strojony okresowo lub przed każdym użyciem, podlegał stałej trosce muzyka, który dbał o jego sprawność i wy-

gład; sam wymieniał niektóre elementy, np. struny lub włosie smyczka. Budowniczy instrumentu starał się, aby był on trwały, ale jednocześnie z góry przewidywał pewne reperacje zapewniające sprawność instrumentu. Te reperacje były jakby naturalną częścią istnienia instrumentu i zgodne z ideą budowniczego, a wykonywano je tymi samymi technikami, jakimi posługiwano się konstruując instrument.

Jak wszystkie narzędzia, instrument podlegał naturalnemu starzeniu się i zużyciu. Niekiedy jednak stwierdzano, że starzenie się nadawało mu szczególnie brzmienie pozytywnie oceniane przez muzyków i słuchaczy. Budując nowe instrumenty, starano się nadać im podobne brzmienie, często bezskutecznie.

Zużyty instrument, który już nie nadawał się ani do reperacji, ani do remontu, zastępowano nowym. Stary mógł się zachować jako pamiątka lub czasami ze względów czysto estetycznych, dzięki bogatej oprawie plastycznej.

Jak już wspomniano, zmieniający się rodzaj i brzmienie komponowanej muzyki wymagały odpowiednich instrumentów do jej wykonywania. Jeśli było to możliwe, adaptowano w tym celu stare instrumenty, przede wszystkim jednak budowano nowe. Budowane dla innego rodzaju muzyki miały one często zupełnie inną konstrukcję, były wykonane inną techniką, zakładały nowy sposób gry na nich, w innym stroju. W takim wypadku tylko względy pozamuzyczne (np. brak funduszy na nowe) mogły być przyczyną zachowywania starych instrumentów.

Z czasem zanikała umiejętność budowy starych instrumentów i umiejętność gry na nich, mimo że do XIX w. technika i wykonawstwo zmieniły się stonkowo wolno. Rewolucję wprowadziła dopiero produkcja maszynowa. Jednocześnie jednak zaczęto w XIX w. doceniać rzeczy stare zarówno ze względów estetycznych, jak i naukowych. Odkrywano rękopisy dawnych, zapomnianych kompozytorów i zaczęto grać ich utwory, ale już na nowych instrumentach, w nowej interpretacji, w nowym stroju muzycznym, czyli muzykę historyczną wykonywano w sposób ahistoryczny. Zachowane dawne instrumenty zaczęły trafiać do kolekcji prywatnych i muzealnych. W muzeach traktowano je podobnie jak pozostałe obiekty rzemiosła artystycznego, z tym że o instrumentach muzycznych wiedziano znacznie mniej niż np. o meblach, tkaninach itp. Trzeba pamiętać o tym, że muzykologia jest młodszą siostrą historii sztuki, a w ramach muzykologii szersze badania nad instrumentami muzycznymi podjęto dopiero w XX wieku.

Zasady konserwacji instrumentów muzycznych były takie same jak obowiązujące w danym czasie w konserwacji zabytków z innych dziedzin sztuk plastycznych. W Polsce zabytkowe instrumenty muzyczne znajdujące się poza muzeami tylko w nielicznych wypadkach były chronione. Na przykład w starych organach doceniano niekiedy dekorację prospektu organowego, jako dzieła plastyki, natomiast mechanizm instrumentu, jego piszczałki, wymieniano na nowe w dowolny sposób, zależnie od współczesnych gustów organistów.

Od 1968 r. sprawą ochrony zabytkowych instrumentów muzycznych w Polsce zajmuje się Ośrodek Dokumentacji Zabytków. Przede wszystkim opracowa-

wano zasady ewidencji i dokumentacji tego rodzaju zabytków. Następnie rozpoczęto ich ewidencjonowanie, w pierwszej kolejności organów, następnie zabytkowych fortepianów, pianin i innych instrumentów. Jednocześnie podjęto problematykę konserwatorską, której punktem wyjścia były zasady konserwatorskie stosowane w odniesieniu do zabytków innych sztuk plastycznych. Zorganizowano także specjalistyczne pracownie.

Jeżeli instrument muzyczny miał być tylko eksponatem, najczęściej w kolekcjach prywatnych i muzeach, to można go było pokazać w takim stanie w jakim się zachował. A zachować się mógł w dobrym stanie, chociaż ze śladami użytkowania lub widocznymi przeróbkami, albo też ze znacznymi ubytkami zniekształcającymi jego formę. Postępowanie konserwatorskie polegało wówczas jedynie na zmianie „środowiska” instrumentu. Wszelkie ślady odcisnięte na instrumencie przez jego historię były uszanowane, przez co stawał się przede wszystkim dokumentem historycznym o dużych walorach poznawczych i naukowych. Jeżeli instrument zachował tyle sprawności, że można jeszcze wydobyć jego aktualne brzmienie, to od momentu, kiedy pozwoliła na to technika, nagrywa się je. W niektórych współczesnych muzeach taki instrument można oglądać za szybą, lub w inny sposób odgradzony od widza, w otoczeniu zdjęć i napisów objaśniających jego historię i funkcję, a przez słuchawkę można usłyszeć nagranie jego brzmienia.

Są jednak instrumenty o tak dużych rozmiarach jak organy, które z trudem się przenosi i eksponuje w muzeum. Zachowując je na miejscu, w kościele, w swoim otoczeniu, można to otoczenie tak kształtować, żeby sprzyjało zachowaniu instrumentu. Jeżeli nawet organy są nieczynne, to spełniać mogą rolę eksponatu we wnętrzu sakralnym, z jednej strony przez indywidualną wymowę plastyczną, często powiązaną z całością wnętrza, z drugiej strony może być prezentowany ich nieczynny mechanizm jako przykład swoistych rozwiązań technicznych.

Zachowanie odpowiedniego środowiska jest najczęściej niewystarczające i wtedy, aby powstrzymać destrukcję materii instrumentu, konieczna jest bezpośrednia ingerencja, która zawsze, choć w różnym stopniu, odbija się na jego wyglądzie, własnościach fizycznych i mechanicznych. Aby powstrzymać te zmiany, stosuje się współczesne metody fizyczne i chemiczne, które tylko teoretycznie są odwracalne, praktycznie każde tego rodzaju działanie pozostawia nieodwracalny ślad w obiekcie. Taki zabieg ma za zadanie spowolnienie określonych zmian uznanych za niekorzystne. Ideałem byłoby „zamrożenie” aktualnego stanu — materii i formy — z którego każdy zainteresowany odczyta te informacje, których poszukuje.

Im lepszy jest aktualny stan zachowania, tym bardziej instrument muzyczny jest użyteczny i tym bardziej narażony na zniszczenie. Najbezpieczniejsze dla utrzymania dobrego stanu zachowania zabytkowego instrumentu jest ograniczenie kontaktu z nim do percepcji wizualnej. Chociaż znane są wypadki, kiedy eksponowany instrument na skutek oświetlenia go, co jest niezbędne, ulega niekorzystnym zmianom.

Rzecz jest bardziej skomplikowana w wypadku narzędzi i mechanizmów, do których należą instrumenty muzyczne. Używanie instrumentu pociąga za sobą zużycie materii i utratę formy, z drugiej jednak strony szybkość zmian w obydwu zakresach jest wolniejsza, gdy narzędzie lub mechanizm jest w ruchu, niż kiedy jest nie używane.

Rekonstrukcja wiąże się z uczytelnieniem pewnych wartości obiektu. Może ona polegać na ponownym zestawieniu części we właściwą całość, co czasami wymaga dodania nowego spoiwa. Czasami materiał elementów składowych utracił swoje właściwości konstrukcyjne i bez ingerencji w strukturę materiału lub przez dodanie struktury pomocniczej nie wytrzymałby mechanicznych obciążeń zestawionych części. W różnym zakresie, zależnie od wymagań, można uczytelnić formę obiektu przez dodanie nowych elementów lub uzupełnienie ubytków materiału w starych. Wybór działań rekonstrukcyjnych zależy od celu, jaki chce się osiągnąć. Jeżeli chodzi tylko o ogólne wartości wizualne, to ważny jest kształt, faktura i barwa dodanych elementów. Z punktu widzenia konserwatorskiego istotne jest, czy dodane elementy nie będą pod względem fizycznym i chemicznym oddziaływały szkodliwie na dawne.

Celem rekonstrukcji może być przybliżenie obecnej formy instrumentu do jego formy z wybranego okresu jego istnienia, co może się wiązać z koniecznością odrzucenia pewnych elementów i dodania nowych. Przybliżenie wymaga wiedzy o obiekcie, którą czerpiemy zarówno z samego obiektu, jak i z przekazów o nim.

Dotąd konserwację i rekonstrukcję instrumentu muzycznego rozpatrywaliśmy pod kątem jego walorów plastycznych. Instrument jednak jest przede wszystkim przyrządem wytwarzającym dźwięk, przeznaczonym do wykonywania muzyki. Ten punkt widzenia komplikuje niepomiernie problemy konserwacji i rekonstrukcji instrumentu muzycznego, wymaga uwzględnienia właściwej jego funkcji.

Zależnie od wartości i stanu zachowania instrumentu istnieje kilka dróg postępowania konserwatorskiego:

1. Instrument jest w takim stanie, że przywrócenie mu brzmienia zagrażałoby jego istnieniu lub wymagało zbyt daleko idącej ingerencji w materię zabytkową, co pozbawiłoby go wartości zabytkowej. Stan taki nie pozwala na uzyskanie brzmienia instrumentu, możemy się go tylko domyślać, nie wyklucza jednak wykonywania innych zabiegów konserwatorskich.

2. Zachowana część zabytkowego instrumentu nadaje się do włączenia w rekonstruowaną całość.

3. Zabytkowy instrument jest w takim stanie, że po dokonaniu nieznacznych uzupełnień będzie nadawał się do grania. Tu mogą wystąpić dwie możliwości: albo instrument zachował się w oryginalnym stanie, albo był wielokrotnie przebudowany. W drugim wypadku możemy starać się uzyskać brzmienie instrumentu zachowując wszystkie przebudowy lub usuwając je dotrzeć do brzmienia przed przebudową.

Możliwość uzyskania brzmienia instrumentu nie warunkuje sprawności muzycznej. Ale już samo brzmienie ma swoją wartość poznawczą i estetyczną. Forma przebudowanego instrumentu pozwala przypuszczać, jakie było jego pierwotne brzmienie, zabie-

gi konserwatorskie potwierdzają lub zaprzeczają słuszność tych domniemań. Z kolei, z aktualnej formy i brzmienia instrumentu możemy wnioskować o jego pierwotnym brzmieniu.

Już na etapie odzyskiwania brzmienia instrumentu dużą rolę odgrywają zastosowane przy rekonstrukcji materiały i technologie. Użycie współczesnych technologii i materiałów nieuchronnie zaważy na brzmieniu i formie, z czego należy zdawać sobie sprawę. Zastosowanie dawnych technologii, jeśli jest to możliwe, zwiększy prawdopodobieństwo uzyskania autentycznego brzmienia instrumentu. Dlatego tak ważna jest znajomość dawnego rzemiosła i umiejętność jego wykonywania. Ta umiejętność już sama w sobie może być niematerialnym dobrem kultury o swoich wartościach poznawczych i estetycznych. Nie bez znaczenia dla rodzaju uzyskanego brzmienia instrumentu jest sposób jego używania, np. trzymanie, zadęcia itd. Sposoby te poznać możemy na podstawie konstrukcji zachowanego instrumentu lub przekazów ikonograficznych i pisemnych.

Brzmienie instrumentu zależy od zastosowanego stroju: albo współczesnego, albo historycznego. Decyzja w tym zakresie może prowadzić do ingerencji w konstrukcję instrumentu, np. współczesny strój może wymagać silniejszego naciągu strun, zwiększonego ciśnienia powietrza itd. Brzmienie starego rekonstruowanego instrumentu i muzyka na nim wykonywana, niezależnie od jej rodzaju — współczesna czy historyczna, może mieć swoistą wartość estetyczną, mimo wszystkich niedoskonałości wynikających ze zużycia instrumentu. Jego brzmienie może być dalekie od tego, jakie przewidywał dla niego budowniczy, dzisiaj jednak może być uszanowane i akceptowane. Można na takim instrumente wykonywać muzykę współczesną we współczesnym stroju, współczesną techniką gry, pod warunkiem, że zakonserwowany instrument to wytrzyma. Jest to jednak pewnego rodzaju gwałt zadawany instrumentowi. Instrument zabytkowy powinien być użytkowany zgodnie z jego historyczną funkcją, a więc taką, jaką przewidział dla niego budowniczy i muzyk. Należy nauczyć się historycznej techniki gry na nim i wykonywać muzykę, dla której był zbudowany.

W taki sposób od brzmienia zabytkowego instrumentu dochodzimy do muzyki. I znowu, można dawną muzykę grać na współczesnych instrumentach, we współczesnym stroju, zgodnie ze współczesnymi zasadami interpretacji, co stanowi określoną wartość estetyczną. Można również usiłować zbliżyć się do prawdy historycznej, tj. zakonserwować i zrekonstruować zabytkowy instrument zgodnie z historycznym rzemiosłem i celem dla jakiego był zbudowany, poznać i nauczyć się właściwej dla niego techniki gry i wykonywać na nim muzykę, dla której był zbudowany, i na który muzyka ta była komponowana, uzyskując w ten sposób nową wartość estetyczną. Historyczny instrument stwarza jednak pewne ograniczenia; można i należy je akceptować, ale można też usiłować wyjść poza nie, co umożliwia kopia instrumentu. Konserwując i rekonstruując zabytkowy instrument przywracamy mu użyteczność muzyczną, ale ze względu na jego wartość będziemy ograniczać jego eksploatację, by nie narazić go na zbyt szybkie

zniszczenie. Ochrona oryginału jest najczęstszym motywem wykonania kopii.

Kopia jest to w miarę możliwości wierne odtworzenie aktualnego stanu oryginału. W zależności jednak od potrzeb wierność oryginałowi może mieć różny zakres. Można np. skopiować tylko zewnętrzny wygląd instrumentu, wówczas będzie to makietka. Można kopię uzupełnić przez rekonstrukcję brakujących części oryginału. W instrumencie wielokrotnie przebudowywanym można skopiować tylko jedną warstwę historyczną instrumentu, pomijając pozostałe. Kopia powtarzając aktualny stan instrumentu powinna właściwie powtórzyć wszystkie jego cechy, np. wynikające ze starości i zniszczeń, zarówno w zakresie wyglądu, materiału, konstrukcji, jak i brzmienia. Wiadomo, że każda technologia pozostawia swoje piętno na wykonanym przedmiocie, dlatego przy wykonywaniu kopii zachowane powinno być też wiernie rzemiosło oryginału.

Wreszcie ostatnią formą powtórzenia oryginału jest odtworzenie jego wybranego stanu historycznego. Najczęściej jest to stan zakończonego procesu tworzenia instrumentu historycznego. Odtworzenie zmierza właściwie do powtórzenia procesu powstania instrumentu i jego użytkowania w okresie jego pełnej sprawności, tzn. gry na nim zgodnie z odpowiedziami mu historycznymi regułami, historyczną muzykę komponowaną dla tego rodzaju instrumentu. Aby odtworzenie instrumentu było pełne, należy uwzględnić wymogi zespołu instrumentów, miejsca i okoliczności, w których na oryginale wykonywano ówczesną muzykę historyczną, i świadomość słuchaczy. Jeżeli się wykonuje muzykę historyczną na współczesnych instrumentach, we współczesnym stroju muzycznym, to nie można twierdzić ani nawet sugerować, że tak brzmiała muzyka dawna, np. szesnastowieczna. Jeżeli się gra na skrzypcach z XVIII w. z założonymi metalowymi strunami, używając współczesnego smyczka, to trzeba o tym wiedzieć, że jest to wbrew historii i należy poinformować o tym słuchaczy.

Na ostatnim Konkursie Chopinowskim słyszeliśmy różne interpretacje muzyki Chopina na współczesnych fortepianach amerykańskich i japońskich, o konstrukcji i możliwościach brzmieniowych, o których kompozytor nawet nie mógł marzyć. Konstrukcja tych instrumentów umożliwiła inną technikę gry, inne efekty muzyczne. Jeszcze w czasach Chopina kompozytor tworząc muzykę nie wszystko zapisywał dokładnie w nutach, niektóre elementy uważał za oczywiste, zgodnie z zasadami współczesnej sobie interpretacji. Już wydawcy jego utworów uzupełniali rękopisy Chopinowskie własnymi oznaczeniami interpretacyjnymi, dostosowanymi do nowych fortepianów i nowej techniki gry. To tylko niektóre czynniki fałszujące nam obraz muzyki komponowanej przez Chopina, której słuchali ówcześni. Oczywiście każdy

ma prawo interpretować tę muzykę tak jak mu się podoba, na jakimkolwiek instrumencie, można więc też starać się o odtworzenie intencji artysty, o odtworzenie historycznego brzmienia tej muzyki. Przy okazji nasuwa się pytanie, do jakiego stopnia wolno deformować intencję kompozytora?

Dlatego od kilku lat czynione są starania, żeby zorganizować, przynajmniej jako imprezę towarzyszącą Konkursowi, koncert muzyki Chopina na oryginalnym fortepianie z czasów kompozytora, zakonserwowanym, zrekonstruowanym lub odtworzonym, w wykonaniu dobrego pianisty, który będzie miał opanowaną dawną technikę gry na tym instrumencie, a za cel postawi sobie wierne odtworzenie intencji kompozytora. Na świecie wysiłki w tym kierunku, w stosunku do innych kompozytorów, dają już wspaniałe rezultaty. Trzeba podkreślić, że nie chodzi o odwracanie się od współczesności, hamowanie rozwoju instrumentów, rezygnowanie z nowych interpretacji, chodzi o stopniowe przybliżanie się do prawdy historycznej, a prawda ta oprócz poszerzenia doznań estetycznych ma i niewątpliwie będzie miała coraz większy wpływ na współczesną muzykę.

W Polsce, jak wspominałem, od niedawna chronimy zabytkowe instrumenty muzyczne, konserwujemy je, rekonstruujemy i wykonujemy kopie. Coraz więcej zespołów muzycznych stara się o zabytkowe instrumenty muzyczne, lub ich kopie, i opanowuje techniki gry na nich. Także szkolnictwo muzyczne zaczyna dostrzegać ten problem. W powyższym wywodzie chodziło mi o to, żeby zabytkowy instrument muzyczny, jego konserwację i rekonstrukcję zobaczyć w szerokim zespole towarzyszących mu wartości, w zmieniającym się środowisku kulturowym. Czy w tym zespole wartości, jak umiejętność rekonstrukcji, wykonania kopii lub odtworzenie, zgodnie z historycznym rzemiosłem, umiejętność użytkowania takiego instrumentu w taki sposób, jaki obowiązywał w czasach jego powstania oraz wykonywania historycznej muzyki, nie zatraci się wartość indywidualnego, konkretnego zabytku? Nie! Oryginał jako przedmiot zawsze będzie najistotniejszym punktem odniesienia dla wyżej wymienionych niematerialnych wartości, zawsze będzie górował nad kopią wieloma wartościami dla zabytku najistotniejszymi, dla kopii nigdy nieosiągalnymi. Kopia nie zagrozi oryginałowi, wręcz przeciwnie, pozwoli lepiej go zrozumieć. Dzięki niej nie musimy ograniczać się jedynie do percepcji wizualnej — na kopii instrumentu możemy grać, możemy go bez obawy dotykać. Nikt lepiej nie zrozumie i nie przeżyje oryginału niżli wykonujący jego kopię.

Jedną z podstawowych wartości zabytku jest prawda historyczna. W pełni nigdy nie będzie zrozumiana, ani przeżyta, można się tylko do niej zbliżać stopniowo, poprzez konserwację, rekonstrukcję i odtworzenie zabytku.

The role of reconstruction in the conservation of old musical instruments

Owing to their small number and high value old musical instruments in Poland should be mentioned in our law concerning the protection of cultural property *expressis verbis* and not simply listed as an „instrumentaria”.

A correct understanding of the specific nature of the conservation of musical instruments is facilitated by a presentation of various circumstances which accompanied the making of an instrument that is at present regarded as historical. One of such circumstances is the mutual influ-

ence of music and instruments. Attention was drawn to the fact that the constructor of the instrument was concerned with its durability; at the same time, he foresaw its repair and restoration which would ensure the instrument's efficiency. Such repairs constitute, so to speak a natural part of the existence of the instrument and they are carried out with the same techniques which were originally applied in its construction. With time, however, whenever possible, the instruments were adapted to new types of music, usually beyond the range of functions proposed by the builder. Worn instruments were replaced by new ones, and the former were sometimes retained as relics of the past, frequently thanks to their rich embellishments. Nineteenth-century historicism led to collecting, preservation and display of old instruments in museums, where they were treated on par with other examples of craftsmanship. At the same time, a gradual rediscovery of old music prompted performance on instruments from the epoch. At preservation, the state of the prevention of a given instrument and its characteristic may require different methods of conservation:

1. The state of the instrument is such that the restoration of its sound quality would be a threat to its further material existence, or require far-reaching intervention which, in turn, would deprive it of historical value. Such a state does not permit the restoration of the original sound of the instrument which can be only surmised.

2. The extant part of the historical instrument can be included into the reconstructed whole.

3. After conservation and supplementation, the extant instrument can be used. We are now faced with two possibilities: either the instrument survived in its original, unaltered state or it was rebuilt upon a number of occasions. In the second instance, we can attempt to recapture the original sound either by retaining the subsequent reconstruction or to recreate the sound prior to the reconstructions by the removal of the latter.

Karol Guttmejer

OSIEMNASTOWIECZNY DWÓR W KOTLINIE

*Nie sztuką Architektów terażniejszej mody
Lecz dowcipem zbudował ten Dwór dla Wygody
Maciey Nowak, którego wyrażone Imię
Za to Dzieło niech będzie tu w Kotlinie w stymie
(napis na płatwi więźby dachowej dworu w Kotlinie)*

W 1987 r. Rolnicza Spółdzielnia Produkcyjna w Kotlinie — właściciel dworu — zwróciła się do Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Kaliszu z wnioskiem o rozebranie obiektu. Ten nakazał wykonanie studium historyczno-konserwatorskiego wraz ze szczegółową konserwatorską inwentaryzacją pomiarową, którego wykonanie Spółdzielnia zleciła autorowi niniejszego tekstu. W związku z wynikami tego studium wykonanego w 1988 r. i zawartymi tam postulatami konserwatorskimi Spółdzielnia zawiesiła

swój wniosek o rozbiórkę dworu. Jednak jesienią 1992 r. wystąpiła z nim ponownie poprzez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Kaliszu do Generalnego Konserwatora Zabytków. Wniosek został rozpatrzony negatywnie w Dziale Architektury Ośrodka Dokumentacji Zabytków, gdzie opinię przygotował mgr inż. arch. Wojciech Jankowski, m.in. na podstawie wspomnianej dokumentacji. Te ostatnie wydarzenia sprowokowały autora do napisania niniejszego artykułu.