

Friedrich Niederheitmann - Albert Berr

Cremona,

a hegedűépítés bölcsője



Palazzo Comunale

C R E M O N A
a hegedűépítés bölcsője

Friedrich Niederheitmann – Albert Berr

Cremona,

a hegedűépítés bölcsője

Az itáliai hegedűépítő mesterek és hangszereik karakterisztikája.

A fordítás a nyolcadik, teljesen átdolgozott és bővített kiadás alapján készült

(Az első kiadás 1877ben jelent meg. A szerző 1884-ben elhunyt)

**A stuttgarti Hamma és Társa cég hegedűfényképeivel és
Cozio di Salabue gróf gyűjteményeiből való címkemásolatokkal.**

**A könyv eredeti, német címe: „Cremona”
Friedrich Hofmeister kiadó. Frankfurt am Main 1956.**

**Nyomda: H. Heenemann KG. Berlin - Wilmersdorf.
Copyright 1956. Friedrich Hofmeister - Frankfurt a.M.
Printed in Germany.**

.

**Fordította:
Vékes József okleveles mű és szakfordító**

**Átnézték:
Temesvári Péter ezüstkoszorús hegedűkészítő mester
Harsányi István nagybőgőművész, okl. hangszerész.**

A fordító magánkiadása – vekes.jozsef@gmail.com

ISBN 98-963-06-5702-0

TARTALOMJEGYZÉK

Előszók	9
1. A hegedű kialakulása	19
2. Itália hegedűiskolái	23
3. A hegedű megjelölése	29
4. Szakvélemény és becslés	39
5. Kis- és névtelen mesterek	61
6. A cremonai hegedűjegyzék	65
7. Az óitáliai lakk	70
8. Nevezetes hegedűépítők névjegyzéke és alkotásaik ismertetése	75
9. A hegedűvonó története	133
10. Képeink	136
Táblák	138
Végjegyzet	162
Zárszó	165
Melléklet. A vonós hangszerek szakirodalmának jegyzéke	167

ELŐSZÓ AZ ELSŐ KIADÁSHOZ

A vonós hangszerekkel kapcsolatban igen sok szakíró, többé-kevésbé értékes írásokban, közzétette ismereteit. A hegedűépítő-művészet itáliai mestereinek és hangszereik karakterisztikáját illetően azonban kíváncsú és hasznos lenne tájékozottabbnak lenni.

Amikor e mű megírásához kezdtem, feladatul tűztem ki, hogy a bel- és külföldi, régi és új irodalomból, a klasszikus mesterekről és hangszereikről a lehető legnagyobb pontossággal és teljességgel szerezzek adatokat, és minden egyes művet megtárgyaljak. Nem foglalkoztam azokkal a húros hangszerekkel, amelyekből a hegedű kifejlődhetett, de magával a hegedű felépítésével sem, mert ezt az anyagot előttem már többen, alaposan feldolgozták. Munkám célja, hogy - amennyire lehetséges - megismertessem és megtanítsam az olvasót az itáliai hangszerek eredetiségének és értékének megítélésére.

Bár igen sok hangszer ment keresztül a kezemen, mégsem merném kijelenteni, hogy minden ismertetésre kerülő hangszert láttam, vagy foglalkoztam volna vele. Minden esetre különösen nagy örömmel gondolok a „The Violin; its famous makers and their imitators, by George Hart, London 1875.” c. kiváló műre (Georg Hart: A hegedű; kiváló készítői és másolói. London 1875), melyből igen sokat tanultam és munkámhoz is felhasználtam. Ezt bátran és nagy bizalommal tehettem, mert Hart urat személyesen ismertem és elsőrangú szakembernek tartom.

E műben számos itáliai mestert nem tudok teljes pontossággal megemlíteni. Hart úr a bolonyai Gaspard Duiffopruggar mestert is csak a lantok, mélyhegedűk és nagybögők híres építőjét és nem úttörő minőségben, mint a hegedű feltalálójaként ismerteti.

Találjon e mű az itáliai hangszerek műértőinél szíves fogadtatásra.*

Aachen, 1977.

Berr

* Korábban bizonyos mértékig előfutárként jelent meg: F. NIEDERHEITMANN: „A hegedűépítő-művészet mesterei Itáliában és Tirolban” (az előszó dátuma: Aachen, 1876. augusztus) Friedrich Schreiber kiadó Bécsben. Aug. Granz Hamburg. K. u. K. udvari zenemű kereskedő, 25 oldal.

ELŐSZÓ A HARMADIK KIADÁSHOZ

Az 1877-ben, első kiadásban megjelent kis mű iránt igen nagy volt az érdeklődés. Az ismeretekben gazdag szerző 1884-ben történt elhalálása miatt a második kiadás csupán utánnyomása volt az első kiadásnak, de ez is gyorsan elfogyott. Így sürgősen szükségessé vált azt harmadszor is kiadni. A harmadik kiadáshoz parancsoló kötelességünk az elmúlt húsz évben oly gazdagon napvilágot látott tudományos kutatások minden eredményét felhasználni, amelyek e szakterület történelmi ismereteit gazdagították, és a korábbi téves adatokat módosították.

A mű technikai részében nem történt jelentős változtatás. Az elhunyt szerző elismerően kimagasló hozzáértése és megfigyelőkészsége elegendő fegyvert kínált számunkra az itáliai iskolák és az egyes mesterek lelkiismeretes, korrekt jellemzéséhez. Egyik fia, Franz Niederheitmann, magdeburgi hangszerkereskedő (akinek fő hivatását fiatal kora óta, de különösen az elmúlt tizenöt évben a régi hegedűk, és készítőinek tanulmányozása képezte) rendelkezésünkre bocsátotta apja kéziratait, melyet az új kiadáshoz az általa készített magyarázó kiegészítéssel együtt felhasználtunk. Szabad legyen ezen a helyen is megemlíteni, hogy az első kiadás előszavában említett terjedelmes hangszergyűjtemény a szerző halála után sajnos minden ellenőrzés nélkül „elszóródott.” A gyűjteményre ugyanis egy tételben nem találtak vevőt, ezért az örökösök a hangszereket egyenként bocsátották árúba.

A könyv történelmi részét kiigazítottuk és átalakítottuk. Amit Giov. de Piccolelli, Angelo Berenzi, Giov. Liviu és mások az idevonatkozó speciális kutatásaik során már kiderítettek, azt gyakorta teljesen új adalékokkal kiegészítve, de lelkiismeretesen felhasználtuk. A jelentősebb gyűjteménykatalógusok adatait is figyelembe vettük. Újraserkesztéséről dr. Emil Vogel, az itteni „Péter zenei könyvtár” könyvtárosa gondoskodott.

A mű első kiadására W. H. Quarell angol fordító is rátalált, melynek angol változatát 1894-ben Rob. Cocks és Ts. londoni cég jogosulatlanul kereskedelmi forgalomba hozta. A londoni kiadói könyvkereskedés kénytelen volt a kiadvány átvételétől elállni. Az angol kiadvány történelem-életrajzi része a mostani harmadik kiadással teljesen értéktelenné vált.

Lipcse, 1897.

A harmadik kiadáshoz: (Cavaliere Giovanni de Piccolellis Úrnak, a hegedűtörténeti tanulmányok nagyra becsült kutatójának ajánlva)

Pregiattissimo Signore!

La di Lei lettera, gentile mi trova qui in campagna, ove, dopo di avere abbandonato Firenze, da circa sei anni vivo rittirato.

Nulla poteva giungermi intanto di piu gradito dell' indulgente giudizzio da Lei accordato ai miei Liutai, e con animo grato la ringrazio ed accetto la distinzione con la quale Ella vuole conorermi nella edizione in ristampa dell' opera Cremona.

Ignoro se Ella rammenta le note aggiunte alla edizione del mio libro, e se ha notizia d' una memoria che fui abbligato a scrivere per l' Istituto musicale di Firenze - mi permetto inviarle questi fascicili, che forse portanno esserle di qualche utilia, specialmente in ciò che riguarda bli antichi Amati, come in ciò che concerne taluni particolari d'arte, generalmente poco noti nel lavoro del grande Stradivari.

Grazie di nuovo, caro Signore, e permetta che io me le dichiardi devotissimo

Gio. del Piccolellis
S. Nicola la Strada,
C a s e r t a, 27.Februar 1897.

Igen tisztelt Uram!

Az Ön baráti levele casertai, vidéki tartózkodásom helyén ért utol, ahova Firenzét elhagyva immár hat éve visszavonultam.

Semmi nem érinthetett volna kellemesebben, mint az a megértő bírálat, amelyben a hegedűépítés területén végzett munkámat részesítette. Hálás szívvel és kitüntetésként vettem át az Ön dedikációjával ellátott CREMONA c. mű új kiadványát.

Nem vagyok biztos abban, hogy Ön ismeri a hegedűépítésről szóló, 1886-ban megjelent könyvem kiegészítését, valamint a firenzei Zenei Intézet számára fogalmazott rövid írásomat, ezért engedje meg mindkettő megküldését. Az Amati-család történetét, valamint a nagy Stradivari művészetének néhány, kevésbé ismert részletét még hasznosan felhasználhatja.

Ismételt köszönettel
az Ön híve
Gio. dePiccolellis.

A negyedik kiadás hosszú ideje vár a megjelentetésre! Dr. Emil Vogel - a könyv átdolgozója - súlyos megbetegedése, akit a halál 1908. június 18.-án örök nyugalomra rendelt, valamint a túlzottan gazdag anyag nehéz áttekintése késleltette a mű összeállítását.

A harmadik kiadás is megért egy nem engedélyezett utánnyomást: Abele and Niederheitmann: The violin. Its history and konstruktion illustrated and described from many soueces and translated in full from German by John Broadhouse, London 1907, Reeves 120 VIII, 207p.

Lipcse, 1908.

a kiadó könyvkereskedés

A negyedik kiadáshoz:

Berlin, 1909. január 16.

Az 1908. december 22.-én kelt baráti levelére válaszolva legszívélyesebb köszönetünket fejezzük ki Önnek „Az itáliai hegedűépítők és hangszereik karakterisztikája” c. niederheitmann-i mű közeljövőben megjelenő negyedik kiadás dedikálásáért, amit szívesen elfogadunk. A mű korábbi kiadásai széleskörű érdeklődésre találtak, így reméljük, és izgalommal várjuk, hogy az új, dr. Emil Vogeles úr által kiadandó, anyag legalább olyan élénk fogadtatásra fog találni. Nagyra értékeljük a szakértői törekvéseit és kívánjuk, hogy ezzel is a nem jogtalanul a „hangszerek királynőjének” tartott hegedű iránti érdeklődését töretlenül még tovább növelje. Legjobb kívánságaink kísérik az új kiadást.

Mély nagyrabecsüléssel
Német Hegedűépítők Szövetsége
Albin Wilfer elnök
Max Möckel jegyző

ELŐSZÓ A HETEDIK KIADÁSHOZ

A ötödik és a hatodik változatlan kiadása volt a negyediknek. A hetedikben számos helyesbítést, mindenekelőtt rövidítéseket fogantatosítottam. Ezt a maga nemében páratlan Niederheitmann-művet, Albert Fuchs: „A vonós hangszerek értékelése” c. kiegészítő könyvével összedolgozva, ugyanannál a kiadónál szerettem volna megjelentetni. Az átdolgozást jelenleg nem tartom lehetségesnek, mert az árak a Világháború következtében túlságosan ingadoznak. Továbbá ha az eddigi „CREMONA” címet megváltoztatnánk, akkor nemcsak az itáliai hegedűkészítőket kellene figyelembe venni. Niederheitmann a könyvében és az eredeti szövegben alkalmilag már megemlítette a német, francia stb. hegedűépítőket. Most a legkiemelkedőbb, nem itáliai hegedűépítőket - bővebb jellemzésük nélkül - a függelékben ismertetem. Úgy gondolom, hogy a függeléknek majd sok üdvözlője lesz. A közelebbi értesülések megszerzése végett először a lütgendorffi Willibald Leo Freiherrn 1904.-ben megjelent terjedelmes, számos ábrával illusztrált művét ajánlom kézbe venni.

Kiegészítésként elsősorban a múzeumokra, de magángyűjteményekre is utalok. Alaposabb tanulmányozáshoz feltétlenül szükségessé válik a legismertebb hangszergyűjtemények katalógusába történő betekintés.

W. A.

ELŐSZÓ A NYOLCADIK KIADÁSHOZ

Az volt az érdemekben gazdag átdolgozó vágyálma, hogy az utolsó kiadványt Niederheitmann: „CREMONA”, és Albert Fuchs: „A vonós hangszerek értékelése” c. műveivel, azonos kiadásban megjelentetve, egy művé dolgozzák össze. Dr. Wilhelm Altmann professzor az útjában álló nehézségeket nem tudta elhallgatni és a hetedik kiadáshoz írt előszóban ezt ki is nyilvánította. Altmann úr bizonyára jó szándékkal, de aligha a szerző nézetét követve, olymódon bővítette ki a könyv tartalmát, hogy a cím által fölvázolt keret robbanásként szemlélhető. Emlékezetesen „a legkiemelkedőbb nem itáliai hegedűépítők” kilenc nyomott oldalt kitevő jegyzékét függelékként közölte. Abban a könyvben, amelyet az alcímben, mint az „itáliai hegedűépítők és hangszereik karakterisztikáját” deklarálja, a legjobb akarattal sem látjuk szükségét egy ilyen függeléknek.

Nem kétséges, hogy a két könyv, a „CREMONA” és a „Becslés” csak kényszerrel egyesíthető, ezért jobb lenne az „egyberagasztás” kifejezést használni. Külön-külön mindegyiknek meglenne a maga létjogosultsága, és mindegyik hüen ápolná a neki szánt szakterületet.

A 7. kiadás 160. oldalán lévő lábjegyzet közli, hogy a Porosz Állami Könyvtár akkori zenetudományi osztályának vezetőjével még személyes kapcsolatban álltam. Munkája során örömmel láttam el tanácsokkal, ugyanis a kereskedelemben kevés gyakorlattal rendelkezett. Tudvalevő, hogy egy könyv átdolgozójának aligha lehet teljes a sikere. Akkoriban még a kereskedelemben tevékenykedtem, és számos támogatással szolgálhattam. Még egy rosszakarátú ember sem tehet neki szemrehányást, hogy nagyképűen vállalkozott idegen érvekkel megközelíthető feladatokra.

Törekvéseim megérték a fáradozást. A „CREMONA” c. könyv régi célkitűzése tisztán került látókörbe. Tartalma most ismét összhangban van a címével. Ezt a célt - a könyv használójának a tartalomjegyzék áttekintésekor - szembetűnő sebészi beavatkozások, amputációk stb. azonnal megmagyarázzák. Hagyjuk az olvasóra a kérdés megválaszolását, hogy a 8. kiadás javítottnak vagy bővítettnek nevezhető-e. Minden bizonnyal teljesen átdolgozottnak és célszerűbbnek tekinthető, ha egy gyűjtő érdekeire gondolunk. Mi haszna lenne egy hosszú, áttekinthetetlen névregiszternek, amelynek neveivel és hangszereivel a kereskedelem szabad vadászterületén senki sem találkozhat? Részint a nem kielégítő régi irodalomból, vizsgálat nélkül, életben tartás végett átvett, kitalált nevek, melyek látszat egzisztenciáját nyilvánvalóan hamis címke feliratokból származtatják. Olyan neveket, amelyek a távoli múltban itt-ott egy embert jelentettek, akiknek munkáiból valamilyen ciszter vagy mélyhegedű esetleg egy hangszermúzeum szekrényében, mint egy lelenc látható!

Azonban az ilyen könyv, mint a „CREMONA” mégiscsak útbaigazító, tehát szótárjellegű könyv. Amit a mű az egyes mesterekről megemlít és kijelent, annak a gyűjtő vagy a hegedűjátékos gyakorlatában beigazolódást kell találnia. Mit használnának itt azok a nevek, melyekhez semmi reális analógia nem kötődik? - Semmit!

Korábban már foglalkoztam ezzel a kérdéssel, ezért a közbelépésem nagyító alá helyezve szolgáljon igazolásul. Már történt utalás arra, hogy az Altmann által függelékebe helyezett, nem itáliai hegedűépítőket a „CREMONA” címmel ellátott műben fölösleges lenne eltűnni. Aki ennek a listának a hiányát érzi, az a könyvpiacra ismét megjelenő Albert Fuchs: „A megállapított díjszabás” c. kiadványban (Hofmeister kiadó, Frankfurt a. M.) majd megtalálja. A Hans Edler feldolgozásában, 1955-ben, 5. kiadásként megjelent mű e mestereket nemzeti-ségük szerint felsorolja. Annak nincs semmi jelentősége, hogy az abban megnevezett árakkal részleteiben mindig egy véleményen vagyunk-e vagy sem. Ezzel kapcsolatban természetesen nagyon eltérőek a vélemények.

Altmann a régi kiadás 9. oldalán a XIX. és a XX. század szakirodalmáról közöl egy könyvjegyzéket. A lista értéke kétségbe vonható. Kétségtelen, hogy ezzel csak akadémikus érdeklődésre számíthat, mivel az abban megnevezett könyvek szinte egyáltalán nem kaphatók a kereskedelemben. Mindez csupán felbosszantaná a tisztelt olvasót, aki sebesre írhatná az ujját, hogy a kiadóknál valamit elcsíphessen belőlük, amire természetesen igen kevés esélye lenne.

Az egyébként ügyetlenül szerkesztett könyvlistának is csak akkor lenne értelme, ha abban a szerző vagy a könyvcím – legjobb, ha mind a kettő - betűrendi felsorolásban szerepelne. Altmann a listát időrendi sorrendben, tehát a megjelenés dátuma szerint szerkesztette. Ez egy szakirodalmi könyvtáros számára esetleg probléma mentes dolog lenne, egy laikusnak viszont - aki csak tájékozódás végett keres egyes műveket, vagy szerzőket - lehetetlen elrendezést jelenthetne. A listának tehát csak akkor lenne értelme, ha a felsorolt könyvek valóban beszerezhetők lennének. Ezek a munkák a már meglévőkhöz nem több mint útbaigazító műnek, kiegészítő irodalomnak számítanak. Ha mégis átvenném, akkor azt bibliofil finomságú regiszterként venném fel. A majdnem elérhetetlen vagy tetemes költséget okozó könyvritkaságok az antikváriumokban időnként napjainkban borsos áron kerülnek eladásra.

Az önálló és időszakos folyóiratok kivételt képeznek, közülük egynéhány még ma is egzisztál. Az olvasótól nem szabad e publikációkat megvonni. A még létező csekély kiadványt szabadjon felsorolnom:

„A ZENESZERSZÁMOK”, Erwin Bochinsky és H. K. Herzog szerkesztők, kiadó és szerkesztőség Frankfurt a. M., Mierendorf u.21. Havi folyóirat.

„HANGSZERÉPÍTÉSI FOLYÓIRAT”, kiadja dr. H. Matzke professzor, F. Schmidt kiadó, Siegburg/Rhld., Kaiserstrasse 99. Havi folyóirat.

„THE STRAD”, a monthly Journal for Professionals and Amateurs of all Stringed Instruments played with the Bow. Editor: The Strad, 2 Duncan Terrace, London N.1.

„VIOLINS AND VIOLINISTS”, Ernest N. Doring, Gründer; R.A. Olson, Editor and Publisher, Max Möller, Contributing Editor, Gladys M. Bell, Assistant Editor. Verlag William Lewis and Sohn, Chichago 3 (III), 30 East Adamstreet (USA) Eredetileg havi folyóiratnak szánták, de eleinte csak kéthavonta jelent meg, és - mint ahogy a korábbi kiadású angol „THE STRAD” - minden számában közölt érdekességeket a régi mesterhegedűkről.

Otto Möckelnek harminc évvel ezelőtt a „A HEGEDŰ (és rokonhangszerek)” c. kiadványa a hegedű szerelmeseinek egyik legkedveltebb folyóirata volt. Sajnos anyaghiány miatt két év után, még az alapító életében megszűnt. Ennek a havi publikációnak célja lett volna - ahogy ma ugyancsak szükségesnek látszik -, hogy a hegedűvel kapcsolatos témát mindinkább a szellemi érdeklődés középpontjába emelje.

Az utolsó kiadványból, a Stradivari-műről szóló összeállítást (160. oldal) valaki eltüntette.

Abban az időben, az előkészítésben magam is közreműködtem, de talán aligha jöhetek gyanúba a kiemelés meggondolatlan végrehajtása miatt.

A „How many Strads?” doringi megjelenése óta (William Lewis és fia kiadó, Chichago 3 /III/, a fogyatékoságok minden jegyével ellátva, alapjában véve léteznek kissé meghökkentő listák. A Doring-listájában közzétett anyag statisztikailag jelentős és tanulságos, amelyből némelyik J. B. Guadagnini műveivel is foglalkozik.

Itália iskoláinak stílusbeli mozzanatai mentek tönkre, ezért sürgősen igénylik a helyesbítést. Róma ragyogó iskolája - amelyet eddig a kevésbé jelentős firenzei iskolához soroltak, vagy annak rendelték alá - most ismét eredeti állapotának örvendhet, amire valóban rászolgált.

Az itáliai lakkozásról szóló fejezet, valamint a régi receptekről és az alapozás kérdéséről szóló értekezés változatlan maradt.

A hegedűcímkézés hevesen vitatott kérdésének külön fejezetet szenteltünk, hogy a jelenkor égető problémáit - ma inkább, mint valaha - megbolygassuk. E gazdag témából néhány különösen érdekes összegzést vettem ki. Az egyiket kérdés formában is feltehetjük: Vane okiratértékük a címkéknek? Egy másik összegzés szintén nagyon időszerű, nevezetesen: Hogyan néz ki Josef Guarneri II. valódi címkéje? Attól eltekintve, amit Hill a művében a mesterről ábrázol, az sem Lütgendorff, sem Vannes, sem Farga vagy Paul de Vit anyagában nem található - végtére Guarneri del Gesù Stradivarius mellett Itália leghíresebb mesterének számít!

Elviselhetetlen lett volna számomra, ha ezt az alkalmat kihasználatlanul elszalajtom, anélkül, hogy az ügyben világosságot teremtenék. Hasonló motiváció vezetett, amikor egy eredeti, nyomtatott Stainer címkeváltozatot vettem alapul. Megragadom az alkalmat, hogy a hozzá nem értőnek lehetővé tegyünk bepillantást a kulisszák mögé, hogy lássák, milyen sok meg nem értéssel, olykor még gonosz szándékkal is számolnia kellett egy szerzőnek, hogy - Goethe szavaival élve - egy „új igazságot” egy régi „tévedéssel” szemben győzelemre segítsen.

Egy másik időszerű téma a hegedű jegyzékével foglalkozik, amelyet rövidsége ellenére ma ismét mindenki a szájára vett. Ez a jegyzék semmi jelentéktelen adatot nem tartalmaz, de minden elérhető jelentősebb itáliai hegedűt jegyzőkönyvbe vett. Itt égető kérdésként merülhet fel, vajon az állítólagos haszna felülmúlja-e az esetleg okozott károkat. Egy ilyen lista elkészítésére most kínálkozott lehetőség.

A „CREMONA” c. mű hosszú ideje standardmű a hegedűépítők számára, amelyben a munkájukhoz figyelmeztetésekkel és gyakorlati útmutatásokkal találkozhatnak. A szakvéleményezéssel és értékeléssel foglalkozó témát szigorúan véve jobb lenne talán Albert Fuchsnál elhelyezni és itt csupán néhány részkérdéssel foglalkozni. Azonban a kereskedelemben a régi hangszerekkel tevékenykedő hegedűépítő - és ezek nem kevesen vannak - ezzel most, mint gyakorló szakértő - tisztessége megőrzése mellett - számos mankót és támogatást találhat. Először kíséreljük meg a szakvélemény és a garancia meghatározáshoz egyfajta standard-séma felállítását. A jövő majd igazolja vajon beválik-e a kísérlet. Az olvasónak számos ismeretet nyújtunk a hozzáértésről és gyakorlásáról stb.; tájékoztatjuk a másolatokról és hamisítványokról, ezzel is gazdagítva ismeretanyagukat. Tehát amit az egyik oldalon töröltünk, azt a másikon megadjuk.

„Csak egy kópénak adatik több mint amije van!” - mondja egy régi német közmondás. Niederheitmann könyvének átdolgozása során mindig a szemem előtt lebegett ez a mondas. Az embernek ilyen vagy olyan nézetei lehetnek. Az enyém - durván a mérce fölé emelve - majdnem mindig a régi rutinos, gyakorlati emberé, aki évtizedeken keresztül a kereskedelemben tevékenykedett és hosszú élettapasztalattal a háta mögött, szellemi fölkészültségének elsatnyulása ellen mindig hevesen védekezett. Soha egyetlen helyen sem szükséges elviselnem olyan gáncsoskodást, miszerint az olvasónak többet adtam volna, mint amennyivel rendelkezem. A szövegváltozatot számos helyen tarthatják vitathatónak. Aki ezt úgy fogja fel, ám legyen! A vita legális harci eszköz a vélemények mellett és ellen. Egy kutatómunka eredményét semmi nem mozdíthatja jobban elő, mint a téma feletti gyümölcsöző vitatkozás. Ebben a szellemben értékelünk majd néhány felhánytorgatást.

Nálam senki nem tudhatja jobban, hogy az új „CREMONA”-mű óhajta máig is nyitott kérdés. Azzal a korábbi bölcs mondással vigasztalom magam, hogy egy régi ház későbbi átépítése mindig kétes vállalkozásnak számít - és ez a könyv egy régi „házzá” vált!

A képanyagot illetően összhangba kellett hozni az elvárásokat a szükségszerűséggel. A szemlére kiállított hegedűket - egy kivétellel - a Hamma és társa stuttgarti üzletház szívélyes módon bocsátotta rendelkezésemre. A középkategóriába tartozó mesterek munkái között is találhatók igen jellegzetes példányok. Csak ezeknek van valóban tanulságos, oktató értékük.

A beszerzett címkeanyagot - mint ahogy a hegedűképeket - itt mutatjuk be először. Guarnerius del Gesù, valamint Francesco Stradivarius címkéinek felnagyítását tudatosan választottuk, hogy a „Grafen Cozio di Salabue” tollvonásai kivehetők legyenek Ezzel elárultam, hogy milyen forrásból származik minden egyéb címke - kivéve Stainer címkéjét. Ez utóbbit Ernest N. Doring: „Violins and Violinists” c. magazinjában egyszer már kicsinyített méretben reprodukálta. A címjegy „Dr. Sailer” Stainer-hegedűjéből származik, és Henry Werro berlini hegedűkészítő bocsátotta rendelkezésemre.

Régi szokás szerint az előszóban mindenkit - aki a mű sikeréért jelentősen közreműködött - hálával megemlítek. Én is igyekszem eme kötelességemnek eleget tenni. Fridolin Hamma úr, nemzetközileg elismert szakértő, tanácsaival mindig mellettem állt és képarchívumát önzetlenül bocsátotta rendelkezésemre. Köszönetem tehát elsősorban őt illeti meg. Továbbá a Friedrich Hofmeister zenemű kiadó(1807-ben alapítva Frankfurt a.M.-ben) és különösen az ott működő Schwarze úr támogatása készíttet rendkívüli köszönetre. Az Altmann által lektorált könyv egy példányát is rendelkezésemre bocsátották. Az átdolgozáskor ezúttal arra szorítkoztam, hogy minden idegen szó ellen hadba vonuljak, ezért ebből a legtakarékosabban fogyasztottam.

Az e fajta könyveket szívesen szeretném más mércével mérni. Egy könyv tanulságos tartalma kizárólag attól függ, hogy a szerző vagy az átdolgozó az egyes fogalmakra olyan szókifejezéseket, illetve nyelvezetet használjon, amelyek nagy valószínűséggel az olvasóban is ugyanolyan fogalomképzeteket ébresztenek, mint benne. Tehát ilyenformán többre tartok egy „vibráló” vagy „rezgő” tető kifejezést egy „remegő” vagy „reszkető” tető szóhasználatnál, ahogy Altmann ezt az idegenből átvett szót elnémetesítette. Az idegen szóhasználat elleni harc következetesen befejeződött. Lehet, hogy egyáltalán nem tudtam volna az olvasóval a fluoreszcenciál analízisről, vagy a mikro-kémiai folyamatokról stb. társalogni, mert anyanyelvünknek nincsenek erre megfelelő szakkifejezései? Szabadjon remélnem, hogy ez a rövid indoklás elegendő érvnek látszik.

Végezetül szenteljünk néhány szót Carl W. Günther, a Hofmeister-kiadó elhunyt tulajdonosának emlékére, aki röviddel az 1956-ban bekövetkezett halála előtt még biztatást adott az előttünk fekvő mű kiadásához.

Azzal a reménnyel szeretném e könyvet útjára bocsátani, hogy sok új követőt tudjon meghódítani.

Mittenwald, 1956 őszén.

A. B.

1

A HEGEDŰ KIALAKULÁSA

CREMONA - Mailand és Mantua között, a Pó folyó mentén fekvő kis városka nevét a kerek földgolyón mindenütt ismerik ahol egy hegedű hangja felhangzott. Az itt alkotott hegedűépítő-művészet mesterművei tökéletességükkel fenn ragyognak, és követésre méltó példaként szolgálnak.

A hegedűépítés történetéről¹⁾, kezdetéről még mindig nincs világos értesülésünk. A „hegedű” szó fiatalabb és előkelőbb, mint a XII. század óta használt „Fidel”. Eredetét részben a francia „gigue” -ból (= Schinken, állítólag először Johannes de Garlandia szótárában használva, 1210-1232) levezetve, mialatt a nyelvtudomány szaktekintélyei a „Geige” fogalmat német eredetűnek tartják. A Grimm testvérek²⁾ úgy vélekedtek, hogy a „Fidel” az román, a „Geige” pedig német eredetűnek tűnik. A román nyelvbe - mint ahogy a germán népekébe is - máshonnan kerültek be ezek a fogalmak. A „Geige” szó valójában a germán nyelvben talál jó támaszt, a románban azonban ez hiányzik. A gag (gig) szó ősi eredetében lényegében egy ide-oda mozgást jelöl. A hegedűt más hangszerektől tulajdonképpen a vonó³⁾ használata különbözteti meg, melynek mozgatását a „gige” fogalommal jelölhették meg. A „werrerauisch” hegedülni még most is azt jelenti, hogy a „fidelvonóval fel és lefelé haladni”. A német szó - amely mindkét eredet mellett síkraszáll - ugyanakkor egy átalakítást, reformot hozott magával, amely a román⁴⁾ területet is meghódította. Ez az előrelépés mindenekelőtt a fogólap bevezetésében rejlett, hogy a „videle” hiányzott, mialatt a régi fidel vonó a hegedűt is tovább tudta szolgálni. Ahogy egyébként a hegedű az öregebb Fidelt kiszorította - amely a költői szóhasználaton kívül legfeljebb már csak „Strohfidel”-ként él - ugyanúgy a Geige-t a XVI. és XVII. század óta Itáliából a Violine, eredetileg viole (vielle) - amely többek között a Lira-ra, de részben a Lant-ra is visszanyúlik -, szorongatta, és részben kiszorította. A XVI. század kezdetére Vidrung⁵⁾ és Agrikola⁶⁾ közleményei szerint a következő vonós hangszerek voltak: a kötésekkel, a húrláb és a húrok rögzítése nélkül az úgynevezett kereszthevedereknél, kiegészítésként

1. „nagy hegedűk”

5 ill. 6 húrral

2. „nagy vagy kishegedűk”

4 húrral

3. „kishegedűk”

3 húrral

a húrtartó számára, amelyet részben a mai hegedűnk alkata szerint, részben mint csellót vagy nagybőgőt alkalmaztak. Primitív, esetleg plump módon, de már megközelítően kialakult e hangszerek formája.

4. „kishegedűk” 3 húrral kötések nélkül húrlábbal és húrtartóval mandolinszerű formában.

A továbbfejlesztett vonós hangszerekről több ismertetés látott napvilágot:

- Hans Judenkunig a Schwäbisch-Gmündből „Ain schone kunstliche underweisung...auf der Lautten und Geygen etc.” (szép művészi iránymutatás...lantra és hegedűre stb.), Bécs, 1523;

- Hans Gerle „Musica Teusch aug die Instrumente der großen und kleynen Geygen auch Lautten etc.” („Teusch” zene nagy-és kishegedűre valamint lantra stb). Nürnberg 1532, útmutatást tartalmaz a hegedűjátékhoz. 2. kiadás 1537; 3.kiadás 1546);

- Silvestro Ganassi (del Fontego-nk nevezték) „Anweisung⁷⁾ für das Spiel der Viola und der Kontrabaßviola in 2 Teilen” (útmutatás a mélyhegedű és a nagybögő játékhoz 2 részben) Velence 1542-1543. Ezt a vonós hangszert Németországban ugyancsak hegedűnek, Itáliában Violen-nak nevezték.

- Fétis hírt ad egy Giovanni Kerlino (állítólag német származású) nevű személy által 1449-ben, Bresciában épített, erősen boltozott Violáról; Laux (Lucas) Mahler német lantkészítőről, 1500-1528, Bolonyában, valamint Stradivari lantjáról is. A húros hangszerek építése Felső-Itáliában már a XVI. században fellendült.

A század második felében sokrétűvé vált a Viola építése. J. B. T. Wckerlin a „Musiciana” c. műben (3 rész, Párizs 1877, 90) idéz Philibert Jambe-de-Fer (Lyon 1556) írásából. Ebben a Quart-ban hangolt öthúros Viole-ról, valamint a Quint-ben hangolt négyhúros Violine-ról tesz említést.

Prätorius⁸⁾ a XVII. század elejéről felsorolja:

1. igen nagy Baß-Viol,
2. nagy Baß-Viol de Gamba három hangolásban,
3. ötféle kis Baß-viol,
4. Tenor- és Alt-Viol de Gamba két-két hangolásban,
5. négyféle Cant Viol de Gamba (Violetta picciola),
6. Viol Bastarda öt hangolásban és
7. négyféle Viola da Braccio.

Ezekből a Viole-fajtákból egymás után alakult ki a Kontrabass, a Violoncell, a Bratsche és a Violine.

A XVI. század közepéig a vonós hangszereket⁹⁾ - és pedig a Viola da Brazza-t (da Braccio), a Viola da Gamba-t és a Brasso-t - leginkább csak az énekhang kísérésére, illetve erősítésére vették igénybe. Hiányzott azonban a szopránt kiegészítő és kísérő hangszer és ezt a hiányt próbálták kiküszöbölni.

A régebbi típusokból csak fokozatos átalakuláson keresztül - és nem máról holnapra - fejlődött ki a Diskanthegegedű vagy (Prätorius szerint) a „valódi Diskanthegegedű”, a mi hegedűnk; tény, hogy azt nem egyetlen egy mester gondolta ki. A Violen- és a Lyren-nél nagyobb hangterjedelmű és tisztább hangú vonós hangszer iránti óhaj kielégítésére immár rendelkezésre állt a hegedű. A tiroliai Caspar Tieffenbrucker-t (Gaspar Duiffopruggar-nak de Gaspar da Saló-nak is nevezték) gyakran, mint a „Viole feltalálóját” emlegették. Még napjainkban is nyitott kérdésként kezelhetjük, hogy ki lehetett az itáliai hegedűépítő-művészet úttörője. A hegedű-műalkotások azonos módon olyan tökéletesek voltak, hogy a későbbi mesterek esetleg alakban, de hangadó tulajdonságokban aligha voltak képesek jobbat alkotni. Kétségtelen, hogy a bresciai Gasparo da Saló (szül. 1540 körül, =1609) kiemelkedő szolgálatot tett az új típusú hangszer megalkotásával. A hegedű jóval korábbi keletkezését talán mégsem fogadhatjuk el, mivel ezzel a hangszerrel foglalkozó irodalom sem nyúlik messzebbre vissza. Giulio Caccini és Jacopo Peri (Firenze 1600) „L' Euricide” c. operájában még nem került a hegedű alkalmazásra. Csak Claudio Monteverdi (1567 Cremona) „Orfeo”-jában (1607) mutatható, ki mint „violino piccola ala francese”. Egyébként ez a zeneszerző fedezte fel a vonós hangszerek tremolóját is.

Ha szemügyre vesszük a hegedű képében előttünk fekvő kis hangszert, akkor csodálkozunk kell, hogy a hangzás és a kifejezés milyen szépségét, a hang milyen teltségét képes előidézni. Az ötvennyolc részből összeállított hegedű minden darabja olyan szellemesen van kidolgozva, olyan praktikusnak vannak egybeszerelve és olyan könnyen kezelhető a felszerelése, hogy lehetővé teszi egy hihetetlen virtuozitás életre keltését. A gyakorlott kézzel e gyenge alkotmányon előcsalogatott zenei dallamossággal és bájjal joggal megszerezte magának a „hangszerek királynője” elnevezést. Jóllehet csak vékony falemezekből van összeenyvezve és a súlya alig nyom 400 grammot, ez a törekeny test elmés kombinációjának erejével mégis egy 20 - 22 kg¹⁰⁾ vízszintes feszítőerőt és egy 7 - 8,5 kg-os függőleges húrnymást képes legyőzni. (Nem 40 kg, illetve 12,5 kg feszítőerőt és húrnymást, ahogy ezt gyakran állították). Hangja a legnagyobb koncerttermeket és a legmagasabb templomcsarnokokat is betölti.

Alakja szemet gyönyörködtető. Minden szimmetrikus rajta, vonalai szépek, minden rész tetszetős összhangban van a másikkal. Ha megkísérelnénk a körvonalain vagy az egyes részek harmonikus elrendezésén valamit változtatni, attól csak a külső megjelenése szenvedne hátrányt. A hegedű felépítését illetően eddig minden változtatással legfeljebb a kísérletek számát gyarapították, de eredményekkel nem gazdagodtunk.

A belső elrendezésén sincs semmi javítani való. Számtalan kísérletet végeztek már a gerenda és a lélek (vagy hangbot) megváltoztatásával, hogy még több hangot nyerjenek; de e rekvizitumok minden meghosszabbítása csak hátrányul szolgált. Mindössze egyetlen változtatás, nevezetesen a gerenda megerősítése¹¹⁾ és meghosszabbítása igazolódott be és maradt meg. Erre azért volt szükség, mert a Diapason hangterjedelem (oktáv, menzúra) fokozatos növelése és egy magasabb hangolás miatt a tető ellenálló képessége a fokozott húrnymással szemben már nem volt elegendő. A gerenda megerősítésével és meghosszabbításával helyreállították a helyes arányokat.

A gerendának eminens fontossága van. Nemcsak a hangszer megerősítését jelenti ott, ahol a húrnymás a legerősebb, hanem főleg a tetőn - ahol a mélyebb húrok lassabb rezgéseket végeznek - a rezgések lassítását¹²⁾ szolgálja. Ha a gerenda túl könnyű, akkor a G-húr hangja fortog; ha viszont túl erős, akkor nem szólal meg a hangszer. Georg Hart¹³⁾ találóan hasonlította a gerendát az idegrendszerhez, a lelket pedig a szívhez. Bármelyik helyzetének már a legkisebb módosítása is megváltoztatja a hangot. A legjobb hegedű sem fog zengeni, ha ez a két rész nem kerül a megfelelő helyére. Legyen szabad megemlíteni, hogy egyes hegedűépítők gyakorlatával ellentétben - akik a gerendát a tetőfa erezetével párhuzamosan futva enyvezik fel - számos hegedűnél jobb a gerendát ferdén fektetni, és pedig fent a G- és a D-húrok között beültetve, a húrláb bal talpa alatt kifutva, majd lent azon a helyen végződve, ahova a játékos az állát helyezi. A gerenda mindkét végét jobban le kell gömbölyíteni (vagyis kiívelni), mint a tetőt. Felenyvezéskor a gerendának a tető boltozatához kell illeszkedni. Ezáltal a tető bal oldalát fölfelé tereljük, hogy a húrnymással szemben nagyobb ellenállást nyújtson; ellentétben a jobboldallal, amelynek a lélek adja a támasztékot. Ha ez nem így történik, akkor a gyenge hegedűnél az eredeti boltozati arányokban könnyen kialakul egy torzió, egy ficamodás, amely a tető szabad rezgését lerövidíti.

Ez a tapasztalatokban és szakismeretekben gazdag Ole Bull virtuóz által felállított elv különösen egy túl vékony tetővel és szűk mellel ellátott hangszernél jöhet számításba. A ferdére helyezett gerendával (ahogy ezt egyes esetekben a régi mesterek is megtették) jobban eloszlik a rezgés a tető minden része felett.

Az sem lehet közömbös, hogy a hegedűnyak - tehát a húrok legfelső támasztéka - vastag vagy vékony, kemény vagy puha - fából van-e kiképezve. Napjainkban 2 cm-el hosszabb, mint ahogy a korábbi időkben készült és egy lendületesen faragott csigában végződik. Az így kialakított összhangot szebben nem is lehetett volna kigondolni. A csiga a hangzásra sincs teljesen befolyás nélkül.

A német hangszerépítő művészetünk Itáliában korán felhívta magára a figyelmet, amely az ottani művészi teljesítményt nem jelentéktelenül befolyásolta. Itáliában hosszú ideig, pontosabban a XV. század végétől a XVI. század közepéig német származásúak voltak a lant- és hegedűépítés legelőkelőbb képviselői. Még mielőtt az olasz nemzetiségű lantépítők nevei ránk maradtak volna, az Alpokon túl Johann Kerlino (Kerl?), Lucas Mahler és Caspar Tieffenbrucker már régen működtek. Bresciában, majd Cremonában még csak a XVI. század második felében emelkedett a hegedűépítés saját nemzeti iparművészetté, hogy attól kezdve gyorsan a legpompásabb virágokat kibontakoztatva, más népek minden hasonló törekvéseit messze túlragyogja. Egyébként arra a figyelemreméltó hasonlóságra is utalunk, amit ebben az időben az itáliai zenei élet fejlődése mutatott. Mindkettőben voltak germán elemek. Ezek - bevándorolva - az alapzat sarkköveit képezték, amelyen később az itáliai művészet palotája felépült.

Ha most áttérünk az egyes mesterek és műveik jellemzésére, akkor ne tévesszük szem elől azt a tényt, hogy szigorúan véve egyetlen hangszer sem lehet azonos a másikkal; gyakran jelentős különbségek találhatók köztük. Ezek tagadják azt a feltételezést, hogy mindenki mester született volna. A tökéletesedésre való törekvés hozza magával, hogy minden új művet jobbra alkossunk az előzőnél, és minden jobbátévésben benne foglaltatik a változás is.

2

ITÁLIA HEGEDŰISKOLÁI

Eredetileg nem állt szándékomban az itáliai hegedűiskolák témájában ismételtlen állást foglalni, miután egyetlen szakkönyv sem mondott le arról, hogy az iskolákkal meglehetősen behatóan foglalkozzon. Azonban e könyv utolsó kiadásakor többen is hiányolták Itália egyik ragyogó iskolájának - a római iskolának - a bemutatását. Az előbbinél még megbocsátható volt, de most szépséghiba lenne ismét kihagyni. Félretájékoztatás lenne, ha minden egyes iskolát egyenértékűként állítanánk egymás mellé. Például, ha a Tiefenbrucker-t egész egyszerűen a bresciai iskolába sorolnánk, mert stílustanilag nem találunk számára szálláshelyet. Tehát olyan dimenziókat szabad elfogadni, melyeknél a szerzőt (vagy a feldolgozót) szívesebben veszik oltalmukba, hogy a kritika kődobálótól megvédjék. Mivel jelen esetben mindketten búcsút mondtak az árnyékvilágnak, így nem érhet bennünket semmi szemrehányás, ha - ahol ez szükséges - kíméletlenül felfedjük a való helyzetet.

Az iskola szót, illetve fogalmat nem lehet egyértelműen megmagyarázni, ha arról nem, mint egyedi stílusirányzatról beszélünk. Emellett a stílus egyszer lehet szűkebb, máskor megfontoltabb. Ha a bresciai iskola hegedűiről azt mondjuk, hogy ezek korai alakjukban még a gótika forrásaiból táplálkoztak, és a cremonai hangszerekről, hogy a barokk gyermekei lehettek, akkor semmi kétség nem támad a felől, hogy mit véltünk itt a stílus fogalma alatt. Ezt pontosan úgy véltük, ahogy szokásos értelemben használják. Továbbá kijelenthetem, hogy a cremonai iskolának Nápolyban volt egy utódja, ahol Cremona hagyományai szerint továbbépítkeztek, anélkül, hogy jogot formálhattak volna saját irányzat kifejlesztésére. Ha úgy ismerjük, mint az egyik Gagliano iskolát, akkor a barokk fogalommal egyedül nem jutunk közelebb ahhoz a jelenséghez, amely magyarázatot ad. Mert most szublimált formájú stíluskülönbségek vannak, és inkább fokozatokon nyugszanak. Nápoly Cremonától való függőségi viszonya azáltal jut kézzelfoghatóan kifejezésre, hogy ezt az iskolát nem egyenértékűként állították Cremona mellé, hanem annak leány- vagy fiókiskolájaként hozták létre.

Számunkra alapos rend van ezen a távoli szakterületen, ha a három stílust külön-külön vesszük vizsgálat alá. Székhelyük szerint megnevezve:

Brescia, Cremona és Absam.

Legkiválóbb képviselőinek neve szerint:

Gaspar da Saló, Amati és Stainer nevét említhetem.

Kevés értelme lenne öregségükről („Ki volt az első?”) beszélni. Ugyanis a hegedűt nem fedezték fel - mivel Viola formájában már hosszú idő óta létezett, hiszen hegedülték, tehát a szó eredeti értelmében hegedű volt. Ilyenformán az elsőbbségi igényről mindig hiábavaló időtöltés lenne tárgyalni.

E kis kitérő után most már rátérhetünk a mű tárgyalására. A klasszikus idők itáliai hegedűjét - honnan származik, és ki építette - mindig valamilyen formában vissza lehet vezetni vagy Gaspar da Saló-ra (illetve Maggini-re), vagy Amati-ra (illetve Stradivari-ra), vagy Stainer-re. Olykor-olykor nehézséget okozhat a kifogástalan meghatározás. Ez olyan esetben fordul elő, ha két stílus olvad össze, vagy ha az egyik stílus a másik befolyása alatt áll. Serapin hegedűje például prototípusa annak, ahol Cremona és Absam formaelemei metszik egymást.

Tekintsük meg elsőként a legjelentősebb iskolát:

BRESCIA az első és a legöregebb iskola. A legöregebbet úgy értsük, hogy az ottani formát a legöregebbnek és a legtiszteletreméltóbbnak tételezzük fel. Átvitt értelemben itt nyugszik a hegedű archaikuma. Mélyebbre ásni tehát céltalan időtöltés lenne.

A bresciai stílust a régi etruszk város falain kívül is építik. Emlékezzünk Mariani-ra, Persaro-ra, Obici-ra, Verona-ra Rossini-ra, Ravenna-ra és a többiekre.

Az iskola alapítója és fő támasza Casparo da Saló, kongeniális utóda pedig Maggini. A legjelentősebb mester, J. B. Roger, született bresciai, aki Nikolaus Amati mesternél, Stradivariussal együtt tanulóként ült a munkapadnál. Később ismét visszatért hazájába, ennek ellenére mégis a bresciai iskolához tartozik. A cremonai stílust elvitte Bresciába, amelyhez végig hű maradt.

A bresciai iskola hegedűit gyakran vázolták már, ennek ellenére mégsem könnyű a laikusokkal megértetni. A Bertolotti- és a Maggini-modelleket általában csak képekről ismerik. Legtöbbször olyan hangszerekről van szó, amelyek a nem hozzáértő laikus szemlélőben a kiforratlanság benyomását keltik. Az f-nyílásokat „plumpnak” találjuk. Persze nem azért mert valóban plumpok, hanem mert nekünk a staineri barokk és a szép formára konstruált Stradivari féle f-nyílások esztétikailag többet nyújtanak. A „Flödel”-ek (intarzia) többnyire duplán húzottak és a tető valamint a hátlemezek ornamentikális intarziaként vannak kidolgozva. Az első időkben a hátlemezeket legtöbbször széldeszkből vagy fél-széldeszkből vágták ki. A bársonyos vörösbarna lakkot később világosabban alkalmazták. A csigatekeredések is kissé primitívnek tűnnek és a harmadik tekeredés felerésze gyakran eltűnik. A merev vonalvezetésű f-nyílásoknak van még egy említésre méltó jellegzetességük, nevezetesen a felső pontok nyitottabbak, mint az alsók, ami viszont ellenkezik a mai szépérzetünkkel. Később aztán ez megváltozott. A lakkozásoknak magas az átlátszóságuk. A boltozatokról nehéz nyájasan beszélni. Találkozunk lapos és magas, hirtelen emelkedő és normálisan lecsökkenő tetővel. Ugyanez vonatkozik a sarkokra, amelyek a két nagy mesternél nincsenek erősen kidomborítva, sőt Maggininál kissé rövidebbek is. A címkéknek nincs évszámuk, és ha nem mozdították el az eredeti helyükről, akkor legtöbbször belül a háteresztéknél találhatóak. Túlzás nélkül állítható, hogy Brescia hegedűi minden iskola közül a leggazdagabb variációt nyújtják.

CREMONA. Brescia mellett egyenértékű iskolának tekinthető. Az Amati hegedűépítő család alapította, akik jelentős meghatározói voltak a később oly híressé vált iskola arculatának. Az utolsó névviselő (Nikolaus Amati, 1684) halálával azonban lassan elkezdődött az arculat megváltozása. Ha ma valaki egy cremonai hegedűről beszél, akkor önkéntelenül egy 1700 utáni Stradivarius kép jelenik meg a lelki szemeink előtt. Stilisztikailag nézve a fénykor „stradmodellje” nem más, mint a továbbfejlesztett Amati-modell.

A Guarnerius-család stílusbeli gazdagítást hozott. Világos bresciai hatások Joseph II. hegedűin figyelhetők meg. Amati eredeti formája alapvetően mégis domináns maradt. Cremona korábbi hegedűi - Bresciához mérve - formájukban, de még a lakk színében is igen nemesek, amely a legjobb minőség mellett majdnem mindig szép meleg mézbarna vagy sárgásbarna. Később azután - mindenekelőtt Guarneri stúdiójában - a vörös árnyalatának vaskos, nehéz színeivel találkozunk. Stradivari minden színt feltett a palettájára. Az első periódusban a hagyományhoz kötötteen a sárga vagy a sárgásbarna színeket használta. Éltes korában átállt a barna színek használatára.

Tudjuk, hogy Stradivarinál bekövetkezett egy fordulat. Modellje 1700 után jelentősen laposabbá vált - ahogy ma mondjuk - „klasszikus” külsőt vett fel. Ez az alapmodellje annak, amit ma a hegedűépítőknek szinte kilencven százaléka épít. Az utolsó nagy cremonaiak

közé soroljuk Storioni-t, akinek tevékenysége átnyúlik a XIX. századba. Sokan szeretnék Cerutti-t is számításba venni, akit azonban okkal lehet a klasszicizmushoz is sorolni.

Brescia és Cremona mellett a következő két iskola, Firenze és Roma, egyenértékű volt.

FIRENZE teljesen Stainer befolyása alatt áll. Ennek az iskolának a hangszerei - kevés kivétellel - egyes olyan specifikus tulajdonságokat mutatnak, melyeket sok tiroli hegedű szintén megtalálhatunk. Gabrielli-t az iskola fő képviselőjeként tartják számon, azonban mellette a Carcassi testvérpárnak sem szükséges félrevonulni. A hegedűket jobbra Staineri stílusban készítették, sőt akadt közöttük - mint Carcassi esetében -, amelyet formailag hűen másoltak. Így tehát további ismertetésükkel takarékoskodhatunk. A lakkozás legtöbbször sárga vagy sárgásbarna, ritkán megy át vörösbe. Igen átlátszó, de hidegtűző, stabilitásában kissé kemény, sprőd.

Firenze mellett egyenrangúan állt Róma.

RÓMA. Német iskolának nevezik, anélkül, hogy ezt joggal tennék. Techler előtt - aki az iskolát alapította - Rómában túlságosan sok minden történt. A hegedűépítők akkoriban még főleg lantkészítők voltak, érdemeiket elsősorban a pengetős hangszerek építésével szerezték. Az augsburgi Techler - a hegedűépítők iránt kevésbé jó érzelmű II. Ince Pápa halála után - Velencéből települt át Rómába. A kereszténység fellegvárába magával vitte a hamisítatlan staineri stílust. Ennek a befolyása alatt maradtak meg később is az itt dolgozó itáliaiak. Az iskola nagyszerű dolgokat hozott létre. Az alkalmilag megállapítható stílusátfedések a Techler utáni érában rendkívül vonzóak voltak. A római hangszerek a firenzei hegedűktől mindenekelőtt a lakkozásukkal térnek el, amely minden merevséget megszüntetett és sokkal színesebben hat.

VELENCE, mint a következő iskola, stílusirányzata alapján bizonyos különleges helyet foglalt el. Montagnana és Gobetti - a két nagy - Stradivari tanítványaiként mutatkoztak be és legtöbbször cremonai stílusban építettek. Egyébként ezt tették más olasz származású hegedűépítők is. A zenekedvelő Velencében rajtuk kívül németek is éltek, mindenekelőtt a Gofriller fivérek, majd Techlert említhetjük meg. Ők a tiroli stílust fejlesztették ki. Modelljeiken a porondra lépett két stílusirányzat kimagasló formaelemei találhatók. Ami ebből kialakult, az meglepetésszerűen Santo Serafino munkáin látható. A stílus ezen összeolvasztása inkább egy egyéni törvényszerűség alapját képezte. Hitelrontók lennének, ha a „Bastard” - magyarul „korcs” - fogalomhasználatot átvinnék az organikus világtól! Egy Serafin-hegedű formája, szépség és sajátosság vonatkozásában egyetlen más hegedű mögött sem marad el. Bellosiusnál és Deconettinél is megfigyelhetők néha ilyen rokonformák.

Velence vonatkozásában tehát leszögezhetjük, hogy stílusirányzatát a cremonai stílus, a staineri stílus és egy harmadik, nevezetesen a másik kettő keverékstílusa határozza meg. További finomításokba itt nem kívánunk bocsátkozni.

Ami mindenekelőtt ezt az iskolát kiemeli, az a pompás színű lakkozás (Peter Guarnerius II.). A lakk sajátosságai, amelyet jellegzetes velenceinek neveznek, minden más lakkozástól elüt. Tulajdonsága, hogy gömböcskéket alkotva zsugorodást vagy úgynevezett „Krakelecs”-t hoz létre. Tehát finoman repedezett háló (Sprunggitter) keletkezik a lakk felületén. A tökéletes alkotás iránti vonzódás, mint velencei szimptóma, napjainkig megmaradt. Sardi Degani stb. tanúsítják ezt a régi német mentalitást.

Velencével egyenlő értéküként, bár nem azonos jelentőséggel szerepeltek még Mailand, Bologna stb. iskolái is.

Jelentőségre utolsóként nevezzük még meg a nápolyi iskolát.

NÁPOLY. Alkalmilag már említettük, hogy rangja szerint csak Cremona egyik iskolájaként tartották számon, bár a Gagliano előtti időben már németek is dolgoztak Nápolyban. Alessandro Gagliano Nápolyba történő áttelepülésével azonban jelentős fordulat kezdődött. Megteremtette az ottani iskolát, melyet a Gagliano hegedűkészítő dinasztia továbbfejlesztett. Sajátosságban és szépségben, de mindenekelőtt produktivitásban igen figyelemre-méltó teljesítményt nyújtottak. A család befolyása olyan előretekintő volt, hogy Gagliano követői még napjainkban is erős rokon vonásokat mutatnak a klasszikus példaképpel. Nem szükséges a Vinacciákra gondolni, akik tulajdonképpen mandolinkészítők voltak és igen elmaradott hangszereket alkottak. De az ifjú Desiatok esetében ez szerfölött igaznak bizonyul.

Nápolynak is két arculata volt. Amit Ferdinand után felmutatnak - tehát úgy a századforduló körüli időben -, az gyakran a hevenyészettség bélyegét viseli magán. Hiányoztak a jó alapozó lakkok és a lakkszín láthatóan több zöld árnyalatot kapott. A csigakidolgozások nagyobb gondosságot igényeltek volna. Az iparművészet inkább hegedű manufaktúrává alakult át, amely itt-ott már az elkövetkező iparosodás kezdetét sejtette. Meglepő módon azonban a hangszerek hangzásra ritkán keltenek csalódást. Készítőik szerény módon a behelyezett címkén „Fabricatore”-nak jelölik magukat.

Ezzel most nagy léptekkel bejártuk az itáliai iskolák területét. Mondhatjuk, hogy általában kevés szakíró tér el ettől a normától. Ha Niederheitmann a korábbi kiadásokban Rómát és Bolonyát becsempészte volna a firenzei iskolába, akkor helye lenne a tiltakozásnak. A római iskola stílusa meglehetősen tisztán mutatkozik meg. Történészek megállapították, hogy Itália számos városában a hegedű fellépése előtt a lantépítés kizárólag német kezekben volt. A velencei köztársaság városairól, konkrét nevekkkel pontos értesülések vannak, mint például Maller, Laux, Tiefenbrucker stb.

Rómában a korai mesterek névtelenek maradtak, de tudják róluk, hogy németek voltak. Egy, a hivatásukról elnevezett utcában, egymás mellett laktak. Ezt azonban szintén nem lehet úgy felfogni, mintha az olaszok egyetlen lantot se tudtak volna építeni.

Madame de Guebriant, a mantuai Maria Gonzaga-t, akkortájt IV Lajos feleségét Var-sóba kísérte és hosszú időt töltött Rómában. 1647-ben írt is egy könyvet, és abban a Rómában szerzett benyomásait is megemlíttette. Számára Róma akkor úgy hatott, mint egy falu; sok kerttel és beépítetlen területekkel, és csak a pápai udvar adta meg a város fényét. A lakosság legnagyobb része idegen bevándorló, maguk a rómaiak szegények és nyomorultak voltak. A kézművesek általában ugyancsak idegenek voltak. A római polgár lassan és rosszul dolgozott. Nem szükséges tovább olvasni a könyvet; a lantépítésben a németek kizárólagossága már ezzel a rövid részlettel is elegendően tisztázottnak tűnik.

Emellett volt Rómában egy olyan időszak, amikor az egyik pezsgő ünnepély a másikat érte. Itáliában már 1608-óta gazdagon virágzott az énekes és zenés komédia, valamint a drámai műfaj. Ekkortájt híres zeneiskolák létesültek. Az ott kiképzett énekesnők – „Le Romanini”-k - világhírnevet szereztek. Montalto kardinális saját színházi társulatot tartott, melynek a híres Ippolita nevű énekesnő is tagja volt. Barberini, az ismert régi nemesi sarj állt a város zenei mozgalmának élén, amely kizárólag VIII. Urbán pápa fényét célozta fokozni. Egy 300 ülőhelyes színház - még ma is imponáló szám - építettek és 1634-ben, a karnevál ideje alatt nyitották meg. Mindez Giulio Rospigliosi kardinális érdeme volt. A színház az opera fejlődésének történetében kiemelkedő mérföldkövet jelentett. Milton angol költő és a modenai Montecuccoli hadvezér is a vendégei közé számított. Erről a kis kitérőről ennyit!

Hol tartana még a hegedűépítő-művészet, ha ez a „kikövezett út” nem lett volna? De Rómának ezer arculata volt. A comoi Benedetto Odescalchi inthronizációjával (egyházi ténykedés) minden kísértetjárás véget ért. XI. Ince pápa, miután fejére helyezték a hármaskoronát, legszívesebben kolostorfalat emeltetett volna egész Róma köré. Ez időtől kezdve, rendeletére minden ünnepélyt megakadályoztak. A házasságoknak és özvegyeknek megtiltották az éneklést. Tiltott énekóra vagy egyéb zeneórák adásáért 50 Skudi büntetést is ki kellett fizetni. (Ha Salvatore Rosa, a híres festő Firenze város összes nemesét meghívta, és a nagy ünnepség költségeit kiegyenlítette, akkor neki ez a tréfa - ahogy írta - mindössze 40 Skudi-jába került. Ez a példa csak mércéül szolgáljon az akkori pénzérték ismeretéhez).

A szigorú pápa 1698-ban meghalt, mielőtt még minden színházat felégetett, minden primadonnát, zenészt stb. kiutasított volna. 1690-ben Francesco Juliano első hegedűépítőként költözött Rómába. Techler, a római iskola megalapítója a századforduló körül követte. Róma története tulajdonképpen pápatörténet - és talán nem is tud más lenni.

VIII. Alexander egy enyhébb hangot megütő pápa volt. Nemsokára ismét úgy énekeltek és hegedültek az örök város falain belül, ahogy ez már régóta nem történt. Hosszú ideig azonban sok minden változatlanul maradt. A kézművesek között a külföldiek még jó ideig túlsúlyban maradtak. Taningard, Horil, Platner személye is ezt tanúsítja.

Végezetül jegyezzük meg: A különböző iskolák ismerete rendkívül értékes támogatást nyújt a szakértőknek - szakvélemény adási vagy üzleti ügyeik során. Két út adódik a műértők számára, hogy az adott hangszer készítőjének meghatározását kifirtassa. Az elsőt majdnem túl rövid útként kell megjelölni. Egy mester spontán, átmenet nélküli meghatározásáról lenne szó, anélkül hogy pontosabb számadást adnánk róla. E szakvéleményezéseket „auf Anhieb” = az első próbálkozásra, esetleg „Primavista-Expertise”-nek = „egy első látásra szakvéleménynek” nevezik. Ebben az esetben az emlékeztetőnkben elegendő emlékképpel rendelkezem ezekről a mesterekről ahhoz, hogy éles archív képüket a bemutatási készletbe beszerkesszem, és hogy a stíluskritikai összehasonlító munkával együtt villámtempóban készsen legyenek. Egyébként ez a szakvélemények legbiztosabb és legmegbízhatóbb eszköze. De a szakértők készlettára nincs mindig olyan jól ellátva archív képekkel, hogy másodperceken belül ítéletet mondhassanak. Néha van valami rendetlenség is a szellemi sublótunkban, vagy az emlékezőképességünk nyújt túl kevés segítséget - ilyenkor talán kevésbé éber vagy kevésbé hűség.

Most a szakértő lépjen egy másik útra. Az iskolának nevezett stíluscsoport segítségül vételével, tapogatózva, előrenyomulva közelítsen az általánostól a különösre. Olyan messzire jusson a véleményezett tárgy felé, amennyire csak lehetséges. Ha szerencséje van a ténykedésben, akkor kerülő úton is célhoz érhet. Ha nehéz az eset, akkor az iskolákkal vagy műhelyekkel próbálkozzon, amely legtöbb esetben már elegendőnek bizonyulhat. A vitatható értékkülönbségek éppen a kisebb és közepes tehetségű mesterek munkáinál lehetnek. Ám azért nem olyan rendkívüli nagy kockázat, hogy egy labilisnak tartott szakvéleménnyel jelentős értéket tegyen kockára.

Tehát, amint látjuk az iskoláknak ilyen értelemben is van gyakorlati értékük. Egyébként ez a régi mesterhegedűk távoli mezején minden tudományos területre érvényes. Tudományos értékét sokan csak annyiban ismerik el, vagy látják szükségét, amennyiben pénzre, illetve anyagi haszonra alakítható át vagy cserélhető be. Emberileg talán ez a felfogás is megérthető. A hegedűépítő-művészet értékeléséhez nem feltétlenül indokolt, hogy az ilyen nem teljesen helyes magatartás rossz előfeltételezéséből induljunk ki. Egyetlen dologról sem lehet soha eleget vagy túl sokat tudni. Minden üzemzavar (defekt), ami velünk történik, nem más, mint csupán illusztráció ahhoz, hogy ebben az esetben ismét túl keveset tudtunk. És milyen gyakran elismételhetnénk - ha őszinték akarunk magunkkal szemben lenni -, hogy túl keveset tudunk!

A HEGEDŰ MEGJELÖLÉSE

Ha a hegedű megjelöléséről hallunk, akkor mindenekelőtt a hegedűcímkére gondoljunk. A címke mellett azonban másfajta alkotói jelzések is vannak: a teljes név vagy a névmogram beégetett (besütött) bélyegzője, a műhelyjelzés beégetett jele. Például Testore-nál egy sas, Soliano-nál a nap képjele stb. volt beégetve.

Az egyes hegedűkönyvekben olvasva ez mind „Binsen”, azaz veszendőbe menő dolog. Sokkal fontosabbnak és jelentőségteljesebbnek tartom, hogy minden kézi pecsét (cégjel) vizsgálatát úgy tekintsük, mint a készítő megjegyzését. Egy ilyen vizsgálat természetesen sokoldalú ismeretet tételez fel. Választ kell tudnunk adni olyan kérdésekre, mint például:

- Milyen irányvonal szerint szignáltak az egyes mesterek?
- Milyen szokások voltak érvényben a stúdiókban a munkatársak számára?
- Milyen egyezmény uralkodott a szignálásra vonatkozóan az egyes hegedűépítő-családokon belül?
- Milyen respektussal találkoztak a harmadik személyek a személyi tulajdonnal szemben?

Ahol a szabályok az érvényes gyakorlat szerint uralkodtak, ott egyszerű volt a helyzet. Reménytelennek látszott viszont a kutatómunka, ahol önkényeskedés uralkodott. Sajnos ilyen is szép számban fordult elő.

Leszögezhetjük, hogy a címke mindkét alkalmazásánál bevált irányvonalak alapos ismerete sem nyújthatott teljes védelmet a tévedések ellen.

Michael Todini-től (1678. Róma) származó, a valódiság minden jegyét magán hordozó címke csak akkor tudja a bizalmatlanságomat kioltani, ha például olyan ismeretanyaggal is rendelkezem, hogy ez a dátum XI. Ince pápa idejére (1676-1689) esett, akit valamennyi zenész, énekes, eunuch, primadonna, hegedűépítő stb. a pokolba kívánt, mert az összes színházat felégettette, mindenféle zenélést vagy éneklést magas pénzbüntetéssel sújtott és kényúr-rezsimet vezetett be.

A figyelmünket ismeretesen két mozgástendencia irányába – úgy jobb-, mint balfelé - ki kell fejlesztenünk.

Stradivarius sok tekintetben igen pedáns volt. Pontosan az 1698-as évben változtatta meg a régi (első) írásmódját, immár a másodikat átvéve, amelyhez azután élete végéig hű maradt. Ha ismerem ezt a körülményt, akkor számomra egy 1708-as címjegy valódiságának eldöntése nem fog fejtörést okozni ott sem, ahol ez a szabály nem is bizonyul helyesnek.

Szemléltetésül ezt a két példaesetet emeltem ki a végtelen bőségből. Láthatjuk, hogy a terep igen hatalmas, tudásterületünk viszont alig belátható.

Az eredetiség megállapítására vonatkozó eljárások jelentős része a címkéig nyúlik vissza. Lehet például a címke valódi, a hegedű pedig hamisítvány. Az is lehetséges azonban, hogy a címke nem valódi, a hegedű viszont eredeti. Elég bonyolult ügynek látszik, hamis és ennek ellenére mégis az igaz állítást közölni. A véleményező számára az alkalmazási lehetőségek minden lehetséges variánsa közül csak a fontos dolgok egyike legyen lényeges: Milyen szándék kísérte a címkehasználót a szignó elhelyezésekor? A régi hegedűk 40 - 50%-ának kétségbe vonható a valódisága. Az ismeretlen vagy jelentéktelen mesterek mindig előszeretettel ragasztottak Stainer vagy Amati stb. címkét a készítményeikbe. Sőt, a legcsekélyebb erőfeszítés nélkül azzal is megpróbálkoztak, hogy ezeknek a híres mestereknek a munkáit külalakra leutánozzák. Hogyan tehették ezt meg? - tesszük fel a költői kérdést. A sok szétszórt kis hege-

dűépítő közül egyáltalán látott-e egy is valódi Stainer- vagy Amati-hangszert? Lehet, hogy talán nem is hamisítók, még csak nem is másolatkészítők voltak!

Egyáltalán milyen jelentőséggel bírnak akkor ezek a címkék, amelyek ilyenformán értelmetlennek látszanak? Nyilvánvalóan semmi többel, mint amit egy jó hegedűvel tett egy – „a la Stainer” vagy „a la Amati” - hegedűvel, amelyikről (látatlanban is) tudja mindenki, hogy keresett, híres hangszerekről van szó. A gondolkodni rest hegedűépítők az effajta hegedűket másolatnak tartják - Amati-, Stainer- stb. másolatoknak kiáltják ki azokat. Mintha egy hegedű azáltal már másolattá válna, hogy abba egy tetszés szerinti címkét beragasztottak. A rest gondolkodás soha nem érhetett volna fel magasabbra. Amati és Stainer olymódon szerzett volna magának tekintélyt, hogy a legtöbben másolták a modelljeiket? Nem tartom valószínűnek!

A címkékről csak akkor beszélhetünk hasznot hajtóan, ha minden egyes iskolát, és azon belül minden jelentős mestert következetesen nagyító alá vettünk és szokásaikkal foglalkozva azt is megvizsgáltuk, hogy milyen elvek szerint szignáltak. Egy ilyen tanulmány, amely a hegedűcímkét minden egyéb aspektusban is pontosan megvizsgálta, hozzávetőlegesen egy 300 oldalas könyvet töltene meg. Tapasztalatból mondhatom, hogy egy ilyen specializált, terjedelmes téma publikációja láttán minden kiadó ugyancsak elijedt volna.

Ebben a kérdésben a laikus, de még a közepesen képzett szakértő sem tud biztonsággal mozogni, ezért jól teszi, ha a címkeproblémát elbagatellizálja. Nagyon könnyen tapasztalhatjuk, hogy akik ezt teszik, azokat a többiek hevesen támadják. Komikus módon az „aligszakértők” részéről vetődhet fel a támadás, akik jobban tennék, ha kissé visszafognák a véleményüket.

Mindenek előtt azzal a megkövesedett tévedéssel kell leszámolni, hogy a hegedűcímké nem több mint egy alkotói megjegyzés. Természetesen az is lehetne és ilyen vagy olyan módon az is. De - és nem egyedül erről van szó - ez éppenséggel nem előírás. Az előbb a staineri- és az amati-példánál már láttuk, hogy korábban az önkényes alkalmazása olyan méreteket öltött, hogy kereken a hegedűk felét - nem számolva sok más esettel - nem a szerzőre szignáltak. A képszignatúra, ha nem is nagyon hiteles, de egy szerzői megjegyzés. A hegedűjelzés azonban nem több mint egy önkényes felirattal ellátott pergamen vagy papírdarab.

Azzal tisztában vagyunk, hogy meg kellene kockáztatni ennek az állapotnak a rendbetételét. Mit jelentene számomra egy Amati-címke például (rossz hasonlattal élve) egy klumpán (facipőn)? Laikus szemmel nézve legjobb esetben is csak egy „hamisított Amati”-nak tekinthetném. Akkor inkább legyen rajta egy klumpa címke, mindegy, hogy valódi vagy sem, amely legalább mondandójában igazat közöl. Itt egyedül a hegedűépítő tudna rendet teremteni, de természetesen nem máról holnapra. A fecni papír körüli fecsegésnek azonban nincs vége. A dolog állapota szerint egyszer a hegedűépítők módosítóan is bekapcsolódhatnak, vagy nekik is meg kellene tiltani, hogy ezt tegyék.

Jelenleg büntetőjogászok foglalkoznak az állítólagos szerzői megjegyzéssel. Az Interpol is dolgozik azon, hogy a hegedű körüli vitás kérdésekben változást teremtsen. Szerény véleményem szerint - aki erről az oldalról javulást remél, annak túlzott optimistának vagy nagyon naivnak kell lennie.

Minden nagyvonalúság mellett, amely sok műteremben (a szerző feltehetően műhelyt ért alatta) a címjegy alkalmazásával kapcsolatban uralkodott, vannak olyan mesterei is, akik semmiféle visszaélést nem tűnnek el. Vegyük példaként az Amati-műtermet. Ebből a régi hagyományokban gazdag műhelyből kerültek ki a legjobb cremonai mesterek. Hogyan jelöltek az Amati munkapadjánál ülő segédek? Egyértelműen megmondhatjuk, hogy minden hegedűt Amati-címkével láttak el. Téves lenne itt bizalmatlanságról beszélni. A különböző szakmák más kézműves műhelyei is ilyen módon jártak el. Ez a gyakorlat tulajdonképpen még most is érvényben van. A méretes öltönyömben található selyembe szőtt címke is nyilvánvalóan azt a műhelyt tünteti fel, amelyikben az öltönyt készítették. Az a tudat, hogy nem a mester munkája, vagy hogy nem nyújtott segítőkezet az elkészítéskor, nem hozhat zavarba. Tudom, hogy a

műhelyéből kikerült munkadarab nem kerülhette el a kritikus pillantását. Felügyelte a készítés közbeni próbákat; a kiszabástól az utolsó gomb felvarrásáig vigyázott a cég hírnevére.

Stainer-ről tudjuk, hogy átmenetileg ő is dolgozott Amati műtermében. A Hämmerle-gyűjtemény egyik Stainer-hegedűje a felső tőkére felragasztva, egy kívülről nem látható helyen viseli Stainer írott címjegyét. A szokásos helyen viszont a valódi Amati-címke található. Stainer egyik életrajzírója - a hegedűvel kapcsolatos dolgokban kevésbé volt jártas, mint az anyakönyvi ügyekben - értelmezte a kézírást és megkísérelte a címke hitelét rontani. De azért szabad neki hinni!

Az első világháború előtti korszakban nem volt olyan szakértő, aki ne sietett volna Bécsbe, hogy az említett tárgyat Voigt hegedűépítőnél meg ne tekintse. Voigt ezt az állítólagos Amati-hegedűt elsőként nyitotta fel és a következő felfedezést tette: A címkét később nem helyezhették volna el a hangszerben. Ezt abból következtette, hogy Stainer csak utólag szögezte fel a nyakat a felsőtökéhez. Ilyen módon a kézzel kovácsolt szeg egyszerre ment át a tőkén és a címkén. Kevés olyan nagyobb terjedelmű hegedűkönyv van, amely a címke fényképét ne közölte volna le; Lütgendorff, Vannes, Paul de Vit stb. szintén unikumként mutatták be.

Térjünk vissza a témánkhoz. Tehát egy átmenetileg Amatinál alkalmazásban lévő segéd Amati-címkével jelölt. Ha ezen túlmenően szükségét érezte, hogy magát, mint a hangszer készítőjét is megörökítse, akkor ezt azon a helyen tehetette, ahol ténykedése rejtve maradt. Amati természetesen tehetett kivételt. De hogyan lehet ezt bebizonyítani? Mert meglehet, hogy amikor Ruggeri a hegedűjét Ruggeri-címkével jelölte, talán még Amati szalonja szerint dolgozott. Egy Amatiként címkézett Ruggeri könnyen elárulhatja magát annak, aki ismeri Ruggeri kézírását. A kézírást ebben az esetben ne értsük szó szerint.

Látható, hogy a dolgot egyáltalán nem könnyű eldönteni. Az ifjú Stradivarinak van néhány Amati szalonjából kikerült hegedűje, amelyek az előbb említett címkevariációt ábrázolják. A címke a 66-os évszámot nyomtatott írásban tartalmazza. Ezt a fajta címkét a mester a későbbi években ismét alkalmazta, de azokon a nyomtatott számokat a végén tintával korrigálta.

Hill a kezében megfordult Strad-hegedűk között hasonló címkét csak keveset talált. Az „Amati-Strad” címkével ellátott hegedűn kívül, Helsinkiben található még egy hasonló hangszer, a pompás „D. Ealtin-Strad” hegedű.

Stradivari születési évszámát (1640-1645) korábban bizonytalanul ismerték, később azután az 1644-es évszámmal rögzítették. Egyes olasz kutatók napjainkban ezt 1648/49-re teszik. Ezzel kísérelnék meg, hogy Stradivari korábbi dátummal címkézett hegedűire halálos csapást mérjenek. Nem szívesen magyaráztatnám el magamnak, hogy egy ifjú, tehetséges hegedűépítő a maga 17 életével miért ne építhetne mesterhegedűt, kiváltképpen, ha az illető a Stradivari nevet viseli. A tanulók akkoriban rendszerint tizenhét éves korban léptek be a mesterhez. Állítólag az 1666-os év volt Stradivari felszabadításának éve. A választott címke ennél fogva egy hitelesítési dokumentum volt. Az ember tizenhét évesen szívesen tartja magát fontos személynek. Ifjú diákként az első nyomtatott névjegykártyát mi is hordtuk a levéltár-cánkban, és folytonosan cserelehetőség után kutattunk. Az ifjú Stradivarinál ugyanez játszhatott közre.

A mester későbbi címkeváltozatai közül egyesek az úgynevezett „bollo”-val ismeretek. Ez alatt egy kettőskört az A S kezdőbetűkkel és egy fölötte található kereszttel értjük. Egy extra kézibélyegzőt nyomtak a hegedűcímkére. A különleges zárrendszerrel ellátott bélyegzőt csak a címke használatára jogosult segédek használhatták.

A Stradivari szalonban, a későbbi években használt „Sotto la Disciplina” címkefelirat megerősítette azt a szigorú rendszert, ami e tekintetben, a műhelyben uralkodott. A mester kiemelkedett a segédei közül, akiket ezzel a névtelenségbe taszított. Mivel munkájukat csak a

mester nevére való hivatkozással adhatták tovább, ezért a címke akkor egy ragyogó reklámtехnikai teljesítménynek számított.

Az önkényes és a jogos címkefelhasználás két szélsőségén kívül természetesen sok egyéb variáció is létezik a felhasználás célját illetően. Ha - tegyük fel - egy hegedűt Amati stílusában megépíték, és azon az egyes előregedés és lehasznátság ismertető jegyeit nem imitálom, akkor a dolog nem fog úgy kinézni, mintha az Amati-címke újranyomásával akarnék visszaélést elkövetni. A veszély inkább abban rejlik, hogy ezt a hegedű későbbi tulajdonosa esetleg megteheti. Egy vörös, erőteljes „kopia” felülnyomás és a címke máris elmosódott lenne. Egész manufaktúrák - jogtalanul hegedűiparnak nevezve - a legkorábbi idő óta használták a „Cremonai” nevet, amelynek a modelljét utánozták, jobban mondva utánozni vélték. A statisztika földszinti akrobatái - akik valódi mesterhegedűt talán még nem is láttak - e háziipari szárazfákkal számtani műveleteket valósítanak meg, akiknél valódi hegedű egyáltalán nem látható. Miért kell mindig túlhajtani a dolgot?

A címkealkalmazással a nápolyi iskola is kitáncolt a sorból. A Gagliano család tagjai szívesen szignáltak az apa nevében. Erre az akkori nápolyi királyságban és mindkét szicíliaiban még rálicitáltak az eladási szokások, amelyre itt közelebbről nem tudunk kitérni. Úgy tűnik, ranghoz illő volt, hogy a fiú az apa címkéjét használja fel. Alapjában véve mindezt ártatlanul tették. Olyan ártalmatlan dolog volt ez, mint egy „Popellacédula” (szutykos papír), amelyet a Vezűv mellett dolgozó „neukirchner Pöpel” ötlött ki vagy nyomtatott ki.

Úgy az idős, mint a fiatal hamisítók valamennyien kiszolgálják magukat a példaképük által használt címkével. Így jártak el a hamisítók és ennek ismeretében megspóroljuk, hogy erről a témáról egy glosszát írjunk. Mindannyian ismerték egy valódi címke szuggesztív hatását, tehát nem szalasztották el az alkalmat, hogy fel is használják. Az ilyen másolatokba mindenki belebotlik, ha könyvek ábrái és leírásai alapján vásárol hangszert. Ha a másolat csak némileg jó, azért még magán fogja hordani a mester jellegzetes egyéniségének egész sorát. A hamisító szívesen lemond a címkézésről, ha tapasztalt gyűjtőkkel vagy a képzetebb szakértők kategóriájával van dolga. A kényelem mellett, hogy ne deklarálják a hamisítót (aki ezt a hegedűt álnok megtévesztés céljából építette), a harmadik személy véleményének messzemenően nyitva hagy egy játékeret, hogy előzekényen kedvet adjon neki a nagy felfedezés megtételéhez. Ez túl könnyen díjazza a hamisítók szerénységét, amiért névtelenségben maradnak, ha a hangszerben (ahogy ő gondolja) igen gyorsan, a lehető leggyorsabban felismerik. Ha ilyen hegedűket lelepleznének - most a másolatok nagy osztályáról beszélek, melyeket a másolattal szembeni nagyfokú ellenszenvünk miatt értéktelenné nyilvánítanánk -, tehát ha ilyen hegedűket közepes képzettségű szakértők a végén mégis lelepleznék, a legtöbbször nem azért történne, mert a hozzáértésük beigazolódt, hanem mert a hangszer beható tanulmányozásánál valamiféle logikátlanság lépett fel, ahogy ezt szívesen nevezem egy manifeszta gondolkodási hibának. Ez lehet egyszer a tető szegélyalátétje, amelynél az ember a legjobb akarat mellett sem vesz minden szükségszerűséget figyelembe; lehet egy meghatározott repedés, amely tapasztalat szerint csak egy másikkal karöltve léphet fel; lehet továbbá egy enyvezett repedésnél fellépő negyedmilliméteres szintlejtés, amelyet ugyanis ha felfedeznénk, nem nyújtana menedéket a hamisítónak stb. Mint a keleti mesékben, ezeregy lehetőség adódik bebizonyítani, hogy egy természetesen jónak vélt, címke nélküli hamisítvány messze veszélyesebb, mint amelyet egy rafinált címkehamisítvánnyal hajtottak végre. Számomra egyenesen szórakozás lenne ezzel a témával lélektanilag is foglalkozni. Az elmondottakból tanulságként szívleljük meg a következőt: A sikerült hegedűmásolat veszélyesebb, mint a sikerült címke, mert csak a jó utánzatot hitelesítik.

Az alábbiakban foglalkozunk két híres mester címkeváltozatával. Korlátozott helyen a címke tágas ismeret-területén csak akkor tudunk valódi hasznot nyújtani, ha az általánostól a különösre törekedve, néhány konkrét esetet kritikusan nagyító alá vesszünk.

Az általánosságban használt hegedűszakkönyvekben felvilágosítást kereső egyén rendszerint csak egyetlen szövegfogalmazványra talál, amelyet állítólag Guarnerius Josef II. használt. Ezt általában mindenki ismeri:

**Joseph Guarnerius fecit =
Cremonae anno 17 IHS**

Lütgendorff, Grillet, Niederheitmann, Farga, Vannes, Fuchs, Paul de Vit - szerzőnek nevezik őket, de inkább a gyűjtők táborához tartoznak - ezt a címkét; nem ritkán, mint a mester egyetlen komolyan vehető szignaturáját közölték le. Ha ezt Diphtong- vagyis kettőshangzású címkének nevezzük, úgy azt az ae umlaut szerint, vagyis Cremonae-nak kell helyesen írni (az umlaut azt jelenti, hogy a magánhangzó palatáliássá = irányhanggá változik).

Egy majdnem azonos változat, amelynél az ae umlaut helyett kivételesen egy cedille francia írásjellel ellátott e jelenik meg - ismeretesen így: e, - csak kivételes módon és ismét előnyben részesítve vették át az angol irodalomba.

**Joseph Guarnerius fecit =
Cremone, anno 17 ... IHS**

Ezt a címkét - megkülönböztetve a diftongus-címkétől - cedille-címkének nevezzük. Mindkét cégjel jól megfér egymás mellett. Jelenleg a cedille-címkéről alig vesznek tudomást, mivel az irodalom kevésbé törődött vele.

A Guarneri hegedűkészítő családról szóló Hill mű megjelenése óta a diftongus-címkével szemben kifejezett bizalmatlansággal találkozunk. Hill ugyanis ezt a szöveget fiktívnek nevezte. Erre a végkövetkeztetésre oly egyszerű módon jutott el, hogy a kezén keresztülment valódi Guarnerius hegedű cedille címkét viselt. A bizonyíték nem következetes. Akkor lenne az, ha Guarneri mester minden hegedűje eljutott volna a New Bondstreet-re.

A diftongus-címke kétségtelenül ritkán került felhasználásra. A híres Alard úrnak köszönheti az irodalomba való diadalmas bevonulását. Ugyanis Vuillaume vője, Alard hegedűművész birtokolt egy 1742.-ből származó Josef II. hangszer, amely ilyen címkével volt ellátva. Ezt, az eredeti hegedűn lévő címkebizonyítékot sikerült eközben még további két valódi hangszerén felismerni. Ezt követően időszerűvé vált, ezzel a jelzéssel szemben több bizalmat tanúsítsanak. Ne higgyük el, hogy az irodalmárok melegen fogadták a hírt. Ne tételezzük fel, hogy a már említett szerzők az eredeti hegedűkben mindannyian találtak ilyen címkéket. A szerzők szívesen veszik át az egyes kollégák rendelkezésére álló klisé anyagait. Ennek a főnákja úgy néz ki, hogyha valamilyen téves jelentést, álhírt kritikátlanul átvettek, attól kezdve már minden szerző azt írja le. Ilyen esettel majd Stainernél fogunk találkozni.

Hill művét csak kevés könyvbarátnak volt lehetősége megvásárolni, ezért gróf Cozio di Salabue gyűjteményéből átvéve leközlünk egy érdekes cedille címkét. Ezt a címkét - ahogy ez a gróf kézirásos jegyzetéből kitűnik - egy Violino piccolo-ból vették ki. A felnagyításkor kevesebb figyelmet fordítottak magára a címkére, mint a gróf írására. A címke viszont összehasonlítási lehetőségként szolgál. A gróf gyűjteményéből néhány száz ilyen-olyan valódi címke került a későbbi tulajdonos - Fiorini - birtokába, aki az adományból, mint sok egyébből, kizárta Cremona várost. Egy Violino piccolo alatt egy Quart hegedűt mutat be, amely egy Pochette-re, illetve tánchegedűre vall.

A finomításoktól itt most eltekintünk. Már ezzel az eredménnyel is elégedettek lehetünk. A jól informált Haweis lelkész például bemutatott egy érdekes címkeváltozatot, melyen a liliomos kereszt helyén, „bollo”-ként egy „balkáni kereszt” látható. A valódi címkék egymás közti összehasonlítása ismét distanciaváltozásokat hoz létre a betűk, illetve a szavak között. Ami a többi szövegfogalmazványt illeti - amit Josef II.-hez hozzáírtak, és amelyeket itt-ott néha még szóba hoznak - szabad legyen megemlíteni, hogy legjobb ha a laikus némi szkepszissel vértézi fel magát, nehogy tévedések áldozata legyen. Lehetséges, ha nem is éppen valószínű, hogy az ifjú Guarnerius-t nem Cremonába hanem Pármába küldték inaskodni. Mióta

a mester pontos születési dátumáról tájékozottak vagyunk - ezt azóta tudjuk, mióta Hill úr Guarneriusról szóló szakkönyve megjelent - felettébb kétségesse váltak azok a címkék, amelyeken az ifjú Josef II. Gisalberti tanulójaként van feltüntetve. Lütgendorff és Wannes könyvében a képmellékletek között két pármái címke található, melyek közül az egyik az 1706-os évszámot viseli. Ha valaki 1698-ban született, akkor 1706-ban csak nyolc éves lehetett. Ezzel szemben az 1666-i Strad-címkét több mit ártatlannak nevezik és csodálkoznak, hogy ezért és nem a másikért szálltak síkra.

Talán a mester kis Oeuvre-jének átvételekor nem tartották nagy jelentőségűnek a további kutatómunkát. A mintegy 120 darabra becsült tárgynak a kétharmada ismert a kereskedelemben. A mester kezéből kikerült gordonkák viszont mind ismeretlenek maradtak. Természetesen nem állítjuk, hogy koncertprogramokon ne lehetne velük találkozni. Legtöbbször Joseph Fil. Andreae keze munkájára, vagy - kivételes módon - mint Ernst Kessler esetében az angol John Lott másolóéra vezetik vissza az eredetét.

A címkék körüli problémák szinte naponta csökkennek; egy napon talán már tudni fogjuk, hogy mit jelent a hébe-hóba titokzatos módon elhelyezett két rövid tollvonás a „bollo”-n.

Jakob Stainer esetében kissé másként áll a dolog. A mesternek minden könyvben leközlött, kézzel írott címkéjét ismerik. Vele kapcsolatban a legcsekélyebb kétség sem merült fel. Azonban majdnem minden szakkönyvben található olyan megjegyzés, hogy az absami mester soha másként csak kézírással szignálhatott. Néhány óvatos szerző azonban elővigyázatosan nyilatkozik, úgymint: „valószínűleg csak kézírással jelölt” vagy „tőle csak írott címkét ismerek”.

Otto Möckel „A hegedű” c. folyóiratában így fogalmaz: „Az a véleményem, hogy az absami mesternek lehettek nyomtatott és írott címkéi is.” Ezúttal a fején találta a szöveget. Röviden megjegyezzük, hogy az anyag jó ismerői között soha nem voltak véleménykülönbségek, nevezetesen abban, hogy a nagyobb kereskedőházak elidegeníthetetlen tulajdonában természetesen olyan Stainer-hangszerek is voltak, amelyek a száműzött nyomtatott szövegváltozatot viselték „szignetként.” Egy igazságtartalomban csökkenő szakvélemény természetes kísérőjelensége, hogy a döntéseknél mindinkább kisegítő eszközökhöz és mankókhoz kell nyúlnia. Mivel nem minden hegedűszakkönyv mentes a hibáktól, ellenkezőleg, szinte segítik a tévedéseket könyvről könyvre, feladatról feladatra továbbhurcolni, ezért egyes könyvek igen rossz tanácsadók lehetnek a szakértők számára. Stainer esetében egyenesen ez a szerencsétlenségük.

Felmerül a kérdés, hogyan ronthat le egy effajta számkivetés egy címkét, ha az valóban létezett és a mester fel is használta. Ez a régi történet mindig megtalálható a könyvekben: Valaki leközl egy nehezen felülvizsgálható helytelen tényt. Később egy másik könyvben hivatkoznak rá, tehát átveszik a tévedését. Ezt követően egy harmadik szerző, mint két forrásmunkára utal ... a hatodik az előzőre tud hivatkozni. A hetedik szerző már általánosíthat: „az irodalom csak a mester kézírásos címkéjéről tudósít.”

Amikor Albert Hamma barátom elhagyta nápolyi lakhelyét, hogy Spanyolországban hegedűk után nézzen, a madridi tartózkodását és a királyi udvar hangszergyűjteményének megtekintését mindenek előtt a „Contreas”-hegedűk keresésére használta fel. Ez igen gazdag volt és az első nagyságok csillagaival is rendelkezett. Stainer annakidején az udvar megbízásából kamarazenei hangszereket szállított. Ezek a hangszerek természetesen felkeltették Hamma érdeklődését. Akkoriban még a tulajdonviszonyok nem voltak tisztázottak. Az anyakirálynő kijelentette, nem rendelkezhet a hangszerek felett, mivel azok a felséghez (fiához) tartoznak. A felség pedig azt hitte, hogy az anyakirálynő téved. Hamma későbbi (1892/93) látogatása során néhány vételügyletet bonyolított le. Fridolin Hamma még jól emlékszik rá, hogy az ebből a forrásból származó hangszert nagybátyja szállította le részére. Ez az önmagában jelentéktelennek tűnő dolog most annyiban kelthet érdeklődést, hogy Albert Hamma megállapíthatta azt a körülményt, hogy az absami mester minden hangszere - amelyet a királyi

udvarnak szállított - nyomtatott címkével volt ellátva. Annakidején léteztek még nyugtaigazolások is, úgy hogy a számlák keltetéseit a hegedűcímke évszámaival össze lehetett hasonlítani.

Egyetlen alkalmat sem mulasztok el, hogy szakismereteimet átadjam a szakmai köröknek, mert a Hamma üzletházán kívül csak kevesen tudnak valamit a spanyol előzményekről.

Úgy adódott, hogy Svájcban egy nyomtatott címkével eladott Stainer hegedű ügye egy kis szakértői csoporton belül hosszabb vitát váltott ki. Röviden így zajlott le az eset:

1952. május 28.-án Zürichből megkaptam Eugen Tenucci levelét, aki magát a levél fejlécén a vonós hangszerek nemzetközi szakértőjének titulálta. Tenucci mint a zürichi Hug & Co hegedűkészítő műterem üzletvezetője igen jó ismerettel rendelkezhet, amit a „Richtigstellung” (helyesbítés) cím visel. Ez így hangzik: „Alulírott ezennel kijelentem, hogy - szemben néhány hegedűkészítő állításával - Jacobus Stainer Absam-ban soha nem használt nyomtatott címkét. Az eddig megjelent, idevágó szakirodalomban egyetlen nyomtatott címke sincs megemlítve csak a *kézzel írottak*”

Majd két oldalon keresztül szerzőket sorol fel, Vidal-al kezdve, Senn, Fuchs/Möckel stb. Lütgendorff és Wannes-ig folytatva, akiket legtöbbször idézetekkel alátámasztva koronatanúkként emleget.

Természetesen megragadtam az alkalmat, hogy tájékoztassam Tenucci-t Hamma spanyolországi élményeiről. Mindenekelőtt arról értesítettem, hogy Hammánál egy királyi tulajdonból származó Stainer-cselló eladhatatlannak bizonyult, mert minden érdeklődőt zavart a nyomtatott címke; inkább a szakkönyvek adatainak hittek, mint egy régi szakértő véleményének. Udvarias módon hallgattam arról a személyről, aki Zürichben ezt a csellót a címkéje miatt hamisítványnak vélte, de valamivel később mégis megvásárolta, miután Hamma a nyomtatott valódi címkét egy kézírásos hamisított címkére kicserélte. A polémia vitájától távol akartam magam tartani. Tanucci 1952. november 18.-án azt írta nekem, hogy Fridolin Hamma stuttgarti öreg barátja ugyancsak szemrehányásokat tett, illetve hasonló tanácsokkal szolgált neki, mint én. Egyúttal arról is tudósított, hogy a spanyol udvarban a hangszerek korábbi karbantartójával is volt levélváltása. A felvilágosítás azt eredményezte, hogy az ismert Stradivari-hangszereken kívül egy Fratelli Amati és egy Nicolaus Amati-hoz sorolt nagybőgő már hosszú ideje nem áll rendelkezésre - csak néhány hangszerről tudnak, köztük két Stainer-mélyhegedű volt található - és II. Ferdinánd trónra visszahelyezése előtti időre (1814) teszi, amikor a nyomok elvesztek. Szívesen tette meg, hogy ez a levél Tanucci malmára hajtsa a vizet. Tanucci tehermentesítette a karbantartót, akit akaratom ellenére vontak be a vitába. Bizonyára egyéni okai lehetnek, hogy erről a dologról csak annyit tudjon, mint amennyire emlékezni vélt. Azzal természetesen nem lett a tény félretéve, hogy Albert Hamma a madridi hangszereket még mind kézben tartotta, amikor őt (1892/93) az udvarnál bemutatták.

A madridi levél tartalmát 1953. július 25.-én állásfoglalását kérve tudattam a Walladolid-ban (Spanyolország) élő Albert Hamma özvegyével. Íme így szól a válasza:

Kedves Berr Úr! A vitatott Stainer-címkével kapcsolatban hozzám intézet kérdéseit örömmel válaszolhatom meg.

Önnek igaza van, férjem nemcsak egyszer, hanem több alkalommal is járt Madridban, a királyi udvar hangszergyűjteményének megtekintése céljából. Hazajövele után mindig megemlítette, hogy mind az anyakirálynő, mind a fenség nagy jóindulattal fogadták, de a birtoklási tulajdonjogra vonatkozó kérdést sokáig nem tudták tisztázni. Eldöntetlen volt, hogy melyikük rendelkezik a gyűjtemény felett. Férjemnek rengeteg erőfeszítésébe került, amíg néhány Jacob Stainer által készített hangszert meg tudott szerezni. Ez az ügy az 1892 vagy az 1893-as évre tevődik. Nemcsak a megszerzett hangszereknek volt nyomtatott címkéjük, hanem minden hegedűnek, mélyhegedűnek, csellónak stb., amelyeket Stainer egykor közvetle-

nül Absamból, a királyi udvarnak szállított. Ez abból tűnt ki, hogy a gyűjtemény kezelője a Stainer saját kezűleg írt nyugtáit eredetiben is megmutatta. Így férjem a levelezéseket, a számlák keltezéseit az egyes hangszerekkel össze tudta hasonlítani.

Ahogy Ön is tudja, férjem soha nem kételkedett a valódi nyomtatott címkék létezésében, de mivel a hegedűépítők a legtöbbször több hitelt adnak a könyveknek, mint egy régi, tapasztalt szakember kijelentésének, ezért férjemnek igen komoly üzleti nehézségeket okozott, hogy az ilyen hangszereket valódiként eladhassa. Kényszerülve volt a királyi udvar szép csellójából eltávolítani a nyomtatott címkét, és azt egy kézzel írottal megcserélte. Csak ezek után talált Zürichben egy hegedűépítőt, akit meggyőződöttnek látszott a valóságáról. Hiszem, hogy a most felvázolt és - ahogy Ön emlékezni fog - az olyan gyakran egymás között elmesélt spanyolországi élmények elegendők lesznek, hogy e nyomtatott Stainer-címkék valódiságát illetően történelmi bizonyítékul szolgáljanak. Ha Tanucci úr azt írta önnek, hogy a madridi gyűjteményt 1892 vagy 1893-ban állítólag már régen eladták, akkor őt Madridból vagy tévesen informálták, vagy olyan mesét mondtak neki, amit nem lett volna szabad elhinnie.

Tehát szóról-szóra megerősíthetem, amit Ön írt, és amit férjem a müncheni köreinkben talán tucatszor is elmondott.

Remélem, hogy ezzel az információval jó hírt szolgáltatottam Önnek, és a régi szívéllyességgel üdvözlöm.

Valladolid, 1953. 7. 25.

Anita Hamma sk.

A szónoki tehetséggel megáldott zürichi szakértő - aki Tanucci után szállt ringbe - azt hitte, hogy a nyomtatott Stainer-címkének kitekerheti a nyakát, ha egyszerűen kijelenti, hogy Albert Hamma spanyolországi élményeit én találtam ki, és mindezekből a kitalált „hegedűtörténeteim” a legrosszabbak. Albert Hamma barátom halott, tehát már nem tudja életrajzát megvédeni.

Ki az, aki még most sem hiszi el, hogy egy új igazságot semmi sem károsíthat jobban, mint egy régi tévedés, amelyen már nehéz lenne segíteni.

Ernest N. Doring (Chichago) elhunyt amerikai szakértő és szakíró érdeme volt, hogy a nyomtatott Stainer-címke problémával intenzíven foglalkozva átvizsgálta a valódi Stainer-hegedűk regisztrált amerikai készletét és az említett vonatkozásban is végzett összehasonlításokat. Ahogy Franciaországban tudják, az itt említett Stainer-címke ragyogó rehabilitálásra talált, ha erre a zürichi előzmények miatt egyáltalán szüksége lett volna. Ernest N. Doring a „The violins and the Violinist” c. folyóiratában, az 1955 nyarán bekövetkezett halála előtt (1955. július 9.-én elhunyt) még erről a témáról egy átfogó tudósítást közölt. Közleménye szerint a nyomtatott címke megegyezik az írottal. Az írott „Abson”-szóból lett az „Absam” változat. Hamisított Stainer-hegedűkön számtalan esetben adódnak nyomtatott címkék. Régi betűfajtaival nyomtatott eredeti címke a valódi Stainer-hegedűkön a kutatási eredmények szerint egyenlőre csak a hatvanas években fordult elő. Számos érv szól amellett, hogy a mester a spanyol szállítmánynál a királyi udvar miatt használt nyomtatott címkét. Az Amati-hegedűkkel szemben - amelyeket a bresciai mestereken kívül mind nyomtatott címkével láttak el - talán a tiroli sem akart elmaradni. Ahogy meggyőződhattünk róla, a címke két számot nyomdai betűvel tartalmazott és csak az egyes számjegy helyét töltötték ki kézírással.

Albert Hamma 1929. március 26.-i levele szerint az említett Stainer-cselló akkoriban

Bécsben, Hammerle gyűjteményében volt található. Ahogy Hamma néhány zürichi szakértő

bánatára írja: „ezt a hangszert IV. Károly spanyol király tulajdonából, 1892. vagy 1893.-ban

vásároltam.” És a jó öreg Silverio - mintha csak megsejtette volna, hogy egy pár évszázad után még koronatanúként jöhet számításba - a cselló belsejében, még a javító műhelyben elhelyezte a királyi tulajdonra utaló megjegyzést. Természetesen itt arra a Silvertó Ortega nevű öreg hegedűépítőre gondoljunk, aki a királyi udvarban (1785 - 1798) a hangszereket gondozta.

Az absami mester életműve sajnálatos módon még máig sem talált kellő méltatásra. Napjainkban végtelen nagy nehézségbe ütközne, hogy a mester - egész világon elszórt - hangszereit összegezzék, és legalább a szép darabok egy részét képi ábrázolásban bemutathassák az érdeklődőknek.

Húzzunk itt egy záróvonalat! Az idő és a hely csak egy kis portyázást engedélyezett a hegedűcímke távoli területén. Két kérdéses mesterrel foglalkoztunk, akikről tulajdonképpen ma még semmi okunk sincs vitatkozni. A címke körüli harc viszont csak akkor fejeződhet be győzedelmesen, ha vele szemben a mindenkor fennforgó előítéleteket legyőztük. Korábban elegendő volt a kiválóság nehéz súlyát a mérleg serpenyőjébe dobni. Amit egy jó szakértő mondott és állított, azt, mint hosszú évek tapasztalatával gyűjtött igazságot elfogadták. A mai emberek kritikusabbak, de egyúttal sajnos gyanútlanabbak is. Sajnos a mai szakértők között a kákán is csomót kereső, akadékoskodó emberek tartják magukat prominensnek. Ezek után csodálkozhatunk-e azon, hogy a régi hegedűk területén folyó kutatások tétlenségre vannak kárhoztatva?!

Utólag jut eszembe, hogy abból a kevés időből - amit itt a kutatásra szentelhettünk - egy gyakorlati hasznosítást, bizonyos mértékben egy mérleget kivonathatunk magunknak, amely egy pillantásra áttekintést ad az egészből.

A hegedűperes eljárások során - amelyek lényegében az eredetiségre vonatkozó perek - igen komikus megfigyeléseket tehetünk. Ez azért van, mert a bekért szakvélemények igen magas százalékban egész egyszerűen csődöt mondanak. A bíró idegenül áll az anyaggal szemben. Ez a legtöbb peres eljárás esetében így van, de sehol nem uralkodik olyan nagy hiány az intenzív szaktudásban, mint ezen a területen. Mit használ mindez, ha a szakember a címkét a maga jelentőségében elbogatellizálja, ugyanakkor a bíróság előtt a büntetőjogi fejtegetésnél az eredet megjelölést (címkét) hirtelen okiratnak fogja kijelenteni! Tehát a szakértői bizonyíték ebben a relációban annyit ér, hogy egy okirati eredet megjelölés esetében mintegy 15 - 20%-os valószínűségkoefficienssel (együtthatóval) lehet számolni.

Számítsuk ki gyorsan ezt az arányt.

Tudjuk, hogy a címkék mintegy 50%-a az Amati- és Stainer-hangszerekre vonatkozik. Ugyanakkor azt is tudjuk, hogy ezzel a cégjelzéssel nem többet és nem kevesebbet akartak közölni, csupán annyit, hogy olyan kiváló hegedűvel van dolgunk, mint amilyeneket Amati vagy Stainer épített. Talán azt is kijelenthetjük, hogy a hangkaraktert is a címkével szándékozták kiemelni. Ilyen esetekben tehát - amelyek a hegedűk felét teszik ki - úgysem kell már okirati eredet megjelölésre gondolni. Ízlésmegjelölésről akkor beszélhetünk, ha a hang a „Timbre”-jében (hangárnyalatában) és sajátosságában van a látókörünkben. Minőség megjelölésről akkor van szó, ha egy hegedűtől a címke által követelik mindazt a megbecsülést elérni, amelyet az Amati- és a Stainer-hegedűkkel szemben elvártak.

Végül következik a következő kategória: A sok korabeli vagy későbbi másoló semmi mást nem akart a címkével mondani, mint: „Figyelj ide, ez nem akármilyen hegedű! Ez a híres cremonai Amati-modell másolata!” Tehát most sem okirati eredet megjelöléséről, hanem csak egy megállapítás megjelöléséről van szó, hogy kinek a modellje segítette a mestert a munka során.

A harmadik, vagyis az utolsó kategória: a maradék 25%-ot okirati szándékú eredet megjelöléseként értékelhetjük. Tehát ebben az esetben a készítő megkísérelte magát megörökíteni a művében.

Számításunknak azonban van egy hiányossága. Ez csak azzal az előfeltétellel lehetne pontos, ha soha senki nem érintette volna a hegedűben elhelyezett címkét. Erről az eshetőségről értelmetlen lenne hosszan értekezni, mert ismeretes, hogy milyen terjedelemben történtek visszaélések a címkékkal. Természetesen nem a tömegesen előforduló, úgynevezett Amati- és Stainer-címkékkal, hanem e csoportok 25%-át kitevő valódi címkékkal. Tehát ha még mintegy 5 - 10%-ot leírok - állítólag ez több -, akkor ma a hegedűk mintegy 15 - 20%-a még a készítő szerinti, megfelelő címkét hordja. Némely dolgot ismét helyrehozhattak volna, ha a sorozatos tárgyalásaikon a helyesbítéseket mindig abban a formában végzik, hogy - még a nem valódi címkénél is, amelyeket kényszer hatása alatt választottak - legalább az igazság állításának megfeleljenek.

Van néhány kipróbált módszer annak meghatározására, hogy egy címke okirati eredet megjelölésként tekinthető-e vagy sem. Azonban túl messzire vezetne, ha ezzel a speciális területtel mélyrehatóan foglalkoznánk. Megfigyelésem arra szorítkozik, hogy a bírósági szakértőink szakismerete igen gyakran hagy kívánnivalót maga után. Hála istennek legtöbbször gyakorlott szakemberekről van szó. Ahhoz azonban sajnos túl kevés tudományos jártassággal rendelkeznek, hogy bizonyos jelenségeket és folyamatokat helyesen ítélhessenek meg. Ugyanis nemcsak a hegedűépítési ismereteket, hanem a diszciplináris gondolkodást is tanulni kell.

Ez volt tehát a mérlegünk.

Motto: „Minden, a szakértői ügy elfajulásának leküzdésére irányuló javaslat és rendelkezés inkább lehet káros, mint hasznos.”

Max J. Friedländer

SZAKVÉLEMÉNY ÉS BECSLÉS

Az eredeti szövegben használt „Expertise és Taxation” szó idegen eredetű. A magyar szövegben a szakvélemény és becslés szavakat használjuk helyettük. A szakvélemény alatt egy tárgy véleményezését, becslés alatt pedig az érték szerinti becslését értjük. A műkereskedelemben állandóan e fogalmaknak a variánsaival van dolgunk. Ajánlatos ezeket tisztán megkülönböztetni egymástól.

A régi grafikák vagy festmények szakértői legtöbbször főiskolai végzettségű, hivatásos szakemberek. Egy állami, városi képtár vagy konzervatórium igazgatójaként, muzeális érték tulajdonosaként, esetleg egy grafikai műterem vezetőjeként találkozhatunk velük. Általában nem vesznek részt a kereskedelemben, ezért természetesen a piaci befolyásaik nem olyan könnyedek, mint egy műkereskedőé. Ebből arra következtethetünk, hogy egy jó szakértőnek - aki elsősorban művészettörténész - nem feltétlenül szükséges megbízható becsüsnek is lenni. Becsüsi képességeiket kihasználva azonban gyakran kérnek tőlük üzleti tanácsokat is. A szemfüles műkereskedőnek csak ritkán kerüli el a figyelmét a nagy értékű műkincsek tulajdonosainak változása. Mivel véleményezési képességei korlátozottak, ezért mindig jobb lenne becsüsnek, mint szakértőnek. Ez azonban az adott műtárgy minősége iránt egy nagyon fejlett érzéket tételez fel.

A hegedűknél nem teljesen így áll a dolog. Mindenek előtt hiányzik egy akadémikus körből származó műtörténész szakértői tábor. Kialakulásuk sem a közeli, sem a távoli jövőben nem várható, mivel nincs lehetőség olyan művészeti tanulmányok folytatására, hogy a hegedűszakértő számára szükséges felkészültséget valamilyen magas szintű szakiskolán megszerezhessék. Ez a körülmény megkímél bennünket attól a választól, hogy miért nincs, és miért nem lehet diplomás szakértő, illetve becsüs valaki. Hiszen a diploma iskolai vizsgákat tételez fel. Bírósági jogvitában, a valódiság vagy vélt érték kérdésében mindenkor a megkeresett vonós és pengetős hangszerek szakértője ad szakvéleményt, akit osztrák szóhasználatnál „Achätzmeister”-nek (becsüsmester) neveznek. Németországban inkább a szakvéleményt adón és nem a becsüsön van a hangsúly.

Az utóbbi években a régi hegedűekkel foglalkozó műkereskedés minden szektorában feltűnt egy úgynevezett tudományos szakértő típus, aki „Liutologe”-nak nevezi magát. Ez a gumiszerű fogalom nem fordítható le egyértelműen magyarra. Tulajdonképpen minden jelenséget átfog, a hegedűépítés világában. Területünk terminológiája tehát ismét gazdagodott egy olyan fogalommal, amellyel gyakorlatilag nincs mit kezdenünk. Ugyanis nincs a hegedűnek "mindentudója" vagy "polihisztora", aki minden területen tudományos szakember lehetne. Valamennyi tudományos terület már régen szakosodott, és a vonós hangszerek szerteágazó területe sem lehet ez alól kivétel. Egy liutológus alatt tehát egy genealógust (családtörténészt) és történészt értsünk. Például, ebben az esetben a lant- és hegedűkészítők családját kutatja. De egy olyan kutatóra is gondolhatunk, akit a vonós hangszerek poliform (többalakú) megjelenése megbabonázott és ezt a területet saját tudományos enklávéjának nyilvánítja. Esetleg elképzelhetünk egy modern hangfizikust, aki a hangproblémát - az új technika minden eszközével -

azzal a céllal hajhássza, hogy a hegedűépítést az e fajta új ismerettel mozdítsa elő. De akár egy szakíró is nevezhetünk liutológusnak, akinek a publikációi a hegedűpólus körül közölnének. Általuk gazdagszik az irodalom, és a hegedűépítők is tőlük kapnak javaslatokat. De ezek az emberek nem a kereskedelem gyakorlati területéről kerülnek ki, ezért nem számítanak szakértőnek. A valódi liutológusok egy adott tény, egy megvilágítandó magyarázat korlátok közé szorítását soha nem vonják kétségbe.

Az anyag valódi szakértői szinte kivétel nélkül olyan emberek soraiból kerülnek ki, akik hivatásszerűen kereskedtek a műkincsekkel. A hegedűkereskedők státusa azonban már jó ideje megszűnt, mint önálló hivatás. A korábbi kereskedők utódai, részben a második generációban már elsajátították a hegedűépítés kézművességét, úgy hogy ma ebben a hivatáskategóriában kell keresni a szakértőket. Leszögezhetjük, hogy a jövőbeli szakértők iskolája továbbra is a régi maradt. Csak a saját készlete darabjain, illetve olyan darabokon tudja magát iskoláztatni, amelyek rendbehozatali munkára bekerülnek a műhelyébe. Egyéb továbbképzés lehetőségeként véleményezés céljából, vásárlásra stb. felajánlott hangszerek jöhetnek számításba. A régi hangszerek kereskedésével kapcsolatos gyakori utazások is bővíthetik a szakértői látókörét. Munkája során érintkezésbe léphet a zenészekkel és gyűjtőkkel, akiknek megismerheti a készleteit. A különböző távoli helységek kollégakörével is kapcsolatba kerülhet, akiknek az áru készlete a tanulni vágyók számára soha nem fog kiürülni.

Bizonyára egy kis provinciális város hegedűépítője a továbbképzés kevesebb lehetőségével rendelkezik, mint egy nagyváros vezető szakembere, aki esetleg egy generációk óta fennálló üzletben úgymond egy állandóan patakozó forrás mellett ül. Viszont mind a kettőnek azonos lehetősége nyílik a szakirodalomból való tanulásra és a továbbképzésre. Szakkönyveink értéke azonban a hozzáértés követelményét illetően nem túl nagyra becsülhető. Úgy tűnik, hogy a nem túl hosszú könyvek inkább szerencsétlenséget, mint jó szerencsét hoznak. A hozzáértést csak a gyakorlati tapasztalat, tehát a hegedűvel való foglalkozás közvetíti. Természetesen a jó irodalom értékét balgaság lenne kétségbe vonni. A tények elméleti ismerete - például hogy Francesco Pressenda az egyik legnagyobb ötletgazdagsággal rendelkező mester volt - óvni fog attól, hogy rossz vásárt csináljunk, vagy egy téves szakvéleményt kiállítsunk. Az óvatosság arra indíttat, hogy egy másik, egy nálam jobb szakértő jóakarátú tanítására nyúljak vissza. A tudás mindig megelőzi a tudatlanság, mint ahogy a bölcsesség is a tudás előtt jár.

Talán egyetlen hivatásos hegedűépítő sem létezik, akit szakvéleményadóként vagy becsüsként - legtöbbször mindkét minőségben - ne vettek volna igénybe az ügyfelei. Az egész világ tudja, hogy ez a tudományos terület a tudományos körökből egyetlen képviselőt sem tud felmutatni.

Ha például, a régi festményeknél hasonló lenne a helyzet, akkor esetleg a festőművészeket, különösen a restaurátorokat - muzeális vonatkozásban a karbantartókat is - átvinné a szakértői hivatal.

A hegedűknél gyakorlatilag az eset valójában úgy áll, hogy tanácstalanul állnánk egy régi hangszerrel szemben, ha nem lennének ezen a területen is jobban vagy kevésbé kiművelt hegedűépítők. Az előbb vázolt tény azonban biztonsággal elfogadhatjuk, hogy a hozzáértés igen szerény is lehet, vagy - kivételes esetben - a lehető legmagasabb szintet is elérheti. Egy ifjú hegedűépítőtől nyilván kevesebbet várhatunk, mint egy a hivatásában megöszült, elismert szakembertől. A régi hangszerekkel sokat foglalkozó javító megbízhatóbb szakértőnek fog bizonyulni, mint egy főhivatásként csak új hangszereket építő kolléga. Egy zenei adottságokkal, mindig rendelkezésre kész emlékezőtehetséggel és magasán fejlett formaérzéssel is megáldott hegedűépítő jobban el tud látni tanácsokkal, mint csupán egy szakszerűen tevékenykedő kolléga, akit a természet ebben a tekintetben mostohán kezel. Bár mindezek a megállapítások közhelyek, de azért szükséges emlékezni rájuk. Természetes magyarázatot kell találnunk arra, hogy az olyan gyakran hevesen kritizált szakértői valóság az összes fogyatékoságával együtt

miért természetes kísérő jelensége az ilyen tényállásoknak. Köztudott, hogy máról holnapra egy rossz szakértőből nem lehet jót varázsolni. De mindannyian és közülünk mindenki egyet tehet, ami egy régi hegedűvel szemben megtehető: Tudományos szakterületünket finoman, tisztán meghatározni és körülhatárolni. Irányelveket kellene készíteni magunknak. Csak arról adnánk véleményt, amiben abszolút biztosnak érezzük magunkat. Egy adott esetben például így foglalhatnánk állást: „Ezt a hegedűt egy igen jó itáliai mestertől való hangszernek tartom. De kérem, tekintsék a véleményem kötelezettség nélkülinek, mert ez a terület messze kívül esik az illetékességi körömon.” Egyetlen tanácsot kérő sem fogja rossz néven venni tőlünk az ilyen állásfoglalást. Ellenkezőleg! Inkább megelégedéssel fogja megállapítani, hogy egy becsületes tanácsadó mértéktartó véleményét hallotta, aki nem akar többnek látszani, mint ami valójában.

Ebben az esetben a kérdés feltevője bizonyára elégedett lesz az ily módon megszerzett tanáccsal, hogy a hangszerével megtekintés vagy véleményezés céljából keresse fel x - y kollégáját, aki rendelkezik a szükséges szakismerettel. Alapjában véve ez az eljárás megfelel egy praktizáló orvos gyakorta alkalmazott módszerének, aki a páciensét egyik vagy másik szakorvoshoz irányítja. Rossz gazdasági körülmények között, vagy kis klientúra mellett természetesen nagyobb a kísértés, hogy bármelyik vevő problémáját magunk orvosoljuk (legyen az egy tumorról vagy egy itáliai hegedűvel rendelkező egyén). Tehát alapjában véve olyan emberi gyengeségről van szó, amely a szakértői területen némi bizonytalanságot idéz elő. A jó szakértő ilyen hibát soha, még napjainkban sem követ el. A vázolt körülmények hasonlóképpen a műkereskedés más szektoraira is érvényesek.

Otto Möckel a „Hegedű” c. folyóiratában egyszer megkísérelte, de nem sikerült neki definiálni a szakértő fogalmát. Ahogy jellemezte: "ideális lenne egy ilyen meghatározás", azonban kétlábúként leélt életünk folyamán ilyennel soha nem fogunk találkozni. Nehezen kerülhetjük el, hogy ezt a fogalmat egy kissé közelebbről meg ne tekintsük; hogy az egymásnak mellébeszélés veszélyét kiiktassuk.

Minden fogalomnak - ahogy a pszichológia tanítja - van tartalma és terjedelme. Kísérjük meg a tényt helyesen szemléltethetővé tenni. A terjedelem ekkor megfelel a hozzáértésem sugarának. Ebben az esetben a példa okáért kiterjedhet az ózsász és a rokon cseh iskolára; a tiroli és a vele gyakran azonosított mittenwalddi iskolára. Bár az utóbbinak saját arculata volt. Talán elnyúlna a terjedelem Kelet felé, a bécsi iskoláig bezárólag, de még a nevezetesebb magyar iskolát is érinthetné. Amit Párizsról tudunk, az szinte szóra sem érdemes. A holland hegedűk és az angol hangszerek számunkra falusi készítménynek számítanak. Bár gyakran láttam itáliai hegedűket, azonban az elméleti tudás oldaláról nem rendelkezem kellő útbaigazítással, hogy a látottakat szellemileg fel tudjam dolgozni. Körülbelül így lehetne tehát egy szakértő nem túlságosan nagy terjedelmét ábrázolni. Mindegyiknél másként alakulnak a jó szilárdan álló határok.

A tartalmat illetően a mindenkori hozzáértésünk mélységét értjük. Ha szélesedik a terjedelem, akkor mélyül a tartalom is. Egyik mestert jobbnak, gyorsabbnak, lelkiismeretesebbnek ismerjük, mint a másikat. Tehát az előbbi hozzáértése mélyebb, az utóbbié felületesebb, felszínesebb. A szakértők lehetséges játékmódját most már kissé ki kellene színeznünk. Nagy szakértők ugyanis nemcsak Londonban, Stuttgartban, Párizsban stb. léteznek, hanem Markneukirchenben is találhatók. Ha a Schönfelder névvisezők „sokaságából” egy siebenbrunni öreg hegedűépítőtől akarom megtudni, hogy az adott hegedűm nem más, mint amit Johann III készített, akkor biztos lehetek, hogy jó szakértővel konzultáltam. Ő kis terjedelemben egy nagy szakértő, mivel talán csak a szász-cseh hegedűmanufaktúrát ismeri. Helyi ismerete azonban - ahogy láttuk - a legmélyebb mélységig megy le. Londonban ez a Johann III soha nem kerülne szóba. Ha nekilátunk, hogy egy közepszerű, jó átlagszakértőt bemutassunk, akkor tételezzük fel, hogy a terjedelme nem túl szűk, és a mindenkori mélysége - mondjuk intenzitása - olyan messzire nyúlik, hogy a döntést meglehetősen biztonsággal, és

még hozzá nem a „többé-kevésbé” valószínűségfokozattal tudná meg hozni. A jó szakértő mindenekelőtt a hitelességét és a biztonságos ítélőképességét alakítsa ki.

Amikor Wilhelmj tanulója, Oscar Cüpper, az első világháború előtt Londonban egy Brücknernél vásárolt hegedűt véleményezés végett Hill-nek bemutatott, az sajnálkozva kijelentette, hogy nem ismeri a hangszert. Albert Hamma-nak - aki a hegedűt Londonba vitte - kellett az interpretálónak lenni. Ez volt ugyanis az első Jorio hegedű, amely akkor Londonba került. A tőkeszegény Németország mindig szívesen nyúlt a 19. századi nápolyi iskola viszonylag olcsó hegedűi után. Egy Jorio-hangszert felismerni egész egyszerűen egy jó kereskedő ismeretköréhez tartozott. Nem így Angliában, ahol nemcsak a mester jelentőségét, hanem a kitűnő karbantartási állapotot illetően is jóval válogatósabbak voltak.

A nemzetközi tekintélyű nagy szakértők már az ismert itáliai iskolák klasszikus kora terjedelmének szakértői közé sorolhatók. Tehát hozzájuk számítják voltaképpen Cremona csillagait, és ami különben név és rang volt Bresciában, Velencében, Mantuában stb. Ott található a hozzáértésben a legnagyobb mélységű, más szóval a legtömörebb intenzitás. Hobel úr - aki nekünk korábban az ő Cremonájában egy régi Schönfeldert olyan prompt diagnosztizált - Siebenbrunnban, a szász-cseh ipari negyedben, nem tudna külön választ adni, mint egy szakértő a Picadilly cirkusból vagy az angol metropolisz New-Bond-sreet-jén. Ha Schönfelder hegedűi olyan műre me ke k lennének, mint Amatié vagy Stradivarié, akkor a siebenbrunneri szakértők nevét hasonló respekttel említenék, mint a híres kollégáit Londonban, Stuttgartban stb. Ahol gyűlölködés tanyázik, ott nincs titok. Hobel úr szakterülete nem feküdt a napos oldalon.

Egyet ne felejtsünk el! A szakértő egy tollvonással teremthet, vagy semmisíthet meg értékeket. Hogy egy bergonzi, egy stradivari eredeti vagy csak egy jó másolatnak bizonyul, ez bizonyos körülmények között a hangszer tulajdonosának százezer Márka értékkülönbséget is jelenthet. A mi derék Hobel szakértőnk szakterületének hegedűinél ritkán lehet több, mint néhány száz Márka érték különbség. Ki fog tehát itt nagyon reszketni - tesszük fel a kérdést -, ha igénybe veszi a szakismeretét? Ez egy sa j átsá gos dolog ezen a világon.

Az értékbesoroláskor, a pénzérték látószöge alatt eltorzulnak a perspektívák. Tehát a szakértőt ne egy mindent tudó vagy mindent ismerő alakjában vegyük tudomásul, ahogy azt Möckel meghatározta, hanem úgy, ahogy a valóságban találkozhatunk vele, nevezetesen egy pontosan meghatározott stíluscsoportban vagy iskolában jól informált vagy a legjobban tájékozott emberként, akkor ez a fogalom elegendő magyarázattal szolgál. Egy Nemessányi Sámuel által készített hangszert minden respekt mellett egy angol szakértő helyett inkább egy budapesti háznak mutatnék be véleményezésre, úgy ahogy a Schönfelderemmel Hobel úrhoz mentem Siebenbrunnba. Ez a differenciálódás alapján véve nem más, mint a tudomány területén mindinkább kialakuló specializálódás.

Ha itt lenne a helye, akkor a szakértőt minden árnyalatában és vá ll fajában bemutatnám. Talán hasznos lesz majd erre zárszó formájában utalni.

Akinek a szakismerete Itália szakterületét és kiváltképpen Cremonáét foglalja magába, az mindig csak olyan személy lehet, aki az onnan származó hangszerek kereskedésével foglalkozik. Mindenekelőtt egy olyan hegedűépítő, aki anyagi forrásokkal is rendelkezik az ilyen mellékfoglalkozás ü zéséhez. Ismét előkerül ez a Möckel, aki a kereskedőknek ezt a kategóriáját a már említett folyóiratban sanda pillantással „vastag pénztárcával rendelkezőnek” bélyegezte. Most ismét hasonló hegycsúcsba fog ütközni, habár a mostani egy kis álcázással van ellátva. Gyakran hallunk említést az úgynevezett „hegedűpápák”-ról. Az éles hallásúak tudják, hogy a „gáncsokkodás” alapján véve ugyanoda vezet. Az értelmetlenség - ahogy ez látható - mindenütt munkálkodik. Möckel elfelejtette elmondani, hogyan alkalmazza majd ezt a receptet egy tehetetlen hegedűépítő egy tucat elsőrendű hegedűvel a birtokában, amelyeket egy mesterjátékosnak választékként mutatna be, ha az betérne az üzletébe. Nem szeretnék egy

százezer Márkát érő gyöngy nyakékre egy névtelen, vagyontalan ékszerésznél szert tenni; sem hasonló összegért egy tiziánra egy nyomorúságos zsidórusnál. A végén mindig úgy van, hogy az eladó - de különben más sem - nem az eladott műtárgy valódiságáért kezeskedik, de mivel garanciát vállal, így azért is jótáll. Az eladó megbízhatósága, hitelképessége a vagyoni helyzetére vonatkozóan számomra kevésbé látszik fontosnak, mint szakértőkénti megbízhatósága. Mivel tévedni mindig emberi dolog, így egy vásárló az eladóval szembeni esetleges későbbi kártérítési igényét csak akkor jelentheti be sikerrel, ha - ahogy ezt Möckel olyan tetszetősen mondta - annak „tele pénztárcája” van.

Térjünk vissza a témánkhoz, nevezetesen a véleményadáshoz és a becsléshez. A szakértővel úgyis lépésről lépésre találkozunk, tehát nem téveszthetjük szem elől.

Pillanatnyi szakvéleményezési állapotunk számos hiányosságban szenved.

Egy jó szakkönyv feladata, hogy segítőkészen álljon a hegedűkészítő mellett. Ha összehasonlítjuk a hosszú évek folyamán kialakult szakvélemények szövegfogalmazványait, akkor megfigyelhetjük, hogy még mindig nem alkottak végérvényesen rögzített normát, amely szerint célirányos dokumentumokat állíthatnának ki. Az értetlenség, gyámoltalanság olyan messzire megy, hogy néha a szövegfogalmazvány teljesen mást állít, mint amit a tanúsítónak állítólag szándéka volt kijelenteni. Az effajta fogyatékokoságok legkülönbözőbb variációkban történő sikeres megtámadásának egy merev séma tehetné a legjobb szolgálatot. Egy olyan séma, amely minden helyzetben értékesíthető. Mielőtt ezzel közelebbről foglalkoznánk, elvszerűbb lenne az írásos tanúsítványról szót ejteni.

Annak kijelentésére, hogy egy David Hopf hangszer valódi, nem többre, mint egy mondatra van szükség. Ha a beégetett bélyegző hamis és az egész hegedű egy új másolat lenne, keményebb dikció mellett akkor is elégnék kell lenni egy mondatnak, hogy mindent kifejezésre juttassunk. A mintát követve egy tanúsítás tehát egyetlen mondatból áll vagy megdől. A szöveg további része csupán a hangszer azonosításul szolgál. Ebben foglaltatik a hangszer anyaga, a címke megnevezése, a lakkszín, a karbantartottság állapotának stb. leírása.

Következőként megjegyezhetjük, hogy a valódiság nem bizonyítható. A kísérlete is nevetségesen hatna, ha a szakember olyan magyarázattal szolgálna, hogy egy David Hopf miért David Hopf.

A vizsgálat kérdése a Polgári Törvénykönyvben jogilag rögzítve van. A tanúsítvány kiállítójának a szöveg tartalmában lényegében meghatározzák a szavatosság terjedelmét. Olvastam már olyan tanúsítványt, amelyben „Bergonzi hasonlatosságú hegedű”-ről vagy egy, mint „esetlegesnek” megjelölt Techler-ről volt szó. Az effajta tanúsítvány semmi egyéb, mint értéktelen írka-írka. A hegedű tulajdonosa egy ilyen szakvéleménnyel nincs kiszolgálva: a kiállító hegedűépítő pedig, mint szakértő minden hitelét elveszítheti.

Ha az a véleményem, hogy egy erősen tiroli beütésű hegedű a szép lakkozása miatt talán mégis egy Techler lehet, akkor ez egy klasszikus példa arra, hogy ebben az esetben az ismeretem a szükséges mélység híján van egy végleges döntés kialakításához. Most az sem segít, hogyha az ügyfelet egy jobb szakértőhöz kell irányítanom.

Számomra egy közepszerű szakértő véleménye kedvesebb, mint kisebb szakértők egész falkájának összebeszélt ítélete. Az ismét erősen divatba jött, sok aláírással ellátott tanúsítvány éppenséggel nem új keletű. A Német Hegedűépítők Szövetsége már az első világháború előtt rendelkezett egy szakértői konzorciumként fellépő szakértő-bizottsággal. Ez a Szakértői Kamara csak Giuseppe Fiorini elnöklésekor volt bizonyított, aki képes volt a többi tag feje felett a saját véleményét keresztülvinni. Nem beszélhetek össze. Nem úgy, mint ahogy napjainkban olyan szívesen nevezik "koordinálásnak" - a mostani jelszó az "egybehangolás"! Egyvalaki beszélt, és pedig egy olyan személy, aki értett az üzlethez. A szakértőbizottság döntőbírójának ez a mintegy zsarnoki módszere természetesen nem talált igaz barátokra. Az 1914-es háború eredményétől indítva Fiorini elhagyta Németországot.

Az N H SZ (Német Hangszerkészítők Szövetsége) csak jóval a békekötés után határozta el, hogy ismét életre kelti a Szakértői Kamara régi intézményét. Szükségesnek látták, hogy a döntőbíró hatalmi követeléseinek vitorlájából eleve kifogjanak minden szelet. Megállapodtak, hogy az egyes tagok ítéleteit elkülönítve, tanúsítványban hozzák nyilvánosságra. Ennek az volt a kétségtelen előnye, hogy kizárták egy összebeszélés lehetőségét, illetve egy mesterre támaszkodva a vélemények összehangolását. Egyúttal azt is elérték, hogy a szakértői döntőbíró álláspontját hatályon kívül helyezhették, nehogy az, mint koronázatlan „hegedűpápa” viselkedhessen.

Akinek a könyvszekrényében Otto Möckel feldolgozásában megvan Fuchs értékelése, az előszóból meggyőződhet arról, hogy a berlini hegedűépítő nyomatékosan rámutatott, hogy ebből az intézményből használhatót kell létrehozni. Hangsúlyozottan kiemeli, hogy az egyes tagok önállóan ítélnék, és a tanácsot kereső kendőzetlenül megkapja az egymástól szétválasztott véleményeket is. Isten tudja! Magasabbra tehát már nem hághatott a becsületesség és a jóindulat - így fogják majd egyesek gondolni!

Nézzünk tehát utána, hogy milyennek bizonyult ez az intézmény a gyakorlatban? Úgy tűnik, hogy nem gyakran volt túlterhelve. Aki egy régi hegedűt vett, az a valódiságra és az eredetre vonatkozó tanúsítványt attól a hegedűépítőtől kapta, akitől a hangszeret vásárolta. Ha más kolléga részéről nem hangzott el ellenvetés, akkor tulajdonképpen a hegedű új tulajdonosa soha nem látta indítékát, hogy egy további tanúsítványt szerezzen be. Másként állt a dolog, ha egy másik hegedűépítőtől eltérő véleményt kapott, akivel már, mint javítóval konzultált. Rekonstruáljunk hát egy olyan esetet, amelyben ez megtörténhetett volna.

Tegyük fel, hogy X úr a hegedűkészítőtől vásárolt egy Albani-hegedűt, amelyről tanúsítványt is kapott. Tíz év vagy talán több is eltelt, amikor véletlenül - ugyanabban a helységben - egy másik hegedűkészítőhöz került. Vásárolni akart valamit a hangszeréhez, amit a korábbi hegedűkészítőjénél nem talált készletezve. Ilyen előzmények mellett helyezte az asztalra az Albani-ját. Ekkor csodálkozva hallotta, hogy ennek a mesternek más véleménye van a hangszeréről. A mester azonnal megerősítette az aggályait, amikor a szekrényéből kivett és átnyújtott egy Albanit, amely láthatóan különbözött az ő hegedűjétől.

Tételezzük fel, hogy felvilágosítást kapott, hogy egy igen szép és jó Klotz-hegedű van a birtokában, amely értékben nem áll messze egy Albanitól.

Most pontosan ott állunk, amikor az ember instancia után néz, amely a döntést fogatósítja. Albani vagy Klotz hegedűről van-e itt szó?

Tételezzük fel a továbbiakban, hogy az Albani tulajdonosának odahaza esetleg megvan a Fuchs-Möckel füzetecske és olvashatta benne az előszót: Mi történik abban az esetben, ha a hegedűt elküldi a Szövetségnek, hogy a szakértői bizottság ügymond "legfelsőbb ítéletet" hozzon?

X úr ezt az utat választotta. Feszülten várt az eredményre, amely számára csak két választás között dönthet: vagy Albani vagy Klotz hegedűről van szó!

Végül visszakapta a hegedűjét és vele egy terjedelmes irományt. Kitűnt, hogy a bizottság két tagja Klotz mellett állt ki, a harmadik pedig egy Jais, Tölz mellett voksolt. Most olyan okos lett, mint korábban. Ismét kereső útra indult, hogy egy olyan Szakértői Kamarát találjon, amely majd a legmagasabb szinten a Klotz és a Jais között meghozza a végérvényes döntést.

Lehet így vagy lehet úgy ehhez a Szakértői Szövetséghez fordulni. Helytálló azonban, hogy az „Albani-Klotz-Jais” tulajdonosa szemében ez egy üres, tehetetlen intézmény. Abban a pillanatban, amikor végül tudni akarja, hogy egy Klotz vagy egy Albani hegedűt nevezhet a sajátjának, hirtelen felbukkan egy teljesen új név. A dolog vége ismeretesen mindig úgy néz ki, hogy a páciens azt mondja: „egyikük sem ért semmihez!” Nagyothallónak kell annak lenni, aki az ilyen vélemény mögött nem a „sajnos letűnt hegedűpápa utáni kiáltást” hallja ki.

Ahogy említettük kitalált, azonban nem kreált és nem mesterségesen összetákolt esetről volt szó. Egy ehhez hasonló ügy valamilyen formában tucatszor is megtörténhet. Ezt a példát azért mutattuk be, hogy az olvasót ilyen vagy olyan irányba tereljük. Természetesen úgy néz ki, mintha ilyenkor egy „hegedűpápa” lenne a megfelelő ember, aki az egyengető szerepét játssza. Szabadjon azonban kijelenteni: a felsőfokú vagy végső szakértő mindig a maga területének valamelyik „hegedűpápa” marad. Tehát egy olyan ember, aki mint a romai egyház nagy eszményképe "ex katedra" beszél, tehát tévedhetetlen.

Ezen a világon mindennek két oldala van. Miért kellene a „hegedűpápanak” minden tábor által óhajtott vagy éppenséggel kedvelt alakjának lennie? Az effajta uralkodó helyzet igen könnyen arra csábítja, hogy a felhatalmazását olykor túllépje. Tapasztalataim szerint csaknem minden országnak vagy területnek megvan a maga „hegedűpápa”, aki a mai nyitott határok mellett minden időben kész a konzultálásra. Alkalmasint nem állhat fenn annak a veszélye, hogy az önkényeskedés a szakértői kérdésekben egyszer elburjánozzon. Bárminő „hegedűpápaságot” legjobban magyarázó ellenfeleim egyike, aki nem hagy ki egyetlen alkalmat sem, hogy a nemzetközi szakértőkbe belekössön - hogy legalább valami hitelre találjon -, hogy egy William Ebsworth Hill rangos szakértőt, mint bizonyos joviális nagypapát tüntesse fel, aki időnként azért néhány hegedűtémához is hozzá tudott szólni, amit éppenséggel nem utasítottak el. Ajánlatos lenne ennek az olasznak, aki ezt a nézetet képviselte, egy olyan tanítómestert találni, aki képes lenne neki megvilágítani Hill úr egykori teljesítményét.

Ahogy a jövőben a szakértői dolgok fejlődhetnek, biztonsággal magunkénak vallhatjuk azt a nézetet, hogy a régi, állhatatosnak bizonyult szakértőink nevét - egyesek még köztünk időznek - később feltehetően több tisztelettel fogják majd emlegetni, mint napjainkban. Szükség esetén az is ésszerűnek bizonyulna, ha a témának elegendő teret szentelnének, és biztosak lehetnénk benne, hogy az olvasóknál a szaktudás bizonyos minimumát feltételezhetjük.

Vázzuk fel néhány markáns vonással, hogyan, milyen irányban fejlődhet a jövőben a szakértői magatartás.

Itt most talán különösen ravasznak véljük, aki azt a felfedezést teszi, hogy egy öreg hegedűt fából készítettek. Az illető esetleg a következőképpen kalkulálhat: Mi az, amit napjainkban egy hegedűépítőnek tudni kell a faanyagról? Hiszen a nyersanyagot másodkézből, tehát már nem a természettől, hanem a hangszerfa-gyártóktól szerzi be, akinek jobban-rosszban ki van szolgáltatva.

Egy szakértői munkával is foglalkozó hegedűkészítőnek be kell vonnia egy fához értő szakembert - tehát a dendrológiában, vagyis a faismeret-tanban jártas személyt -, hogy a dolognak egyúttal tudományos nimbuszt adjon. Ebben a gondolatmenetben világossá válik előtte, hogy ma a legkevesebb az olyan hegedűépítő, aki a lakkot saját maga állítja össze, tehát a lakkot a gyárból vagy a kereskedelemből készen szerzi be. Úgy következtet, hogy a lakkkérdések vonatkozásában, szakvéleményezési feladatokra a mai követelmények mellett már nem felel meg az ítélete. A dendrológushoz társulva, diplomás vegyész formájában sürgősen szükségessé válik egy lakkspecialista felkérése.

A teljes szakértői tevékenység igen rövid idő alatt parcellákra fog bomlani, amely mindegyikét egy különleges specialista fogja ellátni. Nem kell hosszú időnek eltelni, amikor majd látjuk a felvonulásukat: a dendrológust, a kémikust, a zenészt, a hangfizikust, a művésztörténészt, a családtörténészt, mint a régi nagy mesterek ismerőjét, majd a liutológust, akit hála a sokoldalúságának, mint yokert vagy mint dupla adut helyezhetünk el a pakliban.

Aminek az elbírálásához valamikor egy személyre volt szükség a műkereskedésben - egyetlen szakértőre, aki a hangszer valóságát eldöntötte -, ahhoz napjainkban a Szakértői Kamara elnökének fantáziája szerint fél- vagy esetleg egy teljes tucat, különböző hivatású személy kell. Az ötlet nem jó, szinte siralmas; laikusok számára azonban még használható. A dolog úgy néz ki, hogy egy hegedű a gazdag variációk minden megjelenési formájában - mint

hangzókészüléket, mint egy bizonyos stílusirányzat történelmi zeneszerszámát, mint lakkhordozót, mint fából készült használati tárgyat stb. - minden alkalommal egy arra a reszortra illetékes szakember fog kivesézni. Ha ez nem előrelépés a szakvéleményezés területén, akkor nem adódhat semmi más - úgy kalkulálnak egyesek, akiket erősen befolyásol a hatalmas tudóskínálat.

Valakinek lehetnek olyan ötletei, hogy a röntgent, az úgynevezett tűszúrásos próbát, a festékalapozások és festékanyagok kémiai elemzését, mint módszert a régi hegedűknél is alkalmazzák. Hivatkozhat arra, hogy az ilyen módszerek igénybevételével számos festményhamisításra derült már fény. Ez a feltevés azonban amellettsz áll síkra, hogy mint annyi más új - úgynevezett objektív tudományos vizsgálati - módszert a hegedűszakértők is vezessék be. A szaktudományokban levő nagy kínálatból - amint az imént közelebbről megneveztük - a tudomány további képviselői is felvonulhatnak. kvarclámpákat is használhatnak, fluoreszcenciál-analízist is készíthetnek, cseppreakciót és Isten tudja, mi-mindent nem alkalmazhatnak még.

Emlékezzünk csak vissza a korábbi megállapításunkra: Annak eldöntéséhez, hogy egy David Hopf vagy egy Schönfeldi hangszer valódi-e vagy sem, elegendő volt számunkra a siebenbrunneri Hobel úr véleménye. Jól kijöttünk vele, mert a maga tudományos szakterületén minden felmerült kérdésre választ tudott adni. Amíg azonban Hopf-nál egy jól iskolázott szempár is megtette, ugyanez már kevésnek bizonyul egy Amati, egy Bergonzi stb. megítéléséhez. Végére is fel kell vonulni a kémikusok, fizikusok, fluoreszcenciál-analitikusok és a többiek nagy kompániájának, ahogy ezeket együttesen nevezhetjük. Mi történne, ha tegyük fel, valamelyik már nem lenne képes egy cremonai hegedűt megítélni, akkor a most segítségül hívottaknak kellene ezt játszva, úgymond a tévedések kizárásával teljesíteni? Aki hajlandó ezt elhinni, azt nem lehet jobb útra téríteni. A magam részéről egy tapasztalt, idős hegedűépítő ítéletéhez inkább bizalommal lennék, mint a specialisták és a technikai felszerelés nagy bőségével szemben.

Ha megkérdeznének, hogy a szakvéleményadás melyik módszere tartalmazza a legnagyobb esélyt arra, hogy egy kezességet vállalt, valódi stradivariból egy szempillantás alatt hamisítványt teremtsen, akkor azt a tanácsot hallhatnák tőlem, hogy lehetőleg többféle hivatású, illetve tudományos területekről kiválasztott szakértőket hívjanak a porondra. Biztos vagyok benne, hogy közülük némelyik mindig okosabbnak tartaná magát a többinél, és már ezen okból kifolyólag is opponálna. Egyáltalán ez lenne az egyetlen lehetséges mód, hogy egy régi, kezességet vállalt, valódi hegedűből a tudományosság leple alatt meglehetősen rizikómentesen egy hamis hegedűt csináljanak? Erőnek erejével nem vagyok azon a nézetten, hogy itt mindig a gonosz szándék, tehát tisztán a tudálékosság stb. lép működésbe, hogy csak azért is ilyen téves ítélet keletkezzen. Hogy egy Stradivari valódi-e vagy sem, azt végső megítélőként mindig csak a stíluskritika dönti el. Tehát nem a természettudományi, hanem a szubjektív módszer. A mikroszkópok, kvarclámpák stb. itt már nem rendelkeznek azonos illetékességgel. Egyszer fogadjuk el azt az állítást, hogy minden technikai lehetőséget megteremtettek a tudományos szakértők. Akkor hát mi van? Megállapíthatnánk, hogy kétszáz évnél öregebb fáról van szó. A mikro felvételek megmutatnák, hogy minden repedés, rongálódás stb. valódi, tehát természetes elhasználódással keletkezett. A lakkelemzés leszögezhetné az eredeti firnisz-lakk sértetlenségét. Egyszóval számunkra minden pozitív értelemben alkalmazásra került módszer kiesne. Akkor mégis mi az, amit tudok? Alapjában véve igen kevés. Ugyanis csak annyi, hogy nem egy új másolatról van szó. De hogy ez a hegedű esetleg egy Meinradus Frank, egy régi füsseni Maldoner vagy egy Bergonzi lehet, ezt az egyet a mégoly modern technikai segédeszköz sem tudja nekünk elárulni. Most ismét Hobel mestert, vagy egy cremona szakértő kollégát fogunk igénybe venni, aki kimondja majd az ítéletet. Egy stíluskritikai, tehát szubjektív ítéletet, ami ennek a hegedűnek az értékét vagy értéktelenségét határozza meg.

Egy német zenei folyóiratban nemrég megjelent egy tudósítás a hegedűépítés rossz módszereiről, amelyben felnagyított képekkel a hamisító néhány trükkjét fáradoztak bemutat-

ni. A folyóirat mellékleteként az alábbi címmel volt behelyezve: „Természettudományos módszerek a hegedűhamisítások felfedezésére.” A 8. ábrán bemutatnak egy hegedű állrészén lévő, mesterségesen létrehozott elhasználódási nyomot, amelyet kicsipkedéssel tettek érdekessé. Aki ily módon akar egy izzadságnymot produkálni, az egy másolónak vagy egy hamisítónak legfeljebb csak a karikatúrája lehet, de karikaturistának teljesen alkalmatlan. Nem sokban térnek el a kriminológusok más felfedezései sem. A 9. ábrán bemutatják egy ráhelyezett tetőszegély erezetének meg nem egyezését a tető behelyezése alatt kezdődő résszel. Itt nem egy hamisító munkájáról van szó, hanem egy ártatlan javításról. Ugyanis csak bizonyos formátumú hamisítók szánják arra időt, hogy nagyon észrevehető maradjon az erezetek egybehangolt, megegyező benyomása. Úgy tűnik, hogy még vannak olyan másolók, akik „Craqueluen”-t nem túlságosan képesek előállítani, ahogy az normális módon létrejön. Az effajta kezdők festett repedéssel segítenek magukon. Egyes olyan másolókat is nyugodtan azokhoz a kezdőkhöz lehet sorolni, akik az új részek kiegészítésénél a hasítékokban elvékonyodó berakást helyeznek el. Ilyen és hasonló adalékokkal a hegedűhamisítások felfedezéséhez még nem Kovácsoltunk fegyvert. Sajnos kevés a helyünk, hogy az iromány szövegével foglalkozzunk. Végezetül azt mondhatjuk, hogy aki a hamisításokkal szemben erről az oldalról vár valamilyen segítséget, annak nagyon zöldfülűnek kell lenni. Biztos vagyok abban, hogy mindezek a modern eszközök egy hegedűszakember kezében igen értékes eredményeket hoznának, de mert a szakemberek nincsenek kioktatva a kezelésükre, ezért nehezen állnak rá a használatukra. Ezzel valamennyi műszaki készülék achilleszarkát feltártuk. Nem a mikroszkóp túl gyenge, illetve nem a nagyítása nem elég erős. A hiányos tudás és a szűkös ismeretanyag a legélesebb szemnek sem tud támogatást adni. Variálhatunk egy közmondást: „Ha ketten ugyanazt a dolgot nézik, akkor sem ugyanazt látják!” Az optikai benyomás mindkét esetben azonos lehet, viszont csak az a látás gyümölcsöző, amelyet hasonlóan megegyező tudás kísér.

Külföldön már mutatkoznak jelei annak, hogy az objektív tudományos vizsgálati módszereket - talán nem teljesen céltalanul - jobban előtérbe helyezik. Röviden már utaltunk rá, hogy ahol minden technikai lehetőség adva van, ott ezt a kis lépést legyünk képesek továbblépni. Nyersen megfogalmazva: most csak egyet tudok, hogy öreg- vagy új-e a hegedű. Engem az a kardinális kérdés foglalkoztat, hogy Meisel, Amati vagy Klotz hegedűről van-e szó. Ez azonban még mindig megválaszolatlan maradt. Mivel ez a tény hosszú ideig már nem hagyja magát elkendőzni, ezért fel lehet állítani az új módszer prognózisát: ez egy napon olyan zajtalanul fog eltűnni, mint amilyen csinnadrattával színpadra hozták. A régi festményekkel foglalkozó műkereskedelem területén a kvarclámpa igen hasznos lehet. A hamisítások egész sorának felfedése köszönhető ennek a készüléknek.

Azt se felejtsük el, hogy ebben a szektorban a kvarclámpa használói is nagy ismerői a képanyagnak. Megfelelő ismeretanyag nélkül az általunk tárgyalt területeken - ahol e készülékeket alkalmazzák - ugyanis semmi említésre méltó segítséget nem lehet tőlük várni. De ha egyszer ott van a tudós és a szakembernek minősített tudományos munkatárs, akkor vegyük tudomásul, hogy ő csak a kvarclámpát tudná szolgálatba állítani. Mindenképpen szem előtt kell tartani, hogy ahol én, mint szakértő csődöt mondtam, ott a kvarclámpa sem fog további segítséget nyújtani. Egyébként is semmi másnak nem tekinthető, mint javasolt tudományos segédeszköznek.

Mégis ezek a kérdések merülnek fel a szakértők lehetséges technikái vonatkozásában.

Nevetséges dolog, hogy ez vagy az a hangszer magas kurzuson állhat, de a hegedűcímken minden azonnal, még hozzá nagy vehemenciával megbukhat. A címkeprobléma az éles összetűzéseknek mindig igen „eruptív” góca volt, és valószínűleg az is fog maradni. Az állandóan harcban állók mindkét oldalon jól fel vannak fegyverkezve. Az egyik párt jelmondatként felírta a zászlajára: „Kifelé a hamis címkével!” A másik: „Hagyj minden címkét nyugodtan!”

A harcot mindkét oldalon hősiesen és megalkuvás nélkül vezetik. Jobb lenne, ha ésszel vezetnék. Ha példának okáért megegyeznének, hogy eltávolítják, ahol ez nagy bajt okozhat. Egyébként is messzemenő toleranciát gyakorolhatnának a régi feliratokkal szemben. Számomra egy gyári doboz Amati címkével ellátva sem látszik Amati-hegedűnek, amely ellen rohamra kellene indulni.

Ha valaki a hetvenedik életévében visszapillant, hogy ezt a - darabka papír miatti - harcot, különböző fázisaiban végigkövesse, akkor figyelemreméltó megállapításokra tehet szert. Egy valódi címke nem tehet valódivá egy hamisított hegedűt, ezért alapjában véve a címke csak közvetlenül marad kapcsolatban a szakértői témával. Most meglepődhetnénk csupán annak a megállapításával, ahogy pillanatnyilag a dolgok állnak. Ki tehát a győztes a két párt közül? Vannak olyanok is, akik nem akarnak a vitában részt venni, vagy csak úgy tesznek, mintha az lenne a legjobb. Az ügy - hogy a címkéből forró vasat kovácsoljanak - valahogy jogilag is lehorgonyozottnak tűnik, amelyet azonban már nem lehet úgy érinteni, hogy meg ne égesse magát valaki. Tehát bele kell nyugodnunk, hogy egy Klotz-hegedűt egy Amati-címkével büntetlenül Amati hamisítványnak lehessen kijelenteni? Mégiscsak találóbbr lenne a valódi Klotz név akkor is, ha valaki szükség esetén egy címkeutánzatot használna cégjelként.

Nem vagyok hegedűépítő, tehát nem beszélek „pro domo.” De ha az lennék, akkor késhegyre vinném a dolgot, és nem adnám ki a kezemből az adott esetre vonatkozó döntést. Egy egyoldalúan hangzó törvényes eljárás két adott lehetőség esetében matematikailag nézve is csak 50%-ban találkozhat a valódi tényállással. Feltételezem, hogy egy hegedűépítő még kevés sütnivalóval is többre menne. A tulajdonjogi kérdést sem szabadna figyelmen kívül hagyni, amelyet a lőporfüsttől talán már nem is látjuk. Idegen hangszerből csak a tulajdonos engedélyével lehessen a hegedűcímket eltávolítani. Tegyük ide egy pontot, különben soha nem találjuk meg a megoldás végét.

Nem sokkal ezelőtt valakitől - akivel a valódiság kérdéséről beszélgettem - kaptam egy levelet, amelyben értelemszerűen a következőket írta: A régi hegedűknél csak kardiális kérdés lehet, a kétségbevonhatatlan valódiság kérdése. Szerinte egy hegedűt illetően az a fontos, hogy arról a hegedűről van-e szó, amelyet - tegyük fel - egy bizonyos Stradivari úr készített. Megerősítésként még hozzátette, hogy „Per bacco”, tehát „Beim Bacchus!” (olasz szóhasználat, amely alatt kemény megerősítést értünk és antik esküként is értékelhető). Nem szeretném itt a személytől a jogosságot elvitatni. Én vagyok az utolsó, aki az elsőbbségi helyzetből kizorítva szeretném látni a valódiságot. A kérdésre - akkor hát miben áll tulajdonképpen ez a valódiság? - ismeretesen mindig ugyanaz a válasz. A hegedű jelentősebb részeit a mesternek kell megépíteni. Na szép. Ezzel most már mindenki elégedett lehet, és talán minden vizsály véget ér.

Sajnos ezzel a megállapítással messze nem értek egyet és egy újabb vizsályt kell ismét a hajánál fogva előráncigálni. A néha igen nagy figyelmet érdemlő esetek szemléltető demonstrálásához az életből vegyünk egy gyakorlati példát, amely bármikor előfordulhat:

Egy zenei érzékkel szegényesen megáldott unokaöcs az elhunyt nagybácsi hagyatékában talál egy szép, dupla bőrtokot, benne két újnak látszó hegedűvel. Egy mellékelt nyugta tájékoztatja, hogy a nagybácsi a hegedűkért már az első világháború előtt darabonként három-ezer Márkát fizetett. A jegyzék és a hegedűcímke szerint a hangszereket egy bizonyos dr. Eugen Gärtner stuttgarti mester készítette. Az örökös kihasználta az éppen kínákozó alkalmat és Stuttgartba utazott, hogy visszavásárlásra felkínálja a hegedűket a készítőnek. A helyszínen azonban közölték vele, hogy a mester már régen elhalálozott, és a helybéli Hama céghez irányították. A kereskedő a két hegedű valódiságát nyomatékosan megerősítette és felajánlotta, hogy azokra vevőt keres. Néhány jó tanáccsal segítséget nyújtott a szakmailag járatlan diáknak. A beszélgetés a következőképpen folyhatott le:

Hamma: „A régi árat ma már nem kapja meg. Határozza el magát a két hegedűért 4000 Márka mellett, akkor legalább van némi esélye, hogy hamarosan vevőre talál. A két hegedűért nem kérhetek azonos összeget. Ez itt, amelyiket Ficke készítette, minőségileg jobb, mint a másik, amelyik Zwölfertől származik. Javasolnék 2500 és 1500 Márkát értük.”

Az örökös: „Bocsásson meg kérem, Ön az imént azt mondta, hogy a hegedűket dr. Gärtner készítette, és most hirtelen egy Ficker-ről és egy Zwölfer-ről beszél. Megmagyarázná ezt kérem?”

Hamma: „Szívesen. Én nem mondtam, hogy a hegedűket Gärtner készítette. Csak azt mondtam, hogy azok valódi Gärtner hegedűk.”

Az örökös: „Ezzel azt akarja mondani, hogy egy Gärtner hegedű valódi lehet anélkül, hogy Gärtner készítette volna?”

Hamma: „Ön megértett engem. Pontosan azt mondtam.”

Az örökös: „Így nézve a készítő nélkül is lehet egy hegedű valódi, ha a címke azt tükrözi? Stimmel ez? Ha valaki - mint én - jogot hallgat, az előtt egy igen figyelemreméltó perspektíva nyílik meg, amelyet első hallásra nem egészen értettem meg.”

Hamma: „Talán megnyugtatja Önt az a tudat, hogy mindkét hegedűt Gärtner lakkozta. Ezt a munkát ugyanis mindig maga végezte, soha nem bízta másra.”

Itt fejezzük be; tovább hallgatni már nem szükséges a beszélgetést. Lélekben azonban még sok közbekiáltást hallok. Talán a következőket: „Ó, Istenem, mi történt a Gärtner hegedűkkel?!” Vagy – „Beszéljünk régi, értékes hegedűkről és ne új mázsolmányokról. Beszéljünk Stradivarius úrról. Nem mutatnák be inkább Ficke és Zwölfer urakat?”

Ne borzadjanak el a válaszomtól, ha azzal csodálkozást váltok ki. Annak idején Stradivari műtermében Fancesco és Omobono nevű fiai messzemenően azt a szerepet játszották, amelyet Gärtnernél Ficke és Zwölfer játszottak.

Egy hegedű valódiságának definíciója tehát teljesen másként hangzik, mint ahogy rendszerint a fogalmat meghatározzák. A magakészítette és a nem-magakészítette itt-ott döntő lehet a valódiság meghatározásakor. Azonban messzemenően nem úgy fest a dolog, ahogy azt a laikusok, és számos szakember elképzei, hogy egy hangszernek mindig és minden körülmények között kizárólagosan a mester kezéből kell kikerülni. Így nézve a valódiság problematikája gyakori esetben más, mint konvenció, mint hallgatólagos megállapodás a kereskedő és az ügyfele között, valódinak akceptálva, amit mint valódit minden további nélkül hajlandó elfogadni.

Itt nem volt szándékomban forradalmat felidézni, azonban Stradivari specifikus esetét kissé nagyító alá kell vennünk.

Ismeretes, hogy a cremonai mester Queuvre-ja (műveinek értéke) igen nagy volt és még ma is az. A magas életkor és a nagy szorgalom mellett is szükség lenne erre a nagy teljesítményre magyarázatot találni. Nem kell azonban magyarázattal szolgálnia annak a ténynek, hogy a mester nagy termelékenységének korszaka csak 1700 után következett be, és ettől kezdve rohamosan fokozódott. Hatvan éves korban azonban már nem szokott a munkaintenzitás fokozódni, hanem lassan, folyamatosan hanyatlani.

Stradivari Francesco nevű fia 1671-ben született. Már 1690-ben apja műhelyében közreműködve tevékenykedett. Később Omobono, a mester fiatalabbik fia is a munkapad mellé ült. A termelést nem hagyták csökkenni. Francescotól csak néhány hegedű ismert, Omobonotól mindössze egy darab maradt fenn. Tehát amit ez a két mester épített, az szinte mind az apjuk zászlaja alatt futott. Maga gróf Cozio di Salabue műgyűjtő is elismerte, hogy az idősebb fiú hegedűiből kivett két Francesko címkét és Antonius címkéjével cserélte meg. Egyébként a nagy szakértő sem tudta mindig biztonsággal felismerni a fiúk munkáját. Az anyagot az apjuktól kapták, azonos formában dolgoztak, ugyanabból az edényből lakkoztak, az apa azonos modellje után munkálkodtak stb. Mint a világon mindenki, úgy mi is feltesszük a kérdést: Miért kellene ennek a korabeli hegedűnek alacsonyabb értékkel bírni? Mi akadá-

lyoz meg bennünket abban, hogy egyenértékűnek tartsuk a nagy mester többi munkáival? Ha valaki némi biztonsággal felismerni véli Francesco munkáját, az is kevés hajlandóságot mutat, hogy a minőségcsökkenés vonatkozásában engedményeket tegyen. A dolgok begyakorlottak, és mivel igaznak bizonyulnak, ezért nem úgy néz ki, hogy ezen a téren valaha is változás következne be.

Minden műkereskedési ágnak megvan a maga törvényszerű szabályozottsága. Ezeket respektálni kell, mert nem önkényesen állították fel, hanem organikusan fejlődtek ki. Legkevésbé bűnösök az ilyen jelenségekben az úgynevezett „pápák”. Joachim és Auer „hegedűpápák” idegenkedtek Guarneri del Gesú hegedűitől, ennek ellenére mégsem tudták megakadályozni, hogy tanítványaik megszerezzék azokat.

Bode „festménypápa” nem szívelte Greco-t és hatalmasságának teljes súlyával gondoskodott arról, hogy az általa ellátott galériák figyelmen kívül hagyják a mestert. De amikor a Spanyolországban dolgozó görög festőre rátaláltak az amerikaiak, akkor váratlanul olyan magasra felemeltette a képeinek árát, mintha azokat Bodeni készítette volna.

Az ifjú joghallgató, akinek a Ficke és a Zwölfer hegedűk már bosszantó fejtörést okoztak, most ismét csóválná a fejét. A saját szakterületén jártas kereskedőnek az ilyen jelenség egy természetes fejlődés eredménye, amelynél a kínálat és a kereslet viszonya sokkal szabályozottabban hat, mint egy állítólagos „pápa” együgyű erőlködése. Ha egyszer oda jutnánk, hogy egy Francescoért vagy egy Omobonoért hasonló összeget tegyenek le, mint egy Antonius-ért, akkor feltehetnénk magunknak a kérdést, hogy mi tart valakit attól vissz, hogy mindhármat olyan művészi egységnek tekintse, amelyet Antonius neve fémjelez.

A gáncsokoskodók szemrehányásai között - amelyeket a garanciabizonylatokkal összefüggésben mind gyakrabban feltettek a hegedűkészítőknek - nincs ostobább kijelentés, minthogy megengedhetetlen, sőt törvénytelen az általam eladott műtárgy valódisága miatt sikraszállni. Ezek az ajánlatok általában a szomszédos országokból jönnek, és talán az ottani más joggyakorlat vezethetett ehhez a nézethez. Ha ez így lenne, akkor kinek kellene garanciát adni a hegedűmért, amelyért százezer Márkát lefizettem? Ki vállalja a kockázatot ennek a Stradként eladott hegedűnek a valódiságáért vagy hamisításáért? A műkereskedő minden árnyalatában mindenkor garantálta az általa eladott műtárgy valódiságát és emellett igen jól járt vele. A régiségek és a festmények szektorában, ahol a nagyvárosok galériáiban és múzeumaiban híres szakértők állnak a kereskedők rendelkezésére, a prominens kereskedők visszautasították, hogy az eladást ilyen dokumentumok alapján végezzék. Párizsban, Berlinben és Münchenben a nagy és nemzetközileg ismert házak csak saját garanciával árusítanak. Ahogy a dolgok mindig lenni szoktak, a házak soha nem szorultak rá a tudományos szakértők támogatására. A müncheni Állami Galéria „Spanyol Meyer” néven ismert igazgatója nagykiterjedésű, virágzó üzletet csinált a szakvéleményadásból. Tevékenysége során gyakori gondatlanságot tudtak rábizonyítani, ezért - ismeretesen - maga lépett vissza. A többi galéria igazgatói viszont nyilvánosan követelték, hogy egyszer és mindenkorra törvényesen tiltsák el a szakvéleményezési tevékenységtől. Szószólójuk a nürnbergi Germán Múzeum igazgatója volt. Ezzel a követelésükkel nem jutottak messzire. A másik csoport gondoskodott a sikertelenségről, akik dr. Meyer ügyét csak egy kivételes esetként akarták feltüntetni. Néha igen tanulságosak az ilyen oldalpillantások. Az embernek ugyanis mindig minden lehetséges anyag a keze ügyébe kerül, hogy a kereskedelembe belekössön, ha itt-ott valamikor a tanúsítvány szerinti valódiság kérdésében véleménykülönbségek merülnek fel. Ha ezt a sok jobban tudót nem mindig utasítják kellőképpen rendre, az legtöbbször csak azért van, mert a hegedűépítők többsége az igen ártalmatlan vitapartner szerepét játssza, akiknek a maguk véleményére távolról sem áll olyan bőséges szókincs rendelkezésre. Az egymással szembenálló vélemények harcát - ahogy napjainkban folyik - kevésbé tartom korrektnek. Már régóta nem csak az önfejűségről, a „másik megfúrásáról” van szó. Világos, hogy az effajta vitáknak semmi tudományos tartalmuk nincs,

és még kevésbé folynak a tudomány fegyverével. Csak az olyan vitának van értéke, amelyből a vesztesek is tanulhatnak.

Vessünk egy pillantást visszafelé: Egy hegedűépítő egy régi hangszer eladásakor ki-küszöbölheti a későbbi bonyodalmakat, ha a tárgyat garanciával látja el. Ha az ítélethozatalban nem érzi magát elég biztosnak, akkor egy szaküzletől kérjen tanácsot, és azzal hátvédet biztosíthat magának.

A tanúsítványt séma szerint fektessük le, amely először is a hegedű készítőjével (szükség esetén az iskolával) foglalkozzon. Ezt egy pontos leírás kövesse (amelyet mellékel két jó fényképpel lerövidíthetünk). Az utolsó részben az értékcsökkentő hibákat, sérüléseket stb. fejtegetjük. Ezzel bebiztosítható, nehogy később csalárd csere véget felelősségre vonjanak. Értékbizonylatot is adhatunk, azonban azt nem szükséges a szakbizonylatban rögzíteni. Minden körülmény között kerülni kell a hangminőség megítélését. A vélemények ebben a tekintetben olyannyira eltérhetnek egymástól, hogy ebben büntetlenül nem nyilatkozhatunk. Néhány alapvető jelentőséggel bíró, vitatott kérdést még meg kell beszélnünk, mielőtt a típustémát javaslatba hoznánk, és a véleményező szolgálat egy bizonyos normájához igazítanánk.

Egy vonós hangszernek vannak jelentős és kevésbé jelentős részei. A véleményezés és természetesen a jóállás is mindig csak a jelentős részekre vonatkozzon, amelyek egy hegedűnél, egy mélyhegedűnél és egy csellónál a következő részekből állnak: a tető, a fenék, a kávák, a csiga a kulcsszekrénnel és a lakkozás. A többi rész e vonatkozásban jelentéktelen. A nyak az eredeti állapotban lévő régi hegedűknél legtöbbször túl rövid, tehát egy újjal kell egészíteni. Minden egyéb tartozék jelentéktelen. Korábban a fogólapot, húrtartót és minden keményfarészt gyümölcsfából készítettek és előnyben részesítették a körtefát. Ma az ébenfa foglalja el ezeknek a helyét. A lakkozás, vagyis a mester által felhordott régi, eredeti firnisz is jelentőséggel bír. Itt nem játszik szerepet, hogy a „lakkruha” a teljes régi fényében van-e vagy a természetes elhasználódásnak legjobban kitett részekben már erősen lekopott. Elegendő lakkmарadvány lehet a mélyebb helyeken és a fogólap alatt. Fő dolog, hogy ez a maradvány ne legyen retusálva, és a szabad helyekre ne legyen áthúzó lakk felhordva. Egy vékony, szintelen védő-lakkréteget sokan készek még elfogadni. A kényes vevők azonban ebben bizonyos értékcsökkenést látnak. Alapvetően érvényes: minél kevésbé van korrigálva a régi állapot - tehát minél „tisztább” a hegedű -, annál nagyobb az értéke.

A címke jelentéktelen résznek számít, legnagyobb sajnálatára azoknak, akik a valódi címkére nagy súlyt helyeznek. A gyakorlat úgy hozta, hogy egy rizikós dolog a címke valódiságának a feltüntetése az írásos garanciában. Az utánzatok nagy hasonlatosságot érhetnek el a valódiakkal szemben, úgy hogy kézenfekvő lenne a veszély. Roppant nehéz dolog egy hangszer valódiságát megállapítani és garantálni. Sajnálatos lenne egy, különben érvényes szakvélemény értékét kérdésessé tenni azért, hogy a címke belefoglalása a szavatosságba később alapot szolgáltatathatna az átalakításra hivatkozni.

Ha külön szakvéleményt mondunk a címke valódiságáról, akkor azt úgy dokumentáljuk (talán akarunk ellenére), hogy ennek is olyan értéket tulajdonítsunk, mint a jelentős részeknek. Tehát aki ezt garantálja, annak abszolút biztosnak kell lenni a dolgában.

Ne felejtjük el, hogy minden jelentős résznek egymással is össze kell tartoznia. Talán két elszuvasodott Klotz-hegedűből éppenséggel lehetne egy szümentest csinálni. Természetesen a beavatkozás ellenére lenne még tennivaló a hegedűvel, melynek számos jelentős része eredeti. Egy dolog azonban hiányozna belőle, mégpedig az egybetartozás.

Tehát a jelentős részekről a szövegmintában mindig, mint „eredetiről” és „összetartozóról” lesz szó, természetesen csak a tárgyra vonatkozóan.

Értékelési kérdésekben a svájci körök javasolták egy értékcsökkentő irányelv felállítását, melynek segítségével egy hangszer elértéktelenedését egy csapásra meg lehetne állapítani. Például: egy nem eredeti csigánál az érték X százalékát, egy nem valódi tetőnél Y szá-

zalékát stb. levonnák. A hiányosságok effajta szabványosítása nem nagy szaktudásra vall. Egy - az értelmi szerző szerinti, közelebbről úgysem meghatározható - régi tiroli hegedű hangszerértéke keveset csökkenne, vagy alig lenne értéke, ha a csiga nem hozzátartozó lenne. Ezen hiányosság miatt a hangzás semmit nem vesztené az értékéből. Egy gyűjtő egy új fejjel ellátott Joachim-Tielke-hegedűre aligha fog szert tenni erős árcsökkentéssel. Ilyen és hasonló, raktáron lévő szélsőségek között kell a kereskedőnek finom érzékkel letapogatni az indokolt árcsökkenést. Az úgynevezett történelmi hegedűknél (Gamba és hasonló) előnytelenül fogatosított méretváltoztatások értékcsökkentően esnek a mérleg serpenyőjébe.

VARIÁCIÓ-SÉMÁK

Felírat. A csak tanácsadó, tehát üzletileg érdektelen szakértő **Szakvélemény** címet adjon a nyilatkozatának. Az eladandó műtárgyért teljes terjedelmében szakavatott eladó (hegedűépítő, hangszerkereskedő) a **Garancia** címet válassza.

Szakvélemény esetén a szöveg első mondatát így fogalmazhatjuk:

- A mai napon nálam, szakvéleményezésre bemutatott hegedű...
- A mai napon hozzám beküldött hegedű...
- A mai napon nálam Keller Róbert úr által (Helyben, Bismark u. 10.) szakvéleményezésre bemutatott hegedű... (vagy ... szakvéleményezésre beküldött hegedű...)

A második esetben, tehát eladóként szövegezve:

A mai napon Keller Róbert úrnak (Helyben, Bismark u.10.) eladott hegedű...

Itt rögzítsük a címkézéssel kapcsolatos tényt. Haladjunk tovább a szöveggel, vagy mint „Jacobus Stainer In Absom prope Oenipontum 1878” felíratú címkével, vagy „Peter Schulz, Regensburg 1968 javítási címkéjével”..., vagy címke nélkül...

Ezt követően tüntessük fel a mester vagy az iskola meghatározását. Vegyük a három utóbbi esetet:

- A mai napon nekem szakvéleményezésre bemutatott, címke nélküli hangszer, az alábbiakban vázolva, az 1750 körüli Klotz iskolából való mittenwaldi hegedű.
- A... Jacobus Stainer in Abson prope Oenipontum 1678 címkével ennek a mesternek nincs hangszere, hanem ez egy 1750 körüli Klotz iskolából származtatott mittenwaldi hegedű.
- A... Peter Schulz javítási cédulájával, Regensburg, 1868, egy mittenwaldi hegedű az 1750 körüli Klotz-iskolából.

A jelentős részek valódiságának fontos körülményeit és azok összetartozóságát ebbe a mondatba skatulyázzuk be. Íme egy példa a fenti mintákból kiválasztva:

G A R A N C I A

A mai napon Keller Róbert úrnak, Helyben, Bismark u. 10. eladott hegedű
Jacob Stainer in Abson
prope Oenipontum 1678

címkével nem az, ahogy a címke közli, hanem egy minden jelentős részében valódi és szintén az 1750 körüli Klotz-iskolához tartozó hangszer.

Ha megállapítom, hogy a csigának és a baloldali felsőkávának új évszáma van, akkor azt már az első mondatban tudtul adhatom:

Nekem a mai napon szakvéleményezésre bemutatott
Jacob Stainer in Abson
prope Oenipontum 1678

címkével ellátva nem ennek a mesternek a hegedűje, hanem a csiga és a bal felsőkáva kivételével minden jelentős részében valódi és az 1750 időből, a Klotz-iskolából való mittenwaldi mester egybetartozó munkája.

Tehát már az első mondat után tudom, hogy milyen hegedűvel van dolgom. Alapvetően érvényes, hogy tapogatózva, a lehető legjobban közelítsük meg a műtárgy alkotóját. Az ítélettel azonban legyünk visszafogottak, ha például, a hátlemez valódiságát bizonytalannak érezzük. Vegyünk egy olyan mintaesetet, amelyben korlátozott hozzáértésünk miatt csak nagy óvatossággal fogalmazhatjuk meg a garancialevelet.

A nekem ma... ez nem az a hangszer, amelyet a címke említ, hanem egy 1720/40 körül működő, általam ismeretlen mester itáliai minden jelentős részében valódi és egymáshoz is tartozó hegedűje, amely a kidolgozás és a lakkozás jellegzetessége alapján a mailandi iskolához sorolható.

Lehet, hogy túl kevés, amit itt mondani tudunk. Minden esetre: több ismeret jobb lenne! Ha azonban nem tudunk többet, akkor a kevéssel is be kell érni. Úgyis az üzletfelünkön múlik, hogy elégedett-e a nyilatkozattal, vagy sem. Ha a vevő túl szűkösnek találja a szöveget, akkor nem kényszeríthető a hangszer megvételére. Az eladó azonban tudatában van annak, hogy a rögzített szöveghez rizikómentesen adhatja az aláírását. De ha hagyná magát rávenni, hogy a tanúsítványban Grancino nevét is feltüntesse, akkor az kellemetlen következményekhez is vezethetne, ha egy nagyobb befolyású és ismeretekben gazdagabb szakértő megállapítaná, hogy nem egy Grancino hegedűvel van dolgunk.

Tehát ezzel az első mondattal áll vagy bukik az adott tanúsítvány. Egy áttekinthetőbb mondatszerkesztés végett hagyjunk valami szabad teret nyitva. Következzen tehát a második bekezdés:

A hangszer leírása.

Ezt bővített mondatban, vagy nyelvileg rövidebb formában is megfogalmazhatjuk. Így nézne ki a példánk:

Közepes, lefelé széles erezetűvé váló lucfenyő tető; apró habossággal díszített alacsony káva; Svartnis (széldeszka) vágásban, osztott, balra enyhén habos hát; díszes, meglehetősen mélyen faragott csiga, elálló fülekkel; a nyakra enyhén felülő, hosszú kulcsszekrény; hornyolatok nélküli, vékonyhasítású, hegyesen kifutó berakások. Az Amati szerinti modell kissé kiugró sarkokkal, közép magas boltozattal; világos mézbarna, igen átlátszó és tiszta, eredeti lakkozás; Amatira emlékeztető, erősen nyitott f-nyílások.

Új bekezdés! - A karbantartási állapotra vonatkozó kifogások összegezze. Például:

Lélek- és gerendarepedés, a bal f-nyílástól lefelé a szegélyig futó repedés; a bal felsőkáva közvetlen a sarok mellett törött; a bal alsó káván harántrepedés; fellemezesedett helyek az A-kulcsnál a kulcsszekrény jobboldalán; a húrláb alatt lakkretusálás.

Új bekezdés: A különleges ismertetőjegyek felsorolása. Ha egy jó fényképet mellékelünk a tanúsítványhoz, akkor ez, a hegedű azonosításául szolgáló bekezdés elhagyható. Például így hangozhat:

Lapocska kiegészítés, a hát intarziáján jobbra a középkengyelen kikittelt szúrágásnyom; a tetőalján jobbra, az intarziától 2 cm távolságra púpképződés; az alsó tetőpofán, a baloldalon 2 cm szélességben két odajegecesedett „madárlábnyom”; az f-től f-ig terjedő nagyságban mellbélézés.

Ez a sok különösség egyidejűleg aligha jelenhet meg hasonló módon egy másik hangszeren, ezért az ismertetőjegyek ilyen aprólékos leírás biztonságot nyújt az azonosításhoz. Természetesen ebbe a rubrikába a fogyatékosságokat - repedéseket, hiányosságokat stb. – „vezérkövületként” használhatjuk fel. Egy hegedűnek lehet sok, lehet kevésre értékelhető hibája. Valamennyit egyenként felsorolva kedvezőtlen körözőlevelet állítanánk ki róluk. Gondoljunk csak a sok lehetséges kávaropedésre, törésre stb. Az még jámbor csalásnak sem te-

kinthető, ha a tanúsítvány készítője a „különleges ismertetőjegyek” rubrikái között sorolja fel az ilyen rongálódásokat. A tanúsítvány fedje fel a hegedű valódi arculatát, de a kozmetikai jellegűeket ne vegye minden esetben nagyító alá. Különben is ízléstelen lenne a lemeztelenítés. Egy háromszáz éves hegedűnél bele lehet törődni az ártalmatlan jellegű öreg redőkbe, ami azonban egy Presendánál nagyon zavarhatna bennünket.

A szakembernek számos mércéje lehet a karbantartási károsodásokat illetően. Nagy különbség, ha egy Cerutti vagy egy Maggini mutat „hangrepedést” (Stimmriss). Az előbbinél ez a fogyatékoság nem fogja jelentősen befolyásolni az értéket. Az utóbbinál a leértékelési együttthatók megállapításánál nagy jelentőséggel bír a javítás minősége. Tehát lényeges, hogy a hegedűt ismét elsőrendűen helyre lehet-e állítani, vagy esetleg azt egy kontár már tönkretette. Óvakodjunk az olyan merev sémától, amelynek mostanában svájci körökben alkalmaznak.

Fentebb a „különleges ismertetőjegyek” rubrikában egy mellbélelés létezését fejtettem, amelynek a kiterjedése az f-től f-ig tart. Az ilyen béleléseket természetesen már nem lehet kis fogyatékoságnak nevezni, és ne hallgassuk el (még akkor sem, ha a béleléssel kegyesen egyetértünk és szükségszerűsége fájdalmasan is hat) a hiányosságok megemlézése során. Aki gondolkodva szokott könyvet olvasni, az a szememre vethetné, hogy e hibákat elrejtettük a „különleges ismertetőjegyek” közé. Még inkább azért, mert a bélelést ismeretesen nem is lehet minden további nélkül látni, tehát különleges ismertetőjegyként egyáltalán nem szokott szembetűnni. Ellenben egy kávorepedést vagy a kulcsszekrényen felpattant helyet, mint különleges ismertetőjegyet büntetlenül megnevezhettem volna, ami alig befolyásolja a hangszer értékét. Láthatjuk, hogy egy csipetnyi diplomácia is értékesíthető egy tanúsítvány kiállításakor.

Egyébként továbbra is érvényesnek tartom Friedländer szavait, hogy a művészeti tárgyaknál szükséges rossznak tekinthető a szakvéleményezés.

Az egyik veszély a hegedűcímke formájában jelentkezik, amelyben még mindig túl sokan hisznek. A másik egy olyan kiváló hangminőség formájában fordulhat elő, amilyent a mit sem sejtő hegedűjátékos csak egy itáliai hegedűben tud elképzelni. Különben soha, a legcsekélyebb bizalmatlanságot sem tanúsítaná a Maggini-címkével szemben egy régi vogtländi tákolmányban, ha a füle nem erősítené meg, hogy itt „itáliai hegedűhanggal van dolga”, miszerint a hegedű nem lehet hamisítvány. A hegedűs tehát egyszer és mindenkorra emlékeztetésben tartja, hogy a hangminőség nem akármilyen természetű valóságismérveket továbbít. A harmadik veszély a szakértők fogyatékos tudásismeretén nyugszik, amelynek felfedését messzemenően el lehetne kerülni. Annyit meg kell tanulnunk, hogy Hobel hegedűkészítőnél Siebebrunn-ban nem vásárolnak Strad hegedűt. Ismeretei nem terjednek ki Cremonára, és tudásmélysége ebben a tekintetben egyenlő a nullával; ezzel szemben csodálatosan gazdag a környezetére vonatkozóan. A közmondás szerint tehát: „Ne a kovácműhelybe, hanem a kovácshoz menjünk!” Üdvözlendő ez az intézkedés, ha egy kisebb helységben működő hegedűkészítő egy ügyfél számára a hangszeret esetről esetre egy nagy szaküzletből szerzi be, amelyet ott megfelelő sajátkezü garanciával látnak el. A nagykereskedő a hegedűkészítő hasznát a saját nyereségéből nyesi le, ezért nem jelent további megterhelést az eladónak a szakember bevonása az üzlet lebonyolításába. Általában a tulajdonos viseli a bizományosok 5%-os nyereségét, mert szorult helyzetében igénybe kell vennie a segítségüket. Szolgáljon ez a tanács a hegedű karbantartására, operatív beavatkozásra vagy egy jámbor javításra vonatkozó segítségként.

Végezetül válasszunk néhány, a valóság dolgaival minduntalan felvetődő alapvető gyakorlati fogást, ha döntést kell hozni, illetve ha ítéletet kell mondani.

A szakértők szívesen hivatkoznak egy műtárgy úgynevezett objektív kritériumaira. Tehát feliratokra, szignatúrákra, monogramokra, beégetett pecsétekre, katalógus megjegyzésekre, levélváltásokra és számos egyéb adódó variációra.

Kíváncsi, hogy a tanító-íróként fellépő szakértő ítéletének helyességéről meggyőzze az olvasóközönséget. Ettől kevésbé vagy egyáltalán nem tartok. Egy hegedűcímke lehet valódi, a kezemben tartott hegedű pedig hamisítvány. Lehet azonban, hogy a hamisított felirat közlendője mégis helyes. Ilyen esetben az objektív kritérium nem egyszer negatív döntésre is képes.

A gyakorlatban állandóan égető annak a kérdésnek az eldöntése, hogy eredetiről vagy másolatról van-e szó. A formaazonosság kritériuma ilyen esetben teljesen csődöt mondhat. Ismeretes, hogy egy jó másolat a habitusában az eredetinek minden tulajdonságát és ismertetőjegyét felmutatja. Úgy mond ez az a geometriai hely, ahol a szakértő - mindig igen csekély legyen az, ami fejtörést okozhat - az objektív tudományos módszereket és segédeszközöket felhasználhatja. Tehát a kvarclámpát, a fluoreszcenciál analízist stb. A lámpa a szakértői tevékenységnél legtöbb esetben eredménytelennek bizonyul, de ha kedvezően hat a tényállásra, akkor is a stíluskritika fogja kimondani az utolsó szót.

Ennél fogva az objektív tudományos és a szubjektív stíluskritikai módszerek - némelyiket intuíciónak is nevezik - nem egyenértékűek a szerzőre vonatkozó szakvélemény tényállásával. Az előbbi az előmunkálatokat végzi, és csak az utóbbi hozza a döntést.

Szélsőségesen azt is mondhatjuk, hogy egy objektív tudományos szakvélemény csak akkor vehető komolyan, ha nem mond neki ellent a stíluskritikai tényállás. Az ebben rejlő ellentmondás miatt azonnal tárgytalanná válik, ha a hegedűre vonatkozó tudományos tényállásokat laikusok fogantatosítják.

Minduntalan eszembe jut, hogy a szellemi tulajdont a korábbi időkben kevésbé körmonfont módon játszották ki. A szignatúrák például, közvetlenül nem sokat jelentenek. Friedländer ezzel összefüggésben képeken lévő, sokszor valódi Belini-szignatúrákra utal, amelyek nem a mester kezétől származnak. A hegedűszignatúrák 50%-a hamisítvány lehet. Egyes hegedűkészítők már a legrégebbi időkben is felhasználtak valamilyen kedvezőnek látszó címkét, amely a saját szignatúra alkalmazásánál több lehetőséget ígért. Ehhez 25% eltávolított, kicserélt címkét számíthatunk, melyekkel az évek során, különböző módon garázdálkodtak. A hegedűk kereken háromnegyedét eleve hamis szignóval gyártották. Tehát mintegy 25%-ot tesz ki az a maradék, amikor a címkét és a készítőt okozati kapcsolatba lehet hozni egymással. Ebből a felosztásból figyelmen kívül hagytuk a gyárilag előállított hegedűket. Ezeket ismeretesen modell szerinti címkével látták el. Ha bevinnénk a kalkulációba, akkor fantasztikus relációkat találnánk - ismerjük a zürichi példából -, ami rosszul rajzolná meg a képünk perspektíváját. Egy mesterhegedűt és egy gyári hegedűt (ki akarná ez utóbbit hamisítani) végül is nem lehet egy kalapba dobni. De ha valaki ezt megtenné, akkor könnyen bebizonyíthatnánk, hogy nevetséges dolgot művelt.

Ha valóban helyes az a megállapítás, hogy a műkereskedelem valamennyi területén észrevehetően sülyedt a minőség, akkor éppen olyan helyes lehet az is, hogy a szakvélemény igazságtartalma - az átlagot véve - hasonlóképpen csökkent. Ennek két oka lehet. A régi szakértőkhöz mérten növekedett a mai szakértők bizonytalansága, vagy - ami ennél is rosszabb - becsületes szakértők ritkábban találhatók. Az a véleményem, hogy a legjobb műkincsek külföldre vándorlása miatt meglehetősen szűkössé vált a nálunk még rendelkezésre álló anyag; tehát egy szakértőnek ma sokkal hosszabb időre van szüksége a tökéletesedéshez, mint korábban.

Úgy tűnik, az utóbbi években feltűnően sok olyan szakértő bújta ki gomba módra a földből, akik létjogosultságuk szükségességét azzal a kijelentéssel próbálják motiválni, hogy jobban értenek a dologhoz, mint a régi, hiteles szakértők és műértők. „Ápoljuk tehát a hitelességet”.

Ha a pályafutásom során látott és tanulmányozott nyolc Storioni-hegedűt összehasonlítás céljából ismét képes lennék lelki szemeim elé idézni, akkor talán a mester vonatkozásában hasznosíthatnám ismereteimet egy kimerítő szakvélemény adásához. De nagyon távol

vagyok attól, hogy Storioni szakértőjévé váljak. Nemcsak az eddig áttekintett, az emlékezetből tetszés szerint előhívható teljesítményekről, hanem arról a számtalan sok elrejtett lehetőségéről van szó, amelyek még a tanúsítványban, modellben vagy a mester habitusában lehetnek. Ezeket mindig variáltan megjelenítve, merész de mégis biztos nekivágással kell felismernem. Tehát az egyszer látottnak az ismételt felismerése a szakértő kis egyszeregyéhez tartozzon.

Friedländer vélekedése szerint az ösztönös ítélet-megtalálás folyamatát a maga természeténél fogva csak elégtelenül lehet ábrázolni. Ebben a tekintetben nem osztom vele a nézetemet. Minden lélektani folyamatot - a legbonyolultabbat is - meg lehet magyarázni, és ki lehet fejezni. E a folyamatokat sajnos csak olyan szellemi síkon lehet megfoghatóvá tenni, amelyet a könyvolvasók nagy része nem képes követni. Nem lehet ugyanis minden további nélkül előfeltételként elvárni a könyv forgatóitól, hogy erről a tudományos területről bizonyos jártassággal rendelkezzenek. Az is akadályként merülhet fel, hogy a tárgy aránytalanul nagy teret venne igénybe. Erről csak azt mondhatjuk, hogy a tudományos vizsgálati módszer úgynevezett „objektív indiciumai”-val a stíluskritikai oldalon már néhány vehemens, igazság- illetve valószínűségtartalommal telített szörszálhasogató szembe tudott szállni, hogy nekik, mint szkeptikusoknak bizonyos bizonyítóerő is megadatott.

Végezetül váltsunk át gyorsan a festményeknél lévő szakértői területre, amelyen egy olyan bizonyos jelenséget is találhatunk, amely a hegedűk viszonylatában még nem talált be-bocsátásra. Értem alatta a „hozzáírás” területét. A szó egy merev terminust jelent a műtörténészek és a műkereskedők szaknyelvében. Elfogadott dolog, hogyha nekem, mint képszakértőnek bemutatnak egy festményt, akkor azt azonnal velenceiként azonosítom. A tárgy témája szerintem egy velencei látkép, a festés módja és technikai jellege, a paletta, a figurális staffázs erősen Canaletto-ra emlékeztet. Azonban egyvalami mégis idegenszerűen szólal meg a képben. Nem tudom kitalálni, hogy mi az. Szemlét tartok a hasonló motívumokkal dolgozó festők között, de egyetlen szerzőt sem tudok egyértelműen meghatározni. A továbbiakban mindinkább Canaletto festési módját vélem felismerni. Mivel nyilatkoznom kell, de felelősséggel nem dönthetek Canaletto mellett, ezért hozzáfűzöm, hogy a kép Canaletto. Tehát nem azt mondom, hogy „ez a kép Canaletto-tól való”, hanem egy „hozzáírt Canaletto”. A szöveges fogalmazás különbsége szembeötlő. Az első esetben egy garancia, a másodikban egy kompromisszumos szükségmegoldás. Azt kell mondanom, hogy a műkereskedők joggal derülnek a szakvélemény e formáján. Végtére is a hozzáírásban egy logikátlan ellentmondás van. Ha ugyanis nyomós okból vonakodom kimondani, hogy „ez egy Canaletto”, akkor milyen joggal írom ezt a kétes eredetű képet a mester javára.

Tehát nem csoda, ha a műkereskedők úgy vélekednek, hogy egy hozzáírt Rembrandt-ról biztonsággal csak annyit állíthatunk, hogy az nem lehet egy Rembrant kép. Minden figyelmes galérialátogató állt már egy értékes, régi kép előtt, ahol egy híres festő neve mellett egy kis szerény „hozzáírva” feliratú címke függött. A galériák állandó vendége egyszer majd megfigyelheti, hogy ugyanaz a kép néhány évvel később teljes névjeggyel, mellette ismét a mulatságos „hozzáírt” címjeggyel lesz ellátva. Ha egy hegedűszakértő megváltoztatja a véleményét, akkor viszont nincs hiány a kárörvendő megjegyzésekben és a világszenzációt kiváltó sajtótudósításokban. Ez rendszerint elegendő, hogy büntetlenül semmit tudónak nevezhessék az illetőt. Másként esik latba ez a galériaigazgatóknál, akiket nem merészelnek megkérdezni, hogy mi késztette őket véleményük megváltoztatására. Lothar Brieger „A műgyűjtés” c. füzetekskéjében (Delphin Verlag München) a 30/31 oldalon egy ilyen esetről a következőképpen nyilatkozott:

„Gyermekeimben - az akkoriban minden esetre figyelemreméltóan vezetett - berlini múzeumban láttam, ahogy egy Borro kép lassan és szégyenletesen németalföldiből Velasquezé alakult át. Meggyőződésem szerint ez a megfigyelés adta minden művészettörténeti tudományom csallhatatlanságára az első csapást.”

Számomra csak az a kérdés fontos: szabad-e egy hegedűt valakihez hozzáírni, ha az az adott szakértő nincs teljesen tisztában? Aki ezt teszi, hát tegye! De akkor azt is tudnia kellene, hogyan gyarapítsa ismereteit, hogy képes legyen például eldönteni, hogy egy Amatinak tulajdonított hangszer valójában nem Amati. Nem több és nem kevesebb, mint egy Amati stílusban készített hegedű. A magam részéről nem tartom sokra a hozzáírás módszerét. Inkább tűnik elfogadhatónak a számos múzeum által napjainkban oly kedvelten használt ... „jellegű”... szó hozzáfűzése. Például egy „Guardi jellegű kép” katalógus megjelölés semmi csalódást nem keltene bennem. Pontosan tudnám, hogy nem egy Guardi képet látok.

Milyen jelentőséggel bírhat egy gyűjtő vagy egy hegedűművész számára egy „Storioninak tulajdonított” vagy „Storioni jellegű” tanúsítvány? El tudom képzelni, hogyan bosszankodna az illető az effajta szövegfogalmazványon. Mit használ nekem a hasonlóság kijelentése - így gondolkodna -, ha nem az eredetiről van szó. Ha a szövegben más helyen utalunk a hasonlóságra, akkor az stilisztikailag változatlanul hagyja a hangszert. Célszerűbb lenne egy olyan megfogalmazás, hogy ... „erősen Storioni munkáira emlékeztető hegedű”.... Senki nem haragudhatna, ha azt olvassa, hogy hegedűje Storioni munkáira emlékeztetnek.

Egy fiatalabb zürchi hegedűszakértő a „hozzáírt” vagy „annak tulajdonított” szót ostentatíve (tüntetőleg) tévesen alkalmazta. Ennek a szakkifejezésnek a nemzetközi szóhasználatban is csak egy értelmezése van. Úgy gondolom, eléggé megmagyarázott és körülírt a kérdés.

Végezetül megállapíthatjuk, hogy a vezető szakértők elkerülik a „hozzáírt” szóhasználatot. Ahol nem találunk több konkrét ismertetőjegyet, ott is adódhat más, kevésbé gumiszerűen ható kitérő lehetőség. Például a műhely vagy iskola megnevezése, amit némelykor nagyobb valószínűséggel állapíthatunk meg, mint magát a mestert.

Tehát ... „egy állítólag Grancino műhelyéből származó hegedű” szöveg mindig csak annyit fog mondani, hogy a hangszert nem a saját nevét aláíró segéd készítette. A hangszer lehetne például egy Leonporri - az irodalom makacsul Leoriporri-nak nevezi -, aki átmenetileg ebben a stúdióban ült a munkapad mellett.

Az alábbiakban három tanúsítványmintát mutatunk be. Nagyobb értékű tárgyaknál fényképek felhasználásakor gondoskodjunk arról, hogy a képanyag ne legyen kicserélhető. A lakkozásról tükörreflex fényképezőgéppel készült fotók előnyben részesülnek más fotókkal szemben, mert ezek inkább közvetítik a hiányzó harmadik dimenziót, a testiséget, és lehetővé teszik a visszahatásokat a boltozati arányokra.

G a r a n c i a

A mai napon Hugo Reiner koncertmester úrnak (München, Ohm u. 12.) eladott

Antonius Gragnani fecit

Liburni Anno 1750

*címkével, valamint a kávézáródásnál a húrgomb alatt a lapocskán az A. G. iniciális-
égetett bélyegzéssel ellátott, minden jelentős részében valódi és együvé tartozó, Antonius
Gragnali mester, Livorno, 1740 - 1800 körül készült hegedűje.*

*A hegedű leírása: keskenyerezetű tető, enyhén habos kávék, osztott, majdnem habos-
ság nélküli hát; hangsúlyozott ovális formában, fél mélyen szúrt csiga. Vékony, enyhén sár-
gásbarna színű, meglehetősen világos lakk. Mérsékeltén magas, hosszú formájú modell
(allongiert), jó munka, extra intarziák, Stradivariusra orientált kissé nyitott f-nyílások.*

A hangszer karbantartási állapota jó. A két f-nyílástól lefelé futva két hosszanti repedés van a tetőn. A bal felsőkáva a nyaknyúlvány közelében törött. Mindkét tetőrepedésnél lakkretusálás. A jobb C ívnél és a jobb felsőkávánál kis tetőszegély-alátétek vannak.

Különös ismertetőjegyek: A hátlemez összeillesztésénél 4 cm-re az alsó intarzia fölött és 1 cm-re az illesztéstől jobbra fekvő púpképződés. Jobboldali 2 cm hosszán fellaposodó hely az A-kulcsnál, a jobb alsókáván egy bekarcolt F.F. monogram. A bal f-nyílás fölött 2 cm hosszban egy fahasítékkal kitöltött szúrágáshely. A hangszer mentes az árcsökkentő károktól és bélelésektől.

Méretei: teljes hossza 360 mm, szélessége fent 168 mm, középen 109 mm, lent 208 mm, a menzúra 19,5 cm.

Helység, dátum

aláírás

Szakvélemény

A mai napon hozzám beküldött hegedű, kézzel irt címkével, amely csak töredékében betűzhető ki,

mus Amatur ...

Cremona ... 16 ...

egy minden jelentős részében valódi és egybe is tartozó, Mittemwaldból, az 1700 körüli időből származó hangszer készítőjeként nagy valószínűséggel a Klotz család egyik névviselője jöhet számításba.

Ismét következik a hegedű, valamint a különös ismertetőjegyek vagy mutatószámok leírása.

S z a k v é l e m é n y

A mai napon nekem Valter Eggenfelder úr által (Miesbach/Obb) szakvéleményezésre bemutatott egy címke- és szerzőmegjelölés nélküli, jelentős részeiben idegen hegedűkből összeállított hangszert, amelynek nem összetartozó részeit színben egy új lakkozással összehangolták. A tető és a csiga egymáshoz tartozónak tűnnek, és az 1700 körüli mailandi időre mutatnak. A kávakoszorú egy másik hegedűről származik, a hát egy új másolat, melynél biztonsággal felismerhető Georg Winterling keze munkája (Hamburg-Krailing).

Leírás... Ismertetőjegyek...

Egy ilyen hangszernél ajánlatos konkrét összeg meghatározása nélküli értékmegjelölés. Így esetleg: „Effajta hangszerek - szakkörökben szívesen 'itáliai salátának' nevezik - nem képviselnek említésre méltó értéket.”

KIS- ÉS NÉVTELEN MESTEREK

Az anonim vagy ismeretlen mesterek szóhasználat helyet válasszuk inkább a névtelen mesterek elnevezést. Jól tesszük, ha a névtelen szó alatt átvitt értelemben a „nem néven nevezettet” értjük. Névtelen mester tulajdonképpen nem létezik, csak éppen nincs a nevükről tudomásunk. Általában csak a nagy mesterek a néven nevezettek. A közepes és a kisebb mesterek még egy bizonyos mértékben, de már korlátozottabban részesednek a néven nevezésből. Legvégül marad a kis és még kisebb mesterek nagy tömege. Ők azok, akik részint idegen szolgálatban állva saját néven (címkével) nem lépnek a nyilvánosság elé. Az utókortól sem kapnak részt a nagyok dicsőségéből, hiába fáradoztak egy hangzatos név megszerzéséért.

Számos mester műveinek szignálásával gondoskodott arról, hogy hírneve biztosított legyen. De szép számmal akadnak olyanok, akik még életükben megszerezhették a megszolgált elismerést. Stradivariusnak például nem volt oka panaszkodni, hogy nem tudja eladni a hegedűit, vagy, hogy rosszul fizetik meg a munkáit. Még életében megkapta, amire vágyott. Ez - ismeretesen - elegendő volt ahhoz, hogy tetemes vagyont gyűjtsön. Azon se ámuljunk el, hogy Itália határain kívül csak jóval a halála után vált ismertté és hírnevessé. Emlékezzünk vissza gróf Cozio di Salabue kicsinyes alkudozásaira Paolo Stradivariussal. A mester hagyatékának nevetségesen alacsony eladási ára is sok mindent elárul. Amíg valakinek a műalkotásai „Speicherkrame” (tárolt lim-lon)-ként kerülnek eladásra, addig nem beszélhetünk hírnévéről.

Hosszan kell ezt a körülményt megtárgyalnunk, hogy végül bebizonyíthassuk, hogy szinte tisztán a véletlenen múlhat, vajon egy név, később ismertté válik-e vagy sem. Elsőként Stainert vegyük szemügyre, aki még a királyi udvarokba és prominens megrendelőknek is szállított, de élete végéig sem tudott kilábalni a szegénységből.

Az is csupán a véletlen műve volt, hogy Paganini egy alkalommal éppen hangszerhíánnyal küszködött és koncertjéhez egy Josef Guarnerius del Gesù hegedűt kapott kölcsön, amelytől rendkívül el volt ragadtatva. Ha a livornoi kereskedőtől, akkor egy J. B. Guadagnini-hegedűt kap, akkor talán az is hasonlóképpen elnyerte volna a mesterhegedűs elismerését. Azon a napon esetleg a turini mester vált volna híressé és nem Guarnerius.

Amikor az a bizonyos Jorio úr Londonban felbukkant, akiről más helyen még szót ejtünk, - a mesternek ez volt az első hegedűje, amelyet Brückner úr Wilhelmj úr tanítványának, Oscar Cüppernek eladott - Wilhelmj a hangszer hangjától úgy beelkesedett, hogy a csodálkozó tanulónak az éppen kifizetett vételár többszörösét ajánlotta, Jorio mestert pedig egyenesen a legjobb hegedűépítőnek nevezte. Wilhelmj tulajdonképpen már tanújelét adta, hogy számára igen egyszerű dolog volt egy nevet híressé tenni, mert az addig alig ismert Pressenda annak a német hegedűpedagógusnak köszönhette a hírnevét, akinek ítélete Angliában megtámadhatatlan volt. Ha még fel lehetne lelteni néhány olyan Jorio-hegedűt, amelyekkel a tanítványai örvendeztették meg a mesterüket, ki mondaná meg, hogy ma mibe kerülne egy Jorio-hegedű? Milyen tiszteletet váltana ki ma ez a név? Tehát ismét a véletlen játszott közre. Tulajdonképpen két olyan véletlen eset volt, ahogy Pressenda híressé vált, és ahogy Jorio nem lett híres. A természet és a sors által földi javakkal gazdagon megáldott virtuóznak soha nem kellett rossz hegedűvel gyötrődni és már régóta azon az ismert Stradivari-hegedűn játszott, amely még ma is az ő nevét viseli. Ilyen körülmények ismeretében nyugodtan mondhatjuk, hogy idegen volt tőle az előítéletesség, és soha nem vett részt a mindjobban felburjánzó névkultuszban. A mai ifjú hegedűseink sokat tanulhatnak ebből a példából. Aki egy hegedű

vásárlásakor előítélet nélkül választ és nem hagyja magát a hitében megtéveszteni, hogy egy majdnem ismeretlen nevű hegedű, ha nem is mindig, de hébe-hóba egy kényes szólista igényét is képes kielégíteni. És aki nem veszi el a türelmét és állhatatosan keres, az viszonylag szerény anyagi eszközökkel is olyan művészi hangszerhez juthat, amelyet egy életen át hűségesen megtarthat. De ki tud ma már a zenészek közül a cremonai csillagok után nyúlni? Tehát egyáltalán nincs a művész minden útja elzárva egy kiváló régi hegedűhöz - ahogy ez ma minduntalan hallható -, csak tovább kell keresni; ennyi az egész. Természetesen nem lehet minden Jorio egy zengő Stradivarius. Ha úgy lenne, akkor az értékét régen elismerték volna; és akkor egy Jorio is ugyanazon a vételáron állna, mint egy Stradivarius. A cremonai sztárhegedűket egy változatlanul maradó hangminőség folytonossága tette ilyen keresetté és megfizethetetlenül értékesé. Itt tehát a hangot illetően a nem nyerők a kivételek. A Jorio-, Soliani-, Mezzardi-hangszereknél - vagy ahogy ezeket mindig nevezik - az átlag kétségtelenül jó, de a kiemelkedő hangklasszis csak kivételnek számít. És mégis megéri egy ilyent keresni, mert alapjában véve egy kereskedő ilyen hegedűt nem ad drágábban vagy jelentősen magasabb áron, mint ahogy a hangszer a neve után felbecsülték. Lehet vitatkozni erről az értékelésmódról, de ha téves lenne, akkor az csak a hegedűsök számára lenne előnyös.

Tapogatózzunk tovább ezen az eruptív talajon. Szép! Ha egyszer hagynánk, hogy egy vagyontalan zenész egy Soliani-val, vagy egy Udalricus Eberle-vel kivételes esetben egy Stradivari-hegedű szerepét felvállalja, akkor egyesek talán azt a kifogást tennék, hogy ez még mindig csak egy Soliani vagy egy Eberle! Ezek a mesterek azonban nem ismeretlenek - és a „kevésbé jelentékeny” értelemben - a legjobb akarat mellett sem lehet őket annak nevezni. Mit kezdhetünk tehát a kis mesterekkel?

A kis mesterek száma - tehát a nevük alapján kevésbé vagy teljesen ismeretleneké - jóval nagyobb, mint ahogy a laikusok elképzelik. Nincs semmi helytálló indokunk azt feltételezni, hogy a hangzást illetően e hegedűknek, mindahánynak csalódást kell okozniuk. Csupán a nevük nem kurrens, mert a hegedűbörzén úgymond „nem jegyzett értékűek”. Sajnos mégis úgy van, ahogy a laikus elképzei, hogy csak egy híres hegedűnek lehet megfelelő értéke. A Ruggeri-hegedű magasan hitelesített márka, amelyért szemrebbenés nélkül kifizetik a kért összeget. Ki ismer ma már olyan hegedűket, mint egy Antonius Pandolfi-t, egy Minozzi Boliogna-t. Ki az, aki ezekért már pénzt ad ki? Mint fallal elzárva, védekező állásban áll a hegedűvásárlók köre a kereskedővel szemben, aki viszont azon fáradozik, hogy egy ilyen hangszer fölöttébb magas értékét védelmezze. Ha szerencséje van, akkor sikerül neki, mert végül is a Pandolfi vagy a Minozzi is név. Csak akkor áll rosszul az ügy, ha a kereskedő szakértelme nem elegendő ahhoz, hogy ezt a Pandolfit vagy Minozzit megállapíthassa. Ha csupán annyit tud mondani, hogy: „Itáliai munka, az 1700 körüli velencei, vagy az 1750 körüli bolonyai iskolából”.

A névéhség telhetetlen és a gyűjtőink nagyrészt bűnösök abban, hogy nálunk a hegedűnek csak akkor van értéke, ha névjegykártyával lépnek fel vele. Tehát nem csoda, ha a kereskedelem az állítólagos mester meghatározásakor a vásárlónak az ilyen mentalitását veszik számításba. Sok kereskedő és „nem kereskedő” - aki a szakértői hivatást jövedelmező kereseti forrásnak építi ki - nagyon elégedett lehet egy ilyen fejlődéssel. Ismeretesen úgy áll a dolog, hogy egy kissé olaszosként hangzó név is elegendő már ahhoz, hogy a laikus nevetségesen fokozza a hódolatát. Az utóbbi bonítás (hitelképes) osztály „hegedűasztalosai” nem ritkán örülnek egy olyan értébecslésnek, amelynek egyszerűen hiányoznak a mérőeszközei.

Régen ismert dolog a jelentéktelen itáliai nevek előtti hajbókolás. Utazókereskedők száz évvel ezelőtt vagy még korábban - szükségszerűségből - kénytelenek voltak új nevek után nézni. A bizonytalan eredetű hegedűket többé kevésbé jóhangzású, ismert nevekké látták el, hogy valakire könnyebben rászózhassák. Pietro Tononi címkéi - ezek Paul de Vit-nél vagy Vannes-nál képeken láthatók - már elég régiek, de hamisítványok voltak. Ugyanis egy Pietro Tononi nevű hegedűépítő soha nem létezett. Egy kereskedő állítólag egyáltalán nem kis pél-

dányszámban, kényelmes módon egyformán az 1713 évszámmal nyomtatott címkéket használta (ezzel az itáliai származás már elegendően bizonyítottnak látszott), mivel a mozgó kereskedők nem mindig rendelkeztek tollal és tintával, hogy az évszámot kézzel bevezessék. A mozgó kereskedő nagyon jól tudta, hogy a Tononi az egy tisztelettel övezett itáliai név. A hegedűkészítő családok családtörténetére vonatkozóan egy zenészszárló általában aligha juthatott felvilágosításhoz, úgy hogy az említett kereskedők rizikómentesen tudtak valamilyen hamis előnevet választani. Minden esetre köztudott, hogy amit kínált és ajánlott, az valóban egy Tononi-hangszer, tehát egy jó közepes képességű mester munkája volt. És ezzel a módszerrel természetesen elnyerték a pálmát.

Ha valaki az itt csak vázlatosan feltárt állapotokat pontosabban megvizsgálja, akkor figyelemreméltó tapasztalatokat szerezhet. Megtudhatja, hogy a hegedű túlnyomó része nem Cremonából, hanem többé kevésbé ismeretlen műhelyek jelentéktelen hegedűkészítőitől érkezik, akik példának okáért ugyanúgy, mint Nápolyban egyenesen és evidens módon „fabricatore”-nak nevezik magukat. Egy tapasztalt szakember ezen „Fabrikantenek” készítményei között könnyen megállapíthatja a minőségi különbséget, tehát ennek megfelelően határozhatja meg a különbségbeli értéket.

Sok gyalázatoságot üztek és sokat beszéltek már a „minőség” fogalomról. Friedländer célul tűzte ki, hogy belefojtja a szót az ékesszólókba. Meglehet, hogy tölem is kitelne, hogy egy névtelen mester értékét már azáltal bevezessem, hogy munkáinak minőségét beható vizsgálatnak vetném alá? Nem válhatunk egy idegen szó rabjaivá. Önmagában csak annyit mondtunk, hogy „minőség”, amelyről mi gondolathordozók mindenkor feltételezzük, hogy annak jónak kell lenni. Mert a „minőség” és a „jó” fogalmak - legalábbis jelentésüknél fogva - nem szinonimák. Csak az általános szóhasználatban szűkülnek a határok. A hegedű nagyobb részét olyan kis mesterek készítették, akik részben névtelenek maradtak. A szakértő bizonyára stílusirányzat szerint fogja besorolni őket, mert egy iskola jellemzése e munkákra majdnem mindig a felismerhetetlenség bélyegét üti rá. Akár Mailandot, Firenzét vagy Nápolyt említem, mindhárom iskola egyértelműen helyhez kötötte dolgozott. Egynéhány szakértő aligha hozna téves ítéletet. Nápolynál nagy valószínűséggel a 19. század egy kis Gagliano-ja lenne, aki számomra fejtörést okozhat. Mailandnál vagy Firenzénél számos értelmezési lehetőség van. Isten tudja, hogy ezt a hegedűkészítőt Pedrazzi-nak vagy Padrezzi-nek nevezik, talán teljesen jelentéktelen momentum. Keserű szükséglet végre egyszer eltávolodni ettől a névkultusztól, amely csak pénzzel fizethető ki. Néhány tisztességes kereskedőtől eltekintve azért nem lesz olyan, aki az ilyen jó tanácsokat, egy útbaigazítást kérő laikusnál kihagyna.

Mindenekelőtt értsünk szót, egy figyelmet érdemlő tapasztalatot illetően. Ha ezek a jelenségek egyeseknek meglepetést is okoznának, azért már nem sokáig lesznek figyelemre érdemesek.

Emlékezzünk vissza az előbbieken említett jelenségünkre, amikor arról volt szó, hogy gyakran csak a véletlennek köszönhetette egy mester a híressé válását vagy a névtelenségben való maradását. Híressé vált-e azáltal, hogy mindenki beszélt róla, vagy életében csak kevésbé vált ismertté? Az imént arról a hitről és bizalomról beszélünk, hogy a legkisebb és ismeretlen mesterek - gondoljunk Joriora - a munkájukkal is képesek lehettek erre. Most kissé fékezzünk le, nehogy az ilyen vélemények túl nagy lendületet kapjanak.

Az ilyen „plasztikus ellentmondásoknak” - ahogy egykor egy filozófus megjegyezte - nem kell nagyon népszerűsíteni; ezek a lélektani felismerések sajátosságán nyugszanak. Álláspontunk ellentmondásai elkerülhetők, mert mindkét példánk eltér egymástól. Igen jól megférnek együtt, de hogyan? Elfogadjuk, hogy egy Jorio vagy egy egyébként ismeretlen mester egyszerre csak nagy klasszissá válhat. Egyidejűleg azt a véleményt is képviseljük, hogy ez a szerencsés mester még hosszú ideig nem lesz jogosult arra, hogy ilyen névvel már életében elkezdjen egy kultuszt.

A névkultuszt illetően tulajdonképpen igen komikus tapasztalatokat szerezhethünk. Egy híres mesterrel - akiről azt hiszik, hogy már sínen van - sokkal inkább esnek túlzásba, mint egy kis mesterrel szemben. Egy Stradivari-roncs (legyen az egy Meisel) - amely olyan állapotban van, hogy legszívesebben a kályhába dobnánk - még mindig olyan tiszteletre kész tet bennünket, amely kevéssé áll arányban a karbantartás állapotával. Korábban kritikusabbak voltak az emberek. Természetesen nem dobnánk a hegedűt a kályhába, mert egy napon talán még örülnénk neki, ha muzeális készletként egy ilyen, már csak oktató jellegű értékkel bíró tárggyal is rendelkezünk. De komoly üzletben ilyen tárgyért igen kevés pénzt tudnánk szerezni. Minden esetre már megértem, hogy egy stuttgarti üzletház két rossz állapotban lévő Stradivari-hegedűt egyenként egyezer Márkára tartott és azon az áron el is adta. Ezt természetesen csak kirívó példaként említettem.

Egy Stradivarinál a név és a nimbusz szuggesztív ereje különös jelentőséggel bír. Tehát ebben az esetben legkevésbé hiszem, hogy figyelmeztető táblát kellene állítani. Ma minden esetben olyan irányba fejlődött az értékelés (1900-al szemben), hogy a rossz minőséget túl magas áron fizetteti meg. A másik oldalon az árak a csúcsmínőséghez nem közeledve megfelelnek az effektív értéknek. Ez a tény különösen akkor tűnik drasztikusnak, ha az 1900-as bevételi árat, a mait a mindenkori vásárlóerővel összehasonlítva kicsit közelebbről szemléljük. Az ifjabb generáció tud hallgatni az okos szóra, hogy az 1900 körül vásárlóerőben mit képviselt száz Márka és a maival összehasonlítva alkalmazza.

Végezetül nyereségként könyveljük el magunknak a következőt: Egy név előtti tekintély csak akkor indokolt, ha a név mögött egyidejűleg teljesítmény is áll. Tehát elsődlegesen mindig a teljesítményt, illetve a művet respektáljuk. Nagyrabecsülésünket csak ezt követően vigyük át a névre. Mivel végül nevet és művet azonosítunk, ezért emeljük kalapot Stradivarius neve előtt. A valóságban azonban mindig csak a hegedűi előtt tesszük ezt, amire ma már senki nem gondol.

A CREMONAI HEGEDŰJEGYZÉK.

Nem a jegyzéket, hanem egy tény ötletének ötvenedik születésnapját ünnepeljük ebben a pillanatban. Ez a jegyzék (1906-ban „cremonai hegedűlistának” nevezték) a mai napig sem született meg.

Hill volt az értelmi szerzője. Albert Hamma röviddel Párizsból Londonba történő áttelepülése után (1906) Hill azt indítványozta, hogy egy angol kereskedő előkészületben lévő - Stradivarius munkásságával foglalkozó - színvonalas művét a mester hangszerének lehetőleg teljes listájával gazdagítsák. Megjegyezte, hogy évek óta őt is foglalkoztatják hasonló gondolatok, azonban mégis az lenne a véleménye, hogy a cége az elkészítésre alkalmas időpontot sajnálatos módon örökre elszalajtott. Már túl késő lenne hozzá az idő. Fogadjuk el, hogy Hill meg is alapozta a véleményét. Hamma azonban arról semmit nem mondott - amennyire visszaemlékszem -, ami a visszakövetkeztetésekhez indítást adott volna. Szívesen elfogadnék olyan magyarázatot, hogy akkor talán már nem volt elérhető egy teljes lista. Ez tarthatta vissza Hillt egy Stradivari-hangszerjegyzék lefektetésétől. Ha akkor ezt elkészíti, akkor már csak egy lépés kellett volna ahhoz, hogy ezt a listát más jelentős itáliai mesterekre is kiterjessze.

Emlékezzünk vissza arra az időre, amikor ennek nem volt egyéb mutatószáma, mint az a tény, hogy akkoriban, mint valamilyen nemzetiséghez tartozó szabad polgár határok nélkül beutazhatta bárki a világot. Néhány kivételtől eltekintve ugyanis útlevél nélkül, minden határon keresztülutazhattak. Aligha szorul bizonyításra, hogy egy ilyen világban teljes szabadság mellett a kutatóknak minden adódó lehetőségük meg lett volna, hogy egy szorosan specializált területen hasznosan tevékenykedjenek. Mit akarunk ma a megváltozott politikai viszonyok közepette mondani, ha az angolok már annakidején lemondtak ebbéli szándékukról?

Ilyen értelemben Ernest N. Doring-nak a „How many Strads?” c. közleménye tulajdonképpen igen hangulatos, bátorsággal teli vállalkozás volt (William Lewis és fia, Chichago 3, III, 30 East Adamstreet). Alapjában véve azonban mégis csak egy jegyzékkészítő, listafelállító volt. Az öntelt címből áradó bizakodás, természetesen nem vezethet bennünket tévútra, nem fogadjuk el, hogy milyen sok cremonai hangszer létezik. Túl nagy kíváncsi lenné egy ilyen közleménytől, amely a témát első ízben közelítette meg erről az oldaláról. De egy dolgot azonban biztonsággal tapasztalunk, mégpedig azt, amit egy képzett szakember az élete során a mesterhegedűk területén hűséges munkában, szorgalommal és kitartással összegyűjtött. Ez az olvasott, hallott és a szaktársak körében elsajátított ismeretek lecsapódása. Amit a szerző össze-gyűjtött, az kezdetnek több volt, mint tiszteletreméltó tevékenység. Ami tartalomban még hiányozhat, azt csak sejtjük, de ez nem kisebbíti a teljesítmény értékét. Tudjuk, hogy a mű soha nem lehet komplett, mert - Hill szavaival élve - az idő korántsem szállt véglegesen tova.

Ernest N. Doring az említett kiadványban, I. B. Guadagnini mesterre vonatkozóan hasonló kísérletről számol be, melynek keretében ennek a kiterjedt hegedűkészítő dinasztiának a többi tagjaira is kitértek.

Elsősorban tehát a kitűnő eredetű régi hegedűk jegyzékbe vételének szükségességét védelmezők lehetnek elégedettek, mert a kezdő lépések megtörténtek. Nem titok, hogy olasz körökből érkezett a kiáltás; kivált olyanoktól, akiknek húsbavágó volt a másolatoktól való

félelem. Milyen kényelmes lesz majd később egész egyszerűen fellapozni a jegyzéket, hogy abból tanácsokat kapjunk az eredetiségre vonatkozóan!

Mindenekelőtt az effajta jegyzék szükségességének kérdését tisztázzuk. Kell ez nekünk? Igénybe veszi-e majd a szakember, és ha nem ő, akkor talán az avatatlan? Meglennének-e jegyzék nélkül? Ajánlatos vagy óhajtott-e a tulajdonosok és a gyűjtők érdekében közzétenni, vagy sem?

Ahol sok a kérdés, ott legtöbbször sokféle a vélemény. A szerző természetesen csak a saját nézetét védelmezi. Ez lehet helyes, de lehet helytelen is, azonban mindig legyen jól megalapozott, hogy az ellene sikeres rohammal közelítőket legyőzhesse.

Sem egy hiteles szerzővel szemben - mint a tiszteletreméltó Doring -, sem egy jó hegedű közleménnyel szemben - amilyen a két utóbbi - nem állok ki a küzdőtérre. Elég sok bosszúságot okoznak nekem a szakterület avatatlan szerzőinek könyvei. Amennyiben tehát a könyvek - mint a listázott tartalmú két amerikai - hasznosak lennének, akkor magam is sikraszálnék, hogy rátermett írók találjak, aki ezt a szellemi örökséget tovább ápolná és építené. De ez mind nem változtat azon a tényen, hogy a listázás ellenzőjének kiáltottak ki, ahogy ezt az utóbbi időben, az avatatlan körökben hangoztatták.

Az előbb, az ilyen könyvek szükségességéről feltettük a kérdést, hogy vannak-e ilyenek. Mivel csak az a szükségszerű, ami feltétlenül szükséges, és nem tudunk meglenni nélküle, ezért a kérdésre tulajdonképpen nyomatékos tagadó választ kell adni. Tehát szükségtelen a jegyzék. Több kérdés maradt még tisztázatlan, többek között az is, hogy hasznos, vagy nem hasznos lenne-e?

A „How many Strads?” jellegű könyvek alapján véve a hegedűkönyv nemzetségének új fajtái. Ezek a kiadványok - ellentétben az eddigi hegedűirodalommal - már nem a hegedű-pólus körül forognak; ezek már a „tulajdonos-pólus” körül keringnek. Teljesen mértéktartónak tekintjük az ilyen „címkönyv” közleményeket. A Stradivari-tulajdonok címjegyzéke, a jelenlegiek, mind a korábbiak leszármaztatásából keletkeztek. Biztos vagyok benne, hogy az effajta, évente egyszer megjelentetett szakkönyvek bizonyos veszélyt jelentenek. Megkísérlem a tényt bizonyítani, ahogy az ötven vagy száz évvel ezelőtt kinézhetett, mert a műkereskedelem szektorában ma már csak egy hasonlóval szolgálhatnak.

Tanulásként, csupán kényelemből, egy másik szakterületről hozunk egy példát.

Egy müncheni képgyűjtővel az utóbbi háború során a következő eset történt: Nagyon megfelelt volna neki egy tanúsítvány nélkül felkínált Greco festmény, amely a valóság minden jelét magán viselte. A kép megszerzése már régi vágyálma volt. Megengedték neki, hogy a képet megvétel előtt a valóság vonatkozásában egy elismert szakértővel megvizsgálta. A lehetőséggel élve elvitte tehát a képet a szakértőhöz. A szakértő csakhamar megfogalmazott véleménye igen reményteljes volt, ha nem is hatott túlságosan kötelező erővel. A konzultáns egy vaskos művel a kezében munkához látott - nyilván valamit keresett benne. Egy idő után elégedetlen arccal félretette a könyvet. Szakvéleményét értelemszerűen a következőkben foglalom össze:

A képről első pillantásra a legjobb benyomást szereztem és most is Greco egyik munkájának vélem. De nézze, kérem! Ez a könyv a legnagyobb Greco műértők alapvető munkája, amely a mester valamennyi művét felöleli. Sőt, azon túlmenően még a meditáló San Trancesco számos replikájával is foglalkozik, amelyek Spanyolország majdnem minden dominikánus kolostorában ki vannak függesztve. Sajnos A. L. Meyer a művében semmi utalást nem tett a szóba forgó képre vonatkozóan. Ha neki fontosnak tűnt volna ez az alkotás, akkor itt képileg is ábrázolva lenne. Napjainkban, Meyer halála után már nem lehet megállapítani,

hogy miért mondott le egy utalásról; mi bírta rá, hogy meg sem említi; bizonyára volt rá oka. Ennyit a szakvéleményről.

A férfi, úgy ahogy jött, tanúsítvány nélkül távozott. A szakértőnek nem volt bátorsága a Meyer jegyzék ellen szólni, hogy „ezt a Greco-t kifogástalannak tartom”. A szakértő gondolatárában kézzelfogható volt a rövidzárlat. Úgy vélte, hogy egy ebben a jegyzékben meg nem említett képet a szerző nem fogadhatta el hitelesnek. Gyakran ilyen messzire megy el a szakbarbárságnak a világtól való elidegenedése. A műbíráló arra a merész gondolatkonstrukcióra már nem határozta el magát, hogy a szerző nem szerzett tudomást, hogy a Greco kép, amely talán ötven vagy több éve valahol észrevétlenül függeszkedett. De a gyűjtőnk nyakas ember volt és három nappal később felkeresett egy másik szakértőt, akiről az a hír járta, hogy a spanyol mesterek vonatkozásában nagy hozzáértéssel rendelkezik. Ő sokkal szófukarabb volt, mint a társa és óvakodott véleményt nyilvánítani. Egy ideig a kép hátoldalát, a keretet, majd az elülső oldalát szemlélte. Ujjaival vizsgálódva végigment a vásznon, majd elővett a szekrényből egy vastag könyvet.

Ez volt a jeladás a gyűjtő számára, hogy felhívja a szakértő figyelmét, hogy nem szükséges tovább fáradoznia, mivel A. L. Meyer ezt a Greco-t sajnos elfelejtette felvenni a jegyzékbe.

Így nézve Leibl képei egy napon aligha lesznek tanúsítva, ha a mestertől nem rendelkeznek akkreditívvel. Akkor már egyetlen szakértő sem fogja venni a bátorságot, hogy valódinak hitelesítsen egy olyan képet, amelyet Uhde Bernay nem ábrázolt az életrajzában, sőt ha még a művében meg sem említette. A veszély mindenekelőtt akkor válna akuttá, ha a műkereskedelem területein távolabbi értelemben lehanyaglana a hozzáértés. Az a vélekedés nem teljesen nélkülözi a jogosultságot - mivel a panaszok nem némulnak el -, hogy a kereskedelemben található minőségek állandóan csökkennek, és a kiváló művek szinte egyáltalán nem jelennek meg a piacon.

A hegedűgyűjtő 1999 vagy 2050 táján örülhetne majd a szerencséjének, ha egy fellett Strad-Amatisé-t, kiutat találva J. B. Rogeriként véleményezve megkapja, mert Doring vagy más elismert életrajzíró az első periódustól kezdve nem sorolt fel minden Stradivariust a művében. De eközben talán Rogeri-t is megtalálja az életrajzban, és a gyűjtőnek ott kell állni tehetetlenül, hogy felfedezésének további lesüllyedését lássa. Ekkor mindazok elérték a céljukat, akik beképzelik, hogy a szakértői munkaterületen tévedés és hiba nélkül dolgozhatnak. Akkor a műkereskedés végül sterillé és termékennyé válik majd.

Nem sok fantázia kell annak elképzeléséhez, hogy körülbelül száz éven belül, ha egy tanácsot kérő személy egy Stradivariussal beállít egy hegedűszakértőhöz, hogy tájékozódjon a hangszer valódisága felől, akkor majd a szakértő felnyitja a könyvszekrényt, kiveszi a Doring művet vagy egyebet, és utána néz, hogy ez vagy az a híres szerző jegyzékbe vette-e az adott hegedűt, vagy (mert ilyen hegedűt még nem látott, vagy nem tartotta valódinak) lemondott a jegyzékbe vételről.

Lehet kifogásolni, hogy vannak olyan dolgok, amelyek csak a későbbi emberöltőt fogják sújtani. És ha vannak is! Felfedezések mindig fognak adódni, ezzel tisztában vagyunk. Amint az előbbi példa szemléltetette, egy fejlődésnek senki nem lesz a szószólója, amit annak tulajdonítunk, hogy a valódi az továbbra is valódi és mindig az marad.

Nézzük meg egyszer a dolog másik oldalát. Tegyük fel, hogy egy kiváló cremonai hegedű tulajdonosai vagyunk, amellyel a szerencsés véletlen ajándékozott meg bennünket. Milyen állaspontra helyezkedjünk, mint gyűjtők? Legyünk benne egy névjegyzékben? Terhes lenne-e, ha abban mindenki nyílt betekintésére tulajdonosként szereplnénk?

Minthogy a legkülönbözőbb nyelvű szakirodalmunk éppen Cremona értékes tárgyai között lévő bőséges szemléltető anyagot részesíti előnyben, és mivel a kereskedelemben a legjelentősebb mesterek nagy része pontosan meghatározott névvel szerepel, legtöbbször egy ismert virtuóz után - aki elsőként birtokolta a hangszer - nevezték el a hangszer. Így egy gyűjtő majdnem mindig dokumentált anyaggal fog rendelkezni a pártfogoltjáról, legyen az csak egy hegedű feltüntetése egy nagy cég katalógusában vagy egy hegedűkönyvben stb. Minthogy azon kívül az eredetiséget igazoló bizonylatokkal is rendelkezik, amelyek a gyűjteményét kísérik, így aztán elégedett lehet a hegedűinek publicitásával. Egy sznobnak szórakozás lehet egy ilyen jegyzék; esetleg egy olyan, amely a neve és a tulajdona mellett a kifizetett vételárat is olajnyomásban közli. A sznob azonban csak egészen kivételes módon típusa egy hegedűvásárlónak. A hegedűjegyzék - amely valójában a hegedűtulajdonosok jegyzéke - összeállítása soha vagy csak egészen kivételes módon fog a gyűjtők szándékában állni. Az ilyen körökben általában az a rokonszenves, hogy nem valahonnan szerzett, névtelen műkincsük legyen, hanem lehetőség szerint a kereskedelemben ismert és a legjobb hírben lévő gyűjteményt birtokolják, amelyekkel a szakirodalomban, katalógusokban, kiállítási jegyzékekben stb. találkozhatnak. Ennél fogva másrészt csak kevésbé üdvözik, ha a tulajdonlás ténye, a befektetett összeg nagysága a szűkebb vagy tágabb környezet napi témájává válik. Korábban az effajta megfontolásokat, mint a tapintat és a jó ízlés kérdései, egyáltalán nem vonták volna be a vitába. A mi időnkben már nem kényesek az ilyen körülményekre, amelyek enyhe ítéletre bírnak rá bennünket. Különben a bírálattunk nagyon keményen végződik.

Istennek hála, hogy ez ismét nem úgy van, mintha a gyűjtők egy része azt a csatakiáltást bocsátaná ki, hogy: „Hegedűjegyzéket akarunk!” De úgy tűnik, mintha a gyűjtők maradéka az ellenkező oldalon kezdene gyülekezni, hogy egy küszöbönálló háborút a szolgáltatába fogadjon. Ha elegendő az olvasottságom - és azt hiszem, hogy annak nevezhetem -, akkor pillanatnyilag már csak egy hegedűjegyzék után kiáltó hangot tudok felfogni. Aki ezt óhajtja hallani, az René Wannes-tól a „Prefazione des Dictionaire Universel des Luthiers”-ben hallhatja. A jegyzék utáni kiáltást nyomon követi egy lólábnak is nevezhető szakértői bizottság utáni kiáltás. Teljesen úgy, mintha a még fel nem fedezett Stradivari-, Bergonzi-, Guarneri-hegedűket egyfajta varázspálcával elő lehetne húzni a rejtekükből, hogy azután az újból életre keltett szakértői bizottság ismét jegyzékbe foglalhassa. Vagy komolyan gondolják, hogy szükség lenne erre a szakértői tömörülésre, hogy a már ismert „Sasserno”, „Sancy”, „Wilhelmj”, „Toskana” stb. cremonai hegedűk jegyzékbe vételének jogosultságát megvizsgálja? Ma minden lehetséges.

Foszlott, pókhálószerű indítékkal életre keltett ifjú társulások effajta válságait nem szabad komolyan venni. Bár kevésbé finnyások az eszközök kiválasztásában, hogy a régi hírneves szakértőink minősítéseit rossz hírbe hozzák. Az ilyen társulások keletkezése nem ritkán egyesek érvényesülési vágyaira vezethetők vissza. Nem csökken az érzésem, hogy a jegyzékbevitel szükségessége összefügg azzal a ténnyel, hogy mindkettő igen tetemes bevételi forrásnak tekinthető. Sok gyűjtő kielégítetlen névéhsége - ahogy Friedländer olyan világosan megmondta - az eredetileg csak alig észlelhető sportból igen jövedelmező hivatást formált. Emberileg tehát napjaink fejlődése nagyon jól megmérhető. E jelenségeknek ne tulajdonítsunk nagyobb fontosságot, mint amilyenek valójában. Ha ugyanis a hatodik valódi Stradivarit vagy Guarneriust egy ilyen szakértői csapat hamisítványnak nyilváníthatja, akkor azt is láthatjuk, ami a biblia szerint lelki szegénységnek nevezhető. És ha ezek mégis bebizonyosodnának, akkor mi van? Az sem okozna nekik szerencsétlenséget, és egy élethosszon örülhetnének a jelentéktelen örömeiknek.

A névjegyzékbe vétel, a katalogizálás, a sematizálás, a statisztikai szemlélet és mindez, ami az effajta amüsánt (szórakoztató) tevékenység során még adódhat, sajnos nagyon a vérünkben van. Még Angliában, a művészet világában is megtalálható. Úgy néz ki, hogy ebbe

bele kell nyugodnunk. Nem tehetünk mást, mint őrködni, hogy az ilyen tevékenységből eredő károkat annyira lecsökkentsük, amennyire csak lehetséges. Friedländer már felemelte intő szavát a szakértői szektorban oly buzgón latba vetett tudományos módszerekkel szemben, amelyek közül különösen a kvarclámpát hangsúlyozta ki. Szerinte fennállhat az a veszély, hogy ennek az irányzatnak a szakértői - akik belterjesen foglalkoznak a csupasz szemmel, láthatatlannal - elvesztik azt a képességüket, hogy a láthatóból alakítsanak ki véleményt. „Amuzánt megfigyelőknek joguk van a művészet dolgaiba beleszólni, akik elkülönítik az időt, hogy a művet tanulmányozzák. És az óra már nem megy.” Ez egy eredeti csodálatos friedländeri hasonlat!

Most felboncolják a hegedűt, és azok már nem szólnak.

AZ ÓITÁLIAI LAKK ¹⁴⁾

Több mint száz évvel ezelőtt elveszett a valószínűleg műhelytitokként őrzött recept. Azóta minden kísérlet csak részben sikerült, hogy olyan lakkot készítsenek, melynek ugyanolyan élete és tüze van, mint amilyen a régi cremonai hegedűépítőkének volt. A lakk nemcsak díszítésül, hanem a hőmérséklet, illetve az időjárás befolyásával szemben a hangszer konzerválására is szolgál. Ebben a vonatkozásban a lakknak olyan kiváló tulajdonságokkal kell rendelkezni, amelyre a régi mesterek igénybe vették. Különben a régi hangszerek a szárazság és a nedvesség váltakozása, valamint a játék során a belehelés miatt régen elkorhadtak volna.

Ha nem abban keressük a magyarázatot, hogy a magas koruk következtében a fa tulajdonságainak változása (szárazon való tárolás vagy száz éves használat) miatt a hanghatás is megváltozik, akkor majdnem úgy tűnik, mintha az effajta, a régi mesterek rendelkezésére állt, nekik könnyen elérhető anyagok már nem léteznének, és talán üzemszerűen előállított, más tulajdonságú anyagokkal lettek helyettesítve. A régi hegedűk lakkja minden fő adalék vonatkozásában hasonló volt, és főként csak színkeverékben, illetve a nagyobb vagy csekélyebb vastagságú felhordásban lehettek eltérések.

Charles Reade nézete szerint ¹⁵⁾ az 1760-as valódi lakk előállításának titka elveszett. Mint ahogy a klasszikus idők régi festői a lakkjaikat maguk darálták és keverték, ugyanúgy a hegedűépítők is saját, talán egymástól erősen eltérő alapelvek szerint állították össze és használták fel a lakkot.

Egy körülmény azonban gondolkodóba ejt. A 18. század közepéig Felső-Itáliában egy kiváló balzsamot szolgáltató balzsamfenyőt (*pinus balsamea*) még gondosan ápolták. A gyantát lecsapolással nyerték belőle. Sajnos ezt a fafajtát a rosszminőségű haszonfája ¹⁶⁾ miatt nem telepítették tovább, a régiiek pedig kifogytak vagy kipusztultak. A rejtély megoldása talán eltűnésükben keresendő és lehetséges módon az itáliai hegedűépítő-művészet hanyatlásával is összefüggésben állhat.

Könnyű bizonyítani, hogy a lakk befolyással van a hangzás minőségére. Ha lakkozás előtt játszanak a hegedűn, és ismételten csak a lakk felhordása után, akkor a két játék között jelentős hangzáskülönbség észlelhető. Egy merev spirituszlakk csikorgóvá és rideggé, viszont egy olaj- vagy borostyánkőlakk tömörre és lágyan megjelenővé teszi a hangot. Bolondos következtetés lenne, hogy egy rosszul megépített, a jó hangzás feltételeivel nem rendelkező hangszer egy jó lakkozással majd jó hegedűvé válhat. Csak azt jelenthetjük ki, hogy a faanyag megválasztásának, az alkotásnak és a lakkozásnak összhangban kell lenni - és a régi mestereknél döntően ez volt a kialakult gyakorlat.

Óvakodjunk a régi, a jóhangzású hegedűk átlakkozásától. Attól eltekintve, hogy ez által eltűnne annak eredetisége és sértetlensége, még a hangja is megváltozna, mégpedig legtöbbször előnytelenül. Minden felfrissített lakkáthúzás vastagítaná a hegedű fáját. Ha előtte elég vastag volt, akkor merevvé tenné a hangszert. Egyszóval a hegedű rosszabb hangzású lenne, mint volt, mégpedig annál inkább, minél merevebb a lakk és minél vastagabb a felhordás.

Említésre méltó tény továbbá, hogy az itáliai mesterek részére az ottani éghajlat előnyös volt a szárításhoz. Az olaj- és a borostyánlakk sokkal lassabban szárad a mi éghajlatunkon. Nálunk a frissen lakkozott hangszer - az ottani időtartamhoz képest - hosszabb ideig van

kitéve a beporosodásnak, amely szilárdan rátapadva erősen befolyásolná a lakk átlátszóságát és tűzét. Ezért a frissen lakkozott hangszer ajánlatos egy szárító szekrényben elhelyezni, hogy kellően védve legyen a portól.

Éppenséggel nem könnyű meghatározni egy hegedűnél, hogy olaj- vagy spirituszlakk legyen-e felhordva. Ismeretekben gazdag hegedűépítők hébe-korba odáig mennek az állítássaikkal, hogy az itáliaiak soha nem használhattak olajlakkot, hanem az adalékokat borszeszben oldották. Arról is eltérnek a vélemények, hogy a lakkozás előtt pácolással hordták-e fel a színt, vagy csak a lakk tartalmazta a színyanyagot. Annyi bizonyos, hogy minden időben végeztek kísérleteket, mint ahogy manapság is teszik.

Charles Reade a 4. levelében a következőket mondta a cremonai hegedűkről: „A cremonai lakk nem egy, hanem két teljesen különböző lakkfajtából áll, vagyis a fa pórusait és rostjait először egy, két, három és ritka esetben négy lakkréteggel megtöltik, majd rendszerint világos lakkal áthúzzák. Száradás után erre az olajlakkra egy finom, világos színű, átlátszó és mindenek előtt puha gumigyanta spirituszlakkot visznek fel. A gumilakkot, mint olyant – amely 40 évvel ezelőtt még a hegedűépítők fő támasza volt – teljesen elvetették.”

A hangszernek adott szín növényi festékből legyen, amely nem fedi le a fát és hagyja áttetszeni a rajzolatát. Legkiválóbb a sárkányvér, a szantál, a sáfrán és az orleán. A színyanyagot borsesz főzetben vonjuk ki, és a színek összevegyítésével tetszés szerinti színkeveréket nyerhetünk. Más növényi festőanyagokból, például a kurkumából, a mahagóniból, a berzse-nye- braziliai vörösfából stb. vízben történő kifőzéssel nyerhetünk festéket.

Az olajfirniszt mák-, dió-, de gyakran lenolaj elpárologtatásával nyerik.

A lakkfirniszt vagy zsíros lakkot különböző gyanták, mint például a borostyán, a kopál, a kolofonium (hegedűgyanta), a mastix (balzsamos mézga), a szandarak (gyanta), az elemi oldatából, legtöbbször terpentinolajban állítják elő.

A spirituszlakk előállítása: Ebben sellakk, gumilakk, stocklakk, benzoé (gyanta), mastix stb. borszeszben kerül feloldásra.

Aki a különböző lakkok elkészítéséről pontosabb ismereteket és útbaigazításokat akar szerezni, azt megtalálja G. A. Wettengel-nél¹⁷⁾ és A. Rebo-nál, valamint E. Heron Allen: „Violinmaking”-ja az A függelékben ad további felvilágosítást.

Az itáliaiak a hegedűik lakkozása előtt hébe-korba vizahólyag- vagy enyvoldatból adtak egy áthúzást. Ennek az volt a célja, hogy megakadályozza a lakk behatolását a mélyebb farostokba, vagy talán alapot adott a lakk fényének emeléséhez? Napjainkban ennek az eljárásnak az utánzása semmiféle formában nem járna előnnyel.

Bizonyított dolog, hogy egy régi vonós hangszer tökéletes hangzása nemcsak az öregségnek, a lakk minőségének, a faanyagának és nem csupán az építésmódnak tudható be. Ehhez a nem alábecsült alaphoz a sokéves kijátszottság¹⁸⁾ is jelentős segítséggel társult. Az utóbbi mindenekelőtt az egyes hangok legkülönbözőbb helyzetekben történő pontos felhangzását, tehát az úgynevezett „könnyű megcsendülés” nélkülözhetetlen feltételét képezi. Az állítás helyessége arra alapozható, hogy sikerült a régi idők hangszerei közül olyanokat megvizsgálni, amelyeken még egyáltalán nem játszottak. Például Hammig ismert lipcsei hegedűépítőnél sok olyan hegedű volt javítás alatt, amelyek Alessandro Gagliano hagyatékából származtak és még nem voltak teljesen készen. A nagy várakozással várt hangeredmény igazán közép-szerű volt. Ezeknek a még nem teljesen kész hangszereknek, melyeken Gagliano bizonyára még javításokat végzett volna, a hang minősége éppenséggel nem tért el egy jobb-fajta új hegedűétől. Hosszabb ideig használaton kívüli hegedűkön ismételt használatbavételkor kényelmetlen és nehézkes a játék, és csak fokozatosan nyerik vissza korábbi jó tulajdonságaikat.

*Régi lakkreceptek az itáliai hegedűépítés klasszikus periódusából:*¹⁹⁾

Lehetetlen dolog, hogy egy kémiai elemzés alá vett régi hegedűlakk eredeti alkotórészeit pontosan megállapíthassák, mert: egyrészt a hosszú évek folyamán a gyanták és az oldó-

szereik már régen oxidálódtak, másrészt a cremonai lakkal folytatott kísérlet igen költséges lenne. Azon kívül aligha akadna valaki, aki a drága hangszerét egy effajta kísérlettel hagyná elértéktelenedni. Az lenne az egyetlen talán célravezető út, ha az itáliai hegedűépítés klasszikus periódusában folyó lakkészítés folyamatáról szerezhetnénk bizonyítékokat. A régi hegedűépítők alapjában véve semmi más anyagot nem használtak, csak ami akkor a kézműiparban ismert volt.

Megállapították, hogy a kitűnő hegedűlakk körülbelül 1550-1745 között, tehát körülbelül kétszáz évig volt használatban. A lakkokra és elkészítésük módjára vonatkozóan az ebben a periódusban megjelent írások kétségtelenül adhatnak némi támaszt, mert a szerzők bizonyos mértékig ismerhették az akkori hegedűépítők lakkját. Minden esetre a régi receptek szövegét néha nagyon nehéz megérteni, mert az azokban megnevezett ruggyanták, gyanták, oldószerek ma már többnyire más néven ismertek. Azon kívül egynéhányat közülük a legkülönbözőbb összetételben használták. Ismét mások teljesen eltűnni látszanak.

Néhány recept érthető átiratát a következőkben adjuk vissza. Az előforduló súlyadatok a mai tizedes rendszer szerint átszámítva, mindig az óitáliai fontra vonatkoznak: egy font = 12 uncia = 312 gramm, tehát egy uncia = 26 gramm, egy dragma = 2,22 gramm.

A lakkal kapcsolatos legrégebbi értekezés Piemontesen Alexis „Segretti delle arte” c. 1550-ben megjelent művében található, amely a következő recepteket ²⁰⁾ tartalmazza:

1.) Tégy bizonyos porított benzoét egy fiolába; oldd fel 2 vagy 3 újniyi tiszta borszesszel és hagyd 2-3 napig állni. Azután tölts még hozzá 1/2 fiola borszeszt és tégy bele 5 vagy 6 szál egész vagy őrölt sáfránt. Ezáltal egy aranyszínben csillogó, nagyon tartós lakkot nyersz.

2.) Végy 1 font fehér gyantát ²¹⁾, 2 uncia szilvafa-gumit, 1 uncia velencei terpentint, 2 uncia lenolajat. Őröld finomra és olvasd meg a gyantát. Azután közönséges olajban oldd fel a gumit és öntsd a gyantaoldathoz. Add hozzá a terpentint és a lenolajat és tedd enyhe tűz fölé, hogy az egész alaposan összekeveredjen. A keverék melegen felhordva jó zsíros lakkot eredményez.

3.) Egy gyorsan száradó lakk: Végy arab tömjént és szandarakot (gumi juniperi) ²²⁾, mindkettőt törd porrá, és finoman keverd el. Végy kevés velencei terpentint. Egy edényben olvasd meg a porított keveréket, és folytonos keverés közben adagold hozzá a terpentint. Szűrj át egy kendőn és tedd félre. Melegen hordd fel a lakkot, amely hamar fog száradni.

4.) Végy 2 uncia gumi mastix-ot és 1 uncia velencei terpentint. Enyhe tűz fölött olvasd meg a masztix-ot és add hozzá a terpentint. A keveréket állandó kevergetés mellett hagyd egy kis ideig forrni, de ne túl soká, nehogy a lakk túl sűrű legyen. Azután a portól védve tedd félre. Használat előtt a napon melegítsd fel, és kézzel hordd fel.

5.) Addig főzz 3 font lenolajat, mígnem egy belehelyezett lúdtoll megpörkölődik, azután adj hozzá 8 uncia szandarakot és 4 uncia Aléoe hepatica-t, majd alaposan keverd el. Szűrj át egy kendőn, és használat előtt melegítsd fel a napon.

6.) 2 uncia gumi masztix, 2 uncia szandarak, 3 uncia lenolaj, 3 uncia borszesz. Hagyd az egészet 1 órán keresztül egy lezárt edényben főni.

Alexis a következő színezőanyagokat említette: Vörös Santelfa ²³⁾, sárkányvér, borkősavba mártott festőbuzér, kékfa, Brazil- vagy pernambukfa, mindez kalilúgban oldva, timsó hozzáadásával és forralva. Ugyanannyi sáfrán, cinóber és operment (kénnel és higannyal egyesítve).

Alexis végül említést tesz a színezőanyagok tartósságáról és hozzáfűzi: A lenolaj letompítja a fél ásványok színét, de az ásványi és szerves agyagokét nem.

1564-ben Fioravanti Bolonyában kiadta a „Specchio universale delle arte e delle science” (A művészetek és tudományok univerzális tükré) c. művét. A következő lakkreceptek találhatók benne:

1.) 4 rész lenolaj, 2 rész terpentinelolaj, 1 rész aloe, 1 rész sandarak (gumi juniper).

2.) Benzoé, gummi juniperi és gummi mastix, valamenyit porítva és borszesszel elvegyítve. Hagyd a keveréket enyhe tűz fölött vagy a napon feloldódni. Ez a lakk azonnal szárad és nagyon fényes.

3.) Egy úgynevezett török lakk, amely a bádoggal lakkozására is, a könyvnyomtatáshoz is megfelel: 1 rész lenolaj, 3 rész fehér gyanta, összefőzve és tetszés szerint színezve.

4.) 1 rész lenolaj, 3 rész kolofónium, 1/2 rész lucfenyőgyanta, mindez összefőzve, amíg besűrűsödik.

Fioravanti ad még néhány gyakorlati apróságot: A Sandarac-ot (Gummi juniperi) csak felforrás után tedd a lenolajba, mert különben megég. Ha az olaj felforrt, hagyd kihűlni; ezt követően adj hozzá porított Gummi juniperit, és lassú tűzön keverd el.

A lenolaj forralásáról Fioravanti szó szerint az alábbiakat mondja: „A leggyakoribb addig forralni az olajt, hogy a belemártott lúdtoll elkezdjen pörkölődni; egyesek - az olaj mennyisége szerint - forralás közben kenyérbelet is adnak hozzá. A kenyér magába szívja a zsírt, és az olaj könnyebben fog megszáradni.”

A híres Bonanni jezsuita páter pontosabb 1713-ban „Trattato delle vernice” (Értekezés a lakkokról) c. fogalmazványa a „Descrizione dege' Instrumenti armonini” (Róma 1776) c. könyvben található. A könyvet 1723-ban Laurent d' Houry Párizsban, francia fordításban („Traité des vernis”) adta ki. Ebben minden össze van gyűjtve, ami annakidején a lakkészítés területén elérhető volt. Értesülhetünk belőle arról, amit abban az időben, Itáliában tudtak a lakkozásról, amikor Stradivari és Guarneri dolgozott. Ebből következtethetünk a régi cremonai mesterek hegedűlakkjára.

Mielőtt Bonanni a különböző lakkok összeállítására rátért volna, megadta az akkori lakkkészítéshez használt gyanták és más anyagok jegyzékét. Ezek a következők: 1. Gummi laccae vagy gumilakk²³) rúd-, szemcsés- és táblaformában (ami alatt rúd-, szemcsés- és táblalakkot értett); 2. Sandarac vagy Gummi juniperi; 3. Mastix Chios Szigetéről; 4. spanyol vagy amerikai Copal, félkemény és puhább; 5. Borostyán; 6. aszfalt; 7. calabriai gyanta vagy görög fenyőszurok; 8. egy kevésbé ismert ruggyantája a vad olajfának, hasonló a vörös Scammoniumhoz (Winderharz).

Bonanni elfelejtette a Bensoe-t; egy másik helyen tanácsolja az alapozáshoz a meleg halhólyag használatát.

Az alapozásról.

Feltétlenül fontos egy hangszer lakkozás előtt alapozni? - teszi fel a kérdést. A fa természetes állapotban porózus, amely az első két vagy a harmadik réteg lakkot is beszívna, és bizonyos mértékben magával a lakkal történne meg az alapozás. Miután a folyékony anyag behatol a fába, a gyantás és színes alkotóanyagát visszaadta a felszínre, az gyorsan száradna és elvesztené a lágyító oldószer jelenlétével kialakult rugalmasságát. Többszörös lakkréteg kétségtelenül hosszú évekre tönkretenné a hang erősségét és gazdagságát.

A pórusok lakkal való kitöltése minden olyan előnyt megőriz, amelyet a fa egy alapos, évekig tartó kiszáradása folytán megszerzett. Milyen anyaggal a legjobb alapozni?

1.) 20 gramm gumigutti, 100 köbcenti alkohol.

2.) 10 gramm gumigutti, 8 gramm aloe, 100 köbcenti alkohol.

A 2.) recept finom és puha réteget ad. Két rétegben ecsettel felhordva teljesen elegendőnek látszik. Ehhez az oldathoz az alkohol mindig jobb, mint a víz, mert a gumigyanták az alkoholban alaposabban oldódnak és felhordás után gyorsabban elpárolognak.

8

NEVEZETESEBB HEGEDŰÉPÍTŐK NÉVJEGYZÉKE ÉS ALKOTÁSAIK ISMERTETÉSE

Abbati, Giambattista, Modena 1775-1795. Jó, egyedi hegedűket készített, Cassini jellege szerint dolgozott. Nagybőgőit Itáliában nagyra értékelik.

ADANI, Pancrazio, Modena 1775-1827. Mindenek előtt gitárkészítő volt.

AGLIO, Dall'-s. Dall' Aglio.

AIRACHI, Cesare, Mailand 1883. Kevés jó hangszere ismert.

AISELE, Michele - lásd Eisele.

AISELLE, Jakob - lásd Heisele.

ALBAN - lásd Albani.

ALBANESI, Sebastiano, Cremona 1720-1744. Carlo Bengonzi tanítványa volt. Lapos boltozatú, több mailandi munkával azonos a modell. Lakkozása teljesen eltér a cremonaiak lakkjától.

ALBAN (I), Mathias, Bozen (* Kaltern/Bozen 1621, = 1712). Ez a név az első. Eredeti tiroli modell. Jakob Stainer stílusában, igen magas boltozattal dolgozott. A lakk a vörösesbarnától a sötétvörösig változik, ritkán vörös-arany színű, gyakran igen áttetsző és kitűnő minőségű. Gondos, szép munka. Erős berakás, szilárd abroncsozás. Kiváló, kevésbé mélyen faragott csigák, néha faplasztika (torzképek, puttofejek, oroszlánfejek stb.). A brácsán a fogólap alatt gyakran kis hangnyílás található. A mester német neve Alban, az olasz vagy francia Albani, latinul pedig Albanus.

Mathäus Albanus fecit Bulsani in Tyroli 1650

ALBANI, Paolo (vesd össze az Alvani-val is) Palermo és Cremona 1630-1695. Nicola Amati egyik tanítványa (?). Legtöbbször tüzes-vörös lakk. Az f-nyílás finoman ívelt, alul könnyeden hosszúra nyúló. Változtatott, gyakran inkább Amatira emlékeztető modell. Hosszabban nyújtott fogó, tompa sarkok, határozott szegélyek, mesterien faragott csiga.

Signor Albani in Palermo 16- Paolo Albani in Palermo 1692

ALBANI (I), Joseph, Bozen, * 1680, = 1722. Kevésbé ismert mester. Mathias fia. Hasonlóan hangzó címke 1703 és 1712-ből. Fia, Jos. Anton, * 1730 (?), = 1771, rátermett hegedűépítő volt.

**Josephus filius Matth.:Albani,
me fecit,Bulsani in Tyroli.
Anno 1719**

ALBANI (I), Joh. Paul, Bozen 1723. - Bécsben, 1892-ben a „Zene és Színházvilág Nemzetközi Kiállításán” volt látható egy mélyhegedűje a következő címkével:Gio. Paola Albani fecein Bolzano 1723.

ALBANI, Nicola, Mantua 1763-1770. Nagy hangszekrény, a továbbiakban „patron”. Szép, vastagon felhordott vöröses lakk. Széles, lapos modell. Az f-nyílás hasonlít Stainer munkáira.

**NicolausAlbai
fecit Mantua1763**

ALBERTI, Ferdinando, Mailand 1737-1770. Granzino szerint dolgozott. Nagy „patron”, sárga lakk, nem különösebb hang. Túl testes csiga jellemzi.

**Ferdinando Alberti fece in Milano
nella contrada del pesce al segno
della corona. Anno 1745**

ALVANI, Paolo, Cremona 1750-1755. Állítólag Paolo Albani fia vagy unokája volt. Tehetségesen utánozta Gueseppe Guarneri munkáit. A fa és a lakk kitűnő.

AMATI ¹⁾ Andrea, Cremona, * 1538 körül, = 1611 után. Az Amati család ősapja (német eredetű?) Hegedűi, mélyhegedűi, csellói és nagybögői által vált híressé. A cremonai iskola megalapítója volt. A kevés számban megőrzött, mai hangversenyhasználatra már ritkán alkalmas hangszereit magas boltozattal, nagy gondossággal készítette. Az f-nyílásoknak még hiányzik a rajzlati határozottságuk. Jó minőségű, mélyarany lakkozás. A szélek felé levágott hátlemezek legtöbbször juharfából, gyakran körtefából vannak. A különböző nagyságú hangszerek általában kis „patron” szerint készítve. Csekély hangerő, de bájos hang jellemzi a hangszereit.

IX. Károly francia király készíttetett vele az udvari zenekar részére 24 hegedűt - köztük 12 nagy „patronút”, 12 kicsit -, 6 mélyhegedűt és 8 nagybögőt. Általában sok hangszert rendeltek tőle. Az f-nyílásai hasonlítanak Gasparo da Saló és Maggini munkáihoz, de jelentősen különböznek Duiffoproutart nagybögőitől. A táblák boltozata aranszálakkal díszített, a szegélyek igen könnyedek és jól fekszenek, a bevágás a belső szög felé irányul. A lakk nagyon szép tónusú világosbarna. Egy igen szép hegedűjének a méretei:

testhossz	35,3 cm
alsószélesség	19,7 ”
középszélesség	16,6 ”
felsőszélesség	16,4 ”

A lapfából lévő, kétrészes hát széldeszka vágású. A lucfenyő tető erősen szembetűnő pásztákkal rendelkezik - amelyet a bresciai mesterek használtak. A kávak 30, illetve 28 cm magasak. A csiga juharfából készült. Szélesre nyújtott és függőlegesen álló f-nyílások. A felső térköz csak 3,8 mm. Hosszú középkenyelvek, mint Gasparo da Salónál. A menzúra hossza a bevágástól a tetőszélig 19,4 cm. A tetőboltozat magassága 16 mm, a hátnál pedig 14

mm. A berakás mesterien kivitelezett, ugyanúgy a tető, a hát és a csiga is. A mélyarany színű lakk a hátat majdnem teljesen, a tetőt pedig részben fedi.

**Andrea Amati in
Cremona M. D. LXXII.**

AMATI, Antonio és Girolamo. Andreas fiai, Antonio * 1555 körül, = 1640, Girolamo * 1556 körül, = 1630. 11. 2.-án feleségével és két leányával pestisben halt meg. A két testvér - Girolamo haláláig - tulajdonközösségben dolgozott. Apjuk modelljét kiigazították, valamivel laposabb boltozatot választottak, és ez által jelentősebb hanggazdagságot adtak hangszereiknek. Jó faanyagot választottak és szép lakkot használtak. Az f-nyílások meglehetősen karcsúak és kevésbé nyitottak. A magasabb boltozatú tetőnek nagyobb ellenállása van a húrok nyomásával szemben. A testvérek bevezették a tető kiemelését a húrláb mindkét oldalához, hogy a hangot lágyabbá és kecsesebbé tegyék. Szép, kitűnő díszítésekkel ellátott hegedűket készítettek IV. Henrik király párizsi udvarának. A hegedűknek midig kis „patront” adtak. A nevüket egyesítve helyezték el a hangszerben, ennek ellenére kevés tanúskodik a közös munkáról. A fiatalabb az idősebbnek volt fölérendelve, habár Fetis ebben ellenvéleményen van. Antonius nem nagyon tért el az apja elveitől; az f-nyílásokon csak keveset változtatott. Rendkívül tiszta volt a munkája.

**Cremonen. Andreae fil. F. 1630
Antonius,& Hieronymus Fr. Amati**

**Antonius & Hieronymus Fra.Amati
Cremonen. Andreae fil. Fecit 1623**

**Antonius & Hieronimus Fr. Amati
Cremonen. Andreae F. 1628**

**Hieronimus Amati Cremonensis.
Fecit Anno Salutis 1630**

Testvére halála után: Antonius Amati Cremonensis Fecit Anno Domini nostri 16-címkeszöveggel jelölt. Kettőjük közül Hieronymus volt a nagyobb művész. Új formát teremtett; az f-nyílásai szűkebbek és elegáns szabásúak. A csiga formájában is eltér a két testvér munkája egymástól. Hieronymus csigája lendületesebb. A korábbi hangszereknél sötétebb, a későbbiekénél a világos-narancs színű lakkot vékonyan hordták fel; a tüzes és átlátszó sárga lakk még szebben kiemelte a remekül megválasztott fa rajzolatát.

AMATI, Nicola (Nicolaus), Cremona. * 1596. 12. 3, = 1684. 4. 12. Girolamo Amati és Laura Lazzarini nevű - második feleség - fia, aki a legnagyobb művész volt a családban. Úgy tűnik, hogy az első periódust - amelyben a hegedűt apja kis modellje szerint építette - főként arra használta fel, hogy a műszaki készséget jól elsajátítsa és kísérletezzon. Találunk különböző munkákat, amelyeknél elhagyta fő elveit, megváltoztatta a boltozatokat és a fa-vastagságot. A szakértői szem lépésről-lépésre követni tudja a hangszerein, hogy 1625-ig elvetette a nagy modelljét és különösen 1660-tól 1684-ig olyan mesterműveket alkotott, amelyek maradandó hírnevet biztosítottak számára.

A boltozati vonalak a kiskáváktól kifelé kezdetben laposan futnak, majd gyorsan 1,5 cm-el felfelé haladnak a középvonalig. A szegély ferdén kerekített. A sarkok messzire előlépnek, és egészen sajátos jelleget adnak a hangszernek. A rajzolat e része, különösen az akusz-

tikai hatásokat illetően, régi vitatéma. A siker döntötte el, hogy ezek a pompás sarkok gyönyörködtetik a szemet, amellett a hang minőségét és erejét fokozzák. A faanyag kiválasztása nagy gondossággal történt; a tetőfa igen szabályos, fiatal csemete, a hát fája széphabos. Az f-nyílások a mester elődei jellegét viselik, csak merészebb lendületet vesznek. A legszebb formájú csigái a testhez viszonyítva lehetnének nagyobbak. A sárgásbarna lakk igen rugalmas, tüzes és szép. Vannak hegedűk, amelyeket Nicola Amati különös gondossággal munkált meg; egynéhánynál tanulójának, Stradivarinak a keze munkája felismerhető, mint például a merész lendületében, amely Stradivari későbbi hangszerein is megmaradt.

Nicola Amati a csellókat két méretben készítette; azok nagy becsben álltak és magasabb áron adták el, mint a hegedűket. Csak kevés mélyhegedűt készített. Hangszereinek hangja sokkal erőteljesebb, mint amelyeket elődei - Antonio és Girolamo készítettek. Egyik legszebb hegedűjének tartják azt, amely egykor (1645-től) D. Alard hegedűművésze volt. Egy 1677-es időponttal készült, pompás csellójának méretei: 73 cm hossz, 44 cm alsószélesség, 36 cm felsőszélesség, 25 cm középszélesség, 12 cm kávamagasság, 20 cm csiga. Sárgásbarna lakk, igen szépen ívelő, 13 cm hosszú f-nyílások.

Nicola Amati öt fia közül az apa kézművességét csak Hieronymus folytatta (* 1649. 2. 26). Testvére, Giovanni Baptista (* 1675. 8. 13.) szellemi foglalkozást űzött. Picoelli kutatásai szerint a másik három fiú - Girolamo Francesco, Gian Baptista és Giuseppe - már gyermekkorban meghalt. Nicola Amati tanítványai: Girolano nevű fia, valamint Andrea Guarneri, Paolo Grancino, Antonio Stradivari és mások

Az 1665-1670. években tanítványainak, név szerint Andrea Guarneri, Giovanni Battista Rogeri, Francesco Rugieri, Hieronymus nevű fia és Stradivari közreműködésével dolgozott. Az utolsó eredeti címkéi 1608 és 1684-ből valók, tehát majdnem a haláláig dolgozott.

**Nicolaus Amatus Cremonae
Hieronymi filii fecit. An. 1651**

**Nicolaus Amatus Cremonen. Hieronymi
Fil ac Antonij Nepos Fecit. 1677**

AMATI, Hieronymus (Girolamo), Cremona. * 1649. 2. 26, = 1740. 2. 21. Nicola harmadik fia, és ennek a híres névnek az utolsó hegedűkészítője volt. A kevésszámú, igen nagyformátumú, gyakran alábecsült hangszerei semmi esetre sem maradtak el apja mögött. Az általa készített hangszerek közül jó néhány a kortárs hegedűépítők munkáiként kerülhettek külföldre. Nagyon szűkösek a róla szóló, valóban megbízható értesülések.

**Hieronimus Amati Cremonensis
Fecit Anno Salutis 1697**

**Hieronimus Amati, figlio
di Nicolo Amati Cremona 17-**

AMATI, D. Nicolaus, Bologna 1723. 1731. Hivatása szerint pap volt, aki alkalmilag készített hegedűket. Igen tetszetős, nem dilettáns munka. Szép teltbarna vagy sárgás lakk, jó a faanyag megválasztása.

D. Nicolaus Amati
Fecit Bononiae Apud
SS: Cosma, et Damiani, 1723

AMBROGIO (Ambrosi), Pietro, Brescia és Róma 1712-től 1748-ig, Bresciából származik. 1745-től Rómában tevékenykedett. Középszerű mesterként ismert.

Petrus Ambrosi Fecit
Brixiae 1744

Petrus Ambrogii Crem.
fecit Ronae 17-

AMBROSIO, Antonio d', Neapel 1820. Nem jelentős mester.

ANSELMO, Pietro, Cremona, Firenze, Velence 1730-1760. Rugieri utánzója. Szép lakkozással, kitűnő csellókat készített.

ANSOLDO, Rocco, Genova 1760. Guadagnini utánzója volt.

ANTONIAZZI, Gregorio, Colle bei Bergamo 1732-1750. Szép mestermunka, a legjobb minőségű kitűnő lakkozás. Hangszereit olykor a jelentősebb mesterek címkéivel látta el.

ANTONIAZZI, Gateano, Cremona. * 1823, = 1897 Mailandban. Jó másoló volt.

ANTONIAZZI, Riccardo, Mailand 1886-1910. Adatok nélkül.

ANTONIAZZI, Romeo, Cremona, Mailand 1862-1925. Gaetano A. fia volt. A hegedűit leginkább klasszikus modellek szerint építette, de saját modell alapján is dolgozott. „Az utolsó cremonainak” nevezte magát. Szép, kissé vékony lakk. Hegedűi keresettek.

BACCHETTA, Giuseppe, Cremona és Mantua 1784. Kevésbé ismert, ha egyáltalán nem kitalált névről van szó.

BAGATELLA, Pietro, Picino-nak is nevezték. Padova 1712-1760.

BAGATELLA, Antonio, Padua. * 1755. 2. 21, = 1829. 5. 25. Tévesek az életrajzi adatai. 1740-1770-ben Tartininak dolgozott. Tíz év kutatási munkáját 1748-ban lezárta. Irodalmi és zenei képzettséggel is rendelkezett. Az 1786-ban megjelentetett (német nyelvre is lefordított) „Regoe per la controzione de' violin, viole, violoncelli e violoni” c. munkájáért elnyerte a Paduai Tudományos Akadémia díját. Eléggé közismert volt ez a kis műve, még ha szegényes átadása is a régi itáliai hegedűépítés alapelveinek, amely téves módon ajánlja a matematikai módszereket. Hegedűi és csellói Jos. Guarneri-re támaszkodnak. Jó munka, vörös lakk. Egy ideig Danielivel dolgozott együtt.

BAGNINI, Orazio, Florenz 1661-1667. Bővebb adatok nélkül.

BAIRHOFF, Giorgio, Neapel 1757-1786. Jó hegedűket készített, az ottani iskola stílusában, Gagliani modellje szerint dolgozott. Neve különböző írásmódban fordul elő. Ennek a névnek legidősebb mestere és bizonyára Georg apja volt a következő mester:

BARHOFER, Michael, Neapel, 1680 táján 1750-ig. Már a Gagliano előtti időben, a Vezúv lábánál, kizárólag Jakab Stainer modellje szerint dolgozott, akit időnként csodálatosan másolt. Albert Hamma a hatvanas években, Nápolyban még találkozott a mester számos hangszerével. A név legtöbbször P-vel, tehát Parhofer-nak írva fordul elő. Egy Füssenből kivándorolt Bayerhof-ról van szó. Egy Bayerhof nevű személy Kemptenben még napjainkban is üzemeltet egy favágó üzemet. Tőle származó, eredeti címkével ellátott hegedűk már nincsenek a kereskedelemben.

BALDANTONI, Giuseppe, Ancona. * 1784. 3. 19, = 1873. 1. 5. Laposan épített hangszer, szép kis modell; barnássárga, vékony lakk; csinos, erős csiga; jó hangzás. Az f-nyílások hasonlítanak Stradivari munkáihoz, de kevesebb lendület van bennük. Egy évszázaddal előredátumozott címkéket is használt.

**Josephus Baldantonus
Anconiae fecit Anna 1893**

BALESTRIERI, Tommaso, Mantua 1735-1790. Nagy, telt boltozatú hegedűi robosztus ként hatnak. Minőségben eltérők a munkái. Előnyben részesülnek a mester lapos hangszerei. Kiváló lakkozás narancssárgától a barnásvörösig. Kitűnő hangszereket készített.

**Thomas Balestrieri Cremonensis
Fecit Mantuae Anno 17.**

BALESTRIERI, Pietro, Cremona 1735. Az előbbinek a fivére volt. Középszerűmesterként ismert.

**Petrus Balestrieri alumnus Antonii
Stradivarii fecit Cremonae anno 17..**

**Pietro Balestrieri
fece in Cremona 17.**

BALLARINO, Santo, Rimini, Terni, Róma 1740-1781.

BARBIERI, Francesco, Mantua 1695-1750. Hegedűi hasonlítanak Andrea Guarneiéra, de nem olyan jók.

BARNIA, Fedele, Venedig 1760-1785. Mailandban született. Jók a hegedűi, amelyekkel a híres eszményképét, P. Guarnerit utánozta. Jobbak a mandolinjai és a Theorbéi. Különösen kitűnik a szép intarzia munkáival. A címke díszített kerettel

**Fedele Barnia Milanese
fece in Venezia. Anno 1761**

BELLOSIA, Anselmo, Venedig 1715-1783. Serafino Santo tanítványa volt, azonban tudásban nem ért fel hozzá. Ezzel szemben az ő tanítványai mégis reá hivatkoztak. Jó minőségű fa, szép lakkozás. Csellói kevésbé jók, mint a hegedűi. Kitűnő hangszerek is kikerültek a kezéből, amelyek leginkább valamivel alaposabb, távolabb álló hornyolattal tűntek fel.

Verzierte Umrahmung des Zettels
Anselmus Bellosius Fecit Venetiis 1780

BELVIGLIERI, (Belveglieri), Gregorio, Bologna 1742-1772. Jobb minőségű hangszereket készített, főleg a mélyhegedűi nagyra értékelték.

Gregorius Bilveglieri fecitBolognae
villa Bononiae, m: jan: an: 1772

BENTI (Bente) Matteo, Brescia, * 1580, = 1637 után. Ő volt Bresciában a legrégebbi lantkészítő. A Régi Művészetek Múzeumában és a párizsi Konzervatóriumban látható egy gazdag művészi faragásokkal és pompás intarziámunkával készített lantja. August Gentz kamaravirtuóz egy 1580-ból való Benti-mélyhegedűt birtokol, továbbá Ole Bull-nak és W. Burm mesternek voltak tőle hegedűi.

Matteo Bente
fecit Bresiae 1580

BERETTA, Felice, Como 1760-1789. Munkáinak minősége vitatható. Jelentéktelen munkák mellett találni a mesterre jellemző, érdekes darabokat, melyeket legtöbbször vastag szegéllyel, igen hatásos intarziával és leginkább valami homályos, barnatónusú lakkal készített. Magasra állítottak az f-nyílások.

Felice Beretta alievo di Giuseppe Guadagnino
fece in Como l'Anno 1770

BELLONE, Pietro Antonio, Mailand 1690-1708. Tetszetős modelljei, szélesre nyitott, jól metszett f-nyílásokkal gyakran Landolfira emlékeztetnek.

Pietro Antonio Bellone detto il
Pescorino fece in Caoutrada,
Larga in Milano 1691 alSegno
di Se.Antonio da Padoua

BERGONZI, Carlo I, Cremona 1676-1747. Nem Stradivari tanítványa volt - mint ahogy feltételezték -, hanem Guarneri műhelyéből került ki. Már John Hart (London) kimutatott hat hegedűt és egy csellót, melyek tetőfája kétségtelenül ebből a műhelyből került ki. A legismertebb karcsúdereké modelljének azonban nem sok köze van Guarneri modelljéhez, hiszen az f-nyílásai jelentősen igazodnak Joseph G. del Gesù munkáihoz. A lakkot az arany-narancstól a vörösig és vörösbarnáig a legjobb minőségben, de néha vastagon hordta fel. Cremona első mesterei közé sorolták. Francesco Stradivari halála után átvette annak műhelyét és ez a körülmény hatott talán közre ahhoz, hogy Stradivari egyik tanítványának tartották. Hangszerei keresettek voltak; ma már ritkán lehet velük találkozni!

**Anno 1737. Carlo Bergonzi
fece in Cremona**

**Anno 1741. Carlo Bergonzi
fece in Cremona**

BERGONZI, Michel Angiolo, Cremona, * 1715 körül, = 1765. Carlo fia és 1747-től annak utóda. Leginkább széles Stradivari-modell szerint dolgozott, de nem olyan jó minőségben, mint az apja. A lakkozás nála is tetszetős, de a „patron” bizonytalan. Néhány hangszerének orrhangja van. Nagybőgői telthangúak és zenekarban jónak bizonyulnak. Három fia hasonlóképpen hegedűépítő lett.

**Michel-Angelo Bergonzi
Figlio di Carlo
Fece in Cremona l'anno 1755**

**Michelangelus Bergonzi
Fecit Cremonae 17-**

BERGONZI, Nicola, Cremona 1740-1782. Michel Angiolo legidősebb fia. Ő vette át apja műhelyét. Számos hangszerének „patronja” hasonlít az apjáéhoz, de hangzásban, fában, csigában és lakkozásban nem egyenértékű azokkal. Néhány jó hegedűt is készített.

**Nicolaus Bergonzi Cremonensis
Faciebat Anno 17-
Nicolaus Bergonzi
Cremonensis faciebat
Anno 1765**

BERGONZI, Zosimo, Cremona 1750-1777. Michel Angiolo második fia. Valamivel ügyesebb volt, mint Nicola fivére. Néhány csellója és nagybőgője jó hangzású.

**Fatto da me Zosimo Bergonzi
L'anno 1777. Cremonae**

BERTOLOTTI, Gasparo (da Saló) Saló néven is szerepel.

BERTOLOTTI, Francesco (II.) - Saló-nál is szerepel-

BERTUCCI, D (on) Giuseppe, Mont-Orsello 1748-1777.

BIANCHI, Nicolo, Aix (1845-ig), Párizs, Genova (1868-72). Nizza, * 1796 Genova, = 1881 Nizza. Részben jó hegedűk kerültek ki tőle, főleg javítással foglalkozott.

BIMBI, Bartolommeo, Siena, Florenz 1750-1770. Igen jó munka, a kis modell, narancsvörös lakkozású. Szépen faragott csiga. A Gabriellire emlékeztető hegedűmodell magasan boltozott. Szép, vörös és aransárga a lakk.

**Bartolomeo Bimbi Flientinus
Ficit l'anno 1760**

BLANCHI, Albert, Nizza, * 1871. Az előbbi fia és tanítványa. Nagyra értékelt munka. Saját modell szerint dolgozott; sárgászörös olajlakkot használt.

Albertus Blanchi filiusd'Agostini fecit Nicaea

BODIO, Gim Battista, Venedig 1790-1832. Kevésbé ismert, de alapos mester. Modelljei Montagnana munkáira emlékeztetnek. Lapos építésmód széles szegéllyel. A nápolyiakéhoz hasonló sárga lakkja kissé kemény és üveges.

BORELLI, Andrea, Parma 1720-1746. Lorenzo Guadagnini kitűnő utánzója volt. Nagy modell, sárgásbarna lakk és jó hangzás. Hegedűi és csellói keresettek.

**Andreas Borelli fecit Parmae
anno 1720**

BORGIA, Antonio, Mailand 1769. Testorello utánzója.

**Antonius Borgia me fecit
In Milano, anno 1769**

BRANDINI, Jacopo, Pisa 1789-1807. Jóhangú hegedűket készített.

**Jacopo Brandini
Fecit in Pisa L'anno 1789**

BRUNO, Carlo Colombo, Turin, * 1872 Kaltanisetta-ban (Szicília). Stradivari-modell szerint dolgozott. Tiszta munka, világos, vörösbarna lakk, jó hang.

**Carolvs Colymbvs Brvno
Fecit Augvstae Tavrinatorvm
Anno Domini = 190**

BUSAN (Busas), Domenico, Vicenza, Venezia 1740-1780. Jó nagybőgőket készített.

**Dominicus Busan
Venetus Fecit anno 1746**

**Dominicus Busan
fecit Venetiis 1761**

BUSETTO, Giovanni Maria del, Cremona-Brescia 1640-1681-ig (nem 1540-1580). Busetto állítólag szülővárosának nevét vette fel. Elsősorban mélyhegedűket készített. Hegedűi magas boltozatúak, nagy "patronnal", távolálló f-nyílások, barna lakkozás.

**Gio. Maria del Bussetto
fece in Cremona. 1660**

BUTI, Antonio, Archi, 1756. Albanoból származik. Munkái középszerűek.

**Antonio Buti d'Albano Archi
Fece l'anno 1756**

CALCAGNI (Calcanius), Bernardo, Genua 1710-1760. Olykor Guarneri modellje után dolgozott, de általában inkább Antonio Stradivari lapos modelljéhez igazodott. Jó fa, aranynarancs lakkozás.

**Bernardus Calcanius
fecit Genuae anno 1710**

**Bernardus Calcanius fecit
Genuae anno 1752 =**

CALVAROLA, Bartolommeo, Torre Baldone (Bergamo) és Bologna 1750-1767. Néhány hegedűje Ruggierire emlékeztet. Plump kis csigák, vörössárga lakk-

**Bartolomme Calvarola
fecit Bergame 176...**

CAMILLI, Camillo, Mantua 1714-1760. Guarneri és Stradivari utánzója. Újabban erős érdeklődés tapasztalható a hangszerei iránt. Igen jó fa, rövid f-nyílások. A világos-vörös lakk Landolfi munkáira emlékeztet. Kitűnő hangzás. Legtöbbször írott címkét használt.

**Camillus Camilli fecit
Mantuae 1750**

CAPPA, Goffredo, Saluzzo, * 1644, = 1717. Kitűnő mester volt. Munkái gyakran Amati neve alatt futottak. Mélyhegedűinek még nagyobb a zengzetessége, mint a hegedűinek. Kitűnő, jó alakú csellói vannak. Elsőrendű munkák, saját modell, távoli kengyellel. Lendületes, kissé ferdén álló f-nyílások. Lakkozása eltér a cremonai lakkoktól.

**OFREDVS CAPPA
FECITSALVTVS ANNO 1686**

CARCASSI, Lorenzo, Florenz 1737-1767. Lorenzo a „dalla madonna” cégtáblát használta. Jó hegedűk, vörössárga lakk. A címkével bizonyítható, hogy Lorenzo és Tomaso 1745-től együtt dolgozott. Később a két testvér áttért a gitárkészítésre.

**LOR.o E Tom. o CARCASSI
In Firenze nell' Anno 1745
All' Insegna del Giglio
LORENZO CARCASSI Fec.
Dalla Madonna del Ricci in Firenze
L'Anno 1757**

CARCASSI, Tomaso, Firenze, 1747-1786. Lásd Carcassi, Lorenzo néven.

**TOMASSO CARCASSI
in Firenze 1751**

CARDILLO, Luigi, Nápoly, 1760-1799. Kiváló munkák a nápolyi iskola stílusában. Mint mandolinkészítő igen jó hírnévnek örvendett.

CASSINI (Casini), Antonio, Modena, * kb.1630, = 1710. A mantuai herceg szállítója volt. Amati-modell szerint, legtöbbször üzemszerűen dolgozott. Jó hangszereket készített. Pompás formájú f-nyílások és csigák. Sötétbarna lakk, ébenfa berakások.

**Antonius Casini fecit Muttinale
anno 1683**

A Casini Modenae 1665

**Antonio Casini
Modena 1669**

**Antonius Cassinus
fecit Mutinae anno 167...**

CASTAGNERI, Gian Paolo (Cremonából), 1638-1665. Párizsban egyáltalán nem dolgozott rosszul. Andrea nevű fia (Párizs 1730-1750) túlszárnyalta. Stradivari-modell.

**Castagneri Gian Paolo
nel palazzo di Soissons
in Parigi**

CASTELLANI, Pietro, Firenze, 1780-1820. Megjárja.

CASTELLANI, Bartolomeo, Firenze, 1806-1820. A hegedűk nem különösen, de a gitárok igen jók.

**Bartolomeo Castellani
fece in Firenze, l'anno
1816 in Via da S. Trinità**

CASTELLANI, Luigi, Firenze, * 1809, = 1884. (nagybőgős). Elsőrangú javítómunkát végzett.

CASTELLO, Paolo, Genua, 1750-1780. Gaglanira emlékeztető munkái az Amati-modellt adják vissza. Sárga lakk, kevésbé jó fa.

**Paulus Castello fecit
Genuae Anno 1778**

CASTRO, Venedig 1680-1720. A rossz modelljeihez jó minőségű fát használt. Nem túl szépek az f-nyílások. Vörös lakkozás. Jó nagybőgők kerültek ki tőle.

CATENARI (Gattinari), Francesco (Giuseppe Francesco is), Turin 1703-1720. Meglehetősen magas modell szerint dolgozott. Vastag vörös vagy vörösbarna lakkozás jellemzi.

**Francesco Gattinari
Fecit Taurini Anno Domini 1704**

CATI, Pierantonio, Florenz 1738-1760. Gabrielli és Stradivari utánzója, erős hangzás.

**Petrus Antonius Cati Florentinus
Fecit Anno 1740.**

CAVALERI, Giuseppe, Genua, 1732-1747. Jó hegedűt szívesen látták el híresebb mesterek címkéivel.

CAVALLI, Aristide, Cremona, * 1856. Beltranni tanítványa és követője volt. Saját modell után dolgozott. Vörös lakk. Cégtábláján: Claudio Monteverdi (zenedráma-szerző, 1567-1643).

**Arist. Cavalli & suoi Alunni
Fecere Cremona anno 18...**

CELIONATO (Celoniato), Gian Francesco, Turin 1730-1737. Cappa befolyása alatt állt. Modellje Amati és Bergonzi munkáira is utal. Szép sárga lakkozás. Meglehetősen jó munka került ki tőle. Jó szerelemhegedűket és csellókat készített.

**Joannes Franciscus Celionatus fecit
Taurini anno Domini 17...**

CELONIATO - lásd a Celionato név alatt.

CERIN, Marco Antonio, Velence, 1780-1824. Anselmo Belosio tanítványa volt. Szép hangszereket készített. Modelljei Antonio Stradivari munkáihoz hasonlítanak. Sárga lakkozás.

**Marcus, Antonius, Cerin Alumnus
Anfelmii, Belofii, Fecit Venetiae An. 1794**

CERRUTI - lásd Cerutti.

CERUTTI, Giambettista, Cremona, *1750 körül, +1817 után. Lorenzo Storioni tanítványa és követője volt, kinek üzletét 1790-ben megvásárolta. Mintegy 500 jó minőségű hangszert készített. Leginkább Guarnerit másolta, de a nagy Amati-modell szerint is dolgozott. A lakkozás legtöbbször borostyán-sárga, néha vörös. Markáns és telt hang jellemzi.

= Jo.: Baptista Ceruti Cremonensis =
G B fecit Cremonae An. 1801 G B
C C

CERUTTI, Giuseppe, Cremona, *1785, +1860 Mantua. Giambattista fia és utóda. Egy kis modellt részesített előnyben. Jó fát és sárga lakkot használt. Az f-nyílásokat karcsúra vágta. A csigát másként formálta, mint az apja. A címkén kívül beégetett jelzést is használt. A régi hegedűket gazdag művészi készséggel hozta rendbe. Geodéziai földmérő készüléket is szerkesztett.

Cremonensis fecit anno 1830.
Josephus Cerutti filius Joannis Baptistae

CERUTTI, Enrico, Cremona. * 1808, = 1883. Giuseppe fia. Különösen jó csellókat épített, hegedűinek száma körülbelül 400 lehetett.

CHIAVELLATI, Domenico, Lonigo 1780-1796. Középszerű hegedűk, mélyhegedűk kerültek ki tőle. Szokatlan formában, például egy nyolchúros hangszert is épített.

**Dom^{co} ChiavellatiFece
L'anno 1796In Lonigo**

CHIODI, Giov. Battista, Firenze, mintegy 1750-1800. Kitűnően másolta a Carcassi testvérek munkáit. A hangszerek keményfarászeit egzotikus (paliszander, mahagóni) fából készítette.

CLEMENTI, Muzio, a híres zongorista, * 1752 (46?), = 1832. Londonban hangszer-gyárat alapított. 1785-ben a neve alatt már hegedűket készítettek.

COMSOSTANO, Antonio, Mailand, 1699-1710. Grancino kitűnő utánzója volt. Nagybőgőket is készített.

Antonio Compostano
Fece in Contrada Larga
Milano 1709

COMUNI, Antonio, Piacenza, 1820-1823. Nem volt kiemelkedő mester. Azonos nevű - 1860-ban még élő - fia alaposabb munkát végzett.

ANTONIUS COMUNI
fecit Placentiae Anno 1820

CONTRERAS, José, Madrid, *1710 körül, +1780 körül. Granadából származó kiváló hegedűépítő volt. Stradivarit és Guarnerit utánozta. J. B. Guadagnini mintájára készített másolatai kitűnőek és zengzetesek. Minden hangszere kiváló. A neve alatt már kevés hangszer található a kereskedelemben. Azonos nevű fia közel sem volt olyan tehetséges.

**Granadensem
Josephum Contreras
anno 1760**

**Matriti per filium Grana-
tensis Jph de Contreras
Anno 1792 Num. 11**

COPPI, Sante de, Mantua, 1800-1817. Nem valami szemrevalók a hangszerei, de jó-hangzású hegedűket készített.

CORARA, Giacomo, Velence, 1775. Ügyes kezű, de kevésbé ismert hegedűépítő volt.

**Giacomo Corara
Fecit in Ango 1775
Venezia No 3**

CORDANO, Giacomo Filippo, Genua, 1770-1776. Ügyes művész. Hegedűit (nem sajátosság nélkül) legtöbbször cremonai (Ruggeri) stílusban készítette.

**Jacobus Philippus Cordanus
fecit Genuae. Anno sal. 1774**

CORTE, Alfonso dalla, Nápoly, 19. évszázad. Régi mesterek jó utánzója volt. Különböző színű lakk. Legtöbbször Nikolaus Gagliano modellje szerint dolgozott. Szép munka, súlyos, széles szegély.

COSTA, Pietro Antonio, Treviso, 1700-1768. Antonio és Girolamo Amati jó utánzója volt, de Stradivari-modell szerint is dolgozott. Pompás vörösbarna lakkot használt. Cím-kéivel sokan visszaéltek.

**Pietro Antonio dalla Costa
fece in Treviso Anno 1741**

COSTA, Giovanni Battista, Velence 1770. Hegedűit legtöbbször, mint S. Seraphin készítményét tüntette fel. Stainer-modell szerint dolgozott. Egyes hangszerei kiválóak.

COSTA, Felice Mori, Parma 1804-1812. Nem kiemelkedő munka, de kivételes módon egyes hangszerei kiválóak. Vörös lakk. Bőségesen magasított boltozat.

**Felix Mori Costa
Fecit Parmaeanno 1807**

CHRISTOFORI (Christofali), Bartolommeo, Firenze, 1700-1720, *1667 körül (Cremonában, Padua ?), +1731. N. Amati tanítványa (?). Nem ő az 1655-ben született személy, aki a Clavicembali kalapácsmechanikát (ütőnyelvmechanika) feltalálta. Előneve egy "m" betűvel különbözik attól a hegedűépítőétől.

Bartolommeo Cristofori Firenze 1715

DALAGLIO, Dall'Aglio - lásd Aglio

DALLA CORNA - lásd Corna név alatt.

DALLA CORTE, Costa - lásd Corte, Costa stb. néven.

D'AMBROSIO - lásd Ambrosio néven.

DANIELI, Giovanni, Padua, 1745-1785. Kezdetben egyedül, majd Bagatellával dolgozott.

Joannes Danieli fecit Patavii 1745

**Danieli et Bagatella
fecerunt Patavii Anno 17...**

DARDELLI, Fra Pietro, Mantua, 1497-1500. Franciskánus barát; kitűnő lantkészítő volt. Csellóit intarziadíszítéssel látta el. Neve alatt kikerült hegedűk aligha valódiak.

DECHLER - lásd Tecchler néven.

DECONET (Deconetti), Giov. Battista, Venedig 1720-1742. Egy Nic. Amatihoz hasonló modell szerint, de magasabb boltozattal dolgozott.

Gio. Bapt. Deconet fecit Venezia 17...

DECONET, Michele, Velence, illetve Padua, 1752-1795. Jó hegedűkészítő, Montagna tanítványa volt. Különböző színvonalon dolgozott. Egy széles, lapos, erősen ki-domborodó hornyolatú modellt részesített előnyben. Nem minden lakkozása érdemel dicséretet.

MIGAEL DECONET

Fecit Venetiis 1754

nyomtatott címke

Michiel Deconet

Fecit Padua. L'anno 1790

Michael Deconet fecit

Venetiae a. Dom. 17...

DEGANI, Domenico, Montagnana, * 1820 körül, = 1887. Jó, olcsó, egyszerű hegedűk, gitárok és mandolinok kerültek ki a kezéből.

Degan Domenico

fecit in Maggio 18..

Montagnana

DEGANI, Eugenio, * 1840 Montagnana. Itt 1887-ig, majd Velencében működött (orgonaépítő is). Saját modellje volt, de régi mestereket is utánzott. Jó lakkozás. Guido nevű

fia (* 1875) 1898-tól üzletrész-tulajdonos volt. Eugenio Degani egyike volt a legszabatosabb itáliai hegedűépítőknek. Több hangszerét öthasítékú berakással látta el, amely alig volt szélesebb egy háromhasítékosnál. Mélyen szúrt csiga. A kulcsszekrény szegélyek igen finom párnázattal ellátva. Sok kitüntetés és díj tulajdonosa.

DEGANI, Giulio, 1875-ben született, az előbbi mester fia volt. Magas modell szerint épített. Hangszereinek kiváló a hangminősége. A lakkozás legtöbbször vörös. Munkái kevésbé exaktok, mint az apjáé.

DESIATO, Giuseppe, Nápoly, 1890-1900. A nápolyi iskola stílusában dolgozott. Nagy modell, széles mell, gyakran vastag fa. Sárgától a sárgásbarnáig változott a lakkja.

DESIDERI, Pietro Paolo, Ripa (Róma mellett), 1793-1837. Guadagnini, illetve A. Guarneri utánzója volt. Jó hangzás, sárga lakkozás.

DESPINES (D'Espin), Alexandre, Torino, 1828 - 1842. Pressenda tanítványa és Guarneri utánzója volt. Kitűnő hangú hegedűket készített.

DULFENN, Alexander, Livorno, 1689-1700. Hegedűi kemény, sárga, üveges lakkot hordanak. Gyakran az itteni címkével látta el munkáit, amelyek nem hasonlítanak a Carcassi hegedűkhöz. Vigyázat! Még nem sikerült a mester igazolása.

**Allexanter Dulfenn fecit
in Livorno 17...**

EBERLE, Tomaso, Nápoly, 1750-1785. Gaglianihoz erősen hasonlító tiszta munka, szép fa, vörösbarna lakk. Gyakran a felső tőke fölött keresztbe, egy második „Gesù e Maria” felíratú címkét ragasztott. Hangszerei legtöbbször, mint Gagliani munkái kerültek a kereskedelembe.

**Tomasso Eberle Fecit
Nap 1776**

EISELE (Aisele, Asili, vedd össze: Heisele-vel), Michele, Brescia, 1614-1664. Német származású hegedűépítő volt.

EMILIANI, Francesco de, Rom 1704-1736. David Techler befolyása alatt dolgozó, igen jó itáliai hegedűépítő volt. Szép munka, magas boltozat, lendületes csiga. Mint legtöbbször, ő is a sárgászöld lakkot kedvelte, de vastagabb, vörös, gyakran borostyán-sárga lakkot is használt. Modellje Stainer befolyását is tükrözi.

**Franciscus de Emilianis fecit
Romae Anno Dni 1728**

ESPIN - lásd Despines néven.

EVANGELISTI - lásd Vangelisti néven.

FABBRIS - lásd Fabris néven.

FABRICATORE. Az ilyen névviselek sokasága dolgozott Nápolyban a 18. és 19. században; főként mandolin és gitárkészítők voltak. Egyes hegedűi elárulják a nápolyi iskola

hatását, minőségben azonban legtöbbször – hasonlóan, mint a helyben tevékenykedő Vinaccia - a korabeli teljesítmény átlaga alatt maradtak.

FABRIS (Fabbris), Luigi, Velence, 1861. +1873 után. Kitűnő javító volt. Néhány jó cselló és hegedű is akadt a munkái között.

FACINI, Fra Agostino, Bolonya, 1732-1742. Az St. Johannes rend szerzetese volt. Stradivari-modell szerint dolgozott, jó hegedűket készített. Kitűnő vörösbarna a lakkozás.

FAGNOLA, Annibale, Turin. * 1900 előtt, = 1934. Az újabb idők igen jó mestere, ügyes másoló volt. Azonban számos Pressenda másolata nem mindig volt olyan kiváló, mint amely a hírneve alapján várható.

FARINATO, Paolo, Velence, 1695-1725. Imitált Serafino Santo. Csinos modell, sárgászöld lakk, jó hangzás. Jó mélyhegedűk.

FAROTTI, Celeste, Mailand, 1864-1927. Az újabb idők legjobb másolói és mesterei közé tartozik. A klasszicista mesterek - mint Rocca, Cerutti, Pressenda stb. - kiváló utánzásán kívül többek között J. B. Guadagnini, Nikolaus Gagliano, Santo Serafin, G. B. Grancino stb. klasszikus korszakából is vannak jó másolatai. Három címkeszövege ismert. Az első periódusában - tehát 1900 előtt - előnyben részesítette a kézírással címkéket.

FASANI, Giovanni, Cremonából, Bresciában élt. * kb. 1785, = kb. 1850. Stradivari-modell szerint dolgozott.

FENGA, Luigi, Catania (Szicília), * 1866. Az itáliai hegedűépítés buzgó kutatója volt. Saját „Fenga”-modell szerint dolgozott. Jó minőségű, régi fát használt. Lakkozása a legjobb tulajdonságokról árulkodik. Tetszetős munka.

Aluisius Phaenga Catanensis fecit 1900
LUIGI FENGA-CATANIA (Italia)

FERRARESI, Vincenzo, San Felice (Modena), * 1793, = 1869. Középszerű munkát produkált.

FILANO, Donato, Nápoly, 1763-1782. Hegedűi jelentéktelenek. A mandolinok és a pandorenek viszont jók. Donato fiai, Giuseppe (1785-1797) és Antonio (1787) Nápolyban szintén jó mandolinokat és gitárokat készítettek.

Donatus Filano fecit anno D.1770
Neap. alla Rua de Tafettanari

FINOLLI, Giuseppe Antonio, Mailand, 1750-1755. Munkái távol állnak a Camillusra emlékeztető hegedűktől. Legtöbbször szélespáztájú tetők, aranysárga, vöröses tükröződésű, valamivel homályosabb lakk jellemzik a jó munkáit.

FIORI, Andrea, Modena, 1796-1869. Gaetano nevű bátyjával dolgozott együtt. Ügyes munkák kerültek ki tőlük.

**Li Fratelli Fiori fecero'on
Modena l'anno 1812**

FIORINI, Raffaele, Bologna (itt 1867 óta), * 1828, = 1898. Jobb hegedűépítőnek és kiváló javítónak tartják.

FIORINI, Giuseppe, * 1861 Bazzano (Raffael fia), München 1899-1915-ig, utána Zürichben működött. Kiválóan dolgozott, remek hangú hegedűk kerültek ki tőle.

FISCER, Giuseppe és Carlo, Mailand, 1760-1764. Piccolleli szerint „Ficher”, lehetséges hogy utána „Ficker” vagy Fischer (német) nevet használt. Jó munka, szép vörös vagy vörössárga lakkozás. Lásd Fiscier-ként is!

**Giuseppe Carlo Fratelli Fiscer
Fabricatori di strumenti in Milano
Vicino alla balla 1764**

FLORENO, Giovanni Guidante, Bolonya, 1685-1730. Hegedűi hasonlítanak az Amati-iskola munkáihoz. Szép, aransárga lakkozás jellemzi.

**Joannes Florenus Guidantus Fecit
Bononiae Anno 1731**

FLORENO, Guidante, Bolonya, 1710-1740. Az előbbi fia, ugyancsak nagyon alapos munkát végzett. Hangszereit a nagy formátum, szép fa, aransárga lakk és jó hang jellemzi.

**Guidante Florenus
fecit Bononae 17..**

**Florinus Guidantus Fecit
Bononiae Anno 1710**

FORNI, Stefano, Pesaro, 1666. A külalakra bresciai készítményeit jelentéktelen munkának tartják.

**Stefano Forni Fece
In Pesaro. Lanno 1666**

FRAISER, Giorgio, Cremona, 1666. Egy 1648-ban született német (Tiroli) mesterről van szó, aki 1666-ban Amati műhelyében dolgozott.

FREDI, Cte Fabio, * 1845, = 1894. Jó hegedűépítő volt. 1875/78-ban Todiban (Perugia) dolgozott, 1879-től pedig Rómában működött.

FREDI, Cte Rodolfo, Róma, 1885. Az előbbi fia (* 1861). Legtöbbször Stradivari-modell szerint dolgozott, igen alapos munkát végzett.

GABRIELLI (Gabbrielli), Giovanni Battista, Firenze, 1739-1770. A Gabrielli név leghíresebb hegedűépítője volt. Kiválóak a mélyhegedűi és a csellói. Igen szép és jó minőségű fát használt. Szép, átlátszó, sárga színű a lakkozása.

Gio. Battista de Gabrielli
Firenze anno 1762

Gio. Batista de Gabbrielli
fece in firenze 1750
írott címke

Joannes Baptista Gabrielli
florentinus fecit 17
nyomtatott címke

GABRIELLI, Antonio, Firenze, 1760. Jó munka, aranysárga lakk jellemzi.

Antonio Gabrielli fece
in Firenze 1760

GAGLIANO, Alessandro, Nápoly, * 1660 körül, = 1725. Antonio Stradivari egyik legszorgalmasabb és legjobb tanítványa volt. Hosszú évekig dolgozott Stradivari műhelyében. A nápolyi iskola alapítójaként tartják számon. 1695-ben címkézett először önállóan. Igen szép fát használt. Nagy, lapos formájú „patron”, rendkívül terjedelmes és ferde hangnyílásokat készített. Az f-nyílások kissé meredek és nyitottak; a csigák kicsik és egyenetlenül faragottak. A lakk majdnem mindig sárga és igen átlátszó - alig különbözik a cremonai lakktól. Tiszta, tömör, telt hang jellemzi.

Alessandro Gagliano Alumnus
Stradivarius fecit Neapoli anno 1701.
Alexander Gaglianus Fecit Neap. 1712.
Alexander Gagliano Alumnus Antonis
Stradivarius fecit anno 17...

GAGLIANO, Nicola (I), Nápoly * 1695 körül, = 1740. (bizonytalan, feltehetően később). Alessandro idősebb fia.

Nicolaus Gagliano Filius
Alexandri fecit Neap. 1735
) f Nicolaus Gaglianus f (

a nyaktoldalékon elhelyezett címke szövege:

In conceptione tua Virgo Maria Immaculata fuisti,
Ora, pro nobis Patrem, cujus Filium Jesum de Sp.s
peperisti

Hangszerei talán még jobbak, mint az apjáé. A lakk igen világos-sárga és mélyebb tónusú barnás-sárga. Kisebb, a Stradivariéhoz hasonló „patron,” az amatizált és az allongizált modellek között foglal helyet. Csak az utolsó periódusából maradt vissza néhány nagyméretű hegedűje. Kitűnő a hang zengzetessége. A Stradivari-iskola alapelveivel megegyező kiváló munkái és rajzlati díszítései egy nagy művészre vallanak. Sok hegedűt, mélyhegedűt és csellót épített, amelyek mindenkor igen keresettek voltak.

GAGLIANO, Gennaro, Nápoly, * 1700 körül, = 1770 után. Alessandro második, igen tehetséges fia. Kiválóan dolgozott, különösen az 1730-1750-es évek között (koncerthangszerek). Antonio Stradivari-modell szerint, de némelykor magasabb boltozattal, távolabbra és ferdébbre állított f-nyílásokkal dolgozott. Szép fát, narancssárga vagy vöröses lakkot használt.

**Januarius Gagliano filius
Alexandri fecit Neap. 1770.**

**Januarius Gallanus
fecit Neapoli 17 -**

**Januarius Gaglianus Alumnus
Antonii Stradivarii fecit Neap. Aº 1760
Gennaro Gagliano fecit Neap. 17..**

GAGLIANO, Ferdinando, Nápoly, * 1706, = 1781. Nicola legidősebb fia, aki teljesen eltért apja munkáitól. Szép, sárga vagy vörösbarna lakk, lapos boltozat, szélesebb „patron” jellemzi. Főként Stradivari utolsó modelljét utánozta. Különböző díszítéseket alkalmazott. Munkáin az f-nyílások rövidebbek és nyitottabbak. A tető belső oldalán, a gerendával párhuzamosan egy jelige kezdőbetűi - S.L.J.C.J.S.S.S. - találhatók. (Vesd össze a. Guadagnini, G.I.)

**Ferdinandus Gagliano Filius
Nicolai fecit Neap 1760**

GAGLIANO, Giuseppe, Nápoly, * 1724, = 1793. Nicola második fia. Antonio testvérével dolgozott együtt. Nem éppen gondosan, de jóhangzású hegedűket és csellókat, igen jó gitárokat és sok mandolint készítettek. Vörös lakk, egyrészes hátlemez.

**Joseph Gagliano Filius
Nicolai fecit Neap. 1760**

**JOSEPH ET ANTONIUS
GAGLIANI FILII NICOLAJ
ET NEPOTES JANUARJF. NEAP. 1771**

díszített kerettel, nyomtatott címke, nagy latin betűkkel írva

**Joseph et Antonio Gagliano
Fece Anno 1787 in
Platea dicta Correglio.**

**fecit Neap. 17..
Giuseppe Gaglianus filius Nicolini**

GAGLIANO, Antonio (I), Nápoly, 1737, = mintegy 1797. Nicola harmadik fia. Giuseppe nevű testvérével dolgozott együtt.

**Joannes Gagliano fecit sub disciplina
Januarius Gagliano**

Joannes Gagliano
Nepos Januari, fecit
Neapoli 180.

GAGLIANO, Giovanni, Nápoly, * 1730 körül, = 1806. Nicola negyedik fia. Kevés, meglehetősen felszínes munka jellemzi.

GAGLIANO, Nicola (II), Nápoly, 1793-1828. Giovanni fia. Legtöbbször jó munkát végzett. Alapozót nem használt.

GAGLIANO, Raffaele, * 1790 körül, = 1857

GAGLIANO, Antonio (II), Nápoly, * 1790 után, = 1860 Mind a ketten Giovanni fiai, akik együtt dolgoztak. Vincenzo, Raffael fia, Nápoly, = 1886 körül, igen jó húrkészítő volt. Vincenzóval kihalt a család, mivel ő nőtlen volt.

Antonio Gagliano
Via Cirriglio No 75 Neap.
fecit Anno 1837.

RAFFAELE, ED ANTONIO GAGLIANO
FABRICINTI e NEGOZianti

Di Violini, Viole, Violoncelli, Contrabassi,
e Corde armoniche
Strada Sedile di S. Giuseppe n. 17. prime piano

GALBUSERA, Carlo Antonio, Mailand, 1813-1832. Eredetileg műkedvelő volt. Elhagyta a hegedű sarkait és egy gitárhoz hasonló formát adott a hangszernek, anélkül hogy az első sikereken áttörhetett volna. Hangszereinek jó hangjuk van.

GALLI, Domenico, Parma, 1687-1691. Vonós hangszereit kiváló faragásokkal díszítette.

Dominicus Gallus Parmensis
fecit Parmae anno calutis 1691

GARANI, Michele Angelo, Bolonya, 1685-1720. Stradivari utánzója. Jó, azonban nem egyöntetű a munkája. Hangszereinek, különösen a mélyhegedűinek lágy hangjuk van.

A. Michael Garanus F. Bonon

GARANI, Nicola, Nápoly, 1700. Gagliano jelleggel de nem különösebben jól dolgozott. A legrosszabb fát használta, ezért hangszereinek hangja nem elég telt. Világos, vékony lakkot használt.

GATTENARI - lásd Catenari néven.

GATTI, Ernesto, Turin, 1886. Csinos kiállítású hangszereket készített.

GERONI (Gerani), Domenico, Ostia, 1800-1820. Jó másoló volt. Hegedűit sokszor ismert mesterek címkéivel látta el.

**Domenico Geroni Ostiano
fecit Anno 1817**

GESU E MARIA - lásd Eberle, Tomasso. néven.

GIBERTINI, Antonio, Parma, 1794-1797 és Genua, 1823-1850. Guarneri ügyes utánzója és jó restaurátor volt. Sötétvörös, kissé vastag lakkot használt. A „hanggazdagság emeléséhez” egy meggömbített hangcsavarhoz hasonló előtétet használt.

**Réstauro e corresse nell anno 1839 in Genova
Anno Gibertini di Parma
Premiato piú volte in Milano con Medaglia etz.**

GIGLI, Giulio Cesare, Róma, 1721-1765. Amati-modellek után dolgozott. Jobb hegedűket készített. Barnássárga illetve sötét-vörössárga lakkot használt. Szórványosan, kitűnő hangszerek kerültek ki tőle, melyek gyakran, johangzású nevek alatt jutottak el a kereskedelembe. Techler által befolyásolt modellek.

**Julius Caesar Gigli Romanus
Fecit Romae Anno 1761**

GIORDANO, Alberto, Cremona, 1723-1740. Kevésbé ismert Stradivari utánzó. Néhány jó cselló és pochette (zseb vagy táncmesterhegedű) ismert tőle. Szép, sárgásbarna vagy vöröses lakk jellemzi.

**Alto Giordano fecit
Cremonae 17 ..**

GIORGI, Nicola, Turin, 1717-1760. G. Cappa tanítványa, Stradivari utánzója. Jó mélyhegedűket és egy szellemhegedűt is készített.

**Nicolaus Giorgi faciebat
Taurini anno 17 ..**

**NICOLAUS GIORGIS
fecit Taurini anno 1750**

GISALBERTI, Andrea, Bozzolo, később Párma, 1708-1730. Mariani tanítványa volt? Nem Maggi, hanem Gasparo da Saló befolyása érvényesült nála. Kitűnő mester volt. Különösen jók a szerelemhegedűi. Kevés hangszer maradt utána.

**Andreas Gisulberti Fecit Parmae
Anno salutis 1721**

GOBETTI (Gobit), Francesco, Velence, 1700 (1690?)-1732. Stradivari tanítványa volt (?). Munkái cremonai iskolázottságra vallanak. Hangszerei az amatizált stradivári jelleget és a zsenialitás bélyegét hordják magukon. Bizonyára számos Gobetti-hegedűt láttak el korábbra keltezett Stradivari címkével. Montagnana és Serafino Santo kivételével túlszárnyalta a többi velencei mestert. Hegedűi széles „patronnal” készültek. Az f-nyílások azonosak Ruggeriéval. A csiga a legkevésbé sikerült rész, de különben minden összhangban van a hangszeren és tisztán kidolgozott munka. A fa kifogástalan, a lakk most halvány-vörös és igen

világos. Előfordul tüzes sötétvörös és aransárga lakk is. Hangszerei kitűnő koncerthegedűk. Mint sok velencei mestertől, így tőle is kikerültek Stainer befolyása alatt álló, vagy Stainer-másolatra utaló hangszerek. Ez annak a jele, hogy az absami mesternek annakidején még nagy tekintélye volt a hegedűsök körében. Nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy ezek a hangszerek a megrendelők kívánságaira vezethetők vissza. Fridolin Hamma az ismert könyvének 76. ábráján bemutat egy ilyen 1721-ből származó hegedűt.

Franciscus Gobettus
Vene ijs fecit anno 17 ..
Franciscus Gobetti
Fecit Venetiis 1711

GOFRILLER (Goffriller, Gafriler), Francesco, Velence, Udine 1690-1740. Matteo nevű testvérével dolgozott együtt.

GOFRILLER, Matteo, Velence, 1690. * mintegy 1742. Valószínűleg tirol szarmazású, aki feltehetően Bergonzinál és Stradivarinál dolgozott. Kezdetben az alábbi szöveg volt a cégtábláján: „All insegna di Cremona.” Kitűnők a hangszerei, nem kevésbé a vörösbarna vagy sárgásbarna lakkja. A művészi kivitelezésű csigák legtöbbször felülnek a szabad nyakra. Kiválóan íveltek az f-nyílások. A kulcsszekrény rövidnek hat és kissé zömök. Hangszereit nemes hangzás jellemzi. Hill szerint a mester általában hevesen tagadta a származását, a legjobb Strad-másoló volt! Az effajta hegedűk mégis a legnagyobb ritkaságok közé tartoznak. Kiváló koncert hangszereket készített.

Mattio Goffrilleri in Venetia
Al' Infegna di Cremona 1691

Matteo Goffriller fecit Venetijs anno 1726
Mattheus Goffriler faciebat Venetijs anno 1735

GOUVERNARI, Antonio, Cremona, 1600-1715! A címkéjével ellátott hegedűk anynyira eltérők, hogy a máig sem bizonyított létezését erősen kétségbe kell vonni.

GRAGNANI, Antonio, Livorno, 1741-1800. Nyomtatott címkéit a földgolyó és egy kereszt rajzával látta el. Beégetett jelként az A. G. betűk találhatók a hangszerben. A mindig szépen kivitelezett hangszerei (nagy modell) jó aransárga - sokszor utána sötétedő - lakkot hordanak, amely által kirajzolódnak a teltséggel párosult és mégis lágy tónusok. Hangszerei mindig keresettek voltak. A csiga ovális. A sárga és sárgásbarna - ritkán vöröses - lakkot legtöbbször vékonyan és sprőden hordta fel, ezáltal száraznak hat a lakkozás. Ritkább esetben telt, vörös lakkozású hegedűk is előfordulnak. A mester csak az utolsó éveiben érvényesült és akkor is szívesen másolt. Egy nagy széles és egy hosszú modellt készített.

Antonius Gragnani fecit
Liburni Anno 1751

GRAGNANI, Jacopo, Livorno, 1743. Többet nem tudnak róla.

GRAGNANI, Onorato, Livorno, 1785-1799. Antonio fia, aki nagy ügyességgel utánozta apját.

GRANCINO, Giovanni (I), Mailand(?), 1645-1682. Csak kevés hangszer ismert tőle.

**Giovan Grancino
Di Cremona 1682**

GRANCINO, Paolo, Mailand, 1665-1690. Nicola Amati tanítványa és utánpótlója volt. Később önállóította magát. Legjobb hegedűi Nicola Amati címkeit hordják. A hosszabb, eredeti csigák könnyen felismerhetők a munkáin. A kávék és a hát gyakran nyárfából készült. Igen jó és szép az aransárga lakkja. Különösen jók az althegeedűi.

GRANCINO, Giovanni (II), Mailand, * 1675 körül, = 1737 után. Paolo második fia és tanítványa. Kezdetben fivérével dolgozott együtt. Egyik legjobb mailandi mesterként ismert. Előnyben részesítette a kis modellt, szép fát és sárga vagy barna lakkot használt. A boltozat szélesebb, de kevésbé magas, mint Paolonál.

**Fratelli Grancini in Contrada
larga die Milano al Segno della
corona 16 ..**

**Gio. Grancino al Segno della Corona
in contrada larga di Milano fece 1699**

**Giovanni Grancino in Contrada
Largha di Milano al segnodela Corona 1720**

GRANCINO, Giovanni Battista (I), Ferrara, Mailand, 1690-1710. Paolo fia. Rend szerint jobban megválogatta az anyagot, mint az apja. Modellje valamivel magasabb. Mély sárga vagy narancsvörös lakk. Gondos munka, erőteljes hang jellemzi. Hangszerei értékesek és keresettek.

**GIOV. Bapt. Grancino, Filius
Paoli, fecit in Ferrara 16 ..**

**Gia. Bapt. Grancino in Contrada
Largha di Milano anno 1699**

GRANCINO, Giovanni Battista (II), Mailand, 1697-1705. Giovanni (II) idősebb fia. A testvérek tovább vezették apjuk üzletét. Kevésbé voltak gondosak a munkában. A lakk meglehetősen utána sötétedett. Csellói és nagybőgői voltak a legjobbak.

**Gio. & Francesco fratelli de Grancini,
in contrada Larga di Milano 1697**

**G. o Batista & Francesco fra. Grancini
in contrada larga di Milano 17**

GRANCINO, Francesco, Mailand, 1690, = 1746. Giovanni (II) fiatalabb fia. Nem érte el a valódi kibontakozást. Az Amati-modell szerint készült hangszerei azonban egészen jók voltak. Legtöbbször átlagos minőségű fát használt. A világos, halványsárga színű lakk nem különösebben szép. Hangszereinek nemes, lágy hangjuk van.

**Rancesco Grancino Figlio
Giovanni fecit Mediolani 17 ..**

GRULLI, Pietro, Cremona, 1870, +1898. Kitűnő hangszereket készített.

GUADAGNINI. A legjelentősebb hegedűépítő név. Számos taggal a legújabb időkig működtek. Köztük a legkiválóbb mesternek Giovanni Battista számított. Nem olyan régen két hasonló névviselőt is elfogadtak. Gróf Cozio di Salabue „levélváltásából” és egyéb - leginkább itáliai - kutatómunkából úgy tűnik, hogy Joannes Battista G.-nek nem volt két névrokona. A mindi szűkös anyagi helyzetben élő mester állandó telepített váltója hozta magával - de bizonyára számos munkában tapasztalható nagy különbségek is -, hogy két mester, mint szerző vette át a nagy előd hagyatékát.

GUADAGNINI, Lorenzo, Cremona, Piacenza, * 1695 körül, = 1760 után. Évekig dolgozott Stradivari műhelyében. 1730-ban visszatért szülővárosába. Példaszerű jó fából csodálatraméltóan kivitelezett hangszereket épített. A meglehetősen kis „patront” szép, közepes boltozattal látta el. Az f-nyílásokat részben Guarneri, részben Stradivari szerinti vágással metszette. Rendkívül lendületesek a körvonalak. Munkáit kitűnő szépségű arany-vöröslakkozás, igéző, szinte tökéletes hang jellemzi. A jellegzetes csigái nem olyan szépek, mint Stradivarinál. Az általa készített hiteles hangszer a legnagyobb ritkaságnak számít. A kevés eredeti keltezéssel ellátott hangszer az 1743-45-ös évekből való. A harmincas évekből származó, Joseph Guarneri del Gesù stílusában készült egyik hangszere az első világháború előtt a Hamma és társa cég birtokában volt. Mindössze tíz egyértelműen valódi hangszerét tartják számon. A mester tehát egy cremonai műhelyben, alkalmazotti minőségben dolgozhatott.

**Laurentius Guadagnini Cremonae
Alumnus Stradivari fecit Anno Domini 17 ..**

GUADAGNINI, Joannes Baptista.

Joannes Baptista Guadagnini	=
fecit Parmae serviens C.S.R. 17	G B G
..	P

Joannes Baptista Guadagnini Placentinus -	=
fecit Mediolani 1757.	G B G
P	

Címkéin mindig hozzáírt P (Placentinus) különböztette meg Lorenzo fiától: Johannes Baptista (II)

GUADAGNINI, Joannes Baptista, Piacenza, 1711. = Turin 1786. Lakhelyei és korszakai: 1740-1749 Piacenza, 1750-1758 Mailand, 1758-1759 Cremona, 1759-1771 Parma, 1771-1786 Turin. Lorenzo fia és Stradivari tanítványa volt. Életrajzírója, Ernest N. Doring, 218 hegedűre, 9 mélyhegedűre, 21 csellóra becsüli készítményeit. Ezzel azonban jelentősen alábecsülte a szorgalmas mester valódi termelését.

Stradivarira orientált, széles, telt modell szerint dolgozott, anélkül hogy szolgálai módon másolta volna a nagy mestert. A telt boltozatúak mellett akadnak laposra épített hangszerek is. A ritkább esetben előfordult gyengébb minőségű lakkozása barna színű és merevanyagú. A halvány aranytól a mély vörösbarnáig és vörös-narancsig játszó színekben pompázó lakkja minőségben rendszerint vetekszik a cremonaival. Kiváló faanyagot használt. Az alsó,

galambformájú ponttal készített f-nyílásai igen jellegzetesek. A legtöbbször erőteljes csigák kanyarban végződnek és néha kissé nehézkesen hatnak. A lakkozás és a modell lakhelyváltatásaival néha szintén megváltozott. Legszenbetűnőbb a Pármában készült hangszereinél. Modelljének különböző variánsainál gyakran vitatják az eredetiségüket, azonban mesteri keze munkája mindig elkülönítette az utánzóitól. Joachim virtuóz megsejtette a mester eljövendő értékét, és elsőként ajánlotta be a hegedűsöknek. A századforduló óta divatba jöttek a hangszerei, amelyek a művészek körében napjainkban is igen keresettek. Hangszerei a nagy cremonai osztály koncerthegedei.

A mester produktumainak áttekintését Ernest N. Doring: „How mani Strads?” c. amerikai műből vettük át és a fejezet végén táblázati formában fogjuk bemutatni.

Joannes Baptista Guadagnini	*
Cremonensis fecit Taurini	G B G
alumnus Antonij Stradivari 1770.	1777

GUADAGNINI, Giuseppe (I), „Soldato”-ként is, Mailand, Como, Párma, Pavia, * 1736, = 1805 után. Joannes Baptista (I) fia és bizonyára tanítványa is volt. 1760-ban Pármában, 1763-ban Comóban, 1790-ben Pavia-ban működött. Guarnerit és Stradivarit másolva, széles, és lapos modellt készített. Munkáin kettős berakás is gyakran előfordul. A gerenda mellett S. J. F. S. S. S. GGF. P. felirat található.

Josef Guadagnini Cremonensis
fecit Papiæ anno 1790
 (nyomtatott címke)

GUADAGNINI, Gaetano (I) Turin, 1745-1831. Giov. Baptista (I) fia. Kevés, de gondosan megmunkált hegedűinek szép fája, sárgásbarna lakkozása és zengzetes hangja van. Keresett hangszerek.

GUADAGNINI, Carlo, Turin, 1780-1839. Gaetano (I) fia. Széles, nagy modell, igen széles szegély, plump sarkok jellemzik a munkáit. Kevésbé ismert mester.

GUADAGNINI, Felice (I), „nepos Joan.Bapt.”. Turin 1834/35.

GUADAGNINI, Felice (II), Carlo fia. Turin, * 1830. Jól dolgozott. Hegedűit a nem túl szép lakkozás és nagy hangerő jellemzi.

GUADAGNINI, Antonio, Turin, * 1831, = 1881. Gaetano (II) fia. A régi mesterek alapos, szorgalmas utánzója volt.

GUADAGNINI, Giuseppe (II), Róma, Turin, 1884-1900. Hegedűit és csellóit ősei-nek modellje szerint másolta.

GUADAGNINI, Francesco, Turin, 1889-1910. Antonio fia volt. Apjával egyenrangúak a munkái. Giambattista (II) modellje szerint dolgozott. A család receptje szerint összeállított, tündöklő vörös lakkot használt.

GUADAGNINI, Giuseppe (III), Turin, 1890-1900. Antonio fia volt.

GUARNERIUS (Guarnieri az anyakönyvben), Andrea, Cremona, * 1626, = 1698. Apját Bartolommeo-nak hívták. A régi cemonai nemzetségből származó család címerében (arany, vörös és zöld) egy sas (az arany mezőben) és egy szarvas fej (a pirosban) látható. Vesd össze: Piccolelli, Giov. de: Genealogia degli Amati e dei Guarneri. Firenze 1886 (31. oldal).

Andrea 1652. december 31.-én kötött házasságot Anna Maria Orcelli-vel (1695. jan. 13.). A házasságból hét gyermek: 4 leány és 3 fiú származott. Közülük kettő - Pietro Giovanni és Giuseppe Giovanni Battista - ugyancsak hegedűépítő lett. Andrea (1641 körül) a nagy Nicola Amati egyik legjobb tanítványa volt, akinek műhelyében együtt dolgozott Antonio Stradivari-val. Önálló mesterként egy ideig még megtartotta tanítómestere modelljét. Később megváltoztatta az f-nyílásokat és a csigát, és laposabb boltozatot választott. Lakkja nem mindig egyforma, de legtöbbször világos narancsszínű. A hébe-korba vastagon felhordott lakk híján van az átlátszóságnak. A különösen jól épített és kiváló hanggal rendelkező csellóit - mint a hegedűit - kétféle méretben készítette. Szolid munkáival nem érte el a tanítója finom kivitelezését. Számos esetben rossz faanyagot is feldolgozott. A műhelyéből kikerült munkák, anélkül, hogy elkészítésükben részt vett volna, a „Sub disciplina Andreae Guarnerij in eius affician sub titulo S. teresiae, Cremonae 16.” címkét viselték.

Andreas Guarnerius fecit Cremonae sub titulo Sanctae Teresiae 1673

GUARNERI, Pietro (I) Giovanni, Cremona és Mantua, * 1655 Cremonában, = 1720. Andrea első fia. 1680-ig apjánál dolgozott, majd áttelepült Mantuába, de 1698-ban átmenetileg visszatért Cremonába. Az unokaöccsével való összetévesztésén alapult az a tévhit, hogy feltehetően ő is Amati tanítványa volt. Nyughatatlan lélek volt. 1677-ben házasodott össze Katharina Susagni-val. Jó adottságokkal rendelkező mester volt. Hegedűihez és csellóihoz a legjobb faanyagot használta. Munkái eltértek apja modelljétől. Az f-nyílások Nicola Amatira és Antonio Stradivari-ra emlékeztetnek. A boltozatok kevésbé emeltek. A szegletek Nicola Amati munkáira hasonlítanak.

Pietro Guarnerius fecit Cremonae Anno 17 ..

PETRUS GUARNERIUS CREMONENSIS FECIT MANTUAE SUB TIT. SANCTAE TERESIAE 1710.

GUARNERI, Caterina, Cremona. Joseph del Gesu felesége; leánykori neve Roda vagy Rota. Tanult hegedűépítő volt, aki férjét a munkában is támogatta. Az olyan címkéjű hegedűk, amelyeket a mantuai mester feleségével - született Susagni de Catarinának is neveztek - hoztak kapcsolatba, korábban még fellelhetők voltak. Ezek a Guarneri del Gesu modelljét mutató hangszerek nem kevésbé vannak mesterien kidolgozva. A régi irodalom - még Lütgendorff korábbi kiadásában is - hírt adott a mesternőről. Az utolsó kimutatott darabot 1934.-ben egy New-York-i hangszerkereskedésben adták el, amely akkor mindössze 1000 \$-al volt alacsonyabbra értékelve, mint egy Joseph munka. Mindkét hangszert egy időben kínálták eladásra.

GUARNERI, Joseph (Giuseppe), „Josef fil. Andr.” nevezve, Cremona 1666-1739-ig. Andrea második fia és tanítványa, kitűnő művész volt. A teljes neve Giuseppe Giovanni Battista. Már Joseph első munkái (1695) is megmutatták, hogy saját utat választva, teljesen eltért az apja stílusától és felülmúlta annak színvonalát. A hangszer mellrészét keskenyebbre

vette, miáltal a középvég elegánsabb kivágást kapott és a boltozat a széltől a közép felé hirtelen növekedett. Az f-nyílások metszése Nicola Amati és Andrea Amati vonalainak sajátos kombinációja, amely bizonyos mértékben visszatért Gasparo da Salo kicsúcsosodó formájához; továbbá valamivel mélyebbek és közelebb állnak a szegélyhez. Ezt a módszert később Carlo Bergonzi is követte. A legszebb lakk némelykor olyan vastagon volt felhordva, hogy helyenként feltorlódottnak tűnik. Hegedűket, althegeedűket és ritkábban csellókat épített; az utóbbiakat csekélyebb gondossággal dolgozta ki. Minden hangszere meglehetősen nemes hangzású; értékük magas és majdnem olyan kiválóak, mint Giuseppe del Gesù nevű unokafivéréé (Erről közelebbit lásd: Albert Berr „Hegedűtörténetek” c. művében, Atlantis kiadó, Freiburg Br. 60. old.).

**Joseph Guarnerius filius Andreae fecit
Cremonae 1707.**

**Joseph Guarnerius filius Andreae fecit
Cremonae sub titulo S. Teresiae 1725**
(nyomtatott címke, a két utolsó évszám kézzel írott)

GUARNERI, Giuseppe (Joseph), del Gesù-ként is, Cremona, 1698-1744. Joseph Fil. Andr. Guarneri fia. A ragadványnevet az I H S betűk miatt kapta, melyet, mint bollót a lilios kereszttel a címke jobb oldalán helyezett el. Az euharisztikus betűk egyszerűbb és meggyőzőbb jelentése a jezsuita szellem magyarázata is lehetne: „In hoc signo (vinces)”, vagyis „Ezen jel alatt győzni fogsz!”. Loyolai Szent Ignác a jezsuita rend alapítója a sienézi Bernadino szerzetes triagrammját a társaság jelmondatává tette.

**Joseph Guarnerius fecit +
Cremonae anno 1741 I H S**

A Hill-üzletház kutatómunkájának köszönhető, hogy egyértelműen szilárdan áll a születési dátuma. A címke, amelyben a mester a pármái Gisalberti tanítványaként tünteti fel magát, René Vanne szerint (nagy művében a címkét is bemutatja) fiktiiv lehet, mert a feltüntetett évszámok nyilvánvalóan anakronizmusok. Ezt a

**Joseph Guarnerius fecit =
Cremonae anno 17 J H S**

címkét Hill kétségbe volta, mert azt eddig csak Alard ismert hegedűjében tudta megállapítani. Ezt a címkefogalmazványt később még két további eredeti hegedűben is megtalálták, úgy hogy a mester autentikus fogalmazványaként ítélt meg. Természetesen minden címke továbbra is a leginkább hitel érdemlő marad, amelynél az ae diftongus (kettőshangzás) helyett egy úgynevezett cedillés e-t alkalmaztak, tehát

**Joseph Guarnerius fecit =
Cremone anno 17 J H S**

A hegedűirodalom nagy speciális publikációi figyelemre méltóan lemondanak a fenti címke reprodukálásáról, és megelégszenek a diftongus címke bemutatásával.

Az anyagunkban bemutatott Guarnerius-címke gróf Cozio di Salabue tulajdona egy ismert gyűjtő és rajongó zászlaja alatt fellépő hangszerkereskedőtől származik, akiről Benzo Bacchetta a „Carteggio”-jában (Cordani kiadó Mailand) sok új anyagot hoz napvilágra. A

gróf kezétől származó, címke alatti ráírás felvilágosítást ad arról, hogy azt a mester egyik kisméretű hegedűjéből vette ki. Néhány száz ilyen és eredeti címke található még Giuseppe Fiorini birtokában, aki ismeretesen másodkézből szerezte meg a grófi gyűjteményt. Ezek, mint egyéb értékes darabjai, nem tartoznak az adományokhoz. Ahogy nála látjuk, a cremonai címkék mind hamisítványok. Ma már nem lehet megállapítani, hogy ezek a gróf tulajdonából származnak-e, és hogy a hamisítványokkal a valódi címkéjüktől megfosztott hegedűit dekorálta-e.

A mestert sok szerző Stradivari egyik tanítványának tartja, anélkül, hogy bármivel is tudnák állításukat bizonyítani. Annyi bizonyos, hogy Peter II. testvérével és Carlo Bergonzival több mint két évtizeden át apja, Joseph Fil. Andr. műhelyében dolgozott. Nincs semmi döntő alapunk ahhoz, hogy ne tartsuk az apja tanítványának, akit mindössze csak négy évvel élt túl.

Stílusirányzatilag nézve nem minden további nélkül illeszkedett be Cremona átvállalt formavilágába. Magyarázat után kutatnak, hogy modelljét, az f-nyílások vágását stb. mi motiválja. Hegedűi alapjában véve Cremona formavilágával - de nem a bresciaival - szemben hagyománytörést jelentenek, amely ezen időben még olyan jelentős mesterekkel rendelkezett - köztük Gio. Battista Rogeri -, akik a cremonai stílust elvitték az etruszk városba. Mestermunkái még Bertolotti és Maggini előtt is nagy tekintélynek örvendtek. Nem lehetetlen, hogy a hegedűművészek éppen ilyen irányú kívánsággal léptek fel. Ebben az időben, de még a későbbi velencei mesterek is visszautaltak alkalmilag Stainer modelljéhez. Guarnerius önféjű volt; a zseniális mester inkább nemet mondott, minthogy egy Magginit szolgai módon másoljon. Maggini befolyása felismerhetetlen a munkáin.

A szakirodalom elegendő bizonyítékkal szolgál ahhoz, hogy a mestert - az összegyűjtött munkáin keresztül, stíluscsoportokra bontva - valamilyen formában értelmezhesük. Ebben a tekintetben azonban nem sok tárul fel. Munkásságában semmi nem sematizálható. Aki kételkedik benne, az vegye szemügyre a „nagyágyúkat” (minden hegedűkönyv képekkel ismerteti), azaz a genuai szakembereket, majd összehasonlításul az 1743-as évből - szükség esetén az 1742 vagy 1744-ből - egy másik hegedűt annak megállapítása végett, hogy milyen hirtelen tudta a mester saját arculatát átalakítani. A szakértők nézetei olykor Joseph II.-nél is eltérnek egymástól. A régi konzervatív szakértők nem szívesen fogadják el az olyan munkáit, amelyek a tetőn nem viselik az úgynevezett „stain” jelölést. A Guarnerius-Stain között egy általában sötétén megjelenő erezetet állapítottak meg, amely a tető teljes hosszán - legtöbbször két három ujjnyi távolságra a fogólaptól - húzódik végig, és természetesen a másik oldal tükrképében ugyanúgy jelenik meg. Ez az „örvonal” inkább a mester által feldolgozott fán végighúzódo vízér, amely hol keskenyebb, hol szélesebb; néha világosan látható, máskor alig mutatkozik, de megjelenik és a mester akaratlan titkos jelévé vált. Ahogy Hart felvilágosított bennünket - vesd össze Bergonzi-val - előfordult ez már a korábbi években Bergonzinál is, aki Guarnerius mester műhelyében dolgozott és természetesen ugyanazt a faanyagot használta. A mester modellje lapos vagy csak mérsékelten boltozott. A sarkok tompán jelennek meg, a hornyolat alig van kiformálva. Az f-nyílás hosszú, kissé meredeken áll, a felső és az alsó körívben letörtnek ható, anélkül hogy a vonal megtörne. Évek multával az f-nyílások sarkosabban, az utolsó éveiben néha eltúlózva és eltorzítva jelentek meg. A csiga legtöbbször erős, lendületes. Időközben megváltozott a stílusa, amely a metszésben, a csavarment feldolgozásában mutatkozott meg (lásd „ágyú!”). A legfinomabb tulajdonságokkal rendelkező lakkja finoman átlátszó, nagytüzű. Palettája a világító sárgától a halvány vörösig és - ritkán - az ízléses barnáig (pl. az Ex Berber hegedűn) igen gazdag.

Munkái közül számos visszavezethető a feleségére - lásd Caterina Guarnerius -, aki művészileg kevésbé maradt a férje mögött.

A neve alatt forgalomban lévő csellók legtöbbször az apja kezéhez nyúlnak vissza. A mester hangszerei bármely Stradivari-hangszerrel egyenértékűek. Riválisainak „Oeuvre”-ja (a

két fiát is beleértve) háromszorta magasabb az övéénél. Guarneri hegedűinek értékét alábecsülték.

Az úgynevezett börtönhegedűi a mesék birodalmához tartoznak.

GUARNERI, Pietro (II), Mantua, Velence, 1695-1762. Joseph fil. Andr. Guarnerius idősebbik fia. Legtöbbször Pietro nevű nagybátyja modelljét másolta, akinél Mantuában tanulta a mesterséget. Munkái jók és méltók a Guarnerius névre. A lakk legtöbbször átlátszó, a csigái kevésbé lendületesek, mint a nagybátyjánál. Az f-nyílások kissé hosszúnak hatnak. Nagyon pedánsan dolgozott, korai periódusa Amatira vagy Stradivarira emlékeztetnek. A mester 1723-ban áttelepült Velencébe. Fája majdnem mindig a legjobb, a fenéklaphoz használt faanyag gyakran különös szépségű válogatás. Elvéve olyan hegedűi is előfordulnak, amelyeken a staineri befolyás érvényesül.

**Petrus Guarnerius Filius Joseph
Cremonensis Fecit Venetijsanno 1730**

nyomtatott címke, csak az évszám
két utolsó száma kézírás

**Petrus Guarnerius Filius Joseph
Cremonensis Fecit VenetijsAnno 1740**

GUARNERI, Pietro (III), Velence. Számos hegedűkönyvben megtalálható, miközben ilyen nevű mester nem isműködött.

GUARNIERI, Velence, 1880 körül. A hatvanas években Veleceében ezen a néven működött egy hegedűkészítő, aki lehetséges, hogy a híres cremonai család leszármazottja volt. Francesco Hamma ebben az időben Bolonyában lakott és igen jól megbarátkozott ezzel a hegedűépítővel, aki segítkezett is neki a velencei felvásárlásainál.

GUILLANI, Santus (=Santagiuliana?), Róma, 1710.

GUILLANO, Francesco - lásd Juliano néven.

GUSETTO, Nicola, Cremona, 1785 – 1828, Firenzéből. Hangszereinek körvonala nem a szokásos, simán legömbölyített vonalak, hanem hullámformájú, éppen úgy a csiga és az f nyílások. A tető középszerű fa, mérsékelten magas boltozat, 32 mm magas káva, keskeny kiskávák, jó csiga, rendszerint nem jó f nyílások. Sárga vagy barna lakk. Erőtéljes hang. E könyv szerzőjénél egy ilyen hangszer még nem kapott szállást. Azok a hangszerek, amelyek ezt a nevet és beégetett jelet viselik, nem voltak itáliai eredetűek. Vigyázat!

HEISELE (Aisselle; vesd össze Eisele névvel), Jakob, Modena, 1614-1629. Németországból bevándorolt hegedű-, lant- és vonókészítő volt.

HORIL, Jakob, Wien, Rom 1720-1759. Egy cseh származású mester, aki feltehetően 1740-ben, Bécsben dolgozott. Rómában az itáliai mesterektől nem túl sokat vett át. Gondos munka, sárga lakkozás.

Jacobus Horil fecit Romae an. 1759

JORI, Leandro, Sesso (Reggio Emilia), 1819-1880. Alapos javítómester volt. Saját készítésű hegedűi jelentéktelenek.

JORIO, Vincenzo, Nápoly, 1780-1849. A hegedűit Gagliano stílusában, nagy „patronnal”, szépen metszett csigával és sárga lakkozással készítette. A címke mellett beégetett jelzést is használt. Kitűnő munkáit Wilhelmj valaha a kezében tartott legjobb hangzású hangszereknek jellemezte. A mestertől csak igen kevés hangszer maradt fenn.

KAISER, Martino, Velence, 1609-1694. Egy Velencében letelepedett német mester. Gróf Cozio di Salabue gyűjteményében található volt tőle egy hangszer, amelyet a nemes kereskedő megfosztott a címkéjétől.

Martinus Kaiser Venetiis 1694

KLOZ. Egy hangszer az alábbi címkével volt található gróf Cozio di Salabue gyűjteményében, amelyet szintén kifosztott:

Nicolo Bruno e Giorgio Kloz nella Strada delli Maetsri di Legnanini in Bologna 1721

LANDOLFI, Pietro Antonio, Mailand, 1750-1780, +1800 után. A fényes idők fia és mestere volt. Sajátossággal és nagy tenni akarással rendelkezett. A viszonylag jelentős számú eredeti hangszerét Angliában nagyra értékelik. Készítményei gyakran igen eltérőek, de legtöbbször jó fát használt és szépen kidolgozta. Némelyiken (hanyagul és kiskává nélkül) csak egyetlen lakkbevonat van. A díszes csiga a testhez viszonyítva legtöbbször kicsi, különösen mélyen faragott és széles. Csellóinak szegélybevágása (kis modell) Pietro Guarneri stílusára emlékeztet. Hegedűi inkább Josef Guarneriét formázzák. A vörös, néha sárgán csillogó, átlátszó lakkja nyilvánvalóan jó régi cremonai recept szerint készült. Hangszereit a kiadós, emelkedett és alkalmazkodó képes hangjuk végett nagyra értékelik. Előfordulnak matt lakkozású, magas boltozatú hegedűk is, amelyek nem örvendenek olyan nagy szeretetnek. A kulcsszekrény legtöbbször merevnek és hosszan nyújtottnak hat. A letűnő klasszikus korszak szétesésére utaló jelek már a mester munkáin is erősen megállapíthatók.

Carolus Ferdinandus Landzulphus fecit Mediolani in Via S. Mar garitae anno 1735

Carlo Ferdinando Landolfi nella Contrada di Santa Margarita al Segno della Sirena. Milano 1758

LANDOLFI, Pietro Antonio, Mailand, 1750 – 1780, = 1800 után. Carlo Ferdinando fia és tanítványa (jelentéktelen)

**Pietro Antonio figlio di
Carlo Ferdinando Landolfi
in Milano al Segno della
Serena a l'Anno 1779**

LANZA (Lansa), Antonio Maria, Brescia, 1675-1715. Gian Paolo Maggini utánczója volt. Vörösbarna lakk. Nem volt jelentős mester, ennek ellenére szívesen használták fel a nevét hamisításhoz. Munkáit magas boltozatú modell, merev és meredeken álló, nagy pontokkal készített f-nyílások jellemzik.

LAUAZZA = Lavazza.

LAVAZZA, Antonio Maria, Mailand, 1703-1732. Munkái (Stradivari modell) jók. Vörös-barna lakk.

**Antonio Maria Lavazza fece in
Milano, habita in Contrada
Largha 1703**

LAVAZZA, Santino (II), Mailand, 1718(?) - 1780. Bizonyára Antonio Maria L. fia. Az 1780-as évszámmal még előfordulnak hegedűk tőle.

**Santio Lauazza fece in
Milano in Contrada
Larga 1718**

LEONPORRI, Giovan Francesco, Mailand, 1700 körül - 1750. Munkáin látszik, hogy Amatit tartotta mintaképnek. Hangszereit gyakran Grancino névvel adta ki. Sárgásbarna, nem mindig átlátszó lakk, kis modell. A hevenyészett munkák Testore vagy Grancino néven találhatók a kereskedelemben. A tévedésen alapuló Leoripori név úgy jött létre, hogy a Leonporri-ban az „n” félkörívnél kissé kihagyott a nyomdafesték. Ezzel készen volt az „r” betű. A maradék vonalat pedig egy „i” betűnek tartották.

**Fetto da Giovan Francesco
Leoniporri Milanese nel
aquila 1758**

LEUTIS, Gerolamo de, Róma, 1638. Talán tévesen olvasva Zentis helyett.

LEUTO, Peccenini del - lásd Peccenini néven.

LIAINER, Alberto, Róma 1674. Fiktív mester. Visszave-zethető egy Stainer címke íráshibájára.

LINAROLO, Francesco, Velence, 1530. Egy vonós hangszerkészítő volt Bergamoból.

**Franciscens Linarolus Bergomensis
Venetis faciebat.**

LINAROLO, Velence. Jelentős vonós hangszerkészítő család volt a 16. és 17. századból. A hegedűik nem ismertek.

LOLIO, Giovanni Battista, Valtezze (Bergamo), 1740-1750. Hasonlóképpen dolgozhatott, mint Granzino. Magasztalják a fáját. Sárga lakkot használt.

**Jo Batta. Lolio di Valtezze
F. anno 17--**

LORENZINI, Gaspare, Piacenza 18. évszázad. (jelentéktelen)

LORENZO, Laurentius, Papiensis-nek is nevezték, Pavia, 1497-1510. Híres lant- és mélyhegedű-, de mindenekelőtt orgonaépítő volt.

LUBINO, Lugano, 1750. Cremonai stílus jellemzi. Kevésbé ismert mester.

LUCARINI (Lucatini), Vincenzo, Faenza, 1803-1820. Lant, mandolinépítő és hegedűjavító volt.

LUDICI, Hieronymo Pietro di Conegliano, 1698-1709. Ügyes műgyűjtő volt, hegedűi ritkán fordulnak elő.

**Hieronymus Petrus de Ludice
animi causa faciebat Conegliani
A. D. 1709**

LUPPI, Giovanni, Mantua, 19. század. (Jelentéktelen).

LUPPO, Franc. Antonio, Mailand, 1716. Kevésbé volt ismert.

MAFFEI, Lorenzo, Lucca, 1767-1787. Nem volt kiemelkedő még restaurátorként sem.

**Lorenzo Maffei, Lucca
Fecit 1767**

MAGGINI, Giovanni Paolo, 1580 Botticino di sera Brescia mellett. 1615-ben kötött házasságot Maddalena Anna Foresto-val. 1630-ig dolgozott és 1632 körül pestisben elhalálozott. Gasparo da Salo legismertebb tanítványa és leghívebb másolója volt.

Életműve három korszakra osztható. Az első tanítójának modelljétől való függőség jellemezte. Építésmódja lapos, az f-nyílások merevek és fej-nehezek, mert a felső pontok legtöbbször nagyobbak, mint az alsók. A fenéklapok majdnem mindig széldeszkából készültek. Nagy modell, igen tompa sarkokkal, legtöbbször dupla intarzia berakás, díszítőformában a fenéken a lapocskánál és lent fellépve, ehhez hasonló intarzia a fenékközépen. Pompás vörösbarna árnyalatú, átlátszó lakk.

A második korszakot egy teltebb boltozat jellemzi. Az intarzia iránti szeretetét egy életem át megtartotta. Az f-nyílások valamelyest vesztek merevségükből, a felső és az alsó pontok nagysága azonos. Egy halvány vörösbarna árnyalatú világosabb lakkszín lépett fel. A boltozat a szélek közelében emelkedik. A harmadik korszak a legbecesebb. Hű maradt a modelljéhez, de előnyben részesítette a tükrös fenéklapot. Olyan tűzű, szép lakkot használt, amely semmivel sem maradt el a cremonaitól. Palettáját a sugárzó sárgáig gazdagította. A mindig évszám nélküli címkét jobban a fenéklap közepére helyezte. A csiga erőteljes és zömök. A negyedik csavarodás a későbbi másolók, vidám kézművesek találmánya, akik úgy vélték, hogy a dupla intarziát egy duplán csavarodó csigavonallal kell teljessé tenni. Maggini a harmadik csavarodást teljesnek vette és - mindenekelőtt az első két korszakban - megelégedett a két és fél csavarodással. A csiga nem a gótika ornamentikáját követi, számára az stílusidegen volt. Maggini hegedűi lényegében még a gótikus stílusérzékből alakultak ki. A csiga helyett a faszobrok iránti vonzódása a (Gaspar Bertolotti alatti) bresciai iskola első idejéből szolgál magyarázattal. Maggini hangszerei hangzásra már olyan optimumot mutatnak, melyet Cremonában sem igen múltak felül. A bresciai iskolát még 1700 után is hosszú ideig vezetőként fogadták el az akkori idők virtuózai. Maggini hegedűi a művészkörökben Bériot francia virtuóz vője közvetítésével váltak ismertté. Játoszhatósága azonban a nagy mérete miatt kissé korlátozott volt. A mester jól karbantartott hangszerei még ma is igen értékesek és teljesítik a koncerthasználat minden igényét. Egyike a Magginival kapcsolatos meséknek, hogy hegedűi előregedtek. Bár vannak olyan állítások, hogy az effajta öreg hegedűk kevésbé örvendenek olyan karbantartottságnak, hogy céljaikra megfeleljen. Magginit - különösen Angliában - szívesen és sikeresen másolták.²⁶⁾

Gio: Paolo Maggini, in Brescia 16--

MAGINI, Pietro Santo, Brescia, 1630-1680. Az előbbivel nem volt rokonságban, azonban annak a stílusában dolgozott. Híres volt a lakkozása.

Pietro San Maggini Bresciae 1641

MAVOLTI, Pietro Antonio, Firenze, 1700-1733. Gabriell munkáihoz hasonló, kis, jól megépített modelljét legtöbbször kevés gondossággal készített.

Petrus Antonius Malvolti Florent. fecit Anno 1709

MANTEGAZZA, Pietro Giovanni, Mailand, 1750-1790. Ő volt a leghíresebb a családból. Jó hangszerek, különösen a hegedűk. A Nikolaus Amati-modellt, de nagyobb csigával másolta. Szép faanyagot használt, amely a gyantában túl gazdag lakktól olykor majdnem feketévé vált. A legtöbbször egyedi modellt a különösen hosszú nyúló ív jellemzi. Ezáltal a felső- és az alsórészen lerövidült részarányok az egésznek sajátos külsőt adnak. Kiváló átlátás, igen szép lakkozás jellemzi. A fát szívesen vette vastagra. A hegedűkereskedő kortársai különösen, mint másolót dicsérték. Más hasonló névviselek is dolgoztak Mailandban, azonban Pietro Giovannit nem érték utol.

**Pietro Giovanni e fratelli Mantegazza nella
Contrada di Santa Margharita in Milano al
segno dell'Angelo. 1756 sic.**

**Petrus Jo. Fratesq.
Mantegatia Mediolani
in Via S. Margarita anno 1780**

**Petrus Joanes Mantegatia fecit
Mediolani in Via S. Margaritae 1786**

MARCONCINI, Luigi (Aloiso), Bologna, Ferrara, 1760-1791. Omobono Stradivari tanítványa volt. Kitűnőek a hegedűi de még inkább a mélyhegedűi.

**Aloysius Marconcini
Ferrariensi de Ferrara anno 1770**

Luigi Marconcini in Ferrara

Luigi Marconcini F. Bologna.

MARCONCINI, Giuseppe, Ferrara, * 1774 körül, = 1841. Az előbbi mester fia. Storioni tanítványa volt, akit buzgón követett. Jó vöröses lakk. Gaetano nevű testvére (1830) jelentéktelen mester volt.

MARIANI, Antonio, Pesaro, 1636-1694. Giov. Paolo Maggini utánzója volt. Hangszereit - amelyek részint közepszerűek, részint kiválóak (különösen a csellói) – gyakran, mint Gasparo da Saló készítményeit adták el. Nevével sok esetben történt visszaélés. Pompás lakk. A csak kevésbé ismert mester egyik hegedűje - amely hosszú ideig Ole Bull birtokában volt és Gasparo da Saló mestermunkájának vélték - nagy port vert fel. Még Benevenuto Cellini-t is megpróbálták a hegedűfej alkotójaként kikiáltani. (Vö. Berr: „Hegedűtörténetek”, c. művével. Atlantis kiadó, Freiburg).

Antonio Mariani fecit anno 1694

Antonio de Marianis fecit Pesaro anno 1680

MELONI, Antonio, Mailand, 1690-1694. Amati legjobb utánzója volt. Gondosan megmunkált hegedűk, szép sárga lakk, szép hang.

**Antonius Meloni Mediolani
fecit A. D. 1690.**

MEZZADRI, Alessandro, Ferrara, 1690-1732. Nagyon alacsonyra értékelt mesternek tartják. Amati, de mindenekelőtt Joseph fil. Andr. Guarneri stílusában dolgozott. Hangszerein az f-nyílások kissé szűkek és a felső pontok kisebbek. Egyébként a cremonaiak kortársa és elsőrangú másolója volt, akik mögött alig maradt el a munka gondos kivitelezésében. A tetőt rendszerint valamelyest szélesebbre vette. A leginkább sárga vagy vörös, néha világosbarna lakkja kitűnő. Számos keze munkája ismertebb mesterek nevek alatt futott.

MEZZADRI, Francesco, Mailand, 1700-1750. Igen ügyes hegedűépítő volt, apját színvonalban azonban nem érte utol. Lakkozása még igen jó, de a faanyag már kevésbé mondható annak. Munkái nem túlzottan ismertek.

MINOZZI, Matteo, Bolonya, 1767-1780. Különc módján, kissé a bresciain keresztül, a saját sarkos formája szerint dolgozott. A sarkokat (Hopf-hoz hasonlóan) erős csőrképződés jellemezte. Jó a lakkozása. Munkái ritkán lehet találkozni.

MONTAGNANA, Domenico, Velence, 1690-1750. Címkéin Stradivari tanítványa-ként tünteti fel magát. Velencébe költözött, ahol csellóépítőként a legnagyobb hírnévnek örvendett. A lagúnák városában rövid idő alatt túlszárnyalta kortársait, Francesco Gobetti egyenrangú maradni mellette. Munkáin figyelmesebb szemlélődés mellett nagyjában és egészében Stradivari befolyása ismerhető fel, részleteiben azonban jelentős különbségek vannak. Markánsabb, kevésbé tetszetős körvonalak, laposabbak a boltozat hosszanti vonalai, ezért szélességben jobban kiterjedtnek hat. Az f-nyílások Joseph Guarneri vágásához hasonlóak. A csigák nagyok és merészen csavartak. A vörösbarna lakk bársonyszerű külső mellett tele tűzzel és élettél, amely elnyerte minden szakértő csodálatát. Montagnana két méretben készítette hegedűit, mélyhegedűit és csellóit. Ritkán előforduló hangszerei igen keresettek.

**Dominicus Montagnana Sub Signum
Cremonae Venetiis 17 ..**

NADOTTI, Giuseppe, Piacenza, 1757-1789. Ügyes hegedűépítő volt. Különböző modellek szerint dolgozott, elsősorban Amatit utánozta. Munkáit szép sárga és vörös lakk, jó hang jellemzi. Az f-nyílások Guarnerius del Gasú-t utánazzák. Egészében igen tiszta munka, amely gyakran emlékeztet Balestrieri hangszereire.

NOVELLO, Pietro Valentino, Velence, 1790-1800. Anselm Bellosio tanítványa volt. Jobb hegedűépítőnek számít.

**Petrus Valentinus Nouellus
Discipulus Anfelmi Bellofij
fecit Venetijs 1790**

ORBO, Marco (I), Nápoly, 1712-1727. Középszerű mester volt. Stradivari modell, hébe-korba jelentős hang jellemzi a munkáit.

Marcus Obbo, Napoli 1712

OBICI (Obizi, Opici), Bartolommeo (I), Verona, 1665-1685. A bresciai iskola szerint, kiválóan dolgozott. Nagy modell, vörös és narancssárga lakk, tiszta és jó hang jellemzi a munkáit. A ritkán előforduló hegedűi keresettek.

**Bortolamio Obici
in Verona 1681**

OBICI (Obizi), Bartolommeo (II), Verona 1750-1770. Giovanni Paolo Maggini modell, csak valamivel karcsúbb. Erőtéljes, nemes hang.

ODANI, Giuseppe Morello, Nápoly, 1738. Jó munka. Vörösbarna, gyakran majdnem fekete lakk. Giuseppe Morello-nak is nevezték.

**Giuseppe Morello Odani
In Napoli 1738.**

ODOARDI (Oduardi), Giuseppe, Ascoli (Picene), * 1746, = 1786. Egy földműves autodidakta fia, aki sokoldalú amatőr volt. Születési idejét gyakran száz évvel előre helyezte. „Il villano di Ascoli” néven is nevezték. Középszerűsége ellenére mások - hamisítás-hoz - szívesen használták a címkéjét. Közepes méretű „patron”, világos vagy sötétbarna színű vékony lakk. Erősen nyitott kis f-nyílások. Az intarzia berakás középső hasítóka (fehér) széles, a két szélső (fekete) viszont meglehetősen keskeny.

**Joseph Odoardi, filius Antonii,
fecit prope Asculum 1784.Opus
No. 149.**

PALLOTA, Pietro, Perugia, 1788-1821. Egy lapos modell szerint gyorsan, de csak ritkán dolgozott gondosan. Kedvelte a masszív, zömök csigát. Lakkja leginkább sárgásbarna, kevésbé áttetsző, azonban előfordulnak munkái között vörös-narancs árnyalatú, jó lakkozások is. Hangzásra általában jók a hangszerei.

**Pietro Pallottaface L'
anno 1792Nr. 13 Perugia**

PANDOLFI, Antonio, Velence, 1710-1740. Elégé nagy „patron”, sárgásbarna vagy sötétvöröses barna lakk, telt hang jellemzi a munkáit. A hátlapot gyakran egy darabból készítette.

**Antonius Pandolfi
Venetiis fecit Anno 1740**

PANORMO, Vincenzo, Trusiano, * 1734 Monreale Palermo mellett, = 1813. Valószínűleg Carlo Bergonzi tanítványa volt. 1760 Párizsban, 1772 Londonban, ezután váltakozva élt a két városban. Két fia, Joseph (* 1773, = 1825 után) és Georges Louis (* 1773 körül, = 1842 után) támogatta a munkában. Részben Stradivari, Bergonzi és saját modell szerint, kitűnő minőségben dolgozott. Szép f-nyílásokat és csigákat metszett. Jó faanyagot választott. Vörösbarna vagy narancssárga lakkot váltakozva használt. Telt és nemes hang jellemzi a hegedűit. Egyik legjelentősebb másoló volt. Utánzatai nagy szakértelemről árulkodnak. Munkáit nagyra értékelték.

**Vincenzo Panormo
di Palermo fecitanno 17 ..**

**Vinzenzo Panormo
rue de l'arbre sec. á Paris 1780.**

Vincenzo PanormoLondra 1798

PARHOFER, Michael, Nápoly, 1680-1750. A Gagliani előtti időből. Popella mellett Nápoly legismertebb mestere volt. Igen exakt módon, legtöbbször Stainer stílusában dolgo-

zott, akit időnként szinte szolgai módon másolt. Lakkozása kiváló. Őt követhette a Bairhoff név viselője. Ismeretesen egy Giorgio Bairhoff nevű hegedűépítő a 18. században, Nápolyban dolgozott. A név különféle írásmódja mellett majdnem biztosra vehető, hogy ez a Parhofer Füssen vidékéről származik, tehát egy Bairhoff családtag lehetett. Lásd Barhoffer néven is.

PASTA, Antonio, Brescia, 1710-1730. Hangszereit a Maggini-modellt kitüntetve, telt boltozattal készítette. A meglehetősen határozott sarkok eléggé vízszintesen futnak ki. Jó tulajdonságokkal rendelkező vörösbarna lakk. Olykor, például a hátlemez középvonalán és egyébütt intarziadísztések találhatók.

PAZARINI, Antonio, Genua, 1720-1744. A Bresciára emlékeztető modelljét tompa sarkokkal készítette, a boltozatot pedig meglehetősen teltre vette. Erős, kevésbé mélyen faragott, viszonylag karcsú kulcsszekrényen ülő csiga jellemzi. Calcanius-al dolgozott együtt. Munkáik jelentősen különböznek egymástól. A lakkozás jó, legtöbbször sárgásbarna. Hangszerei ritkán fordulnak elő.

**Antonius Pazarinius et
Calcanius
Genuae 1740**

PAZZINI, Giovanni Gaetano, Brescia és Firenze, 1630-1667. Maggini tanítványa volt, de mesterét nem utánozta. Lapos hornyolat, kitűnő faanyag. Jó adottságú, aranysárga és sárgásbarna lakkozás.

**Giovanni Gaetano Pazzini
Florentinus anno 16 ..**

**Giovanni Gaetano Pazzini, allieno d'ell
Maggini di Brixiae.
Fecit Firenze, anno 1660**

PEDRINELLI, Antonio, Crespano, * 1781, = 1854. Stradivari, Guarnerius és Maggini kiváló másolója volt. Lapos hornyolat, jó faanyag. Aranysárga és sötétbarna lakk.

**Antonio Pedrinelli
ad imitationem Stradivarii
fecit in Crespano Anno 1840.**

PEZZARDI, Brescia. Hegedűit „maggiazonosnak” tartják. Dupla intarzia berakás, világosbarna lakkozás.

PIZZURNO, Davide, Genua, 1757-1763. Kevés a tőle származó, legtöbbször kicsi és díszesen kidolgozott hangszer. A modell Stainer-ra emlékeztet. Kis f-nyílás, keskeny szegély. A kiválóan faragott csiga a hossztengelyen nyomottan jelenik meg.

**David Pizzurnus fecit
Genuae Ann. 1763**

PLATNER, Michael, Róma, 1730-1750. Valószínűleg David Techler honfitársa volt, akivel egy és más dolgot közösen készített. Átmenetileg Andrea Guarneri-modell szerint dol-

gozott, de egy magas boltozatú modellt is használt. Jó faanyag, narancssárga lakk, igen szép csigák jellemzik a munkáját.

**Micháel Platner fecit
Romae Anno 1741**

POPELLA, Nápoly, 1660-1700 körül. Egy elfranciásodott markneukircheni Popel-ről van szó, aki a Gagliano előtti időben nápolyi illetékességű volt. Hegedűi tipikus markneukircheni munkák. Válogatás nélküli fa, a tetők gyakran elnagyoltak. A nyomott csiga csúnyán, egyenlőtlenül hat. Vörösbarna és aranybarna árnyalatú, jó lakkozás.

POSTACCHINI, Andrea (I), Fermo, 1780-1857. Az újabb idők jó mestere volt, aki Gagliano stílusában dolgozott. Nagy tehetséggel másolta Josef Guarnerius del Gesù-t is. Szép faanyagot használt. Lakkozása kissé vékony felhordásban, legtöbbször vörös. Zenész körökben jó hírneve van a hegedűinek.

**Andrea Postacchini, Amici filius
Fecit Firmi, anno 1810 opus ...**

POSTACCHINI, Andrea (II), Fermo, 1810-1857. Amati stílusában dolgozott. Apjához hasonló, jó munkát produkált, akit színvonalban azonban nem ért el teljesen.

**Andreas Postacchini Firmanus fecit
sub titulo S. Raphaelis Archang. 1854.**

POSTIGLIONE, Vincenzo, Nápoly, * 1835. Stradivari és Guarnerius ügyes utánzója volt. Jorío tanítványaként az újabb idők jó mesterei közé számított. Jól megmunkált hangszerek, kiváló, legtöbbször vörös vagy vörösesbarna lakkozás. Hangszerei a hegedűsök öröme szolgál.

PRESSEDA, Giovanni Francesco, Alba/Carmagnola, később Turin, * 1777, = 1854. Storioni tanítványa volt. 1814-től Albában épített hegedűket. 1820-ban Turinban olyan kiváló hírnévnek örvendett, hogy munkáját gyakran utánózták. Túlnyomóan a Strad-modell volt a példaképe, de minden hegedűje kitűnik személyes jellegével. Az általa felhasznált faanyag kivétel nélkül a legjobb válogatás volt; juharfája majdnem mindig pompás habosságú. Az f-pofák a szokásosnál erősebben vannak kivájva. A csigák kiválóan faragottak, és széles fülük van. Ezek, valamint a kulcsszekrény a már Strad-tól ismert fekete lesarkítást mutatják. Lakcja mindig kitűnő, legtöbbször ragyogó átlátszó vörös. Pressenda hegedűi Wilhelmj projekciójával magas tekintélyre tettek szert és már az Első Világháború előtt rekord árkart értek el velük. Még napjainkban is igen kedveltek a hangszerei. A klasszicista korszak neves mestere természetesen sok másolóra talált, akik közül Annibale Tagnola vált a legismertebbé. A hamisítási kvótája jóval magasabb, mint a leghíresebb régi mestereknél. Egy ilyen hangszer öröklése nagy rizikót hord magában, hacsak valaki nem rangos üzletházban vásárolja azokat.

**Joannes Franciscus Pressenda q. Raphael
fecit Taurini anno Domini 1840**

RAPHANELLI, Brescia, 1652-1700. Aligha azonos Nella Rafaele-vel. Úgy vélik, hogy ez volt Giov. Paolo Maggini utóneve. Hangszereit gyakran gazdag intarzia berakással és

barnásvörös lakkozással készítette. A gyenge tetőfa miatt a hang nem elég erőteljes, ennek ellenére kellemes csengésű. Az is lehet, hogy fiktív névről van szó.

RIPALIMOSANO. Ez a Campo basso-i (Molise tartomány) gyógyszerész, Nikolaus és Ferdinand Gaglianot utánozva pompás hegedűket készített. Albert Hamma az előző évszázad utolsó éveiben még gyakran találkozott hangszereivel és ennek a jellegnek valamint iskolának a legjobb másolataiként jellemezte azokat. Utána már csak Dötsch (Berlin) tűnt fel a klasszikus Gagliano figyelemreméltó másolataival. Igen jelentős Gagliano-másolók akadtak a 19. században, de az új itáliaiak ebben is az élen haladtak.

ROCCA, Giuseppe Antonio, Genua, Turin, 1810-1868. Pressenda tanítványa volt. Mestere mellett egyik legjobb másolónak tartják. Leginkább Strad- vagy Guarnerius után készített hegedűi általában nem másolatok. Kitűnő fát használt. Rendszerint vörös, szép átlátszó lakkal dolgozott. A csigák kidomborodó fülekkel, kissé nagyok. A szegélyek - mint később Strad-nál - teltek, gömbölyűek és mesteri faragással készültek. Rocca hangszerei mindig igen kedveltek voltak, hangzásra a legnagyobb követelményeknek is megfeleltek. A számos másoló közül egy sem ért a nyomába. Rizikó nélkül azonban csak egy ismert üzletházban tanácsos a hegedűjét megvásárolni.

Josephus Rocca Taurini 1830.

ROGERI, Giambattista, Brescia, * 1650 körül Bolonyában, = 1730. Nicola Amatinál tanult; Stradivari tanulótársa volt. Sok hegedű, igen szép csellók és pompás nagybőgők kerültek ki a kezéből. Jó minőségű faanyag, szép vörösbarna, legtöbbször vastagon felhordott lakk jellemzi. Általában Nikolaus Amati stílusában, kiválóan dolgozott. Hébe-korba a háton a berakás csak berajzolt. A mester stílusirányzatilag fordulópontot jelentett a hegedűépítésben. Amati műhelyéből, Bresciába való átköltözésével elvitte a cremonaiak stílusát a régi etruszk városba, és búcsút mondott a hagyományos (Maggini) modellnek. Néhány címkéjén található Bon toldaléknév szülővárosára utal, mivel bolonyai (Bononiensis) származású. Állítólag ezt a névkiegészítést azért használta, nehogy összecseréljék az ugyancsak azonos időben, Cremonában dolgozó másik Rugerrivel, aki a „detto il per” (körtefa) melléknevet használta. A címkéket fekete vagy vörös színben nyomtatták. J. B. Rogeri hangszerei a cremonai hegedűépítő-művészet első rangsorába tartoznak ²⁶⁾

Io: Bapt. Rogerius Bon: Nicolai Amati de Cremona alumnus Briyiae fecit Anno Domini 1705

ROGERI, Pietro Giacomo, Brescia, * 1680, = 1730 után. Giambattista fia és valószínűleg tanítványa volt. Apját utánozta anélkül, hogy annak színvonalát utolérte volna. A hegedűk (kis „patron”), mélyhegedűk, csellók (ezek különösen jók) és nagybőgők igen alapos munkára vallanak. Modelljei karcsúbbak, mint az apja készítményei. Kiváló faanyag, arany-sárga lakkozás jellemzi. Egyes hangszerei, mindenekelőtt a csellói elérték apja munkáinak rangját, akitől a szegély megmunkálásában tért el. Az intarziák további kifelé történő meghosszabbításával a szélek kevésbé hatnak erősnek. Anyagban alig marad el az apja mellett.

Petrus Jacobus Rogeri fecit Brixiae 17 ..

ROTA, Giovanni, Cremona, 1795-1810. Munkái kevésbé gondosak. Vörös, zsíros lakkot használt. Bizonyára közeli rokonságban volt Guarneri del Gesù feleségével (lásd ott),

aki - mint ahogy Hill kutatása egyértelműen megállapítja - egy született Rota vagy Roda lány volt Cremonából. Tehát soroljuk be őt az alábbiak szerint:

**Joannes Rota fecit
Cremone anno 18 ..**

ROTA, Caterina. A Josef Guarneri del Gesù stílusában épített, saját címkével ellátott hegedűi még fellelhetők (vagy legalábbis voltak). A régi hegedűirodalom szabályszerűen bejegyzett mesterként említi.

RUGIERI (Ruggeri is), Francesco detto il Per (körtefa toldaléknévvel) Cremona, 1645-1700. Legtöbbször Nikolaus Amati tanítójára orientált nagy modellt választott, amelyet lapos szegéllyel látott el. Igen pontos munkát végzett, a legváltozatosabb faanyagot használta. Az f-nyílások nagysága és rajzolata kecses. A csigák mélyebben faragottak és vastagabbak, mint a tanítójánál. Lakkozását a legjobb, és legszebb munkák közé sorolják, amelyeket Cremonában, abban az időben létrehoztak. Gazdag palettáján a telített aranysárgától a mélyvörösre és vörösbarnáig terjed a színválaszték. A lakkozás mindig finom és tele van tűzzel. Hangszereit a cremonaiak felső osztályába sorolják. Hegedűi és mélyhegedűi csekélyebb számban ismertek, mint a jó csellói.

**Francesco Rigiér detto il Per
Cremona16**

RUGIERI, Giacinto Gio. Battista, Cremona, 1666-1696. Az előbb említett mester fia és tanítványa volt. Leginkább csellókat készített. Különböző fafajtákat használt. A meglehetősen széles modellje magasan boltozott. Sötétbarna lakk, kitűnő hang jellemzi. Lehetséges, hogy Giacinto és Giovanni Battista mint két különböző, egymástól eltérő stílusban dolgozó személy különböztethető meg.

**Gio Battista Rugier detto il per
fecit Cremonae Anno 1666)7**

**Giacinto filio di Francesco
Rugier detto il per 1692**

RUGIERI, Vincenzo, Cremona, 1690 – 1735. Francesco fia volt. Hangszereit legtöbbször jó fából, igen szép, gyakran sárgásbarna lakkozással készítette. Csak kevés hangszer található tőle a kereskedelembe.

**Vincenzo Rugiér detto il Per
In Cremona 16--**

SACCHINI, Sabbattino, Pesaro 1670-1686. Antonio Mariani tanítványa vagy utánozója volt. Szép zsebhegedűket is készített.

**Sabbattino Sacchini
da Pesaro, 1686**

SACCONI, B., 1911. (Rátermet mester).

SALINO, Giambattista, Róma, 1760. Kevésbé volt kiemelkedő mester.

SALÓ, Gasparo da, tulajdonképpen Bertolotti, Brescia, * 1540-ben Saló-ban a Garda tó mentén. 1565-ben áttelepült Bresciába, ahol 1609-ben hunyt el. A szakirodalomban Bertolotti - ahogy Gaspar Tieffenbruckert is - a hegedű kitalálójaként említik meg. A jóval előbb létező althegeedűnél már régen és előnyösen kialakult a hegedű formája, ezért személyekkel kapcsolatban aligha lehet beszélni a hegedű tulajdonképpeni feltalálóiról. A hegedű fejlődéstörténetileg egy szükségszerűségből, mint egy kvinttel megemelt Violából teremtődött, melyet a másiktól való megkülönböztetés végett Violine-nek neveztek el. Csak az biztos, hogy Gaspar da Saló egyik legjelentősebb mester volt, és hogy Itália első hegedűje az ő keze munkája volt. A híres bresciai iskola vezéralakja volt, mely Roger Bresciába történő megjelenéséig stílustanilag az ő befolyása alatt állt. Ehhez magas történelmi érdek is fűződött.

Említésre méltó, hogy - mint később Amati és Stradivari is - kezdetben magas boltozatú hegedűket épített, majd idők folyamán áttért egy laposabb modellre. A leginkább kis „patron”-nál a középipék laposan vannak kivágva, a sarkok kevésbé előreállók, az f-nyílások meglehetősen távolállók, hosszúak és majdnem párhuzamosan futnak. A tetőhöz az erezet tökéletes szabályszerűségével választott lucfenyőt használt. A hegedű abban az időben még egy új, kevésbé bevezetett hangszer volt, ezért természetes, hogy a mester mélyhegedűi, csellói és nagybőgői nagyobb számban maradtak fenn, mint a hegedűk, amelyek napjainkban már igen ritkán fordulnak elő. A nagyobb hangszerek hátlemezéhez és a kávékhoz általában körtefát, a hegedűkéhez viszont csak juharfát használt. A mai fogalmaink szerint nem különösen finom a műszaki kivitelezése. A kiskávák nincsenek olyan simán és tisztán behelyezve, ahogy azt a későbbi mesterek készítették. A legtöbbször sötét lakk esetenként szép borostyánszínben tündöklő. Hegedűi szépen csengő, de kevésbé terjedelmes és kissé fátyolos hangúak, a mélyebb húroknak alt jellegük van. A mélyhegedűit gondosabban készítette, mint a hegedűket. Hangszereit - mint művészi relikviákat - a legnagyobb csodálattal szemlélhetjük. Az évszámokkal ellátott címkéket nem ismerte (mint ahogy Maggini sem).

Gasparo da Saló in Brescia.

SALÓ, Francesco da, * 1565 körül Bresciában. Gasparo da Saló fia és tanítványa volt. Azt állítják, hogy apja halála után (1609-ben) már nem gyakorolta a mesterségét. Giovanni Paolo Maggininak eladta a műhelyt és 1614-ben Calvasesselbe költözött. Egy Lira di Gambája - jóllehet a 16. század második feléhez tartozva - a Lira régebbi, mélyhegedű formáját ábrázolja (lipcsei, korábban Heyer kölni gyűjtemény).

SANNINO, Vincenzo, Nápoly, 1879--. A tehetséges autodidakta elsősorban másolóként alkotott figyelemreméltó hangszereket. Igen sokoldalú volt. Jó minőségű, átlátszó lakkot használt.

SANONI, Giovanni Battista, Verona, 1680-1740. Saját, Saját modell, magas boltozattal. Gondos munka, nagy csigák, vöröses lakk jellemzi a munkáit.

SANTAGIULIANA, Giacinto, Vincenza és Velence, 1770-1830. Az Amati nagy modell szerint épített. Hosszú sarkok, mélyen vágjt szegély, széles intarzia jellemzik a munkáit. A narancsszínű lakkja a legszebb. A csellókészítést előnyben részesítette.

SARDI, ..., Velence, 1649. Középszerű hegedűkészítő volt. Elődje lehetett a következő mestereknek:

SARDI, Enrico, Velence. Az előző évszázad végéig tevékenykedett. Magas boltozatú hangszereket épített. Munkáit nagyra faragott csigák, Josef Guarnerius II. szerint metszett f-nyílások, legtöbbször sárga, homályos lakkozás jellemzik.

SCARAMPELLA, Paolo, Brescia, * 1803, = 1870. Lapos, meglehetősen durván kidolgozott modelleket, nagy csigákkal, szép vörös és narancsvörös lakkozással épített.

SCARAMPELLA, Giuseppe, Párizs, (1866-ig) és Firenze, * 1838 Brescia, = 1885 után. Az előbbi fia és Bianchi tanítványa, Stradivari és Guarneri utánzója volt. Saját modell szerint is épített. Vörös lakkot használt. A Firenzei Konzervatórium gyűjteményének a karbantartója volt. Hangszereit nagyra értékelték.

**Giuseppe Scarampella
Fece in Firenze anno 1885**

SERAPHIN, Santo, Udine és (1710 óta) Velence, 1678-1737 ig, * Udine. Az ismert adatok szerint Nicola Amati tanítványa volt, de Francesco Rugieri és Jakob Stainer befolyása is tükröződik a munkáin. Az f-nyílásaikat és a csigáikat - ez utóbbi egy életen át - utánozta. A boltozat magas, a tető fája szép, a hátlemez kitűnő, habos juhar. Montagnana mellett a legjelentősebb velencei hegedűépítőnek tartják. Művészi kivitelezésben csak Stradivari múlta felül. Igen szép arany-vöröses, átlátszó és világító a lakkozása. Túlzás nélkül kijelenthető, hogy repedezésre való hajlama ellenére a létező egyik legszebb a lakkozás. Hegedűinek tiszta és szép, de nem különösen erőteljes a hangjuk. Néhány hegedűje a hátberakásban elefántcsontból, a többi csak beégetve viseli a nevének kezdőbetűit. Igen jók a csellói és a nagybőgői.

**Sanctus Seraphinus Nicolai Amati
Cremonensis Alumnus faciebat. Udine A: 1680.**

SERAPHINO, Giorgi, Velence, 1742-1747. Az előbbi unokája volt. Erősen Jakob Stainer orientáltságú magas modell szerint épített. Kiváló sárga lakk. Hegedűi kevésbé bővelkednek hangerővel, nem ér fel Santo Seraphin jelentőségével.

**Georgius Seraphin, Sancti nepos
fecit Vinetiis 1747**

SGABRI, Giuseppe, Jarino. Finale nell' Emilia-nak nevezték (Modena) 1841-1887. Cremonai stílusban, leginkább Amati szerint dolgozott. Lapos modell, durva munka. Lakkozása viszont legtöbbször kiváló, a vörös színű lakkozást kedvelte.

SGABRI, Antonio, Róma. A 19. sz. utolsó negyedében tevékenykedett. Kevésbé volt ismert mester. Amati-modell, vörösbarna lakk, alap-pácolás jellemzi a munkáit.

SNEIDER, Joseph, Pavia, 1701-1718. Német származású. Amati tanítványa volt. Jó munka, mérsékelt magas boltozat, szépen ívelt f-nyílások, csinos csiga, átlátszó sárga vagy világosbarna lakk jellemzi a munkáit.

**Joseph Sneider Papiæ
Alumnus Nicolai Amatis
Cremonæ, fecit Anno 1709**

SOLIANI, Angelo, Modena, 1752-1810. Guadagnini stílusában dolgozott. Legtöbbször szép fa, hosszú, erősen ívelt f-nyílások, nagy csigák, sárgásbarna lakkozás jellemzi. Nap-sugaras jel van a címke fölött vagy a fenékközépen beégetve. Hangzásra értékes hegedűket készített.

SORSANA (Sursano), Spirito, Cunei, 1714-1736. Cappa és az Amati-iskola stílusában dolgozott.

STAINER, Jakob²⁷⁾, a tiroli Absam, * 1617 körül, = 1683. Nem volt itáliai. Nemcsak a hegedűépítés zseniális mesterei közé tartozott, hanem kiváló hegedűjátékos, faszobrász és mechanikus is volt. Hangszerei műszaki kivitelezésében utolérhetetlenek. A nagy itáliai hegedűépítők finom szakértői szemével is rendelkezett. Hegedűihez mindig megtalálta a legalkalmasabb faanyagot. Előnyben részesítette a Hasenfichte-t (egyfajta lucfenyő) és a juharfát. Az első hegedűjét már 1639-ben elvitte a hallei piacra. Kifogástalan szépségű fa és munka, de a lakk és annak színe még nem volt olyan finom és egyöntetű, mint a későbbi munkáinál. A lakkozást kétségtelenül az itáliai hegedűépítőktől tanulta, akik közül egyik másik mindig megtalálható volt Innsbruckban, hogy az udvari virtuózok hangszereit ellenőrizzék.

1643-ban, Salzburgban a nagyfejedelemség hangszertárának különböző hegedűit javította és emellett eladott egy igen jó althegeđűt.

1645. november 26.-án egy szegény kispolgári származású leánnyal (* 1624, =1693 Absam), név szerint Margarethe Holzhammer-al kötött házasságot. A mester jobban el volt látva gyermekáldással, mint a művészete arannyal; a család ínségben és adósságban sínylődött. Nyolc leánya és egy fia volt. A fiú már gyermek korában elhalálozott.

Stainer 1646-ban Velencébe utazott anyagvásárlás céljából. Még ugyanabban az évben a fejedelemhez kérvényben folyamodott, hogy az udvari zenekar számára hangszereket készíthessen. Károly Ferdinánd főherceg kincstári határozattal 1646 júniusában jóváhagyta a kérelmét. Stainer 1647-ben a felső-ausztriai Kirchof-ba utazott, hogy kibővítsa a műhelyét, és jobban tudjon gondoskodni a családjáról. Erre az elhatározására talán Salomon Huebner zsidó kereskedő beszélt rá, akivel a Hallei tartózkodása során, a piactéren kötött ismeretséget és nála is szállt meg. Amikor a remélt üzlet megkötése nélkül elköltözött, a kosztért és a szállásért még 24 Guldennal adósa maradt a zsidónak. Emiatt később peres eljárás is indult ellene.

1648 májusában Károly Ferdinánd főherceg a feleségével, toszkánai Anna nagyhercegnővel, háromnapos látogatást tett a Hallvölgyben. Felfigyelt Stainerre, és el volt ragadtatva annak lélekkel teli hegedűjátékától. A mestert később ismét Innsbruckba hívták, ahol zenei ünnepségeken szólistaként a legnagyobb tetszésnek örvendett, többek között a fejedelmi zenekar itáliai származású virtuózánál is. Csak tíz évvel később (1658. október 29.-én) nevezték ki fejedelmi udvari zenésszé és főhercegi szolgává, ami azzal a joggal járt, hogy a "tisztos és előkelő úr" előnevet viselhette.

Károly Ferdinánd főherceg 1662. december 26-án tüdőgyulladásban elhalálozott. Testvére, Franz Siegmund feloszlatta az itáliai udvari zenekart, de 1665. június 24-én ő is meghalt. Ekkor Tirolt I. Lipót császár vette birtokba, akihez Stainer a kapott címének megerősítéséért benyújtott egy keresetet. Kérését a császár egy 1669. január 9.-én kelt királyi okirattal teljesítette. Azonban a fejedelmi elismerések sem voltak képesek megakadályozni, hogy Stainer a jezsuiták eretnokség vádjával illessék, és egy évre börtönbe vessék. A börtönt megromlott egészségi állapotban, megtört emberként hagyta el. Minden szorgalma ellenére a teljes vagyona odaveszett. Meghurcoltatása és elszegényedése oda juttatta, hogy elméje elborult. Halála napja ismeretlen maradt.

Nem bizonyított az a híresztelés, hogy Cremonában Nicola Amati tanítványa volt. Az Amati-hatás sem lelhető fel a munkáin. A maga művészi útját járta. Sokkal inkább vannak

meggyőző bizonyítékok a zsenialitására, amely a német iskola legnagyobb mesterévé tette. Csak Amatiban és Stradivariban található hozzá hasonló nagy zseni. Technikai kivitelezésben soha nem multák felül. Ha nem tartott volna ki olyan makacsul a magas boltozatú modellje mellett, ha jobban követte volna a bresciai formát, akkor talán a hang erejében is minden más mestert felülmúlhatott volna, mint ahogy ez a kivitelezés szépségét illetően valóban sikerült is neki. Jellemző volt az akkori - még a 18. században uralkodó - ízlésre a sajátságos, inkább fuvola-, mint hegedűszerű hanghatás. Stainer hegedűi kissé szélesebbek és rövidebbek, mint az itáliaiaké. A tető boltozatát magasabbra alakította, mint a hátét. A rövid f-nyílások kör alakú végződésben futnak ki. A sarkok messzemenően előreugranak. Csiga helyett a nyak gyakran szépen faragott oroszlánfejet visel. A csigák általában messze íveltek. A sárgászöld és sárgásbarna lakk felülmúlhatatlanul szép. A kávékat, a fenéklapot és a csigát gyakran sötétbarnára pácolta, míg a többi részt pácolatlanul hagyta. Hébe-korba a fogólap alatt csillagformában egy harmadik hangnyílást is vágott; ezért ilyenkor a szokottnál szűkebbre vette az f-nyílásokat. Stainer a csellóit gyakran a nagybögőmodell szerint építette, vagyis a felső kávékat felfelé ívelve kapcsolta össze a hangszer nyakával.

Stainer hangszerei nagy, közepes és kis méretben ismertek, de mindegyiknél ugyanazt a modellt választotta. Hírnevén indítatva már nem sokkal a halála után számosan utánózták, sőt Klotz nevű tanítványa a legjobb munkáit Stainer nevével címkézte. A modell nemcsak Németországnak és Angliának szolgált egyedi eszményképévé, magában Franciaországban és Itáliában - például D. Techler és a római iskola munkáin - is megfigyelhető a befolyása. Németföldön is nagyobb tekintélye volt, mint a legkiválóbb itáliai mestereknek. A valódi Stainer-hegedűk rendkívül ritkák, és a kereskedelemben sokkal kevesebb fordul elő belőlük, mint a Stradivariból. II. József alatt a kolostorok megszüntetésekor (1782-1790) sok fellelt Stainer-hegedű került külföldre, különösen Angliába. Kézírással címkéi nem ismertek, csak a nyomtatottak.

Egy eredeti Stainer-címkét (IV. tábla alsó kép) a szakirodalomban először itt hozunk nyilvánosságra.

Albert Hamma, aki 1892/93-ban, Madridban a királyi hangszergyűjteményt a spanyol udvarban megleltette, a kezdeti nehézségek után sikeresen megszerzett néhány Stainer-hangszert. Azokból megállapította, hogy a mester minden eladott hangszere kizárólag nyomtatott címkével rendelkezett. Abban az időben még Stainer számlái is megvoltak az archívumában, és azok keltezését összehasonlította a címkéjével. Az eddigi kutatások szerint a hatvanas években kerültek az első nyomtatott címkék alkalmazásra. Állítólag a spanyol udvarban egy kamarazenekari megbízatás adott neki ösztönzést - nehogy a kollégái mögött elmaradjon -, hogy nyomtatott címkét használjon.

Jacobus Stainer in Absom prope Oenipontum 1659

STORIONI, Lorenzo, Cremona, * 1751, = 1801 körül. Az utolsó, még némi hírnevének örvendő cremonai mester volt. Hangszerein már felismerhetők a cremonai hegedűépítőművészet hanyatlásának nyomai. Sok kísérletet végzett, gyakran egy Josef Guarneri-re emlékeztető nagy modell szerint, szolgálai módon dolgozott. Kitűnően megépített hegedűi mellett akadtak esztétikailag kevésbé jól sikerült hangszerek is. Munkáira a mély hornyolat és a hosszú f-nyílások a jellemzők. Többé-kevésbé Josef Guarnerius II. stílusát követte, akinek halála után átvette a műhelyét. Akadnak olyan alkotásai, amelyek lakkozása még a legjobb cremonai hagyományokra emlékeztetnek. A lakk részben már jelentősen keményebb, de még transzparens. Hangszerein vörös, narancs, sárgásbarna és vörösbarna lakkozással találkozhatunk. A csiga olykor igen sajátos és néha majdnem nyak nélkül ül a kulcsszekrényen. A mester hegedűi hangzásilag még jó minőségűnek számítanak.

**Laurentius Storioni Fecit
Cremonae 1781**

**Laurentius Storioni Cremonensis
fecit Anno 17 ...**

STRADIVARIUS, Antonio, Cremona. 1645 körül - 1737. A mester születési dátuma nem állapítható meg egyértelműen. Itáliai körökben újabban úgy vélik, hogy 1648/49 lehet a valódi időpont. A mester első autentikus címkefogalmazványa az 1666-os évből származik, amelyben kifejezetten, mint Nikolaus Amati tanítványa szerepel. A kutatók végkövetkeztetése, hogy az itáliai dátum kissé túl korai lehet. Természetesen az a nézet is elfogadható, hogy egy koránérett talentum már 17 éves korában is produkálhatott mesteri teljesítményt, és az ő esetében az ipartestületi vezetőség - az egyéb szokásoktól eltérően -, kivételes módon engedélyezett, vagy hallgatólagosan eltűrt egy saját szignatúrát. Régebbi szakkönyvekben, 1644-ben jelölik meg a mester születési évét. Ezt az évszámot a hegedűcímkékre kézzel írt kiegészítéseiből számolták ki. De olyan jegyzeteket, mint „d' anni 92” vagy „d' anni 93” (magyarul „92 éves korában” vagy „93-as évében”), amint a későbbi kutatás kimutatta, nem Stradivarius foganatosította, hanem a hegedűvel kereskedő gróf Cozio di Salabue-tól származik. Tehát tévesen kiszámított dátumról van szó. Ha az 1644 és 48/49 között a középarányost 45/46-nak vesszük, akkor feltehetően a legjobban megközelítve kapjuk meg a valódi születési dátumot.

Stradivarius a hegedűépítők között a legnagyobb művésznek számít, akinek hírneve mindenkit túlszárnyalt. Több mint ezer hangszert alkotott, melyek majd mindegyike mestermű.

Tekintélyes, régi cremonai családból származott. Nevüket Stradiverti (Stradiverdi)-nek írták.

Apja, Alessandro Stradivari, * 1602.1.15. Anyja leánykori neve Anna Moroni.

1667.7.4.-én feleségül vette Francesca Faraborchit (* 1640), aki Giovanni Giacomo özvegye volt és egy leánygyermeket (* 1663.4.20.) vitt a házasságba. Francesca 1698. 5. 25.-én elhunyt. Ebből a házasságból négy fiúgyermek született: Francesco (I) * 1670. 2. 6, = 1670. 2. 12; Francesco (II) * 1671. 2. 1, 1743. 5. 11; Alessandro * 1677. 5. 25, = 1732. 1. 26 (püspök volt); Omobono * 1679. 11. 14, = 1742. 6. 8; és két leány: Giuila Maria * 2667. 12. 23 (1688. 12. 21-én férjhezment Notar Giovanni Angelo Farina-hoz), = 1707. 8. 7.; Caterina * 1674. 2. 18, hajadon maradt, = 1748. 6. 17.

Második felesége, Antonietta Zambelli (* 1674. 3. 25, = 1748. 6. 17), akivel 1699.8.24.-én házasodott össze. Ebből a házasságból négy fiú és egy lány született: Giovanni Battista Giuseppe * 1701. 11. 6, = 1702; Giovanni Battista Martino * 1703. 11. 11, = 1727. 11. 1; Giuseppe * 1704. 10. 27, = 1781. 12. 2 (pap volt); Paolo * 1708. 1. 26, = 1776. 10. 14 (posztókereskedő volt), végül Francesca * 1700. 11. 19, hajadon maradt = 1720. 2. 11.

Polledro hegedűművész (1781-1853) Turinban elmesélte, hogy a tanítója Stradivarival személyes ismeretségben volt; úgy írta le külsejét, mint szikár, magas férfit, aki rendszerint fehér gyapjú vagy pamutsapkát viselt. Munka közben fehér bőrkötényt hordott és mindig a munkaasztal mellett volt található.

A Szt. Domenico téren (most Piazza Roma Nr. 1.) fekvő házát 1680-ban a Picenardi testvérektől mintegy 20.000 Dinárért vásárolta, amely még ma is jó állapotban van. Hangszerei már akkor nagy hírnévnek örvendtek. Európa számos fejedelmi udvarából is igen sok megrendelést kapott. Hegedűt nem adta 4 Louisd'or alatt, így szép vagyona lett. A cremonai polgárok körében az a mondás járta, hogy „gazdag mint Stradivari.” Magas kort megérve majdnem 94 éves korában, 1737. 12. 18.-án hunyt el. Cremonában a Szt. Domenico

templom Rózsafüzér Kápolnájában helyezték örök nyugalomra. Már életében (1729-ben) megvásárolta a családi temetkezési helyet. Sajnos a Kápolna lebontásakor (1869-ben) a földi maradványát gondatlanul egy tömegsírba dobták. A „Sepolcro di Antonio Stradivari e suoi Eredi An. 1729.” feliratú sírkövét azonban a cremonai városházán őrzik.

A nagy mesterre vonatkozóan nem maradt elegendő információ az irodalom számára. Életútjába kielégítő bepillantást a hangszereiből kiolvasva nyerhetünk.

Az első periódusából származó munkái azt a feltevést bizonyítják, hogy Nicolau Amati tanítványa volt. Azon kívül Andrea Guarneri is tanúsítja ezt. Chanot-Chardon, egy zeneszerszámokat gyártó párizsi személy is talált apjának hagyatékában egy Stradivaritól származó kézírást: „Készítette 13 éves korában Nicolo Amati műhelyében.”

Amati műhelyét 1665 és 1670 között elhagyta. Ekkor már a legnagyobb összhangban voltak a hangszerei a tanítómestere munkáival. A csigáknak később merészebb formát adott, szélesebbre vette, és valamivel mélyebbre faragta azokat. Az első időből való hangszereinek jó hangzása de nem szép fája volt. A tetőhöz könnyű lucfenyőt, a hátlemezhez pedig a tükör felé hasított juhart használt. Amati a hangszereinek 2 cm-ig adott mellmagasságot, Stradivari az övéit csak 1,4 - 1,5 cm-re boltozta. Ezzel nagyobb zengzetességre törekedett, abban a helyes felismerésben, hogy a laposan boltozott tető általában erőteljesebb hangot eredményez, mint egy magas boltozatú.

A következő periódust (1686-tól 1694-ig) a kutatásoknak szentelte. A boltozatok már laposabbak, az f-nyílások elegánsabbak és kevésbé merevek. A C-ívek kivágásai terjedelmesebbek, mint a későbbi modelljein. A sarkok hosszabbak. Az egész hangszer nagyobb, a csigák feltűnően erősebbek, a kiskávák keskenyek lettek. A lakkozás kivitelezése váltakozó, gyakran csillogó, világos vagy sötét arany szín, máskor világos-vörös volt.

Stradivari 1693 táján egy hosszabb „patront”, az úgynevezett „patron allongé”-t választott. Ez az úgynevezett „amatizált patronból” keletkezett, amely keskenyebb és ezáltal hosszabbnak tűnik. A lakk színét a borostyán-sárga és a világos-vörös között variálta, azonban mindig a legszebb ragyogás jellemzi. Ezek az „allongált” (hosszított) hegedűk ugyanolyan szép csengésűek, mint a másiak és hangban egyenletes fátyolos hangkeveréket (világost sötét mellézköngével) adnak, amit a megmintázás különbözőségeinél aligha tarthatnak lehetségesnek.

A spanyol udvar részére (1687) elefántcsont berakással díszített vonós kvartettet készített, amelyből később az egyik hegedű Ole Bull tulajdonába került. Ugyanebben az időben - valószínűleg külön megrendelésre - néhány zsebhegedűt is hasonló díszítéssel látott el. Egy-néhány hangszere ilyen megrendelésnek köszönheti létezését, így például, amelyeket a spanyol udvarnak (1687), August lengyel királynak és a modenai udvarnak készített.

A Dalla-Valle-gyűjteményben lévő pompás rajzai azt bizonyítják, hogy kitűnő rajzoló volt. Egy másik munkáján az „Armi che ho falto per li instrumenti per il Gran Principe di Toscana” latin szöveg (magyarul: a címerek, melyeket a toscanai nagyherceg hangszerei számára készítettem) szolgál bizonyítékkal. A szöveget kézzel írta és Cosimo de Medici nagyherceg címerével díszítette (1690). Az eredeti Firenzében a Regio Istituto musicale-ban található.

Stradivari a kutatómunkák után (1700 körül), tele gazdag tapasztalatokkal lépett az arany periódusába, amely 1725-ig tartott. 56 éves korára elérte a legnagyobb mesteri tudást. A körvonalak szélesedtek, a legszebb vonalú boltozatok minden irányban egyenletessé váltak. Az anyag mindig a leggondosabb válogatás után került felhasználásra. Csinos, kissé mélyebben kidolgozott csiga, a legjobb minőségű, finom, simulékony és ragyogó lakk jellemzi. Mindennek ellenére félreismerhetetlen, hogy egyik hangszere sincs pontosan úgy elkészítve, mint a másik. Előfordulnak eltérések a tető- és a hátlemez vastagságában, a modell legömbölyítésében, de az f-nyílások helyzetében is. Mindez azt bizonyítja, hogy a nagy mester bölcs tu-

datossággal mindig úgy épített, ahogy azt a fa tömörsége vagy annak akusztikai tulajdonsága kívánta.

Mindig eszményként lebegett előtte az a megoldás, hogy a bresciai hangszerek hatalmas hangerejét az Amati-hangszerek bájos, tiszta csengésével kösse össze. Működésének ebben a szakaszában ragyogó módon sikerült ezt megvalósítania.

Stradivari a „szép évekből való” könnyű tetőfát használta.²⁹⁾ Az ereszték mentén a boltozat úgynevezett láncvonalat képezett. A tetőlemez vastagságát legtöbbször egyenletesen 2,4 - 2,8 mm-re vagy még vékonyabbra vette anélkül, hogy eközben nagyobb pontosságra törekedett volna. A háthoz a tükör felé hasított legszebb juharfát választotta. A mellmagasság - mint ahogy a tetőnél - 14 - 15 mm-t tett ki. A gyakran ingadozó hátvastagság a 6 mm-t is elérte. A kávak magassága általában olyan, mint a tető és a hát boltozata együttvéve; a magasság legtöbbször 60 mm-t tett ki. A hangszer belsejére legalább akkora gondot fordított, mint a külső részre. Talán ezért nem volt véletlen, hogy a tőkét könnyebb fűzfából készítette. A mester idejében a gyenge gerenda megfelelt egy hegedűvel szemben felállított követelménynek, manapság azonban a gerendáit erősebbre kell kicserélni. Az f-nyílások alul kivágott homorú része felülmúlhatatlan a maga nemes lendületében. A sima hornyolat 4 cm távolságra van a szegélytől. A teltformájú csiga már nincs olyan mélyen kidolgozva, mint a második periódusában. A háton fent és lent egy juharfa stift található, amellyel a hátlemezt a formára rögzítették; egy intarzia berakás teljesen vagy csak az egyik felén halad rajta keresztül. Az aranyárga alapozó lakk világos-vörös lakkal történő áthúzása után szinte barnásan hat, amely a legszebb tűzzel, lágyssággal, és rugalmassággal rendelkezik. Gyakran, ha az ember az ujját tovább pihenteti rajta, akkor a bőrredők nyomata láthatóvá válik a felületén.

Egy Stradivari hegedű összszúlya - kulcsok, fogólap és húrtartó nélkül - 260 - 275 grammot tesz ki. Kiszélesítésével és a középső rész relatív leszűkítésével rajzolódott ki az a modell, amely az egésznek elegáns külsőt kölcsönzött. A körvonalak a nyak behelyezésénél és a húrtartónál csak kevésbé íveltek és a C-ívek majdnem egyenesnek hatnak. A sarkok előreugrók és szélesek. A kis és finom metszésű f-nyílásokon még felismerhető az Amatitól származó eredet. Ezek kissé hajlottak és ez által csökkentik a felső körök végződése között lévő teret. A részletek kidolgozásakor még megengedett magának kisebbfajta eltéréseket, amelyeket a mindenkor rendelkezésére álló anyag tulajdonságaihoz való alkalmazkodás miatt kellett foganatosítania.

A mester utolsó periódusában (1725 - 1736) észrevehető a vastagság levétele. A korábban oly biztos kéz fokozatosan alábbhagyott. Szemmel látható, hogy mások is segítettek a munkában, bár segédeinek csak alárendelt előmunkákat hagyott végezni. Az alkotás még kitűnő, a hangminőség is kiváló, de a munka tökéletessége már nem a régi. Joggal felvetődik a kérdés, hogy kik segítettek a munkában? Arra gondolhatnánk, hogy Francesco és Omobono nevű fiai. Azonban az általuk önállóan készített munka sok vonatkozásban eltér a nagy mester (1725 - 1736-ból származó) hangszereitől. Ezen utolsó hangszerek lakkja barna és kevésbé átlátszó, mint a korábbi időkben valók. Kevés számban található már a „sub disciplina” vagy a „sotto la disciplina di Antonio Stradivari” jelölés a címkéken. Csak azokat jelölte a nevével, amelyeket maga készített. Az utóbbi megjelölést azokon a címkéken használta, amely hangszereket a felügyelete mellett a segédei készítettek. Néhány, még az eredeti nyakkal rendelkező hegedűn a P. S. betűjel található, ami a fiatalabbik fia, Paolo Stradivari posztókereskedő nevét jelöli, aki a hagyatékot kiárúsította.

Az a kevés (12 kimutatott), Stradivari által készített mélyhegedű sem maradt ki az átalakításból, amelynek a hegedűi (540 kimutatott) is ki voltak téve. Részben nagy „patronnal” készült és legtöbbször igen kiváló munka volt. Alkalmanként javított is rajtuk, amint azt egy mélyhegedűk „Coretto da me Antonio Stradivari” felíratú címkéje is bizonyítja.

A csellóit (50 kimutatott) kétféle méretben készítette. Hátlemeznek - különösen a kezdeti években - nyárfát is felhasznált.

Halála után nagytömegű befejezetlen hangszer maradt vissza, melyek később részben valódi címkével ellátva kerültek a kereskedelembe. 1775-ben a hátrahagyott 91 hangszerből még tíz darab Paolo Stradivari kezében volt, aki a következő évben mindezt két Francesco Stradivari-hegedűvel, valamint Antonio Stradivari modelljeit, rajzait, címkéit és szerszámaikat egy tételben eladta Salabue grófnak, amely végül gróf Dalla Valle birtokába került.

Stradivari tanítványaiként Francesco és Omobono fiai, valamint Domenico Montagnana, de lehetséges, hogy Lorenzo Guadagnini, Michel-Angelo Bergonzi (II), Alessandro Gagliano és Francesco Gobetti említhetők meg.

A mester produktumairól készült táblázatot az amerikai Ernest N. Doring „How many Strads?” c. speciális művéből vettük át és a fejezet végén mutatjuk be.

**Antonius Stradivarius Cremonensis
Faciebat Anno 17-- A + S**

**Antonius Stradiuarius Cremonensis Alumnus A + S
Nicolaij Amati, Faciebat Anno 1666**

**REVISTo e CORRETTO DA. Me
ANTONIO STRADIVARI
IN CREMONA 1681**

**Antonius Stradivarius Cremonensis
faciebat anno I ...**

**Antonius Stradivarius Cremonensis
faciebat anno 1**

**Sotto la Disciplina d'Antonii
Stradiuari F. in Cremona 1737**

STRADIVARIUS, Francesco, Cremona, * 1671. 2. 1, = 1743. 5. 11. Antonius első házasságából származó harmadik fia és tanítványa volt. Apja halála után számos éven át dolgozott Omobono nevű testvérével együtt. A csak kevés, általa készített hangszerek nem voltak olyan jók, mint apja munkái. Merész körvonalú, sajátos „patront” választott. Az f-nyílások kissé eltérnek az apjáétól. Sötétebb színű és rosszabb lakkot használt. Ennek ellenére hangszereinek jó hangjuk volt.

Hill és fia úgy nyilatkozott, hogy egyetlen hegedűt sem láttak Francesco Stradivaritól, amelyeket valaha valódinak tartottak. Albert Hamma is ugyanezt állította Omobono Stradivarius hegedűiről.

**Franciscus Stradivarius Cremonensis
Filius Antonii faciebat Anno 1740**

STRADIVARIUS, Omobono, Cremona, * 1679. 11. 14, = 1742. 6. 8. Antonius - első házasságából származó - legifjabb gyermeke volt. Főleg javításokkal foglalkozott; kevés saját munkát - köztük egy csellót - hagyott hátra.

**Omobonus Stradiuarius figlij Antonij
Cremone fecit, Anno 17 ... aTs.c.**

Végezetül megemlíteném, hogy Stradivari két fiának a műveit ma már nem emelik ki hangsúlyozottan. Sok esetben rendkívül nehéz lenne a fiúk közreműködését - mindenekelőtt Antonius kései munkáinál - teljes bizonyossággal megállapítani. A mester „Oeuvre”-jében a

két fiú igen jelentős közreműködése abból tűnik ki egyértelműen, hogy az apa előrehaladott kora ellenére is jelentősen fokozódott a termelékenység. A megállapításokért köszönetet mondunk Ernest N. Dorin úrnak a „How many Strad” Stradivariusról szóló életmű szerzőjének (William Luis és fia kiadó, 30 East Adamstreet, Chichago III). A talány csak azzal magyarázható, hogy a többlet termelés a két fivér együtt- működésének volt betudható. Az itt felmutatott fejlődésen múltott elsősorban, hogy a Strad-hangszerek értékelésénél a közreműködő faktornak semmi értékcsökkentő tendenciája nem róható fel.

Örömteli módon igen alacsonyan áll Antonius Stradivari mesterműveinél a hamisítási kvóta. Annak ellenére sem volt magas, hogy a mester modellje a legkedveltebb volt az új hangszerek építőinél. Ennek az örömdetes tényállásnak az lehet az oka, amiért például, a nagycímletű bankjegyeket sem hamisították. Az ezermárkás bankjegyek - amíg léteztek - mindig valódiak voltak. Veszélytelenül csak kiscímletű hamis bankjegyek kerültek forgalomba. Ebből következően a jövőben is azzal számolhatunk, hogy a körülmények aligha fognak változni. Tehát a bulvársajtóban másként hangzó híreket a szükséges szkepszissel kell fogadni.

Csak a 19. századi hamisító favoritoknál adódtak 90 vagy magasabb százaléku hamisítási kvóták. Az ilyen számokat ugyanis már megnevezték és publikálták.

SURSANO - lásd Sorsana.

TANINGARD (Tanigardi), Gio Giorgio, Róma, 1735-1750. Ritkán lehet a római iskola stílusában építő mester munkáira ráakadni. A staineri stílusú, legtöbbször kissé nagyformatumú hegedűt szép berakással készítette. A főként vörösbarna, matt lakkozás mellett transzparens aransárga lakkozás is fellelhető. A csigák szépen faragottak; a csellóit előnyben részesítették.

**Giorgius Tanigardus
fecit Romae anno 1735**

**Gio Giorgio Taningard
fecit Romae Anno 1745**

**Georgio Tanigardi
fecit Romae anno 1745**

TASSINI, Bartolommeo, Velence, 1740-1756. Legtöbbször széles, telt boltozatú, nagy Strad-modell szerint dolgozott. A szépen metszett f-nyílások felül kissé nyitottak. Testore másolójának tartják. A faanyag kiválasztásakor nem mindig a külső szépségre helyezte a súlyt; munkamódszerét néha a gondatlanság jellemezte. A lakkozása legtöbbször aransárga.

**Opus Battholomaei
Taffini Veneti.1742.**

TECHLER (Tecchler, Tekler, Dechler), David, Salzburg, Venedig, Róma, 1666-1743. Régebbi hegedűi valószínűleg Salzburgból származnak. Nem ismert, hogy az augsburgi születésű mester hol és kinél tanult. Mint abban az időben valamennyi német kollégája, ő is Stainer-modellje szerint dolgozott. Mindig mesteri munkát végzett. Legtöbbször pompás fát használt. Előnyben részesített egy Amatira illetve Stainerre emlékeztető modellt, kissé távol nyitott f-nyílással. Csigáin a tiroli befolyás ismerhető fel, helyettük néha oroszlánfejek is találhatók. A lakkozás az aransárgától a sárgászörösig mindig finom minőségű. Rómába történő áttelepülésekor (röviddel 1700 után) megalapította az ottani hírneves római iskolát. A

vörös és vörösbarna lakkozású csellói különösen kedveltek voltak. Fia és utóda, Andreas Techler, kevésbé telt boltozatot készített. Munkáival nem ért fel az apjáig.

**David Techler Liutaro
fecit Romae An. D. 17 ..**

**David Tecchler Fecit
Romae Anno Dni 1721**

TERMANINI (Ternyanini), Pietro, Modena, 1755-1773. Hosszabb, magas boltozatú hegedűket épített. A sarkokat rövidre, a C-íveket viszont hosszúra készítette. A gyakran me-rev lakkozás az aransárgától a sárgásbarnaig váltakozik. Munkái időnként kívánni valót hagytak maguk után.

**D. Joseph Termanini
fecit Mutinae a: 1755 opus No.5**

TESTORE, Carlo Giuseppe, Mailand, 1660 - 1710-ig. Amati és más klasszikus modellek után is dolgozott. Egyszerűen megépített hangszerek mellett akadtak kiváló munkái is, amelyekkel - jobban hangzó címkékkel - ma is találkozhatunk. A boltozatok teltebbek, az intarziák szélesek és vastagok. Az f-nyílások távolabbra nyitottak és hosszúak. A legválogatottabb faanyagok mellett találkozunk külsőre nem reménykeltő, hangzásilag azonban megfelelő munkákkal. A legtöbbször díszes csigáknál a fűlek kevésbé állnak ki. Olykor lapos a kulcsszekrény hátoldala. A címkéi mellett gyakran használt beégetett bélyegzést a makkon vagy a hát belsejében: Egy kör C. A. T. betűkkel, felette kettős-sas. Az aransárgától a barnáig és mély-barnába menő lakkot legtöbbször pasztózusan (pépesen) hordta fel. Ritkán pompás vörös lakkozással is lehet találkozni. Hangszerei keresett szólistahegedűk, amelyek alapjában véve a valódi értéküket máig sem érték el.

**Carlo Giuseppe Testore, allievo
di Gio Grancino in contrada
Larga di Milano 1690
Carlo Giufeppe Testore in Con-
trada Larg di Milano
Segno dell' Aquila 1690**

**Carlo Giuseppe Testore in Con-
trada Larga di Milano al
segno dell' aquila 1700**

TESTORE, Carlo Antonio, Mailand, * 1688 körül, = 1765(?). Idősebbik fia és tanítványa volt az előbbi mesternek. Nagy ügyességgel utánozta A. Amatit, Guarnerit és Stradivarit. Gondosan dolgozott, jó faanyagot használt. A sárga vagy a barna lakkot vastagon hordta fel. Csellóinak és különösen a hegedűinek kiadós, jó hangjuk van. Giovanni nevű fia is vele dolgozott. Hangszereit az apjától néha alig lehet megkülönböztetni.

**Carlo Antonio Teftore figlio maggiore
del fú Carlo Giufeppe in Contrada
larga al fegno dell' Aquila. 1740
(beégetett bélyegző: Adler)**

TESTORE, Paolo Antonio, Mailand, * 1690, = 1760 után. Carlo Giuseppe második fia volt. 1710-ig testvérével dolgozott együtt. Főként Guarneri del Gesù-t másolta. Csak kevés hegedűt épített; azok nem érték el az apja munkáinak minőségét. Sok lant, gitár és citera került ki tőle. Világossárga a lakkozás. Gyakran hiányzik a berakás.

**Paolo Antonio Tefiore figlio
di Carlo Giufeppe Tefiore
in Contrada Larga di Milano
al Segno dell' Aquila 1759**

TESTORE, Giovanni, Mailand, 1764. Carlo Antonio fia, akivel annak utolsó éveiben együtt dolgozott. Esetenként igen jó hegedűket épített.

**Carlo Antonio e Giovanni Padre e figlio
Testori, il qual Carlo e figlio Maggiore
del fu Carlo Giuseppe Testore, abitani
in Contrada larga al segno dell' aquila
Milano 1764**

TIEFFENBRUCKER (Duiffoprugcar), Gaspard, * 1514 Pruck-ban, vagyis a Rosshaupten melletti Tiefenbruckban. 1544-ben füsseni polgár, 1553-ban Lyon-ban élt, 1558. januártól francia polgár volt. Barbe Homeau-val kötött házasságot, számos gyermekük született. 1571. 12. 16.-án nyomorúságos körülmények között halt meg.

Gyakran németnek tartották és téves az állítás, hogy valaha Bolonyában megtelepedett. Megváltoztatott nevét Duiffobrocard, Gaspard Duiffoprugar, Duiffoprugcar-ként is írták. Nem volt az itáliai hegedűépítő-művészet úttörője. Egy Lyra vagy egy Gamba hasonlósága a hegedűvel és a későbbi átépítés, illetve hasonló módosítása a hegedűkön, különösen képpen a zseniális hamisítványok az ugyancsak hamisított címkék felhasználásával, amelyek Jean. Baptista Vuillaume (Párizs * 1798, = 1875) lelkén száradnak, az oka számos befészkelődött tévedésnek.³⁰⁾

Tieffenbrucker hangszerei kitűnnek szép díszítéseikkel. Egy Violon a párizsi Konzervatórium Hangszermúzeumában az alábbi címkével található:

**FAIT PAR DVIFFOPRVGGAR
A la cofte fainct Sebaftien A Lyon**

Készítette Duiffoprugcar Szt. Sebastian udvarában, Lyonban

Ez a hangszer a 16. század első feléből származik. Az f-nyílások a legnagyobb finomságról árulkodnak. Duiffopruggar egyik, kétségtelenül valódi mélyhegedűje Bécsben, Anton Fischer igen intelligens hegedűépítő birtokában (1794-1879) volt.

**Gaspard Duiffopruggar,
Bononiensis 15—**

TIEFFENBRUCKER, Ulrich, Velence és Bolonya, 1521. Lantkészítő volt.

TIEFFENBRUCKER (Dieffopruchar), Magnus, Velence, 1557-1621-ig. Szembetűnő a nevének megváltoztatott írásmódja (mint Caspar-nál), éppúgy a füsseni Form Magnusé

Magnusra (vesd össze Raymund Fuggerschen művészi kamarás listájával). Talán az apa és az azonos nevű fia kiváló lant és theorkészítő volt.

TIEFFENBRUCKER (Duiffoprucart, Duiffobrocard, Duiffoprougar, Duyfautbocard, Dieffenbruger), Johann, Lyon, 1560-1585. Gaspardnak ez a fia – „faiseur de luth”-ként - folytatta az atyai üzletet. Sok hangszer - állítólag apja címkéjével - került ki tőle.

TIEFFENBRUCKER, Leonardo, Pádua, 16. évszázad. Lant és mélyhegedűépítő volt. Wendelin apját tekintve inkább Füssen-ből származott (?).

TIEFFENBRUCKER, Velence (Undelino, Venere), Pádua, 1572-1611. Leonardo fia, aki lant és mélyhegedű építő volt. Figyelemre méltó módon használta gyakorta az 1595-óta megfelezett címkét, például úgy, hogy a Vendelino Venere-t a báró különleges lantépítőként fogadta fel. A venere szó jelentése ismeretlen, aligha lehet Genere-nek olvasni.

**In Padova I Vvendelio Venere
de Leonardo Tiefenbrucker 15.**

IN PADOVA I Vvendelio Venere1595

TONONI, Felice, Bolonya, 1665-1710. Magasboltozatú modell, kitűnő világossárga lakk, gondos munka jellemzi. Csellói különösen nagy hangbősséggel rendelkeznek.

Tononi di Bolognafecit, anno 1670

TONONI, Giovanni, Bolonya, 1689-1740. Felice fia, aki jelentősebb hegedűépítő volt. Különböző, főleg Amati-modell szerint, de nagyobb „patronnal” dolgozott. A lapos boltozatú hegedűi a legjobbak. Világosbarna, jó lakkot használt. Kitűnő mélyhegedűket és csellókat épített.

**Oannes Tunonus fecit Bononiae
in Platea PauaglioniAnno Domini 1689**

Joannes de Tononifecit Venetiis 17 . .

TONONI, Carlo, Bolonya, 1689-1717. Az előbbi testvére volt. Amati-stilus, nagy „patron”, szép, nemes, barna lakk, nagy hangerő jellemzi a munkáit.

**Carolo Tononus fecit Bononiae
in Platea Castaelionis,
anno Domini 1698**

**Caroluf Tononi fecit Bononiae in Via
Sancti Mamantis sub Signo Sancte Caecilie
Anno Domini 1716**

Caroluis Tononi fecit Bononiaeanno 1717

TONONI, Pietro, Bolonya, 1713. A mindig ezzel a nyomtatott évszámmal előforduló hangszerei kereskedői manipulációra nyúlnak vissza. A családnak nem létezett Pietro nevű névviselője.

TONONI, Carlo (Antonio), Velence, 1721-1768. Állítólag Carlo egyik fia volt. Amati stílusában, nagy „patron” szerint, igen jó munkát végzett. Sárga vagy vöröses, szépen világító a lakkozás. Serafino Santo lakkjához hasonló. Gyakran beégette a nevét a fejnél.

**Carlo Tononi Bolognese
Fece in Venezia L'A: 1728**

**Carolus Tononi Bonon fecit
Venetiis sub titulo S. Ceciliae anno 1739**

**Carolus de Tononis
fecit Venetiis 17..**

(a fejnél beégetett jel)

TOPPANI, Michel Angelo, Róma, 1735-1750. A római iskola stílusában, magas boltozatú modell szerint, kissé nagyobb f-nyílásokkal dolgozott, mint Techler. Pontatlan intarzia berakás, széles szegély, aranysárga lakk jellemzi a munkáit.

**Angelus de Toppanis fecit
Romae Anno Dni 1738**

TRAPANI, Raffaele, Nápoly, 1800-1826. Sikertelenül fáradozott egy új modell megalkotásán (csúf f-nyílások), egyébként jó munkát végzett és különösen jók a csellói.

VALENZANO (Valenciano), Giovanni Maria, Valenza, Róma, Triest, 1771-1825. Astiból származott, gyakran költözködött, kézművesszerű. Modellje a majlandi és a nápolyi iskola között lebeg. Az itáliaiak „il vagabondo”-nak nevezték. Sok autentikusan szignált hegedűje szerint kitűnt róla, hogy élete legnagyobb részét vándorlással töltötte. Dolgozott Montprillierben és Barcelonában is.

Maria Valenziano Paduensis 17..

**Joannes Maria Valenzano
Astensis fecit Romae 1825**

VALENZANO, Mathias, Madrid, 1840. Nem világos, hogy a mester milyen rokonsági viszonyban állt Giov. Maria V.-vel. Nagy modell, mérsékelt magas boltozat, a szegélyhez közelálló, hosszú f-nyílások, jó munka jellemzi.

VANGELISTI (Evangelisti), Pier Lorenzo, Firenze, 1700-1745. Gabrielli stílusában készített közepes nagyságú „patron”, igen magas boltozat, sajátos f-nyílások, finom, sárga vagy világosbarna lakk, jó hang jellemzi. Egyes hangszerei, különösen a nagybőgői kitűnőek.

**Pier Lorenzo Vange-
Listi fecit l'anno 1745
in Firenze.**

VAROTTI, Giovanni, Bologna 1786-1815. Eredeti és hangban jó, megbecsült hangszereket épített. A hátlemmezhez gyakran körtefát választott. Magas szegély, vastag, jellegzetesen erős hornyolat, hosszú f-nyílások jellemzik. Hangzásilag megbecsült hangszerek kerültek ki tőle.

**Joannes Varotti Fecit
Bononiae Anno 1791**

VENTAPANE, Pasquale, Nápoly, 1740-1801. Hangszereinek körvonala kissé formátlanak hat, csak messziről emlékeztetnek Josef Gagliano munkáira. Erős csigák jellemzik. Hangzásilag kitűnő szólistahegedűk kerültek ki tőle.

VENTAPANE, Lorenzo, Nápoly, 1809-1829. Széles, nagy Strad-modell nápolyi jelleggel, amely különösen a csigáknál jut kifejezésre. Hosszú f-nyílások, legtöbbször jó faanyag jellemzi. A munka gyakran, ezen belül időnként a hang is kívánnivalót hagy maga után. A jellegzetes nápolyi lakkozás rendszerint a sárgától a világosbarnáig váltakozik, de csöppnyi zölddel a sötétbarna is feltűnik néha. Különösen híresek a csellói.

VENTAPANE, Vincenzo, Nápoly, 1750-1799. Jellegzetes Gagliano stílusban készült, gondos, jó munka, legtöbbször szép sárga lakkal. Munkái közül számos hangszer Gagliano címkével került ki tőle. Kétségtelenül a Ventapane család legjobb hegedűépítője volt.

VIMERCATI, Paolo, Velence, 1660-1710. Amati és más modellek szerint dolgozott. Egzakt, gyakran díszesen tetszetős munka, szép sárga vagy vörös lakkozás jellemzi.

VINACCIA. Egy szerteágazó nápolyi hegedűépítő család volt. Pengetős hangszerek készítésével is foglalkoztak. A legjelentősebb névviselek az alábbiak voltak:

VINACCIA, Januarius (Gennaro), Nápoly, 1775-1778. Nápolyi beütéssel, Strad-modell szerint, Nicola Gagliano stílusában dolgozott. A szegély közelében egzakt berakások, hangsúlyos, kifelé futó sarkok, szép lakkozás, jó fa jellemzi a munkáit. Kiváló hangszerek kerültek ki a kezéből.

VINACCIA, Antonio, Nápoly, 1754-1784. Lapos hegedűi Gaglianora emlékeztetnek. A legtöbbször nagy csigái nem szépek. A sebtében készített berakás messze áll a szegélytől. Hangzásilag értékes hangszereket alkotott.

VUILLAUME, Jean Baptiste, Párizs, 1798-1875. Szóvá lehetne tenni, hogy egyáltalán miért kellett a mesternek ide belépési engedélyt adni? Mindenekelőtt azért, mert a legkiemelkedőbb cremonai mesterek legzseniálisabb utánpótlásaként rászolgált a megnevezésre. Most kínálkozott olyan lehetőség, hogy a mestert a mind hevesebbé váló előítéletekkel szemben védelmünkbe fogadhassuk. Ugyanis nem úgy van - ahogy el szeretnék velünk hitetni -, hogy ez a hegedűépítő bizonyos zseniális csaló, aki generációja balgaságát kihasználva növelte meg vagyonát. Vidal - mint ismeretes - leszögezte, hogy Vuillauma, a kortárs hegedűkészítője nagy előítélettel küzdött az új hegedűkkel szemben, és számára létfontosságú volt az öregnek kinéző hegedűk készítése. Egy mester másoló tevékenysége azonban még sokáig nem elég ahhoz, hogy hírnevének hitelét elveszítse. Különösen akkor nem, ha e támadásokat posztumusz csinálják.

A gáncsoskodások - ahogy napjainkban folytatják - minden alapot nélkülöznek, ameddig egyértelműen nem állapították meg, hogy Vuillaume a másolatait valódiaként adta-e

el vagy a kereskedelemben hozták divatba. Világosan a „mala-fide”-kereskedések ebben az értelemben máig sem bizonyíthatók.

A heged-tárcaírók nem lesznek fáradtak azt a mesét elmesélni, hogy Vuillaume Paganini „Kanone”-ját is lemásolta, amivel a hegedűművészt kellemetlenül zavarba hozta. Ugyanis Paganini nem volt képes az eredetit a másolattól megkülönböztetni. Valamennyi hegedűművész minket fog megerősíteni abban, hogy az ilyen mese inkább az együgyűket jellemzi. Egy gyűjtő elámíthatja magát, ha az ítéletét egyedül az optikai benyomásokból vezeti le, de egy hegedűs soha, akinek hamisított hangszert kísérelnek meg odacsúsztatni.

Vuillaume-nak nem volt szüksége arra, hogy vagyonát becsstelen úton szerezze. Tudjuk, hogy kereskedőként Párizsban monopolhelyzetben volt, és a forgalma a bizonyítottan valódi cremonai hangszerekkel tetemes volt. Egy alacsony, előnyös vétel akkori nagy esélyei elég garanciát nyújtottak, hogy vagyonos emberré tegyék.

Fridolin Hamma - a mai szakértők korelnöke - is ezt a nézetet osztja. Párizsi tartózkodása idején Vuillaume kortársaival még behatóan tudott erről a témáról értekezni.

ZANOLI, Giov. Battista, Verona, 1720-1763. Különböző modelleket készített. Kéves súlyt helyezett a tiszta munkára. Kis, egyenetlen f-nyílások, leginkább lapos boltozat jellemzi.

**Joannes Baptista Zanolì
Verone fecit anno 1740**

ZANOLI, Giacomo, Velence, Padua, Verona, 1740-1757. Különbözőképpen dolgozott; munkái általában az apjáié fölé helyeződnek. Legtöbbször lapos boltozattal, nagy vagy olykor hosszú modellt készített. Egzakt berakások, széles, gömbölyű szegély, pompás barnás-sárga vagy vörössárga lakk jellemzi a munkáit. Hangszerei ritkán fordulnak elő és igen kérésesek.

**Giacomo Zaniol Des Gioan
Battista Zaniol Venezia.**

**Fato in Verona
di Giacomo Zanolì 175.**

ZANOTTI, Antonio, Mantua, 1709-1740. Egy Peter Guarnerira nem hasonlító modellt használt. Más hegedűket Stradivari-modell szerint épített. Hosszúkás f-nyílások, pompás sárgásbarna lakk, kitűnő munka jellemzi. Készítményei ritkák és keresettek.

**Antonius Zanottus Lodegianus
fecit Mantuae, sub Titulo Fortunae
1727**

ZANTI, Alessandro, Mantua, 1765-1819. Cremonai stílusban készült jó munka. A boltozat, különösen a tetőnél kissé hegyes. A legtöbbszor vörösbarna lakkja lágy és kevésbé ellenállóképes.

**Alexander Zanti fecit
Matuae Anno 1819**

ZANURE, Pietro, Brescia (Brixen?), 1509 (?). Az egyetlen althegedűje a Rebec-ről a hegedűre való átmenetet mutatja. A kerek hangnyílása nem szélesebb, mint egy Pochette-né lévő.

Pietro Zanure Brescia 1509

ZARA, Gaspare, Pontremoli 1896-1902. Alapos munka.

ZORZI, Valentino de, Firenze. 1837-1916. Nagy ügyességgel rendelkező autodidakta volt. Egy Cremona-Absam összetételből saját modellt épített. Minden alkotóelemet, a kulcsoktól a húrlábig bezárólag, maga készítette el. A hárfagitár, a Contraviolin stb. feltalálója volt. Később elborult az elméje.

**Valentinus De Zorzi
Cenetensi Venetum fecit
Pistorii A. 1880
vagy:
Florentiae A. 1885**

***I. B. Guadagnini hangszereinek jegyzéke
Ernest N. Doring regisztrálása szerint.***

	hegedű	mélyhegedű	cselló
Piacenza 1740—1749	31	0	7
Mailand 1749—1758	64	1	4
Cremona 1758—1759	7	0	1
Parma 1759—1771	39	0	4
Turin 1772—1785	77	8	5
összesen:	218	9	21

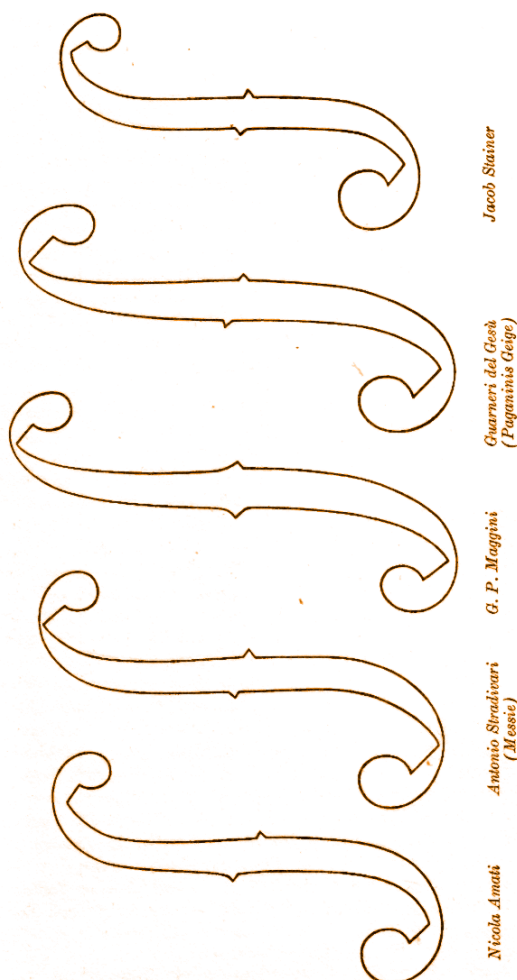
Az érdemekben gazdag szerző szorgalmas munkája mellett még sok tennivaló maradt hátra. Vegyük alapul az 1740-1785 közötti alkotó éveinek itt említett 248 hangszerét. Akkor 45 munkaévre 248 alkotás, egy évre átlag öt és fél hangszer esik. De ha nagyvonalúan hatot számolunk, akkor is csak fél hangszer jut egy hónapra. A mester összes alkotását, szorgalmát tekintve - amelyre a krónikus szegénység is rákényszeríttette - 100%-al megemelve becsülhetjük a produktumainak mennyiségét. Vegyük alapul azt a feltevést, hogy Guadagnini havonta egy hangszert készített. Ez a reláció aligha találkozhat komoly kétségekkel. Akkor a munkapad mellett eltöltött 45 év mellett 540 művet kellett alkotnia.

A statisztikai adatokat Ernest N. Doring „The Guadagnini Family of Violin Makers” c. művéből vettük át (William Lewis & fia kiadó, Chicago, Ill. 1949.

**A Stradivarius-hangszerek jegyzéke
Ernest N. Doring regisztrálása szerint**

hegedű			mélyhegedű			cselló			más hangszerek
USA	külföld	kétes	USA	külföld	kétes	USA	külföld	kétes	
185	149	106	5	6	–	17	30	3	8
összesen 509 hangszer									

A mester életalkotásait Francesco és Omobono nevű fiai munkába állásától jelentősen magasabbra lehetne becsülni. Feltűnően kevés a mester első korszakából és az 1666-1682 évekből fellelhető hangszerek száma. A legtöbb évet csak egy példány képviseli, például az 1675-ös évből csak egy gitárral számoltak. Ilyen mértéktartó számadatok mellett az itáliai szakértők a Strad-hamisítványok inflációjáról beszélnek!



Az f-nyílások jellegzetes formái

A HEGEDŰVONÓ TÖRTÉNETE

Már az ősi embercsoportoknak is kimutathatóan voltak húros hangszereik, például a Lyra, a Kithara stb., csak azokat plektrummal, vagy ujjak segítségével hozták hangzásba. A vonós hangszerek számára jellemző vonót még nem ismerték; azt valószínűleg csak az időszámításunk első évszázadában találták ki. Éppen úgy, mint a hangzószerszám az első karótól, ugyanúgy a vonó szükséges felhúzata is sokféle változtatást ért meg, amíg a lószőr felhasználásáig eljutott. A 13. évszázad végén Hugo von Trimberg a „Versenyelő” c. költeményében említette, hogy „valaki egy lófarokkal négy birkabél fölött ráncigál.”

A vonó régebbi formája többé-kevésbé egy erősen megfeszített íj lehetett. A középkori vonós hangszerekből, a 12.-től a 17. századig, az íjjal nyerték a hangot, amely már meglehetősen hasonlított egy vonóhoz. Herbés, Cost.francs., Párizs, 2837, megmintázott egy 8. évszázadból származó „vonót”. A 17. században már felmerült annak a szükségessége, hogy az úgynevezett vonót egyszer feszesebbre, máskor lazábbra feszítsék. Erről meglehetősen esetlen módon egy fémdrót gondoskodott. A 18. század kezdetén alkalmazásra került a fej és a csavar, ahogy napjainkban is használják, csak akkoriban sokkal szélesebbek és otrombábbak voltak. 1725 körül Tartini hegedűs - az „ördögszonáta” szerzője - nagyobb figyelmet fordított a vonóra és könnyebb, rugalmasabb fából készített magának egyet.

A régi ívelt forma már jobban az egyenes felé tartott. A Tourte nevű francia munkáscsalád tagjainak nagy érdeme, hogy a 18. század vége felé a modern, ideális hegedűvonó ránk maradt. A. Vidal szerint a vonónál a Tourte név - ahogy a hegedűnél a Stradivari - jelenti a felülmúlhatatlant. Tourte ősapja 1740 körül Párizsban telepedett meg és nyitott üzletet. Ő és Xavier nevű fia határozták meg a karcsú formát, amelyik csak a rugalmasságért kezeskedett. A bot enyhe ívelésben a szőrözettel majdnem párhuzamosan futott. A csúcsnak elegáns díszítést adtak. A célszerű módosításokat azonban már a második fiú, Francois Tourte³⁰⁾ (* 1747, = 1856. április) végezte el. Órássegédként sajátította el a rendkívüli precizitást, ami későbbi munkastílusát is jellemezte. Fő figyelmét az anyagra fordítva tanulmányozta a nemes fafajták tulajdonságait, rugalmasságát. A kísérletekhez és a tanulmányokhoz - kiváló matematikusnak tűnt - felhasználta a cukros hordók (amelyekben Amerikából nyerscukrot szállítottak) majdnem értéktelen dongáit. Az 1785 és 1790 között végzett fáradozásait végül siker koronázta. Viotti hegedűművész tanácsadásával jelentős támogatást nyújtott a kutatómunkához.

Tourte a vonó humorúan meghajlított pálcájának olyan rendkívüli rugalmasságot adott, amely a legbonyolultabb vonóhúzási műveleteket is lehetővé tette, anélkül hogy ez által a készítmény szilárdsága és maradandósága kárt szenvedett volna. A feldolgozott braziliai fernambuk fát tűz fölött hajlította. A vonókészítés jó jövedelmet biztosított számára: a díszítés nélküliek általában 36 Frankot; az elefántcsont-, teknősbéka berakással és arany gombokkal díszítettek a 12 Loisd'or-t is elérték.

Vidal a következőket írta róla: „Francois Tourtehoz hasonló vonókészítő egész Európában sem található.” Louis Spohr is a csodálói közé tartozott. Ma egy eredeti Tourte-vonó - amelyet csak egy tapasztalt szakértő tud a korabeli utánzatoktól megkülönböztetni - 500 Frankba is belekerül. A csellóvonó értéke még sokkal magasabb. 1887. február 5.-én egy Hill nevezetű londoni hangszerépítő a „Hotel Drouot”-ban 1100 Frankért vásárolt meg egy Tourte-vonót.

Tourte után sorrendben John Kew Dodd (* 1752, 1839) Londonban működő angol vonókészítő következik. Tanítványok és segédek nélkül dolgozott. Senkinek nem árulta el a fa hasításának titkát; még a művészi tudásának átadásáért felajánlott 25.000 Frank tanulópénzt is visszautasította.

Egyenértékű vonókészítőkként név szerint az alábbiak követték: Jacques (* 760, = 1832) és Joseph René (* 1812, = 1874); Lafleur és fia Párizs; Francois Lupot II. Párizs (* 1774, = 1837); Pageto (Pajeto), Mirecourt (* 1791, = 1849), aki mintegy 8000 tucat vonót készített. J. B. Vuillaume, Párizs (* 1798, = 1875) többek között feltalálta az üreges acélvonót, amelyből 5000 fölötti példányt készített. Röviddel halála előtt pedig egy vonóvágó gépet konstruált. Eury, Párizs (1810-1830); Dominique Peccate (* 1810, = 1874) és Charles Peccate, az előbbi unokaöccse (* 1850) Párizs; William Duff (* 1810, = 1882) Dunkeld. A Gand testvérek (Gand és Bernardel Fres), Párizs. Claude Augustin Miremont (* 1827, = 1887), New-York és Párizs, valamint Charles Clauder Husson (* 1847) tartóztak a 19. század legjobb párizsi vonókészítő mesterei közé; Jean Baptista Paquot, Párizs.

Sem Antonio Vidal, sem George Hart, de még S. A. Forster sem említette meg a „német Tourte”, Ludwig Christ. Aug. Bausch-ot (* 1805, = 1871), Lipcse, valamint Christian Süss-t (1829-1900) Markneukirchenből, akik sem hírnevet, sem vagyont nem szereztek a vonókészítésből. Ezen kívül Franz Albert (* 1826, = 1895) nürnbergi mellett Markneukirchenben, mint Vogtland egyik legjobb vonókészítője volt. Híres volt Georg Friedrich Schwartz (* 1785, = 1849), Strassburg; Joh. Bapt. Reiter (* 1834, = 1899), Mittenwald, jó vonókat készített. Franz Johann Glass (* 1847), Lipcse, újfajta hegedűkulcs és önmegfeszítéssel működő vonó feltalálója. Ernst Glá'sel (* 1849), Markneukirchen, kitalált egy vonót az „önfelszűrőzéshez”. Alfred Joseph Lamy (* 1850), Párizs, a legnagyobb tökéletességre tett szert; Schramm (* 1805, = 1855), Gotha (egy vonójáért egy Dukátot fizettek); Nikolaus Rittel, Szentpétervár. Herm. Rich. Pfetzsner (* 1857, =1921), Markneukirchen. August Rau (*1866), Markneukirchen, vonóit nagyra értékelték és ma is egyenlők a legjobb francia vonókkal; igen nagyra becsülték még Hermann Thomä, Schönberg i. S. (* 1861), Magdeburg; Colonna, Párizs, feltalált egy mechanikus vonót a vonós hangszerekhez-

A berlini Hermann Berkowski 1926 májusában mutatta be az általa feltalált polifonvonót. Hans Diestel hegedűművész - vonóügyekben szakember - a „Das Orchester” c. folyóiratban (146. oldal) az alábbi írt róla: „Ahogy a polifon vonó név is jelzi, a feltaláló az új vonójával célul tűzte ki a vonós hangszereken egy akkordjáték lehetővé tételét. A találmányt egy félkörívben (kengyel) lévő mechanizmussal látta el, amely játék közben is lehetővé teszi a lazítást és újrafeszítést. A Tourte-vonó előnyeit egyesítette a félkörív-vonóéval. A félkörív-vonó előnye, hogy a vonószőrt könnyedén három-négy húrra lehet ráfektetni, ezáltal valóban három vagy négyszólamú játékot lehet produkálni. A lapos Tourte-vonó kevésbé az akkordjátékot, inkább a szólamvezetés számtalan árnyalatának legfinomabb lépcsőzetes eloszlásában kiteljesedett lehetőségét tudja tekintetbe venni.

A vonó történeti fejlődését érintő rövid beszámoló után elmondhatjuk, hogy az akkordjáték művészete - az új mechanizmust magyarázat nélkül hagyva - feledésbe merült. Berkowski úr kiválasztott kompozíciók egész sorának a visszaadásával kereste a bizonyítékot a polifonvonó felhasználhatóságára. Hallottam egy kitűnő zenésztől és virtuóztól Joh. Seb. Bach III. szonátáját C-durban és a II. tételt d-mollban szólóhegedűre. Azt kell mondanom, hogy az akkordok első megjelenése az új hangmódban nagyon varázslatos volt és mély hatást gyakorolt rám. Ez a hatás azonban igen hamar ellanyhult. A magyarázatot abban kell keresni, hogy az újfajta vonóval inkább csak négyszólamú akkordokat, de szabályos és sokoldalú szólamvezetéssel négyszólamú tételt már nem lehet játszani.

Ha a benyomásunkat, valamint a hangszer természetét szembeállítjuk a történelmi fejlődésével, akkor arra a meggyőződésre juthatunk, hogy a történelem helyes útra lépett. Igen

helyesen felismerték, hogy a többszólamú tételeknek – hát még a hegedűn egy élő szólamvezetésnek - rendkívül szűkre szabott határai vannak. Továbbá felismerték a hegedűnek - mint vezető melódia- és koloratúr hangszernek - a kiemelkedő jelentőségét is. A vonó fejlődése a félkörívtől a Tourte-vonóig ezért nem jelent mást, mint annak a törekvésnek a megvalósítását, hogy egy vonó a legjobb tulajdonságokkal rendelkező mozgékonyt és árnyékoló képességet (húrátközelítések, erősségfokozatok, détaché, martelé, spiccato stb.) szerezzen. Az akkordjáték feledésbe merült, ennél fogva úgy tűnik, mintha egy eltérő nézet lenne, hiszen a hangszer más irányba mozgó előnyeit elismerték és érvényesítették. A félkörvonó nem rendelkezett a síkvonó kiemelkedő tulajdonságaival. Berkowski úr is elismerte, hogy a félkörvonójához az új mechanizmus ellenére az ugróhúzás és a mozgékonyt vonatkozásában bizonyos nehézségek párosultak. Mellékesen megjegyezve az alkalmazhatóságon túl még szokatlan kinézete is volt. Minden körülményt fontolóra véve a polifon vonó általános bevezetésére semmi kedvező prognózis nem adható. Ezzel szemben egyedi darabok különös varázslathoz segíthetnek."

10

K É P E I N K

Némi kommentárt tennék, hogy a képanyag bizonyos mértékben szemléltetőbbé váljon.

Táblák

I. Erős nagyításban egy Francesco Stradivarius címkét mutat be, amelyen gróf Cozio di Salabue kézzel írt kísérő szövege olvashatóvá válik. A címke évszáma az apa kizárólagosságát mutatja: csak egy szám látszik nyomtatottnak, a többi három szám kézírás. A bollo (jobbra a kis kézi pecsét) kézzel készült (tehát itt nem bollo).

II. Joseph Guarnerius del Gesù címkéjének hiteles, eredeti fogalmazványa. A „Cremone” fogalmazásról van szó. A francia „Cedille” írásjel csak jelentéktelenül ismerhető fel. A bollo a keresztet mutatja (heraldikai lilomos kereszt). Az évszámnál az első két szám nyomtatva, a másik kettő írottan jelenik meg. A címkék az ae kettőshanggal (cremonae) mindig hamisak, ha az s a Joseph-ban rövid (lásd Guarnerius-nál az utolsó s-t). Ha az s a Joseph-on hosszú - ahogy itt látható -, akkor valódi lehet a címke.

III és IV. A grófi címkegyűjteményből a törtvonalig a cremonai címkék kis válogatását adja. A vonal alatt: az ex „Dr. Seiler” nyomtatott Stainer-címkéje. Az évszámnál csak az első hely látszik kézzel kitöltöttnek.

V. Egy igen jellegzetes Camilius Camilli-hegedű nagy „patronnal”. A jobboldali tábla a hangszer hátoldalát mutatja.

VI. Egy példaszerű állapotban lévő, szép J. B. Cerutti-hangszer. A jobboldali tábla a hátoldalát mutatja.

VII. Michele Deconet, Velence. A hegedű egy Velencére jellemző stílusmetszetet dokumentál. Ilyen tiszta formában ezt csak Serafinnál lehet megtalálni. Erősen kifutó, csőrszerű sarkok figyelhetők meg. A messze kilendülő hornyolatok tipikusak a mester munkáira.

VIII. Ilyen jó állapotban, a legtisztább formában, ritka esetben látható Nikolaus Gagliano munkája. Messze kihelyezett fej figyelhető meg rajta.

IX. Antonio Gragnani livornoi mester hegedűi legtöbbször hosszú formában tűnnek fel. Itt kissé magas, amely sokszor észrevétlenül hat. Ezért olykor a szárazon és vékonyan felhordott lakk lehet a bűnös. A mester itt bemutatott „nagy patronú” hegedűje ritkaságszámba megy. A szinte tojásformán nyomott csiga még a kezdő szakértőnek is elárulja a mester keze munkáját. A hátoldali képen megfigyelhető az „orron” lévő beégetett bélyeg.

X. Giuseppe Guadagnini egy ritka mester a Guadagnini családból. Modelljével és csigájával más úton haladt. Legtöbbször robusztus hegedűk, erőszakosan ható csigákkal. A gyöktörzsfából készült hátlemezei kevésbé habosak.

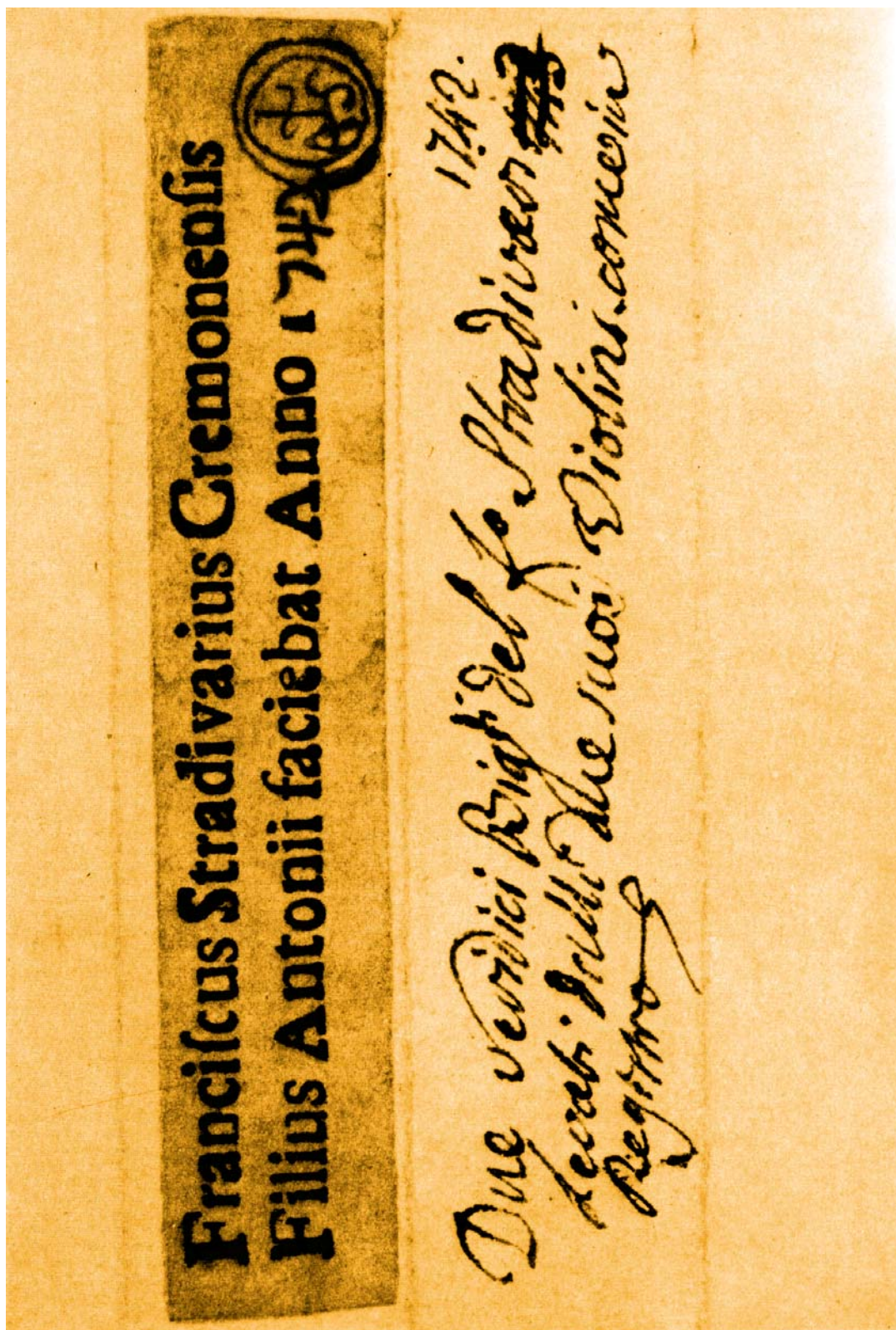
XI. Ez egy valódi Pressenda tünemény. Ilyen széles habosságú juharfát a háton ritka esetben lehet látni. Hegedűi hangzásra igen kitűnőek, és már az 1900 utáni ifjabb hegedűsvilág favoritjaihoz tartoznak.

XII. Giacinto Ruggeri detto il per, alig marad el Francesco munkái mögött, mint ahogy ezt a bemutatott hegedű is világosan szemlélteti. Itt egy rendkívül szép példányt láthatunk.

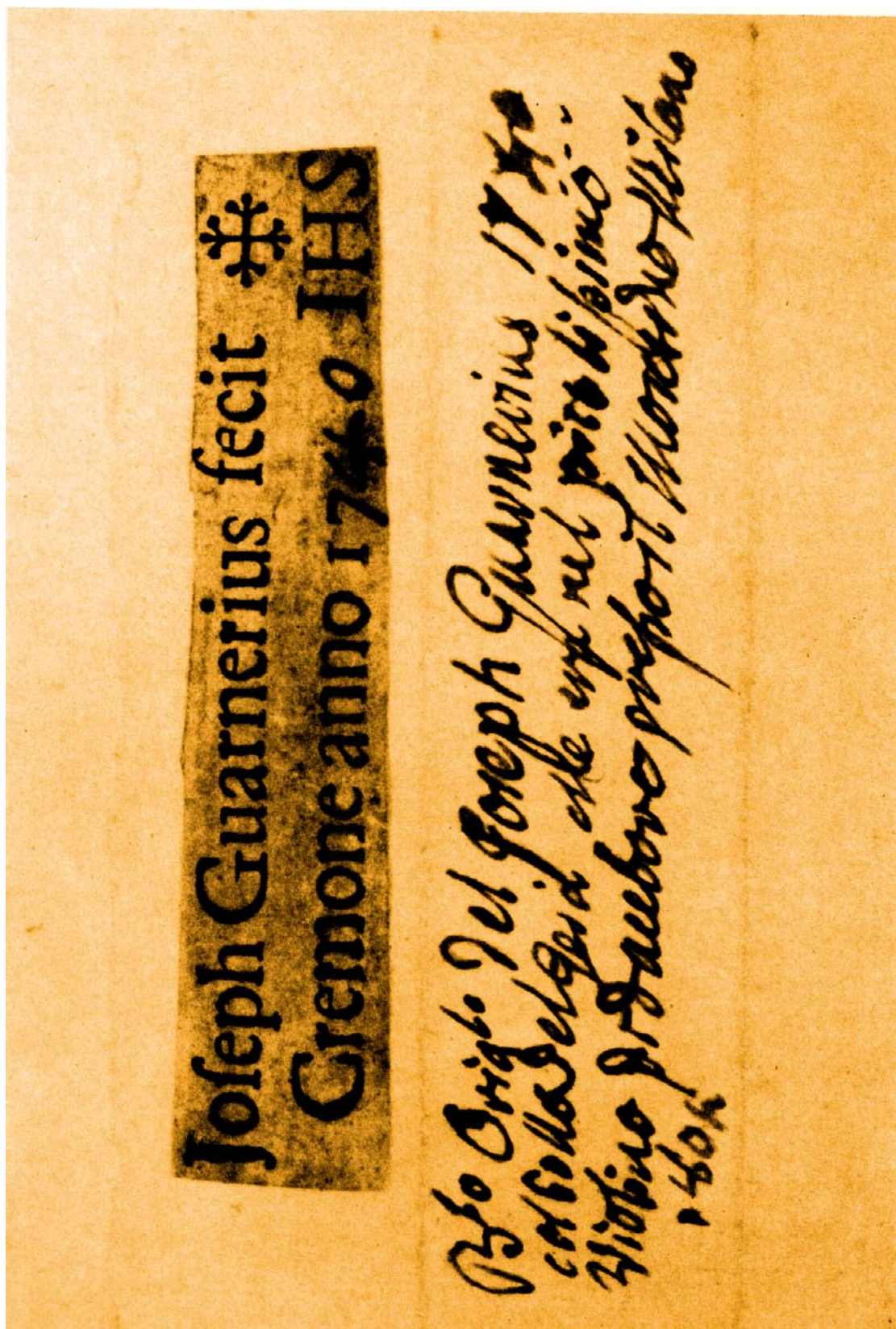
XIII. A kép egy Spinitus Sorsano-t mutat be, amely ez ideig egyetlen könyvben sem szerepelt.

XIV A „Schörg-Maggini” fényképe. (lásd „Gio Paolo Maggini”-t is, Albert Berr: a „Schörg-Maggini” monográfiája, Friedr. Stadler kiadásában jelent meg, Konstanz a.B.).

A nyomtatott címkét Fa. Henry Werro, Bern, bocsátotta rendelkezésünkre. A hegedűk fényképeit - kivéve a „Schör-Maggini”-t - a Hamma & Tsa. Üzletházból származnak. A felvételeket Walter Hamma készítette.



Francesco Stradivari címkeje Cozio di Salabue gróf gyűjteményéből.
A gróf kézzel írt jegyzete, hogy a mester hegedűiből két eredeti címkét eltávolított



Salabue gróf kézírásos megjegyzése Josepus Guarnerius del Gesú mester (1740) valódi címkéje eredetőrő. Lásd a szövegben „A hegedűszinaturák” c. részben.

III. TÁBLA

Antonius, & Hieronimus Fr. Amati
Cremon. Andre. Gl. Ac. 1625.

Josephus Guarnerius Filius Andreæ
Cremonen. Titulos. St. 1683.

Andreas Guarnerius fecit Cremonæ sub
In Sanctæ Tereciæ 16

Nicolaus Amatus Cremonen. Hierony-
mi Filii, ac Antonii Nepos fecit. 1697.

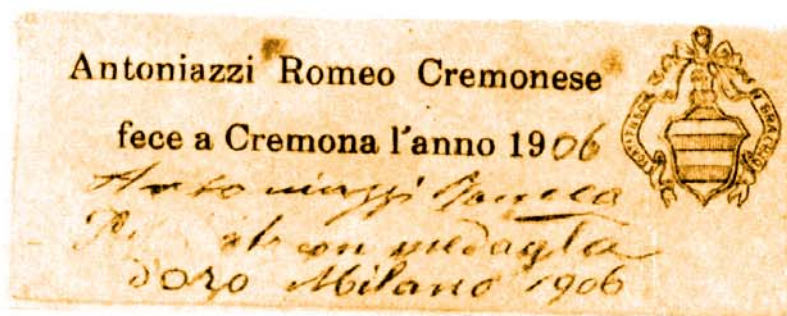
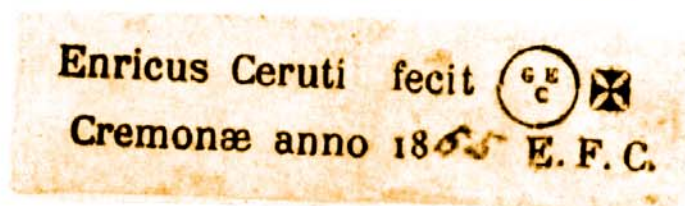
Nicolaus Amati, Hieronimi Filii,
& Antonii Nepos fecit Cre-
monæ 1642.

Nicolaus Amatus Cremonen. Hieronymi
Filii ac Antonii Nepos, Fecit 1673.

Francesco Ruger detto il Per
in Cremona 1687

Nicolaus Gufetto Fiorentino,
Musicus Instrumentalis
à Cremona. An. 1720.

Címkék Cozio gróf gyűjteményéből



Nyomtatott, hiteles Stainer címkék
„Ex Dr. Seiler”

V. TÁBLA



Camillus Camilli, Mantua



VI. TÁBLA



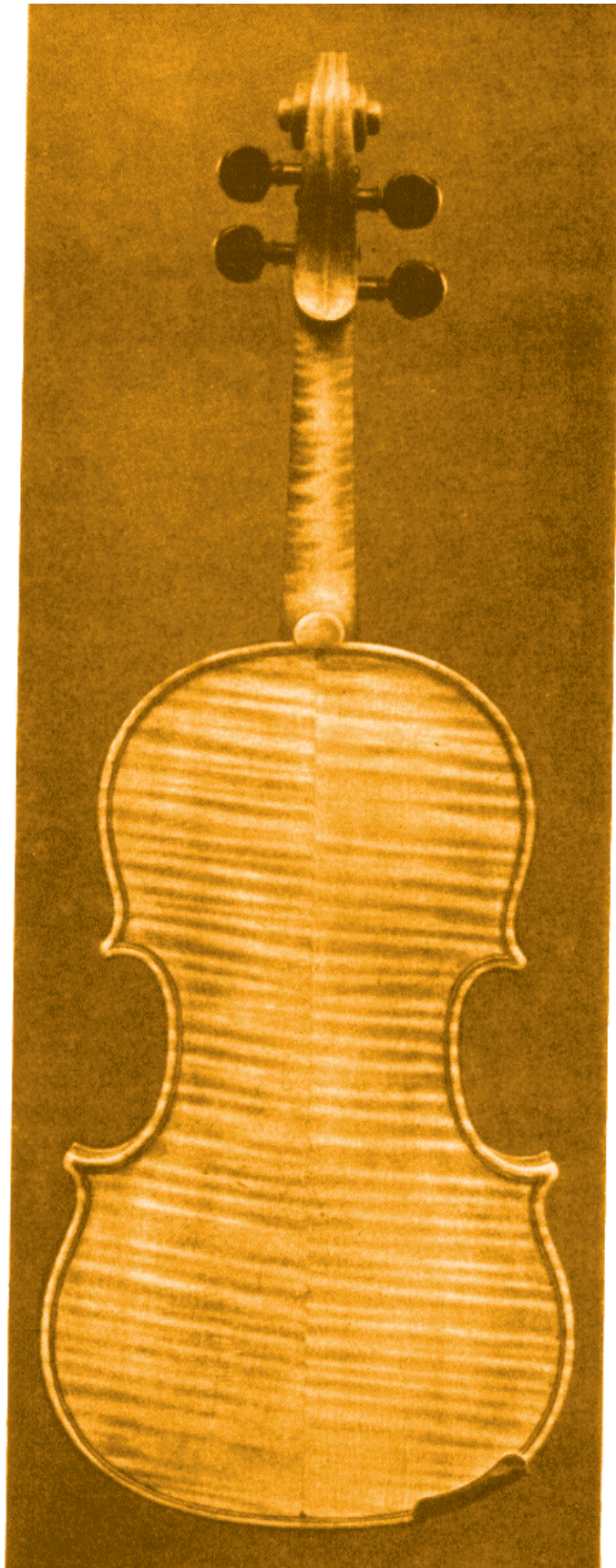
J. B. Certuri, Cremona 1800



VII. TÁBLA



Michele Deconetti, Venedig 1754



VIII. TÁBLA



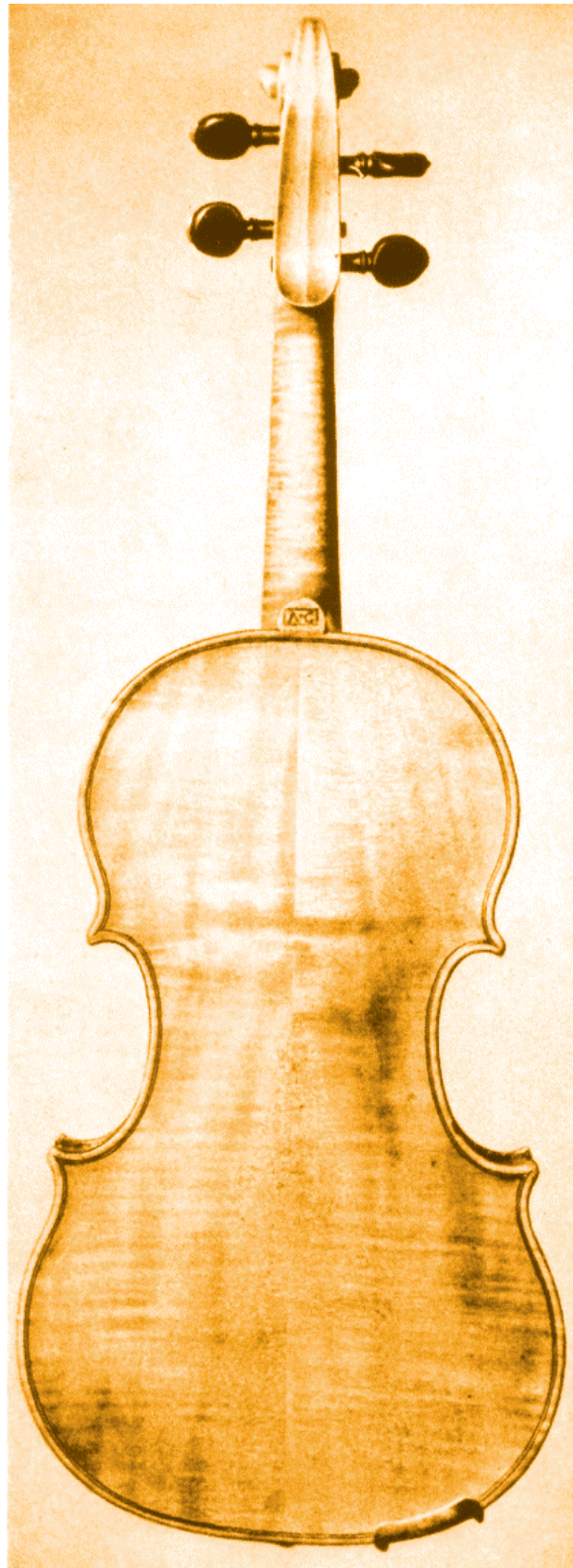
Nikolaus Gagliano, Neapel 1725 „Ex Hammig-Wilfer”



IX. TÁBLA



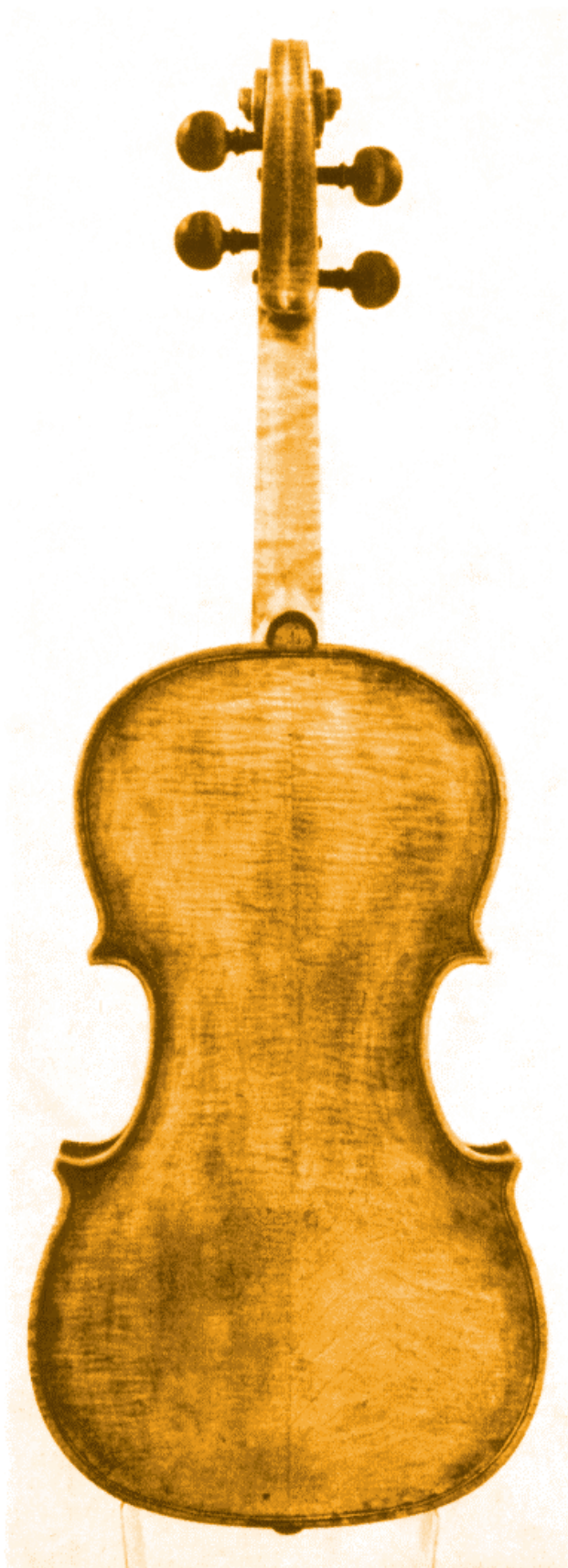
Antonio Gagnati, Livorno



X. TÁBLA



Giuseppe Guadagnini, Turin 1784



XI. TÁBLA



Francesco Pressenda, Turin 1829



XII. TÁBLA



Gagliano Ruger detto il per 1690



XIII. TÁBLA



Spiritus Sorsano, Cunei 1736



XIV. TÁBLA



Gio. Paolo Maggini, Brescia „Ex Schörg”



V É G J E G Y Z E T

+) Korábban bizonyos mértékig előfutárként jelent meg: F. Niederheitmann, „A hegedűépítő-művészet mesterei Itáliában és Tirolban.” (Az előszó dátuma: Aachen, 1876. augusztus. Friedrich Schreiber kiadó Bécsben. Aug. Granz Hamburgban, Alwin Granz). Császári és Királyi Zenemű kereskedés (egykor C. A. Spina). 16, 25. oldal. (Nyomda: Aachen, M. Hessen, 1923.

1) Vesd össze: Hans Joachim Moser, Vonós hangszerjáték a középkorban. Bevezető Andreas Moser „A hegedűjáték története” c. művéhez, Berlin, M. Hessen, 1923.

2) Grimm, J. és W. Grimm, német szótár, folytatta M. Heyne, R. Hildebrand és mások, Leipzig.

3) Eredete teljesen bizonytalan, amely után először Keleten, majd Észak-Európában kutattak.

4) Spanyol földön következett be a középkori Lira összeolvadása az arab vonós-lanttal (rabé), amelyből a „rebe” („rubele”) keletkezett. 1400 körül Itáliában három méret-nagyságban építették ezt a „rebec” elnevezésű zeneszerszámot. A név (latin fides = Leiter) már akkor megtalálható volt Spanyolországban és Portugáliában mint a hegedű lebecsült kapcsolata.

5) Sebastian Virdung, Musica getuscht, Basel 1511 Faksimilé nyomás, Lipcse 1882.

6) Martin Agricola, Musica instrumentalis deutsch. Wittenberg 1528; Új nyomás: Rublikationen älterer praktischer und Theoretischer Musikwerke, Bd.20. Lipcse 1896.

7) A latin szöveg így hangzik: „Regola Rubertiná.” Faksimilé kiadásként adta ki Max Schneider 1924-ben (Kistner és Siegel-nél, Lipcse).

8) Michael Praetorius, Syntagma musicum. Tom. II. Volfenbüttel 1618 (új kiadás, régi gyakorlati és elméleti zeneművek publikációjának 13. kötete, 1884).

9) A régebbi kompozíció csak vonós hangszerekre egy „Estampida”, egy virtuózok által a publikum előtt állva játszott darab az 1200 évekből, amelyet provánszi játékosok Monferrat herceg udvarában hegedültek.

10) Fuhr szerint a rezgést a gerendával nem lehet lassítani, hanem pontosan a húr-rezgéssel kell lépést tartania. A gerenda azonban az f-nyílások által zavart szenvedett tető eredeti mélyebb önhangját ismét előállítja, és jobb rezonáló bázist teremt a mélyebb hangok számára.

11) Ez az él a „hegedűtörténetek” c. publikációm ellen irányult, amely az Atlantis Kiadó, Zürich-Freiburg (testvérek) kiadásában jelent meg. Ezek pontosan ugyanazok a történetek, amelyeket a kritikus egy francia hegedűépítő-lexikon előszavában a maga javára tanúként kiabálva kihasznált, hogy ezzel a hegedűkereskedelem állítólag visszaszerezte állapotát bizonyítsa.

12) A beszélgetést nem kell kimerülésig továbbvezetni. Az olvasó régen tudja, hogy mire utalunk. A mester felügyeletéről, a munkatársaival történő állandó érintkezésről van szó, akik minden fontos fogást csak az ő ellenőrzése mellett végezhetek.

13) Írások a hegedülakkról, amelyek a 19. és a 20. században jelentek meg (vesd össze fentebb az irodalomjegyzéket); Mailand, 1859 (1903), Rebs 1884, Pratis 1885, Fry 1904, Greilsamer 1908, Christ-Iselin 1920.

14) Cremonai fiddles. Pall Mall Gazette 1872; ismét nyomva: Reade, Comments on current events. Tauchnitz-Edition Nr. 2109, 60-114 oldal.

15) Ezt egyébként hegedűtetőhöz nem tudták használni, mert nem adott hangot.

16) Vesd össze az irodalomjegyzékkel, 12. oldal.

17) Gyakran megfigyelték, hogy egy valódi, régi itáliai hegedű még akkor is elveszhetett jó tulajdonságait, ha rendszeresen és sokat játszottak rajta.

18) E. Mailand szerint; hasonlítsd össze az irodalom jegyzékkel, 12. oldal.

19) (A művészet titkai). Később, 1603-ban, Bázélban „D. Alexii Pedemontani de Secretis Libri Septem” c. alatt jelent meg.

20) Korábban „fehér gyanta” alatt egyfajta kopált értettek, amelyet később többféleképpen neveztek, mint például „indiai kopál”, Dammar és „gumi animi”, amely Szumátra egyik fájából, nevezetesen a „Vateria Indica” törzséből folyik ki. De „fehér gyanta” néven egy olajból és görög viaszból készült keveréket is neveztek.

21) Sandarac-nak nevezik általában az Észak-Afrikában honos „Callitrisquad-rivalvis” fa gyantáját, de a régi mesterek ezt aligha használhatták. A régi Sandarac a Wacholder fa (Juniperus) tiszta gumigyantája, amely hosszú, sárgás könnyű formájában csorog ki a fából. Ebben a formában kellett a hegedűkészítőknek szert tenni rá. Ebből az okból a Gummi juniperi részvétele mindig a Sandarac névvel kapcsolódik.

22) Itt a „Pterocarpus santalinus” fát kell érteni, amely Dél-Olaszországban és Ceylon-ban honos, azonban nem a Santalum Yasi fát. A régebbi Santelfa írásmód helyesebb, mint a ma általában szokásos Sandelfa írásmód.

23) Gumilakkot először páter Jamart q 17. század első felében hozott Kínából Európába, amelyről páter Kircher írt először a „China illustrata” c. művében.

24) Vesd össze: Berenzi, Angelo, Digiovanni Paolo Maggini. Brescia, 1890.
Berenzi, Angelo. La Patria di Giovanni Maggini. Cremona, 1891.
Huggins, M.L.: Giov. Paolo M. his life and work. London, 1892.
A. Berr, „Gio Paolo Maggini”, 1956. Stadler kiadó, Konstanz a. B.

26) A Roggeri családot gyakran összekeverik a Rugierivel. Piccolellis végérvényesen leszögezte, hogy két egymástól teljesen eltérő család különböztethető meg. Rugieri-t, cremonai nyelvjárásban Rugiér vagy Ruger-ként, és a Rogeri, Ruggieri, Ruggir, Roggier vagy Ruger-ként nevezve a Rogerit. Összetéveszteni éppoly kevésbé indokolt őket, mint a Ruggeri,

Ruggieri, Ruggir, Rogier vagy esetleg Rudger írásokat. A Rogeri család a fenti Giambattista-hoz és Pietro Giacomohoz tartozik, továbbá oda tartozik még a Rugier Francesco és annak Giacinto és Vincenzo nevű fiai. Mivel a két család tagjai átmenetileg Cremonában éltek, így teljesen kézenfekvő, hogy a név megkülönböztetésben lévő félreértéseket lehetőség szerint megkísérelték kihasználni. Giambattista Rogeri mivel bolonyai születésű volt, Jo. Bap. Rogerius bonnak nevezte magát (bononiensis = bolonyai). Pietro Giacomo Rogeri pedig a hangszereit fecit Brixiae-val szignálta és ezért egy összecserélésnek a cremonai Rugierivel aligha volt kitéve. A Rugierik, Francesco és annak fiai Vincenzo és Giacinto, egyébként a hangszereik címkéin a nevük elé még hozzátették a „detto il Per”-t (Birnbauként nevezve). A húrtartó, a fogólap, a kulcs és nyereg elkészítéséhez ugyanis Birnbaum-ot (körtefát) használtak.

27) Vesd össze: Lentner, egyetemi tanár dr. F.: Jakob Stainer hegedűkészítő életútja az archív kutatások fényében. Lipcse 1898 (Paul de Vit).

Ruf, S., Jakob Stainer, a hegedűépítő Absamban, történet- és költészetben, 2 kiadás. Innsbruck 1892.

Klar, K., J. Stainer, hegedűépítő konfliktusa az egyházi hivatallal 1669, az „Új Tiroli Hang” c. kiadványban 1896.

La Tour et Taxis, Prinzerse Alex.de: Le violon de Jacob Stainer. Paris 1910.

28) A következő szakasz nagyjából Lütgendorff könyvéből származik, de dr. Fuhr-tól a mai kutatások állása is bekerült.

Z Á R S Z Ó

A régi mesterhegedűk szakterületét végtelenül tág terepnek tekinthetjük. Egy szakpublikáció a szokásos terjedelemben csak akkor tudja tanulságos, oktató célját betölteni, ha bizonyos részterületekre korlátozódva a nagy összefüggéseket sem téveszti szem elől. Egy könyv „Cremona” címmel olyan program, amelynél a tartalom és a terjedelem már előre meghatározott. A meghúzott határon való túllépést kihágásnak neveznék, amit igyekeztem elkerülni.

Semmi nem lenne egyszerűbb, mint a „Niederheitmann”-műből új „Berr”-művet készíteni. Ez azonban egyetlen könyvátdolgozónak sem állhat a szándékában. Maradjon a régiek szerint, és csak az elavult részek legyenek az új ismeretekkel kiegészítve. A hosszú évek folyamán némely régi, maguknak való tudósítások bizonyos távolálló ízt vettek fel, amely nem segítené elő a mű emészthetőségét. Emlékezzenek csak vissza Tarissio érzelgős történetére, vagy gróf Cozio di Salabue fukarságára és hasonló tárcaírói kellékekre. Most operatív módon lépünk közbe. Ebben a feldolgozásban ne foglalkozzunk azzal, hogy mi az igazság és mi a hazugság. Szándékosan említettem a hazugság és nem a költemény kifejezést. Ha költeményt akarok olvasni, akkor nem hegedűszakkönyvet veszek a kezembe. Itt nincs létjogosultsága a költemény fogalomnak.

A könyvnek a rendelkezésre álló anyagszerű bővítés már azért sem fog idegen arculatot adni, mert ma a tárgyalt téma aktuálisabb, mint egykor, és nem szükséges a meglévő keret elvetése. A részben kozmetikai jellegű korrektúrájára azonban minden előregedett könyvnek szükség van. A különböző változtatásokról az előszóban már számadást adtam.

A szakkönyvek támogatást nyújthatnak az útbaigazításra váró, kezdő szakértőknek is. Egy szerző azonban csak arra törekedhet, hogy megteremtse a cél elérésének a lehetőségét. Ha az akarat és a tudás mindig egyforma magas szinten lenne, és ha a szerzőknek mindenkor a legérthetőbb szókincs állna a rendelkezésükre, akkor is tisztességesen jelentsük ki, hogy nem evangéliumot kell kinyilatkoztatniuk.

A jelenségek sokféleségében különböző vélemények adódhatnak. Csak annak az érdekében szabad szót emelniük, amelyek indoklásához a legkevesebb nehézség szükséges, mert azt értékeli az olvasók a leghihetőbbnek, tehát a legjobbnak. A szemlélő álláspontja szerint olykor - alternatív módon - két vagy három vélemény is képviselhető. Ilyen esetekben a szakíró rendszerint logikátlan és következetlen szemrehányást fog kapni. Ha egy könyv buzgó tanulmányozása során számos ellentmondást állapíthatnának meg, akkor az ilyen felfedezők nehezen vitatott káröröme a gáncsoskodóinkat - akiből napjainkban többel is rendelkezünk - is porondra hívná. Az ellentmondások felfedezéséhez minimális intelligencia is elegendő, de az ellentmondások magyarázatához már szellem is szükséges.

Egy Bertolotti hegedűről állíthatom, hogy a legkitűnőbb és ennél fogva a legértékesebb is, ami általában a régi hegedűknél oltalmat nyer. Igazam is lehet. A következő napon azonban azt tapasztalhatom, hogy egy ilyen hegedű egy ismert szakkereskedésben relatíve alacsonyabb áron - minden esetre jóval a Strad-ár alatt - megszerezhető és akkor azon mód korrigálhatom a korábbi véleményemet. A mesterről azt kellene állítanom, hogy munkái semmi esetre sem felelnek meg a kiemelkedő ritkaságok értékének. Természetesen a kereskedőtől felvilágosítást is kaphatok az ellentmondásról. Ugyanis nincs „piacuk”, tehát nincs kötött jegyzésük az olyan hegedűknek, amelyekből kevés vagy alig van; amelyeket azonban a piacról, illetve az állandó tulajdoncseréből mégis be lehet szerezni. Ha itt az árú hiányban nincs változás, akkor hogyan tudok árat képezni? Ez az ellentmondás tehát tisztázott.

Ha egy kiváló kereskedő azt mondaná nekem, hogy az egész világon legfeljebb ötven jó Maggini-másolat van, akkor Németország területén legalább egy ilyen másolattal kellene találkozunk. Gondtalanul munkához kezdhetnék, hogy szerezzek egy bombabiztosnak tartott, valódi Magginit. Útközben azonban találkozónék egy másik kereskedővel, akitől meg-

tudnám, hogy keresés közben nagyon óvatossá kell lennem, mert a mesternek csak kereken ötven valódi hegedűje lehet. Ekkor hirtelen eszembe jutna, hogy pontosan ugyanannyi veszélyes másolat létezik, mint ahány valódi van - mindegyikből ötven. Adam Riese szerint úgy néz ki a vélt bombabiztos mester, hogy matematikailag nézve minden második hegedű hamisítvány (vagy valódi). A szám-akrobatika egy kabala ezen a területen. Magas trapézon kell a legfurcsább bűvészi trükköcskéket elvégezni, amelyekkel szemben egyetlen „boszorkány-egyszeregy” sem veszi fel a versenyt. Hozzászoktunk már az effajta színházi előadásokhoz, amelyekkel a dilettánsok szívesen keltik a tudás látszatát.

Mindig csak arról van szó, hogy megmutassák, hogyan jönnek létre az ilyen ellentmondások. Inkább a terjesztőik látszanak okos fejeknek, mint akik „szánalmas bolondnak” tartják őket. Ezt természetesen minden ellentéttel szembeni sebezhetetlen igazságnak kell tartanunk. Ezek lennének tehát azok a vélt ellentmondások, amelyekről Friedländer azt mondta, hogy „a pszichológiai felismerés lényeihez tartoznak, melyeket H. T. Chamberlain mint plasztikus ellentmondásokat vitt be a filozófiába.” (lásd „Ulmaunel Kant” az említett szerzőtől, Bruckmann kiadó, München). Lassanként divattá vált, hogy egy szakíró képességeit a kitalált ellentmondások szerint értékeljék.

Állandóan szükséges a hamisítványok veszélyétől óvakodni! Visszapillantva leszögezhetjük, hogy a szakirodalomból soha nem hiányzott a figyelmeztetés. Ha tehát valami hiányzott, akkor az nem volt más, minthogy a laikusok nem fogadták meg az intő szót, más szóval nagyobb bizalmuk volt egy cigányhoz, mint egy őshonos üzlettel szemben. Ami napjainkban elvégzendőnek látszik, az nem is annyira a másolatoktól, hanem inkább a sarlatánoktól való óvás, akik folyamatosan mérgezik a légkört.

Oly sok hamisítványt szándékoznak a nyakunkba varrni, hogy az utolsó eredetiek - amelyeket ezek az „überokosok” már egyik kezük ujjain leszámolhatnak - szemünk előtt szorulnak háttérbe.

Gyakran a feketefestészet átlátszóbb, és végcéljuk csak általános bizonytalanság keltése a gyűjtők köreiben. Akkor ezt legtöbbször nem nagy művészet valamely társaságnak emlékeztetőként átadni, amely megfelelő ellenszolgáltatás ellenében minden kétséget elhárít. Néha más momentumok is szerepet játszanak. Mindenekelőtt egyesek túlzott érvényesülési vágyairól van szó, akik jobban tennék, ha kissé visszafognák magukat. Természetesen nem a mi dolgunk mindezekbe a kevésbé szép jelenségekbe belemélyedni. Elegendő, hogy a laikus köröket rövid úton egészséges bizalmatlansággal felvértezzük. Ösztönösen immúnissá kellene válniuk a tolakodó segítőkkal szemben.

Ez ideig nem találtunk alkalmat annak közlésére, hogy a könyvet az első lektorálás után még nem zárjuk le teljes egészében. Az adottságok is egyenlőtlenül oszlanak meg. Aki a régi mesterhegedűt, mint gyűjteménytárgyat választotta, vagy minden érdeklődése afelé irányul, az jobban teszi, ha egy rokonlélekkel keresi a kapcsolatot. Egyesek előtt a beszélgetés és a véleménycsere során a mellette vagy az ellene szóló érv világossá teheti, ami korábban dilemmát jelentett.

Azt kívánjuk, hogy legyen a könyvünk minden olvasójának jó barátja és tanácsadója. Ha ez így lesz, akkor majd elmondhatjuk, hogy teljesítettük a feladatunkat. A célhoz közelítve tegyük majd félre a mankót, amely cremonai utazásunk során végig az úton segítségünkre volt. És itt „az út több mint szálláshely.” (Cervantes).

MELLÉKLET

A vonós hangszerek szakirodalmának jegyzéke

(Vékes József munkái: németnyelvű kiadványok magyar fordításban.
Kereskedelmi forgalomban nem jelentek meg)

- * 1.) **P. O. Apian Bennewitz:** „A hegedűépítés alapismeretei.” 332 oldal. Az első német kiadás 1892-ben, a második 1920-ban jelent meg. A magyar fordítás 2004-ben készült.
- * 2.) **Möckel – Winckel:** „A hegedűépítés művészete” 324 oldal, 150 ábrával és 53 táblával. A német nyolcadik, átdolgozott és bővített kiadás 1997-ben jelent meg.
- * 3.) **Simone F. Sacconi:** „Stradivari 'titkai'.” 253 oldal, 3 színes táblával. Az 1973-as német kiadás alapján, magyar fordításban 2005-ben jelent meg.
- * 4.) **Prof. dr. Karl Fuhr:** „A hegedű akusztikája.” 151 oldal, 2926-os német kiadás.
- * 5.) **Friedrich Niederheitmann:** „Cremona, a hegedűépítés bölcsője.” 241 oldal, 1956-os német kiadás.
- * 6.) **Paolo Peterlongo:** „A vonós hangszerek és működésük fizikai alapelvei.” 215 oldal. Német kiadásban 1973-ban magyar nyelven 2008-ban jelent meg.
- * 7.) **Hans Rödiger:** „Hegedűépítés új szemléletben.” 171 oldal. 1962-es német kiadás. Magyar nyelven 2008-ban jelent meg.
- * 8.) **Vékes József:** „Hegedűlakkok, a hegedű lakkozása.” Gyűjteményes kiadás, 301 oldal. 2007-es magyar magánkiadás.
- 9.) **Josef & Reiner Hammerl:** „Hegedűlakkok” 109 oldal, 1985-ös kiadás
- 10.) **Walter Hamma:** „Az itáliai hegedűépítő-művészet mesterei” 727 oldal. 1965-ös kiadás.
- 11. **Franz Farga:** „Hegedűk és hegedűsök.” 192 oldal. 1940-es kiadás.
- 12.) **Antonio Bauer:** „A hegedűszakértő.” 39 oldal. 1937-es kiadás.
- 13.) **Adolf Heinrich König:** „A Viola da gamba.” 163 oldal, 14 színes táblával. 1985-ös kiadás.
- 14.) **Vékes József:** „Vonós hangszerek mérték (és egyéb) táblázatainak gyűjteménye. 41 oldal. Magánkiadás

A *-al jelölt könyvek az Országos Széchényi Könyvtárban is megtalálhatók.